

EX
HE

PONTO

text imagine metatext

ianuarie - martie 2005



Nr. 1(6)
anul III

EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 1 (6), (Anul III), ianuarie- martie, 2005

EX PONTO

text/imagie/metatext

Revistă trimestrială publicată de Editura EX PONTO și S.C. INFCON S.A.

Director: IOAN POPIȘTEANU

Director general: PAUL PRODAN

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România,
cu sprijinul financiar al Ministerului Culturii și Cultelor
și susținerea 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: **VIDIU DUNĂREANU**

Redactor șef adjunct: ILEANA MARIN

Redactori asociați: NICOLAE ROTUND,

ANGELO MITCHIEVICI, DAN PERȘA

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare: AURA DUMITRACHE

Colegiul:

SORIN ALEXANDRESCU, Acad. SOLOMON MARCUS,
CONSTANTIN NOVAC, NICOLAE MOTOC, RADU CÂRNECI,
VICTOR CIUPINĂ, ENACHE PUIU, ION BITOLEANU, STOICA LASCU,
ADINA CIUGUREANU, FLORENȚA MARINESCU, AXENIA HOGEA,
IOAN POPIȘTEANU, OLIMPIU VLADIMIROV

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

Revista se difuzează:

- în Constanța, prin rețeaua chioșcurilor „Cuget Liber” S.A.
- în București, prin Centrul de Difuzare a Presei de la Muzeul Literaturii Române

Revista *Ex Ponto* este membră a A.R.I.E.L. (Asociația Revistelor, Imprimeriilor și Editurilor Literare)

Tiparul: S.C. Infcon S.A. Constanța

SUMAR

◆ Editorial

OVIDIU DUNĂREANU — *De-ale tranziției* (p. 5)

TEXT

◆ Poezie

RADU GYR – 100 (p. 7)
LUCIAN VASILIU (p. 15)
LIVIU CAPȘA (p. 16)
SIMONA GĂRAZIA-DIMA (p. 18)
IULIAN TALIANU (p. 22)
RADU VANCU (p. 25)

◆ Proză

PAUL MICLĂU — *Umberto Eco la București?* (p. 30)
HORIA GÂRBEA — *Un teatru de succes* (p. 40)
DANIEL CORBU — *Hainele poetului* (p. 45)

◆ Memorialistică

PERICLE MARTINESCU — *Pagini de jurnal*. VI. Inedit. (p. 48)

◆ Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC — *Cenzura computerizată sau despre o ipotetică logodnă* (p. 55)

◆ Traduceri din literatura română

RADU CÂRNECI – 77 – *Le Serment (Jurământul)* (p. 59)

IMAGINE

◆ Reproduceri după lucrările lui EUSEBIO SPĂNU (p. I-VI)

FL. CRUCERU – Scurt eseu despre ceramica lui EUSEBIO SPĂNU (p. 67)

METATEXT

◆ Invitat „Ex Ponto”

DINU FLĂMÂND: „*Nicicând nu a fost mai valorizată negativitatea care se străduiește să demonstreze că nu există nimic complex*”. Interviu realizat de CARMEN CHIHAIA (p. 70)

◆ Orizonturile esteticului

DUMITRU TIUTIUCA – *Trăirea estetică sau despre bucurie* (p. 75)

◆ Eseu

GIOVANNI ROTIROTI — „*Cazul Cioran*”. *Demonul lucidității între psihana-*

liză și filosofie. Traducere de IULIANA CULICEA (p. 80)

CONST. MIU – *Aspecte ale desacralizării sacralului în poezia lui Blaga* (p. 93)

◆ Cronica literară

NICOLAE ROTUND — *O lume dispărută* (p. 96)

◆ Lecturi

MIHAI FULGER — *Proza scurtă a lui C. Țoiu* (p. 101)

LĂCRĂMIOARA BERECHET– *Balcanologie II* (p. 103)

ILEANA MARIN – *Două secole de pamphlet românesc* (p. 108)

ION ROȘIORU – *Mântuirea prin iubire și credința în poezie* (p. 112)

LIVIU GRĂSOIU – *Amintiri definitorii* (p. 114)

GEORGE CHIRILĂ – *Sufletul poetului între imn și litanie* (p. 117)

◆ Avangarda

PAUL CERNAT – *Note despre recepțarea futurismului italian în România interbelică* (p. 119)

◆ Istorie literară

ENACHE PUIU — *Istoria literaturii din Dobrogea. Perioada interbelică: 1918-1944. Publicațiile II* (p. 127)

◆ Literatură universală – Eseu

ANGELO MITCHIEVICI – *Problema frontierei și riturile de trecere în „Deșertul tătarilor” de Dino Buzzati* (p. 138)

CORINA RADU – *„Mowgli, the Frog and the Moon Symbolism in „The Jungle Books”* (p.149)

◆ Aspecte ale imaginii

CRISTINA VLAICU — *The Name of the Pipe* (p. 152)

◆ Lingvistică

BARDU NISTOR – *Eugen Coșeriu și limba română* (p. 158)

◆ Teatru

VASILE COJOCARU – *Începuturile teatrului la Constanța* (p. 165)

◆ Muzică - profil

VIOREL MUNTEANU (p. 176))

◆ Istoria creștinismului în Dobrogea

Pr.prof.univ.dr. NICOLAE V. DURĂ – *Reactivarea scaunului mitropolitan al Tomisului* (II) (p. 178)

◆ Istorie

Dr. MIHAI IRIMIA – *Cum se mistifică istoria* (p. 184)

◆ Balcanistică

STOICA LASCU – *Deopotrivă – reprezentant și cercetător al unității românece, al diversității balcanice și identității aromânești* (p. 189)

◆ Etnologie

IBRAM NUREDIN – *Nevruzul* (p. 198)

Revista revistelor (p. 204)

Cărți primite la redacție (p. 207)

OVIDIU DUNĂREANU

De-ale tranziției

La modă sunt, astăzi, oamenii care știu să se „descurce”. Ei sunt admirați și luați drept modele. Astfel, a trișa, a minți, a te vâri pe sub pielea unor puternici ai zilei, a fi obedient până la pierderea oricărui respect, a corupe și a fi ușor coruptibil, imoral, a trage, a-i folosi și a-i disprețui pe ceilalți, a da vârtos din coate și a te cățăra cu nerușinare în ranguri pentru care nu ai nici o vocație – absolut toate acestea, și câte altele încă, au devenit normă generală pentru a izbândi în societatea românească dispersată în mocirla tranziției. Cel care încearcă să se opună cu vehemență și naivitate mersului înainte al unui asemenea val, cât și cel care se izolează, se retrage, refuzându-l, riscă să fie îndepărtați cu brutalitate din „joc” și să dispară pentru mult timp într-un anonim dezolant. Odată instalați – prin manevre de culise, mai puțin ortodoxe - în funcții de decizie, „descurcăreții” în cauză își dau repede arama pe față, instaurând, în jurul lor, legile bunului plac, mediocritatea, impostura veninoasă, confuzia, fanfaronada, închistarea și opacitatea, ipocrizia, superficialitatea, localismul meschin și plin de sine, vulgaritatea, interesele clientelare și spiritul de gașcă, retorica întemeiată pe hiperbolă. Nu știu cum se face, dar mai totdeauna acestor ignoranți le stau în gât cultura și instituțiile ei. Invocând marea sarcină și grija de a „proteja” banul public și ideea nechibzuită că acestea consumă prea mult, pentru a le rentabiliza, le comasează, le desființează, le reduce personalul, le schimonosesc și pocesc titulaturile, le bulversează, de nu se mai alege, de ele, până la urmă, decât praful.

Nici orașul nostru de pe țărmul mării, nu duce lipsă de această nefericită categorie de ipochimeni. Îngrijorător este faptul că, în loc să scadă, în ultimul timp, numărul lor a crescut ca ciupercile după ploaie. Văzând ce hotărâri iau, cum se manifestă, ce gândesc și ce pun la cale, dar și consecințele deprimante ale „proiectelor” lor, mi se relevă - cu amărăciune o spun – un adevăr, pe care, la rândul-le l-au descoperit și l-au trăit, în cei o sută douăzeci și opt de ani de la reintegrarea Dobrogei între hotarele românești, mai toți semenii mei care au trecut prin această parte de țară - scriitori, plasticieni, actori, oameni de cultură și știință, universitari, profesori și alți intelectuali –, și pe care mă văd astăzi obligat să-l exprim, și eu, cu aceeași dezamăgire: *Constanța este un oraș care nu știe să-și*

respecte valorile așa cum s-ar cuveni și cum alte metropole ale țării o fac. De aceea marile talente, mai devreme sau mai târziu o părăsesc, lăsând-o fără strălucire, provincială perpetuu. Iar orașul care își ignoră sistematic și organizat valorile, să fie clar, nu le merită!

În pofida acestei realități mai puțin faste, asumate tacit, cei câțiva temerari, care am rămas aici, scriitori din generații diferite – poeți, prozatori, dramaturgi, esești și istorici literari: Nicolae Motoc, Constantin Novac, Enache Puiu, Eugen Lumezianu, Arthur Porumboiu, Nicolae Caratană, Petru Vălușeanu, Nicolae Rotund, Marin Porumbescu, Victor Corcheș, Sanda Ghinea, Octavian Georgescu, Nicolae Fătu, Carmen Tudora, Florin Șlapac, Dan Perșa, Liviu Lungu, Iulia Pană, Sorin Roșca, Ion Dragomir, Ștefan Cucu, Emilia Dabu, Cristina Tamaș, Amelia Stănescu ș.a. – ne-am făcut un țel, mai ales după 1990, din a reconfigura și consolida viața literară constănțeană, pentru a o putea înscrie ca un punct de emulație pe harta literară românească. Scriitorii din generația mea (generația optzecistă) și nu numai, pe unde s-au aflat, la Arad, Oradea, Cluj-Napoca, Satu Mare, Baia Mare, Suceava, Botoșani, Iași, Bacău, Focșani, Galați, Pitești, Brașov, Craiova, Sibiu, Târgu Mureș, prin prezența lor permanentă acolo, cu cărțile și manifestările lor, lucrând în redacțiile unor reviste prestigioase sau la catedrele universităților, în instituții de cultură și edituri, au impus, prin standardul ridicat imprimat vieții literare și culturale a locului, aceste orașe drept niște nuclee capabile să intre în competiție cu Centrul. Vrem nu vrem, dar trebuie să recunoaștem că, în orice confruntare cu Marginea, Bucureștiul are mult mai multe oferte și indiscutabil este și va rămâne încă ani buni de acum înainte Capitala culturii românești.

Despre ce și cât am izbutit să realizăm noi, din ceea ce ne-am propus, individual ori în grup, la Constanța, rămâne ca timpul să decanteze, iar istoria literară să evalueze faptele la justa valoare. Dintre ele, două, îmi permit să cred, că vor fi sigur consemnate de memoria locului, pentru importanța și noutatea lor, și le consider a fi câștigurile cele mai mari pentru breasla noastră, din acești ani. În primul rând este vorba despre înființarea, în luna ianuarie 1995, a Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România – iată, de curând, ea a împlinit zece ani de existență. Filiala a oferit amploare și coerență vieții scriitoricești din Dobrogea și din zonele limitrofe acesteia creând în jurul ei un climat de ținută intelectuală, de demnitate și recunoaștere profesională. Al doilea eveniment remarcabil a fost apariția revistei *Ex Ponto* text/imagine/metatext, în octombrie 2003. Concepută cu rigoare, călăuzită de exigență și spirit critic, revista se dorește a fi un instrument de confirmare a identității unei elite, deschisă scriitorilor din întreaga țară și din spațiul european.

Și pentru că „nu mor caii când vor câinii”, în toată această perioadă grea și confuză pe care o traversăm, funcționează, nescrisă, ca o cutumă parcă, o lege a compensației. „Descurcăreții”, „politrucii” și „îmbogățiii” de carton, despre care vorbeam la începutul acestor rânduri, vin și pleacă în neant. Cărțile și revistele scrise în sărăcie, cu sacrificii, dăruire și umilință de scriitorii pe care ei îi hăituesc cu fel de fel de nedreptăți și de dispoziții administrative neghioabe, rămân să înobileze spațiul miraculos al librăriilor și bibliotecilor, să bucure sufletele cititorilor.

Radu Gyr – 100

Radu Gyr, dominantă figură a poeziei românești interbelice, personalitate complexă, dotat cu o energie creatoare nefirească, intransigent cu sine însuși, patriot luminat și vizionar, luptător ardent pentru afirmarea ființei naționale, polemist redutabil, dascăl de rară devoțiune, iubitor al artelor, el însuși muzician de talent, mag charismatic și stindard emblematic pentru cei pe nedrept deposezați de libertate, inegalabil și incendiar poet al spațiului concentraționar, în același timp om al reveriei poetice, nu a beneficiat încă de o recunoaștere pe măsură.

Ne-am pus întrebarea și noi de ce destinul i-a oferit în locul cununei de lauri cuvenită spiritelor sacre, cununa tragică de spini a martirilor. Misterul inexplicabil aproape, se decriptează prin decantarea integrală a operei și a vieții sale zbuciumate, iar aceasta printr-o raportare permanentă la crezul apartenenței scriitorului la neamul său.

Opera sa literară de mari dimensiuni scrisă, în timbru inconfundabil și într-o varietate de genuri, nu a fost apreciată la justa ei valoare de istoria și critica literară de astăzi.

Istoria literară, grăbită în consemnarea „efervescentelor” evenimente literare, descătușată în acești ultimi cincisprezece ani, nu a fost generoasă cu marele său spirit. Uitarea, nu numai nedreaptă, dar și sporită de vinovăție, fiindcă a fost și este voită, nu face nici un serviciu literaturii române.

Creator al unei opere literare în întregime valoroasă, Radu Gyr ocupă un loc important în literatura română. Poet, prozator, autor de piese de teatru, și cronicar dramatic, eseist, ziarist și publicist, traducător, teoretician literar, conferențiar universitar de estetică literară, director al Teatrelor și Operelor din România, este drept, pentru o scurtă perioadă, și fondator al celui de-al doilea Teatru Evreiesc („Barașeum”) din Europa, dacă nu și din lume, membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru al Societății Compozitorilor Români, Radu Gyr rămâne un nume de referință pentru viața culturală și spirituală din România timpului său.

Radu Gyr, după cum singur marturisește, este în primul rând poet. Scrie la început „foarte multe versuri frumoase”, „medelenizant”, „zgomotos vitalist” după un registru simbolistic, continuând apoi „abundent” cu „infiltrații argheziene”¹ ajungând „în cele din urmă la modernism temperat ca substanță și structură, înveșmântându-l în limpezile forme ale clasicismului”.

Aplecându-ne condescendent asupra manuscriselor sale, dar ferindu-ne de a lua și noi, „*pe sandale praful nimicniciei omenești – purtătoare de uri, dușmăanii și imputări corosive*”², oferim cititorilor – la ceas aniversar – un grupaj din poeziile sale, convingși fiind că am săvârșit un gest de recunoștință pentru întreaga frumusețe artistică dăruită de poet neamului său.

IOAN POPIȘTEANU

¹ George Călinescu - *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 784.

² Radu Gyr – *Calendarul meu*, Constanța, Editura Ex Ponto, 1996, p. 45.

Ars poetica

Nu-mi plac în stihuri măsurile,
sunt strâmte ca niște coșciuge.
Dezlegați-mi din lanțuri pădurile,
dați-mi torentul când muge.

Sparge-te, ușă, zidule, pleacă-te,
crapă-te stih de oblon ...
Patima mea nu vrea lacăte,
nici deznădejtile mele odgon.

Nu vreau un vers care cântă,
ci unul ce tună prin cer,
un vers care-n piept ți se-implântă,
până-n prăsele, până-n mâner.

Să fiarbă poemul, să strige,
pe vârfuri de spini și urzici,
în geamătul meu ce te frige
ca un gârbaci, ca un bici.
(Cuprindere)

Cântec

Din toate drumurile ce pornesc
să-nfrunte
iubesc granitul cărărilor de munte.
Urcușul lor cu gheare cățarate
e numai piatră și singurătate.

Ah, liniștea potecii-nvingătoare
când tâmplele își rezeamă de
soare!

Viața mea, tu cunoști aceste
poteci?
De-atâtea ori cu ele-ai vrut să
pleci.

Din toate cântecele ce străbat
pământul
mi-e drag doar geamătul pe care-l
cântă vântul.
E larg și singur și înalt și geme
precum un Strâmbă-Lemne peste
vreme.

Rupând fâșii din mări, din stânci, din noi,
aleargă geamătul văzduhului vâlvoi.
Tristețea mea, amarul cântec știi să-l
spui?

De-atâtea ori te-ai despletit în goana lui.

Din toate stelele ce pâlpaie pe cer
mi-s dragi acelea care cad și pier.
E-atâta aur în căderea lină
și moartea lor e jerbă de lumină.

Zăpezile din moartea lor mi-s dragi,
când se desfac peste păduri de fagi.
Inimă, le cunoști? Oricare stea
te-nchide și pe tine în ea.

(Cuprindere)

Chiot de primăvară

Sunt tot o bucurie vegetală,
ca o explozie de frunze noi.
Zumzet de stele mari ca un zăvoi
trosnesc de aspra stelelor năvală.

Stufoasă veveriță năzdrăvană,
îmi sare-n brațe soarele de foc.
Aș frânge primăvara de mijloc
și-aș săruta-o lung ca pe-o codană.

Pe coapse și pe umeri, și pe brațe
par năpădit de-un crâncen rămuriș,
de parc-o hoardă-ntreagă de caiși
pe trupul meu dă buzna să se-agațe.

Nu mai încap cu ramurile-n tindă ...
Aș trece veacu'not, precum un cerb
vâltorile zănoagelor ce fierb,
aș sparge zarea ca să mă cuprindă.

Aș bea o vadră de nemărginire,
o bute de-azur și de trascău
și m-aș izbi de cer ca un ceahlău,
ca un parâng de aur și iubire ...
(Cuprindere)

Delfinii

Și-a tras-napoi Levantul, pe șaluri moi
de lună,
aromele de piersici, lămâi și baobabi.
Mai vânăț, cimitirul marin după furtună
duhnește-a descompuneri de alge și
de crabi.

O stearpă dezolare ca infinitul stepii
îngroapă în imensul sicriu marmorean
miresme de meduze strivite și de sepii,
tot iadul geologic cu oase de mărgean.

Putreziciunea mării exală și infestă,
și peste scoici și pietre și-aruncă
mâzga ei:
gelatinoase leșuri sleite de tempestă,
mucegăite țândări și mlaștini de ulei ...

Dar din leșia-albastră cu mortăciuni
fetide
răsar delfinii: săbii lucioase de Damasc
sau grații voluptoase și torsuri translucide,
un cârd de afrodită ce din genuni se
nasc.

Ei sfâșie văzduhul cu bicele luminii
și-aprind cu flăcări negre infernului
somniaț,
iar putregaiul mării dansează cu delfinii,
ca ei umplându-și solzii de-azur
incandescent.
aprilie 1969
(Cuprindere)

Eu sunt ca un vis care fierbe

Eu sunt ca un vis care fierbe
și butii nu știu să-l încapă,
am clocote-adânci și superbe
ce strămte cercuri le crapă.

Burghiu perforând infinituri,
forez cu tăioase oțeluri,
ca-n strașnice roci de granituri,
în munții-ntrebării tuneluri.

Eu sunt un obuz de uraniu,
genunea pornind s-o sfâșie,
în cosmos să văd ca-ntr-un craniu
deschis de fierbinți bisturie.

Și totuși de unde, de unde,
vuiesc disperările-n mine?
Mă-neacă răspunsuri afunde
sau gem taine încă virgine?
5 mai 1970
(Cuprindere)

Butucii

Pe scocuri care vâjâie și tună
s-au năpustit cu muget de bouri
și-acum, în vaiet lung și trosnituri,
se prăvălesc pe-un fund de vâgăună.

În ceafă cu țapine și securi,
gem despuiați de-o ultimă furtună ...
O, cum foșneau sub viscole de
lună,
pe creste sus, pe când erau păduri.

Dar parcă tot mai fluieră mierloii,
sau curge vântu-n pieptul lor flămând
de ropotele grindinii și ploii ...

Și cum pornesc spre joagăr, rând
pe rând,
butucii, goi de coajă, par strigoii
pădurilor care-au murit cântând.
(Columne)

Înțeleptul

Nu scuipe pe'nfrângerile mele!
Ce-am adorat nu știu să ard
și nu ridic în vânt obiele
în locul ruptului stindard.

De funia spânzurătorii
dezastrele nu mi le-agăț
și nici mândria din victorii
n'o pun sperietoare'n băț

Cu-aceleași zâmbete'nțelepte
îmi port și lanțuri și cununi
urcând spre soare clare trepte
sau coborând printre furtuni.

Și merg pe-acelaș țărâm ce suie,
La braț cu prieteni sau vrăjmași,
de-o fi să-mi bată trupu'n cuie
sau să-mi presare crini sub pași.
(*Vioara din pod*)

Purificare

*lui Const. Buceșcu**

Nu mai aștept și nu mai sper.
O mare liniște începe,
încovoiată ca un cer
de-asupra neclintitei stepe.

Chiar amintirile-mi ascund
sub alge care le devoră,
cum marea-și uită, jos, la fund,
scheletul navei fără proră.

Trecut, nici jinduri nu mai ard
c-un pâlpâit de flăcăruie –
E sdreanță ultimul stindard,
moluz e fiecă statuie ...

Dar împăcarea, ca un mir,
îmi unge fruntea și, pe gură,
ca un parfum de trandafir,
tăcerea-i cuminecătură.

În verde curcubeu înalt
se schimbă ghiara de jivină.
Din prafu-a tot ce-a fost bazalt
îmi crește-un cearcăn de lumină.

Și când la apa Lethei merg
să-mi umplu amfora din mână,
cu-n petec de azur îmi șterg
năluca scrisă pe țărână.

24 februarie 1974
(*Pragul de piatră*)

Atac

Cu păru-n vânt, trăsnete ies
din largi spintecături de șes.
Băltoace, smârcuri, eleștaie
sar din nămol și țopăie vâlvoaie,
Ceru-ndârjit scui pă lavă,
fontă lichidă, otravă.

Crunt ne mai biciuie cnutul Prea-
Sfântului,
Sfârșitul pământului, sfârșitul pământului.
Pământul crapă,
zările crapă,
apele crapă,
văzduhul crapă,
totul se spintecă și ne îngroapă ...

Ura, țâșnim din gropi și din șanțuri.
Iadul se smulge și scapă din lanțuri.
Îngeri de fier ca niște mari cruci
plutesc prin amiaza de tuci
și varsă pe noi numai stânci și butuci.

Toate jivinele lumii spurcate
făcutu-s-au tancuri și cazemate.
Munții s-au rupt din pripoane
și-aruncă în noi cu prăpăstii și stane.

Sar giurgiuvelele lumii,
sar toate zăvoarele humii,
sare pământul, întreg, din țâțâni ...

Scui pă sânge,
scui pă bucați de plămâni;
sunt tot pucioasă și zgură.
Moartea îmi intră țărână-n gură.

Vin proiectile, vin proiectile,
desfundă morți îngropați de opt zile,
îi smulg din noroi, cu gheare haîne,
și-i zvârle în șanț, peste mine ...

Doamne, nimic din prăpăd nu-ți mai
scapă!

Totul se spintecă, totul se crapă,
totul ne-ngroapă.

* Constantin Em. Buceșcu

Oh, urlatu-acesta, de unde
răzbate și mă pătrunde?

Vine din ce zăcăminte?
Din care profunde tării?

leșiți, voi morți, din morminte,
ca să intrăm noi, de vii ...

(Frontul)

As-noapte, Iisus ...

As-noapte Iisus mi-a intrat în celulă.
O, ce trist, ce înalt era Christ!
Luna-a intrat după El în celulă
și-L făcea mai înalt și mai trist.

Mâinile Lui păreau crini pe morminte,
ochii adânci ca niște păduri.
Luna-L spoia cu argint pe veșminte,
argintându-l pe mâini vechi spărturi.

M-am ridicat de subț pătură sură:
- Doamne, de unde vii? din ce veac?
Iisus a dus lin un deget la gură
și mi-a făcut semn să tac ...

A stat lângă mine pe rogojină:
- Pune-Mi pe răni mâna ta.
Pe glezne-avea umbre de răni și rugină,
parcă purtase lanțuri, cândva ...

Oftând, Și-a întins truditele oase
pe rogojina mea cu libărci.
Prin somn, lumina, iar zăbrelele groase
lungeau pe zăpada Lui vârgi.

Părea celula munte, părea căpățână,
și mișunau păduchi și guzgani.
Șimțeam cum îmi cade tâmpla pe
mână,
și am dormit o mie de ani ...

Când m-am trezit din grozava genună,
miroseau paiele a trandafiri.
Eram în celulă și era lună,
numai Iisus nu era nicăieri ...

Am întins brațele. Nimeni, tăcere.
Am întrebat zidul. Nici un răspuns.
Dar razele reci ascuțite-n unghere,
cu sulița lor m-au împuns.

- Unde ești, Doamne? – am urlat
la zăbrele.

Din lună venea fum de cățui.
M-am pipăit, și pe mâinile mele
am găsit urmele cuielor Lui ...

(Sângele temniței)

Lanțuri

Vă privesc prinse zdravăn de
glezne cu nituri,
fac un pas, vă aud zornăind
fierăria.
Crâncen mă simt priponit de
granituri,
așa m-a legat de ea veșnicia.

Mă culc, mă ridic, sun din carne,
din oase,
pâinea mea sună, apa mea sună,
somnul meu sună.
Parcă întreg sunt făcut din fier și
furtună,
pe nicovală și subț baroase ...

Ca lupii mă rupeți, ca iadul mă
frigeți,
în țipătul vostru Satana mă strigă ...
În rărunchi, în plămâni, cătușa
mi-o-nfrigeți,
până și-n inimă am o verigă ...

Lanțuri, vă pipăi cu ură zangătul
groaznic,
m-ascund, mă îngrop, nu scap de
teribilul sunet...
Și totuși, v-am mai purtat,
altădată, fierul năpraznic,
sunetul vostru în trup mi-a rămas
ca un tunet.

Lanțuri, lanțuri, îmi amintesc de
voi foarte bine:
departe, departe, în plumbul topit
al amiezii,
tot voi m-ați legat de grozave
ardezii,
vulturi de foc să rupă așchii din
mine ...
(*Sângele temniței*)

Cavalcadă

Te-am potcovit cu văzduh, tinerețe,
ca pe un mânz din poveste,
sălbatic,
și te-am hrănit cu căldări de jăratric,
aripi să-ți ardă la șold, pădurețe.

Și m-ai purtat peste evuri și fluvii,
când sub galopuri striveai uragane.
Tunetul lung al teribilei goane
trântea la pământ cu fruntea
heruvii.

Cum șchioapătă azi copita, cum
plânge,
trec eu, strigoii, pe-o umbră
călare.
Un pieptene-azvârlu: hai, disperare,
munții ridică-ți cu vârfuri de sânge.

Leapăd o perie neagră și deasă
zbârlește-ți, durere, pădurile
cumplite.
O lacrimă-arunc: tu, râu de
pucioasă,
umflă-te, umflă-te, lumea
de-o-nghite...
(*Stigmat*)

Nu-mi pun credința

Nu-mi pun credința-n vârful unei
lancii,
nici în tăișul cruntului hanger;

ci-mi simt înfipti colțarii și bocancii
în stânca solitudinii de fier.

Nu-mi aflu leac în mierea din stupină,
dar vindecări prin scorburi îmi adun
din stupi de vitriol și de chinină,
din cuibul rău de viespe și tăun.

Și tare nu sunt când înving vreodată,
ci când, înfrânt, într-un bârlog pe brânci,
îmi ling, ca urșii, gheara sfâșiată
și mă-ntărât pentru noi plumbi adânci.
(*Stigmat*)

Din când în când

Din când în când, îmi frige-un jerăgai
adâncul cărnii mele-nveninate.
Și-aș tot urca, pe brânci, pe coate,
bolovănișu-ntoarcerii în rai.

Poate-am uitat acolo, sus,
crâmpeie verzi din aripile mele,
de mi se face crâncen dor de stele
și m-aș tot duce aprig drum nedus.

Poate-am lăsat, de mult, acolo-n cer,
cenușa feței mele de-altădată,
poate că însăși vocea mea uitată,
în nopți fierbinți, mă cată din eter.

Ca de-o mireasmă stranie mă-mbăt
de glasul meu rămas în alte ere
și prind, o clipă, strașnică putere
să urc, piepțiș, în ceruri, îndărăt.

O clipă sui și iar, căzând, mă fac
rostogolire moale și afundă ...
A fulgerat urcușul o secundă,
și carnea mea mă surpă iar în veac.

Atât de dulce-am învățat să cad
și-atât de greu și rar mă-ntorc în sfere,
că toată rădăcina mea în cer e,
dar rodul meu întreg se coace-n iad.
(*Stigmat*)

Labuntur anni

Așa trec în fuga lor, Radule, Radule,
anii ...

Ca ieri, culegeam tot văzduhul pe
spade fierbinți
și iată-ne-acum potoliți întru răni și
strădanii,
uncheși înțelepți, pe obraji cu surâsuri
cuminți.

Ca ieri, mușcam lacomi din lume ca
dintr-o gutuie;
ca ieri, pitulam curcubeie sub șepci de
școlar.

Acum, tot egal măsurăm și ce e, și ce
nu e,
că zborul și praful le-am pus
pe-același cântar.

De mult am băgat și suspinul și
lacrima-n ladă.
De mult nu mai frângem genunchii pe
câte s-au dus,
și când, la ferești, umbre vechi încă
vin să ne vadă
ne află zâmbind împăcați în solemnul
apus.

Azi nu ne mândrim cu victorii cândva
adunate,
ci doar cu durerea în care am fiert și-am
șezut.
Și dacă azi inima noastră se-mpacă-ntru
toate,
e numai că știm că vieții i-am dat tot
ce-a vrut.

Și dacă-nțelegem ce ieri n-am putut
înțelege,
iertăm tot ce ieri n-a știut să ne ierte
pre noi
și-adânc mulțumim și cununii de roze
pribege,
și cheagului negru de sânge rămas
printre foi.

Nimic n-am păstrat pentru noi din prea
dulcea risipă.
Ne-am dat, cum din prag dăm colindelor

mere și nuci.
Subțiri și plutind și albaștri, ca
fumul din pipă,
așa ne'nălțăm, potoliți, peste
sfinte năluci.

Trecutul nu vrem să-l mânjim cu
venin de regrete,
nici gravul senin asfințit nu-l pătăm
cu muștrări.
Ajunge-un salut fluturat pe frânturi
de comete
și liniștea tâmpelor albe purtând
împăcări.

Atât e de bine să uiți și răni vechi,
și strădanii,
uncheși înțelepți, altădată atât de
fierbinți ...
Așa trec în fuga lor, Radule, Radule,
anii,
și-i bine să strângem pe buze
surâsuri cuminiți.
(*Stigmat*)

Rugă nemernică

Nu mă-nvăța să fug, Părinte,
de răni, de lacrimi de catran.
Ele dau freamăt mai fierbinte
acestui sânge pământean.

Nu fi nici pașilor mei paznic,
nici de năpârci nu mă păzi.
Numai veninul lor năprasnic
mă limpezește zi de zi.

Și nu-mi trimite nici heruvii
să-mi deie zborul lor înalt,
când sunt făcut să fierb în fluvii
de cruntă lavă și asfalt.

Doar om mă vreau, răsfierț în
smoală,
în uragane și-n căderi,
mai bun prin plânsul ce mă spală
și tot mai om, prin sfâșieri.

Să nu-mi pui àripă de înger,
ci lasă-mi chipul meu de lut,
să iert, să cânt, să gem, să sânger,
în dorul raiului pierdut.

(Stigmat)

Piramidă

Severă piramidă de granit,
am fețe mohorâte și rigide,
un monstru care tainele-și închide,
în cosmică tăcere-ncremenit –

Sub soarele pustiilor toride,
îmi arde vârful-nfipt în infinit
și, ca un lung și glacial cuțit,
străpunge luna pietrele-mi aride.

Solemn și hâd și rece monument,
clastru templu dur de blocuri
terne,
eu dorm adânc, acestei lumi
absent...

Dar, dincolo de somnul ce
se-așterne,
în greu-mi sarcofag incandescent
străfulgeră podoabele eterne.

23 aprilie 1975

(Anotimpul umbrelor)

* Ultima poezie a scriitorului

LUCIAN VASILIU

Barca lui Don Caesar

Sântem/suntem la mare.
Citim din Ovidiu, exilatul.
În lungul și în latul
valurilor
Don Caesar, fiul, cârmaciul
ocupă barca salvamaristului.
Ne invită să călătorim
până în Epoca de Aur și Piatră.
Câinele Tomiță ne latră,
un albatros
ne recită versuri
semnate Baudelaire.
Lerui-Ler, nu e iarnă...
Ne învăluie vara chicușiană.
Ne bălăcim în sintaxa
post-modern-latinească,
invocăm secundele
să ne pască, aici, la frontieră,
unde sinucigașii mai speră
ca barca fiului Caesar
să nu eșueze...
Ne privim în ochi.
Două suedeze
ne traduc disperarea.
Suntem ai lui Dumnezeu,
tomitani,
solidari
cu pescărușii, cu marea...

9 august 2002, Neptun

n-ajungem la bine)

ubicui ca horia gârbea
printre genurile literare
ne risipim în uragane de ambiții
ne evaporăm ca votca
uitată-n pahare

Într-o bună zi

Într-o bună zi am să dispar
din raza ochilor voștri
prin firele de iarbă
mă voi retrage-n pământ
pe funii de ploaie voi urca până la
norii
ce-și vomită umbra pe șesuri
mă voi risipi ca scaieții pe câmpuri
voi amuți ca flacăra marilor furnale
în epoca infinitei tranziții
mă voi destrăma ca păpădia palmuită
de vânt

voi pieri ca bursa română de mărfuri
torturată de nemiloasele crize asiatice
mă voi stinge ca iepurii bărăganului

obligați să sară prin pădurile europiei
mă voi prăbuși ca mercurul
termometrelor
sub rafalele agentului termic

Într-o bună zi mă veți uita
ca pe un ordin de front
dintr-o bătălie pierdută

Revolta figuranților

nimeni nu mai vrea
să stea mai în spate
a trecut vremea anonimatului sănătos
la gunoi cu tava
și paharul cu apă
cu replica țintuită-n două silabe
răbdarea a ajuns până la os

majordomul se poleiește-n
luminile rampei
alaiuri flămânde de glorie
dau buzna în scenă
cu trena reginei în chip de blazon
cuștii sufleurului i se pun gratii
regizoru-i spânzurat de balcon

Poezia și îmbrăcarea-n ea

Rozete portocalii, ananas tăiat, jeturi, sifoane,
râs – libertate, eu flutur formele tale,
în miezul unei clandestinități contemporane:
poezia și îmbrăcarea-n ea. Libelule, zimți policromi,
și gândul credincios învăluind penumbra odăii (unde
zeii s-au anunțat prin suluri galbene de fum),
lejeritatea dulce-a unui vâl uitat pe scaun,
spațiul adevărat al inimii.

Dimineața și-apusul cu mine

Eu, orbul de sub pământ, nu am fost uitat.
Cu tot cu lumea de miraje, cu fluturii transgenici,
cu valiza de profeții, cu turta dulce. Mă jucam
de-a crisalida împodobită cu imagini noroase –
ele aveau să piară o dată cu ciclul meu vital,
nimeni nu le va lua în codul său genetic.
Să rămână un vis.
Țineți minte dimineața și-apusul cu mine,
cina de la malul mării. Eram ostatic,
mă risipeam în zeii microscopici iviți ca funigeei
pe marginile de puf ale ființei mele, ale robei
ce mă apăra, îmi salva chipul secret
de crâncena transformare a sticlei în nisip,
a visului în viață.

Dragostea se dezvăluia lent

Dragostea se dezvăluia lent. Între timp,
cineva a trăit. Chiar mai mulți. La orice etaj,
din orice firidă, mijea un chip: turna copii,
fundații de clădiri, ascundea aur sub dale.
Tu erai forța albă a așteptării, conul de lumină
deschis. Dragostea se dezvăluia lent: această
cuprindere-n văz, transportul tuturor, pliați,
în arca translucidă. Se foloseau de tine, liniștiți,
să-i treci. Un Charon al lumii acesteia.
Trăiau în draci. Se osteneau cu viața. Din trup
li se ridica fum. Își dădeau pruncii la chitară,
la acordeon. Pupau mâini, să treacă examene.
La probă, croitorul le acoperea cu stofe
șoldul în ardere. Te asurzeau cu manele,
cu zgomot de picamer. Casele trebuiau ridicate.
Și tu-i treceai cu barca transparentă, numai în somn,
în virtutea unui drept la liberă trecere –
fiindcă plătitise pentru el cineva.

Prezența

Cine ești tu? prezent
și la pupitrul orgii și-n staul
tu, care streкори nevăzut savoarea
în fructe și flori, iar acum prezidezi
congresul, transcriind lucrările pe frunze,
tu, cel chemat de vultur pe numele mic
și care, înainte să pleci înspre munte,
îți lași în câmpie gloria, onoarea și trupul,
dar și hambare de grâne
ce nu se vor isprăvi niciodată?

Fericire, fiară ascunsă

Anevoie de recunoscut, fericire,
fiară ascunsă, cu atâtea chipuri,
mereu te văd sub crengi, nedomolită,
un animal la pândă, scurgând indiferent,
pe blană, stele, tigru agil, cu mers
mai moale decât apa, fața ta receptivă

eu, cel înnămolit în drojdia lumii,
o discern prin frunze, printre lumini
piezișe - în spuze a destin miroase-ntotdeauna,
a întremare dintr-un galop letal, dintr-o
stupoare tănuită, când hotărâm la un soroc
să prăznuim cu iarbă tare și levităm
înspre platouri, fără vreo ezitare plătim
regește pentru adevăr, oricât ne costă
irizarea de ferigă întinsă și sacrificată
care-și găsește liniștea încet, încet
pe-un pat de stei.

Dreptul rănii de a rămâne deschisă

Luptăm ca stindardul
purtat semeț prin falii abisale
să nu își îmblânzească izul de pierzanie,
să nu se strângă-n cerc privighetori
spre-a celebra extatic vreun final,
în hăul devenit deodată centru civic.
De n-ar avea capăt noaptea patimii!
De s-ar păstra intacte
mușcăturile orbitoare de ființe marine,
urmele primilor crustacei
agresiv desenate-n nisipul prăpastiei.
Când patricieni vor sosi dinspre țarm,
să facă invitații-n *loggia*, la adăpost
de ape, oștenii submerși vor tăcea,
între alge, gata să moară
pentru dreptul rănii de a rămâne deschisă
și al armurii să fluture ferfeniță, pe-un trup dispărut:
aici pasărea
să nu-și poată dura cuib niciodată.

Trăsura

Dacă-aș urca în trăsură, aș arde.
Și-așa, furnică-n mine atâtea ace,
cu fiecare gest mi se reamintește-abisul,
și darurile prin care-am supraviețuit,
mi se arată mâinile mele căzute la baza piramidei.
Mi-ar fi corpul nărui și tăiat,
de la pasul pe prima treaptă.
Fără mine, trăsura trece ca-ntotdeauna –
roșie, biruitoare. Iar eu rămân pe loc.

În siguranță, însă. Nu mi se văd semne
pe umeri, gândul îmi stă într-o sămânță străveche.
Atunci când vorbesc, limbă mi-e apa. Sunt trup
ascuns în alte trupuri, până la cel albastru,
larvar, din mijloc. Afară, par să fiu: am zborul,
fuga pe pietre, liturghia pe recifuri de corali.
Dar nu știți unde-mi duc viața. Mi se invidiază albul.
Unii culeg de pe mine rouă și ploaie, parc-aș fi nor.
Abia mișc, că aud sunet de arme, voci combatante,
aruncarea zarurilor. M-am dus în poiană și-am plâns
pe urmele-ntoarse-ale roților. Am mângâiat roșul
din lut. Drumul acela pe care eu n-am mers ducea,
pesemne, spre locuri minunate. Am mângâiat lutul,
apoi m-am tras îndărăt. N-aș fi ajuns niciunde,
să fi urcat, știu că mi s-ar luat trupul de pe inimă
ca o zdreanță, cum aș uita, la primul pas pe scară.

Cursă

Erai tu însuși.
Gol și rotund în sorbul clar.
Scăldat într-o lumină tânără.
Cineva lopăta frenetic
spre tine,
încărcat de efecte,
prin arabescul undei.
Și, tocmai fiindcă se grăbea,
nu putea să te-atingă.

teamă și dor/cântă
lenea năucitoare a timpului

la noapte voi părăsi acest oraș
cu amintiri cu tot și voi scrie un poem
despre ele/să aflați și voi că diamantul
cel mai orbitor rămâne tot poezia

Liniște

... de parcă s-a așezat de mult praful
pe tobe/noaptele rezemate de ziduri
precum ameziții de băutură/și ea înaltă
ca umbra unei spânzurători

mai că aș evoca prima
noapte de dragoste de pe malul
unui fluviu/și aurul cernut
din nisip/mai că aș pune
la socoteală sita timpului
și masca lui

uite fotografia femeii
pe al cărui chip nopțile
au lăsat o mică umbră

se apropie ziua când îmi voi stivui
ca pe niște lemne amintirile
până va veni o noapte mai lungă
decât toate/Dumnezeu va sufla
(ca într-o lampă) în flacăra
ultimei zile/pescarii de pe malul
fluviului se vor lua la întrecere
cu vânătorii/poveștile lor
ne vor adormi așa cum liniștea

îi face pe iepuri
să doarmă
cu ochii deschiși

Însinguratul

celor căzuți în patima singurătății
li se întâmplă câteva lucruri bizare

păcătosul trimite epistole sfinților
orbul se crede clarvăzător
iar însinguratul

ei bine/însinguratul se visează
mereu îndrăgostit și crede că e
trimisul
lui Dumnezeu pe pământ

de aceea vă cer să aveți mare
grijă
căci presimt cum de la cea mai
înaltă tribună
nebulul orașului o să ne dea
lecții de cumișenie

mai toate tristețile vor rămâne cu
noi
pentru că numai rătăciții au darul
de a fi unde nu te aștepți

cât despre mama doar oglinda
o face să fie tot mai tăcută

Tănuitorii lumii

doamne cum trece singurătatea
prin oraș
ca o nuntă fără alai/și bărbații
sunt gârboviți

de parcă ar fi cărat nopți la rând
luna în spate și acum nu se mai
pot opri
ca alergătorii de cursă lungă/dacă
nu i-aș fi auzit

vorbind în somn aș fi crezut
că au amuțit de tot/femeile lor îi
așteaptă
într-o tăcere ce mă apasă ca vara

parcă ar fi marii tănuitori ai lumii
aș putea să le număr anii tineri ca
pe mărgele

de atâta întunerice cuvintele
nu mai au nici o putere

trupurile femeilor parcă sunt niște
lumini
ce se tot subțiază așteptând

mai mult din ochi decât din cuvinte
înțeleg că umiliința lor tânjește
după o mângâiere

Aud cum trece ecoul

doar în ochii femeilor mai întâlnim
acel soare nepotolit/drumurile
celor rătăciți au împânzit orașul

aud cum trece ecoul dintr-o
fântână
într-o altă fântână și cuvintele
au o tresărire de orgoliu de parcă
ar fi
încercate de teamă/haideți prieteni
să luăm
cuvântul sau să-i punem acestui
poem
beteala unei mirese/să-și ia
rămas bun
de la mine când femeile se închină
ca umbra la o lumină

în orașul acesta bizar
tristețea are măști de carnaval
crinii s-au scuturat într-o noapte
și ei au rămas în poemul meu
doar umbre schimonosite

mai toți bătrânii orașului
poartă numele unor sfinți
și cu fiecare lacrimă amintirile
lor sunt tot mai vii

azi mi-aș pune sufletul în palmele
voastre
să aveți și voi cui să cereți iertare

Ochii mei

sunt tot mai grăbite poemele mele
să își arate adevărata față

tristețea lor
și invidia pentru cei ce nu merită
o coroniță/nici măcar nu știu
ce le așteaptă și ceasul arată
o oră târzie

sunt tot mai ispitit să cred
că vorbesc cu umbra mea
și cuvintele sunt nerăbdătoare

până și ultimul poem
are sânge proaspăt
de parcă ar îmbrăca haina
celui mai tânăr dintre noi

ochii mei sunt vii atât de vii
încât voi credeți
că vă privesc printr-o flacără

RADU VANCU

Amintiri pentru tatăl meu

*Ideal and dearly beloved voices
of those who are dead, or of those
who are lost to us like the dead.*

*Sometimes they speak to us in our dreams;
sometimes in thought the mind hears them.*

*And for a moment with their echo other echoes
return from the first poetry of our lives –
like music that extinguishes the far-off night.*
Cavafy, *Voices*

*But this dedication is for others to read:
These are private words addressed to you in public.*
T.S. Eliot, *A Dedication to my Wife*

o, tată...

ea e iarba, cum zice poetul, și acoperă totul, waterlooul, austerlitzul și pe tine,
lupta dintre cele mai teribile ale sufletului meu încă ostenit și cu coapsa
fărmată;
a năpădit neînduplecată și locul unde te-au așternut, la finalul cuvântării
asine,
a săpat cu ființa ei clorofilică adânc în pământul mort
și metodic și-a coborât piramida verde ca un vegetal cort
în care dormi, ultim imhotep, cu lemnăria sarcofagului peste absența ta
surpată.

noi eram iarba, noi ne așterneam ca o iarbă animală, iubitoare și chicotindă
peste trupul tău, când veneai acasă beat, te întindeai pe covorul rugos
și ziceai: hai, puia tîcu, iubîți-l pe tata. viața plutea în jurul tău, aburindă
și mirosind a votcă despre care atunci nu-mi dădeam seama
cât de obscen de ieftină era, și adormei, sforăind cum sforăi eu acum. mama
plângea uneori când te găsea dormind pe jos.

iarba este, es ist so, cum ar fi zis un mare om, tu nu ești, sunt eu oare cu
adevărat
aici, cu camelia lângă mine, zdreliți din ce în ce de rafalele solide
ca piatra, întrebându-mă cine ne trăiește pe noi și iarba cine-o trăiește,
ce ne trăiește așa de diferit? frig. noiembrie e luna cea mai crudă. seara
crește.
plecăm tăcuți prin iarba înaltă. ce ne trăiește ne ucide.

amintiri

când privești ploaia prin fereastra biroului de la facultate
și amintiri cutremură cu picurișul lor planul suflet
încât în mărinde cercuri ți se sparge ființa. când uitate
uitări îți redesfac aripele nevăzute și ți se zbate
în carne un zbor mai adânc decât carnea. când, crăpate,
buzele sufletești șuieră un visător amărui răsuflăt.

când ploaia a stat și vodka e amintire,
cum amintire-i și tata, legat de vodcă și el ca de-o cătușă
probabil mereu amintindu-i, cu aceeași rea nesimțire
cu care îmi amintește mie, că a fi vancu e ocnă, și cu subțire
răutate strângând în jurul încheieturii sufletești, cu mai abitare
lanțuri, cu fiecare beție o încă mai remușcătoare cătușă.

când s-a spânzurat, până au venit ăia de la smurd
i-am făcut respirație artificială - ultimul aer ieșea din plămâni gâfâit
și viața plutea în jur și moartea plutea în jur și cumva absurd
am gândit că mai respiră, îmi venea să zburd
și aerul lui era aerul meu și eu n-am murit încă, și surd
am auzit paramedicii zicând: e mort. amintirile te fac fericit.

geneza metaforei și sensul amintirilor

fata asta, despre care povestește blaga că gusta prunele din cimitir
ca să vadă dacă morții care le-au hrănit erau buni sau răi -
la fel ca ea cercetează neconținut și sufletul meu, izbind abiter
de pereții de carne cu amintiri care, aidoma unor mnezici zurgălăi,
răsună când dulce, când putred amărui, după aroma sucurilor care,
zemuind din leșurile timpului când erai viu, le sunt merinde placentare.

analogia cu povestea din geneza metaforei merge încă și mai departe:
țărani din lanțrăm fierbeau prunele din carnea morților crescute
până când le prefăceau în țuica în care se macerează și viața și moarte.
similar, amintirile își fermentează timpul mort în mine ca într-o narcisică
bute

până când din inconsistența lor strivitoare susură un alcool
din a cărui beție nu mă pot trezi, lunecând neîncetat între rai și șeol.

nu îndeajuns de adânc în sufletul meu, apăsător și compact ca pământul,
germinează neînduplecat amintiri, mereu mai multe, mereu mai fecunde,
mlădițele lor își aruncă mai sus cu fiecare clipă avântul
și fructele amintirilor, cu alcoolul lor conținut, nu încetează niciodată să
abunde.

Atât numai că, atunci când țuica face în mine un ger arzător,
cad, putrezesc și hrănesc germinânde surate. amintirile sunt despre viitor.

97

*'cause you're real only after 74-75
the connels*

din poza mare de deasupra patului din sufragerie, îmbrăcat cu sărăcăciosul
ștaif
al vremurilor de dictatură a proletariatului din regimul de largă concentrare
democratică,
mă privești hipnotic. mami, în rochie de mireasă, are pe creștet un soi de
cataif
împletit, despre care multă vreme, măcar până prin clasa a opta,
am crezut că e un tort real. Însă nu era real. cum nici tu nu ești real în poza aia,
cum nici mai târziu n-ai reușit să fii atât de real cum ești, incorporeal, acum.

nu erai de tot real nici când eram destul de mare ca să-mi dau seama că
exist și că exiști,
de exemplu când mergeam la piață la cibin și cumpărai mai ieftin vinetele și
cartofii
și intram după aia la crășma cibinul și dădeai peste cap suta de vodcă
- stilul smuls,
vorba lui m.i. - și-mi cumpărai sucul (brifcor, când rămâneau mai mulți bani)
și-mi ziceai: da' nu-i zici lu' maică-ta, mă, bine? și eu ziceam: nu,
ajungeam acasă și tăceam, eram de încredere, era secretul nostru și te
iubeam.

acum ești din ce în ce mai real, cu fiecare an care ne depărtează de noiembrie
97,
îmi ești tot mai aproape, poate pentru că semăn tot mai mult cu tine.
cum să-ți zic – timpul-ți târăște piciorul bălos de melc peste mine și viața
mea
e arabescul filigranat de mucilagiile lui, și abia privind în urmă văd deslușit
urma
materială (amintirea, cum ar veni, însă, repet, materială, adică reală, nu?) a
sufletului
meu, deci și a ta. de asta, oricât de scârbă mi-e de melcul ăsta, și trăiesc
pătimaș târâielile.

pindar și mahmureala

camii în brațele mele, noaptea smolită sfârâind sub picăturile ploii.
filmul suedez văzut la raluca, reconstruction, în englezește, a ajutat,
nu mai e supărată pe mine și corpului meu îi e mai bine,
chiar dacă mahmureala de la țuica de aseară nu mi-a trecut de tot
și carnea îmi arde încă întunecată ca noaptea.
alcoolul e bun, însă acum e de două ori mai bună apa

nevăzută a ploii alinându-mi fierbințeala. post potatum omne animal triste.
tristă e carnea după beția cu alcool ca și după beția cu cărți.

invers decât cei din familia noastră, am cunoscut-o mai întâi pe cea de-a
doua,
deși acum cea dintâi îmi e tot mai familiară. nu încăpeam două beții deodată,
duhul băuturii îmi era în vremurile alea duhnet. ne pornim încet către casă.
reconstruction. da, reconstruiesc acum convalescențele tale după excesele
etilice,

când beai jumătate de litru de apă din sticla de lapte umplută la robinet
și mă uitam catalepsat de fascinat la gâtul tău pulsând ritmic și la ochii închiși
de plăcere,

de-aș fi știut deja că zeii există și în bucătărie aș fi putut crede că ești un
zeu, zeul meu,
cu maioul rupt și pătat de sânge și chinuit de setea fabricantă a mahmurelii;
nu știai grecii, dar îi contraziceai în clipele alea când străluceai de bucuria
bolii învinse –
(orice beție e o boală învinsă) - aurul e bun, apa însă e de două ori mai
bună.

singurătăți de lectură

citeai ediția paperback cu coperte albastre din pardaillani, toate cele nouă
părți,

așezat pe scăunelul de lemn făcut, dacă nu mă-nșel, de tataia, erai acolo,
sprijinit cu spatele de caloriferul de tablă subțire și cu aragazul în stânga,
aproape tot timpul, încât îmi părea, când lipseai, că aerul a luat forma corpului
tău

și absența ta și știrbea cumva plinătatea, ca și cum sufletul meu obișnuit cu
tine acolo
ar fi mușcat cu grijă din aerul de deasupra scăunelului ca dintr-un măr
translucent

și te-ar fi înghițit în pânțele lui, aș zice acum, de chit ca să te treacă ceea
ce urma să fie

(totuși, în afară de tine, poate că nimeni nu bănuia încă asta) o mare prea
năvălășă,

să te ducă înspre un ninive izbăvitor – ceea ce nu s-a întâmplat. mai simplu zis,

deși nu neapărat mai adevărat, când lipseai de la cititul pardaillanilor, atunci
chiar lipseai
iar absența ta era, cum am scris odată într-un poem despre cami, una plină.
nu știu cum naiba să spun asta mai bine și mai pe înțeles, dar așa era.

zdrențuite, volumele foste albastre din zévaco mă ispitesc de ceva vreme la
recitare:
până la urmă, în cuvintele lor ni s-au întâlnit ultima oară singurătățile,
a ta, uimită, cu ochii rotunzi de uimirea încrezătoare în realitatea mai presus
de cuvinte
a celor scrise acolo, și a mea, la fel de uimită, însă de seninătatea surâzând
complice
cu care zévaco aducea în scenă personaje ucise cu zece pagini înainte
ș.a.m.d.
poate, cine știe, cu aceeași seninătate zévaco ne poate reuni iar singurătățile.

părinți și copii

ești cu adevărat fiul cuiva înainte să îplinești douăzeci de ani?
lumea prea fragedă - ca o corcodușă timpurie, cu sâmburele de o moale
amăreală verde -
pentru dinții de lapte ai sufletului molfăind-o în van, ochii aproape orbi ai minții,
mijiți precum ai cățeilor nou născuți, neînvățați cu lumina viscolind în pleoape
nedeslușiri fluide de personaje, urechea surdă până târziu în adolescența a
inimii -
se poate iubi când încă nu ești?

asta e, nici nu știu dacă eu cu adevărat am fost - sunt? - fiul tău.
pe bărbatul de douășase de ani, puhăvit în primele luni după însurătoare,
nu l-ai cunoscut. nici eu n-am apucat să cunosc bărbatul care ai fi putut să fii;
și, de asemenea, nu-l cunoști pe bărbatul mai tânăr deja decât unii dintre
prieteni mei,
mai tânăr cu fiecare an cu care eu mă fac mai bătrân și căruia-i spun în textele
astea tată.
mi-ar fi plăcut ca noi toți ăștia să fi băut o vodcă împreună.

mda, asta e. așa că rămâne să-mi amintesc cum un alt eu și un alt tu erau
la varice
într-o venerabilă crâșmă proletară și pentru prima oară eu ăla am cerut nu
brifcor ci vodcă
(o sută!) și am dat-o profesionist peste cap: ochii mi-au explodat sferici și
cu gestul,
abia acum drag, al celui tu ai fluturat scurt palma, șuierând: phuai, să fiu
nebun!
și n-aveam încă douăzeci de ani. și uite (alcoolul?) că-mi aduc așa de
exact aminte.
poate că, până la urmă, sufletul îți curge puternic prin oase și înainte de
douăzeci de ani.

PAUL MICLĂU

Umberto Eco la București

E ajunul de Crăciun. Sunt la Breaza și mă uit pe fereastră la zăpada antologică. (Gest: se ridică mâna dreaptă și, vertical, arătătorul). Înainte de a mă scula din pat mi-a venit ideea să încep acest text printr-un element de semiotică contrastivă.

În cărțulia *Segno*, Eco începe prin a înfățișa modul cum poți să dai un telefon la Paris, din oraș. Mergi la o cafenea, apoi cobori la toaleta de la subsol unde în anticamera veceurilor sunt aparate (uneori unul singur) de telefon, introduci fisa și vorbești în timp ce alături ... Ce surpriză pentru un străin!

La noi acasă, mai cu seamă astăzi, ai începe cu fapte de etnosemiotică, legate de semnele și actele din ritualul de Moș Ajun. Unele le-am povestit deja (vezi *Dislocații*, vol. I). Bineînțeles, matale cititorule, vei comenta superioritatea spirituală a Românilor față de Occidentali. Eu mai puțin, deși prea iubesc acest neam.

Îl știam pe Eco din *Struttura assente*, varianta franceză, ce-o exploream în cursurile din anii '70, ce vremuri! Nu mai spun ce excitate erau studentele, puteți să le întrebați pe absolventele de-acum treizeci de ani.

În 1974, decan fiind, mă autopropun (*pourquoi pas?*) pentru un stagiul de documentare la Paris, unde sunt primit oficial de către Quai d'Orsay, inclusiv interpret (ce lume!), o stilată doamnă din rasa Sturza. – Unde vreți să mergem, avem la dispoziție și o mașină! – Cred că aveți un itinerar standard, didactică etc! – Orice. Atunci încerc o poantă provocatoare: – La Vincennes! – Qu'à cela ne tienne!

Într-o seară ne înfățișăm acolo. Știți, nu? Era noua Universitate, Paris VIII populată de profesori și studenți contestatari, cu nostalgia aproape isterică a lui Mai '68. Nimerim la o întrunire: studenții contestă totul, chiar și pe profesorii lor, ei înșiși contestatari. "Nu se poate,ăștia au ajuns niște mandarini. De pildă un Meschonnic încasează un salariu de 6.000 de franci (NF), iar Universitatea e în paragină. Într-adevăr: ridicată peste noapte, ea este într-un hal, dar din pricina revoluționarilor care au lipit afișe peste afișe ruptăgite acum, lozinci peste lozinci, tout un bordel!

Dar aici era elita de atunci: îl cunosc personal pe Christian Metz, știți ăla cu limbajul cinemaului. OK, tipul intră la curs desculț și nu era prea cald atunci (februarie). Prințesa mea însoțitoare zâmbește cu indulgență, dar nu

e stânjenită de trăznelile din Universitatea de la Vincennes. Lumea era tolerantă la acea vreme.

La Sorbona Nouă (Paris III) cam aceeași atmosferă. Țin o vorbire și sunt prezentat de un fost coleg din 1966, ajuns acum șef. O cunosc aici pe Anne Ubersfeld, știți doamna cu Semiotica teatrului.

Șeful de la UER, de italiană (Unité d'Enseignement et de Recherche, care luase locul reacționarelor catedre) mă invită la o conferință a lui Eco, ajuns încă de pe atunci un monstru sacru. Vorbește în italiană cu bine cunoscutul lui ritm. Nu prea pricep, deși prin autobiografie scriam că știu, mediu, această limbă. Moțai. Apoi, un vin d'honneur. Acum toată lumea glăsuiește în franceză. Eco era la curent cu semiotica de la București din celebrul GROMS (Grupul Român de Semiotică). Reiterează invitația de a participa la apropiatul congres de semiotică, la care mă înscrisesem. – Mulțam, sunt onorat.

Ce vremuri, Doamne, ce vremuri! Le plasez sub *semnul* lui Eco, încarnarea semioticii ce mă bântuia și în care bântuiam pe alții, studenți mai cu seamă.

Câteva zile după aia, patronul de la UER de italiană mă invită la masă cu Julia Kristeva, prietenă a domniei sale. – Era mișto gagica ? mă întreabă Mircea Mihalevschi, în stagiu și el atunci. – Puțin spus. Vervă radioasă. Învie din celebra carte pe atunci *Semeiotikè*. – Care mai e soarta structuralismului, scumpă Doamnă? – O duce încă bine, dar mă întreb, unde e subiectul? – Subiacent structurii. – Nu, ăla e subiect abstract. – Și ce dacă? – Păi e vorba de subiectul pulsional. Sangvin, vreți să spuneți? – Si vous le dites.

Toată lumea bună trecea prin Lacan, neînțelesul. Julia se orienta deja spre psihanaliză pe care ulterior a predat-o la Paris VII și a practicat-o chiar ca psihanalist. I-o fi venit de la pulsionalul său aproape-soț, Philippe Solers.

Aș spune două vorbe despre euforia de atunci la Paris, în care l-am antrenat pe Mircea ce m-a ajutat să mănânc pe șest la cantina de la Paris III și pe ceilalți colegi prezenți acolo. Dorina Cristea stătea zilnic la biblioteca de la BELC și studia pe Anderson cu a sa gramatică a cazurilor, care i-a atras gloria la București, cu faimosul locativ spațio-temporal.

Cu Mircea am fost în vizită la Hélène Cixous care tocmai venise de la noi, unde a ținut o conferință despre Joyce: „Am să vă explic mai simplu, nu știu dacă ați auzit de al său *Ulysse*”. Rumoare în sală: – Elle nous prend pour qui, cette dame?

Că ce părere am despre Gulagul lui Soljenițan, dar de rămânerea în Franța a lui Țepeneag. Bună părere. Zâmbește ironic; e din specia de la Vincennes unde spiritul revoluționar e grefat pe liberalismul burghez. Iese la suprafață când unul când altul, după cum bate vântul. Ce briză o fi în apartamentul său din zona Saint-Jacques?

Cu sprijinul lui Mircea cumpăr un Fiat 124, versiunea sport de lux (dar cu tinicheua delabrată) de la o cucoană din Versailles. Lăsasem niște bani înainte de retragerea în patrie (1970) în contul lui Papa Bouët la Crédit Agricole. Dacă partidul ar fi știut-o, m-ar fi făcut praf, căci tare interzisă era chestia.

Mircea face o cerere de prelungire a stagiului cu o lună și eu scriu pe ea „De acord”. Treaba a făcut zgomot în Universitate, mai ales la cadre, unde Ciurel mă ceartă: – Cum dom'le dai aprobări la Paris fiind? – Da ce acolo nu mai eram decan? Cred că dimpotrivă.

Ne întoarcem cu mașina acasă: el, eu și Rodica Nădejde, mai mult decât prietenă, umbră acum, hélas! Facem un tur la Montpellier unde alde Bouët cu papa în frunte ne primesc regește, inclusiv două zile de sejur la Grau du

Roi pe malul mării. La Nisa facem pipi pe plajă (în martie) în fața esplanadei Englezilor. Rodica înjură ca un birjar (vă mai amintiți spontaneitatea ei?) că ea ce face. Repede ajungem într-o cafenea mai sus de oraș și treaba se „rezolvă”.

La Milano, Domul, Galerile Emanuel, Scala pe dinafară și mâncăm mule crude. Căutăm o poștă să expediez comunicarea pentru congresul lui Eco, despre imanență și transcendență în semiotica poeziei (vezi *Signes poétiques*), căci știu că nu pot obține o nouă viză și nici bani. Cine credeți că-mi citește textul la Congres? Amicul Clement Mârza de la română, admirator al modernității catedrei de franceză (La un colocviu al zisei catedre se scoală și zice: – Vreau să spun că în prezent modernitatea s-a mutat de la română la romanice). E în Spania de mai mulți ani: oare și-o mai aduce aminte?

O noapte la Veneția, vibrantă. A doua zi, mare bucurie în zona Dogilor și San Marco și, ce să vezi, e deschisă Academia de pictură, pe care am ratat-o de atâtea ori înainte. Regal cu fiorul muzeelor lumii ce mă străbate încă.

Cea mai frumoasă haltă la Comorâște, satul luminii mele dintâi (Blaga să trăiască!); ai mei, fericiți, râd de nădragii lui Mircea, roșii; nepotul Ionică, de 2-3 ani bricolează bordul mașinii, iar eu sar foc la el să nu rupă ceva, nu de alta dar unde se mai găsesc piese italiene. Aveam să aflui mai târziu că se potriveau unele de la Lada rusească, căci sovieticii preluaseră modelul 124. Unde dai și unde pleznește. Căci rezerva luată direct de la Torino se epuizase repede.

Palimpsest: ați observat că peste imaginea lui Eco suprapun crâmpoșele existențiale (nu pot suferi această vorbă), de-ale mele și ale amicilor. Și mai adaug și pe cele de acum, în momentul când pixul curge pe foaia albă ce nu mă sperie, dragă Umberto, vous voyez ce que je veux dire? – Nici pe mine, face el. – Cred și eu. Îmi vine să-i spun qu'il pisse de la copie dar mă abțin. Oricum, trecerea la romane îmi arată că Eco făcea dragoste cu hârtia de scris. Probabil că asta voia și Mallarmé, dar n-avea curajul.

Ilus s-a mai născut o dată în astă noapte. Ninge cu fulgi groși (iar Blaga! Oricum, recitiți poemul „Tămâie și fulgi”, unul din cele mai frumoase de pe toate meridianele). Mai fulguie și-acum, cu soare blând printre nori. Spectacol cum de mult nu s-a mai văzut pe aici.

Ați înțeles demersul? Dacă nu, să spun două vorbe. Se suprapun aici trei planuri: Eco din 1974, apoi cel ce vine pe coala asta, în acest moment când scriu (prezentul scriiturii) și, sub el, eu cel din 1974, pe care l-am evocat scurt mai sus.

Căci, de fiecare dată când veneam din Franța și mai cu seamă de la Paris, eram altul, nu zic îmbogățit (termen de lemn), ci modulat inedit. Când soseam la București simțeam că sunt atipic. Mulți colegi cu stagiul la Paris câștigau ceva profesional, dar ca atitudine, zero, dacă nu mai rău. Se îmbrăcau iar cu limba de lemn, la unii ușor îmburghezită, dar tot de lemn.

De unde îmi venea instinctul de a fi ca la Paris și ca în Franța în general, iar ulterior ca la alte prilejuri occidentale și nu numai. Cred că de la contactul cu studenții, mai puțin cu profesorii (mandarini, nu glumesc). Morala era în Mai '68.

Voi, cei de astăzi, condamnați mișcarea de atunci și n-am nimic împotriva. Eu am păstrat spiritul deschiderii totale și mă simțeam excitat acut de contrastul cu închiderea mentală, dominantă, chiar dacă nu impusă direct de Partid, ce domnea în trista cetate universitară.

Dumnezeu mi-a dat șansa de a-mi reînoi constant acest suflu, perceput mai ales de studenții de la franceză și mai puțin de colegi. Amfiteatrul fremăta, chiar dacă din snobism, același, Hașdeu de la etajul II, devenit simbol al aventurii catedrei noastre, hrănită și de alți colegi, dar de pe temeuri diferite. Acest amfiteatru e scena a ceea ce urmează a cânta pe zăpada acestei hârtii. Să reluăm povestea.

Eco se face între timp scriitor, lansat „ex abrupto” prin *Il nome della rosa*. Ce specie o mai fi asta a semioticienilor ce devin literați? Este semnul unei eliberări din chinga structuralismului lingvistic, a ceea ce am numit odată „terorismul lingvisticii”.

Vine vremea traducerii *Numelui* în românește. Fu opera bunului prieten de la italiană, Florin Chirițescu, spirit artist, cu umor, dar și savant, cum se vede din dificila transpunere în limbaj mioritic a dramei din străvechea „abație” (așa a tradus el și pe bună dreptate), unde pârjolul a făcut să dispară unicul manuscris al *Poeticii* lui Aristotel.

Și este invitat Eco însuși de către Uniunea Scriitorilor la un fel de lansare a *Numelui trandafirului*. Calendaristic, la zece ani, lună pe lună de la întâlnirea mea cu el la Paris din 1974. El nu vine cu mâna goală, ci într-o delegație (scabroasă vorbă) ce cuprindea pe distinsa doamnă Bianca Valota Cavalotti de la Universitatea de Stat din Milano, nepoată de-a lui Iorga, profesorul și criticul Claudio Magris de la Universitatea din Torino (pe care am vizitat-o în 1976, cu prilejul dezbaterii privitoare la aplicarea în universități a Acordului de la Helsinki, moșit între alții de Valentin Lipatti) și Lorenzo Renzi, romanist de la Universitatea din Padova. Trapezul nordului cu puncte de vis: semiotica la Bologna (Eco), istoria la Milano, lingvistica la Padova și literatura la Torino. Puțini și-au dat seama de frumusețea apostolică a echipei, dominată de frumusețea fizică a Doamnei Bianca și prezentabilității bărbii lui Eco ș. a. m. d.

Mi-amintesc ca astăzi: întrunire la Casa scriitorilor „Mihail Sadoveanu”, înainte și acum „Casa Monteoru”, sala oglinzilor de la etaj. Cineva ar trebui să scrie povestea acestei case, inclusiv a restaurantului din spate, care era unul din locurile cele mai înțesate cu microfoane ale securității.

Trece și Crăciunul 2002. E ger cu soare. Primul e metafora atmosferei de atunci, al doilea al lui Eco, reconfortant de luminos. Dacă-i ger n-am să spun mare lucru despre discuția din jurul mesei dreptunghiulare. Noi, țărani, stăteam mai în spate. Păi, să vreau și tot nu-mi amintesc ce s-a spus. Eco se adaptează ușor banalităților, intră în joc, dar „în petto” ne cam înjură. – Ce caut eu printre ăștia? Eu îi răspund mirat chiar: „Dragă tovarășe, știi bine că noi nu putem spune tot ce gândim.” – De acord, dar e vorba doar despre cărți și nu de trăznelile lui Ceaușescu. – Ușor de spus, află că pentru mulți conformismul oficial se extinde peste tot, vizează mentalul în întregime.

Ce să mai lungesc vorba... Printre scriitorii prezenți se află și Mircea Dinescu. Nu prea știa și nici nu-i păsa de *Numele trandafirului*. Dar profită de prilej pentru a lansa una din celebrele lui replici. Îmi aduc aminte de reacția lui la Conferința scriitorilor din 1981, memorabilă. Unii condeieri contestatari, poate chiar provocatori, critică modelul copiat după sovietici. Zice el: – Dar ce tovarăși, metroul nostru este suedez?

Acum se îngroașă gluma. Se scoală și citește o scrisoare deschisă către Eco, în care zice cam așa: „Toate bune și frumoase cu cartea Dumneavoastră. Am citit-o, n-am citit-o, sigur este că e bună de făcut cadou la medici; ține locul unui Kent sau al unui pachet de cafea. Treaba însă-i mai nasoală. Tot

vorbim noi aici de una, de alta, dar să nu uităm că în iarna geroasă ce abia trece, doi dintre scriitorii români au murit de frig! ”

Bombă. Mă întreb cum o fi tradus colega noastră de la italiană, Anca Giurăscu. (Ce-o fi făcând acum în America cu fetele ei, unde au emigrat la puțin timp cu pățania?). Sunt sigur că traducerea a fost corectă, că i-a și plăcut să fie așa. Și-apoi noi tot nu știam italiană să o controlăm. Care noi? Ghiciți!

Toată lumea-i mulțumită. Boierii, pentru că aveau materie de folosit mult timp de-aici înainte: – Ce zici, bre, de Dinescu, a fost tare?! – Ce să zic, trebuia spusă și asta. Replica următoare este în funcție de faptul dacă cel atacat era sau nu provocator la rândul lui. Am asistat adesea la un astfel de dialog cu turnători: capodoperă de impostură: – Matale ce zici, don decan? – Ce să zic, a picat bine, dar să nu uităm că Eco e de stânga și nu e un fraier să se lase atras într-o asemenea cursă. Aceasta era tactica mea: spui ca ei în prima fază, apoi arăți sucit că provocarea nu ține. – Dar de Ceaușescu, cu toate demolările! – Este exagerat. Dar mie îmi place arhitectura.

Acesta era fundalul, dar Dinescu prea o făcu de oaie, cum se zice la mine la Paris. (V-ați prins: reciproca unei vorbe rare franțuzești pe care o spuneam adăugând: cum se zice la mine la țară. Râsete seci; păi, cam așa e, la noi au fost colonizați Alsacieni și pe unele pietre funerare din sate bănățene sunt nume ca Jean, Jacques, Pierre, François).

„Sedința” se încheie într-o atmosferă apăsătoare. Imediat încep să zbârnie telefoanele către forțele invizibile care spun sec: – Iar a luat-o razna Dinescu ăsta, o să vedem noi. – Ce-o să vadă, își zic cei care au anunțat vestea. Le e frică să nu se încurce iar treaba, să nu-și piardă posturile, privilegiile: – Lăsați tovarășu (colonel?), o să luăm noi măsurile ce se impun. – Contez pe voi, altfel...

Așa era viața pe atunci. Dar acum inversând polii semantici, să fie altfel? Mă tem că nu.

Mă întorc la facultate, unde, liniște: ori nu s-a auzit nimic, ori ne facem că plouă, așa cum se proceda ades la „Limbi străine”. Semnez niște hârtii oferite de prea buna secretară, Doamna Bottescu (Cornelia). Apoi, cu tonul ei egal, ca și când nimic n-ar fi anormal: – Știți că după masă la patru, tovarășul Balaci primește delegația italiană la catedră. Să-i fie de bine! – Da, dar n-avem aprobare în prealabil. Pe atunci orice intrare în facultate a unui oficial străin trebuia anunțată la Rectorat, serviciul de relații externe. Acesta anunța pe cine trebuie și de cele mai multe ori răspunsul venea prompt, adică cel mai devreme a doua zi. Urmând gândul acesta Doamna Bottescu, zice: – Sunt invitații Uniunii Scriitorilor, profesorul Balaci (întotdeauna șef, la nivel de vice-, cum îi plăcea să se autoironizeze cu zâmbetul său charismatic de bărbat bine) a prevăzut în programul lor o astfel de vizită. – Trebuia să ne anunțe și pe noi să informăm rectoratul. – Știe el ce face. – O face ce-o face, dar este implicată direct facultatea. Cred că e bine să fiți acolo, la ora patru. Stați prin cancelarie, chiar dacă nu participați la discuție. Oricum, să-l întrebați pe profesor dacă are aprobare.

Am chef să-i spun „Je m'en fous!”, dar tac și ea deduce că am să vin la catedră. Am mai pățit-o cu bunii amici de la italiană. Vine odată soția lui Iosif Constantin Drăgan, poetă, iar profesorul George Lăzărescu o aduce la catedră fără să ne spună nimic. Ca și Balaci, o fi făcut-o expres, să mă pună în încercătură. Totul e posibil. La un colochiu al catedrei de rusă, vine și consilierul cultural al ambasadei sovietice. A doua zi mi se face critica dură că n-am

anunțat vizita. – Păi, cum să anunț, dacă nu știam ? Știau ei de la rusă ce să facă. Sugeram prin ton că și aici sunt destui băieți și fete care știu regula jocului. – Catedra face parte din facultate și trebuia să știți, nu? De fapt am aflat cu câteva minute înainte de vizita consilierului, ba chiar unii amici de la rusă m-au rugat să-l primesc la decanat. Nu l-am primit, că n-aveam chef, dar în alte cazuri asemnătoare riscam.

Riscul cel mai mare a fost cu Eco. Balaci iese din cancelaria de italiană. Câteva vorbe sucite despre aprobarea venirii delegației în facultate. Sigur, avea autorizarea prin filiera scriitorilor și ne punem de acord că tot una-i; ba chiar înjură: – Dă-i în mă-sa! – Pe cine? Sau: – C'est vous qui le dites.

– Să lăsăm asta decanule, alta-i chestia: Eu știu că urmează o întâlnire, o masă rotundă cu public în amfiteatru. Treaba se degradează, cum se zice la mine la țară. – Nu se poate don profesor. O conferință trecă-meargă, dar o dezbatere cu un amfiteatru întreg... – Treaba dumitale, cum îi plăcea maestrului să încurce lucrurile în lunga tradiție ca șef al Editurii pentru literatură, unde l-a reabilitat pe Arghezi (îl imita fabulos cu replica acestuia privitoare la prețul afacerii), până la statutul de vice la cultură, în Uniunea scriitorilor, la cel de director la Academia de Romania la Roma, secretar Alexandru Mircan.

Fulgerător, îmi trec toate astea prin minte și știu că dumnealui nu riscă nimic și că este sadic cu mine, punându-mă în încurcătură. – De altfel, lumea știe, s-a și adunat în amfiteatru. – De unde știți, n-ați fost acolo? – Așa le știu eu.

Urc la trei, cobor la doi spre Hașdeu: tot orașul este aici. N-am văzut atâta lume de la aniversarea lui Iorgu Iordan, supersimbolică, de 90 de ani (îl laud pe Iordan ca într-un necrolog, căci mă înjurase în prealabil. În mașină spre Academie, la o altă celebrare, îmi zice: – Tovarășe decan, ai cam exagerat cu aprecierile. – Pentru Dumneavoastră acestea sunt totdeauna palide).

Ce mă fac? Blestemată dilemă: să le spun laăștia să plece, iese scandal, să-i spun lui Eco să renunțe, iese iarăși scandal, mai ales că e însoțit de ceilalți, inclusiv Magris, venit la București să caute nod în Dunăre. (A publicat ulterior *Il Danubio rosso*, unde pretinde că actualul canal Dunăre-Marea Neagră a fost udat de sângele celor din gulagul dobrogean, udătură pe care o aplică și regimului lui Ceaușescu, când se știe că...) Să accept, iarăși scandal monitorizat de invizibili (le-am dat această denumire și m-am dezumflat aflând că o făcuseră și alții). Și cuăștia nu-i de glumit. Mereu am jucat pe funie cu gândul adesea spus cu voce tare: ce-o să-mi facă, mă dau afară de la decanat, cu atât mai bine, îmi văd de treburi mai eficace, căci să te dea afară din facultate nu se întâmpla. Surpriză: în 1986 se desființează facultatea însăși, iar eu sunt retrogradat.

Și-atunci îmi vine reflexul de la atâtea întruniri ale francofoniei, unde nu o dată mi-a fost dat să descurc situații asemănătoare: Polonia 1979, Bulgaria 1981, Lomé 1982. La aceasta din urmă amicul și șeful Michel Tétu îmi zice afabil și autoritar: ședința asta o conduci tu. Iau cuvântul niște Marocani și contestă didactica și nu numai. Faci totul să nu fie discuții, lungești vorba și apoi anunți vizitarea standurilor organizate de diferite edituri. Știam: atunci ca și în 1992 la Lausanne în Elveția te acuzau direct de ploconire față de centru, de dezertare de la principiile naționale. Marocanii prezintă referatele cu astfel de idei, comentează pe axa capra și varza; îi mulțumesc cu contrastivitate în trei termeni. Am și o poză de atunci.

Fie ce-o fi! Îmi asum riscul, cum se zice acum, ba chiar mă simt excitat

de pericol și apoi contez și pe Eco care nu se lasă cu una cu două.

Bonjour Monsieur! – Bonjour. Je suis Paul Miclău. – Mais on se connaît déjà. Știa de GROMS și altele, mai ales prin Solomon Marcus, el însuși un monstru sacru la nivel cvasiplanetar.

Ne îndreptăm spre amfi: urcăm, coborâm, culoarele. – Mais c'est un labyrinthe ici. – D'accord mais plus simple que dans *Le Nom de la rose*. Prezidiu spontan fără intervenția Partidului care făcuse un circ din asta. Invitații urcă la catedră, de unde or fi apărut scaunele, îmi zic, dar ghicesc. Eu rămân ultimul în primul scaun din stânga și nu la mijloc, cum ar fi cerut protocolul. Îmi convine să se vadă improvizația.

Puține cuvinte de uvertură din parte-mi, în franceză, de genul „Stimați colegi, avem onoarea de a avea în mijlocul nostru...” Vai, cum sună a lemn găunos, dar originalul francez e mai nobil, însușit la francofonie. „Vom avea o masă rotundă întemeiată pe întrebări și intervenții venite din sală. (Așa ceva nu s-a prea pomenit în epoca de aur. Chiar cei mai opaci colegi nu știau ce-i o masă rotundă. – Doamne, în ce țară m-ai adus? – Știi prea bine că te-am adus să aduci un suflu nou (pardon pentru formulare), dar atenție, cât mai discret, fără orgoliu.

Cine o avea curajul? Să nu fie un fiasco! Noroc de Mihai Zamfir, mai obișnuit cu cele ale Apusului. – L-aș ruga pe Domnul Eco să spună ce părere are despre scriitorii români. Întrebare disidentă prin presupuziția raliei la scrisoarea lui Dinescu. Teren minat ; Eco, sec: – Nu știu, nu-i cunosc. Slavă Domnului, căci putea să iasă un târăboi greu de stăpânit. Am constatat la Occidentali un fel de „neamestec în treburile interne”. Nu voiau nici ei să-și complice existența: „treaba lor”; și apoi Eco era de stânga, chiar comunistă și mai tolerant față de necazurile noastre.

Au luat cuvântul, căci ai noștri nu prea știu să pună întrebări, printre alții, Solomon Marcus, Alexandru Niculescu (direcția Menzi), Cezar Radu. Eu, mai mult stau cuminte, căci cum să „moderezi” o dezbatere la limita dintre semiotică, istorie, critică, romanistică. J'ai laissé faire. Si-apoi idealul meu în astfel de ocazii era ca discuția să se desfășoare direct între participanți, cât mai animat posibil.

Amfiteatrul era în euforie, chiar și cei care se aflau pe culoare. Poluat de ședințele de partid, de cursuri adesea mijlocii, se trezea acuma la viață. Pentru mine era o fericire. Am mai spus-o, doream ca și în școala noastră cel puțin să se instaureze un mod de dezbatere spontan, fiind dispus să recurg la metoda socratică.

Nici nu mă mai gândeam la consecințele legate de neaprobarea prealabilă a întâlnirii. De altfel, unii din supraveghetorii din facultate apropiați de... sau ei înșiși... se consolau post factum: „bine că a ieșit bine”; nu rareori reacționau așa, căci complexitatea și imprevizibilul de la limbi străine duceau la discuții și chiar întruniri ce nu puteau fi prevăzute. Trebuia să zic două vorbe de încheiere. Simețeam că am să fac ceva sub imperiul situației, marcat de adâncul înțeles al celor discutate. Unele colege s-au prins: „Tu te exprimi mai bine când improvizezi”. Se refereau chiar la așa-zisele comunicări: – N-am nici un merit, sunt un prost cititor. Era însă conotația nepregătirii prealabile a unui text ferm, ce urma a fi citit monoton, adormitor. Căci noi, Românii, nu știm a citi un text cu iluzia că vorbești liber, cum o fac în Franța și copiii, până la primul ministru și șeful de stat. Am făcut ulterior, aproape expres, ca ceilalți. Îmi zice Nadia Anghelescu: – Domle, astăzi n-ai fost tare! – Da, ce vrei să

sufăr de priapism? Și râdea cu înțelesuri și eram fericiți într-un context altfel înghețat până la minus 30 de grade Celsius. O fericire aproape disperată, ca în război.

Și dai cu ocazia nesperată de a avea printre noi pe... de a participa la o dezbatere care..., de a ne îmbogăți nu numai conceptual, ci și sufletește. Tensiunea creștea în ochii auditoriului, iar ea mă atrăgea, ca și în alte dăți, pe panta riscantă a evocării, prin presupuziții bineînțelese, a potențialului ridicat a ceea ce trăiam atunci, față de... Locuțiunea nu e spusă și cu atât mai mult referirea directă la trista noastră realitate. Merg pe linia asta și mă aud încheind: „...și ne angajăm să facem imposibilul pentru ca abația noastră să nu ia foc!” Aluzia e prea directă la riscul că toată spiritualitatea noastră să nu fie arsă prin iminente pericole totalitare.

Și atunci, spontan, amfiteatrul începe să aplaude, italienii mai blazat, dar ai noștri într-o rară excitație. Sunt înfiorat, dar trebuia să ieșim protocolar, sec, din această apoteoză.

De fapt, nu prea credeam pe atunci că se poate ajunge până acolo. Mai povestesc din când în când cele de mai sus și sfârșesc trist: „Și totuși abația a fost cuprinsă de flăcările care au distrus toate cărțile, unele rare, manuscrisele. Istoria a împins analogia dintre incendiul suspect al abației din *Numele trandafirului* și cel și mai suspect al Bibliotecii Centrale Universitare din București în decembrie 1989. Mă revăd în ianuarie la Paris adunând cărți prin filiera UNESCO întru refacerea bibliotecii”. Dar ce-a fost a fost, o fi fost un gând ascuns al lui Eco, mereu mai circumspect: „domle să nu zic vorbe mari, nu se știe niciodată!” Honni soit qui mal y pense!

După ce se calmează treaba, vine Cezar Radu și-mi zice: – Știi că... – De unde să știi? – Bravo! Foarte haios, băncuros politic chiar, extrem de exigent cu studenții la estetică. – Cu ce s-o fi mâncând chestia asta? Îi zic : – Cu ardei iute. – Eu credeam că cu frișcă... că diseară Eco este invitat la Capșa, ar fi bine să vii și tu, nu de-alta, dar plătește partea română. – Din buzunarele proprii, sper, altfel nu-mi ziceai. Așa ne jucam de-a șoarcele cu pisica, viața devenea mai suportabilă, deși pe muchie de... – De sex, zise pe românește. Vedeți.

Seara la Capșa, în jurul mesei rotunde, de data asta: Eco, în opoziție cu Solomon Marcus (noblesse oblige) și Cezar Radu, Nicolae Manolescu, Alexandru Paleologu și umilul dumneavoastră subsemnat. Știți cum e în chestia asta de la pluuie et du beau temps, sau tranca-fleanca. Întotdeauna am rămas mut de câte banalități se pot spune la masă de oameni cu foarte scaun la cap. Cum e vremea prin Italia? La noi aicea, cum vedeți, cam morhorâtă. Stil Cezar Radu, cu subtext... dialectic. La ce mai lucrați, în ce limbi a mai fost tradus *Numele*? E bună mâncarea la voi. Și multă și ieftină. Știți, asta era înainte de război cafeneaua scriitorilor (conu Alecu), unii fără parale se serveau doar cu muștarul de pe masă. Dijonez, nu? Printre ultimii, după război, poetul matematician, Ion Barbu (dascălul lui Marcus). Poet ermetic, dar care, figurez-vous, se revendica de la Valéry, nu de la Mallarmé. A scris și în franțuzește, amor cu o belgiană. Don profesor l-a tradus în franceză, a luat și premiul Uniunii Scriitorilor. Cum mai merge ? Cum mai merge *România literară* ? Ați cam văzut azi dimineață. Frumos orașu ăsta! Și dialectic. Semiotica, știință pilot. Și astă răzbunare împotriva structuralismului. Da, dar devine mai profundă prin modelarea matematică. Don profesor a scris-o. Știu, a fost și tradus în occidentală. Care, franceză sau engleză? Franglais.

Cam mult spirit pe malurile Dâmboviței. Și nu numai (aici și altceva).

Conversația la catedrala Capșa. Exercițiu: identificați autorul fiecărui enunț! Puteți adopta și lectura plurală, dar cu limitele interpretării. La fel, operația de extindere a discuției, cum vreți, chiar și cu modelul „boule de neige”. Dar atenție la semnătură: Nichi subtil, conu Alecu, boier (cu barbă), Marcus, doct super, Cezar, în doi peri, iar Pol... ziceți dvs!

Leșim, îl conducem pe oaspete spre hotel, nu departe. Vă place iluminatul ăsta? Termenul nemarcat al unei opoziții civilizatorice. Văd că semioza o duce bine la voi. Și nu numai ea... și gagicile. Micul Paris. A fost odată. Poate va mai veni. Inocentul optimism occidental. O să vedeți peste zece ani. Și a văzut (vezi mai jos).

A doua zi, la facultate, Balaci: – Ei, ce-ați discutat aseară la Capșa? – Știți mai bine decât mine! Zâmbetul său fericit, polisemantic: în definitiv, dă-i în mă-sa, i-am păcălit și de data asta. Ca în Kundera (prolepsă).

Ne-ntâlnim mâine la Casa Scriitorilor, zice Cezar la despărțire. La ora fixată pentru a doua zi, mă-nfățîșez bucuros să-l revăd pe maestrul. Nu merg cu mâna goală. Vin și noi adepți să-l vadă în carne și barbă. Lume puțină. S-o fi decalat ora. În așteptare, bem un pepsi de la bufet. Și iar stăm și stăm și stăm, noroc că nu ne plictisim alături. Lumea tot nu vine, ce-s cu ăștia, par de pe altă lume. Se îngroașă gluma.

Atunci vine la mine prietenul fost coleg Ion Hobana, secretar (boier) al Uniunii: – Pol, ție pot să-ți spun, dar nu mai zici la nimeni. – Zi-i! – Întrunirea nu mai are loc aici, ci la lorga. – M-am prins. – Păi, nu se putea, după ce-a fost ieri: era riscul să se repete ceva à la Dinescu. – Rezon!

Și hai cu frumosul, vetustul Fiat 124. lorga nu-i departe, o stradă boierească unde este o chestie cu istoria, Institutul de Arheologie. Aici, pustiu, abia dacă zărești pe cineva, care cade din lună: – Care Eco, n-am auzit. – Bine faceți. Scurte parlamentări din care iese că nici vorbă.

Ulterior (a doua zi) am aflat că de fapt era vorba de Institutul de istorie „Nicolae Iorga” de la șosea. Se potrivea bine cu nepoata geniului Românilor.

Între timp, hai spre lumea de vis. Tant pis = tant mieux. Cotim pe cheiul Dâmboviței spre Operă. La un moment dat, trag cu coada ochiului la șantierul Casei Poporului. Uimire! A apărut peste noapte un colț terminat, în stil neoclasic. Paranteză: am un hobi maladiv pentru arhitectură, drept care timp de treizeci de ani am tot construit (faire faire). Magris a scris despre aspectul de Hiroșima al zonei, devastată pe aria mai multor arondismente pariziene. Drama demolărilor e cunoscută. Știam prea bine cartierul căci locuisem douăzeci de ani (1950-1970) într-o cămăruță pe Bulevardul 6 Martie.

Un viciu e un viciu (voluptuoasă tautologie). Urmăream fazele șantierului. Când clădirea a început să prindă conturul faraonic de astăzi, ce credeți că am făcut? Într-o dimineață mă îndrept cu Dacia 1300 spre zona interzisă. Noroc că eram singur, fără Elena, că nu m-ar fi lăsat să mă apropii ca de Poarta Brandeburg la Berlin, nu știam că mai încolo era sinistrul zid.

Mă apropii de una din porțile șantierului, cam pe unde este acum Piața Constituției. Simulez că vreau să intru, iar soldatul îmi deschide repede. Nu-și închipuia că cineva fără aprobare încerca să se apropie de șantier, dar mi-te să mai intre. Mă salută, fac un tur prin noroaie și mă întorc. Mission accomplie.

Așa va arăta Palatul, ca turnul ăsta? Mă uit uluit, dar în acea clipă tronc! O Șkodă nouă oprise la pasajul de pietoni și am intrat convins în ea. Scandal,

chiar țipete isterice din partea visului meu. – Asa-mi ești, îmi zic, bine și-așa, e de cultivat surpriza. La poliție, caz banal, dar durează. Visul s-a realizat apoi, dar cam fleșcăit.

Eco a mai venit pe la noi, cum îi stă bine unui monstru sacru pe plaiuri mioritice, pe cale livrescă. Aceeași Anca Giurăscu i-a tradus *Tratatul de semiotică*, cu prefață de Cezar Radu. – Felicitări, maestre! – Păi da, am vrut să-mi leg numele de al lui Eco. – Dar el a vrut? – Nu mă ierți! – Ba, da ca bun creștin ce sunt.

Eu am lăsat-o mai moale cu semiotica. Colega mea Irina Mavrodin a trebuit să iasă la pensie la limita inferioară, ca mulți alți iluștri, de altfel. Am preluat cursul ei de literatură franceză modernă (de la Rimbaud până în actualitate) și astfel n-am mai fost forțat (nu mai spune!) să cercetez (altă vorbă pe care n-o sufăr) literatura pe șest, în stilistică, poetică și semiotică.

GROMS-ul a murit când am plecat din nou în Franța ca lector de limba română la Sorbona, în 1988. După Revoluție s-a încercat reînvierea lui. Dacă îmi luați un interviu vă spun, e haios.

Între timp, Marin Mincu începe seria fabuloaselor traduceri din romanele ulterioare ale lui Eco, sub pana distinsei sale doamne. Așa apare în 1996, *Insula din ziua de ieri*. Mincu făcea și face totul în stil mare. Îl invită pe Eco la lansarea cărții la Târgul de carte din București. Mare nebulie cu lansările astea la noi după Revoluție. Și Eco vine și-i atâta lume lângă chioșcul editurii Pontica, unde domină figura înaltă și radioasă a lui Mincu. Atenție: este și Iliescu printre muritori; el schimbă două vorbe cu autorul care-i dă un autograf.

Imposibil să te apropii de maestru, într-o așa nobilă înghesuială. Mincu anunță tare și sfâtos: „Urmează o întâlnire, o masă rotundă cu Umberto Eco în sala mare a Teatrului Național, tot în această clădire!”

Plină sala, dar nu ca pe vremea amfiteatrului Hașdeu. Întrebări mai mult sau mai puțin banale. Eco, puțin dezabuzat, răspunde cam laconic. Îl întreb și eu: „Care este relația dintre scriitura ficțională și semiotică. E vreo înrâurire?” Sec: „Nici una!”, iar eu, mental: „Asta să i-o spui lui mutul!”

În final, Eco este întreat și cu privire la tranziția Estului spre... Face o vorbire mai amplă, în care esențialul este: „Întotdeauna, când cade un imperiu statornicit, omenirii îi trebuie multe secole să-și regăsească o nouă cale. După căderea Imperiului roman, Occidentului i-au trebuit destule secole să se relanseze”. O fi vorba despre nostalgia căderii imperiului sovietic sau simplu cinism, sau o prea tristă previziune? Silviu Brucan este un înger cu cei douăzeci de ani ai săi.

Ne-om mai întâlni oare cu Umberto Eco? Poate asimptotic, la infinit.

Breaza, decembrie 2002

Un teatru de succes

*Fragment din romanul **Crime la Elsinore**. În capitolele nouă și zece, regizorul Cosma, directorul Teatrului Național din Călărași, vine la unul din personajele centrale ale romanului, Camil Deleanu, ca să-i ceară o subvenție.*

Camil se uita fără chef spre ușa biroului pe care urma să intre cel care îl căuta. Nu mai întrebuse cine, îi era tot una.

Primul care păși în încăpere fu regizorul Cosma, cu barba în vânt și capul ținându-se drept cu greu pe gâtul aschilambic. El nu era atât de urât cât era de șui. Hainele croite pentru oameni normali îi picau strâmb și parcă nici nu izbutea să le încheie. După el, intrase în biroul lui Camil numitul lacint Manoil, devenit prim-actor al Călărașului în ciuda defectării ireparabile a dicției sau poate tocmai de aceea. Era încet în mișcări și părea și mai impunător, nu prea înalt, dar spătos și masiv ca o vită de rasă. (...)

Cosma începu o poveste lungă și neclară, presărată cu bancuri și complimente la adresa lui Camil și a lui însuși.

Cu cât voia să fie mai elocvent, cu atât Cosma devenea mai confuz, exemplifica până și fragmente muzicale pe care le interpreta nu foarte fals, dar sub forma unui chicotit modulat ca și cum l-ar fi gădilat în cur un pai de mătură.

Dacă ar fi putut să concentreze în trei fraze diareea elaborată pe care o revărsa în încăpere, ar fi trebuit să spună că intenționa să facă un colaj din toate crimele premeditate și sinuciderile accidentale din operele lui Shakespeare și să trântescă un măreț spectacol ce ar fi zguduit Europa ca un cutremur cu epicentrul la Călărași. Dar nu avea bani. Impunătoarea făcătură trebuia să poarte numirea comercială zguduitoare „Crime la Elsinore”.

Lui Camil, chestiunea i se punea mai degrabă tehnic. Cum și de ce ar fi putut el să îndrepte mangoții primăriei dâmbovițene spre Teatrul Național „Străbunul Dromichetes” din Călărași, mal stâng Borcea?

Pronunțând titulatura completă a megașopronului teatral, Cosma nu își făcuse un bine. Preopinutul nu știa că Naționalul de acolo poartă acest nume. Și i se părea la fel de nimerit ca un pârț la o recepție.

Fusese o poveste întreagă. Atunci când teatrul din Călărași se târnosise, la început ca teatru municipal, fusese vorba să poarte un nume ilustru din

literatură sau arta actoricească. Dar, din motive de politichie comunistă, nici unul nu fusese admis. Singurul actor localnic mai cunoscut, care s-ar fi putut învrednici să dea numele său instituției se numise Nichifor Pârâlau și patronimul pârâit, între bășină și mitralieră, era incompatibil cu ideea de frontispiciu. Ceea ce confirma teoria lui Camil Deleanu despre numele de afix.

Un activist local, pentru că se apropia aniversarea unor milenii și ceva de la presupusul rege Dromichetes, care s-ar fi contractat cu perșii, propuse numele acestuia. Cum nu se cunoștea prenumele individului, ca la Ion Creangă sau Vasile Alecsandri, iar o numire de un unic cuvânt nu dădea bine, trebuia, vorba poetului, să i se mai spună cumva. S-a oblicit îndată: Străbunul Dromichetes! Și așa i-a rămas numele, primarii de după revoluție nevoind să se ia în bețe cu tradiția națională.

Un bust din ipsos fumuriu, cu barbă și coif, fusese ridicat pe dată iar pe soclul lui turnată aceeași numire. Când teatrul municipal din Călărași fusese înălțat în grad la demnitatea de național, străbunul își zâmbise mulțumit în barba ipsoselnică. Învechit și căcat de paseri, culoarea i se schimbbase. Avea acum o demnitate antică. Directorul Cosma puneă din când în când să fie șters de găinaș și se gândea cu duioșie la rondul de alături unde, mai mult ca sigur, avea să se împlânte în iarbă propriul lui bust.

- Dar, domnule director, ce legături ar putea avea...

Camil încerca să-l ia pe regizor cu binișorul. Îl numi chiar „maestre” de vreo două ori. Tot căuta să-i spună că între Străbun și municipalitatea lui este o relație de rudenie tip sulă-prefectură. Molipsit de la Cosma îl luă ca martor al spuselor lui pe lacint.

- Dumneavoastră, ca actor, cunoașteți principiile contractuale care...

lacint însă tăcea zâmbitor și îndepărtat ca să nu-l office pe Cosma și pentru că nici nu pricepea mangealâcul. Camil căuta să fie elocvent. Dar Cosma nu se lăsa. El știa de fapt cel mai bine că, mereu, căile ocolite sunt preferabile. Tot ce reușise în cariera lui de carton poleit izbutise prin mișcări de învăluire, prin târcoale, plimbări pe la Ana și Caiafa. Dintre izbânzile lui, cea mai semnificativă era însă și pornirea la cucerirea lumii prin ocolire, via Călărași.

XXX

Ce-i drept, Cosma se mișcase foarte repede după revoluție. Dar tot pe un traseu periferic. Asta-l ferise să aibe soarta omonimului său miner care izbise berbecește și după câțiva ani glorioși, se înțepenise în pârnaie.

Cosma fugise efectiv din fața concurenței la Călărași, clădise teatrul și prinsese momentul ca, prin flatulații electorale locale, să facă din el ditamai Teatrul Național. Montase la repezeală, departe de ochii prea curioși, câteva colosale producțiuni mai mult coregrafice, prin intermediul mâinii sale artistice – Nea Sasu.

În România teatrul se găsea într-o gaură adâncă și neagră. Dar bani se mai găseau dacă știai să întinzi mâna spre buzunarul statului, larg ca o găoază de bivoliță și la fel de nepăzit. Oamenii n-aveau chef de comicării, iar de tragedii nici atât. Se duceau la mitinguri, bătaie de piață, se băgau în politică sau făceau Turcia. În sălile de teatru bătea un crivăț urlând a pustiu de te credeai în filmul *Seceră vântul sălbatic*.

În timp ce, la centru, oamenii se luptau în manifeste artistice pe care nu

le băga în seamă nici dracul, Cosma începuse exportul. Străinii, atrași de țărișoara exotica și sîngeroasă, despre care nu știau nici pe ce meridiane călărăște, veniseră să ia ceva artă. Orașul mic și pitoresc în care se făcea teatru și se bea zdravăn îi interesă brusc.

Când în patria eliberată se deschideau primele buticuri, directorul absolut împânzise deja mapamondul cu prezentarea uriașelor lui montări. Teatrele lumii și secretariatele festivalurilor nu mai aveau hârtie în faxuri. O consumau cu mesajele triumfale azvârlite de la Călărași.

De fapt, firește, Cosma stătea la București, din propriul său apartament, băga pe gâtul faxului luat pe bani călărășeni, de email nu se pomenea încă, poze și programe în limbi străine stăpânite aproximativ. De la ajutoare, se căpătuisese cu o ladă de casete pe care întocmise câte un montaj de zece minute alese cu meșteșug din cele două ore lungi cât dura reprezentația. Ele porniseră spre Japonia ca și spre Brazilia, către Africa de Sud și Suedia, fără deosebire.

Greu a fost până la primul turneu. Impresarii lenevoși, când venea vorba despre Estul European, nu mai aveau de ce să caute alte încropeli. Mergeau pe mâna lui Cosma care le vindea altfel cu strălucită abilitate, Cântarea României deghezată în Shakespeare, Euripide și Racine. Cântare pe care ei, neștiind-o dinainte, n-o puteau recunoaște.

Când emisarii gazdelor se iveau în peisajul mioritic, unde erau insistent invitați, Cosma nu se uita la bani. Bani prefecturii și-ai primăriei, uimite să vadă teatrologi negri și galbeni pe Borcea. Îi omenea, îi ghiftuia cu pește de Dunăre și vin de Ostrov, îi plimba și-i amețea cu răsuciturile lui de rămă în călduri. Cum vorbea toate limbile fără să aibă în vreuna un vocabular mai mare de trei sute de cuvinte, preopinenții, oricum luați în freză de ceasla, nu pricepeau mare lucru și nici nu se prindeau că e tâmpit.

Punctul forte al directorului erau actrițele trupei. Erau rele de muscă și moarte după bambilici sexuale cu străinii. Le alesese cu grijă. Ziceai că erau dopate cu cantaridă second hand. Și-apoi știau că distribuirea în echipa mare, cea care avea să își desfete auzul cu susurul Senei și bătăile Big-Ben-ului, depindea de zelul extra-scenic.

Când selecționerile erau de parte femeiască, și erau, mai ales babete, șeful arunca în luptă trupele în nădrași în frunte cu lacint Manoil. Nu erau iertați de corvoadă nici mașiniștii, dacă arătau bine.

- Rupe-o pe hoască! suna indicația regizorală.

Băieții ce să facă? Le plîngea sufletul după soarele Spaniei și diurna aferentă. Luau scorpiile și le dădeau cu osul la pipi de i-ar fi invidiat și străbunul de pe soclu.

O franțuzoaică târtoșă venise pentru trei zile și stătuse două săptămâni. Îl uscaser pe Cosma cu telefoanele în care își mițea șefii că mai are de dus tratative. Era vară, o cărau seara băieții cu barca peste Borcea și-o tolăneau prin zăvoaie de învățase franțuzoaica toate constelațiile de pe cerul dunărean.

Era, de altminteri o altă strategie a magnificului; să-i țină pe trimișii străinezi în Călărași ca să nu-i agațe alți directori sau regizori, amatori de plimbări transoceanice. De acolo, când le venea timpul de plecare, îi scuipa direct la aeroport și ăia rămăneau cu impresia că au nimerit în capitala culturală a țării lui Dracula.

Pentru cei mai hârșiți, avea minciuni rafinate: la București nu era recomandat să meargă, sunt mineriade tot la două zile și străinii iau bâte în meclă;

În Ardeal sunt lupte interetnice – poți cădea în ambuscade, în Moldova te taie rachetele. Singura oază de pace era urbea de adopțiune a lui Cosma. Câte unul au auzit de lassy sau de Cluhul, Cluj va să zică. Ce teatre sunt? Dar la Temeșvar, de unde pornise zavera? E acolo teatru?

- Nu știi ce mai e acum, cu revoluția. Erau niște trupe, o să mă interesez. Oaspetele, a doua zi, ori uita, ori se trecea cu șprițul.

La plecare, pe Otopeni, fiecare om ce gustase ospitalitatea călărășeană se simțea cam jenat de faptele la care se dedase acolo, la marginea civilizației. Toți, persoane cu bun simț, încercaseră să facă oricum ceva pentru trupa de tineri talentați. Măcar pentru a revedea fătucele pe care le cântăriseră pe mătârângă.

Cosma nu era nici el nerecunoscător. Când trimitea TIR-ul cu decorul spre zăările europene, strecura în bagaj, pentru susținătorii lui externi, cristaluri fine și covoare, luată moca sau aproape în virtutea întinselor lui relații. Ba chiar, când era cazul, câte un obiect de artă. Mai ales icoane pe lemn afumate, autentice sau pe-aproape de autenticitate. Cine să scoțoască bagajele unui sărman teatru, când peste granițe plouă cu tablouri de preț și argintărie mănăstirească?

Așa se făcuse că trupa lui Cosma cutreierase lumea. Era de fapt o trupă de mercenari eclecticici, ca în războaiele medievale. Actori, actrițe, mașiniști luați de pe unde se nimerea, că în Călărași nu erau nici de sămânță. Toți pontau în teatrul Străbunului Dromichetes pe o leafă de nimic pe care tartorul nu se sfia s-o dijmuiească în caz de cheltuieli neprevăzute. Dar ei știau că răsplata lor va fi în ceruri, când avionul îi va purta prin ele spre destinații visate.

La actorii și mânuitorii trebuincioși și semi-trebuincioși se adăugau la nevoie teatrologii în chip de băgători de seamă și, legați în spatele căruței, cronicarii care dăltuiau în hârtie nemurirea lui Cosma. Erau plimbați și hrăniți, ca Baiazid în cușca lui Gingis-Han. Deprinși din comunism cu o slugărnice fripturistică absolută, nu le venea greu să relateze turneul într-o zeamă grasă de epitet. După ce scriseseră în odioasa vreme pentru o pizza și-o bere, acum salivau de recunoștință. Uneori se întreceau prea tare cu firea și, când simțea că ar fi putut stârni excesiv invidia confrăților, Cosma trebuie să-i mai plesnească pentru a-i liniști.

Nu lipseau din armada cosmică, a cărei deplasare îi costa bani grei pe cei ce se înfruptaseră din proverbiala ospeteie sudică, de fapt nu pe ei ci instituțiile lor, nu lipseau deci câțiva politrucii de la județ. Fie vreun viceprimar, vreun subprefect, fie amanta sau chiar nevasta aceleia, erau înghesuți pe lista de plecare. Pentru justificare, dar și pentru gădilăciunea orgoliului, li se dădea și un cârnăcior de figurație.

Cu asta, patronul era s-o feștească. Luase o trupeșă soție de consilier-șef și-o amețise, în vederea captării soțului, cu un rol mai însemnat. Anume după ce făcea parte din trupa coregrafiată de Sasu, damicela avea un moment singular. În bezna scenei goale, urmărită de un spot albăstrui, ieșea numai în chiloții întinși pe curul lat ca Champs Elysées, cu țâțele goale, și vântura un steag de luptă îmbărbătând oștirea, precum Ana Ipătescu. Imaginea fusese ciupită de Sasu dintr-un tablou vibrant de pe vremea când înscena coregrafia partinice. Doar că pe-atunci protagoniștii trebuiau să se poarte îmbrăcați.

Așadar, într-un punct de cumpănă al reprezentanței, madam consilier urma să se avânte, mai mult nudă, și să fâlfâie drapelul, care nu mai era roșu. Ba rostea și o replică. De fapt un chiot pătrunzător și modulată. Cosma

se prinsese că limba română este una de circulație restrânsă și prefera onomatopeele.

După câteva repetiții, protagonistul ad-hoc îl convinsese pe directorul de scenă ca, măcar la premiera la care consortul va fi de față, să i se pună pe lăptării niște capace metalice aurii, ca niște elemente de armură, menajând decența provincială.

Dar în turneu, la Rio, actrița improvizată renunțase fără nici o remușcare la tinichele și ar fi apărut și cum o făcuse mă-sa. Făptura și răcnetul ei plăcuseră atât de mult unui spectator tucuriu încât acela îi trimisese flori la cabină și o poftise la o plimbare cu iahtul. Os conștiincios, femeia își ținuse toate spectacolele, primind după fiecare câte un buchețoi de orhidee dar, la finele turneului, nu se mai întoarse în țara natală, înapoi la consilierul ei.

Fiert de supărare și cu bale de frică la colțul gurii, Cosma trebui să dea piept cu mânia soțului abandonat. Îl luase ca de obicei pe lacint cu el la trista întâlnire, dar omul părea în stare să-i măture pe amândoi. Noroc că se apropiu alegerile și un vot norocos îl scăpase pe director de represalii oficiale. Totuși, vreun an de zile, evită să iasă singur seara din clădirea monumentală a teatrului. Ultragiatul îl putea pândi în umbra bustului istoric ca să-i facă de petrecanie.

Hainele poetului

lui Viorel R.

*Motto: „Gândul sinuciderii este o puternică mângâiere: cu el poți traversa nu puține nopți grele.”
(Nietzsche)*

Afurisită fie ziua înmormântării! Și blestemată prezența mea acolo! Vorbe târzii,perate și zadarnice. Vorbe adunate din veninul și îngheț-suiala atâtor zile zdrențuite, atâtor nopți strâmbe și anapoda. Prea târziu totul! Iar amintirea, zguroasă, a acelei zile, îi apăsa ființa de parcă-ar fi purtat pe umeri un lițoliu în permanență umed. Așa se simțea, de vrea doi ani încoace, tânărul poet Rodion Vernescu.

După un debut fulminant în presa literară, pe când avea doar nouăsprezece ani, la apariția aproape simultană a cărților de poeme **Timp sinucigaș** și **Bischof resentimental**, era declarat, de aproape întreaga autoritate critică de atunci, cel mai original poet al generației noi, lider absolut de text și de opinie. Două dintre articolele lui teoretice *Text și egolatrie șamanică* și *Postmodernism pe cord deschis în ritm de tantra-rock*, apărute în *Patria literară*, treceau drept program estetic al poeziei tinerilor nonconformiști și erau citate de toți referenții la noua literatură. Pe urmă interviurile, declarațiile de presă și de televiziune, în care pleda pentru schimbarea de ton și mai ales schimbarea viziunii asupra realului și asupra textului, pentru revoluția la nivel sintagmatic, impusă de schimbarea revolută a comunicării. Dar ce tot vorbesc eu? Oricine răsfoiește colecția revistei *Frison contemporan* a lui Breban, poate citi, pe două pagini, articolul reductibilului critic Ghedeon Degurcu, *Un neo-avangardist care va schimba fața literaturii*, iar criticul Ancelin Livescu îi dedica, în cartea sa **Reverberații**, un studiu de peste treizeci de pagini, în care cochetează cu mitul poetului tânăr și cu zisa lui Corneille, după care valoarea nu așteaptă numărul anilor.

Pentru Radion Vernescu însă, totul se schimbase din acea afurisită zi de septembrie. Așa cum avea să mărturisească, nu mult după miezul nopții îl trezise o lună imbecilă, costelivă, agresivă chiar, pe care-a privit-o o bună bucată de vreme, dintr-o pornire neexplicabilă, în pijama și

desculț, din pragul casei sale din strada Kogălniceanu. Receptă totul ca pe-o amenințare, un mesaj ciudat și o presimțire de rău. Așteptă dimineața, iar spre amiază plecă la înmormântarea poetului A.D., care sfârșise, leucemic, la treizeci și cinci de ani. În mormântarea pompoasă și discursurile ipocrite îl dezgustară, dar la insistențele prietenilor dispărutului zăbovi și la pomenire, la masa literaților puși pe mâncare, băutură și glume de tot felul. Cum să-și închipuie nenorocirea care avea să urmeze și care avea să-i schimbe complet traiectul vieții? Pe scurt: un prieten bun al lui A.D. s-a apropiat împreună cu Dona Maria, mama poetului dispărut, desemnându-l pe Rodion „conform tradiției”. Atunci Dona Maria i-a pus în brațe un maldăr de haine, șapca, pantofii și ghetrele poetului, obligându-l pe tânăr la „*bogdaproste, fie de sufletul..., Dumnezeu să-l ierte!*” și la promisiunea purtării lor. „*Altfel, dania se va transforma într-un păcat de moarte*”, a mai adăugat Dona Maria. Asta a fost.

Ajuns acasă, Rodion își puse puloverul, își trase pantalonii, pantofii, apoi șapca și trenciul maroniu al poetului mort. Când privi în oglindă și un frison îi încălzi, apoi îi îngheță șira spinării, înțelese cumplita metamorfoză. Rătăcind pe străzi, până înserarea acoperi cu totul orașul, înțelese și mai bine. Următoarele trei-șase-zece zile tânărul poet nu reuși să continue nici unul din proiecte și, ceea ce era și mai îngrozitor, îi săriră complet din minte imaginile și ideile poemului său lung *Sarabanda apocalipsei de carton*, pe care-l promisese, cu termen, unei edituri. De altfel, își curățase masa de lucru de manuscrisele sale și nu făcea decât să citească și să recitească cele patru cărți ale lui A.D. Aparițiile publice, declarațiile, toate încetară. Se afunda tot mai mult într-o boemă solzoasă și într-o înșingurare care-i descumpăni pe toți. Refuza dialogul și orice încercare a celor câțiva prieteni de a-l supune confesiunii era sortită eșecului. Se știa că putea fi văzut prin cârciumile cartierelor mărginașe, destul de soioase, singur în fața paharului cu absint, dar prietenii nu încercau să-l deranjeze. Devenise irascibil și agresiv. Avea douăzeci și cinci de ani. Cursurile Facultății de filosofie și litere s-au întrerupt pentru el de la sine, iar banii, trimiși ca de obicei de mătușa Marta din Italia, nu-i mai ajungeau.

În sfârșit, după câteva luni, a luat hotărârea să nu mai citească din A.D. A luat cele patru cărți, le-a aruncat în șemineul din salonul mare și pustiu și așezat în fotoliu, a privit îndelung limbile flăcărilor albăstriei și roșietice. Dar ce folos! Îi știa textele lirice până în cele mai mici articulații și tot ce reușea să aștearnă pe hârtie semăna cu A.D. Săptămână de săptămână se-adunau maldăre de foi înnegrite. „*Ce să fac, ce-aș putea face cu ele?*”, se întreba Rodion. *O continuare a operei lui A.D. ? Puah!*” Într-adevăr, mai târziu criticii au găsit mai multe fițiuci scăpate de flăcările șemineului, care semănau flagrant cu A.D. Versul „*O, zise apa tot mai iritată, paharul acesta mă strânge!*” era chiar identic. Ba mai mult, unele semănau chiar cu frânturile lirice postume ale lui A.D., publicate la doi ani de la moarte, de criticul și eseistul A.G., la care Rodion nu avusese niciodată acces. Asta-i întări, precum cimentul în ziduri, convingerea că de afurisitul blestem nu va scăpa niciodată.

Într-una din zilele dinaintea morții fusese văzut, în trenciul decolorat și murdar și pantofii scâlțiați acum ai lui A.D., la editura care-i scosese cele două cărți. Făcu un contract pentru o carte de două sute de pagini și ceru un avans mai mare, care i-a și fost oferit. Probabil cu acești bani, Rodion Vernescu își organizase moartea. Pe birou, cei în drept să constate moartea au găsit un revolver T.T. cu patru gloanțe și un ștreang care mai purta, nedezlipită, eticheta fabricii de funii „Speranța”. Dar medicul legist anunță adevărata

cauză a morții: stricnină, doză mare. Tot el spuse că avanpremiera morții e plină, în acest caz, de zvârcoliri, de agonii ale trupului, în timp ce mintea se menține limpede. Se pare că foarte puțin înainte de-a înțepeni reuși să sune pe cei doi buni prieteni, Movilă și Roseti, și să urce în racla de lux. Anunțați unul de altul, prietenii au fost izbiți de ceea ce s-ar numi, cu o vorbă jenantă, un sicriu elegant, de mahon sau alt lemn prețios, pentru că te răsfrângeai în luciul lui ca-ntr-o oglindă. Patru lumânări englezești mari, de cununie, străjuiau cu flacăra fiecare colț al sicriului. După ce i-am văzut paloarea și surâsul enigmatic din colțul stâng al gurii, m-am îndreptat spre măsuța pe care stătea o vază din cristal de Murano cu douăzeci și șapte de trandafiri albi. Alături, un dosar cu aproximativ două sute de pagini scrise. Când l-am deschis, pe pagina de gardă stătea scris: „*Nimeni să nu-și permită să corecteze această istorie!*” La răsfoire, am remarcat scrisul caligrafic, inconfundabil, al lui Rodion Vernescu. Era un jurnal. Începea așa: „*16 septembrie. Fatidică zi! Afurisită zi a înmormântării lui A.D.*”

Mă gândesc, cititorule, că de-abia acum povestirea noastră ar deveni interesantă și, selectând din paginile jurnalului, am înțelege zbuciumul, angoasele, stările mizerabile și idiosincraziile poetului blestemat la pastişă. Dar, cum nu-mi permit să abuzez de răbdarea ta creștinească și de prețiosul timp, mă opresc aici. Însă mai îngăduie-mi să-ți spun că între timp salonul s-a umplut de indivizi literari, de critici cu barbișon care ocheau sertarele și rafturile cu manuscrise, corespondența, fițuicile cu însemnări, pâinea lor albă pentru rubricile permanente din revistele literare. Am închis jurnalul. Pe măsuță mai erau un catren-epitaf și o foaie mare, de hârtie cretată, pe care scria: „*Să fiu înmormântat în cavoul familiei Vernescu, partea dreaptă, parcela patru*”. Și, mai jos, cu litere mari: „**CEL CE VA ÎNDRĂZNI SĂ MĂ PLÂNGĂ, BLESTEMĂT SĂ FIE CU BLESTEMUL MEU!**”

PERICLE MARTINESCU

Pagini de jurnal (VI)

1936-1940

(fragmente)

27 aprilie 1937 Tot astă seară am fost și la d-na Istrati. I-am povestit că am fost în Grecia, că l-am cunoscut pe Kazantzakis, că am vorbit mult cu el și cu Eleni Samios despre Panait Istrati și despre dânsa, „tovarășa de viață a lui Panaitaki”. Și-a exprimat dorința de a se duce și ea în Grecia și – eventual – să meargă cu mine, când mă voi mai duce eu.

În sfârșit, tot astă seară, venind mai târziu acasă, m-am întâlnit cu profesorul Marinescu, în biroul lui, unde stă de obicei în fiecare seară și lucrează până la miezul nopții. I-am spus că am participat la serbările centenarului Universității din Atena și mi-a cerut să-i arăt tot ce am în legătură cu acestea. A fost și el invitat acolo, dar nu s-a putut duce. I-am povestit cum m-am bucurat când s-au conferit diplomele de onoare și când am auzit rostindu-se în aula Universității ateniene numele său, recunoscut ca unul dintre cei mai mari savanți ai lumii. I-am arătat suplimentele din *Messenger d'Athenes*, intitulate „La Journal du Centenaire” și unde erau relatate pe larg evenimentele de la Centenar, cu fotografiile de la diverse festivități (într-una figurez și eu), precum și numele tuturor celor ce li s-a acordat diplomă de onoare, printre care și el.

Am trecut apoi la chestiuni de ordinea zilei. Profesorul mi-a spus că tocmai venea de la o ședință a Academiei, unde s-a dezbătut pe larg problema moralității în artă. Nu mi-a ascuns că este unul din apărătorii acestui principiu. Și-a manifestat disprețul față de Baudelaire, față de Arghezi și alții pe care nu-i acceptă, fiindcă nu-i înțelege, sau fiindcă așa e curentul la Academie, unde tonul în aceste chestiuni îl dă lorga. Profesorul Marinescu n-are nimic personal cu Arghezi, dar fiindcă lorga nu-l acceptă, îl respinge și el. În fond, mi se pare un diletant când discută despre poezie, dar nu pot să-l contrazic, fiindcă nu suportă așa ceva.

Ce mici, ce meschine mi se par acum aceste preocupări. Academia discută problema moralității în artă! Probabil că e vorba de altceva, de chestiuni personale, care sunt transformate în chestiuni de principiu. Mărturisesc că nu mă interesează. Pentru mine, viața are acum alt sens, altă valoare și toate acestea mi se par deșertăciune, vanitate. Să ai o existență modestă, dar plină,

înantă, frumoasă - iată un lucru ideal. Mă gândesc la Kazantzakis, la Istrati, la toți cei ce nu „aderă” și nu se potrivesc oamenilor și guvernelor. Să voiajezi, să suferi, să te bucuri, să fii singur și să fii cu lumea întreagă în singurătatea ta – o, cine poate trăi astfel?

Sunt singur. Sunt cu lumea întreagă. Sunt fericit și sunt trist. Aș vrea s-o văd pe L., deși știu că ea e cu totul străină de mine. Dar nu mai sufăr din pricina asta. O, viața de acum un an, când mă sfășiam și ardeam ca într-un cazan cu smoală - ce departe e de mine în momentul de față! Dar până când?

21 iulie Săptămâna trecută am dat la *Vremea* un articol lung, care credeam că n-o să apară prea repede, mai ales că-l dusesem cu întârziere. A apărut chiar în acest număr. M-am bucurat că a apărut integral, și bine paginat. Însă acest articol, despre frământările „generației” – e intitulat „România la o răscruce culturală” – mi-a atras o mulțime de obiecții. Diferite săgeți din diverse direcții, nu încetează, sau abia au început să mă împungă. Am scris acest articol, în care mă desolidarizez de o „generație tânără” pedantă, pozeură și setoasă de poziții sociale sau politice, ca să-mi exprim o convingere a mea interioară, fără intenții polemice. Și el a dat loc la polemici. În articolul meu e vorba de o stare de spirit pe care bătrânii – ce fericiți! – n-au cunoscut-o, însă eu și alți tineri am trăit-o până la paroxism. E timpul să ne desmetim, și spun asta gândindu-mă în primul rând la mine însumi. Am scris acest articol ca un gest prin care îmi iau rămas bun de la această insolubilă problemă a „generației tinere”. Trebuia să fac ceva, ca să termin cu ea: acest articol, această ciocnire morală cu toți, ca să mă dezlipeșc de ei, să mă regăsesc pe mine însumi în singurătatea mea.

28 iulie În ziarul unde lucrează L. a apărut astăzi o notă veninoasă la rubrica scrisă de O. Lemnaru, eu fiind tratat în aceea notă ca unul care „trage clopotele femeilor”. Ce perfidie! Și de ce? Și de unde pornește ea? Gazeta respectivă e o cloacă, de unde sunt împroșcați cu noroi cei ce nu fac cauză comună cu lichelele de acolo. Păcat că această cloacă e patronată de un poet respectabil, Ion Vinea, care, e drept, o girează cu numele fiindcă dă foarte rar pe la redacție. Și tocmai de aceea „gazetarii” de acolo își fac de cap.(...)

5 august Aseară, pe la ora 6, m-am dus la *Vremea* să-mi fac corectura la un articol-reportaj despre Ciclade. Șelmaru, care face paginația revistei, tăiașe o parte din el, spunând că e prea lung. M-am enervat. I-am făcut câteva reproșuri și am adăugat totul la loc, gășind și spațiul necesar ca să intre în pagină. Tocmai când mă ciorovăiam cu el, a venit și Pompiliu la redacție să-și vadă cronică. Am rămas pe urmă amândoi, am stat de vorbă până la ora 9. Pompiliu e și el nemulțumit de schimbările de la *Vremea*, de unele maniere ce se folosesc aici, de atmosfera dubioasă ce planează în redacție. Șelmaru se insinuează în bucătăria revistei – a început prin a face cronică muzicală, iar acum vrea să fie secretar de redacție - în timp ce printre colaboratori se îngroașă numărul celor de dreapta. *Vremea* nu mai e revista de altă dată. Pompiliu o recunoaște cu tot regretul.

Ea ar fi putut să însemne – și la un moment dat a însemnat – ceva în cultura românească, dar acum, de multe ori, seamănă cu o ediție săptămânală a *Po-runcii vremii*. E păcat de entuziasmul, de admirabila onestitate scriitoricească a unor colaboratori care își pun aici tot sufletul, în comparație cu tot felul de intruși care își bat pur și simplu joc de hârtie și cerneală. Eu cred că am scris totdeauna la *Vremea* nu pentru revistă, ci pentru mine. Nicăieri n-am găsit libertatea de a scrie ceea ce gândesc, care mi s-a acordat aici total. Am scris cu plăcere, cu sinceritate, cu patos, despre orice. Acum revista decade într-un fel de „spiritualitate” grosolană. Pompiliu e de aceeași părere. În conducere se observă chiar unele semne de neînțelegere între frații Donescu. Titi bate în struna neofitilor, Vladimir pare a se resemna și a se retrage într-o rezervă plină de regrete la nivelul publicației în fruntea căreia se află numele său.

23 septembrie Am primit de la Brașov placheta lui Ștefan Baciu, *Micul dor*. Câteva poeme de dragoste, dar nu dintre cele mai bune ale tânărului poet.

Citind aceste poeme, mă gândesc dacă în sufletul fiecărui om nu se află flacăra talentului liric. Ea trebuie doar aprinsă. Exceptând geniile, la care creația artistică izbucnește cu o forță vulcanică și se revarsă ca o lavă în universul existenței omenеști, cred că orice om e în stare să facă poezie, literatură, artă cu talent. E nevoie numai de o anumită pregătire, de o anumită îndrumare sau educație. Așa cum fiecare om poate învăța să scrie și să citească, tot așa poate învăța să facă și poezie. Asta vrea să arate că poezia e o stare naturală a sufletului omenesc. Unii știu s-o facă să înflorească, alții se bucură doar de roadele celorlalți. Orice om se naște poet, dar cei mai mulți își înăbușă această calitate. De fapt, marea, autentică, suprema poezie rămâne inefabilă. Iar cine o trăiește în această stare, e un mare poet.

Toate acestea nu le spun în legătură cu Ștefan Baciu. El e un poet ade-vărat, fără discuție. Mă gândesc însă că dacă tatăl său, pe care-l cunosc bine (mi-a fost profesor de liceu), n-ar fi avut dragoste de poezie și n-ar fi ținut să facă din fiul său un poet, Ștefan Baciu ar fi putut să fie un bun inginer, medic, profesor etc., rămânând în afara literaturii. Cineva a aprins flacăra din el, și poetul s-a dezlănțuit. Dar câți poeți rămân anonimi, fiindcă a lipsit acel *cineva*?

În ce mă privește, eu cred că poet nu e numai cel ce scrie versuri. Un foarte mare poet poate să fie cel care *trăiește* Poezia – adică posibilitatea de a vibra la unison cu fenomenele din natură, de a sesiza și resimți frumusețea lor, de a se îmbăta de farmecul lor inefabil – fără a fi neapărat un versificator. În acest sens, mă consider un mare poet.

15 ianuarie 1938

(...) Azi mi-a căzut în cap o altă cărămidă tocmai când mă credeam mai teafăr. La Primărie s-au făcut concedieri, noul guvern a scos din funcție pe slujbașii vechi, ca să bage oamenii lui. La Biblioteca Municipală am fost concediați toți, împreună cu directorul, Pompiliu Constantinescu. Ceea ce mă revoltă nu este această lovitură ce mi se dă, ci faptul că ea vine tocmai de acolo de unde mă așteptam mai puțin. Venirea lui Goga la guvern, acum două săptămâni și ceva, m-a bucurat mult, nu pentru că aș face politică, ci

pur și simplu din simpatia pe care i-o port lui Goga ca poet. I-am citit poeziile pe când țineam primele cărți de literatură în mână și am vibrat adânc atunci când psalmodiam cu el durerile plugarilor: „Al vostru-i plânsul strunei mele, / Creștini ce n-aveți sărbătoare, / Voi cei mai buni copii ai firii, / Urziți din lacrimi și sudoare”.

Aceste versuri le îngânam la țară, unde-i vedeam pe ai mei trudind din greu zi și noapte. Goga a devenit apoi obiectul simpatiei mele nu numai ca poet, ci și ca politician. În casă la noi el se bucura de multă cinste. În copilăria mea am trăit în cultul lui Averescu și al oamenilor lui. Tata, întors din război, era averescan și ca toți veteranii a devenit membru al partidului Poporului. În 1926, când Averescu a fost chemat la putere, tata a fost numit primar în comuna Cobadin (de care ținea și Vișoara) și în casă aveam un tablou înrămat și agățat pe perete, cu toți membrii guvernului: Averescu, Goga, P.P. Negulescu, Ion Petrovici, g-ral Coandă, Garoflid, Mitilineu și alții. Mie ochii mi se opreau mereu la Goga „ministru de Interne”, căci îl știam și-l iubeam ca poet. Dar guvernarea lor a fost scurtă. După aceea tata n-a mai avut atribuții publice (nici nu umbla după ele), însă a rămas fidel partidului averescan. În 1932, când Goga s-a despărțit de Averescu, înființând un partid nou (cu A.C. Cuza), tata a devenit „gogist”, mai mult *à contre coeur*, sub presiunea deputatului de Constanța Aurel Butu, însă în același timp figura și pe listele vechiului partid averescan, condus în județ de colonelul Ghenciu. De fapt, tata nu făcea politică, singura lui activitate era că se prezenta la alegeri și vota pentru Goga, sau pentru Averescu, după cum hotărau cei de la Constanța. În 1935, a luat parte la un congres al partidului gogist, cu care prilej a fost pentru prima dată în București, venind să mă vadă și pe mine acasă, să afle și cum stau (stăteam atunci pe str. Silvestru). Cam acestea au fost relațiile și simpatiile mele politice pentru Goga. În plus, am publicat câteva articole pur literare la *Țara noastră*, unde lucrau D. Ciurezu, Eugen Jebeleanu și Bucur Tincu, prieteni și confrăți de visuri și boemă.

Acum, tocmai partidul lui Goga îmi ia pâinea de la gură în mod samavolnic: am o vechime de trei ani, cu examen de definitivare, cu studii superioare (licențiat, ceea ce e un lucru rar la Primărie) – și iată-mă concediat prin dispoziția noului primar, C. Brătescu. La asta nu mă așteptam! Și tocmai fiindcă nu mă așteptam, m-a revoltat la culme. Nădăjduiesc însă că lucrurile nu vor rămâne așa. Voi acționa.

20 ianuarie

Am fost la Ștefan Chendi*, directorul de cabine al lui Goga, și i-am spus ce mi s-a întâmplat la Primărie. „Cum așa, nu se poate!” mi-a spus el. Și a pus mâna imediat pe telefon, sunându-l pe Brătescu, primarul Capitalei. „Nene Costică, avem și noi un om al nostru acolo și a fost concediat. Te rog, ia măsuri să fie reintegrat”. Atât, în fața mea. „N-avea nici o grijă, se repară. Primarul nu știa nimic”, m-a liniștit Chendi (am făcut liceul împreună la Brașov), asigurându-mă că voi fi reintegrat. Acum aștept decizia de reintegrare, după ce am primit-o pe aceea de punere în disponibilitate. Pe Constantin Brătescu nu-l cunosc, n-am auzit de el până acum, însă după câte am văzut Chendi are puteri mai mari decât un primar al Capitalei.

* Fiul lui Ilarie Chendi

1 februarie

De ziua aceasta îmi legasem multe nădejdi. Luna ianuarie a trecut absolut sterilă pentru mine, din cauza situației de la Bibliotecă. Nu puteam fi liniștit atâta vreme cât nu eram sigur de reintegrarea mea în serviciu. Deci, nici vorbă să lucrez ceva. Și iată că 1 februarie mi-a adus decizia de reintegrare în post. În privința aceasta m-am liniștit.

Dar nu și în celelalte privințe. Sunt multe motive să nu fiu mulțumit.

În cursul dimineții de azi mă dusesem la librăria din fața Universității, să achit niște conturi pe care le aveam acolo pentru cărțile și revistele ce mi s-au procurat în ultimul timp. La librărie, jale mare. Evreii sunt în panică, din pricina măsurilor luate de guvern. Tânărul Sandi* mi-a împărtășit, ca unui frate, toată tragedia lui: librăria va fi închisă, cu ei nu se știe ce se va întâmpla, el n-are unde să plece, e într-o situație îngrozitoare. Destăinuirile lui m-au mișcat profund. Față de necazurile mele și ale altora, oamenii aceștia au un destin cumplit. Să fii gonit din lume și să n-ai posibilitatea – nici libertatea de a pleca. Iată nenorocirea! (...)

11 februarie

Aseară a căzut guvernul Goga, pe neașteptate, după numai șase săptămâni de „putere”. Dar situația devenise insuportabilă, soră cu anarhia internă. Azi, vineri, a apărut *Vremea* (cu data de duminică, așa cum apare de obicei), având ca editorial articolul meu: „Comedia electorală”, ce formează capul de afiș, cu litere mari, pe toate afișele răspândite în București. Acest articol, pe care l-am scris acum o săptămână, a făcut senzație. Intrasem, pe la ora 11, la librăria Alcalay, unde Ocneanu, Aderca și Lovinescu stăteau de vorbă într-un colț, cu aerul unor conspiratori. Cum m-au văzut, m-au întâmpinat radioși: „Dom'le, dumneata ai răsturnat guvernul... Bravo!” Făceau aluzie la articolul meu, unde e vorba de debandada internă, de haosul politic, care nu poate continua fără consecințe funeste pentru țară. „E numai o coincidență, am răspuns, habar n-am de afacerile politice”.

– „Dar articolul dumitale e tare, dom'le!” Tare, ne-tare, l-am scris dintr-o necesitate interioară, din dezgust, și dacă a devenit „articol de fond”, editorial, e numai fiindcă Titi știa ieri, când a paginat revista, care e soarta guvernului și a ținut să vie pe piață cu o „bombă”. A reușit. Personal, n-am nici o vină.

Pe mine cel mai mult m-a afectat căderea, cam brutală, a lui Goga. Nu-l cunosc personal, nu fac politică, dar aventura lui guvernamentală m-a impresionat. Chiar ieri fusesem la Președinția Consiliului și am vorbit cu Ștefan Chendi, anunțându-l că am fost reintegrat în postul de la Bibliotecă, și mulțumindu-i că m-a ajutat. Chendi dădea impresia că nu știa nimic, la 12 ziua, ce are să se întâmple seara cu „șeful”.

– Azi am împlinit 27 de ani.

22 februarie

Toată ziua lectura din **De profundis**.

Seara, la „Café de la Paix”, unde trebuia să discut în legătură cu colaborarea la revista *Veac nou*. Dintr-o boxă alăturată, mă aud chemat de cineva. Erau Stamatiad și Davidescu. Doi bătrâni – un poet,

* După 1945 a fost șeful Anticariatului din București

un bătrân poet cu suflet de copil și un alt bătrân, nici poet, nici copil, dar și una și alta în bătrânețea lui simpatică. De câte ori mă întâlnesc cu acești doi oameni – doi stâlpi ai cafenelei și doi slujitori devotați ai muzelor – mă bucur, fiindcă regălesc la ei dragostea de poezie a celor de altă dată, despre care citim acum numai prin cărți. Par doi supraviețuitori din altă epocă. Și totuși, ne găsim gusturi și preocupări adesea comune. Stamatiad îi iubește ca și mine pe Baudelaire și Oscar Wilde, iar Davidescu – pe care l-am cunoscut prima dată la *Vremea* – pare frământat de aceleași probleme ca și mine. Astăzi, vorbind despre situația politică, mi-a spus: „Trebuie să fim fericiți, și tu și eu, că trăim asemenea momente istorice. Neamul românesc trebuie să arate dacă e demn să stăpânească cei 390.000 km² sau nu...” Făcea aluzie la schimbarea de guvern și la hotărârea regelui de a lua frânele în propriile mâini. Când am ieșit, după ce s-a despărțit de Stamatiad, m-a rugat să-l conduc cinci minute (până la Corso, căci trecea dintr-o cafenea în alta). Pe drum, i-am spus că citesc **De profundis** și s-a arătat tot așa de entuziasmat pentru această carte ca și mine. Dar el nu știa că eu sunt un condamnat (în dragoste) care își caută iertarea.

Azi toată ziua m-am gândit la L. Azi noapte am visat-o. Simt iarăși clocotind în mine un ocean de cuvinte strânse pentru ea. Aș vrea să-i vorbesc. Dar în duioșia mea e amestecată prea multă durere, cu tot atâta plictis.

26 februarie (...) În săptămâna asta am omorât o seară - seara Constituției – la poetul Al.T. Stamatiad. M-a luat de la „Café de la Paix” să mă ducă acasă la el și să-mi arate cărțile din biblioteca sa. Am mers cu tramvaiul până la biserica greacă, am făcut apoi câțiva pași pe jos, am intrat într-o casă stil bloc, am urcat pe scări, la etaj, și de cum am ajuns în apartamentul său (două camere) a început să scoată din rafturi, volume după volume, arătându-mi-le cu un aer mândru și furios totodată: „Poftim! Na! Uite! Privește! Am ceva, nu? Ai văzut ceva la mine, nu?” Am văzut într-adevăr câteva ediții rare din Baudelaire și Oscar Wilde, fotografiile și facsimile, o imagine a lordului Douglas, alta a unui Baudelaire cu mină de sfânt sau de demon. Poetul m-a oprit apoi la masă, unde ne-a servit d-na Stamatiad, o bătrânică pîrpirie și resemnată, care mi-a inspirat milă. Nu pot spune că a fost o masă: o supă cu parmezan, un fel de pârjoale de spanac, un pahar de vin și o jumătate de măr. Totuși... După cină, am trecut iarăși în „biroul” său unde era o dezordine pe cât de mare pe atât de dezagreabilă. Un pat înconjurat cu rafturi de cărți, un pat din acelea de spital, cu picioare și vergele de fier, un birou năpădit de hârtii aruncate în neștire, pe fereastră, pe scaune, pe jos cărți și reviste împrăștiate, grămezi de medicamente pe noptieră, o sculpătoare în mijlocul odăii - în sfârșit, o atmosferă și interior de poet „blestemat”. Iar pretutindeni plutea tragedia gazdei: un poet îmbătrânit, ros de plictiseli familiale, apăsător de grija posterității, ruinat de boală, de singurătate etc. Regret că am cunoscut un asemenea menaj. Am să-mi pierd toate iluziile despre falnicul poet care tronează la cafenea cu alura lui de mușchetar „sans peur et sans reproche”... și cu mustățile lui de berbant irezistibil...

3 martie

La Institutul Francez sunt frământări adânci în legătură cu unificarea diferitelor grupuri și asociații „franco-române” și alegerea unui comitet. Se face o adevărată propagandă electorală printre membrii Institutului Francez, printre studenți, intelectuali, publiciști și chiar vedete politice, pentru ca în ziua „alegerilor” să învingă una sau alta dintre tabere. Au intrat în competiție Asociația „Amicii Franței”. Asociația „Tinerimea Amică româno-franceză” și un grup independent, din care fac și eu parte, înjghebat sub auspiciile Institutului, cu sprijinul direct al lui Dupront. Lupta se dă între grupul lui Șerban Cioculescu, acela al lui George Bălănescu (un aspirant la poziții politice înalte) și grupul nostru, al cărui comitet e format din A. Alicu, Miron Constantinescu, Rafael Cristescu, Eugen Ionescu, Pericle Martinescu, Al. Mironescu, Mircea Nădejde, Corina Niculescu, Gh. Stancu, Simion Stolnicu, Ștefan Todirașcu, Bucur Țincu și Teodora Voinescu. Unii sunt studenți, alții consacrați ca publiciști. Dupront ne simpatizează pe noi, dar ceilalți au susținători mai tari în lumea politică și la legația franceză (Bălănescu are girul ambasadorului Franței), unde noi nu avem legături. Cioculescu se agită mult să capete președinția viitorului comitet al asociației unice și s-ar putea s-o obțină. Gruparea noastră e hotărâtă să facă opoziție. Iată-mă amestecat și în chestiuni... electorale.

Este pentru a doua oară. Prima dată, s-a întâmplat acum vreo cinci-șase ani, când am figurat pe lista lui Neagu Rădulescu în alegerile pentru conducerea Societății studenților în Litere și Filosofie. Și acolo erau mai mult poeți pe listă, și am căzut cu succes. Mi-e teamă să nu pățim același lucru și acum, deoarece nu avem printre noi nici un om cu experiență politică și cu relații. Dar vrem să dejucăm planurile diverșilor ariviști și în această privință conducerea Institutului Francez ne încurajează. Azi am avut o consfătuire, cei treisprezece de mai sus, la Institut, unde am fixat modul de acțiune. În primul rând să atragem de partea noastră pe cât mai mulți dintre cei ce vor fi chemați să voteze la constituirea viitoarei asociații. Problema este, cine să fie în capul listei, spre a contracara lista lui Cioculescu și pe a lui Bălănescu. Eugen Ionescu are aspirație în acest sens, dar nu prezintă destulă seriozitate. Probabil va fi Al. Mironescu, cel mai în vârstă dintre toți și pe deasupra om cu prestanță (fizică și intelectuală). Dar Șerban Cioculescu ne privește cam de sus, cu amicii lui (Vladimir Streinu, Vianu, Sebastian etc.), iar demagogul Bălănescu trage sforile peste tot – până la ambasador – străduindu-se să pună mâna pe „șefie”, care i-ar aduce multe avantaje.

CONSTANTIN NOVAC

Cenzura computerizată sau despre o ipotetică logodnă

Prea puțini dintre noi s-ar putea arăta dispuși să creadă că, într-o anumită ordine istorică, cenzura, în accepția ei obstructivă, se regăsește foarte devreme tocmai în textele sfinte. În **Apocalipsa** (11-11) lui Ioan, din ostrovul Patmos, însuși Dumnezeu grăiește prin gura sfântului, poruncindu-i într-un context reprodus astfel: „Și când au făcut cele șapte tunete să se audă glasurile lor, eram gata să mă apuc să scriu; și am auzit din cer un glas care zicea: pecetluiește ce au spus cele șapte tunete și nu scrie ce am spus.”

Retractare? Îndemn divin la complicitate? Sâmburele originar al politicii lipsite de transparență mediatică? Oricum, de atunci înainte, a *pecetlui* înseamnă a pune, prin mijlocirea muțeniei gurii zis păcătoase, opreliște gândului. Desprinsă din mit, istoria ulterioară a perseverat, de la *martelajul* – licență latină – la *retușarea* pozelor-document ale Rusiei bolșevice a persoanelor non-grata de calibrul lui Troțki, Buharin, Zinoviev, și așa mai departe.

Ca și cum ar fi recepționat îndemnul divin de *a nu scrie* decât *când* se vrea de Sus și *ce s-ar vrea* de Sus, biserica catolică a recurs la *expurgare*, permițându-și, ca autoritate morală, să îndepărteze cuvinte sau pasaje dintr-o carte, considerate improprii difuzării... Pe foaia de titlu a cărților vechi figura formula *Cum privilegio et approbatione*, certificând îngăduirea dată de autorități pentru imprimare și difuzare. Nici o carte, așadar, nici un text nu putea ieși de sub teascuri fără vigilenta oblăduire a unor instituții implicate spiritual în afacere. Ba, mai mult! Printre iluștrii biblioteclaști, intoleranți și fanatici, consemnați de istorie, precum Nabucodonosor, rege al Babilonului, O'Nwang, împăratul Chinei, se strecoară apostolul Pavel care, aflat la Efes, dispune să se ardă cărțile dăunătoare religiei creștine; patriarhul Teofil a distrus în 340 e.n. ceea ce mai rămăsese din Biblioteca din Alexandria după incendiul provocat de soldații lui Iulius Cezar în 47 î.e.n. Mai departe: în secolul 8, împăratul bizantin Leon Isaurianul supra-numit și *Iconoclastul*, a dat foc Bibliotecii din Constantinopol, dimpreună cu bibliotecarii și copiiștii care o slujeau. Cardinalul spaniol Jimenez a ars, în secolul 15, mii de exemplare din Coran. După descoperirea Americii, misionarii creștini au pus pe foc inestimabile arhive precolumbiene.

Franciscanul Juan de Zumaregge, primul episcop al Mexicului, a ars pe rug documente indigene scrise sau pictate pe piele, pânză, coajă de copac; în 1549, regele Angliei, Eduard al VI-lea, a dat un edict pentru arderea, la Oxford, a cărților socotite eretice, numai pentru a pune mâna pe ferecăturile și pietrele prețioase ale manuscriptelor; Henric al III-lea, regele Franței, decupa miniaturi din manuscrise pentru a-și orna capela favorită.

Prin toate cele spuse până aici, nu vreau să incriminez pe nimeni. Doar constat. Cert este însă că autodafeul nazist se prevala cel puțin de avânturi prealabile. Întrecându-se parcă în competiții de gen, autoritățile laice se dezlănțuie și ele, apărându-și prerogativele prin pecetluiri sau legi organice. Pitacul din 1784 emis de Mihail Suțu, adresat mitropolitului, preciza că, „de azi înainte, făr’ de a nu arăta Prea-Sfinția sa cu anafora și făr’ de a nu se da Voia Noastră, să nu se cuteze tipografii, nici vreun vavilon, nici măcar astfel de scrisoare sau hârtie veri cum a da cu tipar.”

De la Dumnezeu la Măria Sa Vodă Șuțu și până azi, dar ce spun eu și de azi înainte până la Apocalipsa lui Ioan, *funcția organică, psihică constând „în refularea în inconștient a dorințelor care se dovedesc periculoase sau nonconforme cu cerințele sociale”* și-a dovedit și-și va dovedi vitalitatea pragmatică, cuplându-se subversiv și succesiv cu anumite împrejurări istorice, preluându-le motivațiile și ghilotinele încă din zori îndumnezeite. Producând constant, fără rebuturi, alternativ, călăi și victime. (M-am inspirat, în acest decupaj introductiv din lucrarea lui Virgil Olteanu privind istoria și arta cărții).

Nu cu mult înainte de '89, când intrai într-o tipografie, te lăsași învăluit în miros de anilină și în sonorități deconcertante. Era un spațiu larg, croit în compartimente funcționale animate și agitate, de culoare *gri*. Începând cu fețele oamenilor și isprăvind cu literele turnate-n plumb. Refuz să mă las pradă tentației de a asocia această tristă deprimantă culoare cu dispoziția sufletească a celor ce-o provocau și-o respirau; cei mai mulți dintre aceștia trăiau pur și simplu cu amărăciuni și bucurii după cum le dicta o soartă dincolo de năravurile istoriei. La nuntă chiui și la moarte bocești, nu-i așa? Indiferent de poruncile vremii.

Era, mai întâi, sala linotipurilor. Aburi criminali de plumb, pufăitul de locomotivă al mastodontului, țcănitul sacadat al matrițelor din magazie trecute în dispozitivul de turnare, și abia apoi silueta lui Nea Grecu, cocoșat, prăbușit pe taster. O rază de aur cald, vreau să zic sugestia lui, ițită din lagărele de cupru (!) ale mașinii. Nea Grecu, în prag de pensie, e un formidabil linotipist dar este lesne iritabil. *Are nervi*. la foc repede; ai crede că ori de câte ori te duci la el pentru un fleac de corectură, îi mai tai câteva clipe din viață.

Urma, apoi, sala mult mai aglomerată, mai tânără și mai comunicativă, a Zețării. Succesiuni de bancuri cenușii, față-n față, prilej, pentru cei ce le populau, de glume aruncate peste micul parapet despărțitor, de sâcăieli benigne, colegiale, de mirări aluzive... Viață... Fusesse mai întâi nea Cristache. Maistru. Cu înțelepciunea vârstei sale înaintate, a găsit de cuviință să lase locul liber și, mai mult decât atât, să zică *pas*. I-a succedat maistrul Chiriță, tip imprezibil, lunecos și arbitrar cu care puteai tranșa doar în împrejurări binecuvântate de Dumnezeu; altfel, rare și traumatizante.

În colțul din stânga, cum intrai în zețarie, lângă fereastră, se afla bancul lui Costel Rizea. Aici se adăpostea, agrementat de o bună dispoziție de-

mocratică, laboratorul nostru tehnic. Al publicației tomitane. Unde se putea lucra complicitar în sensul cel mai inofensiv al cuvântului; singurul loc în care puteai repara erori și efectua urgențe fără să implori sau să ceri iertare. În fața lui Costel, întocmai unui tablou de bord al unui avion supersonic, se afla impetuos măcar în enunț, *Regalul*. Un ansamblu ponosit de pupitre, sertare și rafturi cenușii, menite să depoziteze casele de litere și să le așeze pe planșa înclinată, înfiptă în pieptul culegătorului. Litere care ieșeau de sub jurisdicția mecanică a lui Nea Grecu, intrate așadar în abilitatea manuală a lui Costel – corp 60 și mai mare, de la *dublu Cicero* până la *Sabon*. Pentru titluri de senzație, afișe stradale, festive sau imperative, ordonanțe publice etc.

În dreapta fiind, cum te uitai de la intrare, se afla Presa, născătoarea *șpaltului*; respectiv, o foaie de hârtie tipărită pe o singură față, în formă de coloană, cu marginile albe, disponibile la intervenția corecturilor. Rezolvai corecturile, asta însemnând drumuri, conciliabule aprinse cu mașinistul, cu maistrul zețar, și *intrai*, în sfârșit, cu textul, alături de clișee, în cadrul metalic legat cu sfoară tare, un șif greu de peste 15 kilograme, cărat de același Costel pe burtă până la presă și înapoi, ori de câte ori era nevoie de o corectură mai consistentă. În plus, cum nu te puteai desfășura în înghesuiala secției, paginile de plumb, stivuite, te împiedicau să dibuiești, altfel decât după alte manipulări nefericite, pagina căutată. Pentru zețarul nostru, locul lui de muncă era o sală de forță.

Urma, apoi, în ordinea operațiilor, transportul paginilor – câte două perechi săltate pe un cărucior preistoric – la secția *mașini plane*. O hală amplă, cu agregate aliniate cazon, în care griul predominant se lăsa împlânzit de albul încă pur, virginal al hârtiei. Aici domneau, pe schimb, maiștrii Topoloveanu și Uratu, oameni sobri, încruntați, accesibili numai când nu le cereai o înlesnire sau alta. Omul nostru, nea Blițcu, jovial (în compensație), și el în prag de pensie, capabil să-ți dibuiască instantaneu, privind de-a-ndoaselea, litera cu probleme din masa cenușie a semnelor culcate pe platforma glisantă a mașinii, era mai conciliant. Numai că obiectul muncii lui, o *plană* centenară, marca Heidenau, atât de umanizată încât puteai comunica cu ea ca de la suflet la suflet, te puteai sfădi cu ea ca-n familie, era marcată profund de hachițele vârstei. Operațiile premergătoare imprimării ar fi avut aerul unui ceremonial dacă nu le-ai fi contemplat din interior, de unde se vedeau un adevărat calvar. Trebuia mai întâi să schimbi cerneala, după „n” spălări succesive. Instalai apoi cadrele metalice cu încărcătura tipografică pe platforma glisantă. Închideai forma și o băteai după un tipic anume pentru a-i asigura netezimea. Din când în când, când ți-era lumea mai dragă, câte un șpiț rebel îți perfora pagina. Asta chiar după ce făceai *potriveala*. Puneai *așternutul*, cu dichis, constând din bucăți de preșpan cu care căptușeau cilindrul mașinii pe acolo pe unde constatai că presiunea asupra hârtiei era mai scăzută, respectiv semnele mai șterse până la ilizibil. Să nu uităm revizia mașinii, pentru a constata că greșelile de tipar indicate în B.T. (bunul de tipar) au fost eliminate din ultima corectură... Dacă, doamne ferește, descopereai ceva în neregulă, o luai de la capăt.

Din circuitul diabolic al imprimării nu putem pierde din vedere secția amărâtă unde se prelucrau fotomecanic clișeele tipografice de zinc, prin autotipie; alți aburi otrăviți de acizi cărora armăturile metalice ale încăperii, mușcate adânc de rugină, le mărturiseau laborioasa, nefasta lor agresiune corozivă.

Desigur, dificultatea acestui proces categoric mai complex și mai aplicat decât am reușit să-l evoc eu aici, se îndulcea cumva cu ceea ce s-ar putea numi *rutina* meseriei. Sunt pe deplin conștient că un ageamiu precum sub-

semnatul, e dispus oricând să dramatizeze. Dar esențialul e cel afirmat mai sus, și există supraviețuitori, fie-le pensia lungă, apți să mi-o confirme.

Oricine m-ar putea întreba cu temei ce rost mai au – în afara unei nostalgii care-mi învăluie discret chiar și cele mai incomode amintiri dintr-un intermezzo biologic, vai, ireversibil, respectiv tinerețea – m-ar putea întreba așadar ce rost mai are astăzi evocarea unui proces desuet, expirat, expurgat, perimat etc. precum bătrâna, decrepita poligrafie asemănătoare cumva cu iadul focăriei de pe steamerele veacului 19 și destul de mult din 20, sursă generoasă de saturnism, T.B.C. pulmonar și varice.

Răspunsul mi-l asum personal, dimpreună cu provocarea: el, răspunsul, se află în complementul satanic al afacerii: cenzura, privită aici nu neapărat din aceea a efectelor ei dramatice, în impactul cu această anacronică tiparniță. Tehnoredactată, cărată-n spinare, otrăvită de plumb, citită și răscitită, pusă la punct și virgulă, abia după ce ai întors tipografia pe dos, *pagina imprimată intră în malaxoarele cenzurii*. Cuvinte, rânduri, paragrafe, coloane, articole întregi – semne strânse laolaltă cu trudă și migală pentru a rotunji o idee, erau sparte de târnăcopul interdicției oficiale, urmând să lase locul altora mai plate și mai găunoase cu prețul reluării calvarului despre care abia am vorbit. Din nou intransigența maistrului de la zețarie, din nou bietul Costel, 16 șifuri grele, răscolite a câta oară (în manieră murohistă, întotdeauna pagina pe care o căutai se afla sub celelalte de care nu aveai atunci nevoie), protestele vehemente ale lui nea Grecu fuga cu plumbul fierbinte-n palmă de la linotip la bancul zețarului, leagă forma, dezleag-o iarăși, de atâta legat și dezlegat sfoara, veche deja, e numai noduri și călți, cârpește cu albitură acolo unde ai suprimat, înghesuie unde ai adăugat, re poziționează, eventual schimbă coloncifrul, leagă din nou forma, altă *perie* trasă la presă, bineînțeles, cu *șifu-n* spinare, sau pe burtă, tot bietul Costel, șabărul autotipistului râcâind rasterul suspectat de foto-sugestii eretice, nea Bițcu înțepenind în buloane toată *șmecheria* asta de plumb ajunsă până la el, chitindu-i, precaut, eventualele răzmerițe ale șpițurilor, altă probă de mașină, mai adaugă ceva carton la așternut, dai *bunul*, răsufli ușurat și, tocmai atunci, un telefon care se răzgândește în felul lui... Te întorci de la el spăsit, mai e ceva de smuls din realitate, dar cel mai grav e că te trezești înconjurat de priviri asasin...

Mă cutreieră doar așa, de dragul speculației, un gând reprobabil vizavi de o imposibilă logodnă, de o întâlnire de gradul unu pe același palier temporal, a cenzurii de ieri cu tehnologia computerizată de astăzi; linotip, plumb, cuadrați, cicero, nonparel, șpalt, șifuri, regleți, așternut, raster, aciduri tari, contra laser-printer, soft, multimedia, hardisk, hardware, scanner... Cum ar fi răsunit oare aceste cuvinte în halele gri ale tipografiei de odinioară? Sigur că, admițând imposibilul, tehnic vorbind, cazna bieților mei colaboratori de atunci, ursuzi sau joviali, - linotipiști, zețari, mașiniști – ar fi putut atinge uneori cota de răsfăț și confort a așa-numitor tipografi de astăzi. Dar, oare, ce procent din paguba morală, obstructivă, s-ar fi putut compensa prin acest ipotetic avans tehnologic? Logodit cu o la fel de ipotetică libertate a gândirii? Sau, mă rog, cu suprimarea ei? No comment.

RADU CÂRNECI – 77

Le Serment

(A lire sur un choral de Bach)

.... Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes?
- Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!...
Baudelaire – Le Balcon

1

Ou es-tu?
A nouveau le temps te cache au lointain
et mes yeux se taisent en t'attendant;
seuls mes doigts ont de la mémoire et
caressent l'air passager
ils te construisent toi, la-sans-corps;
au-dessus du Mont de Constance l'oiseau
de l'esprit
venu de toi m'apparît
tragique lumière au Ciel et sur Terre
et le tendre Agneau qui sanguine pour cet
amour
me lave du péché originel.

Un beau jour
il y aura le jugement promis;
qui alors sera juge, qui et comment jugé?,
la pierre ronge la pierre et tout va s'engloutir
Ah, méfie-toi de l'ombre des ombres
où les monstres du néant ruminent les
regards
envoie-le moi, oui, l'oiseau de ton esprit;
mes doigts qui ont de la mémoire
sauront bien te donner un corps.

(Crois-moi
jamais l'onde ne fut plus limpide de haine
la terre plus riche en blasphèmes
l'herbe plus verte de poison
plus jamais le Temps
ne nous frappa de ses armes insoupçonnées;
il faudrait qu'une fleur blanche
nous contemple pâlement.

Longtemps déjà
pluies et moissons flottaient dans les
brumes du rêve:
les côteaux mollement se blançaient
l'hirondelle pondait dans les cheveux du grand-père
les troupeaus se baignaient dans le lait de la Lune
les noces n'en finissaient plus

les arbres étaient faits d'abeilles d'or
les Noël's résonnaient dans les orages d'été
et mon front recevait le baiser du saint-chrême
bénédiction
désir
audace
tandis qu'un diadème de sons couronnait
mes tempes!
A présent...)

Où es-tu?
Où suis-je moi celui-qui-est-sans-toi?
Ah, mes yeux se taisent et seuls mes doigts
ont de la mémoire; il va venir, l'hiver,
don j'ai si peur;
moi, loup traqué pour mon amour:
un coup de feu
l'air glacé de tomber en éclats
et sur la neige une fleur rouge qui tournoie.

Où es-tu?...

2

Si tu n'existais pas de tout temps, je
t'aurais créée:
flottant sur les eaux invisibles, mon esprit
aurait ordonné que la lumière soit
par des étoiles clouant le ciel, il aurait suscité
plaines et montagnes et tout ce qui vit
puis le sixième jour je t'aurais créée pour
parler de toi

la création depuis lors à jamais la première
la sans-pareille
ensuite de la côte me formant
je me ferais corps
pour me vouer à toi encore et encore matrice
de la joie
et de la douleur.

Jamais plus lucide en adoration!
Jamais plus fort en vertu!
En est-il rien de plus noble que l'Amour
de plus profond, de plus illimité?
(C'est lui que le sage limaçon poursuit
l'alouette fait l'amour en plein vol
la truite dans son extase bondit
au plus haut de l'abîme
et au seuil du sublime la mante-religieuse
dévore son partenaire.)
Oui, jamais ne serai – le plus constant
ni plus malheureux
qu'en cet Amour qui me parcourt.

Et là
plus haut que les tristes forêts
plus haut que les sources endormies passe le Temps
don j'ai réduit l'esprit infini
en l'enfermant en définitions et chiffres
tout en irritant son orgueil
et son pouvoir illimité
quand tout ce qui est, même les dieux
lui obéissent soumis.

Oui, depuis le commencement du monde
tu es là *Femme Absolue* passée par les étoiles
et les larmes
moi te bâtissant toujours cellule par cellule
pyramide et rayon de miel
et me laissant être jugé
fustigé
crucifié
pour toi la *Belle-des-Belles*
puissance de ma puissance, soupir de
saintes huiles s'écoulant goutte à goutte
sur mes blessures
jamais cicatrisées.

3

Mais qui es-tu donc?
De quoi me pares-tu pour la gloire

dont je t'entoure? qui es-tu
compagne de mes envols? Est-ce
moi-même
qui te fécondant se projette dans l'éternité?
Ne suis-je pas aussi mon second visage
que je retrouve en toi, miroir de pureté?

Qui es-tu
toi, mon sommeil et ma veille?!
ton souffle errant dans les replis de la nuit
je l'entends
je le veux
je l'absorbe comme un vin de vie
jaillissant de l'éther dans le coupe de ton être
tu t'abandonnes à moi
le sans-corps te fait peur
et tu entres en moi comme dans un asile
de lumière

(Ô! un par un sans cesse bannis
Palais des Non nés
nous recherchant à travers les éternités
pour nous retrouver pas hasard dans le
Livre-aux-sept-sceaux
nous sanctifions les cités par nos fêtes
allumant l'étoile
l'éteignant ensuite
dans l'espoir indompté
d'immortalité)
Qui es-tu
qui suis-je moi
serais-je toi
serais-tu moi? arbre bissexué
de chair et d'âme
de la révolte lumineux péché
brandi comme un drapeau
Qui es-tu, toi? Ô si je savais...

4

Oui, toutes les fois que notre but était l'Infini
nous l'avions aussi englobé
- à ces moments-là était à toi
comme une cloche suspendue sur le monde
avec, tout autour, le Néant muet-oui,
nous volions et ton murmure à peine perçu:
«ah, le ciel sans toi ne m'est rien»
me donnait du courage; ainsi volant
nous entrions dans le *Grand Tout*:
double transparence

rejetant notre corps terrestre nous volions
nous pénétrions dans *l'au-delà-de-l'au-delà*
en quête de nos futures essences

(oui, nous volions mais non sans souvenirs:
tes genoux m'adoraient – verroux de mystère
tels des campanules tes seins m'absorbaient
ton cou fragile palpitant aux parfums
au baiser se livrant et tout au fond, là-bas
au coeur de la création – mystère étrange –
le sang s'écroulant aux enfers
- plège brûlant)

Nous volions
Nous frôlions le bord de l'infini
tout nous appartenait: l'immense jardin
des étoiles,
les grandes landes de l'esprit
les yeux abstraits des pouvoirs;
la paix céleste recouvrant
notre être-sans-corps dans le *Grand Tout*
lui donnant goût d'espaces infinis.

(je le sais me diras-tu: «selon toi
la vérité siège le rêve, le réel dans sa
profonde irréalité
je sais aussi que tout en volant, nous nous bâtissons
en pureté comme dans une cathédrale d'air».
Et moi de te répondre: «ma mystique
est au service de l'Amour, par lui nous nous
dépassons toujours, nous entrons dans
le sublime comme dans un bain d'azur;
ah! donne-moi la force de me réjouir de ce
ressourcement
comme d'une nouvelle naissance:
je rêve depuis longtemps de cet éternel instant»

Nous volions!
sens purement cosmique pour nos âmes:
flottement dans l'absolu –
solitude à deux – pensées entrelacées
et au creux de cette rumeur toute d'or dans le bleu
je passis à tes doigts des anneaux d'éternité:
un, deux, trois... sept... Nous volions
vers *l'Éternel Instant...*

5

A fallait bien que tu me manques pour n'être
que la moitié de mon être

pour me sentir après sans moi:
incapable de limiter la lumière des ténèbres
où le mystère brûle en brûlant les idées
vers d'autres idées
toujours en attente

(Où es-tu toi et le rêve
d'où jaillissait tout un monde
de formes et d'harmonies inouïes;
quels yeux de l'esprit te regardant me
banissent
loin de toi dans l'*Ile de la Tristesse*, là où
tout se dissipe?)

La douleur, spectacle fascinant
qui enfante des enfers, démolissant souvent
palais imaginaires et bâtissant incendies:
sourire vieilli qui dans les pierres ronge:
je me regarde tandis que dans l'étang des
larmes
plonge un serpent et empoisonne le fond.

(Où es-tu où la voix dont naissaient
dans l'azur de grands chœurs angéliques
frondaisons des fanfares, tempêtes dans les
montagnes
appels des sèves rappelant les semences
rêvant de fabuleuses germinations
puis des forêts hurlant, poussant
la Terre vers les Cieux!)

Les vraies victoires sont celles que l'on remporte
sur les vainqueurs: une détresse telle la brume
s-empare, de leur nature soulevant en délire
amertume, désespoir et souvenir: mourant
les héros se transforment en statues
mes armes se mettent à pleurer
et s'éteignent rouillées.

(Où es-tu toi et où le pas
qui faisait reflourir tous les déserts du monde
richesse de vérité et de bonheur
larges bercements de danses de fraîcheur;
et les volées d'oiseaux qui tournoyaient
pour se dissoudre dans
tes ailes de rêve!)

Le Temps, comme un fardeau, courbe nos épaules;
l'espace aussi: pour amasser fortune
nous oublions combats sanglants
vols, hymnes, cosmiques exploits;

il ne nous reste que l'orgueil divin
d'avoir formé un couple:
précieux levain...

6

A la fin ma sagesse choisira:
le goût du monde sans toi, non;
plutôt ermite aux plus sombres ermitages
et dans l'âme une seule image: toi
je te jure!

Je connaîtrai les cieux par la chute
je germerai dans la sécheresse de la pierre
égal à l'aigle et au serpent
rêvant d'envols je m'humilierai
je te jure!

Je veillerai à ton prochain avènement
comme une statue au bord du néant
insoumis soumis à sa destinée
comme cet *Homme*-là sous les clous saignant
je te jure!

Les plaisirs sont mis sous les verroux
- immense volupté meurtrière –
à l'éclat de la Mort claire
seul le souvenir vient dérider mon front,
je te jure!

Plus que moi-même je t'aime oh combien
m'étiolant à force d'adoration
je ne rêve que de toi, de ton visage d'air,
heureux au cœur du mal le plus profond
je te jure!

7

Non! la Mer ne peut pas me caresser sereine,
ce n'est que l'abîme qu'elle puisse m'offrir
l'abîme qu'à mon tour je pourrais lui rendre
mille fois agrandi
son amertume est une rate venimeuse
et à ses horizons ouverts les vents
tissent de paresse les oublis,
longs sommeils.

Où es-tu?
Le force de mon destin c'est la Montagne
c'est la cime fidèle

d'où je puise des formes pour te sculpter
mystère en attente
pour te convier ensuite au grand festin
du bel automme qui passe sans arrêt
tandis que sous sa froide haleine
frissonnent mes pensées et les bois oubliés.

Toi, où es-tu?

Au loin dans les vallées c'est la rumeur du monde
avec ses lourds éclats de passions
ici moi seul
devant ta chère image d'éther
je brûle incessamment
du doux parfum des chants
douce fumée reponsante
soupir de la Nature, silence qui hante,

Toi, où es-tu?

La mort me donne de ses signes:
les revenants inondent l'immensité
les brumes déploient leurs larges voiles
comme des drapeaux
le Temps-bourreau cueille mon instant
- quand tout est à la vie
et le sang chante
mais l'aile de la mort fait germer ses boutons.

Ah, toi, où es-tu?
En voici mes doigts toujours épris
qui n'ont rien oublié
t'élevant vite aux nues;
le rocher s'assouplit
une danse-idée, ébauche d'envol
la ciel étale
crépuscule de désirs:
l'apocalypse, beau triomphateur.

(Loup pourchassé pour cet amour suis-je
sur cette terre que j'ai sacrée
il se fait tard
les pas arrivent des cieux
il se fait tard
les pas se sont arrêtés:
un *coup de feu* – *désir*: une ombre haute
tourne sur elle-même
et j'entre dans le Couchant!...)

.....
Où est-tu, toi!?...

Neptun-Mangalia, août 1987



Eusebio Spânu - Ciclul Structuri (1994 - 2000)



Eusebio Spânu - Ciclul Structuri (1994 - 2000)



Eusebio Spânu - Ciclul Structuri (1994 - 2000)



Eusebio Spânu - Ciclul Structuri (1994 - 2000)



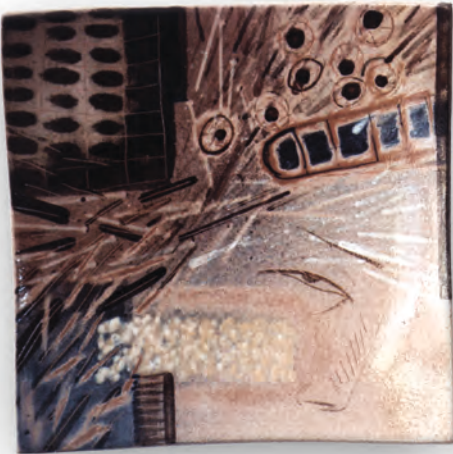
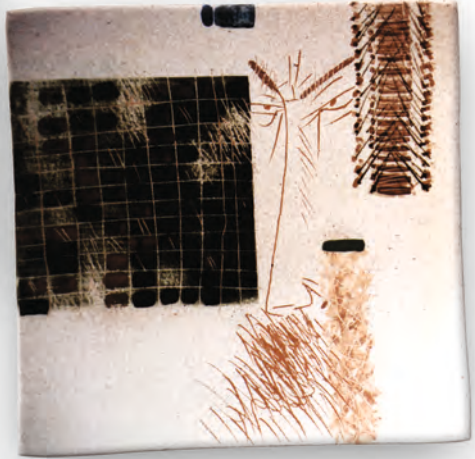
Eusebio Spânu - Crustaceu
(Ciclul Structuri – 1994 - 2000)



Eusebio Spânu - Peștele zburător
(Ciclul Structuri – 1994 - 2000)



Eusebio Spânu - Ciclul Nipone (2000 - 2005)
Premiul de excelență la Bineala „Artele Focului”, 2004



Eusebio Spânu - Portrete (Ciclul Nipone – 2000 - 2005)
pictură pe ceramică

Eusebio Spânu

Eusebio Spânu s-a născut la 10.06.1967 în Constanța. A absolvit Academia Națională de Arte „Nicolae Grigorescu” București, secția ceramică, profesor Costel Badea. Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România, Filiala Constanța. În perioada 1995-2004 a fost profesor la Liceul de Artă Constanța.

Expoziții personale: Constanța, Mamaia, 1994.

Expoziții colective, naționale și internaționale: Alba Iulia (1992); București (1993); Constanța, expozițiile anuale ale filialei (1993-2003); Simeza, București (1994); București, Mangalia (1995); Malines (Belgia), Valbone (Franța) – 1996; București (1997); Yokohama (Japonia), Sofia (Bulgaria), Constanța, desen atelier (1998); Paris (Franța), Cluj (1999); Belgrad, București, Galați, Budapesta, Viena (2000); București, Constanța, Stockholm (2001); Uzice (Iugoslavia) – 2002; Iași, Constanța (2003); Galeria Asamblaj, Hotel Marriot, București (2004); Bienala „Artele focului” (2004); Universitate, Constanța (2004).

Tabere de creație și simpozioane: Alba Iulia (1992); Sucevița (1993); Constanța, Hamangia (1995, 1996, 1997, 1998, 2001, 2002); Nice (Franța) – 1996; Trojan (Bulgaria) – 1998; Cobadin, Constanța (1999); Uzice (Iugoslavia) – 2002; Todireni, Botoșani (2003).

Premii și burse: Bursa „Mack Constantinescu” a Uniunii Artiștilor Plastici – pentru tineret (1994); Premiul „Patriciu Mateescu” (1996); Premiul Bancorex (1997); Premiul Uniunii Artiștilor Plastici – pentru tineret (1997); Bursa Fundației „Paul Cornel Chitic” – 1998; Medalia Meritul Cultural clasa a II-a (2004); Premiul de excelență Bienala „Artele Focului” (2004).

Se poate vorbi despre contribuția determinantă în configurarea caracterului sculptural al ceramicii românești, a celor nouă ediții ale Taberei Naționale de Ceramică ce s-au derulat la Medgidia, în anii 1970-1978. Artiștii, nume

de rezonanță ale acestui gen de creație, precum Costel Badea, Patriciu Mateescu, Alvaro Botez, Vintilă Mihăilescu, Dumitru Rădulescu, Eugen Cioancă, Gheorghe Fărcășiu, Petre Manea, Tereza Panteli Bubă, Ioana Stepanov, Dragoș Gănescu și încă alții au lăsat opere de for public, măturii ale trecerii lor pe aici. Medgidia devenise, în acei ani, un real oraș al artelor, populat de însemne sculpturale ceramice, asociate altor lucrări de artă monumentală – zgraffito, mozaic de ceramică glazurată sau din marmură color – executate de către studenți ai Institutului de Arte „Nicolae Grigorescu” din București, cu care aceștia își susțineau diplomele de licență.

Din nefericire, toate operele de ceramică amplasate în parcul orașului, au dispărut, odată cu instalarea șantierului canalului Dunăre-Marea Neagră, în 1979, din ignoranța și neglijența unui primar care nu a știut să gestioneze și să conserve valoroasa moștenire artistică a orașului, apărută în acei ani, prin strădania unui primar iubitor al artelor și al urbei, care fusese Iftimie Ilisei.

Integrată artelor decorative, ceramica românească și-a delimitat treptat autonomia, datorită originalității tehnicii și particularității materiei folosite. Legată de destinul și moștenirea tradiției culturilor Hamangia, Cucuteni sau Monteoru, ceramica românească se află, din deceniul al 8-lea al secolului XX, pe un drum nou, statutat atunci, Medgidia fiind, în acest sens, moment de referință.

Beneficiari direcți ai tuturor tradițiilor taberelor, cu consecințe creatoare în opera lor, au fost cu precădere ceramiștii din Filiala UAP Constanța – Gheorghe Fărcășiu, Petre Manea, Petre Nechita și Petre Grăjdeanu.

Asemeni lui Costel Badea, „inițiator” și „suflet” al taberelor de la Medgidia, Gheorghe Fărcășiu, elev și prieten al primului a creat, după ani, la Mamaia, un centru în care s-au consumat experiențe naționale și internaționale în cele zece ediții ale Simpozioanelor „Hamangia”, constituite în atelierele de la Mamaia, între 1993-2002, cu participanți din România, Franța, China, Japonia, Anglia, Bulgaria, Olanda, S.U.A., Ucraina, Belgia, Republica Moldova.

În cadrul acestor confruntări și schimburi de idei, ceramiștii tinerei generații din Constanța, care nu participaseră direct la experimentele Medgidiei – Constantin Papadopol, Alexandru Isopescu, Alexandru Nestorescu și Eusebio Spânu s-au implicat în toate edițiile simpozioanelor „Hamangia”, ceea ce a determinat mutații importante în evoluția creației fiecăruia dintre ei.

Eusebio Spânu, mezinul grupului a avut șansa de a ucenici în atelierul lui Gheorghe Fărcășiu, încă înainte de studenție. Cu o generozitate deosebită, cunoscută nouă de ani buni, Fărcășiu i-a dat tânărului Eusebio noțiuni necesare privind „secretele” acestui gen, care l-au ajutat să se pregătească sârguincios pentru examenul de admitere la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. Ca student avea să fie elevul lui Costel Badea, ceea ce a fost o altă mare șansă a destinului său profesional. Lecția de înaltă ținută și rigoare a fost deplină și „brățara de aur” a meseriei s-a așezat pe sol fertil; creația lui Eusebio Spânu stă, în acest sens, măturie.

Preocupat în ultimul timp să „picteze” plăci ceramice de formă pătrată, el configurează reale „serigrafii”, într-atât de delicat, suav, „curge”, sinuos, linia clară a desenului său, delimitând forme și înscriind trasee decorative, cu o surprinzătoare știință a expunerii. În aceste compoziții, ca în orice operă parietală, artistul rezolvă spațialitatea, perspectiva, folosește un bogat repertoriu de semne și o cromatică rafinat expresivă. Lucrările, cu subiecte inspirate de popasul său în Japonia, când a însoțit expoziția Filialei U.A.P. Constanța, în 1997, la Yokohama, au un farmec special, obținut nu numai prin figurile incluse

- ce par a fi reale portrete – ci și prin încărcătura lor decorativă. Prin aceste alcătuirii Eusebio Spânu se dovedește a fi ceramist și pictor, totodată.

Dar partea importantă a creației sale o constituie ceramica sculpturală; acele „turnuri”, structuri etajate, precum posibili stupi de albine, cuiburi de păsări, ipotetice Turnuri Babel, a căror frângere este întâmpinată de imense brațe, protector-concave, sau propuneri de proiecte ale unor imobile ce evoluează pe orizontale clare, poate pentru mai multă stabilitate etc., etc. Pentru o mai deplină pătrundere a universului și sensului „secret” al operei artistului, vom evoca unele cuvinte ale criticului Ion Frunzetti: „... Lăsați artiștii să viseze, și ei vor visa obiectivându-și visele în forme tridimensionale, care să ne modeleze nouă spațiul vieții și să-l transpună în registre apte de a recepta visele de mai bine. Aceste forme decorative, de o mare putere de sugestie nu-și propun să reprezinte anume ceva, ci doar să dea modele de creștere spațială posibilă a volumelor subordonate voinței noastre, ca să ne cânte în preajmă, ritmurile lor, ca niște mari împietriri de fragmente muzicale!...” Cred că în aceste rânduri se află și cheia perceperii creației lui Eusebio Spânu.

FL. CRUCERU

CARMEN CHIHAIA

Dinu Flămând:
***„N nicicând nu a fost mai valorizată
negativitatea care se străduiește să
demonstreze că nu există nimic complex”***

- Fiindcă tot se întâmplă să ne reîntâlnim la malul mării, într-o stațiune nefiresc de pustie în plină amiază, ce-ai zice să începem prin a vorbi chiar despre singurătate?

- A, eu am încercat să reabilitez singurătatea. Chiar și tristețea. Într-o manieră aproape sinucigașă. Scriitorul are nevoie și de singurătate și de tristețe, sentimente slave, care, ce-i drept, nu se mai poartă. Cum nu s-au prea purtat niciodată. Nici Iov, în Biblie, nu prea era un personaj frecventabil, când era sărac și trist. Lui Dumnezeu i s-a făcut milă și l-a scăpat de sărăcie și singurătate. Ei, dar scriitorul ar trebui să se uite nu cu indulgență la propria lui singurătate, ci chiar cu admirație. Să rememorăm „cazul Bacovia”. Pe vremea când eram eu în liceu, acest mare poet era atât de mult depreciaț, tocmai fiindcă era trist și monoton. Aproape un râios. „Aud materia plângând”, spune el într-un poem. Dar abia de vreo zece ani de zile știm că materia și energia care țin lumea, cosmosul, tind spre o energie a vidului.

- Bine, „înainte” tristețea, singurătatea, te puteau chiar pune la index, ca scriitor...

- Da, și unii par că nu-și mai aduc aminte de acea perioadă. Or, cu nici douăzeci de ani în urmă în România era interzis să fii trist. Uriașul sistem de propagandă denunța metodic tristețea, melancolia, pesimismul în general. A fi trist, era mai mult decât de prost gust, în momentul în care elanul noii republici populare muta munții din loc. Devenise chiar o greșeală politică. O astfel de carență putea fi denunțată chiar și retroactiv. De pildă, se lăsa să se înțeleagă că marele poet Mihai Eminescu ar fi avut și mai multe merite în ochii posterității comuniste (el, care luase deja în brațe cauza proletară!), dacă nu s-ar fi lăsat influențat de pesimismul lui Shopenhauer. Deci, trebuia

să gândești „pozitiv”, cum spun azi managerii randamentului economic. Iar pe atunci ți se oferea o rețetă simplă: să frecventezi bibliografia lăsată de troica optimismului internațional. Marx, Engels, Lenin – un DTT ce distrugea vermina sentimentelor slabe. Unde vreau să ajung? Ei bine, orice ideologie se simte în nesiguranță, câtă vreme nu poate controla intimitatea individului. Iar tristețea umană pare un fel de rugină capabilă să atace robustețea unui sistem. Omul trist este o aberație și pentru doctorul Freud, cel care, cu degete lungi de cuvinte, căuta prin măruntaiele sufletului să extragă tumora melancoliei. Ce faci tu acolo, singur, în camera ta? Iată ce vrea să știe, zi și noapte, ochiul orwellian. Și, de asemenea, ochiul Inchiziției, ochiul științei, ochiul pedagogic al societății. Nu trebuie să fii singur, nu trebuie să fii trist, nu trebuie să te dai cu capul de pereți. Fii interactiv, fii dinamic, fii sociabil, fii pozitiv. Suferința și singurătatea sunt stări parazitare, care trezesc de îndată și reflexul de mod imperativ al opiniei publice.

- Cum ar putea crea scriitorul altfel decât în singurătatea camerei sale, la masa sa de lucru?!

- Și, totuși, iată, chiar societatea postmodernă și-a descoperit reflexul de interdicție. De la interdicția de a fi trist, s-a trecut la interdicția de a fi singur. La ce e bun să fii singur, când în lumea de azi se comunică atât de ușor?! A curs și atâta cerneală filosofică, ca să ni se explice că individul uman nu începe să existe decât atunci când se deschide spre celălalt. Poate că este adevărat, poate că marii schivnici erau doar niște supremi orgolioși, iar de deschis, se deschideau numai spre ei, trecând prin dedublare sau prin divinitate. Dar cum se face atunci că tristețea și solitudinea sunt o realitate atât de bogată, din care artele extrag, de secole, o paradoxală plenitudine? Cum de poate Schubert, în acea *Călătorie de iarnă* (Winterreise) să suprapună peste versurile unui poet amator, Wilhelm Muller, elegia implacabilă a unui sfârșit mai bogat decât începutul lumii?!

- Fără acest recurs la introspecție, lumea ar fi fost văduvită de marile ei elegii, doine, povești ale descoperirii de sine.

- Tocmai fiindcă este prins aici acel simț secret care „aude” materia. Acea energie amorfă a vidului... Spunea și Amoz Oz la un moment dat, că literatura este o mare rezervă de singurătate. Un fel de locuință provizorie, și totuși stabilă, în care ai răgazul să-ți pui întrebări despre lume și despre tine. Toate sistemele care se dovedesc indiferente la această latură a umanului, cad până la urmă în indiferență. Fiindcă, nu-i așa, tot ceea ce vorbește despre angoasa omului, din interior, despre bucuriile lui secrete, despre posibilitățile lui de a ști mai multe despre el însuși, toate sunt o mână întinsă din partea scriitorului. În fond, scriitorul gândește, simte, pentru alții. Tristețea e unul din elementele necesare acestei ecuații bizare. Singurătatea, introspecția pe verticală în cele câteva spaime sau bucurii, care sunt esențiale într-o viață. Am observat și la întâlnirile noastre de la Neptun ce clasă au marii scriitori. Antonio Lobo Antunes și Amoz Oz – nici unul n-a teoretizat nimic. Au început de la elemente concrete, de viață și, dintr-odată urca, din acea acumulare de date, spaime concrete, de trimiteri și referințe la oamenii umili, urca ceva extrem de generos. Urca marea proză. Care e simplă, umană, generoasă. Într-o perioadă în care tot ce ține de sentiment, de senzație, de emoție, este

parcă depreciat. În tinerețe înghițeam suprarealism cu lingura. Imediat după aceea am început să ne îndopăm cu structuralism. Apoi, a venit postmodernismul peste alții. În fine, eu eram deja vaccinat și nu-mi mai spunea prea multe lucruri. Acum este vremea supermodernismului. Gilles Lipovetsky – care a și inventat cuvântul „modernis”, l-a și publicat prima dată într-un eseu, a publicat recent un foarte mic eseu în Franța, în care arată că s-a terminat cu postmodernismul. Și, dacă tot e să discutăm niște isme, dacă tot e să facem o teorie, atunci am fi supermoderniști. În sensul că, acum, totul fiind proiectat la scară globală, la scară supra umană, este oarecum imposibil de perceput omul simplu. El spune: iată, nu numai că marile societăți economice, comerciale sau transnaționale - începuse procesul deja – dar toate marile catastrofe sunt supercatastrofe, terorismul este superterorism, mondializarea economică este supermondializare economică, răspândirea bolilor este o supermaladie, de vreme ce călătorește teribil, rapid, și, din China, peste trei zile o găsim în Franța... Și, probabil, individul va găsi ca o soluție efectiv, chiar obligatorie, retragerea într-o carapace, sau în unități mici – familie, oraș, sat, regiune etc.

- Și ce șansă mai au atunci literaturile „mici” în această super globalizare?

- Răspunsul e foarte complex. Dacă l-aș avea, l-aș pune la dispoziție imediat. Amoz Oz spunea, la Neptun, că, de fapt, literaturile sunt regionale și, poate, numai literatura mondială ajunge să poată scoate din regionalism operele care au proiecție universală. Iar cu limba română este încă greu. E greu din punct de vedere tehnic la ora actuală. Din română/franceză nu cunosc decât maxim trei traducători buni, nu mai mulți. Pentru că e vorba, în literatură, de cineva care a crescut în limba în care traduce. Nu mai spun de alte limbi.

- Care ar fi secretul promovării unor traduceri de succes din literatura română?

- Limba română e o limbă fermecătoare pentru cine ne descoperă, mai ales pentru cei din fostul imperiu al limbii latine – dar, pe de altă parte, e o limbă extrem de dificilă, o limbă care, după cum știm a luat atâtea elemente din slavă, din turcă, din maghiară și din alte limbi. Are declinări, conjugări dificile, mult mai complexe decât în engleză. Pe de altă parte, e o limbă extraordinară, se pretează la cele mai dificile traduceri. Și eu o spun din interior, ca unul care am avut o plăcere unică să știe cât de elastică e limba română, dacă îi dai sintaxei frazei elasticitatea firească. Fiindcă limba română este în același timp foarte puțin mofturoasă și se lasă manipulată în fel și chip de pricepuți și de cei mai puțin pricepuți. Dar are, totodată, mare rigoare, în topică, mai cu seamă. Poți face orice cu limba română, dacă lași topică să cânte...

- Orice pedagogie estetică știe că trebuie să renunțe la analize savante atunci când dă peste filonul autenticității. Aceasta să fie și secretul succesului literar într-o lume a globalizării?

- De fapt, nimeni nu poate explica prin ce miracol reușesc marii deprimați și disperații neconsolați să elogieze tocmai unicitatea și frumusețea clipei trăite. Singurătatea și solitudinea sunt stări complexe ale codului nostru genetic.

Mulți dintre noi nu le percepem bine travaliul, așa cum nu ne prea auzim nici inima. Amândouă sunt însă depreciate în sistemul „jeune”-ismului actual, care îi cere chirurgiei estetice vechiul pact faustic. Trebuie să recunoaștem că trăim într-o epocă cel puțin bizară. Tot ceea ce secolele precedente au valorizat ca introspecțiune a individului pe verticala personalității sale, de obicei în solitudine și meditație, se vede depreciat de epoca postmodernă. În momentul în care marile structuri sociale au început să-și piardă autoritatea iar individul „eliberat” s-a instalat în centrul lumii, declarând mai cu seamă că s-a sfârșit cu șantajul tragic și apocaliptic pe care-l exercitau sistemele precedente, ideologia hedonismului a luat imediat în mână tot pârgurile de influență. Vechile mecanisme de control s-au adaptat la noua minciună a totalei permisivități. Optimismul, valorizarea corpului, circumscrierea tragicului doar în categoria unui prezent anecdotic, oricum trecător, au devenit premisele unei noi presiuni sistemice. În societatea mondială în care totul se consumă rapid, singurătatea seamănă cu o lipsă de dibăcie din partea unor indivizi care, pur și simplu, nu pricep modul de folosință al vieții. Li s-a dat prospectul dar nu l-au înțeles. Și cum există un singur mod de folosință - cu optimism, cu succes sociale, cu participare, cu gândire pozitivă etc. - înseamnă că faimoasa diversitate, unicitatea fiecărui individ, rămân de fapt vorbe goale. Paradoxul unei societăți care îi disprețuiește pe cei trecuți la categoria învinșilor nici nu este atât de paradoxal. Ea înlocuiește doar o fostă presiune socială cu una nouă, fiindcă vieții umane i se impune o normă ce abuzează de misterul acestei vieți. O astfel de societate fals tolerantă te obligă, de fapt, să începi să-ți cauți singurătatea.

În noul sistem al „hipermodernității”, cum îl denumește Gilles Lipovetsky, ochiul orwelian care te spiona odinioară este, de acum înainte, simbolicul ochi al milioanei de camere de luat vederi, ce te spionează cu ... indiferență. Totul a devenit „hiper”, de la consum, la terorism, de la migrațiile turistice în masă la viteza cu care se deplasează febra avicolă sau uraganele. Indiferența este și ea supradimensionată; de nu-i de mirare că eforturile celor ce vor să iasă din comun necesită și ele o hiper energie de individualizare. Iar singurătatea se dobândește cu același efort enorm, deși lasă impresia că e singura ofertă încă gratuită!

Niciodată literatura nu s-a simțit mai stânjenită de singurătate și de tristețe, cel puțin ca teme literare. A etala în general un sentiment a devenit cea mai mare impudorie. Un nou tip de perifrază barocă și-a făcut apariția: perifraza ce trebuie să disimuleze sensibilitatea. A fi singur, trist, fragil, stângaci, bătrân, bolnav și urât e un cocteil ce-ți asigură astăzi un loc printre nevertebrate. Dimpotrivă, monstruos, crud, tembel, insensibil și cât se poate de dislexic este „cool”. Sigur că fiecare epocă își modifică paradigma literară pentru a regăsi, de obicei, târziu, vechile valori, în momentul în care sașietaatea de nou se instalează. Ficțiunea a avut dintotdeauna probleme cu asaltul intempestiv al sentimentului, iar poeții sunt cei dintâi care au constatat cât de dificilă e postura confesivă: cel puțin după ce li s-a luat posibilitatea să se mai adreseze muzelor sau să recurgă la călăuze pentru pretextul unui discurs liric direct (ca în cazul perechii Dante – Vergiliu). Dar nicidecum nu a fost mai simplu (și mai recomandabil) să descrii un coit, decât nebuloasa psihică a unui personaj. Nicidecum nu a fost mai valorizantă negativitatea ce se străduiește să demonstreze că nu există nimic complex. Sau dacă există, că nu merită nici o atenție din partea cuiva care știe cum să-și trăiască viața. De mai bine de un deceniu impudice sunt considerate numai sentimentele, nicidecum

funcțiunile fiziologice. Formidabila gamă a erotismului cu care s-au răsăfătat atâtea „revoluții” estetice, de la Ovidiu la Picasso și de la Sade la Batailles a eșuat într-o competiție a performanțelor sexuale dictate de publicitate. Cassanova și Don Juan jucau pe coarda fragilității lor lirice ce lua, uneori, tenta unei ironice teatralități. Noul Cassanova se bizuie doar pe jogging și se ferește de sida melancoliei mai mult decât de cea adevărată.

Doar că se vede sfârșitul acelei paranteze euforice care clama că îngropase modernismul și temeile lui solemne, „umaniste”. Iată că și frivolitatea ambientă începe să cunoască anxietatea, iar euforia, vulnerabilitatea. Atâtea motive tragice apar din spatele decorului, pe vasta scenă a spectacolului ludic.

DUMITRU TIUTIUCA

Trăirea estetică sau despre bucurie

Opera de artă nu capătă această calitate decât valorizată de un *receptor*. Oricât de importantă, orice creație pierdută, uitată etc., nu înseamnă nimic, sau atunci când avem unele informații despre ea, devine o enigmă și nimic mai mult. Fenomenul redescoperirii unor capodopere ilustrează clar această idee și subliniază rolul acordat pe drept cuvânt de estetica contemporană elementului receptor. Trăirea estetică se constituie astfel într-o dimensiune specifică acesteia, iar numele ei este *bucuria*. Despre *bucuria întâlnirii cu frumosul* artistic, formă a cunoașterii, vorbea încă Aristotel în **Poetica** sa: „Lucrurile pe care în natură nu le putem privi fără scârbă (...) închipte cu oricât de mare fidelitate ne umplu de desfătare. Explicația, și de data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoașterea (...) De aceea se și bucură cei ce văd o plăsmuire”. Bucuria, buna dispoziție susținute de estetic trebuie să aibă, însă, totdeauna și un *ethos*.

Așadar, *contactul direct* cu opera este obligatoriu în valorizarea operei și numai aparent avem de-a face cu un truism. Odată realizat acest contact, el nu este și unicul moment al trăirii estetice. Există bucurie și *în receptarea mentală* pe calea amintirii și este firesc să fie așa. Procesul acesta devine aproape specific unor arte la care accesul nostru este, prin forța lucrurilor, limitat. Pentru pictură sau sculptură, pentru a-i vedea pe *Moise* ori *Venus din Millo*, vizităm o dată Partenonul, pur și simplu, nu le vedem niciodată, ci luăm cunoștință despre ele doar pe căi *mijlocite*. Contactul cu cartea este cel mai lesnicios; recurgem la ea de câte ori dorim.

Primul moment al contactului cu opera este cel *al curiozității*, motivație esențială a opțiunii. Factorii care concurează în acest prim moment sunt multipli și de proveniență diversă. Dintre cei extraestetici numim interesul iscat de publicitate, semnalarea critică, recomandarea prietenilor, autoritatea unor colecții ale editurilor etc. Interior, curiozitatea se sprijină pe o *nostalgie*, în sensul etimologic al termenului (de la grecescul *nostos*, „întoarcere”). De aceea să zicem, unui țăran o pajiște poate să nu-i spună nimic estetic, pentru că ea face parte din contextul său existențial, pe când un orășean va afla aici nebănuite valori de frumusețe. Bucuria estetică este totdeauna o *chemare* către ceva neștiut sau numai bănuibil ca și

glasul sirenelor cărora nu trebuie să ne supunem, dar nici să le supunem, ci doar să știm afla ceva din tainele lor, rămânând la rându-ne, dar îmbogățiti, ceea ce suntem. Un peisaj, o scriere, devin estetice numai în măsura în care capătă valoare de obiect de contemplat printr-o necesară detașare, iar nu *prin implicarea atitudinii turistice* în fața frumosului. Nu numai pentru alții, dar și pentru noi înșine, sirenele rămân să-și cânte la nesfârșit tainele.

Curiozitatea nu se confundă pentru noi nici cu știutul „orizont al așteptării” din estetica efectului, pentru că acest „orizont” presupune emoția unei împliniri, aflarea a ceva căutat, pe când nu totdeauna opera realizează acest fapt, fie că ea însăși este necorespunzătoare artistic, ideologic etc., neconcordantă deci cu propriul nostru orizont al așteptării, fie că, prin forța ei, produce mutații nebanuite în orizontul așteptării noastre.

În acest prim stadiu, moment al întâlnirii operei, ea este mai mult o *surpriză* și nimic altceva, neținând strict de trăirea estetică. Dintr-un punct de vedere, ea este mai mult neutră decât activă, în sensul care ne interesează aici și ține de contactul nostru cu orice neprevăzut sau numai insolit, având deci mai mult o pronunțată dimensiune informațională. De aceea, cum spunea cineva, surpriză poate declanșa chiar și un mesaj total inteligibil ori derutant, așa cum au și făcut-o avangardiștii. Dar prin aceasta aducem în discuție o altă chestiune la fel de importantă a receptării operei. Se consideră, de regulă, ca fiind necesar un grad de inteligibilitate minimă ca element de cadru al poezității, artisticului în genere; într-o bună direcție a ei însă, arta modernă nu se mai supune acestei exigențe. Există apoi o gradualitate a inteligibilității, o dialectică chiar a acesteia. Ceea ce pare astăzi inteligibil sau chiar inteligibil într-un anumit fel, poate fi contrazis ca realitate viitoare (ori trecută). Să nu uităm, de asemenea, că dacă esteticul este expresiv prin definiție, nu orice expresiv este și estetic, putând fi doar psihologic, de pildă, aceasta cu atât mai mult cu cât ceea ce numim noi prin operă de artă, de regulă, se adresează tuturor nivelurilor simțurilor noastre și trăirilor efective, de la frică, să spunem, la sublim.

Curiozitatea și surpriza pot fi în continuare *mirarea*, al treilea moment al procesului trăirii estetice. Dar nici mirarea nu este specific estetică, ci doar presupune această calitate. Mirarea este însă o stare de neliniște mult mai profundă și mai nedefinibilă, în comparație cu celelalte două. Ea este un fel de plus-cunoaștere ce i-a și determinat aprecierea de „grație a zeilor”, manifestându-se fără ostentație vădită, violentă, ci mai mult ca o surprindere nu a ceva străin, ci doar încă necunoscut, nesesizat. În sine, mirarea este o stare afectivă, dar legată prin elementul cunoașterii de raționalitate. Fiind stare afectivă, ea presupune și *emoție*, apropiindu-se astfel și mai mult de esențialitatea trăirii estetice.

Emoția nu este în sine valorizatoare și are, cum spuneam, mai mult un suport psihologic. Indiferent de cultura estetică, cuprindere afectivă, intuiție etc., orice individ are astfel de emoții, dovadă existența lor atât în fața operei recunoscute ca valoare (pentru unii) cât și pentru *kitsch* (la alții). Între aceste două trăiri nu există o diferență fundamentală în sine. Toți se bucură de prezența a ceva care place. Diferența se evidențiază abia când opera este privită din punctul de vedere al principiului exterior ce numește situațiile diferite ale autenticității și specificității: profunde într-un caz, superficiale către senzitiv și instinctual, în celălalt. Abia de aici încolo începe procesul cristalizării *trăirii estetice*.

Trăirea estetică este fundamentată mai mult pe o *relație* decât pe termenii

presupuși de aceasta. Sorgintea ei se află în însăși esențialitatea operei ca realitate estetică, ea însăși sprijinită pe un astfel de raport tensional. Calitatea esteticului stă, după părerea noastră, într-un surplus temperat de expresivitate. Vrem să spunem prin aceasta că în manifestarea ei, valoarea subordonată esteticului trebuie să păstreze o tensionalitate între esența ei nemărginită și exteriorizarea limitată dar și deschisă în același timp.

Raportul dintre obiectul artistic și contemplator este și unul de dublu sens: fie că opera își exercită influența acaparatoare asupra subiectului receptor, încât acesta, aproape depersonalizat, trăiește emoția artistică numai la dimensiunile impuse de operă, fie că receptorul impune el operei propriile-i trăiri, sensibilități, opțiuni etc. Primul sens este impresionist, al doilea, expresionist, modelele atitudinale de mult știute, inclusiv pentru creativitatea artei. Nici una însă dintre aceste două ipostazieri nu este convingătoare pentru estetic și trăirea lui. Un roman de aventuri, polițist sau de dragoste pot crea o lectură deosebit de captivantă, fără să aibă și încărcătură estetică. Din analiza unei astfel de situații ies în dezavantaj atât opera cât și cititorul ei. Și în celălalt caz putem vorbi tot de o insuficiență; de prea-plinul subiectului receptor, ori de prea-puținul operei. Așadar și de această dată adevărul se află undeva la mijloc. Adevărata trăire estetică este scurt-circuitarea unor forțe egale dar de sens contrar, ceea ce aplică existența valorii nu numai operei, ci și receptorului ei. Adaptându-se unul altuia, reciproc, aceasta nu înseamnă coborâre, ci, dimpotrivă, egală ridicare. Întâlnirea cu capodopera trebuie să-l găsească pregătit pe cititor, după cum, într-un mod sui-generis, capodopera se pregătește în a-și afla cititorul (în sens larg, receptorul fenomenului artistic). Spunea Longinus că acele opere sunt sublime care ne dau impresia că le-am fi creat noi înșine.

Așa stând lucrurile, trăirea estetică este și un proces *reflexiv*, pentru că se întoarce în cele din urmă, valorizat, asupra lui însuși. Opera este și ea tot o încifrare prin descriere, singura imagine reală a operei realizându-se în timp, adică în conștiința estetică a receptării ei, imagine care o concurează total pe cealaltă, de obiect referențial, fizic.

În intimitatea sa, trăirea estetică este și *procesuală*, presupunând o serie de operații mentale, cum ar fi analogiile, conexiunile, disjuncțiile etc., apoi *complexă și contradictorie*. Deși are multe elemente comune cu starea poetică, de pildă, așa cum a teoretizat-o Dufrenne, ea vizează esteticul în toată cuprinderea sa atât din punct de vedere categorial, cât și ca genuri de artă. Receptorul dovedește astfel o disponibilitate incomparabil mai vastă decât a creatorului unde specializarea rămâne o realitate. Trăim astfel atât comicul, cât și dramaticul, ironicul, liricul etc., dar și muzica, pictura, literatura etc.

Ca finalitate, trăirea estetică este esențialmente tonică, optimistă, de unde și calificarea ei drept „bucurie, plăcere” etc., trăiri în sine nici ele specifice esteticului. Arta nu reprezintă o sursă de plăceri hedoniste. Ea se aseamănă mai mult moralei „Morala e satisfacția prin plăceri complicate și de ordin anti-fiziologic”, spunea și M. Ralea. Suprasolicitarea acestei idei despre „plăcerea artisticului” a condus la preponderența divertismentului.

„Era așa de frumos, că am început să râd”, spune o propoziție de adevăr fundamentală a receptării, ce rezumă în ea o întregă filosofie a esteticului. Bucuria estetică este de fiecare dată irepetabilă, unică în felul ei, „imprevizibilă și incomunicabilă”. Singurul lucru care contează este că ea există și, atunci când se manifestă, avem deja revelația valorii. Într-o asemenea întâlnire cu frumosul, emoția ca bucurie constituie și un proces de autoeducație, de

autocenzurare volitivă ce diferențiază astfel „râsul instinctual”, ca reflex de materializare a unei emoții oarecare și „râsul ca bucurie estetică”.

În acest context, *banchetul* nu este numai o veche alegorie, ci și o definiție *sui-generis* a ceea ce trebuie să însemne bucuria întâlnirii cu artisticul. „La Rabelais, ca și la Falstaff, masa nu e atât prilej de bucurie, cât ipostază rudimentară de «crăpelniță» (...) Comesenii noștri, însă, pe plan întrerupt, repetă – pe cât se poate – euforia banchetului platonician, se împărtășesc din esențe, în chip nematerialnic”¹. „Masa e atotcuprinzătoare, masa e bogată, hrană e din plin. Mai avut e cel care tăgăduiește și respinge mai puțin; mai fericit e cel ce iubește mai mult; a celui ce nu-și pune limite arbitrare, este mai vastă împărăția încântării”. Așa o fac toți cei „inițiați în ale minții ascuțite și ale destoiniciei” și cu generoase disponibilități de apropiere chiar a valorilor aparent incongruente. „E natural, e omenesc, e absolut sigur că orice ființă simțitoare și gânditoare va avea preferințele ei. Dar recunoscutele și conștientele preferințe nu adumbresc posibilitatea de a iubi sau respecta și realizările obținute pe alte căi. Brahms, bunăoară, nu-l întunecă pe Bach și nici pe Wagner, nu-l exclude pe Debussy (...) A iubi totul în artă este cu atât mai posibil cu cât nu implică vreo îndatorire de simultaneitate (...) Esențial este să poți iubi totul, să te poți identifica, pe rând, cu toate «absoluturile» (câtă vreme sunt sincere)”.

Arta și sensibilitatea modernă au adus mutații și la acest nivel. Vechiul katharsis aristotelic nu mai poate cuprinde orice nuanțare a trăirii estetice. Pentru antic, chiar și o tragedie, cum știm, purifică prin milă și groază, ceea ce nu se mai întâmplă cu farsa tragică modernă însă, când contactul cu spectacolul nu eliberează, ci, dimpotrivă, așează mai dramatic receptorul sub semnul întrebării tragice și neliniștitoare. Dincolo de această trăire strict filosofică și afectivă există însă și una artistică, cea a întâlnirii cu arta adevărată, ceea ce înseamnă incontestabil *bucurie*, bucurie care odihnește spiritul, îi dă încredere în sine.

Trăirea estetică îmbină de aceea armonios *înțelepciunea cu sentimentul*. „Cât sentiment, atâta înțelepciune”, spunea și Al. Paleologu: „Adevărata putere de abstracție, implicând totodată simțul realului și pe cel al absolutului, e propulsată de un irezistibil resort pasional; reprezentarea categoriilor, substanțelor, a structurilor, cum se zice acum la tot pasul, comprehensiunea relațiilor și „entelehiilor” sunt cu atât mai clare și mai sigure cu cât sentimentul care li se asociază e mai tare. Din tăria aceasta a sentimentului s-au putut naște marile tensiuni dialectice din dialogurile socratice etc. Cât despre luciditate, ea e pur și simplu în raport direct cu puterea afectivă.”² Asemănător scria și M. Dufrenne: „Percepția estetică atinge culmea în sentiment (...) Sensibilitatea este aici înțelegerea expresiei”³.

Lată de ce, receptarea artei presupune aplecare, insistență, revenire, meditație, iar *recitarea* devine aproape un criteriu estetic în receptare. „Nu scriu pentru a fi citit, ci pentru a fi recitat...” este o dorință axiomatică a oricărui scriitor care-și respectă activitatea de creație. Citirea din nou a unei cărți vechi, poate întrece descoperirea uneia noi. Spunea și Al. Phillippide: „Voluptatea regăsirii e mai mare decât a primei întâlniri”. Există pericolul contactului turistic cu arta. Coborâm din autocar, intrăm în fugă în muzeu, ghidul ne spune câteva cuvinte, ne uităm unde apucăm și... gata. Receptarea înseamnă participare, înseamnă apropierea operei la nivelul trăirilor noastre, înseamnă profundă și îndelungată descoperire a sentimentelor, ca într-o iubire adevărată. Nici

cultura de televizor, sau, în general, de mass-media nu este suficientă. Ea poate fi doar un început, o invitație și atât. Și totuși, cât de mulți se limitează doar la nivelul acestei invitații...

Receptarea artei are nevoie de *cadru*, de ambianță, de un context adecvat care să-i favorizeze sensurile: biblioteca pentru literatură, muzeul pentru artele plastice, teatrul sau sala de concert etc. Participarea directă, implicată, face trăirea artei deosebit de intensă. Ne amintim, de exemplu, ce însemna „librăria” lui Montaigne pentru marele gânditor și scriitor renascentist.

Se poate vorbi chiar despre niște „*anotimpuri sufletești*” ale receptării. Reluăm o observație după același subtil și sensibil Al. Phillippide: „Sunt cărți pe care le lași odată cu căderea frunzelor, ca să le iei din nou primăvara. Cutare capitol dintr-o carte îți place să-l revezi de obicei în aprilie... Nu este nici o legătură logică între anotimp și carte. Dar faptul există, tot așa cum e adevărat că fiecare stil își are culoarea lui dominantă, corespunde unei tonalități anumite de culori... în Verhaeren domină roșul și galbenul, după cum albul și albastrul în Mallarmé sau cenușii în Verlaine și Rilke... Sunt cărți despre care nu poți vorbi rece și măsurat, în fața lor lepezi orice critică. Cu ele ești îngăduitor și timid. Să le rezumi îți pare o impietate...”⁴

„Există în mod curios un calendar al lirismului – observa și P. Pandrea. Am observat că Mallarmé este o lectură matinală. Baudelaire trebuie citit în timpul serii, până la miez de noapte... Rimbaud este lectură după miezul nopții, până la 2-3 dimineața”⁵

Hemingway spunea că-l înțelege mai bine pe Cézanne dacă ești flămând. Și așa mai departe.

Înțelegerea artelor presupune obligatoriu și cultură, cum am mai văzut, inițiere, de unde necesitatea educației estetice.

Procesul receptării artei implică și alte determinări, îmbinând esteticul cu eticul și pedagogicul. Adevărata înțelegere a sentimentului nu se poate face decât pe coordonatele acelorași sentimente; apoi, esteticul, cum arătam în altă ordine de idei, intră în strânsă dependență cu eticul. Iată de ce avea dreptate Ștefan Augustin Doinaș când spunea că „omul care iese în stradă, purtând pe buzele sale versurile unui poet, nu va rămâne niciodată nepăsător la suferințele celor ce-l înconjoară”.⁶

Influența artei asupra individului vechii greci o numeau *Katharsis* ceea ce presupune purificarea sufletului uman prin excitanții puternici psihologici ai tragediei, mai ales groaza și mila. Despre acest concept, teoretizat pentru prima oară, cum se știe, de Aristotel în **Poetica** sa, vor mai scrie Lessing, Croce, Luckàks etc. Pe noi aici ne interesează această pedagogie *sui-generis* realizată prin artă, schimbările profunde pe care ea le poate realiza uneori asupra colectivității. Să reamintim și faptul că tot arta, prin marile ei curente, a impus și adevărate stiluri de viață socială și individuală. Moda Byron, moda Werther, moda Cidului sunt doar câteva exemple.

¹ *Între viață și cărți*, ed.cit.

² Al. Paleologu, *Bunul simț ca paradox*, ed.cit., p. 116

³ M. Dufrenne, *Poeticul*, ed.cit., p. 121

⁴ Al. Phillippide, *Considerații confortabile*, ed.cit., p. 11

⁵ P. Pandrea, *Eseuri*, ed. cit., p. 3

⁶ Șt. A. Doinaș, *Lampa lui Diogene*, ed.cit., p. 9

GIOVANNI ROTIROTI

„Cazul Cioran”. Demonul lucidității între psihanaliză și filozofie

Cioran, născut în România, în inima Transilvaniei, în 1911, și mort la Paris în 1995, este considerat de critica mai subtilă drept cel mai mare prozator după Valéry și drept cel mai original dintre gânditorii francezi ai secolului trecut. Autor important din secolul al XX-lea, se bucură de un public vast în toată lumea. Totuși, asupra operei sale, mai ales asupra celei scrise în limba română, a apăsătorie responsabilitatea ideologică a unei adeziuni trecătoare la misticismul naționalist în vogă în climatul cultural din Europa între cele două războaie, fie faptul că volumele sale au oferit psihopatologiei puncte de plecare pentru un caz de «depresie creatoare». Ambele interpretări ale operei sale trebuie redimensionate și, în acest sens, eseurile reunite în acest volum au în vedere mai ales scrierile de tinerețe ale filozofului, parcurg trăsăturile cele mai importante ale vocației sale pentru scris, prietenii, contextele, lecturile, ideile, marele salt în trecut, detașarea sa lingvistică și exilul voluntar. Miza acestei cărți este aceea de a oferi puncte de vedere, de multe ori inedite și clarificatoare, asupra unui scriitor și a unui gânditor dintre cei mai controversați din Occident. Cartea analizează sub diversele sale fațete tema de fond a lui Cioran, luciditatea, care a avut pentru scriitor valoarea unui privilegiu, dar și a unei condamnări, care s-a dovedit o resursă, dar și un eșec unde spiritul tragediei și înțelepciunea se întâlnesc în actul subiectiv al unei opțiuni pentru libertate și în orientarea existențială către un destin fatal, oarecum dorit.

Preambul

«Faut-il brûler Emil Cioran?». «Au lecteur en disposer. Nous restons pour notre part convaincue que notre histoire culturelle commune, d'Est en Ouest, a davantage à gagner qu'à perdre d'un tel détour».¹ Bineînțeles. Trebuie să fie arsă opera lui Cioran, deoarece, după ororile de la Auschwitz, scriitorul ardelean, din mansarda sa de la Paris, nu vrea să se recunoască vinovat, nu se dezice de faptul de a fi fost complice istoric al răului absolut. Cum să nu fii de acord din punct de vedere moral cu sentința dată asupra lui Cioran de cartea Alexandrei Laignel-Lavastine? Având doar puțin peste douăzeci de ani, la sfârșitul lui 1933, tânărul filozof se lăsase cucerit de defilările naziste de pe străzile Berlinului și sedus de sunetul «flautului angelic» al Gărzii de Fier în țară. Cioran este, poate, inconștient, complice, în mileniul trecut, al

răului absolut și, deci, și al Auschwitz-ului. Este un om *vinovat* care se vrea *nevinovat*, și care notează încă în 1964 în *Caietele* sale:

Mă gândesc la „greșelile” mele din trecut și nu pot să le regret. Ar însemna să-mi calc tinerețea în picioare – ceea ce nu vreau cu nici un chip. Aprinderile mele de altădată erau o emanație a vitalității mele, a dorinței mele de scandal și provocare, a unei voințe de eficacitate în ciuda nihilismului meu de atunci. – Cel mai bun lucru pe care-l putem face este să ne acceptăm trecutul; sau, dacă nu, să nu ne mai gândim la el, să-l socotim mort și îngropat.²

Fără învinuire, atunci, nici o libertate. Unele scrieri românești îl condamnă fără drept de apel. Vina cade de două ori mai mult asupra subiectului. Nu a folosit la nimic, în tot acest timp, că au fost îngropate documentele care demonstrează vinovăția sa în cimitirul Bibliotecii Naționale din București, risipite printre numeroasele reviste din perioada interbelică. Aceste cadavre vii au fost exhumate.³

În România, lucrarea lui Zigu Ornea lămurise onorabil responsabilitățile politice ale unei întregi generații de tineri intelectuali, printre care Mircea Eliade, Noica, Cioran. Eugen Ionescu fusese, în mod evident, disculpat.⁴ Cartea lui Laignel-Lavastine include totuși și numele său pe lista acuzaților. Cercetătoarea franceză nu este singura care s-a angajat serios în acest proces. Multe alte studii apărute în ultimii ani, în legătură cu controversata implicare ideologică a lui Cioran, au contribuit la blamarea scriitorului, la tragerea alarmei și la demonstrarea caracterului voluntar, din punct de vedere moral și politic, al modului de a acționa necugetat și deviant al omului. Atunci de ce încă o carte despre Cioran?

De ce să nu supunem erodării istorice scrierile filozofului ardelean, dacă tot sunt marcate definitiv de rău și de vină?⁵

Laignel-Lavastine a încercat să demonstreze vinovăția lui Cioran într-o carte de sute de pagini, dar este greu, cu toată bunăvoința, să-i citești opera în cheie exclusiv ideologică, ca și cum toate scrierile sale ar fi considerate tratate care elogiază xenofobia și antisemitismul, mai ales fără să fi dat o importanță deosebită textelor lui Cioran deja publicate, ca, de exemplu, *Caietele*, *Scrisorile* tipărite, trimise membrilor familiei și unor prieteni, și textul autobiografic *Țara mea=Mon Pays*.⁶ Și este poate și mai grav că nu s-a explicat cum trebuie prietenia care îl lega pe Cioran de marele poet și filozof evreo-germano-român Benjamin Fondane (Wechsler-Fundoianu) în timpul ocupației naziste la Paris, și încercarea sa disperată de a-l ajuta, de a-l face să evite destinul care îl va purta către o moarte tragică la Auschwitz.⁷ Ocazii pierdute? Oricum, cercetătoarea preferă totuși să stigmatizeze toate scrierile lui Cioran drept pro-fasciste și cu «ambivalențe psihopatologice» periculoase, mai ales în ceea ce îi privește pe evrei. Cioran e «antisemit», și chiar și atunci când scrie în favoarea evreilor nu face altceva decât să răstoarne, pentru un avantaj personal nu foarte bine precizat, «stereotipuri antisemite răspândite de ceva vreme în România».⁸

Această „interpretare științifică”, care se bazează pe analiza minuțioasă a unui număr limitat de documente, este o problemă metodologică ce ră-

mâne deschisă și care, cu siguranță, nu epuizează latura întunecată a «chestiunii». Cioran este «vinovat». Da. Nu mai este nici un dubiu. Istoria îl condamnă. Toată opera îi este pătată de vină și de maladia vinii. Faptul că Cioran a terminat-o cu trecutul, fără să îl înfrunte deschis, ține poate de sfera «psihopatologiei», sugerează cercetătoarea, dar, în lipsa unor instrumente adecvate, autoarea nu se simte în măsură să ducă mai departe această ipoteză.⁹ Este necesar, așadar, să fie denunțată această «vină» care apasă cu greutate asupra gândirii occidentale, mai ales după ororile de la Auschwitz. De aceea, cartea lui Laignel-Lavastine a făcut dreptate. Plecând de la câteva articole din perioada 1934 - 1940, în care Cioran își arată simpatia față de Hitler, Mussolini și Codreanu, a fost îndreptat degetul mai ales spre capitolul IV din *Schimbarea la față a României* (1936), cel mai incriminat (pe care Cioran l-a scos din ediția românească din 1990), în care filozoful le reproșează evreilor români că nu s-au integrat în țara gazdă, că au rămas «străini» în patrie, că nu s-au simțit «legați de peisaj», că seamănă în mod cinic cu «capitaliștii români» și că sunt indiferenți la destinul național al României. Este condamnat Cioran și opera sa, pentru că, din acest punct de vedere, este întru totul antisemită, în sensul că antisemitismul lui continuă și că, deci, trebuie să vedem în filosemitismul exagerat și exuberant din *Ispita de a exista* (1956) urmele criptice ale unui antisemitism deloc încheiat, care transpare pe alocuri în ambiguitatea stilului.¹⁰

Astăzi știm că Cioran nu mai e «inocent», totuși nu credem că se poate rezolva atât de rapid și că se poate tranșa atât de net această chestiune subiectivă delicată prin recursul la o astfel de „interpretare”. Înțelegem nevoia de răspunsuri care să ofere certitudini. Pentru a evita, așadar, echivocul, cercetătoarea îi sugerează într-o manieră drastică cititorului, cu acordul său, bineînțeles, să ardă toată opera lui Cioran. «Stilul eliptic», «ambivalent» și «contradictoriu» al scriitorului ardelean ar putea să seducă și să corupă noile generații, care, nepregătite în acest sens, ar risca să reînvie spectrul antisemitismului.

Cioran este vinovat. Nu există circumstanțe atenuante. Plecându-se de la rădăcinile îndepărtate ale unei *gândiri vinovate* (din punct de vedere istoric, moral, metafizic...), recreându-se un dialog *imposibil* cu câteva dintre scrierile de tinerețe ale lui Cioran, în atmosfera de la «Criterion» înainte de «diaspora» intelectualilor, se vor naște, poate, noi reflecții, *sine ira et cum studio*, asupra «cazului Cioran», va avea, poate, loc o „altfel de” ascultare a operei sale. Intrându-se cu dificultate în relație cu scriitura, vor fi invocate gândirea critică, lecturile și maladia vinii, chiar și în hotarele sale imperceptibile și în traseele fatale. În fine, se speră, se vor putea pune în evidență trăsăturile etice ale subiectului. Aceasta este, dacă vrem, miza acestei cărți.

Vina este un termen religios, moral și juridic controversat.¹¹ Vina nu poate fi stinsă, rămâne ca datorie, pretinde o pedeapsă și o ispășire prin care, se speră, este posibilă eliberarea definitivă de rău. Paul din Tars înscria vina în sfera păcatului, fiind o încălcare a unui imperativ divin. Sentimentul de vină este legat de o interdicție. Poate prin însuși faptul de a exista, omul se consideră vinovat ca urmare a unei violențe indicibile comise în fața legii. Dar există o voință în acțiuni care să declanșeze mecanismul vinii? Doar vocabularul juridic pare să ia în considerare raportul vinovăție-voință. În sferă socio-politică,

vina este legată de agresivitate și de puterea de a face rău, iar creștinismul a contribuit la reliefarea responsabilității personale și a individualizării vinii.

Căderea în timp, Demiurgul cel rău și câteva capitole din Istorie și utopie ale gânditorului ardelean îndreaptă perspectiva către imaginarul vinii legat de experiența religioasă și de originea etică a răului după «tăcerea lui Dumnezeu» în ceea ce privește Auschwitz-ul. Cioran critică violent universalizarea vinii și interiorizarea unei pedepse, care operează ca normalizatori sociali, care anesteziază suferința și înlătură resentimentele. Textele sale analizează vina în contextul biblic, unde este înțeleasă ca ruptură a unei uniuni cu Dumnezeu. Cioran observă că vina nu mai este destin, ci este transformată într-un proces de interiorizare. Scriitura sa pare să realizeze o revoltă. Dumnezeu a greșit, și El e vinovat.¹² Creația este minată de rău din interior. Ce loc mai au ființa și binele când răul e activ în lume? Dumnezeu nu mai este în stare să-și ocrotească creaturile și nu poate să dea socoteală de disproporția dintre vinile și suferințele din viața oamenilor. Paradigmă axiologică a lui Cioran, încă din scrierile de tinerețe, este lov în a cărui carte suferința nu este în nici un fel justificată de pedeapsă și, deci, de vină. Dumnezeu și omul eșuează și rămân în mod tragic învinși de răul immanent creației. Tragedia omului este tragedia lui Dumnezeu. Lui Cioran nu-i mai rămâne decât să o mărturisească cu amărăciune și dispreț. Folosește, în termenii lui Ricoeur, «limbajul confesiunii»,¹³ o confesiune îndrăzneată, amară, disperată și, de multe ori, chiar umoristică. Dar ce cuvânt se poate spune în fața tăcerii lui Dumnezeu și a suferinței subiectului? Există oare cuvinte pentru vină, cuvinte care să scoată la iveală un rău prea mult timp ascuns? Cioran, ca și lov, se chinuiește să afle capetele sale de acuzare, refuză confruntarea originară dintre rău și vină. După Auschwitz el va încerca, într-o scriitură *în mod vinovat inocentă*, să aducă la lumină răul teribil în ochii lumii, fie și cu forța disperată și cu demnitatea istovită a unei căințe negate, incapabil să îndrepte punctele slabe ale teodiceei. Nu-ul său se clatină în fața ipotezei mântuirii sau a izbăvirii. Încă din primele sale texte filozofice își pune întrebări referitoare la vină și la păcatul originar, abordează fenomenologia răului, urmărește trăirile marcate de suferință, înregistrează flagelurile interioare, chiar dacă, uneori, se lasă amăgit de tentația sceptică a extazului, a erosului și a muzicii, «iluzii» trecătoare: «Filozofia mă va fi ajutat să-mi *teoretizez* indispozițiile, să le transpun în formule, să le găsesc echivalentul, abstract, convențional, oarecare, să le golesc, să le sărăcesc, să le fac suportabile».¹⁴

Limbajul confesiunii sapă fără milă în conștiință, este un mod de a gândi împotriva sieși însuși care conduce violent la adevărul căderii. Cioran îl valorifică pe Kierkegaard, de la început, prin cunoașterea durerii și a disperării; și chiar dacă conștiința ce apare din obsesiva abordare a vinii i-ar putea trezi ideea unei posibile eliberări, el o supune analizei atente și nerăbdătoare a scriiturii, o destructurează, îi distruge semantismul în fundamentul său abisal și o restituie uneia dintre multele forme ale «iluziei». Nihilismul său sceptic este aproape absolut. Suflul mortal al lui Qohelet își face simțită prezența.

Tragicul non alegerii lui Cioran este oricum pentru subiect o opțiune pentru libertate.¹⁵ Să trăiești înseamnă să treci prin răul vieții în figura timpului, a istoriei și a scriiturii. Adevărata libertate a lui Cioran este de a decide să nu opteze pentru libertate.¹⁶ De aici tragicul, durerosul paradox de a îmbrățișa,

la douăzeci de ani, ideea unei *nebunii lucide*. De aici, orgoliul înfrângerii, al eșecului, frenezia încercării. Subiectul care suferă, și el o figură marcată de rău și de vină, nu renunță niciodată la sine însuși, dar vom vedea că se goleşte progresiv, dezobiectivându-se în scriitură. Prețul pe care îl plătește este tortura conștiinței, o formă de îndârjire, o desfătare ce trimite pentru subiect la marea problemă a plăcerii. Pentru aceasta se folosește de o altă călăuză, Nietzsche, împreună cu care își îndeplinește lunga ucenicie inaugurală în disecția conștiinței. În *Genealogia moralei*, originea sentimentului de vină rezidă în «conștiința rea», însemn răsturnat al tradiției platonico-creștine. Revolta împotriva conștiinței atinge «un delir al voinței în cruzimea psihică». De aici opțiunea pentru ispășirea gratuită, pentru neadmiterea unei vini personale, a unui *ressentiment* de nestins. Este apoi «psihologia rusească», cum o definește Cioran într-o scrisoare către un prieten, Dostoievski, dar și mult iubitul Șestov (pasiune împărtășită cu Fondane), radicalizează problema vinii într-un cadru creștin. Vina caracterizează toți oamenii în *Frații Karamazov*, mai ales în situațiile criminale, în moarte și nebunie, dar la Cioran nu transpare solidaritatea universală în vină, pentru că decăderea socială nu poate fi eludată, pentru că răul și suferința rămân active în existența cotidiană. Nu ultima, în cheie kierkegaardiană, lectura cărții *Ființă și timp* a lui Heidegger îi întărește convingerea asupra bazei nefondate a faptului de a fi originar vinovați, vinovați pentru simplul fapt de a exista, pentru îngrozitorul neajuns de a ne fi născut. În *Demiurgul cel rău* Cioran scrie:

Carnea a trădat materia; osânda ei stă în răul pe care-l simte, îl are de-ndurat. Într-un sens general, viul apare vinovat față de inert; viața e o stare de vinovăție, stare cu atât mai gravă cu cât nimeni nu e cu adevărat conștient de ea. Dar o greșeală coextensivă individului, care-l apasă pe neștiute, plata ce i se cere pentru promovarea lui la existență separată, pentru fărădelegea comisă împotriva creațiunii indivize, greșeala asta chiar inconștientă, e totuși reală, și transpare clar în deznădejdea creaturii.¹⁷

Aceste cuvinte invită la liniște. Vina este indicibilă, dar poate, trebuie să se scrie. Doliul, zona de umbră, pragul hotarului se frâng de muta stânca biologică, de «inert», «materia» trădată. Scriitura «cărni» experimentează cu celălalt rău al său și răsună aфон urletul deposedării. Povestea unui om și a bolii sale mortale se profilează pe fundalul întunecat al vinii. Cioran e vinovat, desigur, dar cu un iresponsabil fragment de fatalitate. Auschwitz îl țintuiește «foarte departe» de Paris. Plăsmuirile nevinovate ale tânărului filozof au devenit, în mod vinovat, realitate. Firul călăuzitor al lecturii lui Cioran, pornind de la prima carte *Pe culmile disperării* și de la câteva scrieri de tinerețe care o anunță, va fi repetiția: o repetiție impură, obosită, nerăbdătoare, chinuită, care va duce în timpul rătăcirii, al eșecului, al sfâșierii subiective și al anihilării. Ea va avea în ascultarea «confesiunii» singurul punct de sprijin pentru o scriitură pe care nu o va mai putea îndrepta niciodată.

După Auschwitz nu mai suntem noi înșine. Răul este în creație, repetă obsedant Cioran. Răul nu mai e lipsa binelui. Răul revine asupra subiectului. Și o dată cu răul libertatea sa. Ce mai este atunci de făcut? Nici o justificare nu mai este posibilă. Se constată tragic că se folosește rău binele. Și atunci? Mai putem pretinde să susținem vreo logică salvatoare? Răul există. Răul folosește bine răul. Imposibil să pretinzi să fie eliminat. Ceea ce putem, însă,

spune, este faptul că nu ne mai permitem să fim «ingenui», «inocenți», scrie Cioran. Suflete atente, critice, mereu în alertă. Să fii mereu la înălțimea propriului suflet. După Auschwitz suntem cu toții vinovați. Și vinovăția noastră ne face să ne cufundăm în tăcere, în lipsa unor răspunsuri certe, în absența tragică și adâncă a oricărui fundament sigur. *Viață dezgolită*.¹⁸ Pe cine să te mai superi atunci? Pe cine să arăți cu degetul? E groaznic. Nu mai e nimeni care să garanteze pentru noi. Atunci ne încredințăm lumii răspunsurilor date de sistemul ideatic în vigoare, „globalizant”, gata să fie folosite. Trebuie să prevenim răul. Să găsim imediat un remediu. Să facem ceva. E groaznic răul. E anxigen răul. E obscen. Nu mai putem permite ca aceasta să se întâmple din nou. Nu mai putem suporta nici măcar *ideea* unui alt Auschwitz. Ajungem atunci la iluzia pedagogică conform căreia «e mai bine să previi decât să tratezi». Cu toată siguranța reîncepem să ardem cărți cu intenții bune, restabilim cenzura și autocenzura, și încă și mai groaznic, denunțăm sau ne autodenunțăm, într-un neîntrerupt tam tam mediatic făcut din aluzii, într-un joc grotesc de marionete ce se apleacă pe marginea prăpastiei. Ne încredem din ce în ce mai mult în altcineva care susține că știe că răul nu e chiar așa de banal. Răul e monoton, folosește mereu aceleași trucuri. De parcă răul ar fi vizibil, ar putea fi indicat, arătat cu ușurință. De parcă răul s-ar lăsa cu umilință înfrânat de logica autorității și a stăpânirii. Acest fel de a folosi bine răul este și mai nerușinat. Subiectul este îndepărtat din toate discuțiile edificatoare ce arată calea sigură a salvării. De parcă răul s-ar lăsa pur și simplu închis. E greu să trăiești în vină. E mai ușor să-ți declami *mea culpa*. Atunci ce a așteptat Cioran ca să-și facă *mea culpa*, de ce nu a făcut gestul de pocăință publică? Din mândrie? Sau pur și simplu pentru că nu mai e nimeni în măsură să îl absolve de păcate? Ne-am trezit din nou singuri în vină. Din nou liberi în vină și, în mod liber, vinovați. Nimeni nu mai poate să absolve. Nimeni nu mai are acest drept. *Viață dezgolită*. Celălalt poate doar să te asculte în cea mai adâncă liniște. După Auschwitz, nici omul, nici Dumnezeu nu și-au mai revenit. De atunci continuă să bâjbâie în întuneric la înălțimea propriului suflet. Subiectul veghează, deoarece este mai vinovat și mai liber decât înainte, dar rămâne definitiv singur, nu mai are puncte de sprijin. Cioran e mort și îngropat. Acesta este adevărul. Scriitura este dovada cea mai vie a trecerii lui în istoria occidentului, înainte și după Auschwitz.

În această perioadă tumultuoasă a istoriei, permanent marcată de tulburări, exigențele supranaționale și extinderea mijloacelor de comunicare, a relațiilor comerciale, financiare, par toate să conveargă spre depășirea ideilor tradiționale de națiune, conștiință populară, patrie etc. În plus, războaiele din lume, valorile de persoane care asaltează încontinuu Europa, ne fac să ne gândim că se pregătește o nouă ordine mondială.¹⁹ În acest sens, trecutul care se întoarce și nu moare, diversitatea memoriei culturale, multiplele limbaje pot înfricoșa, pot crea noi angoase. Într-un astfel de context, discursul tehnicii pare să ofere garanții valabile, certitudini, răspunsuri la toate. Asistăm totuși la o nivelare periculoasă a gândirii. E ca și cum gândirea ar fi normalizată. Discursul tehnologic al globalizării, pentru a îndepărta neliniștea ce pune în discuție în mod radical schemele și modalitățile înțepenite de reprezentare a realității, evocă spectrul istoric al răului, spectrul naționalismului, al totalitarismului și al fascismului, ca și cum aceste fantome nu ne-ar aparține deja, nu ar implica destul formele noastre de cunoaștere, de asociere și de gândire. «De la imposibilitatea de a avea o stăpânire deplină asupra propriei ființe

până la misterul morții, subiectul se vede pus în fața unui punct insondabil de a nu ști și de a nu putea: limita pe care progresul își închipuie, însă, că o va putea trece și rezolva».²⁰ În loc să se înțeleagă în mod real și problematizant aceste aspecte neliniștitoare, nu doar imagine, care continuă să ne atragă atenția, se evită de teamă sau din reavoință înfruntarea lor cu o gândire problematică, interogativă, care să își asume misiunea etică anevoioasă a întâmpinării, autenticității, a ascultării. În loc să se ceară explicații unei gândiri critice, solicitante, care se întreabă, suportă paradoxul, încearcă să umple distanțele fără a se înțepeți, se preferă recursul la zarva teroristă, la alarma socială. Nu se mai vrea să se știe de gândirea cu adevărat deschisă, gata să reflecteze serios asupra ei înseși și asupra neliniștitoarei alterități care ne ia în răs în mod radical. Să eviți împlinirea sarcinii dificile, dar utile, a repetitivei, neîntreruptei analize critice a gândirii, să faci abstracție de iremediabilul tragic și să te încrezi într-o gândire morală care se bazează pe binele comun și pe util, care pretinde că deține toate răspunsurile asupra lumii, crezând că și-a încheiat, odată pentru totdeauna, socotelile cu Auschwitz-ul, înseamnă, de fapt, să eviți să înțelegi că răul are întotdeauna ceva modern, că ține de o anumită pasiune pentru progres. Să înlături acest lucru, așa cum se încearcă din mai multe părți, instituind logica fantasmatică a «spectrului», așa cum minunat a arătat Jacques Derrida, înseamnă să împiedici ascultarea de la diferența răului care sălășluiește în celălalt, dar de care ești posibil animat.²¹ Ceea ce se construiește fără temelii solide e destinat să nu dureze. Să renunți la cunoașterea ideilor, a istoriei, a culturii, a memoriei României, prin intermediul scriitorilor ei reprezentativi, ignorând interferențele, legăturile, influențele reciproce care au avut loc în acea Europă, între cele două războaie, înseamnă să imunizezi noile generații față de gândire, să nu crezi premisele pentru bucuria de a înțelege și pentru exercițiul critic al ascultării. Pentru ca acest lucru să mai fie posibil, nu există decât o singură cale: atenția critică și trează la discursul celuilalt. A celuilalt, absolut altul. Nu doar denunțarea sa atunci când atrage atenția, ci angajarea decisivă de a se apleca asupra acelei prăpastii de oroare, de a îl asculta, fără ca, pentru aceasta, să vrei să îl înțelegi cu orice preț, reducându-l adică la un obiect. Răul nu se lasă redus la un obiect, poate fi numai ascultat în tăcerea pasiunilor, cu multă trudă. Și, oricum, nu e simplu să ajungi într-o astfel de poziție de răspundere.

Omul a uitat sau, mai bine zis, s-a dezobișnuit să fie pus la încercare, nu mai știe ce înseamnă să fie străin de sine însuși, nu își mai pune problema că este o posibilitate, precum spunea Nietzsche. Este incapabil să îl primească pe străinul care se află în el, preferă să îl extirpe ca pe un corp străin, ca pe un simptom medical sau ca pe o oroare a istoriei. Omul, după cum scria Baudelaire, nu știe că se găsește de mult în neînțelegere, și că neînțelegerea, și nu răul, guvernează lumea. Răul este imanent naturii umane, îi este o trăsătură indestructibilă. Răul este produsul civilizației înseși și al conviețuirii oamenilor, dar pentru oameni răul e mereu în altă parte. Se chinuiesc să îl elimine, ca și cum ar fi la îndemână și uită că răul este în fiecare dintre noi. Problema este că omul, în loc să vadă cum să procedeze cu răul, să îl asculte, încearcă să îl domine, să îl obiectiveze, să îl transforme în lucru. Poate asta e ceea ce omul duce încă de la origine. E ca și cum răul ar veni de departe, și atunci trebuie să te anesteziezi din ce în ce mai mult sau să îi declari război permanent, ca o cruciadă.

Omul nu vrea să mai știe nimic de rău, crede că este o greșeală și se grăbește să îl dea la o parte în numele utilului și al binelui comun. Între timp se preface că nu se gândește la asta, și se înarmează în acest scop, deoarece pentru a te gândi este nevoie de timp și așteptarea este și ea trăită ca un rău. Ce face atunci omul? Recurge la antidotul obișnuinței, care are un rol precis, tocmai acela de a împlânzi răul, de a îl normaliza, chiar și utilizând arsenalul tehnicii. Se îndepărtează cu grijă suferința, angoasa, plictiseala, golul, truda, și se reduc la tăcere, fără cuvinte și, cu atât mai mult, fără poezie. Uneori, însă, lucrurile nu stau așa, pentru că neînțelegerea reappare mereu; îndepărtată pe o parte, răsare pe alta. Cineva, la un moment dat, nu înțelege, rupe tăcerea, vorbește și își strigă durerea. Poate că este simptomul cel care vorbește și spune ceva despre un cuvânt care a devenit bolnav, un corp străin într-un trup sănătos care își arată viața, structura, dezvoltarea și confirmă, fără nici un fel de milă, avantajul său de neînălăturat.

Poate fi canalizată într-o altă direcție această forță, această energie, poate fi găsită o modalitate? Da și nu. Trebuie să ne înțelegem în neînțelegere. Nu e ușor. Alberto Zino scrie: «Vorbim despre durere în două sensuri diferite. Una e durerea simptomului pe care în viață poți să încerci să o îndepărtezi. Altceva e durerea umană intrinsecă existenței. Acea, dacă încerci să o înlături, își lasă scheletul, baza, structura. Noi nu putem trăi fără acea durere sau fără angoasă, pentru că angoasa și durerea sunt singura, adevărata, marea ocazie de a întreba».²² «Nu există schimbare fără durere. Sunt momente entuziasmante, dar vai de cel care crede că se poate transforma fără să sufere. [...] Să suferi este o capacitate și nu toți au dobândit-o. Să știi să suferi este fundamentul oricărei forme de plăcere sau, dacă preferați, de desfătare, nu există ființă umană capabilă să se simtă bine, dacă nu e în stare să treacă prin problema durerii la modul, pentru el sau pentru ea, autentic. Să pretinzi plăcerea, presupunând că nu ar trebui să treci niciodată prin suferință, este o falsitate absolută și face parte din acest sistem ideatic».²³

Să reflectezi asupra lui Cioran, pornind de la scriitura durerii înseamnă să asculți trăsăturile etice ale subiectului, să fi ascultat înăuntrul tău o voce care nu dă pace, să te fi lăsat stăpânit de discursul sub formă de întrebare și de cuvânt. Dar ce înseamnă în fapt să asculți? Roland Barthes amintește că nu mai este posibil să se definească «ascultarea ca un act intenționat de auzire (să asculți înseamnă să *vrei* să auzi, în mod pe deplin conștient), acum i se recunoaște puterea, aproape rolul, de a explora zone necunoscute: în sfera ascultării este inclus nu doar inconștientul, în sensul de bază al termenului, dar și, dacă se poate spune așa, formele sale laice: implicitul, indirectul, suplimentarul, diferitul. Ascultarea se deschide către toate formele de polisemie, de supradeterminare, de suprapunere, pulverizând Legea care prevede ascultarea directă, univocă. Ascultarea a fost, prin definiție, *aplicată*; astăzi, i se cere mai degrabă să *lase să se manifeste*».²⁴

Abilitatea celui care practică ascultarea va fi, deci, aceea de a distinge, de a face diferența între ceea ce se simte, se aude și ceea ce se ascultă. Zino scrie: «Auzul, ceea ce se aude, nu înseamnă ascultare, chiar dacă între cele două există legături. Ceea ce se consideră că poate fi auzit este singurul mod de a face ascultarea tranzitivă, de a o subiectiviza, de a-i găsi un autor. Ascultarea, captată astfel din golul pe care îl implică, nu poate decât să confirme,

în același timp să unească și să încheie socotelile». ²⁵ Să ascuți înseamnă să surprinzi puncte de singularitate, să surprinzi limita extremă a expunerii sincere a subiectului, experiență infinită de deposedare și de repunere în posesie, care surprinde evenimentele dincoace și dincolo de producerea lor, în interstițiile, în insistențele, în inflexiunile unei undulații (sau dureri) a vocii. Să ascuți înseamnă să riști să nu înțelegi nimic, dacă ceva este exagerat, sau scapă, și poate că nu conține totul, lipsindu-i ceva, poate vocea care, s-ar dăru și s-ar încredința ascultării.

Experiența unui vorbitor nu aparține nimănui: un mănunchi de sunete și de voci se adună pentru a fi captate de o ureche care receptează. În cadrul percepției se deschide o etică a recunoașterii, răsună o lege care îndeamnă la răspundere. Fără lege, nici o vină, deci nici o libertate. Un gol cere să fie umplut. Angoasa vocii răsună în subiect. Jean-Luc Nancy scrie: «Să fii în ascultare înseamnă să fii *în același timp* afară și înăuntru, să fii deschis din afară și dinăuntru: așadar, de la unul la altul și din unul într-altul. Ascultarea [...] ar duce astfel condiția sensibilă sau senzitivă ca atare la forma sa cea mai ostensivă: separarea unui înăuntru/afară, împărțire și participare, desprindere și contaminare». ²⁶ În ascultare are loc o «asimetrie» în care «auzirea» ar neutraliza ascultarea. Ipoteza lui Nancy are o deosebită valoare epistemică, întrucât lămurește, pune în ordine și afirmă deschis păcatul originar pe care fenomenologia l-a atribuit ascultării. Ființa se manifestă, apare ca adevăr ultim în fenomen; în felul acesta, ascultarea fenomenologică ar anula răsunetul de fond: «ecoul figurii nude în profunzimea deschisă». Ascultarea ar fixa, însă, locul ascultării în mister, puterea surprizei într-o conversație sau într-o confesiune. Dar ce mister? Vocea subiectului... A pleca urechea înseamnă a asculta vocea, a fi ascultarea vocii, ce răsună la capătul limbajului. Este «o intensificare și o grijă, o curiozitate sau o neliniște» ce indică o stare de încordare, de atenție, poate și de angoasă în componenta sa inconștientă.

Aceasta înseamnă că ascultarea nu este o percepție precum «auzirea». A auzi înseamnă a desluși, a auzi spunându-se sau a auzi vorbindu-se. La capătul auzirii parcă ar fi o rezonanță fundamentală, «o adâncime primă sau ultimă chiar de „sens” (sau de adevăr)». A auzi înseamnă a înțelege sensul. A asculta este, dimpotrivă, «o încordare către un sens posibil, și deci nu imediat accesibil». Într-o astfel de posibilitate se stabilește o spațiere, o punctuație, cea în care se află subiectul; mai bine zis, sensul subiectului însuși care «constă în amânare». Structura amânării este locul subiectului, care nu este altceva decât forma acestei amânări. «Un subiect *se simte*: este proprietatea și definiția sa. Adică, se aude, se vede, se atinge, se gustă etc. și se gândește sau se reprezintă, se apropie și se îndepărtează de sine, și tot așa se simte simțindu-și «sinele» care se sustrage sau care se evidențiază» în lume, în oglinda celuilalt. Ascultarea ar permite, deci, un acces la sine, deoarece în ea subiectul se duce și se întoarce într-o continuă mișcare. Procesul ascultării are legătură cu văzul, iar ascultarea cu auzul. Între ele nu există reciprocitate. Jacques Lacan a demonstrat deja acest lucru. Vizualul, fenomenologicul e de ordinul imaginarului, fiind fundamental mimetic, în timp ce sonorul e de ordinul simbolicului, întrucât participă la schimb. ²⁷

Un alt aspect fundamental și constitutiv al subiectului este acela al timpului, al punctării, al ritmului. Nicolas Abraham a dat o indicație importantă despre

constituirea ritmică a subiectului.²⁸ Timpul desparte subiectul de celălalt și de lume, dar și de sine însuși. În temporalitatea sonoră subiectul își practică jocul încercând să își depășească propria limită, simulează oscilația între afară și înăuntru, cele două margini care delimitează chiar sensul existenței sale în lume. Este ca și cum subiectul ar trăi într-un loc sonor și ar deveni subiect în măsura în care glasul îi răsună acolo. Logica ascultării face, deci, apel la o altă logică, nu aceea a manifestării, ci aceea a evocării, ca în muzică, în poezie. Este apel care invocă și convoacă, precum un îndemn, anticipându-și venirea și amânându-și plecarea. Ascultarea autentică este un fel de ascultare ce nu pretinde că stăpânește sensul, vocea care se risipește. Vocea se pierde în derivă și este mereu o promisiune, este generată cu adevărat de tăcere. Este vorba despre ascultarea deosebită a unei voci care cheamă în numele tăcerii. Ea spune foarte puțin, dacă nu chiar nimic, dar ne dă voie să o ascultăm, dacă ciulim urechile. Ne dă prilejul unei mirări, al unei uimiri și ne permite să considerăm cuvântul un eveniment care nu se lasă învăluit de o semnificație. Ne cere o suspendare, o golire care să ne dea voie să o primim ca pe un ecou al dispoziției noastre subiective. Nu este ascultarea evidenței, ci a înstrăinării ce câștigă contur și teren în suflul unui cuvânt; suspendă timpul și năvălește în fluxul gândirii, cerând și insistând să o cerceteze: «confesiune *auriculară*», ontologie a secretului.

Jacques Derrida scrie: «Nu am decât o limbă, și nu este a mea».²⁹ Limba prescrie, constituie, locuiește subiectul uman înainte de nașterea sa, este deja acolo. Omul nu o stăpânește și, de aceea, suferă și se bucură de nebunia limbii. Limba este Legea, ia forma Legii, nu este substanța acesteia. Dimpotrivă, Legea limbii este nebunească, pentru că nu este niciodată identică cu sine, nu poate înceta să se stratifice, nu este izotopă și este în sine incomunicabilă. Limba este eveniment ce, în același timp, se deschide și se opune experienței. Când apare, provoacă surpriză și întrerupe înțelegerea. Evenimentul limbii constă în faptul că subiectul uman nu înțelege, este suspendare a înțelegerii și acest lucru îl îndeamnă la o mișcare de însușire în diferitele forme ale identificării, ale recunoașterii, ale descrierii, ale interpretării, pornind de la un orizont împărtășit de denumire. Acest lucru provoacă efectele subiectivizării în cuvânt și în scriitură. Limba invocă memoria ca pe un îndemn. Ea neliniștește, trezește pasiune prin duplicitatea sa antinomică, prin pulsivitatea genealogică, pune pecetea unei apartenențe, dar, în același timp, evocă o inter-dicție, un interzis care se zice între doi prin intermediul altuia, și, de cele mai multe ori, ești epuizat de experiența aceasta. Dar nu poate fi evitată. Și e mai bine așa.

Jacques Lacan amintește că omul este un act de vorbire și trăiește «între două morți» care sunt Legea, o lege care îndeamnă la traducere și la dorința imposibilului.³⁰ Când legea aceasta se arată în latura sa perversă ca voință de putere, încheind socotelile cu dorința, este o lege puțin nebunească și este prima condiție a nebuniei, singurul loc unde se poate da frâu liber nebuniei, ca și cum ar fi statutul ei. De ce este nebunie în limbă? Poate pentru că în limbă este promisiune, o promisiune niciodată ținută, o dată pentru totdeauna, un secret care pare să se păstreze în moarte ca plăcere a unui secret, care, întrucât e păstrat ca secret, promite salvarea, promisiune și pentru ceea ce numim identitate, pentru acea posibilitate a noastră de a spune „eu” într-un fel puțin abstract, ca punct de ancorare, dar limba, în orice caz, precedă această

voință, este mai originară, și anticipează toate derivatele sale, precum puterea, stăpânirea, dominația. Sigmund Freud afirma că nu suntem stăpâni în propria casă. Suntem musafiri și acest lucru ne tulbură identitatea, întrucât este ca și cum am fi tot timpul străini. Nu există justificare. Nici o iluzie nu îi este permisă limbii. Nu există nici o posibilitate de posesie în limbă și asupra limbii. Limba este mereu în preajma ei și noi nu încetăm niciodată să ne întoarcem la ea. Limba obligă la acest spațiu de relație și omul pare să trăiască în sine condiția lui Iov: nu are de ales, nu înțelege, suferă și mărturisește. Celălalt aspect neliniștitor al limbii este că lasă să se vadă direct această rană în om, nu îl face să se simtă doar musafirul limbii, ci și ostaticul ei. Și aceasta este o altă trăsătură care îi dovedește unicitatea și singularitatea.

Omul nu face de fapt altceva decât să depună mărturie pentru ceea ce este de domeniul incredibilului, dar pentru aceasta face recurs la cuvânt, la credință, la cuvântul dat, dincolo de orice dovadă și de orice cunoaștere. Se mărturisește într-o limbă care se vorbește și se aude în vorbire, într-un anumit mod și până la un anumit punct, și când această limbă se vorbește, ea se prezintă ca limbă a celuilalt. În acest sens, în limbă nu este nici metalimbaj, nici plurilingvism, la limită, limba e glosolalică, vorbește în glose de neînțeles, deoarece cuvintele sale sunt ca și pătrunse de promisiune, amenințare, dorință, așteptare fără orizont sau așteptare ca țintă a unei fraze. Limba este traducere imposibilă. Pe de o parte, promite și, pe de alta, amenință să se dezmembreze, nu poate decât să vorbească ea însăși și despre ea însăși. Aici stă cheia secretului său care este darul și teroarea sa.

Limba, pe lângă că este incomunicabilă, îl face pe cel care o practică să încerce sensul neputinței de a stăpâni. Pura nestăpânire, imposibilitatea dominării ei. Omul nu poate întreține raporturi de proprietate cu limba, nu este un „bun” al său natural, și atunci, pentru a-și forma o identitate, face apel la o serie întreagă de construcții fantasmatico-politice, se preface că și le însușește pentru a o impune altora ca fiind a sa, recurgând, după caz, la forță, la șiretenie, la școală sau la armată. Dar pentru aceasta promite o recunoaștere imposibilă, deoarece nu există nici o salvare care să mântuiască sau care să promită mântuirea. Singura recunoaștere posibilă nu este nici cucerirea vidului, nici a finitudinii, a ființei pentru moarte, ci recunoașterea stării de lipsă care apasă asupra omului ca o urmă de neșters și care rămâne acolo pentru a afirma răspicat, și în scriitură, adevărul subiectului ca ființă doritoare. Limba e a celuilalt, nu în sensul proprietății, ci al provenienței. Limba este dintotdeauna acolo și se oferă ca promisiune fără conținut, promisiune în gol, în propriul adevăr sever și steril. Limba reprezintă, deci, o lipsă constitutivă și alienare pentru subiectul uman. E dintotdeauna acolo. Ei nu îi lipsește nimic care să o precedă sau să o urmeze, dar primește rana, ține doliu pentru ceea ce nu s-a avut niciodată. Este vibrație în poezie, tremur, ajunge ca un ecou și se întoarce în rezonanța unei altfel de limbi, a limbii mamă, a limbii materne, a limbii, în ambiguitatea de a fi simultan ea însăși și o alta, în enigma traducerii. De aici, probabil, uimirea. Limba se lasă așteptată ca un exil sau ca o nostalgie. Implică, așadar, pentru om, curajul și greutatea de a spune această Lege venită de altundeva, de a o vorbi, de a se detașa de unele trăsături de identificare, de a nu se supune *clîșeelor* culturale, somațiilor stereotipurilor interpretative care devin „științifice” din obișnuință în consensul culturii dominante. Înseamnă, mai ales, să iubești limba în afara oricărei comunicări, să

te încredințezi purei dorințe de a spune în solemnitatea poeziei și a cântului care semnalează prezența subiectului în zona limbii.

Atunci limba, promisiune în van, salvare de la nimic, este dar chiar în traducerea sa imposibilă. Ea permite, nu rareori, dureros, să treci prin experiența pierderii fără ca de aceea să arate calea renunțării. Darul său este traducere, moment de iubire și de conflict, este încercarea de a modela limba, aceea pe care o ai fără să o fi avut vreodată ținând doliu pentru cuvânt. Astfel este experiența care are loc în sfera cuvântului și a limbii, a invenției și a creației, în poezie și în analiză. În poezie limba își găsește cea mai demnă reprezentare: promisiune de neschimbat și nepieritoare care se contemplă în propria-i frumusețe și se reflectă în propria-i imagine, în efectele sale de intraductibilitate, intranszitivitate și permanență, descompunându-se și recompunându-se la nesfârșit. În analiză, limba se oferă în traductibilitatea sa infinită ca act etic, hotărâre, ca presupunere necesară și specifică libertății umane: traductibilitatea, ca invitație, ca proces interminabil, invenție, origine și adevăr, apărute dintotdeauna de auto-nomia și de hetero-nomia celuilalt. Grație perfectă și teribilă, aceea a limbii. Cuvintele și vocile spun această grație, în chinul unei tensiuni, în uimirea unei ascultări, în răbdarea unei așteptări.

Traducere din limba italiană de
IULIANA CULICEA

¹ A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme*, Paris, PUF, 2002, pp. 506-507; vezi și trad. rom. *Cioran, Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului*, Ed. Est, 2004

² E. Cioran, *Caiete I 1957-1965*, București, Humanitas, 1999, p. 230.

³ Parțial disponibile în italiană și pe Internet. Cf.: <http://www.italia-moldavia.it/html/bibliografia.htm>.

⁴ A se vedea Z. Ornea, *Anii Treizeci. Extrema Dreaptă Românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

⁵ «Fantomele au acest păcat: o dată ce sunt exhumate parțial cadavrele din cimitirul bibliotecilor, cu greu se lasă îmbâlnzite sau alungate din nou în mormânt. Este nevoie să fie dezgropate în întregime, descoperite cu totul, dacă este posibil. Și o dată ce au fost scoase din uitare, din somnul lor de moarte, se cuvine să fie lăsate să plece, libere să rătăcească, să li se dea impresia de viață. Nu avem de ce să ne temem. Dacă sunt cu adevărat fantome, la lumina zorilor se vor risipi, altfel se va vedea că nu sunt altceva decât niște bieți diavoli. Cui îi este încă frică de fantome, de neliniștitoarele revenants, după ororile de la Auschwitz?». G. Rotiroți, *Globalizzare la colpa* (2003), în www.ilcounseling.it.

⁶ Respectiv: E. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, București, Humanitas, 1995 și *Țara mea= Mon pays*, București, Humanitas, 1996.

⁷ Cf. tot A. Laignel-Lavastine, *L'oubli du fascisme*, cit., pp. 375-378 și E. Cioran, *Exerciții de admirație. Eseuri și portrete*, București, Humanitas, 2003, pp. 157-164.

⁸ Cf. A. Laignel-Lavastine, *L'oubli du fascisme*, cit., pp. 439-449.

⁹ Din punct de vedere psihiatric opera lui Cioran a fost studiată de R. Vizioli, L. Orazi, *La depressione creativa di E. Cioran: quasi un dizionario*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2002. Laignel-Lavastine nu a avut cum să citească această carte care a apărut în același an cu a sa. Asupra studiului lui R. Vizioli și L. Orazi se poate vedea recenzia lui G. Rotiroți, *Cioran, la psicoanalisi, la Romania*, www.vertici.com. (2002).

¹⁰ Oricum, în Concluzia cărții sale, cercetătoarea își temperează puțin tonul: «Le cas Cioran est plus complexe, qui répond davantage, nous semble-t-il, au paradigme de l'oscillation ou de la langue oscillatoire (...). Si le passé de l'auteur de *La Transfiguration de la Roumanie* est incontes-

tablement plus honteux que celui d'Éliade, maintes ambiguïtés subsistent quant à l'authenticité de ses regrets mais aussi, on l'a vu, quant à sa capacité à se défaire des catégories conceptuelles et des stéréotypes judéophobes inoculés dans les années 1920 et 1930. S'il fallait caractériser ces ambivalences d'un mot, on pourrait dire qu'elles procèdent chez lui d'une double impossibilité: de liquider le passé (indifférence) mais aussi de l'affronter». Op. cit., pp. 518-519.

¹¹ A se vedea despre această temă vastă în special P. P. Portinaro termenul *Colpa*, în *I concetti del male*, sub îngrijirea lui P. P. Portinaro, Torino, Einaudi, 2002, pp. 53-67; U. Bonanate, *La cultura del male. Dall'idea di colpa all'etica del limite*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003. E. Pewzner, *L'uomo e la sua colpa. Follia e colpa in Occidente*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2000.

¹² «Ideea vinovăției lui Dumnezeu nu este o idee gratuită, ci necesară și perfect compatibilă cu aceea a atotputerniciei: doar ea conferă o oarecare inteligibilitate desfășurării istorice, la tot ceea ce este monstruos, nesocotit și derizoriu în ea. Să atribuim autorului devenirii puritatea și bunătatea înseamnă să renunți să înțelegi majoritatea evenimentelor și în special pe cel mai important: Creația. Dumnezeu nu se putea elibera de influența răului, resortul acțiunilor, agent indispensabil pentru oricine, sătul să se odihnească în sine, aspiră să iasă din sine însuși, pentru a se risipi și a se degrada în timp (...). Confruntarea dintre cele două principii, bine și rău, are loc la toate nivelurile existenței, inclusiv eternitatea. Ne-am aruncat în aventura Creației (...), fără „scopuri morale”, și poate fără sens; și deși ideea și inițiativa îi revin lui Dumnezeu, nu vom fi în stare să-i purtăm pică, atât este de mare în ochii noștri autoritatea lui de prim vinovat. Făcând din noi complicii săi, ne-a asociat acestei uriașe mișcări de solidaritate în rău, care susține și menține haosul universal». E. Cioran, *Essai sur la pensée réactionnaire*, (1957), Paris, Fata Morgana, 1977, p. 26; trad. mea, I.C., după G. Rotiroți.

¹³ P. Ricoeur scrie: «prin confesiune conștiința vinii este adusă la lumină de cuvânt, și prin confesiune omul rămâne cuvânt până la experiența absurdității sale, a suferinței sale, a angoasei sale». *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 56-57.

¹⁴ E. Cioran, *Caiete II 1966-1968*, p. 326.

¹⁵ «Este o nebunie să-ți închipui că adevărul și-ar avea locul în alegere, când orice luare de poziție înseamnă o disprețuire a adevărului. Spre ghinionul nostru, alegerea, luarea de poziție este o fatalitate căreia nu îi scapă nimeni; fiecare dintre noi trebuie să opteze pentru o non-realitate, pentru o greșeală, convingși fiind că, parcă bolnavi, febrili, consimțirile noastre, adeziunile noastre sunt tot atâtea simptome alarmante». Cioran, *Essais sur la pensée réactionnaire*, cit., pp. 17-18; trad. mea, I.C., după G. Rotiroți.

¹⁶ «Era mai bine să fii sclav și să poți adora ce zeitate pofteti, decât să fii „liber” și să n-ai în fața ochilor decât una și aceeași specie a divinului. Libertatea înseamnă dreptul la *diferență*; pluralitate fiind, ea postulează spulberarea absolutului, transformarea lui într-o puduzerie de adevăruri la fel de îndreptățite și provizorii». E. Cioran, *Demiurgul cel rău*, cit., p. 39.

¹⁷ Op. cit., p. 59.

¹⁸ În afară de S. Givone, *Eros/ethos*, cit., a se vedea cărțile lui G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995; *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

¹⁹ Despre globalizare a se vedea trei cărți interesante din perspective diferite (istorică-filosofică-științifică-socială): R. Farneti, *Il canone moderno. Filosofia politica e genealogia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001; T. Nathan, *Non siamo soli al mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; A. Giovagnoli, *Storia e globalizzazione*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

²⁰ F. Stoppa, *L'offerta al dio oscuro. Il secolo dell'olocausto e la psicanalisi*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 11.

²¹ A se vedea J. Derrida, *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, travaliul doliului și noua Inter-națională*, Polirom, Iași, 1999.

²² A. Zino, *Psicanalisi e filosofia. Il male*, Pisa, ETS, 2004, p. 128.

²³ Op. cit., p. 46.

²⁴ R. Barthes, *Ascolto, în L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 249-250.

²⁵ A. Zino, *Labilità dell'analista, «Trieb»*, septembrie 1982, nr. 1, pp. 113.

²⁶ Cf. J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Paris, Gallilée, 2002, p. 14 și urm.

²⁷ Cf. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

²⁸ Cf. N. Abraham, *Rythmes. De l'oeuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1985.

²⁹ J. Derrida, *Il monolinguismo dell'altro o la protesi dell'origine*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 7.

³⁰ Cf. J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986.

Aspecte ale desacralizării sacrului în poezia lui Blaga

În literatura noastră interbelică, gruparea ortodoxiştilor (despre care G. Călinescu vorbeşte în termeni elogioşi în a sa ILR...) ocupă un loc aparte. De altfel, distinsul critic şi istoric literar îl încadrează pe Lucian Blaga în capitolul „ORTODOXIŞTII. Momentul 1926. Iconografia mistică. Doctrina miracolului”, alături de Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Paul Sterian, Sandu Tudor, Şt. I. Nenişescu şi Const. Goran.

La Blaga, sentimentul religios transpare chiar din volumul ce marca debutul - **Poemele luminii** (1919) -, iar iubirea ca modalitate de cunoaştere „se asociază cu emoţia religioasă” (VI. Streinu, **Versificaţia modernă**, EPL, 1966, p. 241). *Lumina* - metafora simbol definitorie pentru întregul volum, subsumată erosului, este de sorginte sacră: „Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept când te văd, / oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintâi, / din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă?” (*Lumina*). Eternul mister feminin capătă o nouă anecdotică în viziunea poetului, încât se ajunge la un paradox: taina pe care şarpele i-a împărtaşit-o Evei nu poate fi cunoscută de cel Atoateştiutor: „De-atunci femeia ascunde sub pleoape-o taină / şi-şi mişcă geana parc-ar zice / că ea ştie ceva, / ce noi nu ştim; / ce nimenea nu ştie, / nici Dumnezeu chiar” (*Eva*). Neputinţa celui Atoateştiutor de a cunoaşte misterul este sugerată printr-o negaţie totală, realizată cu ajutorul repetiţiei verbului *a nu şti*, ca şi a elipsei acestuia, din ultimul vers, precum şi cu ajutorul pronumelor *noi*, *nimenea*, acestea intrând în disjuncţie cu substantivul propriu „Dumnezeu”, precedat de conjuncţia adversativă „nici”. Nu este oare acesta un aspect al degradării sacrului? „Mitul eternului feminin este de fapt un secret al existenţei pe care Eva l-ar deţine. Poetul converteşte mitul religios într-un mister laic - putem să-l numim misterul (sau eternul) feminin, care nu este, în fond, decât un aspect al marelui mister al luminii, din care se hrăneşte atât filosofia, cât şi poezia lui Blaga...” (Al. Tănase, **Lucian Blaga - filosoful poet, poetul filosof**, Editura Cartea românească, 1977, p. 330).

Poezia *Lacrimile* (din volumul deja amintit) are ca temă *nostalgia paradisului* - alt aspect al desacralizării sacrului. „Nostalgia e durerea de a nu mai fi în locul unde ai fost odinioară, pe care amintirea îl păstrează mereu prezent, ca pe un cuib al fericirii pierdute”. (Nichifor Crainic, **Nostalgia**

paradisului, Editura Moldova, 1994, p. 243). Din perspectiva celui alungat din rai, *nostalgia paradisului prefigurează desacralizarea sacrului*: „Stăpâne, ia-mi vederea, / ori dacă-ți stă-n puțință împăienjenește-mi ochii / c-un giulgiu, / să nu mai văd / nici flori, nici cer, nici zâmbetele Evei, și nici nori, / căci vezi - lumina lor mă doare”.

Abia conturată în primul volum, jalea *îndepărtării de Dumnezeu* (apud T. Vianu) capătă accente dramatice în volumul din 1924 - *În marea trecere*, poezia *Psalm* fiind elocventă în acest sens. Aici, Dumnezeu „e invocat de o conștiință dramatică, interogativă” (Al. Tănase, op. cit., p. 346), amintind prin aceasta de permanentul dialog al eu-lui cunoscător cu Dumnezeu, din ciclul *Psalmilor*, al căror autor - Tudor Arghezi - e considerat un poet interogativ: „Când eram copil mă jucam cu tine / și-n închipuiri te desfăceam cum desfaci o jucărie. / Apoi sălbăticia mi-a crescut, / cântările mi-au pierit, / și fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna / în țărână, în joc, în văzduh și pe ape”. După cum se poate observa din versurile citate, singurătatea eu-lui cunoscător este similară cu singurătatea „obiectului” cunoașterii, reprezentat panteistic în lucruri și în natură, încât „Dumnezeu este asociat cu ideea de suferință, de durere, care devine cosmică” (Ibidem, p. 347): „Între răsăritul de soare și apusul de soare / sunt numai tină și rană. / În cer te-ai închis ca-ntr-un cosciug. / O, de n-ai mai fi înrudit cu moartea / decât cu viața / mi-ai vorbi. De-acolo de unde ești / din pământ ori din poveste mi-ai vorbi // (...) Iată stelele intră în lume / deodată cu întrebătoarele mele tristeți. / Iată e noapte fără ferestre-n afară. / Dumnezeule, de-acum ce mă fac?”

Jertfa sub semnul înalt al curcubeului magic (cum spune poetul) i se refuză eu-lui cunoscător, astfel încât acesta își simte zădărnicit orice elan în procesul cunoașterii: „Porumbii mi i-am slobozit / să-ncerce pajiștea cerului, / dar sfâșiați de vânturi / se-ntorc înapoi. Pe vatra corăbiei / inima mi-o-ngrop sub spuză” (*Pe ape*). Este și acesta un alt aspect al singurătății eu-lui, sub un cer ale cărui porți rămân veșnic închise, registrul verbal și adverbial fiind grăitor sub acest aspect: „*Dăinuie veșnic* potopul. / *Niciodată nu voi ajunge / s-aduc jertfa...*” (s.n.). *Muțenia, noncomunicarea* ca „atribute” ale sacrului expus degradării - așa cum sunt surprinse în poeziile *Psalm* și *Pe ape* - apar împinse până la paroxism în poezia *Din cer a venit un cântec de lebedă*, degradarea celestă atrăgând după sine expierea teluricului: „Din cer a venit un cântec de lebedă. / Îl aud fecioarele ce umblă cu frumuseți desculțe / peste muguri. Și pretutindeni îl aud eu și tu // Călugării și-au închis rugăciunile / în pivnițele pământului. Toate-au încetat / murind sub zăvor”. Dar culmea degradării sacrului este atinsă în poemul *De mână cu Marele orb, motivul peregrinului* având aici rolul de a evidenția muțenia *Marelui orb*, dar și sau mai ales permanenta sa teamă: „El tace pentru că-i e frică de cuvinte (...) // De ce a tresărit? / Tată orb, fii liniștit, în jur nu e nimic”. Observăm aici (dar și ceva mai încolo, când vom aduce în discuție poezia *Paradis în destrămare*) o apropiere a sacrului de profan, în sensul că cel dintâi capătă însușiri și defecte asemănătoare celui de-al doilea.

În amintirea țaranului zugrav și *Bunăvestire* sunt două creații din volumul *În marea trecere*, în care recunoaștem desacralizarea mitului creștin al Fecioarei Maria. Miracolul „rodirii” se produce în planul profanului, nu al sacrului: „Ce-a mai venit se poate-asemăna numai c-un vis. / Din pulbere de floare / cernută peste tânărul ei trup / fecioara Maria / a legat rod ca un pom” (*În amintirea...*). În ambele poezii, Fecioara „e prețuită tocmai pentru starea ei omenească, de cuceritoare naivitate și ingenuitate” (Al. Tănase, op. cit., p.

358): „În noaptea asta lungă, fără sfârșit, / o femeie umblă sub cerul apropiat. / Ea înțelege mai puțin decât oricine / minunea ce s-a-ntâmpat. / Aude sori cântăreți, întreabă, / întreabă și nu înțelege. / În trupul ei stă închis ca într-o temniță bună / un prunc” (*Bunăvestire*). Aceeași naivitate și simplitate în gestică, specifice țărăncii, le vom găsi și în *Biblică* (din volumul **Lauda somnului** - 1929): „Maică Precistă, tu umbli și astăzi răsând / pe cărări de apă pentru broaște țestoase. // Între ierburi înalte și goale / copilul ți-l dezbraci / și-l înveți să stea în picioare. / Când e prea rău / îl adormi cu zeamă de maci // Pentru tine lumea e o pecete / pusă pe o taină și mai mare: / de aceea mintea nu ți-o muncești / cu nimic. / În casă lângă blidarul cu smațuri rare / în fiecare zi păzești cu răbdare / somnul marelui prunc. A muștrare clipind / te superi doar / când îngerii trântesc prea tare ușile / venind și ieșind”. Se poate lesne observa cum sacrul a fost convertit în profan; Maria este aici o mamă iubitoare, care veghează atent creșterea pruncului, iar dojana care cade asupra îngerilor, când aceștia - ca orice copil - devin prea zgomotoși, este, în fond, muștrarea oricărei mame.

Lumea care populează volumul **Lauda somnului** este una desacralizată. Așa cum opina G. Călinescu, „procesul de spiritualizare e mai înalt (în volumul menționat - n. n.) și poetul cade într-un soi de *nostalgie de Eden*, într-o lăncezeală numită *tristețe metafizică*, încercând să depășească spațiul terestru, să evoce un «peisaj transcendent»” - s.n. (ILR..., Editura Minerva, 1982, p. 879). Inexorabila finitudine a sacrului (ca ultim aspect al desacralizării sacrului, ce seamănă tot mai mult, în poeziile din acest volum, cu profanul) se conturează chiar din primele versuri ale poeziei *Paradis în destrămare*, considerată cea mai reprezentativă pentru *tristețea metafizică*: „Portarul înaripat mai ține întins / un cotor de spadă fără flăcări. / Nu se luptă cu nimeni, dar se simte învins. / Pretutindeni pe pajiști și pe ogor / serafimi cu părul nins / însetează după adevăr, / dar apele din fântâni / refuză gălețile lor”. Paradoxul din versurile subliniate reliefează o stare cu totul de excepție pentru lumea sacrului, care, degradându-se, ia chipul și asemănarea celeilalte lumi - cea profană. Tristețea metafizică resimțită acut, ca urmare a închiderii oricărei posibilități de comunicare cu absolutul (a se vedea mai sus semnificația metaforei fântânilor) trimite la o situație similară din poezia lui Arghezi, *Heruvim bolnav*: „Îngerul meu își mai aduce-aminte / Din fericirile de mai nainte. / Cerul la gust i-ajunge ca un blid / Cu laptele amar și agurind, / Stelele lui nu și le mai trimite / Ca niște steaguri sfinte zugrăvite, / și vântul serii nu-i mai dă îndemn / Cu aromele-i de vin și untdelemn”. În ultima strofă a poeziei lui Blaga, desacralizarea este totală: putem constata coborârea sacrului în profan; arhanghelii și îngerii - simple elemente de figurație - trec, cu dezinvoltură, la „îndeletniciri” umane: „Arând fără îndemn / cu pluguri de lemn / arhanghelii se plâng / de greutatea aripelor // (...) Noaptea îngerii goi / zgribulind se culcă în fân”. Cele două imagini - arhanghelii ce se plâng de greutatea aripilor și îngerii zgribuliți - sunt rizibile, caricaturalul fiind aici o altă modalitate artistică de creionare a desacralizării sacrului. Totul culminează cu trecerea „protagoniștilor sub zodia thanatosului, încât orice disociere între sacru și profan dispăre: „păianjeni mulți au umplut apa vie, / odată vor putrezi și îngerii sub glie, / țărâna va seca poveștile / din trupul trist”.

NICOLAE ROTUND

O lume dispărută

Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir au scos la „Polirrom”, 2004, o nouă carte, **O lume dispărută**, cu subtitlul *Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievici*. Adăugând-o celei dintâi, **În căutarea comunismului pierdut**, devine clară intenția celor patru autori de a reconstitui perioada comunismului românesc dinainte de decembrie '89 prin propriile amintiri – de lectură, despre școală, familie etc. Contextul fiind în mare același, în pofida particularităților ce țin în primul rând de stil, discursul, asamblat, este unul „social”, sprijinit pe o totală libertate de exprimare. Prioritate are, totuși, arta totalitară, cei patru autori numărându-se printre cei mai importanți exegeți ai genului. Din cât a putut reține memoria lor, aptă să înregistreze aproape tot, reiese caracterul repetitiv al artei totalitare indiferent de subiect, indiferent din ce zonă ar veni, căci doctrina a fost aceeași.

Cele patru texte confesive sunt tot atâtea „ferestre întredeschise către o lume dispărută, patru voci, patru experiențe și patru perspective ale unor supraviețuitori care au trăit-o de pe margine. Un document subiectiv al unor tineri care au avut privilegiul și, totodată, ghinionul de a-și fi trăit «cei mai frumoși ani» la o răspântie dramatică a istoriei”, cum se spune în „Falsă prefață”. Pentru cei care erau prea mici ca să-și amintească măcar în mare vremurile acelea traumatizante, pentru aceia care au trăit în locuri ferite de suferințele cotidiene inimaginabile, universul reconstituit aici pare unul ficțional. Parțial și este, căci și aceia care păstrează treaz încă trecutul, treaz și intact, multe pagini intră în imaginarul pur. Faptul ține de puterea confesiunii, de gradul de accesibilitate. Cele patru „autobiografii” încearcă o refacere a unui întreg, a unei „autobiografii” tipice vârstei copilăriei și a adolescenței României dinaintea lui decembrie 1989. Spre asta duc și finalurile confesiunilor, și viitoarele posibile profesii imaginate de fiecare în parte, inclusiv de H.-R. Patapievici din dialogul final: Paul Cernat, Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir ar fi devenit ingineri, industrializarea noastră socialistă absorbind totul, ca în distihul devenit truism: „Dormi, studente, dormi în pace, / Țara inginer te face”, deși nici unul nu și-ar fi urmat, de fapt, vocația. Ion Manolescu, deja student filolog, ar fi predat româna „într-unul din satele montane ale patriei”. Pe Patapievici,

fizician, obligat să se specializeze în „corp solid” după ce, dintr-o eroare, fusese aici repartizat, „revolta” din decembrie, după propria mărturisire, „m-a prins la capătul unui preaviz de demisie”.

Amintirile tuturor se sprijină pe câteva realități care le-au marcat copilăria și adolescența: degradarea vieții materiale și agresivitatea propagandei comuniste, ce a apelat la toți factorii și la toate mijloacele (ca să folosesc acest adjectiv pronominal atât de drag doctrinarilor), inclusiv la cele ficționale, îndeosebi în educația elevilor informatori și formatori de conștiință au contribuit cu osârdie la apariția „omului nou”. În orice moment, în orice loc - în bancă, la spectacol, în fața televizorului, a filei de desene animate – erai întâmpinat cu același discurs, în variante ușor modificate, formale. Era de fapt discursul unic, discursul model de la care porneau celelalte luări de cuvânt. Acestea din urmă nu făceau altceva decât să releve caracterul repetitiv al discursului unic. Dacă nu s-a reușit în totalitate, nici nu putem accepta ideea că urmările au dispărut odată cu prăbușirea comunismului. O spune Patapievici în finalul dialogului: „A lăsat oameni mutanți, iar cei care nu sunt mutanți în sens strict sunt purtători inconștienți de mutații. Comunismul e încă aici. Nu viu, dar încă plin de efecte.”

După ce am încercat să stabilesc ceea ce este – sau poate părea – comun autorilor, s-ar fi impus să evidențiez ce este propriu fiecăruia dintre ei. M-am oprit la textul lui Angelo Mitchievici, mai tânărul meu coleg de catedră. Am observat încă de la volumul lor de debut că Ion Manolescu este foarte reticent în a-și depăna amintirile, iar Ioan Stanomir oarecum parcimonios. Generoși sunt ceilalți doi și fiindcă n-am în vedere neapărat scriitura, am optat pentru confesiunea mai amplă, aceea a lui Mitchievici. De altfel, convingerea mea este că „misiunea” comună va fi îndeplinită cu volumul următor* și fiecare va evolua, apoi, singur, va fi unic autor.

Cea mai vizibilă amprentă pe care a lăsat-o comunismul asupra vieții a fost urâtenia, în toate domeniile, inclusiv în artă, fiindcă între artă și viața zilnică nu mai există nici o barieră, în sensul că viața maculează totul: „iată și primul motiv pentru care resping această lume în care m-am născut, urâtenia ei îmi face rău, mă face să vomit”. Orașul pare asediat de mizeria ce se întinde ca o pecingine, ia în stăpânire totul, mai ales noile cartiere muncitorești: „Era o lume paralelă, gunoiul puțea vara când începea să fermenteze, dinspre ghene veneau efluvii pestilențiale. În jurul benelor metalice, săltate în momentul în care se umpleau, colcăiau într-o vie concurență câini deșirați precum cel al lui Giacometti, pisici famelice cu mustățile ca niște filamente de wolfram, murdare, ascuțite la vârf, dar și țigănci umplându-și sacii cu tot felul de minunății”. Este o ură viscerală, instinctuală față de urâtenie, ceea ce și explică unele acte de agresivitate fizică față de câțiva dintre „oropsiți”. Urâtenia inundă spiritul, funcționează pe principiul vaselor comunicante, este un permanent du-te-vino. Așa cum înregistrează autorul, cum reține memoria, mai totul este atins de această pelagră, devine cenușiu, minciună, ipocrizie, ură, dispreț.

Instituțiile au devenit cele mai eficiente instrumente de propagare și inculcare a doctrinei comuniste. Instrucția și educația prin școală, educația în spiritul artei totalitare – presă, literatură, muzică, pictură, televiziune, radio etc. – megamanifestările omagiale erau menite să contribuie la construcția

* A apărut deja prima parte din proiectata trilogie **Explorări în comunismul pierdut**

noii societăți, a noului om, a noii arte, realizate la comandă și beneficiind de un conformism formal absolut. Supravegheați de organele represive, oamenii în vârstă, părinții se închideau în ei, incapabili să reziste ofensivei ideologice. Numai copiii încercau, instinctiv, să separe binele de rău, indiferent de formă, așa cum pricepeau din familie. Dar și ei cădeau victime ale propagandei în care ficțiunea sprijinită pe principiul accesibilității, specific vremii, și pe valorile etern umane, ca eroismul, curajul, cinstea, loialitatea își racolau viitorii constructori, artiști, cetățeni. Confesiunea se sprijină pe memorie, dar își ia ca aliat imaginația nestăvilită, bogată, debordând în sfera comicului. Remarc marile resurse ale lui Angelo Mitchievici de a pendula între gestul mistic, sublim, paranormal și execuția prin mijloacele multiple, suporturile comicului – ironia, cu toate valențele ei de ambiguitate, grotescul, satira, parodia, nonsensul, carnavalescul – de la râsul infantil la acela subversiv și „profanator”. Avem de-a face cu ceea ce psihologii ar defini ca o descărcare de energie nervoasă unde umorile negre se pierd spre final într-o neutralitate ușor afectivă, „reducere la nimic”, după teza lui Kant. Într-o confesiune despre copilărie, e dificil să apelezi la un mare număr de categorii ale comicului, îți asumi un risc. Asta și face autorul, de aici și o voită ambiguitate a vocilor, a copilului care rememorează, prezintă faptele, personajele, își expune anumite observații, păreri și a maturului, comentator lucid și acid al evenimentelor. Uneori e dificil să faci distincția aceasta, nici autorul nu o înregistrează întotdeauna, dovadă și marele număr de cuvinte livrești în expunerea unor opinii, a unor întâmplări din viața școlărească. În ansamblu însă, diferențele sunt greu sesizabile, panorama e bine proiectată, credibilă, crâncenă, savuroasă. Sastisit de meșteșugul memorării sutelor de pagini de comentariu al textelor cerute de admiterea la liceu, într-un limbaj de lemn, pentru această vârstă, va fi marcat, iată, și în postura de universitar, de un veritabil avânt antiliric: „Lirismul îmi face greață, am consumat în doze prea mari, cândva, overdoze. Regret, dar poezia, cu mici excepții, mă umple de nervi, mai ales poezia încărcată de metafore, poezia metafizică. Fac eforturi să predau Blaga și incantațiile lui moleșite, iar Arghezi din *Psalmi* mă plictisește îngrozitor, toată miorlăiala fariseică cu există, nu există, dacă există de ce nu mi se arată și mie, măcar puțin, un micron doar atât etc... Poeziile lui Ion Barbu le iau drept niște șarade, ceea ce în mare parte și sunt. Poți scorni câte sensuri vrei dacă ai chef...” Sunt remarci încadrabile tăieturii literaturizante a excesului polemic. În schimb, proza l-a captivat, cum e normal pentru băieții de această etate. Războaiele, aventurile, călătoriile l-au sedus, există o adevărată fascinație a meleagurilor străine, determinate de „căldura vârstei” și „râvna vederii”, cum ar spune Lenăchiță Văcărescu. Învățământul preuniversitar sclerosat i-a răpit patru ani de viață, liceul l-a oripilat, este o revărsare de drojdii tari ce schimbă registrul comic și-l plasează în plină invectivă, în pamflet: „... nu m-am simțit niciodată bine la liceu, detest această greșeală organică numită liceu căreia i-am fost integrat, această porcărie iremediabilă din viața mea, pe care aș schimba-o fără regret dacă aș putea. Am ratat patru ani de zile, patru ani ascultând ineptiile unor imbecili, tot *junk-food*-ul lor intelectual, cunoștințele de doi lei, informația inutilă, sterilă, ideile deformate, platfusul lor intelectual, discursul găunos, lipsit de imaginație, am suportat aerul unor bășini intelectuale, grohăitul lor vânjos de sfertodocti, minciunile amestecate cu splendide platitudini”. Câteva portrete de dascăli pun în funcție mecanismele caricaturii, ale parodiei: profesorii de istorie Dinu și Antoniade, ultimului „îi purtam un fel de frică amestecată cu dispreț”, „prostia jovială, etilică și prostia furioasă,

încruntată, fețele aceleiași medalii”, odiosul diriginte Vasiloiu Petre, profesorul Barbu, „în liceu era considerat un profesor cu o deosebită carismă” și care venea la întâlnirile cu liceenii însoțit cel mai adesea de un scriitor, „atent ca un popândău... Cei doi începeau să mirolăie melancolic derulând istorii din *bildungsromanul* vieții lor, având ca numitor comun o desăvârșită, o excesivă lipsă de talent literar, dar și un fel de bovarism de fete bătrâne pricepute la tricotate flanele și ciorapi pentru verile înăbușitoare”. E dificil să-mi dau seama care-i doza de sarcasm, de silă, de dispreț, de rizibil pe care o toarnă farmaceutic parcă, pentru ca să iasă combinația. Cred că autorul simulează, și o face cu talent. Apreciez disponibilitățile în acest tip de portretistică, el nu are, de fapt, în vedere individul, ci categoria. Este cazul vânzătoarei de cartier, „ugerul cald al cartierului”, al măcelarilor ce stăteau cu mâinile în sân ca niște idoli păgâni sau al cozilor pentru alimente, *coada* devenind un personaj ubicuu care depăna amintiri, discuta ca orice pensionar despre boli și morți, rezistent la intemperii, pacientat și călilit, aparent firav dar dovedind vitalitate și vioiciune incredibile la auzul vesteii că vine mașina cu alimente, cu carne. O bucată de carne îți dădea iluzia potenței economice, un prestigiu, o aură aparte. Astăzi, notează cu fină ironie și amar regret subminat de ușoară ipocrizie autorul „măcelăriile nu mai sunt aglomerate, în ciuda faptului că sunt pline de carne.” E un ton fals triumfalist de reportaj care consemnează noua realitate, aceea a abundenței. Prin antiteza ce revine din când în când finalitatea alăturării celor două timpuri este nu doar de radiografiere a trecutului, ci și de a atrage atenția asupra cotidianului.

Scene remarcabile reconstituirile după propriile amintiri sau după ale altora unde banalitatea și insolitul se întâlnesc dau senzația autenticității. Proiectarea unui film în unicul cinematograful din Turnu Măgurele, vacanța petrecută la Techirghiol în compania a doi frați aproape nediferențiați și care „se țineau uneori de după gât, ceea ce emana din nou senzația aceea atât de tristă de nesiguranță, de fragilitate. Se țineau de gât precum un liliac stă agățat lângă alt liliac”, prezentarea găștilor de cartier, încercările de maximă seriozitate pentru a imita scene ale unor filme de aventuri ori de reproducere a cântecelor de largă circulație se regăsesc în mici narațiuni suculente, ce trădează într-un fel *Memoria* de pe care se deplasează accentul în favoarea *Imaginației* sau, cum lasă să se înțeleagă, recuperarea memoriei prin ficțiune.

Angrenajul de pervertire a conștiințelor, inclusiv a celor mici, a funcționat cu urmări evidente și astăzi, după atâta vreme. Conformismul general a impus o stare de veghe ușor amorțită în ultimii ani, pe de o parte și de lehametuire, pe de alta. Doar copilăria ieșită din rigorile școlii, eliberată de silniciile sistemului rămâne partea luminoasă a trecutului. Bătăile dintre cetele de copii, actele gratuite de bravură, jocurile inventive, caraghioslăcul unor scene, abjecția și cruzimea chiar a altora reconstituie un segment fericit al vieții. Este „copilăria copilului universal”, cum spunea Călinescu, însemnată prea puțin de particularitățile socialismului românesc. „Am avut o copilărie frumoasă, plină de învățăminte”, conchide autorul a cărui inaderență la celelalte forme sociale a fost pregnantă.

Nu există o continuitate cronologică a profesiunilor, diformitățile declanșează o adevărată canonadă, cum am văzut, pentru ca mărturisirile să reintre pe un făgaș liniștit punctat când de ironie, când de gingășie sau de acele nostalgii ce rămân mereu intacte. Dincolo de badinaj, de comic, tonul confiențelor este serios, de o anume gravitate – trăsătură comună celor patru autori – fiindcă **O lume dispărută**, ca și celelalte volume ale acestor tineri

universitari, rămâne o carte de atitudine. De aici probabil și tendința lui Angelo Mitchievici de a privi etic operele unor artiști, scriitori. Poate că această poziție își găsește explicația în câteva rânduri de mare dramatism: „Aș vrea să scriu despre lucrurile care m-au emoționat și nu știu să fac corect tăietura între bine și rău. Organismul vieții mele nu poate fi salvat prin extirpări succesive, prin sângerări repetate nu pot elimina deplin otrava. E ca și cum aș strânge în pumn o lamă de ras veche, în speranța că ea se va rupe, se va dizolva în carnea mea. În timp.”

Mă opresc aici. Observațiile pot continua, desigur. E și problema cititorilor. O constatare e certă: Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir sunt cei dintâi teoreticieni și analiști ai copilăriei comunismului românesc.

MIHAI FULGER

Proza scurtă a lui Constantin Țoiu

Survolând *sine ira et studio* generația literară „șaiyecistă”, nu putem să nu observăm că proza scurtă a acestor scriitori rămâne în mare parte mai validă estetic decât romanele cu tentă politică. Avantajul textelor de mică întindere este că ele pot fi mult mai ușor decontextualizate decât romanele, tributare în bună măsură regimului totalitar în care au fost scrise. De aceea, (re)descoperirea prozei scurte a unui scriitor „șaiyecist” cunoscut în primul rând ca romancier se dovedește plină de satisfacții pentru cititorii interesați de literatura română bună.

Constantin Țoiu a debutat editorial în 1965, cu romanul **Moartea în pădure**. Doi ani mai târziu, prozatorul publica la Editura pentru Literatură un scurt volum de schițe și nuvele, intitulat **Duminica mușilor** și „considerat de critică, ulterior, adevăratul debut în proză al autorului” (l-am citat chiar pe Constantin Țoiu). **Duminica mușilor** rămâne până astăzi unicul volum de proză scurtă al scriitorului. Anul trecut, el a fost reeditat, fără modificări în text, de către Editura Cartea Românească. Singura schimbare a fost aceea a titlului, **Duminica mușilor** devenind, după numele unei povestiri, **Trompete după-amiază**. Citez din nou din „Avertisment”-ul autorului din această a doua ediție: „Titlul cărții (...) a trebuit să-l schimb deoarece, în febra apariției, uitasem de clasică, de biblica **Duminica orbului**, cartea lui Cezar Petrescu. S-a crezut că ar fi vorba, dinadins, de o replică... Nicidecum. Era pur și simplu o neglijență”. Deși, așa cum precizează Constantin Țoiu, „scrierea a intrat în vederile și istoricul criticii sub vechiul titlu”, mă voi referi în continuare la volum sub noul său titlu.

Trompete după-amiază este volumul unui prozator ajuns, la vârsta de 44 de ani (deși probabil unele texte au fost scrise cu ceva timp în urmă), la deplina maturitate artistică. În contextul creației lui Constantin Țoiu, **Trompete după-amiază** deține un statut similar celui al **Întâlnirii din Pământuri** în cadrul operei lui Marin Preda: prozatorul își verifică instrumentele epice înainte de tranziția ireversibilă către „genul genofag”, romanul.

Există o întregă știință a scrierii unei schițe sau nuvele (cum să introduci cititorii în ficțiune, cum să creionezi personajele, cum să alternezi planurile temporale, cum să alegi finalul cel mai bun etc.), iar Constantin

Țoiu pare să-și fi însușit la perfecție toate aceste lecții. Scriitura sa este practic ireproșabilă, curge lin și fără obstacole către finalul care sosește întotdeauna la timpul potrivit.

Se simte în aceste texte influența prozei americane (de la Hemingway la Salinger), foarte populară printre intelectualii români ai deceniului șapte. Constantin Țoiu depășește însă comportamentismul prin revelațiile eroilor, aparițiile stranii, simbolice din lumea ficțională și scurtele, dar densele incursiuni în fantastic și oniric.

Eugen Simion remarca, într-un text inclus în volumul al treilea din **Scriitori români de azi**, că eroul nuvelei *Duminica mușilor* (textul cel mai întins din volum) este un „spirit ieșit din comun, cu o discretă vocație pentru ratare, ca toate personajele lui C. Țoiu.” Într-adevăr, eroii acestor texte sunt toți niște persoane deosebite, cu trăsături morale și emoționale care-i scot în evidență, dar peste care plutește spectrul ratării. Lucian Raicu observa și el în cronică dedicată cărții în 1968: „Experiențele intime relatate se rotesc obsedant în jurul aceleiași întrebări esențiale, chinuitoare, imposibil de formulat. În ele se infiltrează aceeași fremătătoare nostalgie, în calea căreia se aglomerează obstacolele...”

Iată de exemplu revelarea eșecului existențial în cazul eroului din *Pană de lumină*: „Am început să-mi săpunesc fața. Din oglindă mă privea un cap de băiețandru, deși nu mai aveam decât patru ani până la treizeci. Trăgând cu lama peste pielea plină de clăbuc, mă gândeam că atunci când nu trăiești cum vrei, când nu ți se oferă șansa de a trăi cu adevărat, rămâi tânăr, mereu amânat de viață: așa aș fi putut să arăt și la șaiszeci și la optzeci de ani, dacă nu mi-aș fi urmat drumul. Dacă totul ar fi rămas înghețat ca în experiențele cu mării bolnavi fără leac închiși în frigidere.” Iar Mesia din *Pâine răsturnată* îi spune oftând prietenului său: „- Ne-am risipit viața, Filionescule, asta-i, ce să mai discutăm.”

Majoritatea prozelor conțin astfel de revelații, iar cele mai multe dintre ele se produc în prezența apei. De la apa mării la „gârla clipocind sălbatică, ne-supusă, cu vârtejuri, bulboane, gârla șovăitoare, veselă, măloasă, cu maluri de lut înverzite, mâncate în coaste, cu rădăcini spânzurând” (*Un cântec și calul...*) și în fine la apa de la robinet, ea rămâne simbolul libertății nestăvilite, al vieții trăite după plac, în ignorarea cauzalităților exterioare.

„- Într-o zi, mormăia cel de jos târându-se prin nisip – și în momentele acelea chiar reușea să meargă ca un crab - într-o zi – vorbea în pământ – o să intrăm cu toții în mări și-n oceane ca batracienele, s-o luăm da capo, da, da, ai să vezi!” Cuvintele rostite de Râsul, personaj al nuvelei care dă și titlul volumului, se potrivesc de minune tuturor eroilor din aceste proze: fiecare dintre ei are nevoie de o profundă baie regeneratoare, din care să iasă curat ca în ziua cea dintâi, având apoi posibilitatea de a lua viața de la capăt.

Cum s-a mai remarcat, prozatorul reușește să ridice faptele comune la rangul de simbol: iată de exemplu începutul superb din *Pană de lumină*: „Ceva se stricase la uzina orașului, lumea din restaurant scăpăra bețe de chibrit, ospătarii aduceau lumânări ferindu-le de curent cu palma, înaintând cu capul într-o parte și luminat, cum arată oamenii când vin de la Înviere, rătăciți de partea de jos a trupului, cu aerul năuc sau prudent, ca după ce ai tras o sperietură, apoi clienții, obișnuindu-se cu întunericul, continuaseră să mănânce, vorbind mai răspicat, ca și cum pana aceea de electricitate ar fi făcut, dintr-o dată, să se audă între ei mai slab”.

Arta prozatorului ne oferă și bune exemple de decupaje aproape cinematografice între mai multe momente temporale, precum în textul amintit anterior: „Râdeam – de nervi, de draci – aplecat peste marginea patului și, cum stăteam aplecat, văzusem deodată toată scena, mutra căpitanului de grăniceri, pe graniță, beat, când zicea să-i pup mâna ca unui tată.”

Într-o cronică din 1968, inclusă apoi în volumul **Generație și creație**, Mircea Martin comenta favorabil proza scurtă a lui Constantin Țoiu, însă îi reproșea scriitorului că „își propune prea puțin: „Proza română tânără dispune de «artizani» străluciți. Îi lipsesc însă «arhitecții»”. Constantin Țoiu a dovedit însă, după acest minunat volum de proză scurtă, că poate trece cu succes din tagma „artizanilor” în cea a „arhitecților”. **Trompete după-amiază** a pregătit drumul pentru marile proiecte românești de mai târziu (**Galeria cu viță sălbatică** - 1976, **Însoțitorul** – 1981, **Obligado** – 1984 și **Căderea în lume** – 1987). Prozatorul se află aici în postura unui alergător de cursă lungă, care, înainte de a se aventura într-un maraton, își încearcă forțele în curse pe distanțe mai mici.

LĂCRĂMIOARA BERECHET

Balcanii – o geografie culturală deschisă

Ultimul volum, din seria dedicată problematicii sud-est europene, de către criticul literar Mircea Muthu, **Balcanologie II**, Fundația Culturală Libra, București, 2004, surprinde, într-o perspectivă „bivocal” analitică, înțelegerea „dinăuntru” a fenomenologiei balcanice, mai întâi, dinspre reperele identitare ale imaginarului cultural, cu directe proiecții în studierea mentalităților comparate și, mai apoi, prin analiza „tiparelor” antropologice, viate în orizontul imaginarului literar, transfigurator și compensativ.

Ceea ce surprinde, încă de la început, este spiritul deloc balcanic al cercetării: dacă nu ar fi o valoroasă calitate a studiului, aproape că l-am putea cita ca defect: o neobișnuită concentrare de idei, un preaplin în substanța problematicii analizate, un incisiv spirit analitic și, deopotrivă, o condensare sintetică și sistemică, fără a lăsa loc taifasului levantin. Dacă adăugăm acestor observații erudiția aiuritoare a profesorului universitar Mircea Muthu, precum și florilegiul metodelor de cercetare (comparativă, tematologie, imagologie, studiul mentalităților), putem observa complexitatea perspectivei din care se circumscrie riguros, obiectiv, o tipologie a

lui „*homo balcanicus*”, din sinteza salutară a informațiilor istorice, geografice, etnice, politice, culturale, care au rezultat de-a lungul timpului din confluența istorică a Bizanțului, a Imperiului Otoman și a Europei de vest.

Conform cu zona de interes a cercetării vest-europene, necesitatea studierii științifice a balcanității, ar constitui-o, din punctul de vedere al criticului Mircea Muthu, „*criza de solidaritate*” pe care Peninsula o manifestă, oarecum specific. Pentru a surprinde cauzele de profunzime ale acestei „*crize*”, cercetătorul evaluează interdisciplinar fenomenologia arealului, oprindu-se atent, asupra reprezentărilor sale de forță: „tradițiile de ecumenicitate ale creștinismului răsăritean”, amprentările elenismului imperial și fanariot și, nu în ultimul rând, modificările identitare generate de Imperiul Otoman. În peisajul balcanității¹, exercițiul puterii otomane - *turcocrăția* - reglează, în opinia criticului, paradoxal, unitatea de structură a zonei, grație transferului de valori dintr-o regiune în alta, favorizând astfel „*permeabilizarea granițelor culturale*” și instituind „*cosmopolisul răsăritean*”.

În cadrul fixat, se analizează „runele” mentale ale ethos-ului creștin-ortodox, accentuându-se ruptura operată de către acesta între „lumea dinăuntru” și „lumea din afară”, între valorile politice și economice pe de o parte și valorile religioase pe de altă parte. Concluzia este că acest clivaj reglează toate palierele vieții comunitare, contaminându-le de metafizica abisală a ortodoxismului și de finalitatea mântuitoare a vieții, înțeleasă ca lecție „imprevizibilă, a divinității”. Mentalitatea balcanică² își relectă acest „desen” rarefiat și în zona literaturii, permanentizând, până în epoca modernității și a postmodernității stratul arhaic simbolizant al „eposului compensativ, mitizant” și accentele interpretative, ale unei literaturi aluzive, în tangență cu metafizicul.

Evidențele reveniri ale *ruralității* și ale *discursului de tip oral* în istoria literaturii române sunt redimensionate valoric, pe de o parte ca argument al vechimii unei culturi închis-deschise și, pe de altă parte, ca un element identitar, explicându-se astfel, permanentizarea formelor diegetice prin oralitatea structurală a culturii românești. Semnificativă este, de asemenea, rezistența față de progresul tehnic utilitarist (vest-european) în favoarea unei „filozofii a supraviețuirii” și a unor ireversibile nostalgii de colectivă mântuire. Modernitatea lumii balcanice din secolul 19 va cunoaște încă o dată reglajul ecumenei creștin-ortodoxe. Mircea Muthu observă că, în această perioadă, elementelor etnice, ideologiilor naționaliste supralicite, li se asociază specificitatea ortodoxă, ca incontestabil marcator al granițelor naționale și autentic ferment al „federalizării” Imperiului în granițe naționale.

Urmele acestei accentuări etnice, precum prelungirea anacronică a filonului poporanist în literatură, dar și modernizarea forțată și asimilarea sincopată a centrului, sunt imediat motivate de către cercetător, prin nevoia de supraviețuire, specifică unui spațiu aflat de-a lungul istoriei la confluența intereselor marilor imperii. Se produce inevitabil o mișcare centrifugală, având ca resort nevoia de a apăra o identitate amenințată, se manifestă o închidere asupra valorilor naționale și, din păcate, din același motiv de apărare, un refuz al cunoașterii culturilor vecine. Aceași repliere asupra unui centru identitar susține în continuare explorarea vetustă a romanului istoric și a tipologiilor istorice, mitizate.

Pe de altă parte, experimentul utopic al Imperiului Habsburgic la nordul Dunării, circumscris, în ordine culturală, un nou centru, bi-cefal, Budapesta-Viena, față de care, Balcanii își asumă încă o dată periferialitatea. Astfel încât,

viziunea impusă de Mircea Muthu, relativ la Balcani, este una a *dublei periferii*: o dată față de Europa de Vest și a doua oară față de Europa Centrală.

Cadrele acestei analize explică, din punctul de vedere al criticului, circuitul fracturat al unor valori incontestabile în spațiul literaturii universale, precum Ivo Andric, Ismail Kadare sau Kazantzakis, și glaciata curtoazie a Occidentului față de această literatură, ori mizericordioasele etichetări de tipul „literatură exotică,” dovedind inapetența vestului în raport cu dezideratul soteriologic al estului.

Un loc aparte în această identitate multiplă și aleatorie a zonei balcanice³ își dispută, în opinia lui Mircea Muthu, „Commonwealth-ul bizantin și fanariot. Plecând de la celebra lucrare a Hélènei Ahrweiler, **Ideologia politică a Imperiului Bizantin**, Mircea Muthu distinge în corpus-ul identitar românesc și balcanic deopotrivă, urmele mileniului bizantin. În ordine, acestea ar fi: *universalismul* (s. IV-VII), *naționalismul* (s.VIII-IX) exprimat prin solidaritatea sui-generis a filonului naționalist și a dogmei creștine, *imperialismul și misionarismul creștin* (s.IX-XI, sub influența Occidentului), dar și transferul Imperiului roman spre Constantinopol. În creuzetul marelui imperiu se coagulează în acest răstimp, pe de o parte multietnicitatea, dar și intransigența uniculturală a unui imperiu monoreligios. Acestea, mai departe, vor genera sub dinastia Comnenilor patriotismul aristocratic, atât de cunoscut nouă prin imaginea mitizant-eroică a prințelului Ștefan, din romanele istorice sadoveniene. *Marea idee* a Imperiului, constată Mircea Muthu, și anume joncțiunea clasicității grecești cu ortodoxia, va despărți, din păcate, secole de-a rândul, Grecia de Occident și, prin recul, Sud-estul European de Vestul European. Mileniul de istorie bizantină întreține astfel balansul între *autocratism și democratism*, amprentând în structurile de profunzime universul mentalitar și sistemul de valori al Peninsulei.

Interstițiile Commonwealth-ului S-E European (Bizanț după Bizanț), ale celui Central-European (austro-ungar) și ale Imperiului Est-European (cultura rusă) sangvinizează deopotrivă și corpus-ul culturii și literaturii române. Criticul Mircea Muthu încearcă să surprindă formula de sedimentare a acestor straturi aluvionare de cultură și civilizație. Care este rezultatul acestor inseminări, cum se manifestă acest handicap al heterogenității la nivelul identitar al ființei? S-ar părea că profunzimile care presimt sensul ființei, îi circumscriu, conjunctural, fie o imagine patetică, fie o reprezentare caricaturală. La polul opus, energiile care îi materializează planul abstract în plămada „făcutului” identifică lipsa unei forme depline, detașând, într-o analiză obiectivă, prizonieratul ființei în proiecțiile mitice sau în limbajul parazitărilor, demagogic.

Mircea Muthu nu-și propune să inventeze balcanismul, ci să îl descrie, descoperindu-l. Astfel, balcanitatea ca „*forma mentis*” ori ca „*modus vivendi*” surprinsă diacronic în analiza criticului, deversează în universul său mentalitar atât sau cât și distopia imperiilor care au amprentat-o, configurând un echilibru instabil între mentalitățile orientale pe de o parte și occidentale, pe de altă parte. Cercetarea vizează, din acest punct de vedere, dez-archivarea substraturilor arhaice și medievale din pasta modernității balcanice. „Neașezarea” într-o formulă osificată a acestor falii de cultură și civilizație, înainte de a defini un handicap, indică o cultură încă vie, aflată în căutarea altor rosturi existențiale și metafizice.

Sensibilitatea artistică peninsulară, aflată în confruntare cu stigmatele lumii reale, figurează, un cosmos solemn, mitic, subminând astfel tragismul existențial. Sunt ideate, în acest spațiu, feerice *Eutopii*, în compensația unor

istorii traumatizante. În spațiul luminos al literaturii sapiențiale, *Homo balcanicus* diseminează tipologic imaginarul literar în ipostaza „*înțeleptului rătăcitor*”, a „*eroului tragic*” ori a *haiducului*, în timp ce discursul literar menține „vocația diegezei”, plăcerea de a povesti în lentoarea taifasului. Permanent pe fundalul unei perspective ontice, metodele comparatiste abordate - tipologică, tematologică și imagologică - impregnează interdisciplinar cercetarea, deschizând trasee diferite de investigare. Astfel că, din iconosfera inconștientului colectiv proiectată într-o „*mundus imaginalis*” (Henry Corbin) criticul sistematizează o „*imagotipie*” a lumii balcanice, reprezentări ale devenirii acesteia și ale lui *homo balcanicus* și imagini ale comportamentului colectiv.

În continuare, criticul reperează *temele literare ale utopiei balcanice* examinând mai întâi registrul literaturii populare, în care identifică *motivul timpului utopic*, *vremea uitată* din „*Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*”, „*păcălirea morții*” din *Ivan Turbincă* ori motivemul „*ținutului uitării de sine*” (*Feciorul de împărat cel cu noroc la vânat*). Aceeași perspectivă culturologică identifică „*tipul tragic*”, reconstituit în paradigma mioritică, *mitul semiantropomorf* și *ontologemul jertfei necesare*. În contextul acestui mitem migrator, Mircea Muthu decodifică imaginea legendarei Chira Chiralina și simbolul știmei, ca repere identitare ale tragicului feminin, însemnat de polimorfismul acvaticului. Motivele complexului mitic, și anume *raptul*, *consubstanțialitatea feminității cu acvaticul* și *autopedeptirea* sunt apoi analizate atât în circuitul universal al mitului (asiro-caldeenii, mitologia ebraică, evul romantic occidental) cât și în reprezentările sale autohtone, unde decriptează, începând cu Dimitrie Cantemir și continuând cu Mihail Sadoveanu și Vasile Voiculescu, următoarele adaptări: *vinovăția fără vină* a Chirei, *înecul cu semnificație soterică* și *mitul semiantropomorf al femeii pește*.

Translând apoi frontierele înspre spațiul literaturii culte, utopia balcanică, nedublată de distopie, ca în literaturile moderne, este relevată în Isarlâk-ul lui Ion Barbu, unde mesajul tragic este prins în slava stătătoare a cetății, aflată la mijloc de rău și bun și eliberat prin gratuitatea râsului nastratinesc și, deopotrivă, în sunetul pur al poeziei. La un alt pol, al râsului-plâns, pitorescul periplului balcanic este actualizat în tipologia levantinelui (Ion Ghica, Dimitrie Bolintineanu, Dimitrie Ralet), ale cărei constante identitare ar fi: viclenia procedurală, spiritul tranzacțional, duplicitatea, inteligența speculativă, arta șmecheriei. În antecamera levantinelui, crește „licheaua” deprinsă cu avantajele imediate ale „logosului parazit”, un demagog sprijinit pe o realitate găunoasă, în care moftul caragialesc „dez-alcătuieste” lumea.

Fenomenologia balcanității este în continuare investigată prin intermediul modelelor antropologice desprinse din imaginarul literar, de această dată criticul având ca punct de plecare „*Caetele de dor*”, așadar perspectiva diasporei românești din Franța și Spania. Privirea exilului românesc surprinde paradoxala înțelepciune a lui *Păcală*, circumscris tipologic „*rătăcitorului înțelept*”, care eliberează tensiunile tragice prin râs, celebrul haz de necaz. În opinia criticului Mircea Muthu modelul pare să-și construiască o întregă paradigmă, începând cu I.L. Caragiale și continuând cu Emil Cioran, Urmuz și Eugen Ionescu, marii exilați ai literaturii române.

Galeriei de portrete identitare i se adaugă „*omul de prisos*” „*Oblomov-ul*”, *dandy-ul* metec al Levantului, *maladivul*, decodificate în prozele mateine, la I.M. Sadoveanu, Teodorescu Branște sau G.M. Zamfirescu. Analistul se oprește și asupra unui motiv încă neabordat în critica românească și anume *cultura hranei*, contaminată de tradițiile turce și de aromele sofisticate ale

Bizanțului în spațiul peninsular. Tema este explorată în paginile autorilor deja citați, în antecamera „kief-ului” autohton, decupând în substanța epos-ului carnavalesc îmbeșugate descrieri ornamentale.

Comparatistul Mircea Muthu deschide în acest studiu aria de analiză a epos-ului tragic, metaforic, semnificând metafizic distopiile postmoderne, prin explorarea romanului sârbesc (Pavić-*Partea lăuntrică a vântului sau Hero și Leandru* – 1992 - și Miodrag Bulatović - *Amantul morții* - 1990, *Oameni cu patru degete*, 1976).

Balcanologie II, se încheie cu o demonstrație „în direct”, despre interesul Transilvaniei lui Samuil Micu pentru istoria Bizanțului. Istoricul literar ne surprinde și în acest mod, reproducând, un presupus text al lui Samuil Micu despre „creșterea și descreșterea” Marelui Imperiu. În aceeași paradigmă, a izvoarelor istorice despre evul mediu românesc, studiul cuprinde reproducerea unui manuscris înregistrat în Biblioteca Municipală din Lyon, despre Mihai Viteazu.

Balcanologie II oferă lectorului îmbogățit intelectual de o întâlnire fastă, panorama influențelor culturale și literare în acest spațiu policentric, începând cu stratul trac, continuând cu falia „greco-bizantină”, cu modelul greco-latin al Școlii Ardelene, înaintând în timp cu sincronizările franceze ale pașoptismului și cu cele germane ale Junimii, dar și cu „ispita slavă” a poporanismului. Imaginea finală este aceea a unei geografii culturale deschise, ca spațiu de urgență pentru identitatea românească.

¹ Mircea Muthu analizează „alteritatea balcanică” în câmpul lexical al unor concepte precum: *marginalitate*, *inferioritate* (Nathan Schwartz-Salant, Murray Stein, 1991) sau *liminalitate* (Arnold van Gennep, 1960), *sine incomplet* (Maria Todorova, 1997) ori *spațiu punte* (Mircea Eliade ș.a.).

² Criticul consemnează, din punct de vedere istoric, fluctuațiile de sens ale conceptului identitar de „mentalitate balcanică”, începând cu Jovan Cvijić (1918), continuând cu Kitromilides (1996), până la Maria Todorova (1997).

³ Termenii *de balcanism*, *balcanitate*, *balcanizare* sunt diferențiați semantic, fiecăruia delimitându-i-se sfera conceptuală și amplitudinea spațiului interogat. Astfel *balcanismul ca mentalitate*, exprimă drama colectivă, valorizată în registrul tragic sau parodic; același termen, translat în planul imaginarului literar, sugerează răscumpărarea prin artă a unei „geografii adiabatice”, un pattern stilistic compozit. A treia accepție a termenului este înrudită cu termenul *de libanizare*, indicând o realitate politică și etnică instabilă, în curs de federalizare.

Două secole de pamflet românesc

Volumul lui Nicolae Rotund **Două secole de pamflet românesc**, publicat de curând de editura Ex Ponto, reunește admirabil demersul de istorie literară cu cel de critică formula de alternare a metatextului cu textul. Fiecare din cele patru capitole ale lucrării este însoțit de selecții de texte care susțin argumentația critică și dau consistență aprecierilor de ordin istoric. Axa diacronică stratifică grade de vehemență a textelor de pamflet de la cele mai vechi, datând din secolul al XVII-lea, la cele din primele decenii ale secolului al XX-lea. Astfel eșafodajul teoretic al capitolelor este completat cu savoaarea textelor propriuzise care sunt selectate nu numai în funcție de coordonatele speciei pe care le probează, ci și pentru acele elemente care le identifică ideologic autorul, cazul Eminescu sau Goga.

Nicolae Rotund este un binecunoscut critic al spațiului pontic care s-a impus prin curajul de a-și asuma punctul de vedere dincolo de politicile culturale ale istoriilor circumstanțiale. A publicat ritmic interviuri cu marile personalități ale literaturii române în revista *Tomis* înainte de 1989 fără a ceda în fața presiunilor de a „revizui” texte incomode, a scris cronică fără a rata locul autorilor sau operelor, adesea propunând mari minori pentru a atrage atenția asupra fenomenului literar românesc în ansamblul său. Volumele de interviuri (**Dialoguri indirecte** – 1996; **Starea literaturii** - 1998), de critică (**Lecturi și înțelesuri** - 2002), de istorie literară (**Tudor Arghezi. Prozatorul** -1996, **Literatura medievală** - 2004) dau măsura perspectivei mature, lipsite de tentația mode(le)lor de lectură care nu servesc obiectul de analiză. Interesul pentru criteriul estetic îl plasează în tradiția mării critici românești, în vreme ce modalitatea în care își exersează vocabularul critic îi personalizează stilul.

Necesarul capitol introductiv „Pamfletul - Repere teoretice” clarifică statutul incert al acestei specii adesea revendicate de discursul jurnalistic care îl asumă ca pe o zonă liberă, nerestricționată de condițiile care limitează speciile acestuia. O scurtă trecere în revistă a pamfletelor din literatura universală este preambulul stabilirii momentului de cristalizare a noii specii care va glisa de la bun început dinspre literatură spre publicistică și de la publicistică înapoi la literatură, încastrându-se, în funcție de context, cu demarcări clarificatoare sau nu. Considerațiile de ordin istoric, etimologic, cultural justifică particularitățile speciei: dependența de momentul istoric, în consecință, accentuata datare a

textului prin trimiterile explicite în afară, expresivitatea „tare” a figurilor care definesc pamfletul ca pe specia cea mai agresivă la nivelul limbajului, sau dimensiunile care îl recomandă unei receptări imediate. Distincțiile subtile dintre pamflet și satiră, parodie, polemică realizează un tablou al genului acid, fiecare categorie fiind comentată sub două aspecte: modelele europene și realizările românești. Dacă în ceea ce privește traversarea reperelor universale se alege reprezentativitatea unanim recunoscută (satira romană este lansată de Caius Lucilus, satira franceză de Montesquieu, Diderot, Voltaire), în literatura română, periplul aduce noi lecturi, lărgind nebănuit numărul operelor subsumabile acestor trăsături. La clasicele satire ale lui I.H. Rădulescu și Grigore Alexandrescu se adaugă *Câteva ore la Snagov* și *Falșul tratat de vânătorie* ale lui Al. Odobescu, la fel cum în cazul parodiei volumul lui Marin Sorescu *Singur printre poeți* completează seria deschisă de Caragiale și Topârceanu.

Prima parte se încheie cu fascinantul joc al marilor polemisti ai culturii române: Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Ion Barbu ale căror schimburi de replici este detectivist urmărit în formula alertă și concentrată asupra esențialului mesaj polemic din articolele publicate în revistele vremii, astăzi, în parte ignorate în traversarea rapidă a planului ideatic. Cu acest prilej, trimiterile la alți polemisti, mai degrabă, declanșatori ai marilor maeștrii, construiesc o imagine în oglindă a acestui tip de discurs, incomplet atâta timp cât nu se iau în considerare ambele sensuri, ambele expuse statutului de țintă, ambele apărându-și statutul de putere. Între sateliții acestui tip de discurs sunt incluși: Aron și Ovid Densusianu, Mihail Dragomirescu, D. Caracostea, H. Samielevici, Felix Aderca, Vladimir Streinu, nume la fel de prestigioase pentru cultura română, dar pe un alt nivel al talentului polemic.

Textele sau fragmentele de text din opera lui Tudor Arghezi alcătuiesc o *artă poetică* a pamfletului. Nicolae Rotund demontează câteva din pamfletele argheziene pentru a pune în evidență mecanismul de construire specific arghezian, procesul de discursivizare, aceleași, indiferent de țintele autorului. Mai mult, criticul contrazice observația că vocabularul îl ia în stăpânire pe Arghezi, iar acesta s-ar lăsa condus de savoarea verbiajului pamfletar: „Rigurozitatea cu care scriitorul își concepe pamfletul este vizibilă și în articolele sale de atitudine teoretică, și în specia ca atare.”¹ Textele anexate capitolului introductiv cuprind articole de Radu Ionescu, Nicolae Iorga, Paul Louis Courier, Eugen Lovinescu, N. Davidescu, Ion Vinea, Tudor Arghezi, într-un mozaic care prezintă din perspective diferite, dar convergente, aspectele definitorii ale satirei, polemicii și pamfletului, distincțiile devenind operative.

Cel de-al doilea capitol, „Pamfletari avant la lettre” stabilește o istorie a discursului românesc pamfletar începând cu cronicarul Eftimie. Inserțiile pamfletare ale scriiturii care se voia moralizatoare iau accente religioase cu precizarea că în textele mitropolitului Varlaam și ale lui Antim Ivireanul ele țin de ordinea spirituală, în vreme ce în cronicile muntenești ele devin semne ale spectaculosului demonizat. Contextualizarea istorică a evenimentelor la care trimit vechile texte dau sens dimensiunii pamfletare: „Pe un ton pamfletar ne prezintă cronicarul (Radu Ionescu) pe Toma Cantacuzino și pe vistiierul Grigore Halepliu. Acesta din urmă este un hoț patentat agresiv, lipsit de respect pentru boieri. Ridicat la acest rang de Ioan Mavrocordat, Halepliu avea să continue pe aceeași linie și după revenirea lui Nicolae Mavrocordat, căci *pă cum lupă, cum să zice, să-și lepede părul, iar năravul nu, așa acest vistiier npravul de jafuri și de mite, și de alte răutăți nu-l lăsa, cide ce mergiia mai*

mult să lăcomia.” Punctul maxim al stilului îl atinge Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, fapt remarcat de istoricii literari înainte; Nicolae Rotund, însă, pune textul lui Cantemir într-o succesiune a cărei semnificație se îndreaptă către conștiința acestei scriituri. Drumul parcurs până la această conștiință este premisa marilor texte ale secolului al XIX-lea.

Cu Ionică Tăutul ar începe pamfletul românesc al cărui cititor de marcă este Ion Heliade Rădulescu, teoretician și practicant deopotrivă. „Fiziologiile” lui: *Cuconul Drăgan*, *Domnul Sarsailă autorul*, *Coconița Drăgan ca și Mozaicul social* al lui Cezar Bolliac utilizează „tehnica acumulărilor”, „excesul lexical”, „șarja”, anticipând atât pamfletul eminescian cât și pe cel arghezian. Publicistica eminesciană ocupă cea mai mare parte din analiză: pe de o parte, se reiau aprecierile lui Perpessicius, Călinescu, Ibrăileanu, Cioculescu, Lovinescu, pe de altă parte, se atrage atenția asupra mult prea discutatei infestări cu ideologie, în numele căreia a fost expediată această parte a operei eminesciene, fără a se recupera tensiunea efortului creator în confruntarea lui cu realitatea. Calitățile de jurnalist ale lui Eminescu vin să atenueze păreri radicale: „scrupulozitatea în informare”, „argumentele clădite pe date”, „respect pentru adevăr și rațiune” pentru a le nuanța. Din nou, punerea în context a articolelor din „Timpul” justifică vehemența împotriva politicii liberale răspunzătoare de starea deplorabilă a armatei române, a lipsei unei legislații adecvate sau a corupției. Nicolae Rotund comentează prezența în literatura română a străinului de la Anton Pann, ajungând la „atitudinea antievreiască” a lui Eminescu pe care o discută ca pe o structură de suprafață a unei societăți a cărei structură de adâncime nu poate fi verificată în absența consemnărilor. Urmărind să evidențieze elementele cu suport istoric din argumentația lui Eminescu, cum ar fi migrația populației ereiești către teritoriile românești, datele demografice cunoscute în epocă sau legislația în vigoare, Nicolae Rotund face o tranșantă departajare a adevărului istoric de bruiatul verbal alimentat de sloganurile naționale pentru care eșecul modernizării românești nu putea fi justificat decât prin „elementele alogene”, devenite „țap ispășitor” (vezi cartea cu același titlu al lui René Girard în care se discută reacția antisemită în Europa occidentală). Textele reper ale acestui capitol se reunesc în jurul ideilor politice și sociale, într-o cronologie firească de la Ionică Tăutul, la Cezar Bolliac, de la Ion Heliade Rădulescu la Mihai Eminescu. Cititorul verifică nu numai afirmațiile criticului, dar și rolul pe care pamfletarul i l-a acordat ca parte a discursului care îl vizează, deși acesta este datat și are nevoie de o inițiere pe care autorul i-o acordă cu directete și limpezime, fără prețiozități înșelătoare, fără ambiguități retorice.

Partea forte și cea mai amplă a volumului este destinată diversității stilistice a pamfletului din primele decenii ale secolului al XX-lea. Interesantă este construcția care susține acest punct cu toate elementele ei premergătoare, istoria literară, parte a marii istorii căpătând un sens vădit; nu este vorba de evoluție, ci de o împlinire a așteptărilor anunțate cu decenii sau secole în urmă. Poate că tocmai o specie precum pamfletul face să se vadă mai clar că literatura suportă presiunea istoriei și reacționează la ea selectiv: „Noua Românie, *dodoloată*, se confruntă cu mari probleme de mentalitate, care au declașat violente luări de poziții naționaliste în presă, mai toate purtând pecetea pamfletului.”² În plus, literații sunt priviți și din perspectiva idealurilor politice, a orgoliilor personale, a scenei cotidiene, a imperfecțiunii, coborâți de pe soclul de creatori de capodopere, printre muritorii pătimași și încrâncenați, imagini pe care manualele nici unei epoci nu au îndrăznit să le înfățișeze.

Octavian Goga este prezent cu „Transformarea sufletească a României”, text care îl recomandă ca om politic profund angajat în activitatea politică, cu credințe ferme în opiniile lui, fără ezitățile care ar putea fi proiectate asupra creatorului liric care încearcă mai multe variante fără a fi pe deplin mulțumit până la cizelarea stilistică autentică.

Tudor Arghezi este „eroul” scriiturii pamfletare, „geniul imprecăției”, în opinia lui Nicolae Rotund: „Pentru Arghezi, violența este unul dintre izvoarele regeneratoare ale artei, își are o estetică proprie. Ea dislocă tabieturi, conformism, moderație, le aruncă în haos ca să refacă o nouă ordine, în care violența însăși să-și aibă locul, să fie permisă.”³ Stilul criticului rămâne egal, dă măsura echidistanței necesare actului analitic, se construiește în jurul aserțiunilor tranșante care se ritmează perfect pe obiectul lor. Rigoarea științifică, fermitatea clasificărilor, coroborarea punctelor de vedere ale criticii cu sublinierea diferențelor fac din textul lui Nicolae Rotund unul dintre cele mai bine structurate și ușor de urmărit. „Povestea” schimbului de invective este plină de suspans, dificilă și captivantă, în același timp. Lectorul participă ca la un spectacol al măștilor care se perindă în fața lui, călăuzit de critic în textura argumentelor, ideologiilor, antipatiilor, simpatiilor sau coalițiilor nebănuite.

Din primul subcapitol, „Obiectul și natura pamfletului arghezian”, se desprind celelalte, din ce în ce mai largi, de parcă universul este treptat maculat de cuvânt: de la figurile din lumea pușcăriei, la lumea monahală. Lumea, ea însăși, este luată în posesie de pamflet, aproape suprarealist văzută. Practic, Nicolae Rotund introduce suspiciunea asupra privirii pamfletarului care este efectul unui joc cu realitatea, dar și asupra privirii lectorului căruia oricând îi poate scăpa miza pamfletului arghezian. Concluzia se impune: „Ca și Eminescu pentru secolul al XIX-lea, Arghezi rămâne reperul crucial al pamfletului românesc din secolul al XX-lea. Cei mai mari poeți ai noștri sunt și cei mai mari pamfletari. Într-un nou secol, când pamfletul, pe măsură ce-și revendică statutul de nou parvent al literaturii, cunoaște un proces simultan de degradare, ne putem întreba cine îi va putea reda adevărata identitate.”⁴

¹ Nicolae Rotund, *Două secole de pamflet românesc*, Ex Ponto, Constanța, 2004, p. 25.

² Ibidem, p. 246.

³ Ibidem, p. 152.

⁴ Ibidem, p. 202.

Mântuirea prin iubire și credința în poezie

Sorin Roșca face parte din categoria, tot mai rară, a poeților care se grăbesc încet, intuind că destinul în posteritate nu de numărul opurilor editate și reeditate îi e asigurat, ci de harul cu care se apleacă asupra hârtiei. **Cetățeanul nimeni** (Editura Ex Ponto, Constanța, 2004) e prin excelență o dovadă că esențele tari de parfum poetic se obțin după ani și ani de distilare a gândurilor amprentate de o nestrămutată credință în poezie și-n prospețimea roural-auroală a acesteia. Cu migală de orfevru, poetul își convertește magic derizoriul și banalul existenței nespectaculoase într-o mitologie proprie a devenirii întru carte. E cititorită, astfel, superba parabolă a întemeierii cetății întru și prin cuvânt, a visului fortăreței literare inexpugnabile, pe un tărâm cavaleresc al tinereții veșnice, înverșunându-se în a ține moartea la distanță. Dar e oare posibilă cantonarea temeinică în utopia iubirii absolute atâta vreme cât tentația cântecului sirenelor Văii Plângerii continuă să se zvârcolească fascinant în somnul lui Ulise? Aventura poetică e una a eternei evadări de sub cupola posesivă a unui timp devorant. Enorma precauție a acestui *el fugitivo* e de a nu-și pierde pe drumul spinos și întortocheat întreaga puritate a copilăriei și a adolescenței, credința și iubirea care-i luminează chipul și i-l sacralizează: „mă trece îngerul prin fântâni de sidex, / 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” (*La Hiperboreea*). Poetul există pe atari coordonate lirice autentice atâta vreme cât se mai poate uimi în fața minunilor firii, iubita fiind, neîndoielnic, una dintre acestea: „întâia mirare / chiar umbra-ți șerpească, / sălbatica bucurie a trupului tău / încolțindu-mă, / cum răsuflarea lupului tânăr / stăpânind câmpia” (*întâia mirare, umbra-ți șerpească*).

Dragostea e potențată de propria-i amintire și ea face posibilă o terapeutică simultaneizatoare care cosmicizează senzațiile fizice directe: „Uneori ești atât de aproape / încât nici cuvântul nu se încumetă între noi, / nici libelula șoaptei / ori licărul din tăcere, / dar mâna mea lacomă urmărindu-ți șoldul / se topește-n nisip / și-un țipăt de pasăre / amintirea ta / fulgeră marginea lunecoasă a mării” (*țipăt de pasăre, amintirea ta*). Clipa de față e o ecloziune a propriei karme însetate neostoit până și de viețile viitoare ale poetului care iese din timp doar pentru că numai astfel îl poate domina și trăi plenitudinar și pățimaș

în toate sensurile: „voi pâlpâi curând în cel ce-am fost / cum trandafirul pe un geam de ceară” (p. 19).

Într-o lume literară în care ecourile optzecismului vulgarofil continuă să facă ravagii exacerbând fiziologicul dezgustător, Sorin Roșca redescoperă cu voluptate marea tradiție a poeziei de dragoste în ceea ce are ea mai sublim, mai curat și, de ce nu, mai sfânt, fiorul romantic al trezirii acestui sentiment înălțător rămânând cum nu se poate mai străin de orice desuetudine lacrimogenă: „Dintr-o dată / aerul mi s-a tras dinainte, / cum iarba / de sub copitele mînzului; // cerul s-a făcut mic / și lumina zilei / a lunecat într-o candelă; // dintr-o dată / nu s-a mai auzit nimic / până dincolo de mare, // doar pașii tăi / apropiindu-se, / nepăsător dans blond, / înger cu pleoape albastre” (*splendore la prima vedere*).

Iubirea e botezată și, implicit, angelizată, mereu și mereu, în apele limpezi ale diafaneității și ale fragilității care-i conferă, în chip paradoxal, vigoare și durabilitate. Textualizarea cuplului erotic se produce sub auspiciile misterului, după un ritual ce nu-și pierde niciodată prospețimea expresivă și care te-nvăluie și te prinde în el fără să-ți dai seama când și cum. Zicerea poetică e captivantă, de-o frumusețe orbitoare, cu irizări aforistice memorabile, inserate în lentoarea moldav-tâlcuitoare a discursului (*primăvară în doi, țarm cu mister, cântec de dragoste* etc.). Nu mai puțin subtilă e știința dozării efectelor scriiturale, platonice și gingășia cohabitând cu carnalul și cu pulsunile instinctuale, dovadă că lecția poeziei de dragoste a lui Nichita, căruia i se închină, de altfel și un poem antologic, a fost bine asimilată, leoaicei acestuia corespunzându-i, cum deja am văzut într-un citat anterior, lupul cu toată simbolistica sa totemică: „fântâniile mele îi este sete / de lupul tânăr al trupului tău” (p. 40).

Poetul crede în longevitatea poeziei, iar aceasta se droghează – teribil vers – cu viața lui de bolnav de compasiune pentru toți nefericiții bântuiți de așteptare și pustiiți de singurătate (v. *Oameni singuri*), sau pășcuți de decrepitudine, aidoma femeilor barbiene din *țarmul singurătății*. De cele mai multe ori, solitudinea și disperarea se abat asupra poetului însuși și sentimentul de neputință și de apăsare cosmică e pus în unde lirice expresioniste puternice: „Într-o noapte ca un tren pustiu / prăvălit în râpa iernii dintr-o haltă / unde totdeauna-i prea târziu, / unde-ascunsă-n blănuri de argint / doar singurătatea mă așteaptă, // s-au vorbit cuvintele iubirii / și-au deschis prin mine porți de ceară” (*într-o noapte ca un tren pustiu*). Scenariul thanatic se eroticizează fastuos, amintind de Radu Stanca sau de Emil Botta: „Uneori disperarea mi se cuibărește în brațe / cu parfum de femeie tânără, / spre seară alunecă-n rochia-i mov / și mă invită la bal” (*uneori disperarea*). Constatarea că iubirea a fost „o întâmplare fericită / a nemărginirii” e singurul paleativ în această lume de-a-ndoaselea, lume a „marilor Pitici”, mai luminează, „ca un crâmpei de velă / agățat în salcâmiile lehamitei”, viața cuplului erotic pe care timpul îl corodează și-l erodează fără milă (v. *noi doi*). Radiografia răului politic ante și postdecembrist îl metamorfozează pe poetul delicat și tandru într-un pamfletar redevabil într-un justițiar care, hugolian, „taie cu drujba / somnul marilor Pitici” (v. *Mâna poetului aprinde lumina*). Departe, adică neimplicat, de Puterea care-l umilește și-l desconsideră, poetul se simte liber, în ipostaza sa de *nimeni* al lumii. El e bogat prin ceea ce este și nu prin ceea ce are, materialmente vorbind. Zborul, spiritualmente de data aceasta, îi e delectat de orice povară, inclusiv de frica de a-și pierde rangul în ierarhia socială dictată de avuție: „sunt liber, / de nicăieri pot zbura oricând / spre niciunde / cu orizontul bine drămuț sub retină, / pe-un vârf de ac, într-un picior, / toarce liniște casa, /

pe-un vârf de ac / îmi e porția de lumină; // sunt cetățeanul zero, / cuibul liber din ceață, / alt nimeni mă confundă / cu alt nimeni, / caută inscripții despre ce-o mai fi, / eu îmi vând răsuflarea / pe vârful de ac unde seceta plouă / și toate întrebările din țara mea sfâșie / când se-agață-n geamuri, mirată, / înc-o zi” (*Cetățeanul nimeni*).

În înțelepciunea pe care i-o conferă meditația asupra societății și a setei sale de mărire prin fraudă, poetul a aflat că „pașii furnicii gonesc / somnul tigrlului” și că adevăratul stâlp al lumii e firul de iarbă, nu trufașul Babilon. Iar când nu e vehement ori dezabuzat, poetul are destul umor amar să cugete, pe urmele *Sărmanului Dionis*, precum în *Baladă veselă pe-o stradă a tristeții*, ori să-i dea societății ingrate cu sâc, din ipostaza sa imunitară de virus de pe un asteroid: „știu că împotriva mea nu există vaccin, / nu există gratii, ghilotină, glonț / cameră de gazare, / știu că împotriva mea există doar eu / înhămat la osia firavă a stelelor / și imaginea imperfectă a lumii / pe care o port de cincizeci de ani în spinare /.../ Eu sunt virusul de pe asteroid, / glonțul care nu iartă / și-am să bat din poartă-n poartă / să vă-nhaț indiferența / și s-o-nchid sub solzi de frig, / să v-aștern în palme cerul / ca pe-o ceruită iarbă / și-apoi să vă dau iubirii / sclavi pe viață drept câștig” (*Virusul de pe asteroid*).

Prin **Cetățeanul nimeni**, Sorin Roșca își consolidează ipostaza de a fi *Cineva* în literatura română de astăzi, în care a pătruns cu greu pentru că nu și-a forțat niciodată și în nici un fel ascensiunea, așa cum se întâmplă conform cutumelor noastre balcanice în vigoare. Poetul și-a lăsat talentul să se descurce singur și atitudinea sa se cere salutăată cu toată admirația.

LIVIU GRĂSOIU

Amintiri definitorii

Șintr-o instituție cum era Radioteleviziunea (din care apoi s-au desprins Radio-ul și Televiziunea publice) unde se cerea profesionalism, talent și putere de muncă, Constantin Vișan s-a remarcat, vreme de circa o jumătate de veac, prin toate acestea, la care a adăugat multă știință de carte și o inconfundabilă, printre colegi, demnitate. O demnitate profesională dar mai ales umană, pentru că destui au fost lucrătorii în Radioteleviziune cărora nu le lipsea meșteșugul perceput de unii drept veritabilă artă, dar au stat foarte rău la capitolul caracter. Se vede și se vorbește despre asta și după cincisprezece ani de la ceea ce s-a petrecut în decembrie '89. Constantin Vișan a avut o carieră interesantă și uneori chiar impresionantă, venind, după absolvirea facultății ca redactor, avansând destul de repede în ierarhia instituției până la rangul de redactor șef, trecând de la Radio la Televiziune, racolat apoi la secția de propagandă a fostului P.C.R. unde nu s-a putut acomoda datorită „defectului” de a fi sincer

și a nu face compromisuri. Firesc – a fost retrimis și retrogradat în Radioteleviziune, unde realizatorul de emisiuni a fost nu o dată umilit de grija excesivă ce i-o purta cenzura. A rămas ferm în opiniile sale, a ripostat când se adunau prea multe pentru răbdarea unui singur om, a scris, a inițiat emisiuni cu participare selectă, dovedindu-se un maestru al interviului amplu, unde cultura sa solidă îl făcea să stea de vorbă de la egal la egal, cu personalități dintre cele mai importante ale vremii. Nu își manifesta în nici un fel invidia față de succesele colegilor, ci îi și încuraja pe tinerii aflați la început de drum. Așa l-a găsit căderea dictaturii, iar în anii următori, până la pensionare, a avut parte de prețuire sinceră și de mână liberă în alegerea și tratarea subiectelor. A iubit Radioul cu patimă, iar acum încă mai colaborează la diverse emisiuni, oferind, neostentativ, o mostră de fidelitate față de meserie.

Ca scriitor a debutat în 1973 cu volumul de proze scurte **Dorul zăpezii**; le-a adăugat în 1981 **Transmisiune în direct**, iar în 1996 – **Semnături în contemporaneitate**, carte ce preia titlul uneia dintre cele mai rezistente emisiuni culturale, realizată temeinic, săptămână de săptămână, cu un profesionalism greu egalabil. La sfârșitul lui 2004 a mai adăugat bibliografiei sale încă un titlu*. Aceste *Radio-grafii* reprezintă un fel de memorii pe care eu, unul, le așteptam demult având în vedere experiența de viață acumulată. Sunt rememorate fapte și întâmplări petrecute în urmă cu decenii, succedându-se nu cronologic ci după capriciile memoriei, dar având, la final, o contribuție notabilă în conturarea personalității lui Constantin Vișan, unul dintre *caracterele* întâlnite de subsemnatul în nu puținii ani hărăziți.

Ca jurnalist specializat în domeniul cultural a cunoscut bine „bolile care măcinau lumea din jurul meu, de la legile draconice, ale cenzurii până la lepra și cancerul arivismului, al delațiunii, oportunismului, suspiciunii, dogmatismului, bunului plac, al nerespectării valorilor. Totul văzut prin propria experiență profesională”. Sunt aici pagini din istoria zbuciumată a radiofoniei culturale, în obsedantele decenii ale dictaturii comuniste, ale cultului personalității, pagini de unde se desprinde, nu o dată, silueta unui Don Quijote nu chiar atât de singular cum s-ar putea crede, ci sprijinit, declarat sau nu, de alți indivizi (omiși de *Radio-grafii*) devotați adevărului și culturii românești.

Cartea este redactată cu nervul specific gazetarului profesionist și cu talentul de povestitor al celui mereu implicat. Nu evocări detașate și reci, ci fragmente de viață autentică în care autorul a fost angrenat cu sau fără voia sa, devenind și martor și participant. Un participant plin de temperament, gata mereu să comenteze, să stabilească limitele bunului simț. Secvențele propuse se constituie în suite de tablouri vii, amintind de atâtea și atâtea mizerii îndurate în vremea „socialismului” și a drumului spre „societatea socialistă multilateral dezvoltată”. Publicarea lor o consider binevenită pentru trezirea la realitate a nostalgicilor și, concomitent, pentru pledoaria implicită la netrecerea cu vederea a unor realități cumplite și catalogarea lor cu înconștientă blândețe, drept greșeli inevitabile ale trecutului de care ne-am despărțit. Fără a fi vindicativ, fără a îndemna la revanșe tardive, Constantin Vișan așează pe hârtie notații din atmosfera ce a marcat tinerețea și maturitatea câtorva generații. Trucarea realității prin emisiunile de radio și televiziune (*Fascinația Televiziunii, Moartea*) alergătura după hrana zilnică (*Un kilogram de ceapă*) condamnarea la moarte a unei comunități (*Insula scufundată*) raderea de

*Constantin Vișan – *Radio-grafii* – Însemnări din umbră (Ed. Noul Orfeu, 2004)

pe pământ a unui sat prin gestul dictatorului Ceaușescu (*Cu moartea pre moarte călcând*), absurditatea celor hotărâte de înaltele foruri de propagandă comunistă (merită reproduse cele patru rânduri intitulate *Prevăzător*. „- Scoți din emisiune Viscolul lui Alecsandri! – De ce tovarășe Turturică? – Pentru că în țară e viscol și s-ar putea să pară o aluzie. N-avem nevoie de interpretări”. Fără comentarii, nu?), mizeria fără seamăn în care trăiam (fără mâncare, fără căldură) salvându-ne prin umor (*Haz de necaz*). Chiar dacă unora le spune numele real, iar altora nu (la urma urmei ce avea de pierdut?) autorul decupează portrete memorabile de oameni de cultură (Marin Preda, Octavian Paler) dar și de activiști grotești prin prisma timpului scurs.

Față de ei, Constantin Vișan nu manifestă nici un fel de milă, nici un fel de iertare. Firea sa intransigentă capătă neașteptate culori poetice în piese precum *Dans alb, Prima călătorie, Pădurea și Zburați spre alte zări!* Lirismul este de cea mai bună calitate, emoționând prin simplitate și tensiune atent strunită. De altfel, ultimele două titluri citate trimit la un capitol consistent al „Radio-grafiilor” comentate, anume readucerea în actualitatea literară a unui spațiu geografic și cultural cu tradiție din perioada interbelică, prin fascinația exercitată asupra multor scriitori și artiști plastici: Cadrilaterul.

Membru al unei familii de olteni din părțile Drăgășanilor, autorul a ajuns în numita provincie în anii colonizării cu populație românească. Românii întreprinzători, dornici să muncească dar și să câștige cinstit, ei au dat o culoare specială vieții spirituale desfășurate în sudul Dobrogei. Constantin Vișan descrie cu mijloacele reporterului peisaje întâlnite cândva. „Șira maiestuoasă, aurie de grâu. Ca un deal uriaș, ca o coamă de munte. Aici, pe creasta ei îmi plăcea să urc și așezat pe patul îmbătător, păstrând în patele strivite de valțurile de fier toate miresmele câmpului, ale boabelor de grâu care se odihneau acum în magazine, priveam ore în șir miracolul cerului, neîncetata mișcare a norilor, pe întinsul lui fantastic” (*În căutarea Cadrilaterului pierdut*). Ținutul i se înfățișa, copilului de atunci, fabulos, plin de mistere, colorat, ciudat, un rai populat cu oameni de neuitat, cu atmosferă aparte, loc de întâlnire pentru practicanții celor mai diverse meserii și obiceiuri (*Orașul Bazargic, Caii, Dorul zăpezilor, Comoara*). Dincolo de zâmbetul ori lacrimile nostalgice, se insinuează dramatismul irosirii vieții din motive dictate de mersul istoriei și al evenimentelor. *Camera regilor* este elocventă pentru arta de evocator a scriitorului. Este o povestire de incredibilă sobrietate și concizie când la modă sunt „spovedaniile” pe zeci și sute de pagini. Iată un moment de maximă concentrare existențială: „La întoarcere, alaiul nunții a fost atacat de o haită de lupi. Degeaba au dat foc la patele din sanie. Lupii se apropiau tot mai întărâtați de mireasă, de mire. Până când, speriat de moarte, unul din lăutari a-nceput să mângâie corzile viorii cu arcușul. Țambalagiul i-a urmat plin de zel exemplul. La fel și contrabasul. Deconcertați, lupii au stat pe loc ascultând, uimiți – poate și satisfăcuți, cine știe – insolitele melodii ale lăutarilor speriați. Într-un târziu, socotind că nu e cazul să-și pună mintea cu această ceată de nebuni, lupii s-au retras încet, parcă pentru a nu strica armonia concertului în viscol și și-au văzut de drum în adâncul pădurii”. În acel „colț binecuvântat de țară”, unde oamenii agonisiseră, trudind din greu, averi însemnate, a intervenit, implacabil, istoria. Constantin Vișan încheia sec: „Au fost părăsite toate în toamna lui 1940”.

Durere și speranță, niciodată resemnare de la prima la ultima pagină a acestor amintiri prin care, subtil, autorul se autodefiniște.

Sufletul poetului între imn și litanie

Șntrebările pe care mi le adresez adesea, spre mai dreapta lămurire de sine a mea, au în miezul lor o neliniște metafizică (nu mistică): mă întorc la rugăciune sau o port în sufletu-mi de la naștere? Descopăr psalmi și cele *sfinte*, smerenia și *iubirea de Dumnezeu* în ceasul acesta sau le-am dobândit prin botez în vecinătatea Apei Iordanului?

Gândul îmi aduce neconținut în trezie figurile unor sfinți apostoli, de cucernici de prin Bizanț, dar și ale altora mai apropiați nouă: Sfântul Apostol Andrei, dar și a lui Antim Ivireanul și Dosoftei, oameni care și-au jertfit viața întru biruința ideii de bunătate, de credință în tainele lumii creștine, în Lumină și Sfântul Duh. Îmi reapar toate aceste întrebări, îndoieli, neliniști, acum când citesc imnurile, micile rugăciuni, confesiunile domnului Dan Ioan Nistor în cea mai recentă scriere a sa intitulată **Tăcerea Ta-mi grăiește** (Editura Ex Ponto, 2004). Deși e structurată pe câteva capitole, cartea reia unele teme, unde smerite rugi, parcă spre a le conferi un alt sens, o cadență și o rază de gând ferit de păcat și de patimă.

Trebuie să afirm de la început că domnul Dan Ioan Nistor este în primul rând un poet, are simțul versului, stăpânește o bună și o fertilă cunoaștere a Ortodoxiei (și nu numai), descinde cu aplomb în vechime, face apel la miturile creștinătății, de unde-și *culege* discret motive.

Descendent dintr-o familie de preoți, s-a născut, s-a format și educat într-o atmosferă de relevantă înțelegere și promovare a credinței, a fapturilor dumnezeiești, a tainei și a iubirii de aproapele. Este un poet al credinței pe care o poartă în ființa sa de la începuturi, moștenire de îndemnuri, cum ar fi zis Blaga despre părinții părinților, și de mai departe.

Imnurile, rugăciunile, zicerile sale conving prin sinceritate, armonie de gânduri înălțătoare, sentimente abia șoptite ca în multe dintre poeziile cuprinse în cărțile anterioare **Acum este vremea** (2000); **Doamne, nu spre semeția mea** (1998). Voi cita un poem din volumul **Acum este vremea** impunând prin densitatea discursului și o agreabilă stare de grație: „Neliniștea din izvoare, / freamăt de prund o așterni, / nesomnul în bob / și-n suflete – vremi. / Să creștem nădejdea / fiecă clipă / cu taină / darul Tău ne învie / numai cu Tine viața / nu ne este pustie”. (*Darul Tău ne învie*).

Cartea recentă acordă un plus de accent *tăcerii*, după rostirea *Cu-*

vântului, lumina și lumea, cosmosul însuși, omul cu ale sale, sunt, se mișcă în preajmă, se conduc după legi proprii, guvernate, însă, de legea supremă a îndumnezeirii. Între lacrimi și surâs, între ziuă și înnoptare, între somn și trezie, tăcerea din imnurile și versetele poetului, prinde grai, se deschide în muguri, acompaniază umbra cuvântului peste stihii și depărtări pustiite. Poemele sunt numite, inspirat, astfel: *Tăcerea*, *Tăcerea ta-mi grăiește*, *De vrăjmășii ne apără tăcerea*; *Dor negrăit*, *Lacrima roditoareii tăceri*, *Glasul făpturilor*, *Liniștea de taină* ș.a. Ceea ce-mi reține în mod plăcut atenția este în primul rând sentimentul generozității, apropierea de semenii, de bisericile lor lăuntrice, de suferințele și speranțele lor.

Versurile chiar frânte, fulgurații de gând trecut prin smerenie, devin niște punți diafane, sensibile, între suflete, cel al stihuitorului și cel al semenilor cărora li se adresează. Divinitatea cu făpturile și înfăptuirile Sale, devine adesea un pretext, nu de lamentație, ci de laudă, de înălțare prin rugă spre crugul celest.

Aici este biruința liricii de esență creștină cultivată de poet. Scrierea de față, ca și cele anterioare, abundă în trimiteri, citate, ziceri... stăruind în dorința de-a le înțelege, de-a și le apropia de nevoile sale sufletești. Iată un poem deosebit, o invocație de fapt: „Isuse / sub semnul / biruinței Tale / *dezleagă lanțul multelor / mele căderi, / descoperă-mi prin Cuvânt / nespusele Tale tăceri*”. (*Sub semnul biruinței Tale*).

Pot afirma cu toată sinceritatea că am bucuria să întâlnesc un poet adevărat, care-și caută încă vocea, între alte iscusite voci, animat de o profundă, neștrămutată iubire de Lumină, de Cuvânt și de Taină. Muzicalitatea, concizia, simțul expresiei, sentimentul religios, destăinuit, deschis și agreabil, conferă multora din poezii înțelese de litanii. Un plus de neliniște metafizică le-ar spori în lumină și arderea și cadențele, credem, deoarece poetul ne-a convins de dăruirea sa.

PAUL CERNAT

Note despre receptarea futurismului italian în România antebelică

Până în 1916, an în care studentul Tristan Tzara împreună cu frații Marcel și Jules Iancu va iniția, alături de Hugo Baal, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Hans Arp & Co. mișcarea Dada în Sala „Zur Vaag” a Cabaretului Voltaire din Zurich, avangardele artistice europene își fac simțite ecourile în mediile literare românești în special prin intermediul futurismului italian. Ecourile sunt deocamdată informale, epidermice, neputându-se vorbi încă despre experimente futuriste în literatura română; prin intermediul unor tineri „propagatori” precum Ion Iovanache (Ion Vinea), în *Facta*, *Rampa*, *Noua revistă română* și *Cronica* și mai ales prin conferințele academice ale lui Ovid Densusianu despre poezia nouă a literaturilor neolatine, cercuri restrânse ale publicului avizat și disponibil sunt ținute la curent și cu alte „isme” novatoare, preponderent franceze (unanimitism, paroxism, dinamism, simultaneism și, mai ales, cubism) – pe fundalul unui mediu literar confuz, dominat în acel moment mai puțin de opoziția între populismele post-romantice și estetismele „decadente” încă minoritare, denunțate drept „înstrăinate” (ca între 1900-1910) și mai mult de opoziția între conformismul oficial S.S.R.-ist (Societatea Scriitorilor Români) și fronda „terasiștilor” (membrii boemei estetizante de la Terasa Oteteleşanu de lângă Palatul Telefoanelor); criza simbolismului și disidența nucleelor sale independente față de gruparea academizantă a *Vieții Noi* condusă de Ovid Densusianu, sentimentul apropiatei dispariții a unei lumi îmbătrânite, epuizate („Vechiul Regim”) și nevoia unei rupturi radicale, „revoluționare”, utopic-regeneratoare, vitale și virile în raport cu efeminarea culturii paseismului sentimental, ruptură pe care războiul mondial și revoluția bolșevică nu vor întârzia să o aducă pe fondul prăbușirii vechilor imperii europene, încep să creeze premisele unei receptivități sporite față de noutatea artistică extremă; secolul modern al tehnicii și industrializării, al vitezei și al „revoltei masselor” se pregătea să intre, agresiv, în scenă, pe ruinele secolului diligenței și al poștalionului.

Lansarea simultană în Franța (*Le Figaro*) și România (în revista craioveană *Democrația*, fără prologul din *Le Figaro*) a primului manifest futurist al lui Marinetti - pe 20 februarie 1909 - a făcut obiectul mai multor investigații istorico-literare: cele mai exacte aparțin Michaeliei Șchiopu (**Ecouri**

și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4/1977), lui Adrian Marino (*Echos futuristes dans la littérature roumaine, Synthesis*, 1978) Geo Șerban (*Preludes a l'avant-garde chez les Roumains, în Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires, L'Avant-garde roumaine et son contexte europeen*, 1994) și Emilia Drogoreanu (*Sincronie și specificitate. Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești*, Ed. Paralela 45, 2004), din care voi prelua o parte a informațiilor. În realitate, manifestul fusese trimis pe mai multe adrese în mai multe țări europene. Popularizat anterior în mediile românești de către admiratoarea sa italianizantă, doamna Smara, promovată în periodice precum *Universul literar*, *Românul* și *Viitorul*, liderul Marinetti a fost întâmpinat – în ipostază de militant futurist – cu un entuziasm rezervat de către directorul revistei, avocatul Mihai Drăgănescu, care își asumase promovarea manifestului, a autorului său și a revistei *Poesia*; ideea futuristă a arderii bibliotecilor, a demolării academiilor și muzeelor „nu se potrivea” – se arată în scrisoarea acestuia – într-o Românie periferică, „înapoiată cultural”, cu instituții precare, abia eliberată de „jugul otoman”. Observație simptomatică – contextul cultural era încă nefavorabil, iar modernitatea – încă fragilă și incipientă. Momentul propice dezvoltării unei mișcări de avangardă artistică autohtonă se va „coace” cu adevărat abia către mijlocul anilor '20, în efervescenta constructiv(ist)ă a modernizării României Mari.

Primul manifest al Futurismului va fi republicat de revista bucureșteană *Biblioteca modernă* pe 14 iunie 1909, după ce fusese semnalat în numărul din 22 februarie-7 martie al revistei *Țara noastră* din Sibiu care, atrăgând atenția asupra unor „exagerări” (punctul despre distrugerea muzeelor și propozițiile misogine), sublinia, nu fără unele inexactități, caracterul fundamental diferit și chiar opus al futurismului față de simbolism și decadentism. Cel mai entuziast popularizator al noului curent este Ion Minulescu; în numărul din 25 octombrie 1909 al *Viitorului* acesta re-publică manifestul într-o traducere proprie, mult mai fluentă și mai fidelă decât cea din *Democrația*, însoțindu-l de o adeziune în spiritul manifestului *Revistei celor l'alți*. Tot în *Viitorul* (nr. din 22 iulie-4 august 1909) este publicată lista poezilor italieni – de la Enrico Cavacchioli la G. P. Lucinni (cu aluzii la apologia futuristă a verslibrismului) și Paolo Buzzi, plus o nouă reproducere (prescurtată) a manifestului și o semnalare a spectacolului de teatru futurist **Le roi Bombace**, abia montat, cu mare zgomot, pe scena Teatrului de Operă din Verona. Oficiosul liberal revine pe 27 martie 1910 cu un comentariu redactat, probabil, de același Minulescu în care e salutat succesul înregistrat de Marinetti în Italia și în străinătate, cu triumful reuniunilor literare de la Trieste, Milano și Torino („aclamațiile entuziaste ale publicului plictisit de cultul morților”) și reproduce pe scurt **Manifestul pictorilor futuriști**. În numărul din 30 iulie 1910, o serie de „bilete din Italia” trimise din Geneva de către o anume Zoe Gârbea Tomellini anunță adeziunea la mișcarea futuristă a prozatorului Luigi Capuana, cu afirmația „e de o mie de ori mai bine să fii futurist decât romantic întârziat”. Oricum – principalul promotor al futurismului italian în România a fost, în perioada 1909-1910, ziarul *Viitorul* prin secretarul său de redacție.

A fost oare „simbolistul” Ion Minulescu, cel în care integraliștii anilor '20 recunoșteau un precursor analog lui Apollinaire în Franța, și un pre-fururist? Unii exegeți postbelici ai modernismului și ai avangardismului poetic autohton înclină să afirme că da. Argumentele cele mai solide în această privință le aflăm în sinteza despre **Modernismul românesc**. Reținem, din concluziile

analizei liricii minulesciene (preluată în mare măsură după **Istoria...** lui G. Călinescu...), următoarele considerații: „Având, prin figurație (nave, trenuri) atingere și cu «poezia spațiului», lirica minulesciană de dinainte de primul război este, în același timp, întrucâtva futuristă, în virtutea retorismului patetic și a poetizării produselor civilizației și tehnicii”. „Retorismul energetic, viril”, vevos și extravertit, care îi plăcuse lui I.L. Caragiale, este nu doar o marcă temperamentală, ci și o punte de legătură între un anume „muntenism” activ și plebeu și fervoarea polemică a futurismului. La fel – teatralitatea cabotină (futuraștii erau mari admiratori ai teatrului de varietăți), aerul de Charlot bucureștean, prozaismul căutat, jovialitatea iconoclastă și spiritul „goliardic”, villonesc. Poemele publicate în anii '20 în *Contemporanul* lui Vinea (**Dragoste falită, Idilă** ș.a.) confirmă, cu asupra de măsură, această întâlnire. Pe de altă parte, sintaxa minulesciană rămâne una cvasi-tradițională: s-a observat de la început faptul că *mimul* Minulescu „maschează”, sub forma verslibrismului, o prozodie clasică, alexandrină, similară celei a pașoptiștilor munteni, prin puneri în pagină improvizatorice: rimele devin astfel interioare, încorporate ritmului acestui discurs paradoxal-grandilocvent, afectiv, spumos ca o șampanie franțuzească. Destructurarea sintactică și lexicală nu atinge nici pseudo-simbolismul bonom al lui Minulescu, nici estetismul ostentativ polemic, antiromantic și „antiliterar” al imagistului Adrian Maniu, nici năstrușniciile poetice pitorești ale lui Dalocrin (Nicolae Oprea Dinu) de la revista *Steaua Olteniei*; înainte de război, ea se exprimă timid și subteran mai ales în experimentele poetice ale lui Ion Vinea și, mai ales, ale viitorului Tristan Tzara (**În gropi fierbe viața roșie**, probabil cel mai radical experiment poetic pre-dadaist din România acelor ani).

Ecourile futuriste au fost, oricum, suficient de numeroase pentru a crea o „modă” informală în mediile artistice favorabile inovației. Pe de altă parte, având, asemeni maestrului său renegat, Gabrielle d'Annunzio, ambiția teatralizată de a crea emulație, de a cultiva admiratori și de a crea discipoli (ambii care se va regăsi la noi, în perioada interbelică, și la Nae Ionescu, el însuși un admirator marinettist), F.T. Marinetti își cultivase încă înainte de 1909 relații cu protipendada românească; relațiile literare create în mai multe țări nu numai europene vor fi activate întru lansarea *simultană* a manifestului în vederea internaționalizării cât mai eficiente a noului curent. O campanie de PR concepută și realizată la fel de profesionist ca și cea care va crea, peste șapte ani, explozia Dada. În bibliotecile publice se păstrează volume cu dedicație adresate reginei-poete Carmen Sylva (**La Conquete des Etoiles**), scriitoarei aristocrate Elena Văcărescu sau ziaristului Panait Mușoiu. Admirația lui Marinetti față de poeta și contesa de origine Anne de Noailles au fost exprimate și prin dedicarea unei poezii din volumul **La vie charnelle**, 1908. Prin intermediul celei din urmă, Elena Văcărescu și doamna Smara (Smaranda Gheorghiu, activa *femme de lettres* – „pedagogă” culturală cu veleități multiple și veche propagandistă marinettistă) sunt contactate pentru a participa la o anchetă internațională asupra versului liber găzduită de revista *Poesia* (2/1909), aproape concomitent cu apariția primului manifest futurist. Aceeași revistă găzduise și câteva texte poetice ale lui Alexandru Macedonski, al cărui roman-epopee **Thalassa** (1916, editat mai întâi în variantă franceză: **Le calvaire du feu**, 1896) are profunde afinități cu erotismul flamboyant, vitalist, exotic și estetic al lui D'Annunzio. În *Universul literar* din 25 ianuarie 1910 Benedetto de Luca se referă la principiile manifestului citând un text în proză al lui Marinetti (**Moartea la volan**, după revista *Poesia*) în care acesta face apologia vitezei moderne. *Democrația* craioveană continuă să semnaleze, în decursul anului 1909, noi

„ecouri futuriste”: în numărul din 30 iunie este menționată apariția volumului **Carme di angoscia e di speranza** de Pietro Lucini și este, de asemenea, confirmată primirea numărului cvadruplu al revistei *Poesia*, conținând reacțiile mondiale pe marginea primului manifest. Pe 5 octombrie același an va fi semnalată placheta **Aeroplani, canti alti** a lui Paolo Buzzi. Fără a mai vorbi despre publicitatea făcută „evenimentelor aeronautice”, foarte pe gustul lui Marinetti... Cu o remarcabilă consecvență sunt publicate manifestele futuriste în revista-magazin *Biblioteca modernă* (1908-1911), probabil prin intermediul influenței colaboratoare Smara: **Manifestul pictorilor futuriști** (25 martie 1910) **Manifestul autorilor dramatici** (15 martie 1911) **Manifestul tehnic** și **Manifestul muzicienilor** (august 1912), inclusiv violent misoginul **Manifest al femeii** (mai-iunie 1912); este, apoi, prezentat faimosul discurs al lui Marinetti de la Veneția („Uccidiamo il chiaro della luna!”) și este rezumat procesul intentat la Milano în ianuarie 1911 (15 februarie-1 martie 1911), cu o declarație de solidaritate ca din partea „lumii civilizate” față de poetul italian. În numărul din martie-aprilie 1912 este preluată o cronică din **Mercure de France** a lui Camille Maclair despre romanul **Marafka le Futuriste** de Marinetti (comparat cu **Chants de Maldoror** al lui Lautreamont), cu aprecieri favorabile față de „nebuniile” futurismului. Nu putem omite de pe „listă” o altă sursă de informații despre noua lirică italiană, nesemnalată de nici un cercetător: comentariile semnate în paginile *Noii reviste române* de către profesorul Ramiro Ortiz – în special cele despre noua generație de scriitori – simpatizanți ai futurismului – grupați în jurul revistei *La Voce* (A. Prezzolini, A. Sofici, G. Papini). În **Memoriile** sale, fostul secretar de redacție al *Noii reviste române*, Constantin Beldie, dezvăluie însă și implicațiile politice ale colaborării romanistului și medievistului italian, complicate cu „rolul, mai puțin simpatic, de agent al expansiunii politicii italiene la noi, el însuși fiind plătit la catedra sa din România de guvernul italian, cu salariul respectiv primit de la catedra sa rezervată în Italia”, exprimat prin articole favorabile acțiunilor expansioniste ale Italiei în Africa sau Albania, de pildă... Același Beldie opinează că stilistica futuristă (în sensul estetizării pre-fasciste a violenței și a războiului) a fost preluată printre cei dintâi – poate și prin intermediul profesorului Ortiz – de către Nae Ionescu. „Viitorismul” face obiectul mai multor comentarii – pro și contra – în presa culturală românească de dinaintea primului război mondial.

Prima menționare a lui Marinetti în România aparține, se pare, lui Ovid Densusianu și datează din 1905. Ulterior, criticul va comenta cu mefiență manifestările „barbare” ale futurismului, neconforme cu raționalitatea clasică a spiritului latin pe care pretindeau a-l restaura (și față de care mentorul *Vieții noi* avea profunde afinități, acțiunea sa culturală nefiind în fond altceva decât un avatar modernist, citadinizant al latinismului Școlii Ardelene). În primul număr pe anul 1913 al revistei ieșene *Viața Românească*, directorul acesteia, criticul G. Ibrăileanu, comentează pe un ton previzibil rezervat manifestările agresive ale noului curent italian. De partea cealaltă, în *Rampa* lui N.D. Cocea (nr. 316, anul II, 8 noiembrie 1912), adolescentul Ch. Poldy, colaboratorul de la *Simbolul* al lui S. Samyro, M. Iancu și I. Iovanaki (cu care era coleg la Colegiul „Sf. Sava”), semna un articol de adeziune integrală la principiile picturii futuriste, ca urmare a vizitării unor expoziții de acest gen în Italia (**Futurism**). În studiul său anterior-menționat, Emilia Drogoreanu îl consideră, pe bună dreptate, „cronologic una dintre primele contribuții publicistice dedicate domeniului plasticii” futuriste în România. Tânăra cercetătoare nu are însă dreptate atunci când vede în atitudinea din acea perioadă a lui

N. Davidescu față de poezia futuristă un „refuz violent și radical”. În numărul 16, 12 septembrie 1912 al amintitei publicații, criticul „decadentist” publică un comentariu despre *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 mai 1912) urmat de *Supplement...*, text intitulat *Variații pe manifestul viitoriștilor (paradox critic)*. „Paradoxul” constă în distincția pe care Davidescu o stabilește între „părțile bune”, care „vor rămâne” (fermentul novator, antipaseismul, antisentimentalismul) și doctrina filo-războinică, agresiv imperială a futurismului, al cărei vitalism anarhic e caracterizat de o „psihologie morbidă”. În 1914, comentatorul revine, tot în *Noua revistă română* (vol. XV, nr. 10, 9 feb. 1914, la rubrica *Însemnări*), cu un text despre *Ultimul manifest al viitoriștilor* în care evaluează deja simptomele de epuizare, de „banalizare” a curentului. Este de fapt (și) o formă de compensare simbolică a decalajului cultural printr-un refuz minimalizator cu o lungă carieră autohtonă: manifestările novatoare incomode, „exotice” și „fără aderență” la fondul local, prizate eventual ca „noutăți amuzante” și mode efemere, sunt expediate ca fiind excentricități deja „expirate” în țările de origine. (Opinii oarecum pe aceeași linie va formula în 1921 Ion Vinea față de Dadaism, în articolul *Atitudine sfârșită*). Potrivit lui Davidescu, primul manifest al futuriștilor „a fost nou, a surprins și a devenit repede amuzant”, drept pentru care „scriitori, chiar dintr-ai noștri, l-au adoptat ca pe o inovație”. Sesizând pericolul banalizării, futuriștii italieni au recidivat cu noi manifeste, cel mai radical între toate fiind cel tehnic, al destrucurării sintaxei. Următoarea afirmație a lui Davidescu apare astăzi cumva deconcertantă: „pe urma acestui fel neînțeles de a scrie s-a clădit, cel puțin la noi, o bună parte din arta maeștrilor noștri inovatori”. Care anume din trăsăturile futuriste au fost preluate și percepute ca atare în scrierile „inovatorilor” autohtoni? Probabil este vorba de scrierile lui Ion Minulescu și, aproape sigur, de cele ale lui Adrian Maniu, care își intitula un poem din epocă *Primăvară futuristă*, dar elementele efective ale poeziei futuriste (abolirea sintaxei, cuvintele în libertate, dispariția punctuației, experimentele tipografice ș.c. lipsesc cu desăvârșire). Remarcând în treacăt difuzarea inclusiv în provincie a ideilor futuriste, autorul articolului face unele precizări importante privind epicentrul lor informal din România – Terasa Oteteleşanu: „cugetători și poeți români de la terasă jură în numele lor, le știu pe dinafară și le practică cu mult patos”, pentru ca în final să își exprime sațietatea: „Viitorismul nu mai este șic. A ajuns paseism, paseism și ajunge”.

Dimpotrivă, un adept al noului precum F. Aderca va mărturisi mai târziu (în revista *Izbânda ilustrată* din 11 iulie-15 august 1921) că, vizitând la Paris în 1914 o expoziție cubistă, nu-și dădea prea bine seama dacă nu merita să dea cu piciorul în acele pânze. Semn că învățarea „primelor litere din alfabetul absurdului” era dificilă, dincolo de aparentele sincronizări izolate – rezultat al schimburilor culturale tot mai intense.

Un punct de vedere semnificativ, din păcate ignorat de cercetătoarea influențelor futurismului italian în literatura română este cel exprimat de către Ovid Densusianu. Într-un text inclus în volumul **Sufletul latin și literatura nouă** apărut în 1922, la Editura „Casa Școalelor” (*Poezia orașelor*), dar redactat și prezentat înainte de război, profesorul român le reproșează novatorilor francezi post-simboliști exclusivismul tematic:

„A te mărgini — cum spuneam despre paroxiști și dinamști — să cânti vieața din uzine sau porturi, etc. Înlăturând s’au reducând la ceva accidental alte teme — sentimentul naturei, lirismul izvorât din aprofundarea unor emoțiuni intime — e ceva antiliterar și nelogic, mai ales când se vorbește de

lărgirea domeniului poetic. Introducând elemente nouă de inspirație nu trebuie să elimini altele, să sacrifici ceea ce are tot atâta valoare poetică“.

Aparentul antiexclusivism tematic poate fi privit însă și ca o formă de exclusivism... Pe de altă parte, „modernismul din care își fac glorie“ reprezentanții noilor curente e, în opinia lui Densușianu, „mai mult superficial, o atitudine căutată, o posă“. Poezia futuriștilor este taxată pentru exterioritatea artificială, haotică, imatură, plebee, și pentru antiindividualismul uniformizant: ea „trădează artificialitate și chiar ceva confuz, haotic“, e un „retorism de șoferi“ (opinie similară celei formulată de Ion Vinea în antimanifestul **Vorbe goale** din revista *Punct*: „c'est un vocabulaire de garcon-coiffeur autodidacte“) de o „uniformitate ce-ți face impresia că futuriștii scriu ca niște elevi cărora li s'a dat aceeași temă și fiecare caută, cu câteva frase de efect, cu imagini nu totdeauna fericite, cu îngrămădiri de interjecții, să-i dea un *vernis* literar“. Ca într-un exercițiu magic de eufemizare, criticul îi contestă futurismului pretinsa noutate („futurismul nu e așa nou cum îl prezintă adeptii lui“), salutând, ca pe o confirmare, delimitările mai recente ale unor foști adepți marinettiști precum G. Papini (**Il mio futurismo**) și Ruben Dario (**Letras**). Interesantă, deși parțială, rămâne observația privind filiația futurismului italian din experimentele (post)simbolismului francez, „denaturate“ însă pe filiera germană antiraționalistă și antilatină (aluzie probabil la Wagner și Nietzsche):

„Ei și-au dat într-adevăr samă că literatura a rămas prea mult timp în Italia departe de curentele regeneratoare din alte țări și că o modernizare a ei, în toate direcțiile, se impunea. Sub sugestiuni din Franța, dânsii au însemnat în programul lor câteva idei juste — inspirația din vieața modernă și, în ce privește forma, principiul versificației libere, amândouă luate de la simbolști și continuatorii lor, deși Marinetti și tovarășii săi nu vreau parcă să o recunoască, nu o mărturisesc fățiș. Sub eticheta futuristă aceste idei au avut însă nenorocul să sufere denaturări. De altă parte, alături de ele am văzut furișându-se extravagante, aberații și în propagarea lor futuriștii au arătat o impulsivitate nesocotită, brutală, barbară, de *casseurs de vitres*, ceva antipatic, ca de prusianism trecut în literatură, uitând că temperamentul latin, oricât de vioi ar fi, știe să pună în manifestările lui măsură, tact, să evite grotescul“.

Influența iraționalismului post-romantic german, aluzie la conflictul franco-prusac („prusianismul trecut în literatură“) este respinsă împreună cu epifenomenele sale estetice — brutalitatea, lipsa de măsură și tact, grotescul. Inaderența academistului Densușianu față de curentele post-simboliste radicale ține de concepția lui clasicizantă, moderată, raționalistă și „latinistă“, incompatibilă cu nihilismul și intoleranța „neo-barbariei“ avangardiste. În fața agresivității insurgente și anarhice, mentorul *Vieții Noi* se retrage — definitiv — în zona calmă a simbolismului solar ilustrat de Verhaeren sau de academiștii Henri de Regnier și Viele-Griffin. În prefața culegerii, autorul explică această atitudine în lumina conflictului franco-german reactivat înaintea primului război mondial și rămas încă un punct nevralgic pe agenda postbelică:

„În special pasajele unde sunt schițate conflictele dintre cultura latină și cea germană, așa cum ele s'au accentuat în 1914, nu rămân fără interes de actualitate cât timp și astăzi în cărți și reviste se continuă să se discute pe această temă și sub ochii noștri vedem lumea intelectuală împărțită în două tabere. E destul să amintesc că de curând A. Gide într-un articol, „Les rapports intellectuels entre la France et l'Allemagne“, apărut în *La nouvelle revue française* (1 nov. 1921, pag. 513) a venit să atingă din nou această chestiune și

părerile sale au provocat polemici (...) din care se vede că discuțiile în acest sens sunt, cum e firesc, departe de a fi încheiate”.

Într-o altă conferință, intitulată *Scriitorii noi în fața naturei*, Densusianu critică „antinaturalismul” tehnic, antiromantic al futuriștilor italieni (cu exemple din **A l'automobile de course** de Marinetti, **I fiori** de A. Palazzeschi și **Fascino** de C. Govoni):

„Porniți spre o poezie exclusivistă și ultraartificialistă, nu e de mirare că futuriștii ajung să privească natura ca pe o obsesiune de care trebuie să ne emancipăm”.

veștejind „trivialisările”, „imaginația pervertită”, „înșirările prozaice” și elogiul vieții „in maniera scandalosa” a acestora.

Probabil cel mai avizat comentariu pro-avangardist din această perioadă „d'avant Dada” este *O școală nouă: Simultaneismul al lui Ion Vinea* (1915), vădind o bună familiarizare cu principalele tendințe ale poeziei noi internaționale. Autorul articolului vede – nu fără temei – în noile curente post-simboliste o tendință de extravertire a poeziei (după introvertirea nevrotică a decadenților) și o formă modernă de mimesis liric:

„Poetica contemporană derivă de la Walt Whitman și Emile Verhaeren, și caracteristica ei (vorbind în termeni generali) e efortul de a reda cât mai fidel viața modernă. Aceasta se poate vedea și din școlile literare din ultimul timp unanimism, futurism, paroxism, dinamism, whitmanism (artă socială și proletariană) și din afinitățile dintre Whitman și opera altor poeți independenți”.

„Interesantul studiu” al francezului M.T. Barzun (*Voci, cânturi și ritmuri simultane exprimă Era dramei*) oferă un bun prilej de expunere a esteticii simultaneiste:

„Viața pe care orice artist tinde să o exprime, nu e succesivă, căci noi primem prin simțuri în mod *simultan* toate elementele care o compun, dar atât pictura cât și poezia sunt constrânse să descrie una după alta percepțiunile. (...) Cubismul este tocmai metoda artistică care exprimă în mod simultan mișcarea. (Cum ar fi la fotografie câteva instantanee succesive luate pe aceeași placă.) Noua estetică simultaneistă se bazează pe același principiu în ceea ce privește forma”.

nu fără unele rezerve critice, repede reprimite:

„Aș putea răspunde d-lui Barzun (...) că arta e interpretare, cristalizare, stil, dar mi-am propus să nu polemizez și să fac cunoscut cititorilor această școală. Fără îndoială, așteptăm ceva mai bun de la dânsa; ea ne-a promis „profunzimea maselor”, „ansamblul”, în sfârșit *orchestra*. Și ceea ce scrie d-l Barzun nu e poezie”.

Printre principiile noii estetici sunt enumerate „desființarea versului liber („ultima rămășiță a simbolismului”), dramatismul (opus lirismului), multiplul (opus unilateralului), poliritmia (opusă monodiei), simultanul (opus succesivului) și forma plastică (opusă versului liniar). În prelungirea lor, singura

referire antebelică a lui Vinea la poetica futurismului italian și a lui Marinetti este făcută indirect, printr-un citat în limba franceză în original din studiul lui Barzun. Citatul reflectă – de fapt – propria-i atitudine față de noul curent. De remarcat faptul că apropierea sa principială față de futurism are loc numai în măsura în care acesta s-ar ralia promisiunilor oferite de „estetica simultaneistă” (fapt ilustrat inclusiv de poemele avangardiste ale lui Vinea, a căror compoziție simultaneistă, mereu aflată sub controlul inteligenței artistice, este foarte departe de radicalismul anarhic futurist):

„E interesant cred să ne oprim puțin la părerea d-sale asupra futurismului. Se știe că în pictură futurității au adoptat principiile cubiste, adică concepția simultană. „*Prenez l'antologie des dix poètes italiens, parue en 1912: c'est le triomphe du vers-librisme dans la péninsule. ...c'est mieux que le chaos, c'est tout, sauf un art nouveau. Le bric-a-brac, les onomatopées, les mots en liberté, les baccilles, les signes mathématiques, musicaux, typographiques, sans une pensée directrice, c'est le regle du «puzzle» promu a la dignité souveraine d'un art. Nous sommes certains cependant que, tôt ou tard, Marinetti se ralliera a l'Esthétique Simultane qui lui donnera la clef de ses valeureuses recherches*”. Nu știu dacă poemele simultaneiste vor fi zilnice, adică reprezentate sau *mintale*, citite ca o partitură de muzică... Oricum, chiar dacă noua tehnică nu e încă perfectă, ea deschide cercetărilor literare un orizont nou și nebănuț. Salutăm noua grupare pentru entuziasmul și talentul cu care a început lupta“.

Aceste articole de popularizare critică a artei noi prefigurează activitatea mult mai coerentă a *Contimporanului* din anii '20. Consacrat războiului balcanic și previzibilei prăbușiri a „desuetului” Imperiu Otoman, primul articol politic (*Anticipări*) publicat de același Vinea în revista *Cronica* a lui Tudor Arghezi și Gala Galaction (19 aprilie 1915) este vizibil contaminat de optimismul „viitorist” al lui Marinetti & Co, în care elogiul optimist, viril al progresului industrial cade ca o piatră tomnală peste pasivitatea „poetică” a unui Istanbul tradiționalist și efeminat, idealizat sentimental și exotic de către un Pierre Loti:

„Și se mai aud glasuri sentimentale, poate vreun cititor întârziat al lui Pierre Loti, care să plângă poema ce se îngroapă sub zidurile surpate — iată perindându-se toată vechea tabulhana romantică, haremurile și femeile voalate, minaretele și cireșii cu umbre lungi pe solul ars (...). Nu profetizăm nimic, asta se va întâmpla orișicum (...) Prin cenușa bombardării se vor mătura și lărgi bulevarde senine, linii de drum de fier își vor împleni nervura vânăță în păienjenitul gărilor imense. Cheiuri trainice de piatră vor atrage pacheboturile exagerate sau stemerele fremătânde, coșuri de uzine nenumărate se vor înălța ca niște semne de exclamație, un milion și jumătate de locuitori treziți din somnul lor de basm se vor întâlni în Bursele clocotitoare, pe piețele solemnizate de statui masive, departe de muzeele pustii, dormitoare melancolice ale trecutului. Și această viață nouă în Bosfor își va găsi poezii ei (...) artiști minunați vor privi, în titanica sforțare europeană de a clădi o cetate de beton și fier, oazele verzi ale cimitirelor cruțate și conurile minaretelor subțiri“.

Nu mult diferit va suna, în 1924, Manifestul activist către tinerime – actul de naștere al avangardei românești, după o lungă gestație...

ENACHE PUIU

Istoria literaturii din Dobrogea

Perioada interbelică: 1918-1944

Publicațiile (II)

Revista dobrogeană

e am în același timp cu primul număr al revistei *Festival* a apărut, la Constanța, o altă publicație literară: *Revista Dobrogeană*. Această nouă realizare editorială n-a avut, e adevărat, consistența *Festival*-ului, între altele și pentru că publicația n-a rezistat decât un an, din aprilie 1936 până în aprilie 1937, totalizând, din cauza periodicității neregulate, doar un număr de opt apariții (patru și șase pagini, format ziar). Dat fiind profilul ei aparte însă, înregistrarea și comentarea acestei publicații de către cercetătorii literari nu pot fi evitate.

Editată în bune condiții grafice și ilustrată cu reproduceri din lucrările unor apreciați artiști plastici dobrogeni, precum sculptorul Boris Caragea și pictorul Stavru Tarasov, *Revista Dobrogeană* a ieșit tot din inițiativa câtorva tineri (N. Marin-Dunăre, apreciatul etnograf de azi, I. Fățoiu, Th. Ionescu) nemulțumiți de starea presei literare din această parte a țării. Spre deosebire de profesorul C. Brătescu, care realiza prin *Anale* o revistă temeinică, dar prea sobră și care avea în acea vreme o apariție tot mai sporadică, editorii *Revistei Dobrogeane* au urmărit să realizeze o publicație de mai reduse pretenții, dar mai vie, mai prezentă în viața culturală a dobrogenilor și mai îndeaproape interesată de literatură. Într-o măsură, ei au reușit aceasta, în sensul că, folosindu-se de o rubrică foarte variată de la un număr la altul („Cronica scriitorilor dobrogeni”, „Cronica poezilor tineri”, „Cronica”, „Cronica mărunță și f.f. mărunță” etc.), au pus în mână cititorului o gazetă informată și bine scrisă, cu știri și materiale la zi despre viața literară locală și din întreaga țară.

Exprimându-ne concis, trebuie să spunem că, în catalogul presei beletristice din această zonă, *Revista Dobrogeană* reprezintă, în primul rând, spiritul polemic. Interesați de progresul literaturii și de ridicarea calității manifestărilor cultural-artistice în Dobrogea, redactorii publicației, deosebit de exigenți, au făcut din ironia acidă principala lor armă, iar din notele

mici și tăioase – specialitatea gazetei. Ei au afișat încă de la primul număr un spirit de frondă nemaiîntâlnit aici, amintind de manifestările avangardiste din deceniul anterior. „*Deobicei, orice «Cuvânt înainte» este un răspuns la de ce - se scria în articolul «Cuvânt înainte», din nr. 1. p. 1. «Cuvântul» de față este un răspuns al meu, întru atât încât nu poate fi al altora și al altora, întru atât cât poate fi și al meu. De ce apare «Revista dobrogeană»? Pentru ca să se mire proștii! Căci rațiunea de a fi a oricărui lucru este invitarea la mirare (...) Nu scriem pentru că avem ceva de spus. Mai degrabă, am putea spune, scriem tocmai pentru că nu avem nimic de spus. Nu scriem pentru ca să ne realizăm. (...) Ceea ce, însă, putem spune cu siguranță este că revista aceasta va fi mai bună decât cele ce sunt acum în Dobrogea*”.

Desigur, adoptarea tonului combativ și utilizarea ironiei pentru înlăturarea neajunsurilor din cultură nu a fost un lucru rău, în principiu. Dăunător a fost însă că, furată de curent, *Revista Dobrogeană* a alunecat în repetate rânduri într-un negativism nejustificat. În bună parte, spiritul polemic destructiv al publicației s-a datorat lui I. Fățoiu, publicist care s-a încercat în mai toate genurile: epigrame, recenzii, note critice, însemnări eseistice etc., manifestând peste tot un ton excesiv de drastic, o atitudine zeflemitoare și de negare. El a privit de sus și a ironizat acțiuni culturale pozitive, precum asociația *Cartea sub icoană*, inițiată de C. Mureșanu și merită a sprijini înființarea de biblioteci la sate, ori a respins, fără înțelegerea necesară, reviste editate în școlile primare, ca gazeta *Bucuria noastră*, scoasă sub conducerea învățătorului Titus Cergău.

Negreșit, *Revista Dobrogeană* nu a avut un program clar, o linie directoare sigură, rezultată din adevărată fermă a unui sistem de principii, astfel că, estetic, publicația a fost destul de dezorientată. Faptul transpare din chiar lista colaboratorilor (Tudor Arghezi, Ion Barbu, Ion Marin Sadoveanu, Emanoil Bucuța, Sașa Pană, Radu Gyr, Dragoș Protopopescu, Constantin Virgil Gheorghiu, Al. Gherghel, Grig. Sălceanu, Pericle Martinescu, Mircea Pavelescu, George Vaida, Petru P. Ionescu, H. Roman, Al. Iordan, Romeo Lerescu, Mircea Brătucu, Ion Iovescu ș.a.), care reunește scriitori de tendințe și orientări diametral opuse. Așa se face că, reflex al contradicțiilor de orientare și nu pentru că ar fi urmărit programatic o cât mai mare „deschidere”, revista i-a publicat atât pe Sașa Pană cât și pe Radu Gyr și Dragoș Protopopescu. Rezultat, în primul rând, al opțiunilor diferite ale redactorilor revistei, aceste contradicții se explică și prin complexitatea vieții literare românești în perioada respectivă, greu de apreciat de către tinerii fără experiență. Se poate zice de asemenea că, în ultimă analiză, contradicțiile revistei au fost contradicțiile epocii înseși.

Deși tot polemică, la antipod față de aceea a lui I. Fățoiu s-a situat activitatea lui Theodor Ionescu, redactorul responsabil al publicației pe ultima ei perioadă de apariție, același cu viitorul renumit critic de artă. Dovedind o bună formație literară, gust și rafinament artistic, Th. Ionescu, care era la curent cu lirica modernă, s-a orientat și a disociat corect între valorile și nonvalorile culturii dobrogene, de aceea spiritul său polemic s-a manifestat pozitiv, în sensul că a contribuit la asanarea vieții spirituale de aici, la vremea respectivă. Fronturile sale de luptă? Simțul critic al lui Th. Ionescu a vizat pretențiile literare nefondate ale unora, agramatismul altora, snobismul și incultura, cu alte cuvinte feluritele forme ale nereușitei în cultură. Într-un rând (v. art. *Strălucitorul*, nr. 1, 1936, p. 5), se ridiculizează pe bun temei cu mijloacele umorului sarcastic, stupiditatea unui veleitar, Miltiade E. Cutava, director-proprietar al unei gazete plină de ineptii, scrisă de el și soția sa. Altă

dată (v. nota *Sămănătorism dobrogean*, nr. 3, 1936, p. 4), se resping imaginile idilic-trandafirii din literatura despre Dobrogea. Vin la rând, apoi, lipsa de discernământ critic a recenzenților, care supraevaluau pe poeții constănțeni (v. nota *Un «critic» și un poet*, nr. 1, 1936, p. 6), nivelul artistic scăzut al unor manifestări culturale, calitatea submediocră a câtorva producții literare etc., etc.

O latură prețioasă a activității *Revistei Dobrogene* au constituit-o materialele care puneau în dezbatere probleme ale locului. Astfel, tânărul pe atunci Pericle Martinescu, pornind de la slaba reflectare a specificului real al acestei provincii în creația artistică, pleda „*Pentru un dobrogenism în cultură*” și conchidea, îndreptățit, că „... *e inadmisibil ca o provincie cu o obligație folclorică atât de mare, cu trăsături pitorești atât de singulare, cu un conținut sufletesc atât de original și virgin, să rămână anonimă într-o cultură românească viitoare*” (nr. 1, 1936, p. 1). Altcineva, N. Mihaie, releva „*Permanența românească în folclorul dobrogean*”, un folclor „... *rupt din sufletul românesc ca o stâncă din munte*” în care se întâlnește „... *aceeași lume de doină, de caldă sfâșiere, de baladă eroică, aceleași zvâcniri de blestem neîndurat, de bocet tânguios*” (nr. 1, 1936, p. 4). Th. Ionescu, el însuși, pune în lumină fapte de istoria culturii românești în această parte a țării și cerea sprijinul oficialităților pentru dezvoltarea de noi forme culturale („*Condiții de cultură românească în Dobrogea*”, nr. 7-9, 1937, p. 3-4). Un foarte valoros material, „*O universitate dobrogeană*”, a publicat revista sub iscălitura lui Mircea Eliade, care, subliniind necesitatea valorificării posibilităților oferite de realitățile din Dobrogea și a lărgirii cunoștințelor despre istoria acestei regiuni, avansa ideea prețioasă ca, în întâmpinarea creării unui institut de studii orientale pe plan național, să se organizeze o universitate de vară la Constanța, sub forma a 20-30 de prelegeri ale unor cursuri privind trecutul și cultura dobrogeană. „*S-ar putea face din Constanța – scria autorul – un centru de studii la care să colaboreze bizantologia, arheologia greco-romană și orientalistica. O parte din prelegerile de vară ar putea fi tipărite într-un buletin sau chiar în monografiile separate.*”

Sugestii excelente, desigur, dar... Trebuie spus, de altfel că, în ceea ce o privește, *Revista Dobrogeană*, ea însăși a fost numai pe jumătate pregătită pentru această vastă acțiune de amplificare a culturii de aici. În domeniul literar, spre pildă, care a fost onorat de câte o colaborare a lui T. Arghezi și I. Barbu, ea a manifestat simț critic față de producția beletristică în circulație, a știut să vadă și a relevat multe neajunsuri, dar a pus prea puțin în locul celor contestate. Astfel, în poezie, se pare sectorul cel mai în atenția redacției și mai de suprafață, publicația n-a propus decât doar câteva nume mai neobișnuite în revistele dobrogene: Mircea Pavelescu, Pericle Martinescu, Boris Deșliu. Colaborările primilor doi prezintă un interes istorico-literar, dat fiind că ambii autori au optat ulterior pentru alte maniere lirice. Contrar așteptărilor, Mircea Pavelescu a fost prezent cu versuri de cadențare sobră a notației aplicate peisajului montan: „*Caligrafia morții cu litere de os / A iscălit ținutul strivit de bolovani / Toaca-i conștiințioasă de patruzeci de ani / Ca o dactilografă a lui Isus Hristos...*” (*Excursie*, în nr. 1, 1936, p. 3). Pericle Martinescu a publicat o piesă de inspirație dobrogeană, evocând, la modul baladesc modern, universul straniu din cătunele turcești de altădată: „... *Coaptă pofta și neună / au lătrat-o lângă lună / Și-au întins pe cer - chelie - / Cinci cadâne, feciorie...*” (*Cântec pentru cadânele cătunului*, în nr. 7-9, 1937, p. 2). Boris Deșliu, asiduu colaborator la *Festival*, a adus în paginile revistei constănțene fiorul dulce elegiac al unei erotici de cadru port-dunărean: „*Unde este ceasul nopților,*

muezin? / Eu te-aștept în dimineți să vii... / Fiindcă-i toamnă, cheiurile pustii / Nu-mi primesc șleparii, care trec în jos. / Portu-i trist și e de apă ros. / Și e frig și-n suflet simt cum plouă / Când ți-aștept, noptatec, mâinile-amândouă". (Poemă pentru diminețile tale, în nr. 10-12, 1937, p. 4). În afara lor au mai publicat poezii: Al Gherghel, I. Micu, Gr. Sălceanu, N.N. Țimiraș, George Vaida, N. Papatanasiu.

Și mai puține au fost prozele care au văzut lumina tiparului în *Revista Dobrogeană*. Dintre ele, o mențiune specială merită *Fotomaton* de Sașa Pană și *Aspecte dobrogene* de Boris Deșliu. Prima (în nr. 6, 1937, p. 3), redactată în manieră suprarealistă, era o consemnare discontinuă de reflexii și observații nu lipsite de rafinament și fantezie („*Ca să te asiguri că trăiești pe pământ, ai umblat în patru labe și ai mușcat la întâmplare prima pulpă întâlnită. De atunci porți în incisivi nostalgia unei fete fragede și vrei fiecare pulpă arc gurii tale să fie.*”). Cea de a doua, atestând o stilistică savantă, era un reportaj senin și liniștitor, în fragmentele descriptive, încrâncenat și dureros, în cele social-analitice, scris cu mult simț al vizualului și auditivului: „*Talpa fiecărei case vine exact în coperișul celei dinainte, dându-ți impresia unui imens pavilion japonez, până te dumiresc pomii cățarați pe calcarul abrupt, din care țâșnesc fântâni veșnic curgătoare și cu gălgâieturi care sonorizează noaptea, ca și cum gura nocturnă a orașului ar face o imensă gargară*” (în nr. 6, 1937, p. 2).

În ciuda spațiului apreciabil ce l-au avut la dispoziție, materialele de istorie și critică literară ale acestei publicații au fost de valoare inegală. Rubrica de cronică literară, adeseori reunite de trei-patru recenzii la diverse cărți și întreținută de R. Lerescu și Th. Ionescu, a stat și ea, nu de puține ori, sub semnul polemicii. Așa, spre exemplu, cronica celui din urmă la romanul **Adolescenții de la Brașov** de Pericle Martinescu (în nr. 4-5, 1936, p. 5), în care s-a replicat tăios lui Octav Șuluțiu, care calificase cartea drept „*un monument de imbecilitate*”. O bună impresie mai produc însă și azi unele materiale teoretice, precum „Regăsirea clasicismului”, de Mircea Brătucu (în nr. 4-5, 1936), cu observații pertinente privind raportul dintre literatură și viață, și „Arta și morala”, de R. Lerescu (în nr. 10-12, 1937, p. 1, 5), în care se lua apărarea lui T. Arghezi și Camil Petrescu, socotiți imorali de către „puritaniști”. Alt indiciu de combativitate? Negreșit, căci acesta a fost spiritul publicației, semnul ei distinctiv între celelalte reviste dobrogene.

Pontice

La un an și ceva de la dispariția *Revistei Dobrogeană*, în ianuarie 1939, ca o altă confirmare a interesului sporit al dobrogenilor pentru literatură, se înregistra, la Constanța, o apariție total diferită, ca orientare și profil beletristic: revista *Pontice* „*în amintirea celui dintâi poet care a trăit, a visat și s-a stins pe țărmul mării noastre*”, noua publicație s-a născut dintr-o rațiune strict estetică sau, cum se preciza în cuvântul de deschidere, „*sub îndemnul unui sentiment estetic național*” (N. Ottescu, „Sub două îndemnuri”, *Pontice*, nr. 1, p. 2). Fondatorii ei, deși nu erau nici liceeni și nici tineri abia scăpați de pe băncile școlilor, s-au autoiluzionat, totuși, asupra durabilității noii înfăptuiri, afirmând cu hotărâre că „*Revista «Pontice» va trăi!*” N-a fost însă tocmai așa, căci publicația n-a realizat decât o existență de aproape doi ani (ianuarie 1939-

august 1940). Colecția ei, cu cele două volume, având fiecare între treizeci și o sută de pagini, merită însă toată atenția pentru că existența și destinul revistei au ridicat câteva chestiuni de importanță practică.

Patronată de rezidentul regal al ținutului Mării, ceea ce i-a asigurat foarte bune condiții grafice, *Pontice* a trebuit să plătească un tribut destul de greu pentru aceasta, fiind o publicație prea oficială, cu un aer academic. Lipsită de farmecul florii sălbatice răsărite și dezvoltate natural la margine de câmp, ea și-a făurit din elementele menționate propriul spirit, pe care a ținut să-l conserve și prin care s-a particularizat, în tabloul presei din această epocă. Eterogenă în substanță și eclectică în orientarea literară, ambiționând un orizont larg, *Ponticele* a fost mai mult pe frontispiciu o „*revistă lunară de artă și cultură dobrogeană*”. În realitate, în ciuda faptului că membrii fondatori erau conștanțeni (I. Bentoiu, Gh. Coriolan, S. Cărpinișanu, Al. Gherghel, Valerian Petrescu, Grigore Sălceanu ș.a.), publicația n-a ancorat serios decât rareori în problemele materiale și spirituale ale locului.

Lunar care, ocolind amatorismul, a abordat o ținută excesiv sobră, *Pontice* n-a fost o publicație exclusiv literară, deși întotdeauna a pus accentul pe beletristică. În paginile sale și-au făcut loc și materiale științifice, de biologie, dar mai ales de istorie și arheologie. Poate părea o exagerare, dar adevărul e că mai toate revistele dobrogene importante – fapt explicabil – au dovedit nu numai interes, ci și aplicație pentru preocupările istoric-arheologice. O simplă enumerare de titluri ne edifică în cazul acestei publicații: „Contribuția descoperirilor arheologice la cunoașterea trecutului Dobrogei” (nr. 2, 1939), și „Capidava” (nr. 5-8, 1940), ambele de G. Florescu, „Considerațiuni generale asupra istoriei Dobrogei” de Radu Vulpe (nr. 3, 1939), „Lupta lui Mihai Viteazul la Caraomer” de Gh. Cristescu (nr. 1939), „Gelou-Dux Balachorum” de P. Papahagi (nr. 5, 1939), „Abrittus” (nr. 3, 1939), „O statueta votivă a Hecatei” (nr. 4, 1939) și „Sarcofagii tomitane” (nr. 5, 1939) de I. Micu.

Sectorul literar al *Ponticelor*, cel mai întins, a fost inegal ca valoare, proza, situată la pragul de jos, fiind urmată în ordine crescândă de istorie și critică literară și de poezie. Cercul de colaboratori al acestui domeniu, de mari pretenții, cu un prestigiu nemaîntâlnit la alte reviste dobrogene, a cuprins localnici de notorietate pentru activitatea lor literară (Al. Gherghel, Gr. Sălceanu, D. Olariu, Valerian Petrescu, D. Stoicescu ș.a.) și scriitori din afara ținutului (I. Pillat, I. Minulescu, Al.T. Stamatiad, George Gregorian, Em. Bucuța, G.M. Vlădescu ș.a.). Nu e nici un paradox, însă, că tocmai această afluență de nume a condus la înregistrarea unui fapt, deloc plăcut, caracteristic publicației *Pontice*, găzduind creatori remarcabili dar de orientări diferite, a constituit lecția amară a eclecticismului literar în Dobrogea, din care au învățat foarte bine ceea ce trebuiau să învețe cei de la *Litoral*.

Proza editată de revistă confirmă lipsa prozatorilor de forță în această parte a țării, în perioada respectivă, fiind iscălită, cu o singură excepție, numai de „externi”. Subterfugiul conducerii n-a avut însă efectul scontat, pentru că cei „importanți” au publicat, în mare parte, paginile ne semnificative: povestiri incoloro (*Mătăniile lui Hagi Mursel* de I. Lolu, în nr. 1, 1939), banale impresii de călătorie (*La Sulina în larg* de Al. Lascarov-Moldoveanu, în nr. 8-9, 1939), și amintiri neinteresante (*Fragment* de Radu D. Rosetti, în nr. 1-4, 1940). În aceste valuri de proză inexpresivă, cele câteva excepții (fragmentul de roman *Lucruri simple* de G.M. Vlădescu, în nr. 3, 1939) nu pot schimba impresia de insatisfacție creată de rest, de aceea literatura de calitate trebuie căutată în altă parte.

Un echilibru mult mai bun în planul colaboratorilor, între autorii locali și cei din afară, a fost realizat prin poezie. Sub raportul valorii, de asemenea, nu încapă îndoială că versurile propuse au constituit de fiecare dată pilonii de susținere cei mai siguri ai revistei, fiind vorba de autori care și-au onorat întotdeauna iscălitura. De data aceasta, însă, un alt aspect este de pus în discuție – direcțiile artistice mult prea divergente ale producțiilor. Găzduind în același timp pe poeții clasiști, simbolști, tradiționaliști, parnasieni – ceea ce până la un punct n-a fost rău – revista nu și-a putut configura un profil estetic distinct.

Dintre poeții cu oarecare frecvență în paginile revistei, G. Gregorian, cunoscut pentru versurile de înfiorare metafizică, este întâlnit și aici cu poezii de factură filosofico-religioasă, muzicale și suficient de adâncite, precum acest început din *Cântul grădinarului*: „*Bate-a toamnă, bate-a gol un vânt / Și-o să-mi pun cămașa la pământ / O să lepăd pânzele sărace, / Iarbă, cât mi-e trupul să mă-mbrace // Iarbă dinspre marte-n Sân-Mării / Lângă floarea candeliei târzii, / Velință să-mi stea pe greaua ladă / Din zăpadă până-n spre zăpadă...*” (*Pontice*, nr. 1, 1939). La rândul său, I. Pillat, statornic și fin evocator al peisajului marin, publică versuri despre Balcic de o mare percepție cromatică, atestând aceeași sensibilitate senină și dragoste caldă, reconfortantă: „... *E-atât de cald văzduhul că nu știi / Ce proaspăt vis și-a limpezit cristalul / Balcicul își descoperă tot malul / Și-n soare, norii se topesc fășii; // Pe plaja potopită de lumină / Un turc bătrân vopsește un caic, / Pescari cârlesc năvod cu plasa fină*” („Zori de primăvară”, *Pontice*, nr. 5-8, 1940). Sonetismul Al. Gherghel, exponentul simbolismului rece al unei părți din poezia interbelică, cultivă și la *Pontice* notația în tonuri întunecate, ușor exotică și discretă: „*Catarge albe-n noapte-ncremenite / Fantome răsărite din genune / Când străjuiesc pe apa de cărbune / Un șir de negre nave adormite*”. („Gânduri călătoare”, *Pontice*, nr. 1, 1939). În fine, D. Olariu este prezent cu poezii de inspirație autohtonă, în spiritul unui tradiționalism pozitiv, în care probează vibrație lirică și imaginație („*Fâlfâie galbene șaluri de rapiți pe umărul tău, / Iarna prelung înfloresc mânioasele holde de vifor...*” („Dobrogea”, în *Pontice*, nr. 3, 1939).

Fapt cu totul important, ca mai înainte *Analele Dobrogei* și *Revista Dobrogeană*, *Pontice* a acordat și ea o atenție destul de mare, în raport cu alte publicații dobrogene, preocupărilor de critică și istorie literară. Bineînțeles, nu se poate vorbi nici în acest caz de o linie directoare clară, de principii sigure, suntem în continuare în faza de confuzii în acest sector, când mai toți redactorii cred că au înzestrare și se pot manifesta în critica și istoria literară. Așa se face că multe din articole sunt înseilări de locuri comune sau generalități supărătoare, redactate într-un stil neadecvat, rudimentar. G.M. Vlădescu el însuși, întreținând o „Cronică mărunță”, răutăcioasă și subiectivă, alcătuită din note pe teme literare, se dovedește a nu fi înțeles valoarea reală a unor cărți și autori și sensul unor reviste. Relevabil este însă că „Cronica literară”, rubrică destul de depersonalizată aici, dovedește la un moment dat, prin S. Constanținescu, o bună orientare, pronunțându-se inspirat, în numerele 1-4 din 1940, asupra lucrării *Viața lui Caragiale* de Ș. Cioculescu și a *Jurnalului literar* al lui G. Călinescu. Autorului nu-i scapă excepționala valoare a cercetării privind viața marelui nostru dramaturg, notând că ea este o „*casadă miraculoasă din care, răscumpărându-se decenii de insensibilitate, cartea românească izbucnește multă, felurită, îngrijită, nouă și veche, spre mulțumirea cercului tot mai mare al iubitorilor de scris românesc (...)*” *DI. Cioculescu rămâne, spre marele său merit, un cercetător serios, un judecător neîntunecat de admirația*

sa pentru scriitor, un comentator drept și judicios al faptului biografic"... Rândurile referitoare la „Jurnalul literar” demonstrează și ele același simț sigur al valorilor și gust rafinat. Consemnând regretul pentru dispariția revistei, S. Constantinescu notează pe bun temei că „*Ostenelile d-lui G. Călinescu nu vor fi fost însă zadarnice... cei care au citit această foaie săptămânală îi vor face mereu onoarea pe care nu o vor putea face multor cărți citite: de a reciti uneori cele 53 de numere apărute în cursul anului 1935*”.

Fără a fi preluat vechi programe sau să inaugureze o nouă direcție literară, *Pontice* a fost, așadar, o revistă cu un destin de clare semnificații în beletristica Dobrogei.

Litoral

Revista cu meritele cele mai mari în difuziunea în circuitul literar național a ceva din specificul dobrogean, *Litoral*, a fost unul din „frumoasele entuziasme tinerești”, cum se exprima G. Călinescu, care au împânzit țara în perioada interbelică, din Banat și până sus, în Bucovina.

Pliant rezervat în exclusivitate poeziei, deși condiționat de permanente privațiuni și abandonări, el a marcat o prezență prestigioasă în viața literară a țării, căci redactorii lui „*înfrățiți în nemărginita lor dragoste de mare și fascinați de steaua visului ce le călăuzește pasiunea*” (*Litoral*, I, 1939, nr. 1, p. 2), s-au sustras ambițiilor meschine și au servit dezinteresat, cu nobilă pasiune și loialitate, țelurile unei poezii de ținută.

Izvorată dintr-o conștiință artistică rafinată, în mai 1939, și scrisă de câteva condeie autentice, *Litoral*, în frunte cu editorul său, talentatul poet D. Olariu, a reușit la vremea ei să smulgă lirica din această parte a țării de sub semnul convenționalismului și a integrat-o poeziei românești moderne. Într-o vreme în care multe publicații provinciale „înotau” în versuri lamentabile, depășite ca sensibilitate și manieră artistică, *Litoral*, laolaltă cu alte reviste din țară (conduse de tineri), a îndreptat iahtul poeziei spre un orizont proaspăt, cu o lume nouă de reprezentări, cu virtuozități și armonii nemairostate până atunci, pe aceste țărmuri. Colaboratorii săi, aproape douăzeci de poeți, în majoritate dobrogeni, au probat adevărul că, chiar și într-un ev de fum și sânge, cum au fost anii războiului, sensibilitatea și valorile spirituale pot rămâne nealterate.

Cu o altă receptivitate și tensiune a existenței, ei au înțeles poezia în același timp ca pe cutia de rezonanță a neliniștii și frământării lor interioare, dar și ca mod de evocare și contemplare a „sufletului” acestei zone. Cum s-a precizat, dintre publicații, *Litoral* a făcut cel mai mult în această din urmă privință. În esență, poeziile publicate aici au pus în lumină mai ales două dintre componentele specificului local: peisajul marin și substratul istorico-mitologic. Altfel spus, o dată cu „brazii seculari”, „azurul mioritic”, „strămoșii răspicați”, această poezie a explorat universul marin, populat cu nave, vâsle, corali, liane etc., dar din care nu lipsesc trirenele, tridentul lui Neptun, naiadele, Euterpe, Pan etc., etc., adică asemenea elemente prin care se recompune lumea antică, elenică și romanică. Frecvența tuturor acestora e atât de insistentă iar integrarea în viziunea lirică așa de intimă, încât senzația aducerii unor fragmente de epocă ovidiană în contemporaneitate este reală.

Indicii de viziune și de modalitate literară specifică poeziei de aici dezvăluie

variate tentații: a neoclasicismului, a tradiționalismului, a neoromantismului, a parnasianismului. Pe deasupra tuturor, însă, un lucru se cere subliniat: caracterul de revistă de grup a publicației. Din acest punct de vedere, *Litoral* a concurat în Dobrogea, cu *Festival*. Ca și aceasta, ea a emanat de la spiritul, opțiunile artistice și gustul unui cerc de tineri poeți, pe lângă care s-au atașat apoi alții care le-au împărtășit vederile. Cum era și firesc, faptul acesta a făcut ca materia publicată să respire, cu un coeficient de toleranță inevitabil, același aer. Principiile estetice unificatoare? Ancorarea în realitățile dobrogene și modernitatea viziunii.

Deși cu o activitate de scurtă durată, punctată de întreruperi, revista a reușit să sublinieze câteva nume de creatori și să atragă atenția asupra talentului lor. E cazul lui D. Olariu, I. Micu și A. Dumitrescu. Primul, colaborator sporadic la *Bilete de papagal* și *Universul literar*, indiscutabil poetul cel mai înzestrat al publicației, a creat o poezie viguroasă, de inspirație autohtonă, a cărei originalitate închipuie o îmbinare de note pillatiene și argheziene. Ilustrarea o face, între altele, poezia *Transhumanță*, piesă de autodeterminare a fondului ancestral, în care, aidoma *Testamentului* arghezian, se transcrie sentimentul de solidaritate cu străbunii „*coborători cu primii împărați, / din pisc în zugrăveală de altar*”. Împletit cu calda evocare a efortului artistic milenar al colectivității („*De veacuri ei nescris s-au opintit / Să-ngâne-n lemn azurul miorit, / Înaltul, vastul sferelor ecou*”), autoportretul relevă factura folclorică a viziunii poetului, călăuzit de stele, ca-n mitul mioritic: „*Din stelele ce mă călăuzesc, / În fiecare noapte câte-o stea, / Roind, o-nșurubez în cartea mea, / Și treaz zorile mă destăinuiesc*”. Poezia naturii, densă, afișează întotdeauna preferința lui D. Olariu pentru alegorie. Procedul îi permite autorului să se organizeze în viziuni de amplă orchestrație, luminoase, înfiorate de o undă de umanism, ca-n această *Dimineață euxină*: „*Vulcanul stins al nopții izbucni / atât de crâncen, de neașteptat, / că lava lui fierbinte, lângă zi, / în auroră s-a pietrificat. // Ermetizate raze-n diamant / de cast îngheț sticlesc interior, / ca frunzele intacte de acant / în geologic strat, nemuritor*”. Lirica peisagistă a acestui poet, reactualizând ipostazieri romantice, stabilește o permanentă corespondență între artist și mediul exterior, dacă nu se întâmplă ca notația să devină un pretext doar pentru realizarea meditației, cum avem în *Țărm magic*, poezie emoționantă, de adâncă rezonanță muzicală: „*Un rug enorm își părăsește încet / văpăile, în port acum retras, / cum s-o retrage sufletul cândva, într-un ceas, / în zări, din rugul nostru de brădet. // E-o seară ca o altă conștiință / ce-am descifrat-o cum se suprapune, / într-o neodihnită aluviune*”.

Motiv literar dominant, marea devine pentru poezii de la *Litoral* și un element de disociere artistică precisă. Dacă D. Olariu este în marinele sale un romantic modern, I. Micu și Aurel Dumitrescu au realizat pe această temă o poezie de factură neoclasică.

La Ion Micu, neoclasicismul se recunoaște, în primul rând, în percepția mitologică a realității, dar și într-un arome echilibru sufletesc și o viziune senină. În lirica lui ne întâmpină tritoni care trag în fugă carul poseidonic, tinere nereide, sirene care cântă, zeități de tot felul. Cultivarea mitologiei, devenită condiția însăși a poeziei, a conferit versurilor acestuia un aspect livresc, cum rezultă și din acest fragment al unui *Crepuscul pontic*: „*Deasupra mării, iată, cereștii dodofori / înclină torțe negre udate de hiade, / când nopții de pe umeri zăbranicul îi cade / ca un veșmânt albastru desprins din cheutori*”. Dusă la

extremă, așa cum a făcut I. Micu, bineînțeles că perspectiva mitologică se constituie într-un văl care triază serios pe cititori. Altfel, pastelurile lui, deși lipsite de tumult și vibrație, rețin prin coloristica bogată a feerilor marine. Priveliștea grădinilor albastre ale apelor din aceste versuri, spre pildă, este notabilă și oferă dovada invenției artistice: „*În fundul mării apele închid / tăceri de cimitire milenare; / aprinde noaptea negre felinare / prin draperii de ape verzi, timid; / Lumini de taină, reci, hermetizate / trec prin păduri de alge elegante; / decor marin cu trup agil de plante / sub cer tăiat din sticle irizate*”.

În cazul celuilalt poet amintit, A. Dumitrescu, neoclasicismul îmbracă o altă formă. El se realizează prin evocarea arheologică, astfel că versurile propun altceva la capitolul universului liric. Poezia se constituie de astă dată din solemnitatea cu care se contemplă vestigiile antice și din calmul reveriei: „*Monedă bătută din aur curat / Moartei cetăți să-i duc, sol, peste vremuri, / Efigia augustului faur, domn și-mpărat, / Tezaur strâns cu evlavie mută de-acei / În ochii căror rotundă lună și mică, azi tremuri...*”. Atât timp însă cât poetul știe să evite lungimile, care, atunci când apar, dizolvă emoția. Folosindu-se de poezia ce gustă voluptățile ritmului și rimei, A. Dumitrescu n-a rezistat tentației unor prețiozități formale, care l-au călăuzit spre un soi de parnasianism mai atenuat. Oricum, A. Dumitrescu a probat certe calități și este de regret că numele său n-a mai figurat mult timp în publicațiile literare.

Cu un acut sentiment al naturii, poezii *Litoral*-ului, evocatori, în primul rând, ai farmecului marin, au fost receptivi și la specificul peisajului terestru dobrogean. Un poet mai puțin cunoscut, Șt. Brânză, a scris o poezie de fericită inspirație în această privință, catrenele din al său *Caramurat*, probând frumoase posibilități în direcția discursului mistuit de dragostea de glia natală: „*Ca să mă simt trăind prin tine / Pământ din piatră și nisip / Așa cum sunt și eu la chip, / Te cânt ca să mă cânt pe mine. // Te cânt cum cântă-n minarete / Uitându-se la cer osmanii / Când noaptea își asvârle banii / Și talismanul plin de pete. // Își cântă când clipesc din geană / Luceferii pe muchea zării / Monotonia depărtării / În vânt, căruță dobrogeană*”.

Cât privește colaborările „din afară”, sunt de menționat numele lui C. Săndulescu (care mimează atmosfera locurilor), George Vaida, C. Munteanu, Pavel Nedelcu, Tr. Mihăilescu, dar mai ales al lui Horia Stamatu, întâlnit acum între dobrogeni. Anișoara Odeanu, prozatoarea de rafinament din romanul medelenist **Într-un cămin de domnișoare**, înzestrată poetă, totodată, este prezentă și ea cu poezii erotice ori conceptuale, dezvoltând simboluri fastuoase.

Cu râvna manifestată în primenirea viziunii artistice și a izvoarelor de inspirație, *Litoral* a fost, putem spune, o aripă de pescăruș care a dus pe malul mării suflul poeziei moderne. Redactorii lui n-au fost singuri în strădania lor. Beneficiind de concursul lui Cristea Grosu, V. Dobrian, Geo Zlotescu și Basarab, revista a fost inspirat ilustrată cu gravuri și desene simbolizând elemente ale poeziilor publicate, care i-au asigurat, de la un număr la altul, o prezentare grafică atrăgătoare. Apărută, însă, într-un moment când „crângurile cerului” erau cuprinse de flăcările războiului și zbătându-se în greutatea de tot felul, revista n-a putut viețui decât doar patru ani, până în iulie 1943.(...)

Efemeridele, suplimentele și Paginile literare

Un indiciu privind extinderea perimetrului presei literare în Dobrogea, în perioada dintre 1918 și 1944, dar și graba cu care se dădea curs unor imbolduri editoriale menite, din felurite cauze, să se stingă repede, îl constituie și numărul mare de efemeride literare din acest interval. Purtând, cele mai multe, nume ilariante, această categorie de reviste n-ar merita nici o atenție, dacă n-ar exista două motive. În primul rând, este de constatat că unele dintre efemeridele epocii au fost terenul de afirmare a câtorva harnici publiciști (D. Alecu, I. Iavorschi, Fl. Andrei, C. Cărpinișan ș.a.), care „s-au pierdut” apoi. Pe de altă parte, atrage atenția faptul că tocmai la acest nivel al presei literare a avut loc cea dintâi manifestare a suprarealismului pe aceste meleaguri. (...)

Liceu

După ce a fost purtat de banalitate dintr-o parte în alta și s-a îmbâcsit cu tone de subliteratură, cercetătorul are puțin noroc și intră pentru un timp, într-o altă zonă, de aer pur. Dintre munții de maculatură literară răsare firul subțire și cristalin al unui izvor care șerpuiește sprinten printre spinările stâncilor. Această panglică lichidă este publicația în care a fluturat prima zbatere de aripă a literaturii avangardiste în spațiul dobrogean.

Împreună cu datele de identitate: numele – *Liceu*; anul apariției – 1932; localitatea - Constanța; fondatorii – Virgil Teodorescu, Tașcu Gheorghiu, Mircea Pavelescu; durata – două numere, sunt de însemnat două constatări în legătură cu această kinsolită întrupare de tipar. Mai întâi, precizarea că, în ciuda numelui, ea nu are o „liceană”, căci redactorii absolviseră de câțiva ani liceul constănțean „Mircea cel Bătrân”. Este adevărat că atunci această școală și-a avut aproape întotdeauna revista sa: în 1927 s-a chemat *Tinerimea dobrogeană* (printre colaboratori, elevii Virgil Teodorescu – clasa a VII-a, Mircea Brătucu, Florin Andrei), peste trei ani a devenit *Șoptiri dobrogene*, iar în 1940 s-a numit *Revista Noastră* (în paginile căreia a debutat școlarul Pavel Chihaia). *Liceu* n-a fost însă dintre ele. Pe de altă parte, nu trebuie să ne scape semnificația acestei publicații. E de inclus aici, între efemeride, întrucât, aceasta a fost ca o revistă cu o anumită durată de apariție. Nu există îndoiala însă că, dincolo de datele existenței, prin natura materiei încredințate tiparului, *Liceu* se distinge între toate publicațiile literare de la Pontul Euxin și ocupă un loc aparte. Apărută în același an în care Sașa Pană tipărea, la Editura unu, *Viața romanțată a lui Dumnezeu*, această efemeridă a fost primul și unicul reprezentant al avangardismului în presa dobrogeană. La rândul lor, producțiile publicate în *Liceu* de Coocoi Taalat, Virgil Rareș (Virgil Teodorescu), Glauco Pena (Mircea Pavelescu) și Șuly (Tașcu Gheorghiu), ca cele dintâi eșantioane de suprarealism în beletristica din această parte a țării, au constituit și debutul literar avangardist al celor trei scriitori.

Conținutul acestei reviste nu l-am putut stabili decât cu aproximație (și după relatările orale ale lui Sașa Pană), întrucât nu e de găsit în niciuna din biblioteci, ceea ce sugerează de la sine tirajul redus la câteva zeci de exemplare și soarta revistelor de avangardă românești, devenite majoritatea și la

scurt timp de la apariție, material de ambalaj. Oricum, se poate afirma că, o dată cu trecerea anilor, cele mai prețioase rânduri din ceea ce s-a tipărit în această enigmatică publicație au devenit cele din proza lui Tașcu Gheorghiu, intitulată *Unghi, Poveste cu câteva funde și câteva tumbe*, din care cităm începutul: „*Leșinat în dantele astrul perfect desfoliase gongul subtililor calcade de fosfor. Atunci apărut prin spaimele timpului mort «Unghi», smuls de rachete, cu omoplații coagulați la 25 de grade și sub verdea, colțoasa din diamant tăcere a influentului domn Noemi. Nu vreau să spun că situarea în peisaj nu-i convenise, nici că ar fi putut fi distrat în anturajul lemnului dințat de lup; îndrăznesc totuși să afirm că nu vedea – palid cum arăta cu buzele splendid prelungite de spuma acestor zăpezi cu clinchete de clovn – Boasa monstruoasă cu urcări lente, cu luciri, de uzină: marea compacte îi ordonau viteza uriașelor perdele, anunțau pătrata, vânăta înaintare a sezonului de tancur*”... (apud Sașa Pană, **Antologia literaturii române de avangardă**, EPL, 1969, p. 429). (...)

ANGELO MITCHIEVICI

Problema frontierei și riturile de trecere în *Deșertul tătarilor* de Dino Buzzati

Frontiera și limitele ei

Publicat în Italia în 1940 romanul lui Dino Buzzati Traverso¹ a cunoscut momentul său de celebritate mai degrabă în străinătate, după mărturia autorului. Ceea ce ar putea explica puținul interes pe care acesta îl suscită în Italia este poate decalajul față de actualitatea politică, dezinteresul pe care acesta îl arată chestiunilor arzătoare, la ordinea zilei. Buzzati a făcut o figură de mare izolat în cadrul lumii literare italiene a momentului, interesată în epocă mai degrabă de evenimentele reale, de confruntările pe care Germania lui Hitler le pregătea și căroro Italia musoliniană avea să li se alăture în timpul celui de-al doilea război mondial². De fapt, o certă delocalizare creează în acest roman situații paradigmatiche, de o forță de sugestie extraordinară, autorul știind să contrabalanseze efectele globale prin efecte locale, astfel că o experiență întru totul individuală reprezintă reflexul condiției umane și momentelor sale esențiale, făcând din evenimentul singular, banal, o parabolă uneori de o sensibilitate kafkiană. De asemenea una dintre temele principale ale acestui roman o reprezintă frontiera, un fel de loc unde nu s-a întâmplat nimic. Acțiunile, emoțiile cele mai puternice, aproape totul se învîrte în jurul frontierei ca limită și transgresiunii ei, ceea ce poate oferi ocazia unei lecturi antropologice destul de eficientă.

Ofițerul Giovanni Drogo e detașat la fortul Bastiani aflat pe frontieră. Locul extrem de izolat, înconjurat de stânci sălbatice, deschizându-se către un ținut deșertic foarte întins, fără nici cea mai mică urmă a unei așezări nu-i oferă tânărului ofițer nici perspectiva unei cariere strălucite, nici comoditățile mondene ale vieții urbane. Ceea ce îl respinge și în același timp îl atrage, îl fascinează este deșertul pietros, atracție care pare într-o primă instanță inexplicabilă. Decizându-se inițial să părăsească fortul el ratează pe rând toate ocaziile, amânând plecarea. Încetul cu încetul se instalează într-o așteptare plină de anxietate, pândind tot ceea ce poate veni din spațiul de perspectivă ilimitată din fața lui, deșertul tătarilor, al tătarilor dar fără tătari. Renunță rând pe rând la climatul domestic al vieții burgheze pe care o dusesse, renunță la fata pe

care o iubea, la prieteni, la atmosfera caldă a casei părintești unde îi fusese păstrată camera în așteptarea sa, pe măsură ce timpul se scurge implacabil pentru tot mai vârstnicul ofițer. El își petrece timpul supraveghind și cea mai mică mișcare dincolo de cețurile ținutului necunoscut, sperând că într-o zi inamicul își va face apariția. În ciuda numelui acestui ținut nu există nici cea mai mică urmă de tătari în acest deșert și timpul curge, zi după zi dizolvând existența ofițerului Drogo în rutina cazonă. Semnele prezenței amenințătoare dar dorite a inamicului se dovedesc de fiecare dată false, dezamăgindu-i pe Drogo și pe camarazii lui. Și când în cele din urmă agresorul sosește, Drogo este prea bătrân și bolnav. Va fi îndepărtat în avantajul tinerilor care vor duce lupta. Moare în singurătate pe un pat sărăcăcios al unui han oarecare.

Autorul își construiește istoria pe două planuri, unul care solicită o lectură literală, similară raportului de gardă, sau a consemnării unor evenimente în ordinea unei existențe constrânse la un spațiu restrâns. Celălalt plan e unul mai degrabă parabolic care reordonează fiecare detaliu, solicitând o lectură de gradul doi care identifică, în fiecare eveniment banal, un sens articulat la nivelul unei paradigme. Spațiul vid acționează ca fosă acustică. Ceea ce într-un prim plan abia se deslușește, e amplificat, are ecou în cel de-al doilea plan. De asemenea există o mulțime de reglări optic-perspectivale, de racoursiuri și efecte speculare. Drogo trăiește o experiență dramatică a frontierei, ca spațiu liminal, agonal, de interacțiune, de interferență și simultan ca linie de demarcație între două lumi diferite dar conectate în ordinea semnificației.

Disting spațiul care nu are limite precise (de exemplu deșertul), de loc, spațiu închis, perfect delimitat (de exemplu Fortul Bastiani). Frontiera reprezintă coexistența acestor două tipuri de spațiu. Ea constituie un spațiu deschis, de interferență, a cărui paradigmă poate fi considerată orizontul, dar totodată o limită bine precizată, frontierele trasate de pereți, de portaluri, de obiecte indentificabile, clare, vizibile. Percepția joacă un rol semnificativ în stabilirea limitelor, altfel spus dintr-un anumit punct de vedere chestiunea frontierei e o chestiune de perspectivă, o chestiune optică, speculară și în același timp obiect de speculație în ceea ce-i privește pe cei care satisfac serviciul militar la fort. Prin urmare există cel puțin două frontiere, cea pe care sau în proximitatea căreia se situează fortul Bastiani, pentru că într-un fel fortul este de asemenea integrat frontierei, și cea reprezentată de orizont, deschis și închis în același timp, un spațiu interstițial între vizibil și invizibil.

Frontiera cea mai neliniștitoare, cea mai atrăgătoare pentru Drogo o reprezintă orizontul, ultimul vizibil dinaintea invizibilului. Ceea ce ilustrează din plin natura sa liminală constă prin definiție în dimensiunea sa de incertitudine, de indeterminare, de confuzie, contrar afirmației lui Drogo după care orizontul ar trebui să aibă o claritate perfectă. Dar natura acestui spațiu interstițial între ceea ce e invizibil și prin urmare nu poate fi cunoscut și ceea ce e vizibil și indentificabil, rămâne paradoxală. Orizontul este limita unde obiectele dispar, se șterg, devenind tranzitorii, pasagere. Ultimul vizibil înaintea invizibilului, orizontul stabilește limita frontierei, pentru că, de fapt frontiera separă două lumi. Una e aproape integral necunoscută, cealaltă e o lume suspendată, o lume de asemenea aflată la margine, o lume separată de cea din oraș, lumea fortului. Fortul se găsește suspendat între cele două lumi. Adevărata frontieră, aceea a orizontului, e trasată din punct de vedere al percepției, dar în același timp trebuie indentificate urmele obiectelor care nu sunt încă obiecte și care fac subiectul acestei limite. Fiecare obiect traversează această frontieră înainte

de a-i apărea lui Drogo, înainte de a fi indentificat, recunoscut de el. Înainte de a fi un obiect el este mai întâi o posibilitate, un spectru.

– *La orizont de obicei sunt neguri, spuse Morel, care-și pierduse exuberanța de mai înainte. Sunt negurile nordului, care te împiedică să vezi.*

– *Neguri ! exclamă Drogo neîncrezător. Dar nu pot fi așa tot timpul, trebuie să mai fie și câte o zi senină, cu orizontul limpede!*³ p. 31.

Mai există un alt spațiu liminal, acela al legendei, istorie vagă, imprecisă. Fortul pare să nici nu existe în exterior. Drogo nici nu cunoaște teritoriul din apropierea frontierei, ceea ce e puțin probabil pentru o economie realistă a romanului. Dar un principiu al incertitudinii guvernează demersul românesc al lui Buzzati.

– *Cum adică frontieră moartă ?*

– *Da, o frontieră care nu pune nici un fel de probleme. În față, se întinde un deșert nesfârșit.*

– *Un deșert ?*

– *Da, un deșert în toată puterea cuvântului, numai pietre și pământ uscat; i se spune deșertul tătarilor.*

Drogo întrebă :

– *De ce al tătarilor ? Au mai fost tătari pe acolo ?*

– *Cândva, cred. Dar mai curând trebuie să fie o legendă. Nimeni n-a trecut niciodată frontiera în punctul acesta, nici măcar în războaiele trecute.*

– *Atunci, Fortăreața n-a slujit niciodată la nimic ?*

– *La nimic, confirmă căpitanul. Pp.17, 18.*

Drogo se găsește într-o situație liminală, între dincoace de și dincolo de, pe prag. Devine semnificativă orientarea spațială a lui Drogo, atenția pe care acesta o acordă nu numai vederii, ci mai precis acelei vederi care străpunge vălurile, care iscodește, raportată la acest spațiu neliniștitor, exercitând o evidentă seducție asupra lui. O serie de acte iterative specifice ambientului cazon care vizează configurarea acestui spațiu, indică și o pronunțată schemă rituală. Primele luni petrecute la fort pot fi asimilate unei inițieri a lui Drogo care vizează noul său statut și care ajunge să-l identifice cu lumea specială a fortului și deschiderile perspectivele către un altceva care prinde cu încetul contur. Van Gennep în *Riturile de trecere*, oferă o schemă utilă și simplă unui proces altfel complicat și difuz, insistând pe termenii spațiali a unor modificări semnificative în plan psihic care vizează acomodarea cu o altă ordine a lucrurilor. Penetrarea în sens ritual și de asemenea simbolic e o manieră de agregare din punct de vedere al trecerii, (Van Gennep oferă o serie de exemple) este vorba despre o lume necunoscută, a cărei noutate funciară se exprimă în termenii agresivității. Forțează Drogo intrarea, limita, frontiera, privirea sa poate fi interpretată în sens freudian? Drogo vrea să arunce măcar o privire, e mereu nesatisfăcut de perspectiva limitată, de obstacolele care blochează perspectiva, apoi de lipsa de vizibilitate și claritate. Drogo vrea să penetreze această frontieră, vrea să străpungă limita, vrea să privească dincolo de orizont, dincolo de pânzele de ceață. Putem face o comparație avantajoasă (trecută prin registrul simbolic al mecanismului ritual evidențiat de Van Gennep) cu spațiul liminal prin excelență desemnat de

Derrida printr-o metaforă organică: hymenul, unul dintre acele indecidabile derideene, actualizare a *diferanței*.

Ecart masqué, impalpable et non substantiel, interposé, entremis, l'entre de l'hymen se réfléchit dans l'écran sans y pénétrer. L'hymen reste dans l'hymen. L'un, le voile de virginité ou rien n'a encore lieu – reste dans l'autre – consommation, dépense et pénétration de l'autre.

Et réciproquement. (p. 244.)

Rappel: l'hymen, la confusion entre le présent et le non-présent, avec toutes les indifférences qu'elle commande entre toutes les séries de contraires (perception / non-perception, souvenir / image, souvenir / désir, etc.) produit un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant les deux termes à la fois : milieu se tenant entre les deux termes). Opération qui „à la fois” produit une confusion entre les contraires et se tient entre les contraires. Ce qui compte ici, c'est l'entre, l'entre-deux de l'hymen. L'hymen «a lieu» dans l'entre, dans l'espace entre le désir et l'accomplissement, entre la perpétration et son souvenir. Mais ce milieu de l'entre n'a rien à voir avec un centre.⁴ (p.240)

Acest fragment descrie foarte bine liminalitatea în care se situează Drogo, o situație himenală, un loc fără loc, foarte apropiat de metabolismul spațial al utopiei. Confuzia face parte din stadiul liminal/himenal, ea face parte din tranziția care coboară contrariile în indistinct, ținându-se în același timp între aceste contrarii.⁵

Drogo oscilează între prezent și trecut, între amintire și dorință pentru că imaginea deșertului îl atrage foarte tare, devine obsesivă, între încă nevăzut și deja văzut, între claritatea orizontului și confuzia acestei clarități, între vis și realitate, între nevoia de a se întoarce imediat la familia sa și dorința de rămâne la fort încă puțin. Indecizia, confuzia sa fac parte din stadiul liminal/himenal în care se găsește. Himenul-frontieră reprezintă locul virtual al nașterii dar și ceea ce separă de naștere, el împiedică nașterea rituală a lui Drogo, o transgresiune totală, cum ar fi cea a războiului așteptat de toți cei de la fort. El conține un potențial încă neactualizat, dar prezent prin forța dorinței, el deține secretul vieții și al morții. În visul lui Drogo, camaradul său, Angustina, dispăre îndărătul pânzelor, îndărătul perdelelor unei calești, înconjurată de ființe ectoplasmatice, precum fantomele, ceea ce anunță moartea sa apropiată.

Tăcură. Dar unde și când mai întâlnești oare Drogo această lume? Poate în vreun vis, sau și-o plăsmuie singur citind vreun basm din bătrâni? I se părea că recunoscuse totul, povârnișurile joase, surpate, strunga întortocheată fără vegetație și verdeață, râpele adânci și, în sfârșit, triumful acela de podiș dezolat pe care stâncile din față nu izbuteau să-l ascundă. În suflet i se redeșteptaseră ecouri stranii pe care în zadar încerca să le înțeleagă. Acum, Drogo privea țință la lumea aceea dinspre mieznoapte, la întinderea pustie pe care oamenii, se spunea, n-o străbătuseră niciodată. Nici când nu veniseră dușmani dintr-acolo, nicidecum nu fuseseră o bătălie, nu se întâmplase niciodată nimic. Pp. 31, 32.

Liminalitatea nu e un stadiu fixat, ea are propria sa dinamică după opinia lui Șerban Angheliescu. El observă că nu există o reală contradicție între

materialitatea pasajului subliniată de Van Gennepe și accepția simbolică a acestei materialități.

Oprirea din acțiune și odihna se referă fără îndoială la liminalitate, dar aceasta nu poate fi comparată cu întreruperea unei acțiuni sau a unui drum. Liminalitatea concepută ca gestație este singura care se apropie de staza și repaosul invocate de Van Gennepe, deși în gestație chiar există o activitate permanentă, invizibilă, tăcută. Altminteri, liminalitatea conține numeroase acțiuni dramatice obligatorii.⁶

Orizontul este nu numai acest ecran himenal/liminal care dublează lumea, dar de asemenea acel loc periculos al căutării de sine, zonă de conflict, de confruntare a omului cu propria sa imagine, a individului cu limitele sale, pe pragul unui pasaj dificil. În loc să afirme uneori orizontul infirmă.

Autorul oferă două explicații deciziei lui Drogo de a rămâne la fort, odată ce s-au scurs cele patru luni obligatorii ca prim stagiu. Una dintre aceste explicații se înscrie în ordinea firească a lucrurilor. Drogo s-a obișnuit cu o viață monotonă, devenită familiară, ceea ce probează rapida sa agregare la această lume cazonă foarte ordonată și lipsită de variație. Astfel această lume îi dă un fel de siguranță, îl destinde, cu toate că repetă în fiecare zi aceleași acte, vede în fiecare zi aceleași fețe, el e pe de-a-ntregul asimilat. Ce s-a petrecut cu Drogo în aceste patru luni de stagiu obligatoriu? Ce îl face să rămână în continuare la fort? Decizia îi aparține întru-totul, el poate părăsi fortul sub pretext că este bolnav, un mic truc tolerat și recomandat, intrat în nescriesele reguli cazone, dar ia în final decizia de a rămâne, nu fără un moment de ezitare. Această ezitare misterioasă și aparent inexplicabilă deschide posibilitatea celei de-a doua explicații. Drogo e fascinat de teritoriul de dincolo de frontieră. Totul devine măreț, misterios, impunător, frontiera i se impune lui Drogo cu o forță incredibilă, care pare să se amplifice în momentul crepusculului. Realitatea unui conflict transpare și aici, prin intermediul limbajului metaforic. Noaptea își dispută teritoriul cu zidurile, ea avansează ca o armată. Trompetele, chemările lor, soldații aliniați, lanternele, torțele fac parte din ceremonial, o aluzie la ritualitatea acestui serviciu. Liminalitatea acestei situații vizează limitele, dar și transgresarea lor prin conflict.

Apoi, oricât ar părea de neverosimil, zidurile, asediate acum de întuneric, se înălțară încet încet spre zenit, iar de pe culmile lor tivite cu zăpadă începură să se desprindă nori albi, asemeni unor egrete navigând spre spațiile siderale.

În mintea lui Drogo se ivi amintirea orașului său, o imagine spălăcită, străzi zgomotoase sub ploaie, statui de ipsos, umiditate de cazărmi, dangăn trist de clopote, fețe obosite și descompuse, după-amieze nesfârșite, acoperișuri prăfuite. Aici însă se apropia grandioasa noapte a munților, cu norii gonind deasupra Fortăreței, cu prevestiri minunate.

Și dinspre miazănoapte, dispre nordul invizibil de dincolo de ziduri, Drogo simțea înaintând, implacabil, propriu-i destin.

Medicul se afla acum în prag. Pp. 69, 70.

Drogo are senzația de a lua parte la un mister, misterul destinului său, pe punctul de a fi iluminat. Lumina crepusculară, difuză, transformă totul pentru

Drogo. Este momentul în care ziua și noaptea sunt încă prezente simultan ca două opțiuni, două lumi, cea a fortului și cea a orașului. Drogo se decide pentru prima.

II. Trecere sau transgresiune: o inițiere ratată?

Din punct de vedere al riturilor de trecere putem interpreta cele patru luni pe care Drogo le petrece la fort ca o perioadă de inițiere. Astfel el participă la un proces de integrare. Integrarea lui Giovanni Drogo e lentă, această integrare constituie de fapt o asimilare, o agregare în sens gennepien, care vizează materialitatea pasajului tot atât cât și semnificația sa simbolică. Spațiul fortului e divizat în compartimente capabile de a oferi o perspectivă mai mult sau mai puțin vastă asupra platoului. Locurile sunt repartizate în funcție de limitarea sau deschiderea acestei perspective. Toate pasajele sunt supravegheate de santinele, sunt blocate, trebuie să cunoști cuvântul de trecere pentru a intra sau reintra, pentru a deschide porțile, pentru a traversa frontiera care separă un loc de altul, o incintă de alta. În acest caz regulamentul pune în scenă un ceremonial de pasaj, care e scrupulos respectat de către toți. Locotenentul Tronk, modelul de militar de carieră, un pic obtuz, obsedat de regulament propune o demarcare încă și mai strictă. E un gardian fidel, riguros și care respectă ceremonialul. În ceea ce privește riturile de trecere, după Șerban Anghelescu în *Agon*, aproape toate riturile de trecere suntacompaniate de prezența unui pericol, al unei adversități necesare. Există pasaje amenințate, dificile unde neofitul întâlnește ostilitatea unei adversități uneori redutabile. Este poate secvența cea mai dramatică a ritului. Tronk îl avertizează pe Drogo asupra primejdiilor trecerii. Cuvântul de trecere devine esențial, e parola magică. Tronk denunță simplificarea ceremonialului a se citi regulamentul, propunând trei parole în locul a două câte erau utilizate pentru că era vorba de patru compartimente. La intrarea în fiecare trebuie să spui parola. Ceea ce Tronk cunoaște foarte bine e că fiecare compartiment la rândul său se separă ca o lume diferită, fiecare poartă e o limită, frontiera între două lumi. Asupra fiecăreia apasă o interdicție: *No trespassing!* Aceasta conduce la accidentul cu Lazzaro, care încalcă frontiera, care depășește linia. Există o ierarhie nu numai militară, dar de asemenea pentru a stabili gradul de integrare. Colonelul posedă o barbacană, o ferestruică în fața teritoriului deșert care e inaccesibil vederii celorlalți din acest unghi avantajos. Fac excepție cei care au parcurs un stagiul substanțial la fort și care, prin urmare își fac serviciul la al patrulea bastion al fortului, singurul care oferă posibilitatea unei vederi panoramice. După patru luni și numai după ce consimțise să rămână la fort, poarta se deschide și pentru Drogo, această limită e accesibilizată și el poate vedea întregul platou.

Miza lui Drogo o reprezintă însă orizontul. El vrea să pătrundă dincolo de orizont. Convocând această percepție ascuțită, această privire neliniștită și penetrantă, Drogo vrea să transgreseze această limită, ținta tuturor eforturilor sale fiind de a trece dincolo în acest orizont de așteptare, chintesență a unor potențialități promițătoare.

Agresiunea prin inintermediul privirii iscoditoare cunoaște reversul în agresiunea posibilă, mereu așteptată a tătarilor. Această voință de transgresiune e proiectată asupra celui alt, un adversar invizibil, necunoscut, practic inexistent. Prezența inamicului are ceva legendar, o istorie care relatează de o manieră puțin creditabilă existența unui conflict pierdut în timp. Intruziune dezirabilă, inamicul transmite prin această istorie proiecția propriei sale agresivități, materializată în această supraveghere constantă și tensionată a graniței. Pentru că nu poate traversa frontiera orizontului, Drogo își imaginează o transgresiune dincolo de această limită. Inamicul e construit, inventat, dorit ca un dublu, o materializare a propriei dorințe de transgresiune. Pe măsura locuitorului său, dereglat de supremația nefastă a simțurilor sale care vor să străpungă, să transgreseze obscuritatea limitei, spațiul închis al fortului se încarcă de agresivitate sau, ca revers al acesteia, de apatie. Separat de lume, Drogo se livrează unei torturi a percepției contrariate.

Un incident banal se transformă astfel într-un eveniment tragic. Un soldat iese din fort fără a cere permisiunea, cu intenția de a recupera un cal despre care crede că e al său. Până la reîntoarcerea sa parola se schimbă și el se vede confruntat cu situația stranie de a fi luat drept un străin, mai mult chiar drept un inamic. Santinela recunoaște vocea lui Lazzaro, numele soldatului, dar îl tratează ca pe un necunoscut. El nu mai are o identitate precisă atât timp cât nu cunoaște parola și santinela însăși se comportă acum ca un străin pentru camaradul ei. Persoana devine un oarecare, o simplă articulație a frontierei, un gardian de pasaj, non-uman, o barieră primejdioasă. Lazzaro nu respectă regulile jocului, el depășește limita fără a da parola, el se comportă în acest fel asemeni inamicului, ca un intrus care vrea să treacă ilicit frontiera. Vocea îi e întru totul recunoscută, el cunoaște de asemenea numele santinelei, dar acest detaliu își pierde importanța atât timp cât el nu mai știe cuvântul cheie al trecerii. Cuvântul de trecere e un cuvânt al *trecerii*. Cu toate acestea, recunoscându-i vocea și alura, santinela îl împușcă. Fortul e de asemenea un spațiu închis, protejat de un ceremonial foarte sever. Dar în acest caz frontierele sale pot fi recunoscute cu ușurință, sunt vizibile, locul e delimitat de o manieră ordonată fără nici cea mai mică confuzie. Tot ce se află în afară reprezintă inamicul, iar fortul rămâne și un loc de prizonierat.

Două mișcări care se derulează pe rând. În zori, un alt prag simbolic între noapte și zi asemeni crepusculului, începe prima călătorie a lui Drogo către fort. Vechiul său amic, Vescovi, îl însoțește. Ei depășesc împreună bornele care marchează diferitele cercuri din jurul orașului și care fac din frontieră un loc vizibil. Sunt de altfel repere pe care le pot vedea: porțile orașului, câmpurile plantate cu porumb, pădurea ruginie din cauza sosirii toamnei, etc. Totodată el constată diferența care-i separă, Vescovi devenise un burghez în timp ce Drogo era ofițer, cuprins de sentimentul că toate lucrurile, altădată atât de familiare, au devenit brusc străine. Frontiera este cea care-i separă pe cei doi vechi prieteni, Drogo la începutul călătoriei sale inițiatice se desparte de prietenul său. Cele două moduri de a trăi reprezintă două modalități diferite de a înțelege viața. Există trei personaje cu care Drogo schimbă informații de-a lungul acestei călătorii până la fort: prietenul său Vescovi⁷, căruțașul și vagabondul. Ei reprezintă trei grade de separare. Primul aparține orașului și este total integrat acestei lumi părăsite de Drogo, el este burghezul care a văzut din întâmplare o fortificație avansată pe care i-o indică, dar această indicație nu trece drept o certitudine. Ea reprezintă distanța agreabilă, de-zinteresată, neimplicată. Viața burgheză constituie pentru Drogo celălalt pol

al vieții lui, un fel de împlinire către care este temporar atras. Îl urmează pe căruțaș care trăiește în afara orașului, este separat de acesta cu toate că intră în oraș din când în când, trăiește cumva în preajma lui. Aceasta instituie o altă formă de separare. Căruțașul nu știe nimic de existența fortului, acesta joacă de asemenea rolul de intermediar dar și loc al indeterminării unde totul poate fi luat drept o ficțiune. El nu face parte din lumea orașului, nu este nici cetățean, nici burghez, ci un simplu pasager prin oraș. Ultimul, un vagabond, îi dă informații utile lui Drogo precizându-i unde se găsește adevăratul bastion. Cerșetorul servește de mediator între oraș și bastion, el se află în afara orașului, legăturile sale sunt mult mai laxe, mai desfăcute. El este aruncat în afara societății din cauza sărăciei sale, care poate fi interpretată ca o slăbiciune în ceea ce privește domeniul proprietății care fixează, înrădăcinează, care conferă o anumite identitate. Viața sa itinerantă îi dă un grad superior de mobilitate. Însumând, cele trei personaje pot semnifica trei stadii de separare, trei grade de îndepărtare, în timp ce strângerea de mână a căpitanului Ortiz va stabili o primă legătură între Drogo și noua lume către care se îndreaptă, începutul agregării sale.

De fapt, în economia simbolică a trecerii e imposibil de a redeschide porțile și ferestrele. Acestea constituie acum frontiere implacabile, închise pentru totdeauna. În visul de elongație parabolică al lui Drogo, prima tinerețe apare ca un stadiu de imobilitate fericită, ca o scurgere atât de lentă și lejeră încât e aproape invizibilă. În fața lui Drogo se găsește numai orizontul vizat de el și către care se orientează. În visul lui, toată lumea, locuitorii caselor înșiruite la stânga și la dreapta drumului pe care-l parcurge îi indică orizontul ca o țintă, un fel de limită dezirabilă, locul împlinirii tuturor promisiunilor. Este limita, acel «un pic mai departe», o țintă care nu poate fi atinsă fără a o rata. E vorba de două frontiere. Prima e transgresată, dar conștiința acestei transgresiuni e achiziționată imediat, după care există un punct de perspectivă și, ceea ce-l face vizibil e un portal care barează drumul de întoarcere. În acest caz, vizibilitatea e legată de percepția timpului care se scurge foarte rapid. Ce se petrece între cele două stări, una de imobilitate fericită, aproape extatică, cealaltă o mobilitate excesivă de natură temporală? Drogo, pasagerul a traversat frontiera fără să-și dea seama. Poată că aceasta poate servi de metaforă pentru timpul pe care Drogo l-a petrecut la fort până la ultima confruntare. Frontiera care se vrea depășită e în cele din urmă chiar orizontul, e limita de care Drogo se simte atras. El vrea să afle ceea ce se află dincolo de orizont. O suită de pasaje se închid în spatele lui, cu toate acestea orizontul rămâne principala lui țintă. Ce tip de transgresiune urmărește el? Care e greșeala lui, dacă există una? A ratat el ritul, integrarea într-o ordine simplă, naturală, firească a lucrurilor? A ignorat cumva el ordinea tradițională a trecerii urmărind o ordine superioară a transgresiunii? A rămas captiv unei iluzii, într-un loc liminal care e prin definiție un fel de sală de așteptare, spațiu liminal între perfecta imobilitate fericită care se află în urma sa și mobilitatea excesivă care-l proiectează mereu înainte? Această tranziție, al cărei subiect este Drogo, constituie subiectul romanului. Drogo e litificat, blocat la frontieră între viață și moarte, pentru că deșertul reprezintă de asemenea cealaltă lume care l-a fascinat, care l-a captivat, care l-a prins. Brusc, tot ceea ce-l înconjoară se transformă în ceva maiestuos, enorm. Lumina, mai precis eclerajul fac parte din economia simbolică a convertirii sale, din revelația sa care primește un sens ascensional. Pe fereastră, cealaltă lume îl cuprinde și, în acest caz, fereastra reprezintă un fel de frontieră între două lumi, una care-l va înghiți, cazarma,

fortul, cealaltă care-i trimite mesaje incomprehensibile și care trezește în el sentimente necunoscute, difuze, angoasante. Fereastra exercită asupra lui o fascinație aparent inexplicabilă, ea reprezintă de asemenea un fel de barieră, un obstacol care-l împiedică să vadă tot, care-i oferă o deschidere insuficientă. Fereastra face parte din frontieră, deschide perspectiva dar în același timp o și limitează. Fereastra prin excelență este un spațiu de comunicare între exterior și interior, un pasaj, dar un pasaj care în loc să simplifice lucrurile le complică. «Drogo asculta fără interes, preocupat să privească pe fereastră.» (p.67) «Văzu o fereastră – (sau o sarbacană) – deschisă spre trecătoare, la o înălțime aproape de necrezut» (p. 68) Drogo participă la misterii și angoasa îl va însoți permanent dublată de o stare de febrilitate.

Dar dincolo de Fortăreață ce se află oare? Dincolo de construcția aceea rece, dincolo de creneluri, de cazemate, de pulberării, care împiedicau vederea, ce fel de lume se deschidea? p. 21.

– *Și dincolo, dincolo de stâncile acelea, cum este? Totul la fel, până în zare?* p. 30.

«*Pris isolément, il ne signifiait pas grand'chose mais derrière ce cheval, on comprenait que d'autres choses devoient necessairement venir.*» (p106)

III. Provocările marginii

În *Studiu asupra istoriei*, Arnold J. Toynbee prezintă un model cultural prin care explică geneza civilizației ca un sistem al unor polarități tensionate de tipul provocare/răspuns, acțiune /reacțiune. Schimbările, transformările importante sunt rezultatul unui angajament conflictual, rezultatul unei serii de opoziții dinamice, de tensiuni necesare comparabile principiilor YIN și YANG. Nici unul dintre aceste două principii nu se exclud definitiv. Consider că se poate înscrie în seria tensiunilor similare, cea dintre natură și cultură, cele două entități intră ele însele într-un joc de conflicte, de tensiuni creatoare sau destructive. Natura a constituit mereu obiectul unei provocări, ea a încurajat, a hrănit o puternică tensiune. Intruziunea ei a fost percepută fie de o manieră dramatică, ca invazie a sălbaticului în teritoriile care fac parte din civilizație, considerate ca o *summa* de criterii capabile să ordoneze pulsuniile, instinctele, fie din contră civilizația a jucat rolul agresorului și natura a făcut obiectul unui spațiu privilegiat, un adăpost în fața acestei agresivități. (spre exemplu elogiul făcut de Rousseau bunului sălbatic, reclusiunea romantică în sânul naturii sau lunga serie de pastorale începând cu *Bucolicele* lui Virgiliu).

Cele două atitudini opuse se regăsesc în anumite contexte: există o natură binefăcătoare, favorabilă și o natură defavorabilă, care locuiește într-un mod violent umanitatea. Există o civilizație benignă, protectoare și o civilizație malignă, agresivă, corupătoare. Aceste conflicte sunt puse în scenă de nenumărate ori în legătură cu un spațiu de frontieră, acolo unde umanitatea se câștigă sau se pierde. Acest fapt e considerat fie ca un eveniment negativ, fie ca un eveniment pozitiv în funcție de rezolvarea conflictului.

Din acest punct de vedere, frontiera în romanul lui Buzzati poate vi văzută

ca un spațiu privilegiat al provocării, ceea ce Arnold Toynbee numește *stimulentul presiunilor*. De fapt el stabilește cinci criterii: *stimulentul ținuturilor neprielnice, stimulentul solului nou, stimulentul șocurilor, stimulentul presiunilor, stimulentul marilor încercări*.⁸ Deșertul reprezintă un spațiu vid, un spațiu prin excelență al naturii sălbatice. Nu există sate, nu există vegetație cu excepția unor mlaștini sărăturoase și a trestiiilor pentru că lipsește apa, nu există nimic din ceea ce ar putea susține viața, decât un dincolo incert. Deșertul însuși este o provocare, adversarul e construit în absență în mod compensatoriu, pentru a asigura astfel susținerea culturii și mai ales civilizației cărora le sunt integrați Vescovi și ceilalți orășeni ca și el. Unul dintre actorii acestui conflict edificator de civilizație și pe socoteala căruia civilizația capătă amplitudine lipsește. În consecință, el va fi creat, va fi provocat să apară, va fi invocat pentru a recrea, sub semnul unei tensiuni dinamice, sensul civilizației. De aici și obstinția cu care Drogo și camarazii săi interpretează fiecare mișcare apărută în spațiul frontierei, de dincolo de frontieră, percepute ca necesare semne de agresiune. Fiecare ofițer sau soldat trăiește așteptând apariția, reeditarea unui conflict fondator, fiecare ar simți îndeplinită misiunea sa ontologică, s-ar simți edificat de acest conflict. Cel care pierde șansa de a fi implicat într-un astfel de conflict devine un ratat. Acest fapt poate fi transpus prin parabolă la nivelul fiecărei existențe în parte, pe care conflictele și obstacolele o construiesc, îi conferă un sens. În ciuda lipsei de evenimente grave care ar putea atesta prezența inamicului, în ciuda faptului că tătarii reprezintă mai degrabă o legendă, localizată într-un timp neclar, incert, un timp aproape mitic, fiecare soldat și fiecare ofițer așteaptă și trăiește în virtutea conflictului ce va să vină. De asemenea există două tipuri de reprezentări, de proiecții asupra acestui spațiu-frontieră-ecran-natură. Unii afirmă că ar fi văzut un castel cu ziduri albe, alții vorbesc numai de o bandă neagră, indicând existența unei păduri. Cele două viziuni fac posibilă existența unei civilizații și al unui eventual agresor, reprezentând reflexul, construcția unui răspuns care ar putea susține importanța frontierei și propria ei rațiune de a exista. Absența unei provocări ar aneantiza, mortifica, distruge. Buzzati își construiește romanul pe această dialectică provocare/răspuns, pe tensiunile care fac posibilă existența unei civilizații lângă tot ceea ce o neagă, o șterge și căreia îi e contrariul. În acest caz, respectând termenii lui Mihai Spăriosu și totodată contrazicându-l se dovedește că liminalitatea, ea însăși are o natură agonală, capabilă de a genera noi lumi pentru a le pune în conflict.⁹

Putem concluziona că Buzzati se interesează de probleme fundamentale ale condiției umane în care tensiunile se centreză în jurul unei dialectici a interdictului și transgresiunii edicioare de civilizație. Integrându-le într-un spațiu convenabil, spațiul propriului său roman, literaturii care, după Spăriosu, constituie ea însăși un spațiu liminal, Buzzati nu face decât să amplifice perspectival această dinamică. Mai mult, romancierul face o afirmație semnificativă și emoționantă referitor la acest roman, prin topirea sa în spațiul mai amplu al propriei sale biografii.

*... Când scriam acest roman știam că voi continua să scriu acest roman pe tot parcursul vieții mele pentru a-l termina abia în pragul morții mele.*¹⁰

Pentru Buzzati literatura și acest roman fac parte din propria sa experiență a trecerii care este viața.

¹ Chiar numele lui Dino Buzzati este destul de interesant în ceea ce privește mecanismul riturilor de trecere: *Traverso* 1. a) lateral; b) scurtătură, drum scurtat; 2. adj. oblic, pieziș, cale piezișă, sau înclinat, abrupt, povârnat, în pantă. Traversare 1.vb. tr. a traversa; a merge de-a lungul a ceva.

² «À cause du caractère essentiellement fantastique de mes écrits, et de l'absence d'„engagements sociaux” explicites, j'ai toujours été considéré comme étant un peu hors jeu, en marge du courant littéraire italien. Toujours est-il qu'en France et en Allemagne je suis beaucoup estimé.» – Interviu în *Corriere d'Informazione*, Milan, 11 iunie, 1966, citat de François Livi, *Le Désert des Tartares. Buzzati*.

³ Dino Buzzati, *Deșertul Tătarilor*, Polirom, Iași, 2002. Toate citatele privesc doar această ediție așa că voi indica în text doar numărul paginilor.

⁴ Jacques Derrida, *La Dissemination*, Editions du Seuil, 1972.

⁵ Adesea în riturile de trecere neofitul adoptă însemnele și comportamentul celuilalt sex marcând într-un fel starea de indeferențiere, de liminalitate, de balans pe care o presupune economia simbolică a trecerii. În cazul tinerilor, băieților, aceștia se deghizează în femei, vor să treacă drept femei. Un mic reflex al acestui tip de schimbare se regăsește și la Drogo care poartă noua sa pelerină în primele zile ale sosirii sale la Fort, de o manieră efeminată, dar acest lucru trece neobservat printre noii săi camarazi ca și cum însuși Drogo ar fi devenit invizibil.

⁶ Șerban Anghelescu, *Agon*, Ex Ponto, Constanta, 1999, pp.261, 262

⁷ În italiană *vescovo* are sensuri multiple care tind să devină semnificative în contextul abordării noastre 1. episcop, 2. (învechit) preot, pastor 3. (învechit) supraveghetor, paznic: Vescovi îl însoțește până la ieșirea din oraș, el reprezintă un fel de conștiință, de fidelitate față de valorile vieții liniștite, normale la oraș, dar în același timp *vesco* are sensul de 1. vischio (bot), vâsc (*viscum album*); vischio quercino, (*loranthus europaeus*) loranthe 2. Clei, lipici 3. (fig.) înșelătorie, escrocherie, fraudă, impostură, trișerie sau perfidie, șiretenie, viclenie, sau momeală. În calitate de înșelăciune, momeală Vescovi este de asemenea un model, preotul care dă cel mai bun sfat dar în același timp un fel de trickster, momeala care-l atrage către o viață monotonă, călduță, lipsită de semnificație, de intensitate. Vâscul și el, e o plantă legată de sacru, de binecuvântare.

⁸ Arnold J. Toynbee, *Studiu asupra istoriei*, Humanitas, București, 1997.

⁹ In my view, marginality refers to an agonistic relation (between the center and the margins of a structure, system, subsystem, polysystem, or world) whereas liminality refers to a neutral relation (between two or more structures, systems, polysystems, worlds, etc), such as obtains, say, in a no-man's land between two or more state borders. Marginality cannot provide acces to or initiate new worlds, whereas liminality can do both. In this sense, a margin can be liminal, but a limen cannot be marginal. In my view, therefore, liminality can both subsume and transcend a dialectic of margin and center. Mihai Spăriosu, *The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality and The Study of Literature*.

¹⁰ Interviu publicat în *Corriere d'Informazione*, 11 iunie 1966, v. Francois Livi, *idem*. «...quand j'étais en train de l'écrire je savais que j'aurais dû continuer à l'écrire pendant toute la durée de mon existence, pour ne l'achever qu'à la veille de ma mort.»

Mowgli, the Frog and the Moon Symbolism in *The Jungle Books*

Kipling's fiction swerves between the desire of a union, between the colonizer and the colonized and the imperative historical separation between the two. But Kipling's longing for union, for reintegration is to succeed in an other India, not the historical one but the mythical India of *illo tempore*, of the beginnings, when animals were able to speak and a handful of chosen were able to understand and respond.

The Jungle Books requires an emblematic reading because it is a fable of mythical space. Using G. Durand's interpretation, „the space becomes the apriorical shape of the euphemistic power of thinking, it is the place of embodiments because it is the operating symbol of a mastered distance.”¹ The imaginary function of the space is no other than „an endless supply of eternity against time.”²

In Kipling's fable, the magical space, this „endless supply of eternity” is the jungle seen as a circular refuge, as a symbol of intimacy as well as a garden or a cave. **The Jungle Books's** mythical space, its flora and fauna as well as its master Mowgli is governed almost entirely by the moon symbolism as the moon in its multiple epiphanies is deeply connected with time and death. „Moon is not only the first dead but it is also the first dead who resurrects.”³ Thus the moon is both a measurement for time and a promise of the eternal return. It reconciliates the contraries: death and renewal, obscurity and light, the redemption through and with the help of darkness and not just a quest for purification. „As shining planet and as animal, the moon is a synthesis of opposed hierophanies.”⁴

From the very beginning, the jungle adopts the young boy under the name of „Mowgli, the Frog”. The frog is a highly privileged symbol of the moon: not only because its „swelling” – a common element in fables – is so similar to the „swelling” of the full moon but most of all because the metamorphoses of the frog are precisely differentiated: „from the condition of the tadpole to the adult with pulmonary breathing.”(Gaston Bachelard)

Mowgli, the frog, is the amphibious child of the jungle and the city, of humans and animals. He enters into the world of the beasts as an infant, his nakedness and lack of body hair emphasize not only his radical humanity but also his condition of a newborn. As a newborn he chooses a

bitch-wolf to be his second mother, so he is born again into a different world. The wolf's den becomes a *uterus*, Mowgli is „breast fed” along with the rest of the wolf-cubs, his „brothers”. Mowgli, from the beginning of his new life, proves to be fearless, he significantly struggles to be fed. Milk, obviously, represents the primordial food, the food archetype. „Each happy drink is a maternal milk.”⁵ Milk is „the first oral noun”⁶, the animal's milk is the first step in Mowgli's transformation. The wolf's den, the cave in general, represents the universal matrix and it relates with other great symbols of maturation and intimacy such as the egg, the cocoon, the tomb. The *uterus* is izomorphic with a secured and sacred place.

Mowgli's exit from the cave-uterus is accompanied by the same innate fear which is to be found in all children's nightmares: the beast, the monster who bites with long, white fangs and long, black muzzle.

Suddenly, the moonlight which has invaded the cave disappeared because Shere Khan's shoulders and head obturated the entrance [...] The tiger's roar filled the cave with thunders.⁷

This epiphany of beasthood represented by a black, sadistic mouth not only obturates Mowgli's exit to the world but also eclipses the moon by eating it. Eating the moon means to kill Mowgli, the Frog. Mowgli's friends, guardians and teachers came also from the same terratology of the moon. The Bear, the voice of knowledge trough experience, is assimilated with the moon because he hibernates in the winter and reappears with the spring. Although in other cultures⁸, the dog is a member of the great moon's terratology, in **The Jungle Books** it is doubled by the wolf because it can „be seen in the moon” and because it is considered the tribe's mythical forefather. But the ophidian symbolism is one of the most overwhelming when dealing with the moon's terratology. The serpent is the threefold symbol of temporal transformation, of fecundity and, at last, of the ancestral perennality. It is, for the majority of cultures, a double on earth for the moon because it disappears and reappears concomitently with the moon. Serpent slips easily under the ground, he descends into the inferno and self-regenerates by moulting. „*Ouroboros*, the hermaphrodit principle of fecundity, the serpent is also the guardian of the time's final secret: death. He plays the forefather's role, master of the future and keeper of the past, he is the magus animal.”⁹ Thus, the serpent, as death's guardian, acquires a great importance in the rites of initiation: the man hero is confirmed only because the Sphinx, The Dragon, the Serpent is defeated: „because Krishna would dominate Nysamba, the daughter of King Serpent, all heroes would acquire immortality.”¹⁰

Mowgli lives precariously as Lord of the Jungle, he is divided between his desire to be loved and his need to control and be feared: „all the Jungle was his friend, and a little afraid of him.” He quickly assimilates the wisdom of the Jungle, although hoping to become one with the Jungle, his noble animal friends know better: the more he learns the more human he grows. Neither the majestic and powerful black panther Bagheera, nor the wise Baloo are able to look for more than few seconds into Mowgli's eyes. The boy looking at them has named them all at the beginning of time. It is the animal's grasp to recognize humanity no matter what disguise but it's strictly out of the animal's grasp to experience humanity. Man can regress into beasthood but not even

the conventions of the fable cannot change the nature of the animal's beingness: the fable's antropomorphism provides solely the gift of speech.

Being a fable of the „golden age”, **The Jungle Books** is also the construction of an idealized paternal imperialism that would protect childlike Indians, a construction that may have compensated in part towards for the absence of protectors when Rudyard the child most needed them and for the necessary repression of his moonlike self - the Indian child who was his Mowgli self.

¹ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998, p.406

² *ibid.*, p.407

³ *ibid.*, p.294

⁴ *ibid.*, p.295

⁵ *ibid.*, p.249. G.Durand uses Bachelard's interpretation on food symbolism.

⁶ *ibid.*, p.249

⁷ Rudyard Kipling, *The Jungle Books*,

⁸ See Mircea Eliade's study *The Dacs and the wolves in From Zalmoxis to Genghis-Khan*, Humanitas, București, 1995

⁹ *ibid.*, p.314

¹⁰ *ibid.*, p.315

CRISTINA VLAICU

The Name of the Pipe

Articolul lui Michel Foucault tratează în paralel două dintre tablourile pictorului suprarealist Rene Magritte, ambele având în centru o pipă și în margine, în cea inferioară, și poate amănuntul nu este lipsit de semnificație, trei cuvinte, care formează împreună cel mai simplu tip de enunț (grup nominal=subiect și grup verbal=predicat nominal cu nume predicativ la forma negativă). Între cele două desene ale lui Magritte trec aproape patruzeci de ani, între ultimul și eseul lui Foucault nici zece. Un eseu în numele pipei, scris parcă într-un fotoliu comod de cineva cu veleități hermeneutice, fără excese de referințe bibliografice și greu de integrat chiar și neo-structuralismului de care, prin antecedente, l-am putea suspecta sau chiar acuza. Dar eseul tocmai asta ne învață : să nu mai judecăm prin antecedente. Este o logică fără continuitate, mai aproape de o cazuistică ce poate prolifera la infinit, o logică a rupturii (cu tradiția, cu referentul, cu un mod de a gândi lumea, de a o vedea sau de a o citi.) Ceea ce mi-a atras atenția la o primă lectură, impresionistă, a textului este tocmai că singura trimitere concretă la o sursă critică este logica de la Port Royal, a cărei valabilitate este pusă sub semnul întrebării în ciuda existenței sale încununată de succes mai bine de trei secole, de succesul celui mai faimos manual asupra metodei în logică și semantică al secolului XVII (Antoine Arnaud) – care a constituit baza doctrinei carteziene a ideilor clare și distincte și a influențat gândirea filozofică la Locke, la Kant. Aluzia la această școală se face prin trimitere la miza potențialei negații (foucaultiene, și, în ultimă instanță, magritteiene) care este identitatea being – *representing*. Privind cele două imagini și inserțiile lor textuale, Foucault se surprinde confundându-le. Este aceeași eternă problemă: imaginea desemnează cu adevărat realitatea pe care pretinde că o desemnează? Poate imaginea „vorbi în numele unei realități?” – este exact dilema care a generat disputa iconoclaști /iconoduli, dar și acel *universalia ante res /universalia post res* care a dus, pentru o îndelungată perioadă (și, e adevărat, succedată de numeroase alte reeditări), la triumful nominalismului. Ceea ce trimite exclusiv la numele și realitatea pipei este reprezentarea ei ruptă de context, într-un spațiu gol, vid, fără alte elemente de semnificație, ceea ce stă în calea lecturii în grilă semiotică, și, cu atât mai puțin în grilă pragmatică. Acesta este unul din cazurile acelea rare în care situarea nu înseamnă situație (de discurs), decât dacă trecem de rama

tabloului către spațiul expozițional. Conform teoriei pragmatice, pentru a fi validată, o aserțiune trebuie să întrunească câteva condiții - în cazul în care, desigur, socotim acest tip de artă un tip de comunicare, al cărei scop este transmiterea unei informații către un public avizat, printr-o strategie discursivă (în sens foucaultian, desigur, ceea ce include imaginea irevocabil în universul discursurilor). Eu însămi pornesc de la premisa că în cadrul unei aceleiași rame (*frame*), de orice natură ar fi ea (inclusiv ca limită a unui cadru filmic), cuvântul și imaginea articulează un același tip de discurs, sunt purtătoare ale unui mesaj singular, comun, chiar dacă de tip paradox, și voi demonstra asta folosind o reclamă cvasi-cunoscută la postul MTV, care preia tocmai acest tablou al lui Magritte. Condițiile pragmatice sunt, evident, nerespectate, în primul rând prin distrugerea principiului cooperativ, în care se încalcă maxima calității (eu, personal, am mari îndoieli că Magritte chiar nu credea că a desenat o pipă – iar clauza sincerității prevedea clar ca interlocutorii să afirme exclusiv ceea ce sunt îndreptățiți să considere adevărat) și maxima manierei (datorită dublei ambiguități - contextuale și compoziționale). Dacă pornim de la premisa că afirmația „This is not a pipe” este una de tip constatativ, ea trebuie să se refere la o stare de fapt verificabilă cel puțin la nivel vizual, astfel încât să capete valoare de adevăr. Așadar, constatativele pot fi validate vizual. Dar, cum la această verificare apelăm la o imagine decontextualizată, verificarea s-ar susține pe simpla coincidență a acesteia cu sigla pe care o poartă. Și cum ruptura pare imposibil de mediat, poate tocmai pentru că ne referim la două realități psihologice, deci ontologice (*sic*), diferite, atunci am putea considera enunțul performativ – iar vocea care se aude este cea a Creatorului care își numește lucrurile pe care tocmai le-a făcut să existe, și care are același drept să le dea și să le ia numele. Am putea, deci, citi: „din acest moment ești o pipă” - declarație care poate aparține Autorului, Creatorului sau lui Dumnezeu, și putem la fel de bine citi: „de acum, din momentul ăsta în care te-am făcut să exiști pe o hârtie, tu nu mai ești o pipă.” Numai că, pentru ca un astfel de enunț să fie performativ, el trebuie să îndeplinească trei condiții de reușită: să se refere la o convenție general acceptată: eu, privitor și cititor, în același timp, accept dreptul tău, Autor (pictor, scriitor) de a-mi spune ce există și ce nu, ce sunt lucrurile și cum se numesc, acordul părților (mă supun deciziilor instaurative pe care le ia Magritte, iar el se obligă să instaureze, să instituie sau să destituie lumi de cuvinte și imagini pentru mine), și sinceritatea (deja discutată) a părților angajate. Orice abatere de la aceste cerințe poate genera presupoziii și implicaturi, ceea ce Foucault dezvoltă cu maximă acuratețe peț de câteva pagini, deși nu cu metodă. Jocurile sale de poziții sunt pur speculative, și, deși pornesc de la o manieră mai puțin organizată, logic sunt la fel de complete. Dacă eseul lui Foucault pare, în anumite părți, să dialectizeze adevăr/ fals, acesta este doar un simplu joc intelectual stimulat, un pretext de joc și de luări de poziție în continuarea celor din *Ordinea discursului*, în care el însuși atrage atenția că ar fi periculos să considerăm opoziția dintre adevăr și fals un al treilea sistem de excludere, pentru că: „la nivelul unei propoziții anume, în interiorul unui discurs, partajul între adevăr și fals nu este însă arbitrar, nici modificabil, nici instituțional, nici violent (...) la o altă scară (însă), dacă ne punem problema de a afla în discursurile noastre o voință de adevăr constantă care străbate atâtea secole, atunci (...) vom vedea conturându-se un sistem de excludere istoric, modificabil, instituțional constrângător”¹. Prin urmare, și voința de adevăr, ca și celelalte sisteme de excludere (rațiune/ nebunie – în partajul nebuniei și vorbirea interzisă fiind, în viziunea lui Foucault celelalte

doă mari sisteme de excludere care afectează discursul), se sprijină pe un suport instituțional și este consolidată de toată această rețea de practici ca pedagogia, sistemul de cărți, de ediții, de biblioteci, de societățile de savanți, de laboratoare, ș.a.m.d.

Dacă pragmatica a câștigat un succes flue în lupta cu Magritte, propun un pas temporal înapoi, unul foarte mic, care nu implică nici măcar decenii. „Citită” în grilă semiotică, pipa ar trebui să fie semnificativ al cuvântului „pipă”, iar regula asocierii cuvânt-imagie banală semioză. Cum cele două nu coincid, atunci va trebui să căutăm semnificația în alt plan, în cel al atitudinii contestatate, negative, de opoziție față de un sistem și o instituție care gestionează regulile artei, chiar și așa, uzând de un discurs care neagă până la absurd.

În punctul acesta este cazul să introduc ca exemplu o reclamă la MTV. Spotul, extrem de scurt, conținea doar trei planșe (și aici trebuie precizat că, în cazul reclamelor cel puțin, aproape întotdeauna se folosesc minim cinci cadre, iar cadrul nu este în mod necesar o imagine statică, ci poate fi constituit dintr-o secvență filmică cu continuitate, care poate dura până la câteva secunde – prin urmare aici avem de-a face cu o supraexpunere a imaginii). Planșa – sau stop-cadrul, imitația filmică a tabloului sau a fotografiei, expunea telespectatorului pentru câteva secunde care păreau extrem de lungi, pânza lui Magritte (cea mai celebră dintre ele, cea cu pipa pe un fundal azuriu), apoi o alta, similară, în care apărea o pălărie și textul „This is not a hat” și ultima, cu sigla MTV și subtitlarea „this is not music television”. Evident, o demonstrație prin reducere la absurd, care prin kitsch (idealul estetic al tuturor politicianilor și al publicității în primul rând, prin utilizarea elementelor celor mai cunoscute) cumulat cu legile lui Tylor (repetiție, constanță) a avut un maxim impact. De unde putem trage cel puțin două concluzii: 1). că oamenii, în general, judecă prin similaritate: $A=A(F)$, $B=B(F)$, $C=C(A)$, și că poate a stat în intuiția lui Magritte ca tabloul să fie judecat astfel, de vreme ce l-a expus într-un muzeu, atârând privitori. 2). A doua ar fi că tehnica Magritte, novatoare și productivă în 1968 – este o formă de artă volatilă, ceea ce nu mai poate sta decât sub semnul ironiei sau al kitschului publicitar în 2001 (anul în care se difuzează reclama). Dar o demonstrație prin reducere la absurd poate fi valorificată și în sens invers: este clar că MTV este music television: prin abreviere/ prin statut/ prin imagine/ printr-o instituție/ printr-o lege de funcționare/ prin legea audio-vizualului, etc. Atunci care sunt lucrurile care fac o pipa să fie „Pipa”? Este ea o abreviere a realității? Ce legi de funcționare are? etc. Opera aperta, ar spune U. Eco. Și asta nu e tot; problema poate fi, din nou reformulată: în general, reclama instituie valoarea unui produs (este deci un discurs de tip performativ) prin afirmații care îi exaltă calitățile: acest produs este cel mai bun. Michel Foucault consideră tabloul lui Magritte o subversiune de tip caligramă (după model Apollinaire: transformarea lui „da” în „nu” – ceea ce instituie tocmai ce destituie, sau destituie ce ar trebui să instituie). Aceeași strategie subversivă apare în comunicarea esopică – aceasta încearcă să dezmințim pentru a afirma, singura metodă posibilă de a atinge teme tabuizate, prin a căror simplă negare publicul va putea descifra o afirmație. Prin urmare, o autoritate superioară îmi interzice să ating anumite subiecte, și dacă totuși risc să le discut, nu pot să risc să contraargumentez, pentru că această autoritate superioară tutelară poate veni cu represalii asupra mea. Să nu pierdem din vedere că MTV este un post cu și pentru tineret, pentru adolescenți rebeli aflați la vârsta neagră a tuturor contestărilor, acesta fiind specificul postului dar și al tipului de artă pe care o promovează. În plus, este

un post cu difuzare multinațională, într-o societate a celui de-al treilea val, deci globală, a cărei limbă universală este engleza, mai ales cea de manual (this is/ this is not + substantiv) și reclama. Asupra acestui target reclama cea mai eficientă este tocmai antireclama, negația, protestul. Tocmai punctul în care Barthes (el însuși teoretician al comunicării esopice la un moment dat) se contrazice pe sine în ideea „morții autorului”. Concep comunicarea esopică implicată în mesajul Magritte (și totodată MTV), în opoziție cu Barthes și în semn de adeziune cu Foucault, ca pe al treilea sistem de excludere: vorbirea interzisă, o formă de gestionare politică a imaginii. Adică o opțiune mai mult structuralistă decât semiotică.

Atunci, dacă și semiotica rezolvă doar o parte din problemă, propun să mai facem un pas înapoi, la primul Wittgenstein, acela din *Tractatus Logico-Philosophicus* și să punem problema altfel. *Tractatus*, una dintre lucrările de tinerețe ale lui Wittgenstein conține câteva „*picture theories*” of meaning, printre care cele mai importante ar fi:

- o sintagmă (proposition) este o ilustrație (picture) a realității;
- ceea ce poate fi arătat nu poate fi spus;
- forma generală a unei afirmații este: Iată cum stau lucrurile;
- a reda esența unei afirmații înseamnă a reda esența tuturor descrierilor adiacente și chiar esența lumii;
- limitele limbii mele sunt limitele lumii mele.

Peste tot în *Tractatus* pare să spună că esența lumii și a vieții este: „*this is how things are*” (unii, gen Magritte, ar fi tentați să adauge ceva în genul: „*so, deal with it!*”). Prin urmare propozițiile (sintagmele, vor corecta posteritatea) sunt semnificative în măsura în care ilustrează o stare de fapt, o stare empirică de fapt(e). Nimic normativ, supranatural sau metafizic – ceea ce ar duce la nonsens (în opoziție, în cazul de față, cu un antisens). Dar Wittgenstein comite o folosire abuzivă și ilegală a unor cuvinte mari ca „*obiect*”, „*realitate*”, „*lume*” – pe care nu le definește și mă îndoiesc că onestitatea de secol XX, în care mitul progresului în filosofie tocmai dispăruse, i-ar fi permis s-o facă. Negând validitatea acestor termeni, o propoziție ca: „există/ este un obiect în lume/ „Nu există/ este o pipă (în lume)” nu mai poate fi citită într-o asemenea grilă, pentru că nu ilustrează o stare de fapt. Atunci putem să spunem că ceea ce lipsește enunțului este un element de surplus care să îl ancoreze într-o altfel de logică. Când ne confruntăm cu un privitor/ cititor și cu un colaj text-imagie cum va fi decriptat acest colaj? Revin la afirmația lui Wittgenstein conform căreia până și conținutul unei fraze este o *summa* a imaginilor pe care cuvintele le produc independent. Pe de altă parte, sunt o mulțime de teorii marginale care susțin lectura imaginii ca text, cu aceleași deprinderi mentale, cu aceeași orientare dreapta-stânga, ca un exercițiu de sinestezie pe care omenirea și le descoperă de câte ori se confruntă cu o realitate care o depășește. Dar dacă, pe linie Wittgenstein, înlocuim unele cuvinte cu imagini? Atunci vom citi colajul de sus în jos și de la dreapta la stânga ca și când ar avea două rânduri și vom ajunge la ceea ce Foucault ilustra cu grafica sa, non-coincidența logică a lui $X = \text{non}X$. Coborând mai mult în profunzime descoperim un al doilea fenomen paradoxal: putem accepta că atât textul cât și imaginea pot fi decriptate când sensul lor este o *summa* a sensurilor parțiale, dar asta impune o contiguitate pe care compoziția lui Magritte nu o are – nu putem descompune în constituenți imediați pentru că ea nu are nici măcar un suport, iar titrarea ei este, de asemenea, alcătuită prin formula cea mai simplă. Dacă, însă, încercăm să le „citim” împreună, ajungem

la același paradox al lui $X = \text{non}X$. Într-o abordare care s-ar putea afilia atât la *Tractatus* cât și la Foucault, aș putea spune la fel de bine că sensul unui cuvânt este dat de jocurile de limbaj pe care le îngăduie dar și că sensul unei imagini este dat de jocurile de reprezentare pe care le îngăduie.

Dacă nici Wittgenstein nu este suficient de eficace, putem să ne întoarcem chiar mai în urmă, la nominalism, la *universalia ante res* sau la preeminența realității (indiferent ce înseamnă ea) față de reprezentarea ei. Putem judeca imaginea independent, ca *typus, imago, similitudo speculum* – cu observația, valabilă încă de prin evul mediu, că orice asociație bazată pe o asemănare se poate preface numaidecât în convingerea că ea reprezintă o legătură esențială și mistică. Această funcție spirituală – spunea Huizinga – mai poate părea din punct de vedere psihologic foarte meschină, iar din punct de vedere etnologic mai poate fi considerată ca foarte primitivă. Imaginea pipei-prototip, deci potențial simbol, ar putea fi purtătoarea tuturor trăsăturilor structural-necesare ale obiectului, deci reprezentant al acestuia prin mediere. Pipa generică, simbolul oricărui tip de pipă, nu mai pare un semn arbitrar și incomplet din clipa în care o concepem ca indisolubil legată de acea concepție de viață care în evul mediu se numea realism, dar pe care noi o numim acum idealism platonice.

Dacă „compexul Magritte” este mai mult un exercițiu de filosofie a limbajului și mai puțin unul de filosofie a imaginii, atunci două curente pot fi invocate: unul francez, care propune o abordare din exterior și care caută raporturile acestuia cu alte obiecte presupuse (cel puțin la începutul cercetării) ca fiind diferite de el. Reapare vechea problemă a raportului dintre gândire și limbă (una o precede sau nu pe cealaltă? În ce măsură se condiționează reciproc?) – pe care curentul idealist al filosofiei franceze de la începutul secolului XX încearcă să o rezolve pornind de la premisa că fixarea sensului în cuvinte o dată pentru totdeauna se află la originea iluziei substanțialiste și a credinței în lucruri date și stări de lucruri stabile. O altă abordare ar fi cea „exterioră” limbajului, din filosofia germană a secolului XIX, cu privire la rolul limbii în istoria umanității. Anii '60 nu sunt doar anii ultimei pipe Magritte, ci și cei ai „filosofiei structuraliste” – și stă în firescul „arheologiei cunoașterii” să nu caute determinarea sensului enunțurilor (ceea ce ar echivala cu o operație de parafrazare), ci raporturile pe care acestea le întrețin unele cu altele, în speță regulile în virtutea cărora fiecare dintre aceste enunțuri este susceptibil să excludă sau să convoace alte enunțuri. Se transpune astfel la nivelul discursului autonomia pe care Saussure o atribuia limbii în calitate de sistem și se definește o „ordine a discursului” independentă de obiectul lui material.

Dar același tablou al lui Magritte ar putea fi un exemplu al primului sistem de excludere: partajul rațiune/ nebunie. Putem considera gestul lui Magritte ca pe unul al nebulniei, măcar prin multiplele paradoxuri pe care le propune – domeniul privilegiat al tuturor libertăților și al tuturor posibilităților nebulniei. Asta pentru că suprarrealismul o reintroduce în ierarhia viciilor și și-o însușește, sau, pentru a da cuvântul lui Michel Foucault, cel din *Istoria nebulniei în epoca clasică*: „Nebunia își are jocurile sale academice, este obiect de discurs, se întemeiază pe ea însăși; dacă e denunțată, se apără, își revendică dreptul de a fi mai aproape de fericire și de adevăr decât rațiunea”²(p.23) (Așa că logica de la Port-Royal poate să cedeze.) Sau: „Noi, cei moderni, începem să ne dăm seama că, sub nebunie, sub nevroză, sub crimă, sub inadapările sociale se află un fel de experiență comună a angoasei.” Putem urmări oare aceeași schemă: conștiința practică a nebulniei: Magritte, conștiința enunțiativă a nebulniei: compoziția tabloului, conștiința critică a nebulniei: autodenunțul

suprarealist, conștiința analitică: Foucault, (eu...). Asta pentru că, din nou, gestul protestatar este umbrat de un discurs oficial pe care îl vizează: nu există nebunie decât în raport cu o rațiune. Iar dacă nebunia a fost vreodată ostracizată, asta s-a datorat nu atât imprevizibilei ei libertăți și derogării ei de lege, cât spaimii de scandal. Suprarealismul a fost o mișcare literară și artistică ce a subliniat valoarea lumii onirice și a altor experiențe nonraționale ale subconștientului și a constituit o continuare a orientărilor fanteziste anterioare, în special a mișcării dada. În artă însă, a avut două direcții stilistice principale: cea reprezentatională (sau iluzionistă) și cea abstractă (sau automatistă), iar Magritte se înscrie primeia, prin ansamblul lucrărilor sale. Prin urmare, toată bizareria ar putea fi pusă pe seama privitorului, un outsider în cadrul acestei societăți de discurs.

Suprarealismul este doar un mod – adaptat anilor 20 – 60 de a distruge iluzia realistă prin plasarea obiectelor într-un cadru care nu le este propriu. Sau, spune Alain Besancon, „Dacă suntem de acord că pornește din dadaism, suprarealismul este în primul rând o revoltă. Împotriva războiului din 1914-1918, împotriva societății care este responsabilă de el, împotriva establishment-ului artistic (...) și îndeosebi împotriva întoarcerii la ordine (...) dacă revolta merge mai departe, ea se întoarce împotriva artei, împotriva operei, în fine, împotriva vieții (...) umorul este o valoare suprarealistă, deși uneori se degradează într-o zeflemea de liceeni.”³ O pipă în 1960 – an în care proliferau deja reclamele la țigări, o transformă într-un obiect desuet și trimite totodată la acel efect de muzeificare a ceea ce aparține trecutului, propriu chiar și „arheologiei cunoașterii”. O epistemă nouă apare prin efecte de contrast cu cea precedentă. Nefiresc, numele pipei îmi sugerează mai curând o fotografie „furată” în casa memorială a unui artist. Contabilicește vorbind, există în marile muzee ale lumii 35 de tablouri în al căror titlu apare cuvântul „pipă”, statistic vorbind 90% dintre ele, chiar dacă aparțin unor pictori recenți, au acest aer clasic de obiect de muzeu prins într-un alt obiect de muzeu și respectă iluzia realistă. Atunci poate că ar fi cazul să considerăm suprarealismul o „societate de discurs” (Foucault) în care „This is not a pipe” se poate înscrie doar ca funcție-autor?

Mi-l imaginez acum pe Foucault stând într-un fotoliu comod, cu o pipă și un zâmbet condescendent în colțul buzelor: „So, an essay in/on the name of the pipe? Hm. The yough from nowadays...”

¹ Foucault, Michel, *Ordinea discursului, un discurs despre discurs*, Eurosong & Book, 1998, p. 18

² Michel, Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Humanitas, București, 1996, p. 23

³ Besancon, Alain, *Imaginea interzisă*, Humanitas, București, 1994, p. 398

NISTOR BARDU

Eugeniu Coșeriu și limba română

Rândurile de față ne sunt prilejuite de apariția, la sfârșitul anului 2004, a volumului *In memoriam Eugeniu Coșeriu* (București, Editura Academiei), un fel de omagiu mai special adus marelui savant român, „care aparține lumii întregi” (Marius Sala, vol. cit., p. 5), de Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Al. Rosetti” al Academiei Române. Cartea cuprinde, alături de evocările lui Marius Sala (p. 5-6), Matilda Caragiu Marioțeanu (p.7-14) și Nicolae Saramandu (p. 15-17, 19-30), și de *Bibliografia* lucrărilor publicate până în 2001 (p. 31-62), care alcătuiesc, toate, un fel de introducere amplă în materie, două serii de prelegeri ținute în România de ilustrul învățat, și anume: *Filozofia limbajului* (p.83- 139) și *Limba română – limbă romanică* (p. 141-182), ambele îngrijite de Nicolae Saramandu și apărute, ca și celelalte materiale menționate, în revista „Fonetică și dialectologie” (XX-XXI, 2001-2002, p. 5-192). Ultima „piesă” a volumului este studiul *Din preistoria semanticii structurale: Analiza lui Heyse privind câmpul semantic al termenului sunet* (p. 183-192).

Noua apariție editorială se adaugă celorlalte lucrări traduse sau publicate de la început în română¹, care sunt pe cale să ofere și în limba maternă varietatea, profunzimea și valoarea extraordinare ale operei științifice a lui Eugeniu Coșeriu. Noi o vom privi în rândurile următoare făcând apel și la alte lucrări în care acest „titan al științei limbii” (Matilda Caragiu Marioțeanu, vol. cit., p.7) se prezintă conașionalilor săi de astăzi.

1. Cunoscută până nu demult de lumea științifică internațională în limbile în care a fost scrisă (spaniolă și germană, în primul rând, dar și în italiană, franceză etc.), iar apoi, prin traduceri, în engleză, rusă, japoneză, finlandeză, cehă, greacă, coreană, opera lui Eugeniu Coșeriu a început să fie oferită în limba română, după 1989, împreună cu mărturisiri, precizări și clarificări ale autorului însuși, dar și ale unor personalități de seamă ale lingvisticii românești, prieteni, colegi, discipoli, emuli sau admiratori, din Basarabia natală (Eugeniu Coșeriu s-a născut la Mihăileni, pe Prut, și a făcut liceul la Bălți, un adevărat centru de cultură și literatură românească)², sau din România de dincoace de Prut, ceea ce îi crește gradul de accesibilitate și de înțelegere, chiar și din partea unor cititori mai puțin familiarizați cu problemele lingvisticii contemporane. Este și cazul acestui volum la care ne referim aici.

Constatăm, prin urmare, că Eugeniu Coșeriu se înfățișează cititorilor români în dubla ipostază de om și de creator de geniu. Omul, după cum ne spune Matilda Caragiu Marioțeanu în articolul evocare *Eugeniu Coșeriu – savantul și omul* (p.7-14), a fost silit de împrejurări nefaste să-și părăsească țara în floarea vârstei, la 19 ani (în 1940), pe când era student la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași. Ajunge în Italia, unde își desăvârșește instrucția la universitățile din Roma, Padova și Milano, obținând două titluri de doctor: în litere (1944) și în filozofie (1949). Primele contribuții lingvistice îi apar acum (în țară, la Iași, publicase articole de critică literară, folcloristică și despre graiul basarabean), dar, datorită condițiilor materiale precare, tânărul învățat este nevoit să plece în Uruguay, la Montevideo. Aici, ca profesor de Lingvistică generală și de Filologie romanică, își dezvoltă propria concepție lingvistică în lucrări care l-au făcut celebru, precum *Sistema, norma y habla* (1952), *Sincronia, diacronia e historia. El problema del cambio linguistico* (1958) și mai multe studii apărute în diferite reviste de specialitate sau volume colective (v. *Bibliografia...*, p. 31-62). Foarte apreciat în comunitatea lingviștilor din America latină și din Europa, și primind mai multe oferte de la diverse universități, Eugeniu Coșeriu alege, în 1962, Universitatea din Tübingen, în Germania, unde se stabilește cu familia și unde rămâne până la sfârșitul vieții. Devine titularul Seminarului de Filologie romanică și de lingvistică generală, funcție în care și-a format numeroși discipoli, în mai toată lumea, și în care a avut numeroși colaboratori, colegi, prieteni, între care și pe românul Nicolae Saramandu, care i-a rămas apropiat până în ultimii ani de existență. Perioada Tübingen a fost cel puțin la fel de fructuoasă pentru creația științifică a lui Eugeniu Coșeriu ca și aceea din America de Sud. Eruditul învățat a întemeiat în vestita universitate germană (unde, înainte sa, au studiat, între alții, Tudor Vianu și Ion Barbu), o adevărată școală de lingvistică. Dar preocupările sale depășesc cadrul lingvisticii, multe dintre studiile sale privind filozofia și filozofia limbajului, Eugeniu Coșeriu fiind și în aceste domenii un nume de referință.

Așa cum arătam *supra*, Nicolae Saramandu este în acest volum, alături de Marius Sala și Matilda Caragiu Marioțeanu, autorul a două evocări, a învățatului român și a omului. În prima, *Eugeniu Coșeriu – teoretician al limbajului* (p.16-17), este prezentată concis concepția savantului român, format în perioada poststructuralistă, despre principiile saussuriene *limbă și vorbire, sincronie și diacronie*. Arătând limitele concepției despre limbaj a lui Ferdinand de Saussure, Eugeniu Coșeriu a arătat că nu *limba* ca sistem este „măsura tuturor manifestărilor de limbaj”, ci *vorbirea, limba* fiind în întregime conținută în *vorbire*. Apoi, între sincronie și diacronie nu există o separare reală, deoarece, în vorbire, distincția aceasta nu se poate face. Este o distincție care se practică în planul cercetării, și nu se referă la limbă, ca obiect de studiu, ci la lingvistică. Sincronia și diacronia se întâlnesc, de fapt, în *istorie* (cf. *Sincronia, diacronia e historia*). În continuare, Nicolae Saramandu rezumă ideile lui Eugeniu Coșeriu despre *creativitatea* în limbă, despre *alteritate, energia* „activitate”, *ergon* „produs” etc., încheind cu subtila delimitare pe care savantul o face între *semnificație* și *sens* în opera literară.

În cealaltă evocare, intitulată *Întâlniri cu Eugeniu Coșeriu*, Nicolae Saramandu conturează un portret inedit al omului și savantului Eugeniu Coșeriu, surprins în multiple ipostaze: în calitatea de îndrumător al său în timp ce candida pentru o bursă „Alexander von Humboldt” în Republica Federală Germania, la Tübingen, și apoi ca bursier în anii 1972-1973, 1974, în calitatea de profesor și conferențiar la *Romanische Seminar*, de la universitatea la care

funcționa, sau la marile reuniuni științifice internaționale din Europa, unde desființa, pur și simplu, pe participanții insuficient informați, în calitatea de gazdă în locuința sa din Kirchentellinsfurt, în apropiere de Tübingen, în care, de la o vreme, locuia singur, despărțit de soție și cei patru copii, unde Nicolae Saramandu a locuit o perioadă pentru a realiza interviul-carte *Lingvistica integrală* (București, Editura Fundației Culturale Române, 1996) ș.a. Avea o bibliotecă imensă. Când lucra, de la 8 seara până în zori, fața savantului se pietrifică sculptural. Creatorul, a cărui concentrare era de o putere neobișnuită, părea că se află într-o altă lume și nu mai observa nimic în jurul său. Dormea doar patru ore și îi era suficient.

Omul Eugeniu Coșeriu avea hobby-ul de a juca la loto, unde mai mult pierdea decât câștiga, era băutor de vinuri românești, italiene, spaniole și franțuzești, din care avea o valoroasă colecție, era comunicativ și ținea la românii lui cercetători, pe care, mai ales înainte de 1989, dar și după aceea, i-a sprijinit cât a putut. Când îi întâlnea la diferite manifestări științifice internaționale, chipul i se lumina și îi îmbrățișa cu multă dragoste. În casa din Kirchentellinsfurt, cel puțin în ultimii ani ai vieții, Eugeniu Coșeriu era tot mai mult cu inima și cu gândul în țara natală. Asculta, de pe disc, profund emoționat, tulburătoare doine moldovenești, iar sufletul său călătorea atunci pe meleagurile de baștină, pe care, după cum însuși mărturisește, nu le-a părăsit niciodată³. După 1989, mai exact, din 1992, începe să vină frecvent în țară, invitat de instituții academice unde conferențiază pe diverse teme și care îl onorează cu titlul de „Doctor Honoris Causa”. În 1992, Academia Română îl face membru de onoare, după ce, puțin mai înainte, Academia de Științe din R. Moldova îl onorase cu acest titlu. Alte universități se grăbesc apoi să-l includă printre membrii ei de onoare. Și-a revăzut și locurile natale: orașul Bălți, a cărui universitate îi conferă primul titlu de „Doctor Honoris Causa”, satul de obârșie Mihăileni, în care s-a inaugurat Muzeul „Eugeniu Coșeriu”⁴ etc. În 2001, printre alte manifestări omagiale și onoruri primite în țară, președintele României, Ion Iliescu, i-a oferit ordinul „Steaua României”, distincție care l-a impresionat profund, așa cum s-a mai întâmplat când regele Juan Carlos al Spaniei îl decorase cu un înalt ordin al țării sale.

Deși l-au bucurat, pentru că își dorește tot timpul recunoașterea alor săi de acasă, toate aceste titluri și distincții se pare că au venit prea târziu. Marcat de boală și de suferință, în ultimii doi ani mergând în cărje la una din ultimele sesiuni științifice omagiale din România, dar purtându-și cu demnitate suferința (era grav bolnav de plămâni), care nu-i afecta capacitatea intelectuală, savantul participa la comunicări, lua cuvântul, iar în momentele de destindere spunea bancuri. Doar în ultimele luni, când a căzut la pat, Eugeniu Coșeriu și-a încetat prodigioasa activitate științifică. A trecut în lumea dreptilor pe 7 septembrie, 2002, vegheat, între alții, de surorile lui, producând dureroase trăiri familiei, prietenilor, discipolilor și întregii comunități științifice internaționale care l-a cunoscut și l-a apreciat.

Emoționantă în sobrietatea ei bărbătească, evocarea-portret a lui Nicolae Saramandu se completează cu aceea a Matildei Caragiu Marioțeanu, mai patetică și mai tulburătoare, deoarece îl surprinde pe Eugeniu Coșeriu mai mult din perspectivă biografică, reușind împreună să ofere cititorilor români dimensiunile umane și de creator excepțional ale acestui „al doilea Iorga al românilor” (p.14). Unul din discipolii săi germani, Hans Helmut Christmann a sintetizat elocvent, în cuvântul omagial rostit la 5 decembrie 1981, la sărbătorirea lui Eugeniu Coșeriu, cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani, aceste

dimensiuni: „Dacă e «să spunem lucrurile așa cum sunt», atunci trebuie să recunoaștem că avem de-a face cu un gigant” (*Energeia und Ergon. Studia in honorem Eugenio Coseriu*, I, Tübingen, 1988, p. X.)⁵.

2. Purtând-o în inimă și în minte, departe de țară, limba română a constituit și un obiect de studiu pentru romanistul Eugeniu Coșeriu (vezi în acest sens *Bibliografia*, p.31- 62). Așa cum arătam *supra*, în volumul pe care îl comentăm aici, se află cuprinse prelegerile ținute în zilele de 7, 8 și 10 mai 2001, la Colegiul Universitar de Institutori „Carol I” din Câmpulung, filială a Universității din Pitești, sub titlul *Limba română – limbă romanică*. Este vorba, de fapt, de două studii complementare, *Limba română. Caracterizare genealogică și areală* și *Limba română. Caracterizare tipologică*, pe care ilustrul savant, care avea o memorie fenomenală, le-a prezentat fără să le citească, așa cum obișnuia să procedeze cu toate materialele susținute la multele sesiuni de comunicări și conferințe la care participa, dar care erau rodul unor cercetări anterioare atente și laborioase.

În primul din cele două studii, *Limba română. Caracterizare genealogică și areală*, Eugeniu Coșeriu pornește de la caracterizarea făcută românei de învățatul finlandez Kiparsky, un slavist, dar și un bun cunoscător al limbii noastre, care a afirmat că limba română „este cea mai interesantă din Europa”. Pe ce se baza această caracterizare? Kiparski, ne spune Eugeniu Coșeriu, se gândea la poziția istorică a limbii române, o poziție „foarte stranie” (p.147) în comparație cu celelalte limbi romanice. Româna este o limbă romanică formată fără limba latina clasică, ea trăind secole de-a rândul „fără această prezență simultană a limbii latine clasice” (ibidem). Și marele romanist Wilhelm Meyer-Lübke, autorul valoroasei *Gramatici comparate a limbilor romanice*, a susținut ideea că româna este cea mai autentică dintre limbile neolatine fiindcă s-a dezvoltat „în mod natural”, fără constrângerea unei limbi clasice. Reynouard, precursorul imediat al gramaticii comparate romanice, a crezut și el că româna s-a dezvoltat direct din latină, spre deosebire de limbile romanice occidentale, care au trecut printr-o fază intermediară, reprezentată, în opinia lui, de limba provensală a trubadurilor (Reynouard era provensal). La noi, Petru Maior a sesizat acest lucru când a spus, aparent absurd, că româna este mama limbii latine și nu invers, cum știe toată lumea. Interpretarea corectă a afirmației lui Petru Maior este aceea că latina vorbită, vulgară, a fost continuată de limba română, și cum din latina vulgară s-a ales latina clasică, rezultă că din această latină populară, vorbită neîntrerupt în vechea Dacie, a fost derivată limba clasică latină. Apoi, unicitatea limbii române constă, după Kiparski, în aceea că, între limbile romanice, este singura care are un substrat al ei, specific, cel traco-dacic, față de suratele ei occidentale, al căror substrat este, în mare parte, substratul celtic p. 147-148).

Metoda comparativă întrebuițată de Eugeniu Coșeriu pentru caracterizarea limbii române este aplicată din trei perspective, binecunoscute lingviștilor: genealogică, areală și tipologică.

Din punctul de vedere al arealului, limba română ține de Romania orientală, în care latina vulgară a suferit altfel de transformări în comparație cu latina populară din România occidentală. De exemplu, dispariția lui *s* final încă din latina arhaică a avut drept urmări reducerea declinărilor la două în limbile romanice orientale, în timp ce, în vest, *s* final este repus peste tot, în spaniolă, catalană, portugheză și chiar în franceză, în care îl vedem scris și se

pronunță în condițiile de *liaison*. Apoi, velarele *c*, *g*, urmate de *e*, *i*, pronunțate în latină ca *che*, *chi*, au suferit un tratament diferit în cele două Românii: în limbile romanice orientale se ajunge până la faza *ç*: lat. *caelum* > rom. *cer*, it. *cielo*, dar în dalmată s-a păstrat ca [k]: *cherbu*, față de *cerb*, în română, sau *cerbo*, în italiană. În franceză, s-a ajuns la asibilare și apoi la reducerea *t* > *s*: *ciel*, iar în spaniolă la fricativă interdentală *θ*: *cielo*. Totuși, în românescul *chingă* (< lat. *cingula*), s-a păstrat un rest de pronunțare [k], pe când în italiană există *cinghia*. Explicația este că formele mai vechi se păstrează în zonele laterale, unde schimbarea pornită de la centru poate să ajungă, dar poate să nu ajungă. Așa se explică coincidențele dintre limba română și limbile spaniolă și portugheză., aflate la extremele romanității, prima, la est, celelalte două, la vest, unde inovația de la centru n-a ajuns. La fel, grecismele, de care latina vulgară de la Roma era plină, s-au transmis în celelalte limbi romanice, dar în română acestea sunt mult mai puține, deoarece, în vremea respectivă, Dacia era ocupată de goți și inovațiile lexicale respective n-au mai ajuns aici (v. p. 150-155).

Din punct de vedere genealogic, Eugeniu Coșeriu arată că româna și dialectele ei sud-dunărene, în special aromâna, trebuie considerată în relație cu toate limbile romanice, nu numai cu franceza modernă, cum s-a făcut din păcate multă vreme în lingvistica românească, ci și cu spaniola și portugheza, italiana, cu variantele dialectale ale acestora, cu sarda sau cu franceza veche. Cercetarea comparativă făcută astfel ar putea scoate la iveală paralelisme relevante.

În privința substratului limbii române, Eugeniu Coșeriu ia în discuție elementele de vocabular binecunoscute ca *barză*, *ghiuj*, *fărâmbă*, *mal*, *sâmbure* etc., care există și în albaneză, ceea ce îl determină să se întrebe dacă albaneza are același substrat, un substrat asemănător ori este vorba de o influență albaneză asupra românei. În opinia noastră, acestor chestiuni le-a dat răspunsuri pertinente, în urma unor cercetări îndelungate, lingvistul român Grigore Brâncuș, care explică concordanțele lexicale respective prin substratul comun limbilor română și albaneză⁶. Arătând că trebuie făcute cercetări speciale în acest domeniu, Eugeniu Coșeriu consideră că rom. *barză* „pasărea albă” vine din alb. *bardhë*, care înseamnă „alb”, este deci un împrumut, spre deosebire de *mal*, cu sensul de „țârm” în română și „munte” în albaneză, care este un element de substrat specific, „fiindcă știm că și o parte din noua Dacie sud-dunăreană s-a numit, tocmai, «Dacia Malurilor»: *Dacia Maluensis*; adică, s-a luat deja acest cuvânt – fără îndoială dacic – și s-a latinizat, s-a făcut un adjectiv în limba latină” (p. 158).

Superstratul ține, de asemenea, de genealogie, iar limba română are un superstrat slav, specific numai ei, în celelalte limbi romanice fiind vorba de superstratul germanic. Și în tratarea acestui aspect, Eugeniu Coșeriu demonstrează cunoștințe profunde, multe inedite, bazate pe căutări personale, care-i permit etimologii, comparații și asocieri mereu surprinzătoare. Deși nu a ajuns „să altereze structura sistematică a limbii române, care rămâne structură latinească” (p. 159), influența slavă asupra românei este atât de profundă, încât cuvântul *zăpadă*, de pildă, nu mai este perceput ca un cuvânt compus din *za-* și *padati* „a cădea”, ci ca un un cuvânt simplu. La fel, în *mironosiță*, un cuvânt slav complicat, românii de azi nu mai reperează sensul vechi de „purtătoare de mir”, ci îl iau drept un cuvânt simplu (v. p. 161-162).

Pe de altă parte, limba română face parte din „liga lingvistică balcanică”, în care, conținuturi identice sunt rediate cu materialul specific fiecărei limbi

aparținătoare acestei „ligi”, acestei uniuni lingvistice, ca să întrebuițăm denumirea lui Trubeatzkoy⁷. Astfel, Eugeniu Coșeriu vorbește despre viitorul cu *a voi* (*a vrea*) din română, bulgară, albaneză și greacă, reducerea infinitivului în aceste limbi ș.a. Concluzia autorului este că româna nu este numai o formă a latinei orientale, ci și o limbă balcanică aparținătoare „ligii lingvistice balcanice”.

Din punct de vedere tipologic, ilustrul învățat caracterizează limba română în legătură cu tipul lingvistic romanic, într-o prelegere separată, intitulată *Limba română. Caracterizare tipologică* (p. 165-182). Aici, Eugeniu Coșeriu analizează constituirea *limbii române comune* și a românei *exemplare* (anterior se ocupase de *limba română istorică*), care s-a produs prin adaptarea neologismelor din franceză, din limbile romanice, sau chiar direct din latină, uneori și din germană, prin cărțile de școală. Ideea preluării neologismelor și a unificării limbii române a fost exprimată încă din secolul al XVII-lea, în prefața *Noului Testament de la Bălgrad*. Școala Ardeleană, latinistă, a preluat ideea și acțiunea reprezentanților ei a condus la o reformă esențială a limbii materne, care a afectat și vorbirea populară, multe neologisme latino-romanice pătrunzând în vorbirea de toate zilele. Mai mult, Școala latinistă, cum îi spune Eugeniu Coșeriu, a încercat, prin aromânul Gheorghe Constantin Roja, să unifice dacoromâna cu aromâna, pe baza acesteia din urmă, în lucrarea *Măestria ghiovăsirii românești cu litere latinești, care sunt literele Românilor ceale vechi* (Buda, 1809). Petru Maior, care l-a sprijinit pe Roja, a ajuns astfel să folosească *vrută*, din aromână, și nu *iubită*, care nu-i plăcea, pentru că era de origine slavă. Stabilindu-se numai pentru dialectul dacoromân, limba română literară nu este totuși numai o limbă a influențelor francezei, italienei sau latinei. Ea este rezultatul unei reconstrucții efective a limbii, pe baza ei românească, în acord cu modelele occidentale. S-a produs deci, în urma unui proces mai mult sau mai puțin conștient, revenirea limbii române la matca ei occidentală. Astfel, tipul limbii române „este exact tipul limbilor romanice, în general, în afară de singura limbă care se îndepărtează de restul limbilor romanice și care este limba franceză modernă, nu limba franceză mai veche, care ținea de același tip ca și celelalte limbi romanice” (p. 167).

Departa de a fi reușit să arătăm bogăția impresionantă de idei și fapte lingvistice comentate atât de firesc și de accesibil de Eugeniu Coșeriu în prelegerile cuprinse în volumul de față, într-o limbă română în care nu se simte deloc că vorbitorul ei n-a întrebuițat-o decenii de-a rândul, aceste rânduri au încercat să demonstreze atașamentul științific extraordinar al ilustrului savant față de limba în care s-a născut. Omul a iubit-o toată viața, deși i-a lipsit atât de mult, învățatul a cercetat-o și a scris despre ea foarte bine informat și cu toată obiectivitatea. Totodată, articolul nostru se vrea un modest omagiu adus „gigantului” lingvisticii celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, în anul al treilea de la moartea sa, alături de acela pe care i l-au adus colegii săi mai tineri de la Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, editorul volumului în cauză.

⁷ În România, după 1989, pe lângă numeroasele articole, studii, conferințe, prelegeri, interviuri etc. publicate în limba română în diverse reviste, culegeri, volume colective, de autor sau omagiale, (pentru care v. *Bibliografia...* din volumul pe care îl discutăm aici, p.31-62), lui

Eugeniu Coșeriu i-au fost traduse în românește următoarele lucrări: *Limba în acest volum română în fața Occidentului*, Cluj, „Dacia”, 1994; *Lingvistică din perspectivă spațială și antropologică*, Chișinău, 2004; *Introducere în lingvistică*, Cluj, „Echinox”, 1995; *Sincronie, diacronie și istorie. Problema schimbării lingvistice*, București, Editura Enciclopedică, 1997; *Lecții de lingvistică generală*, Chișinău, 2000.

² Cf. rememorările lui Eugeniu Coșeriu din volumul de interviuri *Universul din scoică*, realizat de Gheorghe Popa, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu, Chișinău, „Știința”, 2004.

³ Iată mărturisirea lui Eugeniu Coșeriu din cartea citată supra (nota 2), p. 49: „Nu, nu m-am înstrăinat niciodată, fiindcă totdeauna am peregrinat, am umblat prin lume cu Mihăilenii mei în inimă, cu Bălții mei în inimă, cu Basarabia mea în inimă, cu Iașii mei în inimă, cu România și cu limba română în inimă (...). Nu mi-am uitat limba și pentru că sunt, mai mult sau mai puțin, de meserie, însă nu mi-am uitat limba și fiindcă am trăit mereu cu ea, cu scriitorii și cu poeții români și chiar cu prozatorii români, pe care îi știam nu chiar în întregime, dar, în parte, îi știam pe de rost”.

⁴ *Ibidem*, p.9-10.

⁵ Cf. Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica integrală*, p. 8.

⁶ Vezi în acest sens, Gr. Brâncuș, *Vocabularul autohton al limbii române*, București, 1983, idem, *Cercetări asupra fondului traco-dac al limbii române*, București, 1995.

⁷ Despre „uniunea lingvistică balcanică” și concordanțele lingvistice balcanice cf. *La linguistique balkanique în Cahiers balkaniques*, nr. 10, 1985, Paris, 1986, p.10 și urm.; Shaban Demiraj, *Gjuhësi balkanike*, Shkup, 1994, p.20 și urm.; Klaus Steinke, Arion Vraciu, *Introducere în lingvistica balcanică*, Iași, 1999, p. 45 și urm.; Nistor Bardu, *Despre lingvistica balcanică*, în *Analele Științifice ale Universității „Ovidius”, Secțiunea Filologie*, tom X, p.5-21.

VASILE COJOCARU

Începuturile teatrului la Constanța

eu certitudine, emblema Constanței nu cuprinde masca de teatru, sau, cel puțin, oficialitățile din toate timpurile n-au făcut din actul teatral o prioritate a orașului.

Este drept că în prima perioadă după revenirea Dobrogei în hotarele României, perioadă pe care col. Ionescu M. Dobrogianu o numește „stadiul de adormire (1879-1895 inclusiv)”¹, ar fi fost și greu de imaginat acest lucru. Constanța rămăsese în bună măsură cu înfățișarea turcească pe care am pomenit-o. În acești șaptesprezece ani ai începutului, orașul s-a extins destul de puțin în partea continentală, între Biserica grecească, Poșta și Palatul Prefecturii și Grand-Hotel (mahalaua tătărească), prin clădiri mici și răzlețe.² Urmează însă renașterea, spectaculoasa perioadă în care, printr-un efort constructiv exemplar, această provincie este adusă la nivelul țării „racordând-o cu toate firele economice, spirituale și sociale la restul teritoriului”.³

Era absolut normal ca întreaga energie să se canalizeze în realizarea obiectivelor imperios necesare în primul rând economic, de la legătura Dobrogei cu țara prin podul de peste Dunăre, - pe care inginerul Anghel Saligny l-a construit între 9 octombrie 1890-14 septembrie 1895 – și până la extinderea și modernizarea portului Constanța. Porturile dunărene, alcătuirea unei flote necesare marinei comerciale, dezvoltarea agriculturii, dezvoltarea orașelor și satelor, organizarea învățământului public și cultelor, construirea de școli și lăcașe de cult, iată numai câteva din prioritățile pe care administrația românească trebuia să le aibă în vedere. Oameni destoinici și cutezători se angajează în această muncă titanică, fără preget și fără precupețirea niciunui efort. „Mihail Kogălniceanu a fost atât de legat de Dobrogea, încât a devenit un proprietar respectat și un locuitor activ în zonă. Personalitate politică marcantă a României moderne, cel care, alături de domnitorul Carol I și de primul ministru Ion C. Brătianu, a înțeles importanța covârșitoare a reintegrării Dobrogei, pledând, documentat, pentru înțelegerea acestui act istoric fundamental, a redactat, alături de Remus Opreanu, primul prefect al județului Constanța, legea pentru organizarea Dobrogei, de fapt constituția ei.”⁴ De la Alexandru Alexandrini primar din decembrie 1878 până în august 1880, amintind pe Mihail Coiciu, „cu studii la Chișinău și Odessa”⁵, pe Ion Bănescu, „primar luminat

(ce), urmând proiectul lui Anghel Saligny care preconiza apărarea malului de nord al orașului, supus surpărilor, prin diguri și crearea unei comunicații de-a lungul coastei, va conduce, în timp, la nașterea fenomenului estival Mamaia⁶, Cristea Georgescu, Virgil Andronescu, Titus Cănanău și câți alții până în ziua de azi, dau, în ultimă instanță, „cuvénita autorisare” pentru construcții ce fac „plămada coloritului local⁷” al Constanței.

Conceput la sfârșitul veacului al XIX-lea nu doar ca port ci și ca stațiune balneară, orașul se va dezvolta în secolul al XX-lea pe această dublă coordonată, ajungând în destul de scurt timp, cel puțin în sezonul estival, să fie frecventat de un flux continuu de turiști care aproape că dublează populația urbei și crește exigențele din toate punctele de vedere. Ar fi fost de așteptat ca rolul cultural pe care ar fi trebuit să-l joace să fie pe măsura celui pe care îl aveau la acea dată orașe mai puțin importante ale României, cel puțin din punct de vedere geo-politic, sau, hai să spunem mai direct, strategic.

Nu voi încerca să analizez apariția și nici dezvoltarea teatrului în țările române la începutul veacului al XIX-lea, nu mă voi referi la influența revoluției de la 1848 asupra fenomenului actului teatral, deși două generații de cărturari au insuflat opiniei publice, prin intermediul unor ziare și reviste,⁸ importanța problemelor organizării teatrului, ce fac „din ce în ce mai necesară recunoașterea acestei instituții ca tribună oficială, de stat, ca for de propagare a ideilor culturale umaniste, ca locaș de cultivare a spiritelor, a pasiunilor nobile, a bunelor deprinderi și moravuri”.⁹

Destul să spunem că, la unirea Dobrogei cu România, teatrul avea un loc stabil și important în viața comunității, că în România anilor de după războiul pentru independență are loc o radicalizare a conceptului de „teatru național”¹⁰, că de la sensul inițial de *mișcare teatrală în limba română, teatrul național are acum din ce în ce mai precis accepția de „instituție de stat”*.¹¹

La 30 martie 1877 se aprobase de către Camera și Senatul României prima lege a teatrelor¹², lucru ce face posibilă înființarea „Societății dramatice a actorilor” din București în același an.

Încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea luase ființă în cadrul Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor, o *direcție generală a teatrelor*, care își asuma conducerea activității teatrale din toată țara, căci în marile orașe – Iași, Craiova, Cluj, Sibiu – teatrul se consolidează, iar trupele itinerante se înmulțiseră. „Direcția generală a teatrelor aprobă repertoriile, eliberează autorizațiile pentru turnee, eliberează legi și regulamente pe care le supune spre aprobare Camerelor legiuitoare, încheie contracte cu antreprenorii și concesionarii români și străini, judecă litigiile dintre actori, aplică pedepse și amenzi, susține interesele teatrului în fața autorităților superioare, se îngrijește de formarea profesională a actorilor în cadrul teatrului sau pe calea învățământului artistic de specialitate”.¹³

„Societatea dramatică a actorilor” din București, căreia i se vor adăuga societăți similare din Iași (1879) și Craiova (1889), încununează o activitate teatrală îndelungată, începută în mod timid, diletant, continuată sub imperiul unor elanuri patriotice și al unui avânt favorabil creării instituțiilor naționale și ajunsă în stadiul înfloririi profesionale, al progresului general cunoscut de cultura și artele noastre după cucerirea independenței de stat.¹⁴

„În legile și regulamentele privitoare la organizarea și administrarea teatrelor apărute după 1877, pot fi recunoscute influențe ale statului Comediei Franceze și ale Codului lui Napoleon, elaborat la începutul secolului al XIX-lea. Preocupările fundamentale ale legiuitorului și ale oamenilor de teatru, punctele

programatice spre atingerea cărora converg eforturile directorilor, ale comitetelor și ale societărilor poartă însă amprenta vieții teatrale românești. Desprindem dintre acestea: încetarea sistemului depășit al *concesionării* teatrului unui sau unor actori proeminenți și tendința de părăsire a umilitoarelor «beneficii», spectacole adesea penibile, date pentru ajutorarea artiștilor, intrate în practică pe la jumătatea secolului al XIX-lea și continuate până spre 1900.¹⁵ Și când mă gândesc că acum, la început de veac XXI ni se propune un proiect de lege a teatrelor care ne aduce cu două veacuri în urmă!¹⁶ Ciudat și dezolant „progres”!! Dar să revenim la tema de la care am pornit acest capitol.

Exista nevoia de teatru la Constanța? După mărturiile rămase în presa dobrogeană a vremii putem răspunde afirmativ. În primul număr al revistei culturale *Ovidiu*, apărut la 15 septembrie 1898, Petru Vulcan scria în „Cuvânt de acasă”: „Înțelegem greutatea sarcinei ce ne-am luat, de a face să apară prima revistă literară dobrogeană *Ovidiu* în noua Tomis, dar și motivele cari ne-au hotărât la aceasta au fost destul de puternice. Întâi, e o râvnă legitimă pentru noi, românii, de a vedea înflorind în noua provincie artele și literatura alături de comerț și industrie. Al doilea, e dorința dragostei noastre către țară de a contribui, în marginile puterilor și mijloacelor noastre, la întărirea românismului și închegarea elementelor eterogene la sufletul României. Apoi, mai e și mulțumirea sufletească de a putea contribui și noi cu o petricică la înălțarea edificiului culturii naționale. Astfel lucrând, ni se pare nouă a ne împlini o datorie către neam, datorie de strejă credincioasă așezată la hotarele țării dinspre mare. (...) Prin această revistă, primul organ literar al Dobrogei, tindem a răspândi cultura, cu deosebire în Dobrogea, stabilind o conviețuire intelectuală cu corpul profesional urban și rural și înlesnind, mai ales acestuia din urmă, puțința unei culturi mai întinse, prin mijlocul bibliotecii universale ce am fondat la Constanța.”¹⁷ Tot în acest prim număr al revistei mai aflăm: „Conform programului stabilit, numeroșii membri adunați la localul cercului la ora 10, pornesc la Catedrală, având în fruntea lor muzica Regimentului 34 Constanța, oferită gratuit pentru ziua aceia de dl. general Jaques Lahovari. (...) Seara, cercul a dat o reprezentație teatrală. A luat parte și patroana serbărei, d-na Zoe D. Sturdza, precum și prefectul județului, dl. Luca Ionescu. Sala Bristol, plină.

*Generoasă mișcare culturală, Doamne, le-a fost dat cetățenilor Constanței să vadă!*¹⁸

Deci, unul din dezideratele pe care și le propusese *mișcarea de renaștere culturală „Ovidiu”* era și acela de a susține reprezentații de teatru. La acea vreme, populația Constanței se ridica la peste 12.000 de suflete, (în 1905 erau 15.777 locuitori din care 9.165 români, 2.327 greci, 1.315 musulmani, 831 bulgari, 601 armeni, 309 nemți, 217 italieni, 95 francezi, 105 englezi și alte nații).¹⁹ În sensul afirmării nevoii de teatru, Comunitatea elenă face un gest și mai revelator și în anul 1898 construiește prima sală de teatru din Constanța numită ulterior „Elpis”.²⁰

O sală de teatru de mici dimensiuni – cred că niciodată nu a avut o capacitate mai mare de două sute de locuri – cu o scenă pe măsura ei, la care s-au adăugat cu timpul cele două cabine ale actorilor și un mic spațiu pentru depozitarea decorurilor. Dacă pentru un concert de pian – rămâne definitiv în istoria urbei unicul concert²¹ susținut de George Enescu la sfârșitul lunii mai 1921 în această sală²² – spațiul ar putea să fie acceptabil, mă îndoiesc că „Elpis” a putut găzdui mari montări ale Teatrului Național din București – sau a altor teatre de oriunde vor fi fost ele – altfel decât într-un decor adap-

tat condițiilor de turneu, deci redus la posibilitățile tehnice și la dimensiunile scenei sale.

O justificare în susținerea acestei îndoieli ne-o dă preferința manifestată atât de scena oficială, cât și de companiile particulare către stilul de teatru practicat de Antoine la Paris și Max Reinhardt la Berlin pe linia de „producere cât mai desăvârșită a iluziei”²³, prin „savanta folosire a luminii, prin introducerea scenei turnante și a decorurilor în relief și prin valorificarea tuturor mijloacelor de expresie scenică.”²⁴

Desigur, publicul conștanțean nu a avut cum să vadă nici una din montările „monumentale” ce necesitau „munți grei de practicabile și de pânzării vopsită”²⁵. Și poate că a fost mai bine așa căci, „utilizarea unui personal și a unui material bogat în resurse n-a reușit totuși să producă decât scene rigide, decoruri opace, după antracte interminabile”²⁶, schimbarea decorurilor fiind în cazul montărilor fastuoase pe cât de dificilă pe atât de cronofagă. Încin să împărtășesc, totuși, nostalgia cu parfum de „patriotism local” a consilierului artistic al teatrului „Ovidius”, Anaid Tavitian, care spune despre „Elpis” că: „(...) păstrează și astăzi ecoul vocilor de aur ale teatrului și liricii românești. În această sală, încă de la începuturile sale și apoi în perioada interbelică au prezentat spectacole în turnee trupe teatrale din România, având în distribuție pe Constantin Nottara, Petre Liciu, Ion Manolescu, Constantin Tănase și mulți alții. Aici a concertat George Enescu, impresionat de acustica acestei săli; a cântat Nicolae Leonard. Aici au avut loc spectacole, concerte coral-instrumentale, spectacole de operă aparținând unor societăți culturale dobrogene. (...) Tot în această sală publicul a aplaudat o trupă de comedie din Franța, o trupă de operă italiană, o trupă din America. Această sală a găzduit în anii '50 primele spectacole ale Teatrului de Stat Constanța (astăzi Teatrul «Ovidius»)." ²⁷

Aș adăuga la numele sonore ale scenei românești care și-au legat în treacăt destinul artistic cu spațiul scenic amintit, pe cel al Aristizzei Romanescu, prezentă nu doar o singură dată pe litoralul dobrogean. „*Duminică 26 și luni 27 mai ne-a fost dat să admirăm pe marea artistă Aristizza Romanescu, care cu concursul talentatului P. Liciu de la Teatrul Național din București, pe scena salonului «Elpis», au prezentat piesele «Suprema Forță» și «Parisiana»*”²⁸

Da, la Constanța exista și – afirm fără cea mai mică umbră de îndoială - exista nevoia de teatru. Jean Vilar, cunoscut regizor francez și director al Teatrului Național Popular din Paris, spunea: „Oricum, teatrul ține de viața omului. Îi este tot atât de necesar ca și mâncarea. Cel puțin în Europa noastră. Germania, Anglia, Franța, Italia, Spania, Grecia – fiecare din aceste țări, la rândul-i, și-a luat în sarcină, de-a lungul vremurilor, civilizația, cu ajutorul artizan al teatrului”²⁹. Cuvintele sale cuprind, desigur, adevărul pe care istoria îl susține cu nenumărate exemple. Un alt adevăr, dureros însă, este acela că, de cele mai multe ori o viață dedicată scenei înseamnă echivalentul unui imens consum de energie, entuziasm, pasiune și emoție contra unei existențe marcate de sărăcie și nesiguranță.

În repetate rânduri actori de renume ai scenei românești își aștern semăturile pe „... cereri care aduc la cunoștința autorităților influența nefastă a acestui trai asupra creației lor artistice, creație ce se resimte de pe urma neîncrederii cu care începe să-i privească publicul improvizând penibil prin grădini și localuri prost famate. Aceasta se întâmpla în special vara, care de fapt pentru actori dura șase luni, din aprilie până în septembrie, când nu erau plătiți sau erau plătiți cu 25%-30% din gaj.”³⁰

Adresându-se deputaților și președintelui Camerei, actori dintre cei mai distinși, ca P. Liciu, I. Brezeanu, Ar. Demetriade, P. Gusty, V. Toneanu, I. Livescu și mulți alții, pribegi „fără existență și fără iluzii”, nu se sfiesc să spună adevărului pe nume: „Toate greutățile, cărora Dumnezeu știe cum le facem față iarna, când avem o leafă, devin cu atât mai insuportabile și mai covârșitoare vara, când n-avem nici un ban de undeva, astfel că suntem nevoiți a face teatru vara prin localuri care ne degradă și ca oameni și ca artiști, a rătăci din oraș în oraș, mare parte din noi împovărați de neveste și copii, în condiții umilitoare”.³¹

Este unul din motivele pentru care în lunga perioadă cuprinsă între Unire și primul război mondial, viața teatrală a provinciei e cu preponderență o viață de turnee.

Nu chemarea spre necunoscut, căutarea aventurii sau neastâmpărul boem era cauza peregrinărilor dintr-un oraș în altul. Adevăratul, simplul și emoționantul mobil al activității de turneu a actorilor este difuzarea teatrului în cercuri cât mai largi de spectatori și, totodată, agonisirea existenței într-un mod onorabil.³²

Iată explicația prezenței pe litoral a unui mare număr de trupe itinerante, în timpul verii mai cu seamă.³³ Unde se juca? Cum se juca?

În „anuarul presei dobrogene și a lumii politice”, Constanța, 1927, găsim mai multe reclame ale proprietarilor de săli de teatru din localitate, de genul:

– „*Arena Grand Teatru și Cinema*”. *Proprietar, D. Tranulis, bulevarul Ferdinand, Constanța, Local vast, bine aerisit, rulează cele mai celebre filme. Trupă permanentă de artiști care joacă comedii și reviste de actualitate. Orchestră clasică. Prețuri populare. Amenajat special pentru iarnă cu sobe.*

– *Teatrul Cinema „Regal”, sala „Carol”, Constanța. Se rulează cele mai mari filme și pasionante. Salon aerisit și perfectă curățenie. Pentru iarnă, încălzit bine.*

– *Teatrul Cinema „Popular”. Strada Ștefan cel Mare. Salon spațios, bine încălzit, reviste săptămânale, cele mai frumoase filme rulează. Vizitați și vă veți convinge.*³⁴

Câte situații penibile, chiar jignitoare vor fi trăit acești artiști ce cu numele lor dau greutatea și importanța istoriei teatrului românesc! „Presa timpului, documentele de arhivă, precum și memoriile, publicate ulterior, evoca vremurile de restriște când și bătrânul Millo, decanul scenei românești, admirat și venerat de publicul mai multor generații, putea fi văzut prin anticamerele guvernanților, pe la ușile Camerei și ale Senatului implorând generozitate, căreia poporul îi spunea mai simplu și mai dureros: milă.”³⁵

La 81 de ani – când norocoșii care apucă asemenea vârstă își oferă o viață liniștită sau își văd de nepoți – Matei Millo joacă la Constanța „cu mare poftă de a convinge publicul”.

„*Millo a tras la hotel «Carol». Peste drum de gară, unde este astăzi Tribunalul, era halta Tomis. Aici se lua trenul pentru a merge la plaja de la «VII», unde astăzi sunt docurile; Millo intervine și primește autorizația să joace în haltă, care nu era decât o baracă. Artiștii ajutați de copii și de țigănuși vâcsuitori de ghete, care aveau în schimb serviciilor «intrarea gratis», colindau cafenelele pentru a cere scaune cu împrumut. Din port făceau rost de o pânză mare cu care se acopereau cerealele pentru a alcătui «plafonul» teatrului. Pe niște câpriori se improviză scena, se lega o pânză în loc de cortină, iar două perdele, la dreapta și la stânga, formau cabinele. În loc de trepte se așezau lăzi de portocale.*

Construcția aceasta începea pe la orele 6 după-amiaza, când venea ultimul tren cu vilegiaturiști de la Vii. Și tot artiștii trebuiau să numeroteze cu cretă scaunele. După reprezentație urma demontarea teatrului care trebuia s-o îndeplinească aceiași «constructori», dacă voiau să aibă cartea în baza căreia puteau mânca la restaurant.³⁶ Imagini ce-ți aduc aminte de *La strada*, tulburătoarea operă cinematografică a lui Fellini. Doar cine nu a trecut prin experiențe similare în viață nu va înțelege starea sufletească a acelor artiști. În ceea ce mă privește, după numeroase turnee în țară și deplasări în mai toate localitățile Dobrogei, iarna sau vara, mă simt suflet-pereche al tuturor celor care s-au hrănit din replici bine condimentate cu praf de scenă. Zgribuliți de ger sau toropiți de arșiță am cunoscut ciudate și inedite spații de joc. Căci nu pot numi altfel așa-zisele „săli de teatru” ale Căminelor culturale de la Peștera, Cogealac, Peceneaga, Ion Corvin, Luncavița, Cobadin, chiar Babadag sau Cernavodă, pentru a numi doar câteva din localitățile în care, în timpul spectacolului, apa îngheța în cană, dar oamenii ne întâmpinau cu toată căldura. (...)

Un alt loc în care s-a jucat teatru, desigur, doar în perioada estivală, a fost Cazinoul comunal. Construcție-lemnă a oricărui spațiu turistic „a constituit o problemă edilitară majoră a timpurilor moderne”³⁸. Construcția sa³⁹, datorată în mare parte arhitectului Daniel Renard, de origine franceză sau elvețiană dar născut la Dragomirești, județul Neamț, în 1871, a fost prilej de îndelungi controverse politice și de observații critic-acide ale urmașilor. Construit în pofida unor piedici „aparent insurmontabile”, suferind distrugerii mari în timpul primului război mondial și restaurat abia în 1920, cuprindea, pe lângă spațiile destinate jocurilor de noroc, restaurant, terasă și o sală de teatru. La 15 august 1910 are loc inaugurarea printr-un *festival artistic dat de trupa Davilla*. S-au jucat piesele „*Gringoire*”, „*Cântecul lebedei*” și „*Refugiul*”; au participat *Principele Ferdinand, artiștii, junii turci, soborul de preoți, înalte oficialități și un numeros public, parțial plătitor*.⁴⁰

Deși nu avea o acustică bună, sala de spectacole a Cazinoului a găzduit cele mai multe premiere, reprezentații de operă, operetă, concerte simfonice.⁴¹ Alexandru Davilla va continua colaborarea cu Cazinoul din Constanța și în anul 1911 și în vara lui 1915, cu două trupe „specializate” pe dramă și comedie, având cap de afiș pe Tony Bulandra și pe N. Leonard. Spectacolele aveau loc zilnic, în matineu și seara, alternativ dramă, comedie, operetă, „totdeauna cu săli pline, cu o afluență de public eterogen, predominând, totuși, localnicii.”⁴²

În ciuda perindării atâtor trupe în perioada estivală, constănțenii resimțeau absența unui teatru profesionist care să fie al lor, ca și a unei clădiri de teatru care să reprezinte orașul.

„(...) nu aceeași propensiune au dovedit antecesorii noștri în privința implantării la Constanța a unor instituții de cultură, indispensabile fizionomiei spirituale a unui areal modern, civilizată. Astfel, o neîmplinire istorică a dimensiunii culturale constănțene interbelice a constituit-o lipsa unui teatru profesionist; titrarea de către presa locală - «Inaugurarea primului teatru românesc la Constanța» - în septembrie 1927, nu trebuie să ne înșele; era vorba despre clădirea «Teatrului Ligii Culturale» construit și donat «Ligii» de către dl. Demostene Tranulis, un fiu autentic al Dobrogei și cetățean modest dar distins al orașului Constanța, pe un teren donat de primărie (actualul sediu al Teatrului Fantasio).»⁴³

Construirea teatrului „Tranulis”, declarat a fi primul *teatru românesc la Constanța*⁴⁴, venea după patruzeci și nouă de ani de la realipirea Dobrogei la România. În aceeași vreme, în partea de nord-vest a țării lucrurile se petreceau altfel. „*Necesitatea teatrului românesc la românii din Ungaria și Ardeal a devenit o realitate simțită, care se impune. Amânarea înființării trupei teatrale ar fi un păcat național*”⁴⁵ Proiectul înființării unei trupe ambulante permanente, alcătuită din actori profesioniști, nu se va realiza decât în 1920. Din acest moment însă, activitatea „Societății pentru fond de teatru” va intra în faza finală, întrucât visul întemeierii unui teatru românesc va fi îndeplinit prin inaugurarea Teatrului Național din Cluj în 1917.⁴⁶ „Aferim!”, cum ar zice turcul.

Când Tranulis construia „Teatrul Ligii Culturale”, trecuseră mai bine de zece ani de când un bombardament al aviației germane distrusese Cazinoul, transformat pe timpul războiului în spital și arborând drapelul Crucii Roșii, ca dovadă a „umanitarismului teuton”⁴⁷ – (6 octombrie 1916) -, iar fărădelegile bulgarilor care pretindeau Dobrogea ajunseseră până la a dărâma de pe soclul său, cu boii, statuia lui Ovidiu, într-un gest de barbarism inacceptabil.⁴⁸ Probabil că de la centru situația se vedea liniștită și nu se simțea de nici un fel nevoia întăririi sau înființării instituțiilor statului național.

Nevoia unui teatru propriu exista la Constanța. Dovada se află în fiecare acțiune culturală, de la începuturile mișcării de renaștere culturală „Ovidiu”, până la înființarea teatrului „Muncă și lumină” de către Abdul Ferat, fost elev al Liceului „Mircea cel Bătrân”, în 1938.⁴⁹ Căci nu toate trupele care colindau provincia erau de aceeași valoare. Și nici repertoriul pe care îl propuneau nu era întotdeauna de natură să satisfacă gustul publicului stabil al Constanței. Găsesc cu rost campania întreținută de gazetele *Marea Neagră* și *Dobrogea Jună* în 1937, pentru crearea unui teatru național în Dobrogea. Iată cum aborda această problemă - la care ar fi trebuit să reflecteze politicienii cu mult înainte de această dată - Al. Demetriad, secretar al Uniunii Ziariștilor Dobrogeni, el însuși actor distribuit în câteva producții dramatice locale: „Necesitatea înființării unui teatru național permanent la Constanța, pe seama căruia ar trebui dată întreaga Dobroge, se face pe fiecare an ce trece mai adânc simțită. Provincia noastră, cu metropola ei – Constanța – stă, dintr-acest punct de vedere în stare de inferioritate față de toate celelalte centre culturale, căci mai cu seamă datorită convenabilității mijloacelor feroviare, găsesc o justă și deplină compensațiune prin intervenția turneelor.

Ceea ce, la Constanța, ca și pentru întreaga Dobroge, nu poate să fie așisderea. De abia dacă din când în când se abate, mai mult de ochii lumii și prin metropola noastră, câte un turneu oficial al primei scene naționale. Depărtarea și poziția periferică fac ca la Constanța protagoniștii să vie însoțiți de elemente mediocre – umpluturi, dubluri – prevăzuți cu recuzită de mântuială, cu decoruri reduse și cu ideea preconcepută de a trage «rasoleală»; ceea ce înseamnă că noi, constănțenii, plătim prețuri exorbitante la teatru – la turneele oficiale ale «Naționalului», căci de celelalte să nu mai vorbim! – spre a înghiți «chiuluri». În aceste condițiuni pentru «Metropolă», este de la sine înțeles că în celelalte orașe principale ale Dobrogei – Tulcea, Bazargic, Silistra – lucrurile se petrec și mai rău. Or, teatrul a încetat de multă vreme să mai fie o manifestare de artă menită să satisfacă simple capricii și necesități de divertisment; și poate că niciodată teatrul n-a fost în realitate numai atât. Dar mai mult decât oricând, în zilele de față, teatrul este o înaltă școală experimentală, în care se pun și se dezleagă probleme sufletești și, în același timp un izvor de

cultură de autentică valoare, din înțelepciunea căruia se pot forma oameni în spiritul civilizației unei epoci din razele de lumină ale căruia se pot încălzi generațiile care prin simțirea lor bogată fac măreția unui popor.

Noi nu avem pretenția că am inventat praful de pușcă spunând aceste adevăruri elementare. Ceea ce e mai curios, e faptul că toți intelectualii noștri sunt de acord cu ele, nu vedem însă să apară soluția problemei care le naște. *Cum poate să fie cu desăvârșire imposibilă realizarea unui teatru național al Dobrogei, când Dobrogea este definitiv și integralmente câștigată idealurilor culturii românești și tuturor formelor ei de spiritualitate?* Desigur că această ipoteză nu se poate pune, nici chiar prin absurd. Și atunci? Atunci nu rămâne decât să așteptăm ca primarul Constanței, vrednicul nostru primar dl. Horia Grigorescu, să ia inițiativa rezolvării acestei mari probleme naționale. Noi îi vom sta într-ajutor și din când în când îi vom reaminti despre acestea...⁵⁰

Extraordinaire cuvinte! Extraordinar articol! Cum se poate comenta în ziua de astăzi, tema fiind la fel de fierbinte ca și în urmă cu șaiszeci și șapte de ani? „O, sancta simplicitas!” Mi-au scăpat fără voie cuvintele, în Constanța mileniului III, cu aceeași liniște pe care Jan Huss va fi avut-o în clipa în care rugul menit să fie al său pentru a-l duce în veșnicie începea să pârâie. „Oricum, teatrul ține de viața omului. Îi este tot atât de necesar ca și mâncarea”.⁵¹ Un verb, reverberează a pustie în praful scenei, dens și pluricelular: „A face!” A daug cu încăpățănare: „Totuși”⁵²

Înființarea Teatrului de Stat la Constanța în 1951, împlinea, deci, un vechi și statornic deziderat al locuitorilor de la țărmul Mării Negre. Indiferent de condițiile sociale, economice și mai ales politice care au condus la apariția sa, evenimentul în sine rămâne, fără îndoială, pozitiv.

Desigur, țara era slăbită după război, urmele distrugerilor pricinuite de bombardamente erau vizibile la tot pasul, noua clasă politică, ce luase puterea cu sprijinul „armatei sovietice eliberatoare”, își impunea programul ideologic cu zelul și abnegația pe care nu ai fi bănuț-o la o națiune obișnuită să „ia totul în ușor”, după expresia lui Raymond Poincaré, cu jumătate de secol în urmă.⁵³

Nu este de mirare că primele stagiuni ale teatrului profesionist constănțean vor sta sub semnul „prieteniei româno-sovietice”, lucru ce se întâmpla, de altfel, nu doar la nivelul orașului nostru și al țării noastre, ci în toată Europa Centrală și de Est ajunsă după Tratatul de la Yalta în sfera de influență a Uniunii Sovietice. Așa căzuseră zarurile istoriei și nu aveam decât să suportăm consecințele. Deci, nu privim ca pe o ciudățenie decât faptul că există în „obsedantul deceniu” și stagiuni care nu au premiere fixate pe 7 noiembrie, cu un spectacol după un autor sovietic.⁵⁴

Spectacolul de debut al Teatrului de Stat din Constanța în stagiunea sa inaugurală, a fost *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Repetițiile începuseră încă din 15 ianuarie 1951 la București. În regia lui Nicolae Kirițescu – director în perioada 1941-1944 la Teatrul Național din Cluj – repetau Emil Iencec (Tipătescu), Constantin Morțun, Romeo Profit (Agamemnon Dandanache), Cristian Niculescu (Zaharia Trahanache), Ion Focșăneanu, Jean Ionescu (Tache Farfuridi), Nelu Manolescu (Brânzovenescu), Eugen Stoiceanu (Cațavencu), Costel Rădulescu (Ionescu), Aurel Ionescu (Popescu), Mitică Moraru (Pris-tanda), Mișu Bejan (Cetățeanul turmentat), Mania Antonova, Elena Zaharini (Zoe Trahanache), Romeo Profit (un fecior).⁵⁵

Premiera are loc la 2 mai 1951 în sala „Elpis” și până la 7 noiembrie a anului următor – când, cu ocazia binecunoscutei sărbători mai sus amintite se inaugurează noua sală a teatrului, cu piesa „Ruptura” de Boris Lavreniev, în

regia lui Ion Diacu și scenografia lui Constantin Râpeanu – aici se montează și se joacă nu mai puțin de încă șapte premiere.⁵⁶

Clădirea teatrului înființat nu era însă, așa cum ne-am fi așteptat, un cadou original pe care noua conducere politică o făcea locuitorilor orașului, un edificiu special construit după toate canoanele unei construcții moderne de gen. Aplicând sloganul stahanovist „din fier vechi, unelte noi”, vechea sală de festivități a Liceului „Mircea cel Bătrân” a fost retușată și adaptată nevoilor unei clădiri de teatru, i s-a adăugat „un portic cu 6 pilaștri și un vestibul și sala cu 500 de locuri a devenit cea mai importantă scenă a Constanței.”⁵⁷

Urmașul vechiului Tomis s-a dezvoltat continuu, ajungând unul din cele mai importante orașe ale României postbelice din punct de vedere economic și social. Era firesc să crească și din punct de vedere cultural și artistic. În anul 1956 se înființează, în cadrul Teatrului de Stat, secțiile de păpuși și de estradă pentru ca, un an mai târziu, să-și înceapă activitatea și secția muzicală ce avea să devină după un deceniu Teatrul Liric (astăzi Opera Constanța).

„O perioadă de timp, cele patru secții ale teatrului, sub «bagheta» aceluiași director, Jean Ionescu, la care se adaugă ansamblul de cântece și dansuri populare «Brăulețul», au acționat ca un complex unic în țară, promovând toate genurile artei.”⁵⁸

A fost un experiment ce nu avea cum să dureze, profilul fiecărei secții, atât de diferit, de specific, neputând fi redus la un numitor comun. Secțiile s-au separat, din primăvara anului 1969, ele devenind instituții de sine stătătoare.

Teatrul de estradă, devenit Teatrul de revistă „Fantasio”, funcționează până în ziua de azi în clădirea fostului teatru „Tranulis”; secția de păpuși, devenită de curând „Teatrul pentru copii și tineret”, împarte sala „Elpis” cu „Comunitatea Elenă” și Universitatea „Ovidius”, căcit tot aici au loc spectacolele de producție ale studenților facultății de teatru.

Cât despre clădirea fostului „Teatru de Stat”, este împărțită astăzi „frățeste” de Teatrul „Ovidius”, Opera Constanța și nou înființata Filarmonica „Marea Neagră”. Atât sala cât și scena cu anexele ei au depășit de mult „termenul de garanție”. Împovărate de ani și de glorie artistică își așteaptă cuminiți rândul să fie renovate sau măcar să aibă parte de o reparație capitală.

Iar despre construirea mult visatului „Palat Cultural” al Constanței, gândit și proiectat încă din 1926, mi-e teamă că va rămâne doar „un vis frumos” și pentru cei care, continuând să spere, au intrat de câțiva ani în mileniul al III-lea.

Cu toate greutățile pe care noi, românii, am ajuns să le considerăm normale din păcate, la teatrul „Ovidius” au văzut lumina rampei, în cei 53 de ani de existență, peste trei sute de premiere (trei sute trei erau în anul 2001, când se sărbătorea semicentenarul teatrului). S-au jucat mii de spectacole în fața a milioane de spectatori. A fost abordat un repertoriu variat, din dramaturgia română și universală, au fost lansați dramaturgi și lucrări dramatice în premieră absolută, s-au obținut premii importante în concursuri naționale și internaționale, s-au desfășurat de-a lungul anilor proiecte interesante. La baza tuturor realizărilor a stat pasiunea și dăruirea unui minunat colectiv și credința lui fermă că la Constanța există nevoia de teatru.

1. Col. Ionescu M. Dobrogianu, op.cit. p. 75

2. Loc.cit.

3. A. Lăpușan, op.cit., p. 34

4. D. Păuleanu, *Axa est-vest. Constanța – istorie și dinamică interculturală*, Constanța, 2000, p. 61
5. Ibidem, p. 68
6. Ibidem, p. 69
7. Ibidem, p. 239
8. ITR, II, p. 13
9. ITR, II, loc.cit.
10. Loc.cit.
11. Loc.cit.
12. Ibidem, p. 15
13. Ibidem, p. 14
14. Ibidem, p. 15
15. Ibidem, pp. 15/16
16. Proiect pentru Legea teatrelor avansat de M. Mălaimare, deputat de Botoșani și președintele Comisiei pentru Cultură din Camera Deputaților, în anul 2003. Proiectul a stârnit vii nemulțumiri în rândul oamenilor de teatru, mai ales al actorilor și a făcut obiectul unui protest pe care Uniunea Sindicatelor din instituțiile de spectacol din România (U.S.I.S.) l-a adresat Camerelor legiuitoare și Guvernului României. Unul din multele capitole contestate se referă chiar la concesionarea teatrelor, sistem de gospodărire al Teatrului cel Mare (viitorul Teatru Național) din București, de la mijlocul secolului al XIX-lea până la apariția legii din 1877.
- „Prin acest demers, care are solide și reale motivații culturale, economice, sociale, Uniunea Sindicatelor din Instituțiile de Spectacol din România trage un serios semnal de alarmă, față de acest Proiect de lege nerealist, care ar distruge unul din lucrurile care încă merg bine în țara noastră, Teatrul Românesc”, se spune în încheierea protestului amintit.
17. Petru Vulcan, *Ovidiu*, nr. 1, 15 sept. 1898, pp.1-2, apud, A. Lăpușan, op.cit., p. 41
18. Loc.cit.
19. Col. Ionescu M. Dobrogianu, op.cit., p. 79
20. D. Păuleanu, *Constanța. Aventura unui proiect european*, Constanța, 2003, pp. 177-188. Prin informațiile pe care le prezintă, cât și prin planul clădirii, ambele publicate în premieră, corectează anul atribuit în general construcției, 1895, cu anul 1898.
21. G. Enescu a mai venit la Constanța și în 1923, dar, deși toate biletele fuseseră vândute, în sala „Elpis” nu au fost, la ora prevăzută pentru concert decât douăzeci de persoane. „Stupefiat, marele muzician a aflat că, în același timp, se afla pe altă scenă trupa de revista *Cărăbuș* a lui Constantin Tănase. Cei care plățiseră bani buni pentru bilete la concertul său, au preferat să-l piardă, pentru două ore de râs. Enescu s-a jurat că nu va mai cânta la Constanța, și de, fapt, drumurile sale oprite definitiv în cimitirul Père Lachaise din Paris, nu au mai intersectat vreodată Constanța!” – A. Lăpușan, op.cit., p. 96
- Urât exemplu de concurență neloială, dar și de lipsă de educație și superficialitate a publicului constănțean.
22. În cotidianul *Farul*, XV, 119, 1 iunie 1921, p.1, N. Sever Cărpinișan consemnează: „Nu ne trece prin gând să facem din cronica de față un articol critic. Maestrul George Enescu este în afara criticii – ori de la cine ar veni ea – dar ne facem o datorie de admirație și de respect, față de tot ce România are mai bun și superior în arta muzicală, față de acela care nu-și găsește rival în Europa. (...) Maestrul a fost bisat și aplaudat pentru că a fost maestru, dar în muzica cea nouă n-a fost înțeleș.”
23. C.S. Hasnaș, *Decorul în teatru*, în „Teatrul”, 1915, nr. 1, p. 1
24. ITR, II, p. 403
25. Petre Sturdza, *Amintiri, 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 238
26. L'Indépendance Roumaine, 1915, septembrie 15, apud, ITR, II, p. 404
27. Georgeta Mărtoiu și Anaid Tavitian, *Thalia ex Ponto la cumpănă de milenii*, Constanța, 2001, p. 518
28. *Constanța*, XI, nr. 398, 9 iulie 1902, p. 1
29. Jean Vilar, *Tradiția teatrală*, București, 1968, p. 85, traducere și note de Paul B. Marian.
30. ITR, II, p. 52
31. Arhivele Statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 1066/1893, f. 37, apud, loc. cit.
32. Ibidem, p. 57
33. O amănunțită prezentare a oaspeților Constanței, a repertoriului abordat și a ecurilor în presa vremii, în cartea d-nei A. Lăpușan, *Presă și teatru în Dobrogea, considerații privind receptarea actului teatral în presa locală*, Constanța, 2000, pp. 57-106.
34. Ibidem, p. 74
35. ITR, II, pp. 52-53

36. Ioan Massoff, *Matei Millo și timpul său*, ed. „Naționala Ciornei”, f.a., p. 395, și următoarele; A. Lăpușan, op.cit., pp. 58-59.
37. Publius Ovidius Naso, *Epistole din exil*, cartea a III-a, elegia a X-a, București, 1966, p. 97, traducere de Eusebiu Camilar.
38. Doina Păuleanu, *Axa est-vest, Constanța – istorie și dinamică interculturală*, Constanța, 2000, p. 70
39. Ibidem, pp. 70-96
40. Marian Stanciu și colectiv, *Din tezaurul documentar dobrogean*, Constanța, 1988, pp. 362-363.
41. A. Lăpușan, op.cit., p. 78
42. Ibidem, p. 80
43. C-tin Cioroiu, Marian Moise, *Litoralul românesc la 1900*, Constanța, 1997, pp. 273-274.
44. *Inaugurarea primului teatru românesc la Constanța*, în „Dobrogea Jună”, XXIII, nr. 206, 24 septembrie 1927, p. 1
45. „Românul”, Arad, 1913, decembrie 6, apud, ITR, II, p. 41
46. Loc.cit.
47. Col. Ionescu M. Dobrogianu, op.cit., p. 91
48. A. Lăpușan, op.cit., p. 96
49. Ibidem, p. 111
50. Ibidem, pp. 112-113
51. Jean Vilar, loc.cit.
52. *Totuși, conjuncție, cu toate acestea, în ciuda celor spuse, fără a ține seama de cele anterioare*. Dicționarul explicativ al limbii române, București, 1984, p. 963
53. În lungul și intens mediatizatului proces privind nefinalizarea lucrărilor la construirea portului modern Constanța – prin licitație organizată, antreprizele Hallier și Dietz-Monnier din Franța, se angajaseră să execute lucrările în perioada 10 iulie 1895-10 iulie 1899 – participă ca avocați pentru partea franceză Raymond Poincaré – fost ministru și viitor președinte al Franței – și Constantin Manu, nevoit să se retragă din pricina tonului vehement al acuzelor și defăimărilor. Procesul, desfășurat între 13 martie 1900 și 6 aprilie 1900 – când sentința pronunțată acordă părții franceze doar suma de 6.226.639,94 lei, incluzând garanțiile depuse de partea franceză, lucrările prestate și materialele nerecuperate – l-a făcut pe R. Poincaré să exprime exasperat: „Que vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, out tout est pris à la légère!”. Cuvinte culese de Mateiu Caragiale ca motto la romanul său *Craii de Curtea Veche*; apud. D. Păuleanu, *Constanța, Aventura unui proiect european*, Constanța, 2003, p. 47
54. La 7 noiembrie, în fiecare an, în țările „leagănelui socialist” se sărbătorește „Marea Revoluție din Octombrie”. La 24 octombrie 1917 a început în Rusia revoluția condusă de Lenin, ce avea să aibă ca finalitate răsturnarea regimului țarist și instaurarea puterii bolșevicilor.
55. G. Mărtoiu, A. Tavitian, op.cit., p. 400
56. *Repertoriul complet al teatrului „Ovidius”, de la înființare până în anul 2001*, G. Mărtoiu, A. Tavitian, op.cit., pp. 400-516.
57. A. Lăpușan, op.cit., p. 170
58. Ibidem, p. 171

MARIANA POPESCU

Viorel Munteanu

Viorel Munteanu compozitor, pedagog, muzicolog, este unul dintre reprezentanții de seamă ai muzicii contemporane, exponent al „școlii de compoziție ieșene”, atât de bine conturată în peisajul muzicii românești.

S-a născut pe meleagurile bucovinene, în Moldova lui Ștefan, la data de 2 mai 1944, în comuna Reusenii - Suceava. Studiile muzicale le-a început la Suceava unde, între anii 1961-1964, a studiat vioara cu renumitul profesor Alexandru Zavulovici (1889-1976). În perioada 1964-1969 urmează cursurile Conservatorului din Iași, la secția Pedagogie Muzicală, iar între 1971-1973, la secția Compoziție, ca discipol al unor personalități de renume: Vasile Spă-tărelu, Anton Zeman, Achim Stoia, Sabin Păutza, Ion Baci, George Pascu, Mihai Cozmei, Ion Pavalache, Mircea Răducanu, Leonid Popovici.

Timp de opt ani (1969-1977), Viorel Munteanu va desfășura o laborioasă activitate muzicologică în calitate de redactor muzical la postul de Radio-Iași. În 1980 a primit o bursă de documentare la renumita Academie de muzică europeană - Academia «Santa Cecilia» de la Roma.

Începând cu anul 1967, Viorel Munteanu, fiind un pedagog înnăscut, se dedică cu pasiune învățământului universitar, la Conservatorul din Iași, trecând prin toate treptele didactice universitare. În prezent este profesor universitar doctor, Rector al Universității de Muzică «George Enescu» din Iași și conducător de Doctorate în cadrul aceleiași instituții. Am avut onoarea să-mi susțin teza de doctorat la Universitatea de Muzică ieșeană, avându-l ca Președinte de comisie pe distinsul pedagog și muzician.

O mare parte dintre creațiile lui Viorel Munteanu sunt inspirate de istoria Moldovei. În 1977 a creat pe versurile lui Eminescu madrigalul pentru cor mixt - *De din vale de Rovine*. Poemul intitulat *Glasurile Putnei*, pentru cor bărbătesc și orchestră de coarde este un adevărat omagiu adus marelui Ștefan, și a primit premiul pentru compoziție «George Enescu» al Academiei Române în anul 1980. În finalul poemului, compozitorul a introdus o monodie aparținând lui Eustatie Protopsaltul de la Putna (manuscrisul datând din anul 1511, având la bază o semiografie neobizantină sau koukouzeliană, retranscris în notația modernă de către bizantinologul Gheorghe Ciobanu). A urmat apoi, poemul-cantată pentru soprană, tenor, cor de copii, cor mixt și orchestră, pe versuri de Ion Chiriac - *Ștefan cel Mare (Închinare)* în 1982.

Rezonanțe I, creat în 1977, este un poem pentru orchestră, dedicat lui George Enescu. *Rezonanțe II*, având subtitlul : *Omagiu lui Ciprian Porumbescu*, lucrare ce datează din anul 1983, este o cantată pentru cor mixt, flaut, corn, harpă și instrumente de percuție, pe versuri de Vasile Filip. *Passacaglia*, creată în 1979, este o lucrare pentru orchestră. Muzica de cameră este generos reprezentată: *Ipostaze* – variațiuni, pentru clarinet și pian, pentru pian: *Cântec fără cuvinte*, *Preludii*, *Passacaglia*, *Refrene*, la care se adaugă *Sonata pentru vioară și pian*.

În muzica vocală, sensibilitatea muzicianului este reliefată prin creația de lied inspirată de poezia lui Lucian Blaga: *Dorul*, *Vei plânge mult ori vei zâmbi? Din părul tău*. Muzica corală ocupă un loc important în creația lui Viorel Munteanu: *Cântec pentru țara de Sus*, *Întorcu se-ntorc*, *Vatra dorului*, *Scumpă Moldovă*.

Având un adevărat cult pentru folclorul românesc, a compus *Colindele Grâului*, pe versuri de Aurel Brumă, o lucrare pentru cor de copii (sau ansamblu cameral) – voci egale cu acompaniament instrumental cameral: flaut, timpan, instrumente de percuție, folosind șapte cântece din culegerile marelui folclorist George Breazul.

Viorel Munteanu împreună cu profesorul Viorel Bârleanu, au alcătuit antologia intitulată sugestiv *Strop de Ler*, cuprinzând colinde, cântece de stea, urări, plugușoare și alte cântări de Anul Nou, care a fost tipărită cu binecuvântarea I.P.S. Daniel Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, în anul 2000, lucrare premiată cu Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Cei doi autori au inclus colinde care să reprezinte „întreg spațiul locuit de români: din Transnistria, până la Voivodina de dincolo de Dunăre, din Bihor, din Maramureș, până în Dobrogea”. Considerând colindul - un gen absolut necesar în educația muzicală, compozitorul Viorel Munteanu a realizat aranjamente la două și trei voci, respectând cu strictețe sursa de inspirație.

A realizat emisiuni de Radio și Televiziune, a publicat articole în reviste de prestigiu, a susținut conferințe și comunicări științifice. O contribuție deosebită pentru muzicologia românească o constituie publicarea studiilor și a volumelor referitoare la activitatea unei mari personalități ale componisticii – Roman Vlad, compozitor italian de origine română. *Roman Vlad – Modernitate și tradiție și Introducere în opera lui Roman Vlad* reprezintă rodul unor cercetări minuțioase în care sunt prezentate „aspectele esențiale și trăsăturile stilistice ale creației lui Roman Vlad... Artist de o vastă cultură, cu o capacitate de informare și ancorare permanentă în prezent, poliglot și intelectual desăvârșit... Creația sa reprezintă o operă artistică și științifică «de adevărat spirit renescentist prin complexitatea și complementaritatea componentelor sale... de simbol al artei europene»” (Viorel Munteanu, *Roman Vlad-modernitate și tradiție*, București, Editura Muzicală, 2001, p.11).

Ca Rector și profesor al Universității de Muzică «George Enescu» din Iași, Viorel Munteanu este un demn continuator al marilor muzicieni și pedagogi care au impus Iașul ca un centru muzical dătător de mari personalități.

Se cuvine să evidențiez, nu în ultimul rând, calitățile umane deosebite ale maestrului, care completează armonios personalitatea muzicianului ce slujește muzica cu modestia și pasiunea oamenilor de valoare.

Pr. Prof. Univ.Dr. NICOLAE DURĂ

Reactivarea scaunului mitropolitan al Tomisului (II)

Tomisul, „prima sedis episcopalis” a neamului românesc

Din cuvântul rostit de Episcopul Ilarie Teodorescu, în ziua de 10 mai 1923, cu prilejul investiturii sale ca Episcop al „Tomisului și Durostorului”, în Palatul regal din București, aflăm că eparhia sa era continuatoare a „vechilor episcopii, ale Tomisului și Durostorului, și este menită... a întreține vie făclia credinței... și a dragostei de neam și de pământul scump al țării”.¹

Pentru conștiința românească de atunci, exprimată de episcopul Ilarie, pământul țării se întindea așadar peste întreaga provincie romană de odinioară, Scythia Minor, care îngloba și Durostorul.

În anul 1926, cu prilejul instalării Episcopului Gherontie în aceeași Eparhie, delegatul Patriarhiei Române, preotul Grigorie Pișculescu (scriitorul Gala Galaction), declara că aceasta a fost „cea mai veche din toate eparhiile care au existat în vatra neamului nostru”. Mărturia lui Gala Galaction se baza pe realitatea istorică a faptului că Tomisul este cea mai veche eparhie arhiepiscopal-mitropolitană de pe pământul românesc.

Evident, nu putem vorbi despre această realitate istorico-canonică sau despre „făclia credinței apostolice, de dragostea de neam, de vatra neamului românesc” etc., fără reactivarea celui mai vechi Scaun episcopal al neamului, care a contribuit nu numai la răspândirea și întărirea creștinismului, ci și la menținerea și continuitatea romanității la populația autohtonă geto-daco-romană atât din Scythia Minor, cât și de la nordul Dunării.

Prin urmare, la vechimea Eparhiei tomitane, cu *Scaunul episcopal cel dintâi* (prima sedis episcopalis), se adaugă încă o evidență: contribuția ierarhilor, călugărilor, clericilor și mirenilor din cuprinsul ei la propagarea și organizarea vieții creștine pe întreg pământul românesc, fapt ce atrage, cu prisosință, obligativitatea reactivării acestei Eparhii la rangul pe care l-a avut încă din epoca Sinodului I Ecumenic, și anume, aceea de eparhie mitropolitană, al cărei întâistătător a fost Arhiepiscop și Mitropolit, asemenea tuturor ierarhilor Scaunelor episcopale din metropolele însemnate ale neamurilor din vremea respectivă, care locuiau în țări ca Siria, Egipt, Italia, Africa proconsulară, Galia, Tracia, Asia, Pont etc.

Fosta Scythia Minor, o Eparhie fără sufragani?

În istoriografia română s-a acreditat teza potrivit căreia Eparhia Sciției Mici nu a avut episcopi sufragani, aserțiune bazată, îndeosebi, pe afirmația lui Sozonem (prima jumătate a sec. al V-lea), apoi, pe legea din anul 480 a lui Zenon (479-491), precum și pe mărturiile unor scriitori bisericești (Teodoret de Cyr etc.). Care este adevărul istoric și canonic?

Înainte de toate, dorim să precizăm că istoricii, punând în circulație o asemenea teză, pierd din vedere două realități:

1. Existența, la vremea aceea (secolele III-VIII), a episcopilor de țară, *horepiscopii*;

2. Mărturiile și cercetările arheologice, care îndeosebi există și a altor cetăți pe pământul Dobrogei, în unele din ele funcționând Scaune episcopale încă din primele secole.

Istoricii Bisericii noastre recunosc că procesul de creștinare treptată a daco-românilor a implicat și existența unei ierarhii bisericești, *în frunte cu episcopi sau, cel puțin, horepiscopi*.² Aceeași realitate o aflăm și la daco-romanii din provincia Scythia Minor unde acești horepiscopi (episcopi pentru mediul rural) au avut ca centru episcopal primațial tocmai cetatea din *metropola neamului* daco-roman, adică Tomisul.

Dar cine sunt acești *horepiscopi*? Prima mențiune documentară, întâlnită în legislația canonică și ecumenică, provine din anii 314-315. Mai precis, din textul canonului 13 al Sinodului de la Ancira, care stabilește statutul canonic al horepiscopilor. În temeiul acestui canon, horepiscopii aveau dreptul să *hirotonească prezbiteri și diaconi* numai în aria geografică și rurală a eparhiei lor, dar nu și *pentru cetate*, căci acest drept revenea doar episcopului cetății. Însă, cu *încuviințarea episcopului* locului respectiv „*dată prin scrisori*”, adică în scris, ei puteau săvârși hirotonii și în alte eparhii, inclusiv în cetatea propriei lor eparhii (can. 13). De asemenea, *horepiscopul*, hirotonit de *episcopul cetății* (can. 10 Ant.), putea da și *scrisori de pace*, precum episcopi din cetăți, fapt adevărat și de Sfinții Părinți ai Sinodului de la Antiohia (Can. 8 și 10 Ant.).

În aceeași epocă, horepiscopii, „*așezați episcopi în sate și la țară*”, devin *periodevți* (Can. 57 Laod.), adică episcopi itineranți, fără un Scaun episcopal în mediul rural. De aceea, Părinții întruniți la Sinodul de la Laodiceea (343/8) hotărâu ca horepiscopii să nu facă nimic fără *socotința episcopului cetății* (Can. 57 Laod.).

În anul 370, Sfântul Vasile cel Mare trimitea o scrisoare horepiscopilor din Biserica sa (Cezareea Capadociei), prin care îi admonesta că și-ar fi însușit „*toată puterea*”, astfel încât ar fi îngăduit „*prezbiterilor și diaconilor să introducă în Biserică pe nevrednici...*” (Can. 89). Dar, același Sfânt Părinte dispunea ca pe viitor recrutarea clericilor să o facă tot *horepiscopii*, dar după o strictă examinare canonică a acestora și încuviințarea episcopului cetății. Așadar, horepiscopii erau cei care examinau pe cei care urmau să intre în cler, dar trebuiau să raporteze acest lucru episcopului din metropolă.

Existența horepiscopilor o adevărește și Sinodul VII Ecumenic (Niceea 787). „*După vechiul obicei* – declarau Sfinții Părinți ai Sinodului VII Ecumenic – *și horepiscopii se cade să înainteze (hirotonească) citețu cu învoirea episcopului*” (Can. 14). Spre sfârșitul secolului al VIII-lea, prezența horepiscopilor era deci o realitate, dar drepturile lor fuseseră asumate în mare parte de episcopul

cetății. În virtutea *vechiului obicei*, care căpătase puterea legii pozitive, ei mai aveau doar dreptul să hirotonească citeți (anagnoști), având nevoie și pentru acest lucru de consimțământul ierarhului cetății.

Ultimele descoperiri și cercetări arheologice au scos la iveală și alte cetăți cu Scaune episcopale în Scythia Minor. Să fi fost unele din ele ocupate – inițial – doar de acești horepiscopi? Nimic nu exclude această realitate, cel puțin în faza primară de organizare bisericească.

Chiar dacă nu am admite existența episcopilor de țară (horepiscopilor) și am continua să afirmăm că Eparhia Tomisului nu a avut Scaune sufragane până în anul 520, așa cum s-a acreditat de unii istorici (bisericești și profani), arheologi și epigrafiști români, totuși, nu trebuie pierdut din vedere și faptul că, la vremea respectivă, existența unor Arhiepiscopii autocefale, fără Scaune sufragane, era un lucru obișnuit. În acest sens, cine ar putea pune la îndoială faptul că eparhia Constantinopolului n-a fost decât o Arhiepiscopie fără sufragani până în secolul al V-lea?!

Nu trebuie însă uitat nici faptul că apariția de noi Scaune episcopale, în cadrul unei provincii (eparhii), a fost datorată atât intervenției factorului politic (cf. Can. 12 IV ec.), cât și necesității practice, simțită în viața Bisericii, de a-și acomoda sau adapta împărțirea administrativ-teritorială la aceea a statului (cf. Can. 4 I ec.; 17 IV ec.; 38 trulan). Oare, să fi fost Eparhia Tomisului în afara oricărei intervenții a autorității romane și, mai apoi, bizantine, și totodată lipsită de necesitatea imperioasă de a-și acomoda forma proprie de organizare la cea statală?! Evident, răspunsul nu poate fi decât unul negativ, fiindcă Eparhia Tomisului a fost una dintre cele mai de seamă Biserici ale lumii creștine din spațiul carpato-balcanic, cu referință și statut de sine stătător în cadrul împărțirii administrativ-teritoriale a celor două Imperii, cel roman și cel bizantin, în cadrul cărora a fost încorporată Scythia Minor, și, în fine, *thema Paradunavis*.

Reactivarea Mitropoliei Tomisului, o mărturie istorică, incontestabilă, a continuității elementului românesc pe meleagurile dobrogene

Un hrisov din anul 1393 – care fusese oarecând în posesia boierilor Chițoreni - îl numea pe Mircea cel Mare „stăpânitor al ambelor laturi ale Dunării până la Marea Neagră, domn cetății Silistra și al tuturor țărilor și orașelor până la hotarele Adrianopolului”³.

La începutul secolului XX, Nicolae Iorga respingea ca netemeinice revendicările bulgarilor asupra teritoriului Dobrogei, care nu au ezitat să afirme că strămoșii lor, *hunii și cumani*⁴, ar fi stăpânit acest teritoriu românesc.

După cum se știe, cu prilejul pretențiilor și revendicărilor lor teritoriale, bulgarii au contestat și realitatea istorică a continuității daco-romane în Dobrogea în timpul năvălirii neamurilor barbare precum și revenirea acesteia sub stăpânirea statului unificat al românilor, după îndepărtarea graniței cu Imperiul bizantin.

Referitor la această realitate, istoricii români au spus că „persistența românească în Dobrogea se explică prin faptul că fondului daco-roman străvechi, așa-numiții dicieni – numele derivă din acela al vechii așezări Dicina

sau Vicina, pe locul Isaccei de azi – li s-au adăugat continuu elemente venite de pe malul stâng al fluviului, atât din Muntenia, cât și din Moldova și nu mai puțin din Transilvania.¹⁵

Alexandru Lapedatu amintea că, datorită unor împrejurări istorico-politice, printre care afirmarea Imperiului român-bulgar (secolele XII-XIII), statul bizantin fusese îndepărtat de pe linia Dunării, fiind astfel obligat să renunțe la dominația politică a Dobrogei și să cedeze litoralul și Dunărea de Jos Genovezilor (a doua jumătate a secolului al XIII-lea)⁶. Într-adevăr, după înlăturarea stăpânirii bizantine, nu putem vorbi de o stăpânire bulgară a litoralului și a ținutului Dunării de Jos, ci de una geneveză.

După Războiul de Independență (1877-1878), și mai ales după războiul din anul 1916, bulgarii au revendicat teritoriul Dobrogei, invocând așa-zisa stăpânire bulgară *începând cu anul 678*.⁷ Istorici români, nume de prestigiu în lumea științifică europeană (N. Iorga, Al. Lapedatu, Gheorghe I. Brătianu, Constantin C. Giurescu etc.), au dovedit însă cu mărturii și argumente istorice, incontestabile, că bulgarii nu au exercitat „o dominație efectivă, capabilă de a marca o influență etnică și națională. De asemenea, nici un vestigiu de element slavo-turanian în toponimie și în vechea fizionomie etnică a provinciei, nici o urmă istorică a unei vieți specific bulgară în toate cercetările arheologice și etnice întreprinse... Ei n-au exercitat nici măcar o dominație politică nominală... În cursul existenței celor trei imperii bulgare (679-1393), această dominație aparține vechilor stăpâni ai provinciei, bizantinii...”⁸

În fine, despre o așa-zisă stăpânire bulgară a lui Ioniță Kaloian „pe malul stâng al Dunării”, N. Iorga scria că „... nu avem nici o mărturie...”⁹. În schimb, știm că, pe la anul 1291, Laurențiu, banul Severinului, învingea pe bulgari.¹⁰

Cercetările și mărturiile arheologice au relevat faptul că, în Dobrogea, elementul românesc s-a păstrat „mai ales de-a lungul fluviului până la vărsarea lui, de-a lungul afluenților acestuia, precum și în „codrul” din partea de miazănoapte a țării cuprinsă între Dunăre și Mare.”¹¹

În secolul al XIII-lea, când primii turci au venit în Dobrogea – sub Sary Saltyk – și au adoptat și unele cuvinte românești, ca, de pildă, cuvântul „porțița”, care desemna trecerea din limanul Razim spre Mare. Această numire (portita), care are ca etimon latinul porta, a fost adoptată și de turcii otomani, la începutul secolului al XV-lea. Ei i-au spus „Portița-bogasi”, adică „golful (sau intrarea) Portița”.¹² De la aceeași veche populație autohtonă, românească, din Dobrogea, au adoptat și rușii acest cuvânt. În hărțile lor stă scris „Portițkoe ghirlo”, deci „gârla Portiței”.¹³

Tot de la această populație românească ni s-au păstrat și alte numiri, preluate anterior și de turcii cuceritori ai spațiului dobrogean, precum „Biserica sau Bisericuța”. Această numire a fost dată „atât unei mici ridicături (trei metri) pe malul de est al trecerii din Razim în Golovița, cât și ruinelor așezării vechii Dinogetia, într-o insulă a bălții, în fața Galaților, precum și sub forma „Cetatea Biserica”, ruinelor unei așezări de la nord-vest de Mahmudia. Sunt numiri date – afirmă istoricii români – de vechii pescari români, care atribuiu orice ruină mai însemnată unui edificiu religios pentru comparație – scriu ei – trimitem la numirea Adamclisi („Biserica omului”) dată de turci ruinelor trofeului ridicat de Traian în amintirea luptelor cu dacii, și la numirea „Ruinele mănăstirii Sf. Ghelasie” indicată de localnici cartografilor ruși în 1828-1829 pentru ruinele cetății bizantine de la Enisala”.¹⁴

Despre continuitatea elementului românesc în Dobrogea – de dinainte și de după venirea bulgarilor – ne grăiește și „prima mențiune scrisă despre românii

dintre Dunăre și Mare”, și anume, inscripția creștină, cu litere grecești, și cu numele, scris clar: Petre – un „străromân dobrogean din secolul al X-lea”¹⁵ – care ni s-a păstrat la Capidava, pe un vas de pământ ars.

Și din studiul limbii și al toponimiei rezultă deci că populația daco-romană a continuat să locuiască, fără întrerupere, în ținutul dobrogean. De altfel, mărturiile izvoarelor istorice și rezultatul cercetărilor arheologice – mai vechi și mai noi – atestă în chip irefutabil că, în provincia Sciția Minor, populația autohtonă a fost cea traco-geto-dacică, și apoi cea daco-romană, aflată deja în curs de românzare în epoca în care bulgarii ajungeau în pribegia lor în ținuturile Daciei pontice. Totodată, aceste mărturii atestă și faptul că, din rândul acestei populații daco-romane, din blocul etnic românesc din spațiul danubiano-pontic, s-au recrutat și membrii Bisericii din Scythia Minor, a cărei existență a durat până prin secolele XIII-XIV. Iată, de ce, considerăm că, prin reactivarea mitropoliei Tomisului, s-ar putea aduce o mărturie istorică, incontestabilă, și în privința atestării continuității elementului românesc pe meleagurile dobrogene, care a fost adeseori contestată și de unii istorici sau oameni politici bulgari.

Tomisul și martirii neamului românesc

Primii martiri pe pământul românesc au fost consemnați în provincia Scythia Minor, ei fiind tezaurul de mult preț al spiritualității Ortodoxiei românești. Izvoarele narative (Acte martirice, Vieți de Sfinți etc.) fac mențiune de martiri creștini, din spațiul geografic aflat între Dunăre și Mare, încă din secolele II-III. Ai eu fost simpli creștini, soldați, misionari, clerici, negustori etc. Sfinți Martiri, ca de exemplu, Priscus, martirizat la 28 decembrie 257-258, la Tomis; Epictet și Astion¹⁶, martirizați la Halmyris la 8 iulie 290 d.Hr.; Dasius (+304) și Emilian (+cca. 361-363) de la Durostor (Silistra); episcopul Chiril de Axiopolis (Cernavodă)¹⁷; cei 36 de martiri cunoscuți până în prezent la Noviodunum¹⁸; cei de la Niculițel (Zotikos, Athalos, Kamasis și Filippos)¹⁹ etc., pentru a cita numai câțiva dintre ei, reprezintă printre primele certificate de atestare irefutabilă a creștinismului daco-roman în spațiul geografic al Mitropoliei Tomisului.

În fața acestei evidențe, ne întrebăm: care altă Mitropolie a țării poate dovedi o asemenea zestre spirituală a neamului și Bisericii noastre?!

Ca recunoaștere a acestui adevăr, reactivarea Mitropoliei Tomisului impune și reinscrierea numelui tuturor Sfinților, răsăriți ca niște flori alese în grădina acestei Biserici locale, în calendarul nostru bisericesc, la zilele reale în care au fost ei pomeniți, altădată, în Biserica tomitană. De pildă, Sfinții Bretanion și Teotim au fost sărbătoriți la 3 ianuarie și respectiv 2 aprilie. În calendarul nostru, ei apar pomeniți la 25 ianuarie și respectiv 20 aprilie. Chiar dacă ținem seama de îndreptarea calendarului iulian, rămân totuși câteva zile diferență! În plus, sunt atâția alți Sfinți, cei mai mulți martiri, din această provincie trilingvă (greacă, latină și dacă) care nu sunt încă pomeniți în calendarul nostru bisericesc. Firește, se cuvine, mai întâi, să fie cinstiți chiar pe plaiurile unde au mucenicit pentru Hristos, și chiar de Biserica lor arhiepiscopală și mitropolitană din Scythia Minor...

Nu demult (2001), pământul Dobrogei a dat la iveală moaștele Sfinților

Epictet, preotul, și Astion, monahul, care au primit cununa mucenicească pentru Hristos în anul 280, la Halmyris (Tulcea); cel din urmă fiind de altfel considerat unul dintre părinții monahismului românesc și european. Aceste descoperiri – datorate proniei divine – ne-au învrednicit de odoare de mare preț ale credinței neamului nostru, pe care le putem îmbrățișa și venera după mai bine de 1700 de ani, fapt nemaîntâlnit la celelalte popoare, creștine, care ne înconjoară.

Martirii de la Tomis și din spațiul danubiano-pontic – consemnați de Martirologiile lumii creștine (Orientale și Apusene) și adeveriți până și de cercetările și descoperirile arheologice – atestă nu numai prezența creștinismului în provincia Scythia Minor, ci și organizarea unei vieți creștine, care – începând cu epoca Sinodului I ecumenic – s-a exprimat sub forma unei organizări instituționale, de tip mitropolitan.

Fără îndoială, prin reactivarea acestei organizări instituționale, de tip mitropolitan, se cinstesc de fapt nu numai martirii acestei Biserici mitropolitane, ci și martirii neamului românesc.

¹ Apud P.C. Popescu, *Alegerea, investirea și instalarea Prea Sfințitului Episcop Ilarie al Constanței*, în rev. „Tomisul” (Buletin episcopal al Episcopiei de Constanța), I (1924), nr. 2, p. 21

² Vezi M. Păcurariu, *Viața creștină și organizarea bisericească în ținuturile Tomisului și ale Dunării de Jos de la începuturi până în anul 1864*, în vol. *Arhiepiscopia Tomisului și Dunării de Jos în trecut și azi*, Galați, 1986, p. 145

³ Apud B.P. Hașdeu, *Istoria critică a Românilor*, Edit. Minerva, București, 1984, p. 44

⁴ Vezi Nicoale Iorga, *Comment les Bulgares se forgent les „droits” sur la Dobrogea*, în *La Dobrogea Roumaine*, Bucarest, 1919, p. 27-30.

⁵ C.C. Giurescu – D.C. Giurescu, *Istoria Românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi*, Ed. a II-a, București, 1975, p. 155

⁶ Vezi Al. Lapedatu, *Les Préentions Bulgares sur Dobrogea*, în *La Dobrogea Roumaine...*, p. 132-133.

⁷ Vezi I.N. Roman, *Sur l'ancienneté de l'établissement des Bulgares dans la Dobrogea*, în *Dobrogea Roumaine...* p. 123

⁸ Al. Lapedatu, *Op.cit.*, p. 132-134

⁹ N. Iorga, *Istoria poporului românesc*, Edit. Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 110

¹⁰ *Ibidem*, p. 122

¹¹ C.C. Giurescu- D.C. Giurescu, *Istoria Românilor din cele mai vechi timpuri...*, p. 155

¹² *Ibidem*, p. 155-156

¹³ *Ibidem*, p. 156

¹⁴ *ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Vezi E. Braniște, *Martiri și sfinți pe pământul Dobrogei de azi*, în vol. *De la Dunăre la Mare. Mărturiile istorice și monumente de artă creștină*, Galați, 1977, p. 45-46, 49, 60.

¹⁷ Vezi I. Barnea, *O inscripție creștină de la Axiopolis*, în *Studii Teologice*, VI (1954), nr. 3-4, p. 219-228.

¹⁸ Vezi I. Rămureanu, *Martiri creștini de la Niculițel descoperiți în anul 1971*, în *Biserica Ortodoxă Română*, XCI (1971), nr. 3-5, p. 467

¹⁹ Vezi Antim, Arhiepiscop al Tomisului și Dunării de Jos, *Despre moaștele sfinților mucenici Zotic, Atal, Camasie și Filip, descoperite la Niculițel*, în *Dobrogea*, în *Îndrumător bisericesc*, Galați, 1985, p. 116-118; I. Moțoc, *Martirii, martiriconul și bazilica de la Niculițel – Tulcea*, în *Glasul Bisericii*, XXXII (1973), nr. 1-4, p. 226-228

Dr. MIHAI IRIMIA

Cum se mistifică istoria

Faptul că unii pseudo-istorici bulgari au încercat până nu demult să „retușeze” istoria poporului lor, „înfrumusețând-o” artificial, trecând sub tăcere sau minimalizând cu totul istoria altor popoare, inclusiv a românilor, nu reprezintă o noutate. Iată însă că în ultimul timp, odată cu foarte apropiata intrare a României și Bulgariei în Uniunea Europeană, întru-totul justificată și dorită de popoarele ambelor țări, unii „istorici” s-au pus pe lucru, încercând din nou să falsifice istoria. De ce? Greu de înțeles și, oricum, de neacceptat!

În anul 2002, sub semnătura lui Bojidar Dimitrov apărea la Sofia, St. Kliment Ohridski University Press, lucrarea *Bulgarians – the first Europeans (Bulgarii – primii europeni)*. În decembrie 2004, sub aceeași semnătură, în pagina de istorie a cotidianului „Standard” apărea articolul *D’rjavata ni e postarea s 50 g (Statul nostru e mai vechi cu 50 de ani)*. Opiniile exprimate în ambele materiale ridică numeroase semne de întrebare.

Mai întâi, o nedumerire: bulgarii (mai exact bulgarii tiurcici, sau proto-bulgarii, cum mai sunt numiți de istorici, pentru a fi diferențiați de bulgarii de astăzi, vorbitori ai unei limbi slave), sunt chiar *primii* europeni? Atunci grecii, albanezii, popoarele neo-latine (printre care și românii), popoarele germanice, balto-slave ș.a., care n-au venit din afara Europei și n-au părăsit-o niciodată, fiind atestați cu mult înaintea bulgarilor (= protobulgarilor) nu sunt europeni? Afirmarea tezistă este cu atât mai surprinzătoare cu cât bulgarii în cauză erau o populație nomadă de neam tiurcic, ne-indoeuropeană, originară din Asia. Ei au fost amintiți pentru prima oară sub denumirea de huni și kutriguri în anul 384, ocupând stepele din nordul Caucazului până spre Marea de Azov. După prăbușirea confederației hunice la mijlocul secolului V, unii bulgari s-au deplasat la vest de Nipru, mai ales împreună cu alte populații, organizând atacuri pustiitoare de jaf împotriva Imperiului Bizantin.

Bulgarii au fost menționați în izvoarele scrise, cu numele lor, de-abia în anul 480, când împăratul bizantin Zenon le-a solicitat ajutorul împotriva ostrogoților. După acest moment unele triburi bulgare s-au deplasat în stepa dintre Nipru și Nistru. În secolul VI, împreună cu triburile slave ale anților și sclavinilor au organizat mari expediții de jaf în regiunea Dunării de Jos și în Imperiu, mai ales în timpul împăraților Iustin I (518-527) și Iustinian I (527-565). În a doua jumătate a secolului al VI-lea și în secolul al VII-lea bulgarii au fost supuși de

avari, continuând să participe la unele expediții organizate de noii lor stăpâni la sudul Dunării. În acest context, bine stabilit din punct de vedere istoric, este hilară încercarea autorului amintit de a demonstra că bulgarii n-au fost ocupați și supuși de hanatul tiurcic al avarilor pe motiv că formațiunea politico-militară avară excludea folosirea termenului de „supuși” pentru bulgari!

După migrarea avarilor din răsăritul Europei și așezarea lor în Pannonia în anul 567, iar mai apoi după destrămarea hanatului tiurcic în anul 581, bulgarii aflați în stepile nord-caucaziene au întemeiat o puternică uniune tribală. Începând din anul 632 această uniune, numită de bizantini „Bulgaria Mare” l-a avut drept conducător pe caganul Kubrat (Kovrat), un bun militar și diplomat, care timp de circa 22 de ani se aflase la curtea bizantină, foarte probabil ca ostatic, unde și-a însușit multe dintre elementele politicii și artei militare bizantine. Este inexplicabilă insistența cu care Bojidar Dimitrov încearcă să convingă cititorii că acesta nu ar fi putut ajunge la Constantinopol ca ostatic. Dar în acea epocă, la fel ca și în antichitate, ostaticii aveau un cu totul alt statut decât cel modern, în care situația lor nu avea nimic peiorativ. Ei erau membrii ai familiilor regale sau reprezentanți ai aristocrației barbare, care prin prezența la curtea imperială garantau unele înțelegeri și tratate, bucurându-se de protecție, respect, atenție și acces nelimitat la educația și cultura romană sau bizantină.

Este greu de acceptat afirmația autorului bulgar potrivit căreia „Kubrat a fost probabil unul dintre oamenii cu educația cea mai înaltă a Europei timpului său”, ori cea potrivit căreia „toate triburile bulgare situate de-a lungul Mării Negre, a Mării de Azov și Mării Caspice s-au alăturat cu viteza luminii” formațiunii sale politice (*Bulgarians – the first Europeans*, pag. 49-50). Nimic din ceea ce menționează izvoarele bizantine nu lasă să se înțeleagă că Bulgaria Mare s-ar fi deosebit de alte formațiuni politico-militare efemere ale epocii, specifice unor populații predominant nomade și care s-au destrămat după moartea creatorilor lor, la fel cum s-a întâmplat și în cazul Bulgariei Mari. Cât privește întinderea sa, autorul amintit nu se sfiește să afirme că Muntenia și Moldova ar fi fost populate tot de bulgari (= protobulgari), deși izvoarele bizantine nu oferă nici o informație în acest sens, iar realitățile arheologice arată cu totul altceva.

Mormântul descoperit în anul 1912 la Malaja Pereshchepina în Ucraina, în apropiere de Poltava și atribuit ipotetic lui Kubrat, l-a determinat pe autor să formuleze alte ipoteze fanteziste, neprijinite în nici un fel din punct de vedere documentar. Potrivit lui B. Dimitrov, Kubrat ar fi căzut în luptă la câteva sute de km spre NV, nu în vreo expediție de jaf, obișnuită, de altfel, în epocă, ci la frontiera regatului său, după luptele purtate cu kazarii, pe care i-ar fi înfrânt și alungat. Pe patul de moarte și-ar fi chemat fiii, cărora le-ar fi oferit o ultimă demonstrație privind necesitatea de a rămâne uniți (arătându-le că un mănunchi de vrejuri de viță-de-vie nu poate fi frânt, în timp ce fiecare vrej în parte poate fi rupt cu ușurință). Iar concluzia autorului, formulată doar ca o lozincă naționalistă și nu ca o opinie științifică este că „hanul Kubrat a murit apărând Bulgaria” (*Bulgarians-the first Europeans*, pag. 59).

În secolele V-VII pe întreg teritoriul României a evoluat cultura Ipotești-Cândești-Brateiu-Botoșana, dezvoltată de populația daco-romană, în proporție covârșitoare creștină și în cadrul căreia un loc important l-au avut influențele bizantine¹. Perioada de maximă înflorire a acestei culturi a avut loc în secolul VI, vreme în care Imperiul Bizantin s-a manifestat cu o deosebită vigoare la granița sa dunăreană. Elementul cultural slav identificat în cultura locală

Ipothezi-Cândești-Brateiu-Botoșana reprezintă un simplu adaos. În secolul VII a avut loc un proces de transformări culturale, cristalizate mai apoi prin apariția primelor forme ale culturii vechi românești de tip Dridu, din secolele VIII-XI. Cultura Dridu, considerată în mod fals protobulgară de Bojidar Dimitrov, s-a dezvoltat pe tot teritoriul României, iar din punct de vedere istoric ea corespunde stadiului de dezvoltare a populației autohtone românești, menționată la început cu numele de vlahi în textele literare (la Moise din Chorene, Kekaumenos, Skylitzes, Kedrenos etc.). Sfârșitul culturii Ipothezi-Cândești-Brateiu-Botoșana a însemnat dispariția prin asimilare a elementelor slave din cultura materială autohtonă și consolidarea celor romanice. Această schimbare în cultura materială corespunde afirmării pe plan istoric a românilor ca popor neo-latin. Cultura Dridu s-a dezvoltat în teritoriul romanității orientale, ocupând spațiul intracarpatic, regiunea Dunării și a Mării Negre, pe o arie care depășește cu mult teritoriul țării noastre. Ea înfățișează o etapă corespunzătoare secolelor VIII-XI a unui proces mai îndelungat care a avut drept punct de plecare romanizarea aceluiași fond traco-geto-dacic, nord și sud dunărean. De aceea cultura Dridu poate fi considerată o cultură materială și spirituală provincială bizantină, care aparține autohtonilor de origine romană, în ansamblul procesului de dezvoltare a regiunilor Imperiului Roman de Răsărit (= Bizantin) de la Dunărea de Jos și Marea Neagră, în care s-au integrat și populațiile venite dinspre răsărit, stabilite la sudul Dunării (ca în cazul protobulgarilor)².

După moartea lui Kubrat (circa 650), Bulgaria Mare se dezmembrează, datorită tocmai caracterului său artificial, împărțindu-se între fiii săi. Sub presiunea kazarilor, alte triburi nomade care migrează dinspre răsărit, fosta uniune se destramă în mai multe triburi. Unele dintre ele au rămas în stepele nord-caucaziene, iar altele au migrat spre nord, în regiunea Volga - Kama, constituindu-se într-o nouă uniune tribală. O parte dintre triburile bulgare ale kutrigurilor, unite cu onogurii, sub conducerea lui Asparuch (Isperich) s-au deplasat treptat spre apus, stabilindu-se temporar într-o zonă denumită de izvoarele scrise „Onglos”. Ignorând realitățile istorice, autorul amintit afirmă că „statul nostru (= bulgar, creat de Kubrat, n.n.), se întărește sub loviturile kazarilor și, chiar dacă pierde teritorii, rămâne puternic, cu un teritoriu uriaș la nordul Dunării” (*D'rjavata ni e po-stara c. 50 g.*, „Standard”, pag. 18).

Localizarea *Onglos*-ului a fost un nou prilej pentru unii „istorici” bulgari de a lansa alte ipoteze fanteziste. Termenul *onglos*, derivat din latinescul *angulus* = unghi, colț, se traduce în limbile tătară și turcă prin *bugeac*. Acesta denumește un teritoriu bine cunoscut din sudul Basarabiei, delimitat de Marea Neagră, Nistrul Inferior, Prutul Inferior și gurile Dunării. Denumirea locului – *Bugeac* – și informațiile cronicarilor bizantini Teophanes Confessor (circa 752-818) și patriarhul Nicephoros (759-826) despre situarea *Onglos*-ului fac inutile orice încercări de a-l situa în altă parte³. Cu toate acestea, unii „istorici” bulgari, inclusiv autorul amintit consideră fără nici un temei că *Onglos*-ul s-ar localiza în Dobrogea, în satul Niculițel (jud. Tulcea). Aici se află, într-adevăr un val de pământ care înconjură satul, urmărind mai ales coama și pantele dealurilor și care închide o suprafață de circa 50 km². În zona protejată de val se află câteva întărituri înconjurate de asemenea cu valuri. Cercetările au scos la iveală fragmente de țiglă și cărămizi romane, aduse probabil de la Noviodunum (Isaccea) pentru a fi refolosite la consolidarea valului de pământ, precum și o bisericuță treflată din secolul XII. Valul de la Niculițel a fost datat

diferit, începând din sec. IV până în sec. XI-XII și atribuit, printre alte opinii, romanilor, protobulgarilor sau bizantinilor⁴.

Din *Onglos*-ul basarabean bulgarii lui Asparuch au organizat expediții de jaf în Imperiu, devenind o amenințare permanentă pentru Bizanț. De aceea, la sfârșitul unui război greu purtat cu arabii, împăratul Constantin al IV-lea Pogonatul (668-685) a întreprins o amplă acțiune militară împotriva lor, la nord de gurile Dunării. În 679/680 armatele bizantine încearcă să-i atace pe bulgari pe uscat, sprijinite de flota de pe Dunăre, însă datorită îmbolnăvirii și plecării împăratului, terenului neprielnic și unor greșeli tactice, bulgarii au obținut o victorie neașteptată. Aceștia au trecut Dunărea și au pătruns în regiunile în care cu câteva decenii mai înainte se așezase o numeroasă populație slavă, ce intrase deja în contact cu populația tracică romanizată găsită aici. Bulgarii s-au deplasat către ținuturile nord-balcanice nu prin Dobrogea, regiune accidentată, cu numeroase dealuri și podișuri împădurite, ci prin zonele de câmpie ale sudului Moldovei și estului Munteniei, mult mai accesibile unei populații nomade, crescătoare de animale, forțând cunoscutul vad de la Popina-Silistra, folosit frecvent de-a lungul istoriei și de alte neamuri.

Din izvoarele scrise, ca și pe baza realităților arheologice, se constată că bulgarii aveau un stadiu al vieții social-economice inferior celui al locuitorilor regiunii Dunării de Jos, aflată în legătură nemijlocită și îndelungată cu Imperiul Bizantin, continuator al celui Roman. Nici numărul lor nu era prea mare deoarece, după stabilirea printre slavi, în timp de doar câteva generații și-au abandonat limba și cultura tiurcice, păstrându-și doar numele - de bulgari - care acum nu mai reflecta etnicul lor real. Astfel, a vorbi despre bulgarizarea unui imens teritoriu, a regiunilor extracarpatiche ale României și a Dobrogei, este absurd. În regiunile carpato-dunărene care trebuiau să fie afectate de invazia bulgarilor (= protobulgarilor), urmele de cultură materială care ar putea să le fie atribuite lor lipsesc însă cu totul. Aceasta arată că deplasarea bulgarilor s-a produs într-un timp foarte scurt; nici vorbă de o stăpânire și de o prezență bulgară aici în timpul lui Kubrat și a lui Asparuch.

Puțini ca număr, reprezentând doar o pătură dominatoare, bulgarii (= protobulgarii) au intrat într-un proces rapid de asimilare, care s-a încheiat în secolul al IX-lea, rămânându-le doar etnonimul, însă cu o altă limbă și cultură.

Creat la sfârșitul secolului al VII-lea, primul caganat bulgar balcanic s-a consolidat de-abia în secolele VIII-IX, ca urmare a sedentarizării și asimilării noilor veniți de către slavi, precum și a adoptării a numeroase și esențiale elemente de civilizație bizantină. La acestea trebuie adăugată adoptarea oficială a creștinismului în 864-865 (sub hanul Boris, care capătă numele creștin de Mihail) și politica de expansiune teritorială pe care unii hani au dus-o consecvent pe seama Imperiului Bizantin.

⁴ Lîgia Bârzu, *Continuitatea populației autohtone în Transilvania în sec. IV-V (Cimitirul nr. 1 de la Bratei)*, București, 1973; eadem, *Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*, (coordonator științific C.Preda), II, D-L, București, 1996, p. 266 (s.v. *Ipoțești-Cândești*); Suzana Dolinescu-Ferche, *La culture „Ipoțești-Ciurel-Cândești” (V^e-VII siècles). La situation in Valachie, Dacia*, N S, 28, 1984, p. 117-148; Dan Gh. Teodor, *Romanitatea carpato-dunăreană și Bizanțul în veacurile V-IX e.n.*, Iași, 1981.

² Eugenia Zaharia, *Săpăturile de la Dridu*, București, 1967; eadem, *Données sur l'archéologie des IV^e -XI^e siècles sur le territoire de la Roumanie. La culture Bratei et la culture Dridu*, Dacia, NS, 15, 1971, P. 269-287; eadem, *Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*, II, D-L, București, 1996, p. 81-83 (s.v. *Dridu*); Oct. Toropu, *Romanitatea târzie și străromânii în Dacia Traiană sud-carpatică (secolele III-XI)*, Craiova, 1976; Dan Gh. Teodor, *Teritoriul est-carpatic în veacurile V-XI. Contribuții arheologice și istorice la problema formării poporului român*, Iași, 1984.

³ N. Bănescu, în *Byzantion*, 28, 1958, p. 433-440; I.Barnea, *Din istoria Dobrogei*, III, București, 1971, *passim*, cu bibliografia problemei. În acest context se poate reține și analiza întreprinsă de Petre Diaconu asupra *onglos*-ului, chiar dacă propunerea sa de localizare a acestuia în Câmpia Română, într-o zonă restrânsă din vecinătatea Dunării, nu întrunește opiniile altor cercetători (P.Diaconu, *Le problème de la localisation de l'Onglos*, Dacia, N.S, 14, 1970, p. 325-334).

⁴ O prezentare succintă a descoperirilor în cauză de la Niculițel, cu bibliografia corespunzătoare, la I.Barnea, *op. cit.*, p. 118-120.

STOICA LASCU

Deopotrivă – reprezentant și cercetător al unității române, al diversității balcanice și identității aromânești

Lumea științifică românească este marcată în cei cincisprezece ani de democrație parlamentară pluripartidistă de o evidentă abundență editorială, de impunerea unor noi/valorosi autori, de abordarea unor noi direcții și teme de cercetare – unele ținute sub obroc, din motive lesne de înțeles, în deceniile regimului socialist, altele neabordate de către autori dotați cu o prea puțină verticalitate științifică. Este de domeniul evidenței, însă, și existența unei laturi complementare a unei atât de totale deschideri în societate, concretizată prin apariția a tot felul de veleitari; confundând democratizarea social-politică cu lipsa de responsabilitate profesional-științifică, mulți posesori de diplome universitare se încapățânează a deveni autori, producând, pe bandă, în primul rând, nu articole și studii – căci e mai greu a se insinua impostura în corpul revistelor de specialitate, în ciuda a tot soiul de demersuri de *captatio benevolentiae* –, ci musai produse ambalate în patru coperti, numite respectiv cărți, chit că sunt expresia unei perseverente acumulări de *docta ignorantia*.

Din fericire, există însă în câmpul științific românesc un segment de profesioniști – nu mă refer, se înțelege, la acei istorici, politologi, literați ș.a., de televiziune – ce dă măsura și constituie expresia europeană a culturii noastre contemporane; această componentă *dură* (în sensul unei reale autorități științifice, construite în timp, recunoscute ca atare în plan internațional) a științei noastre contemporane este ilustrată, între alții, și de către cercetătorul și profesorul universitar *Nicolae-Șerban Tanașoca*. Autor al unor studii fundamentale privind istoria romanității balcanice, a conces cu greu (aici intervenind și o anumită reacție în exces la ubicuitatea titlurilor în sine, apanaj al genului de neofiți amintită mai sus) a le înmănuncha în volume de sine stătătoare, definitorii prin unitatea tematică și ideatică; sunt trei la număr, apărute în ultimii ani, la Editura Fundației PRO (în 2002, 2003, respectiv 2004), și ele dau măsura – inclusiv prin relativ târzia și parcimonia editărilor sub formă de carte –, a seriozității actului editorial ca atare, a temeiniciei formulărilor și aprecierilor concluzive.

Dintr-o frântură de istorie panromânească... Strămoșii istoricului fac parte dintr-o veche familie de neolatini balcanici: „Suntem aromâni, așa zice chiar aromâni tipici, pentru că între înaintașii noștri nu se numără decât aromâni și aromâne. În termeni științifici vorbind – *mărturisea, în vara anului trecut, autorul ce constituie subiectul notațiilor de față* –, facem parte din acel grup romanic – considerat de către cei mai mulți cercetători drept o frântură a poporului român răzlețită și izolată în Balcani – al cărui nucleu de maximă concentrate pare a fi fost, în Evul Mediu, Marea Vlahie bizantină, enclavă romanică în lumea grecească, situată în Munții Pindului”.

Familia Badralexi (a antecesorilor pe linie maternă) este un exemplu tipic al evoluției comunităților de vlahi balcanici care, în secolul naționalităților, au trebuit să-și definească nu doar apartenența la un grup etnic, vădit neolatin prin limba maternă aromână, ci și la o naționalitate ca atare – cea grecească, care avea ascendență nu numai prin preeminența geopolitică dată, dar și prin cultivarea unei îndelungate tradiții a limbii și elenismului în general; sau cea românească, cu care s-au identificat și și-au asumat-o explicit, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, parte – nu cea mai mare – dintre familiile de aromâni trăitori în spațiul balcanic al Imperiului Otoman (despre vlahii rămași în Statul Grec, creat în anii '20-'30 ai amintitului secol, nici nu se mai punea problema unei prezumtive dihotomii de identitate națională).

Acestor reprezentanți ai romanității balcanice, conștientizați ca aparținând ramurii balcanice a neamului românesc – prin istorica acțiune național-culturală întreprinsă de Statul Român începând cu anul 1864, când se deschide prima școală românească în Peninsula Balcanică – îi aparțin și antecesorii profesorului N.-Ș. Tanașoca; nu toți însă, căci familia strămoșilor pe linie maternă constituie, în același timp, un exemplu tipic al evoluției complexe, în cadrul comunităților vlahice din Balcani, a acestui proces de asumare a unei identități naționale; astfel, dacă unul dintre nepoții celnicului Alexie Bardă, anume Petre, își va pune viața și averea în slujba elenismului, considerându-se a fi grec, un altul, anume *Dumitru Badralexi* (străbunicului istoricului român de astăzi) va fi unul dintre pionierii românismului balcanic, numărându-se printre cei zece primi juni aromâni care, aduși din Pind la București, în 1865, au deschis, mai apoi, primele școli românești în așezările consăngenilor lor din arealul Macedoniei, Epirului, Tesaliei, din părțile sudice ale viitoarei Albania. Situația este analogă – din perspectiva dualității naționale, ce a marcat, mii de familii de vlahi balcanici – și în ceea ce privește asumarea identității naționale la antecesorii paterni; *nicuchira* (soția) străbunicului *Apostol Tanașoca*, de asemenea învățător, absolvent al *Liceului Român de Băieți* din Bitolia, era originară din comunitățile de vlahi din cadrul Greciei libere, prin urmare era, se înțelege, educată în spiritul culturii grecești, iar descendenții fraților ei, familia *Grebenitu*, trăitori azi în Grecia, nici nu concep a fi altceva decât greci și nu cunosc aromâna: „deși își recunosc originea vlahă, se socotesc elini curați și nu vor să audă de înrudirea cu românii, pentru care – *dă mărturie vărul lor bucureștean* –, altminteri, au cele mai bune sentimente”... Bunicul patern, *dr. Gheorghe Badralexi*, va continua opera tatălui său, de cultivare a ideilor naționale ale panromânismului, în expresia sa balcanică, el fiind, în 1912-1914, proprietarul revistei „*Flambura*”, ce apărea în limba română literară (cu articole și în limba maternă aromână) la Veria (oraș din Macedonia – astăzi în Grecia), unde el era și președinte al Comunității Românilor de aici; în perioada interbelică se va refugia – ca mai toți fruntașii românismului balcanic – în Dobrogea de Sud, profesând meseria de medic la Bazargic

(unde și moare, prematur, în 1934). Bunica maternă, Anastasia, a istoricului român, aparține și ea, la rândul ei, unei alte vestite familii de luptători vlahi din Macedonia pentru cauza limbii și neamului românesc – familia *Hagigogu*, Toli (Apostol) și Sterie fiind cei mai cunoscuți dintre membrii ei.

În mediile intelectuale ale unor asemenea vrednice familii de români – scoborâtori din Sud, cum am văzut –, s-a format, în anii '40-'50 – o perioadă ostilă afirmării libere a personalității –, Nicolae-Șerban Tanașoca (n. 1941); pe de o parte – un tânăr educat în spiritul culturii umaniste, al tradițiilor istorice familiale (mama, Cornelia Tanașoca, născută Badralexi, era licențiată în Litere) și de neam; pe de alta – același tânăr, martor inocent la profunde transformări social-politice și economice, operate în societatea românească de atunci, ce-și vor lăsa amprenta și asupra structurii personalității sale, de o mare sensibilitate sufletească: „Am rămas stăpânit de sentimentul că sunt un supraviețuitor al lumii vechi, greu adaptabil noii lumi. *Așa mă simt, poate mai mult decât oricând, și astăzi* (subl.n.)”.

... *Aerul bizantin al civilizației medievale românești*. Clasicist prin formație, cum spuneam, tânărul cercetător a ucenicit pe lângă profesori reputați – între care magistrul Alexandru Elian, cu care a editat vol. III al prestigioasei colecții *Fontes Historiae Daco-Romanae* –, a tradus din Platon, a îngrijit volume, a scris introduceri și prefețe substanțiale, a elaborat studii documentare, articole pertinente și subtile eseuri, îngemănate – parte din ele –, în 2003, sub titlul *Bizanțul și românii* (240 pp.).

Ele constituie, așa cum o spune însuși autorul, „rodul reflecției asupra rolului Bizanțului și al civilizației bizantine în determinarea destinului istoric al românilor și conturarea identității lor culturale”, marile teme ale volumului, intitulate *Bizanțul, Europa și românii, Românii în izvoarele bizantine, respectiv Urme bizantine în istoria românilor*, indicând, prin ele însele, direcția și substanța preocupărilor medievistului bucureștean; sunt surprinse constantele multiplelor relații ale românilor cu Bizanțul, istoricul român relevând că „Aerul bizantin al civilizației medievale românești este un fapt de domeniul evidenței. Nu e nevoie de prea multă erudiție pentru a sesiza în arhitectura și pictura vechilor noastre biserici, în stilul de gândire și expresie al vechii noastre literaturi, laice și bisericești deopotrivă, în aspectele ceremoniale ale vieții politice și religioase, semnificative pentru mentalitatea colectivă, în costum ca și în organizarea socială și politică acel ceva bizantin care dovedește cât de hotărâtă a fost opțiunea românilor pentru modelul de cultură și civilizație bizantină, cât de adânci și durabile efectele ei. Popor latin, suntem singurii romanici care au adoptat modul bizantinilor de a concepe și practica creștinismul, ceea ce ne-a apropiat de celelalte popoare din marea familie spirituală a creștinătății răsăritene – greci, sârbi, bulgari, ruși”.

Posesor, cum se vede, al unei frazări de elegantă sorginte clasicistă, însoțită de formulări concise și la obiect, N.-Ș. Tanașoca acordă, în egală măsură, atenția cuvenită unui serios aparat critic, acribia notelor – pe care numai un profesionist autentic, și onest în același timp, are știința și răbdarea a le concepe –, volumului în cauză (pp. 186-238) (nepoziționate, din păcate, infrapaginal, îngreunează consultarea mai lesnicioasă a lor) dezvoltând conduita științifică a unui adept al documentării, aproape, așa zice, exhaustive. Cunoscuta și mult comentata mărturie a unui scriitor bizantin din secolul al VIII-lea, referitoare la cuvintele *torna, torna, fratre* (consemnată într-un episod războinic din anul 586), este percepută de către scrupulosul analist, fără nici un

echivoc, ca aparținând „unei populații autohtone romanizate, care folosește ca limbă curentă latina epocii”, textul respectiv putând fi, deopotrivă, „invocat nu numai pentru dovedirea vechimii, ci și a continuității romanității balcanice”.

... Nu fanatismul, șovinismul și intoleranța, ci, dimpotrivă, dragostea de libertate, respectul față de valorile autentice și deschiderea către semeni caracterizează aportul componentei balcanice a neamului românesc la dezvoltarea culturii naționale – este o formulare concluzivă, pertinentă și plină de adevăr, și tâlc, a cărei veritate este în consens cu realitățile istorice car-pato-balcanice din ultimii 125 de ani, aserțiune cu care autorul în discuție își prefațează volumul *Balcanologi și bizantinști români* (232 pp.).

Este vorba de patru studii esențiale privind personalitatea și opera unor savanți români (trei de sorginte aromână), „care au contribuit substanțial la întemeierea balcanologiei și bizantinologiei moderne: George Murnu (1868-1857), Nicolae Bănescu (1878-1971), Theodor Capidan (1879-1953) și Victor Papacostea (1900-1962)”. Elaborate în anii '80 ai secolului trecut, ele urmau a servi drept *Introduceri* la reeditările unor segmente ale scrierilor oamenilor de știință respectivi (din cele patru volume proiectate, s-au putut materializa editorial doar volumele ce recuperau părți din opera istorică a lui G. Murnu, respectiv V. Papacostea).

Fără îndoială că dintre specialiștii români în sud-estul european, afirmați după Al Doilea Război Mondial, respectiv în anii '60-'70 (căci al șaselea deceniu dăduse tributul cel mai greu dramaticelor injoncțiuni ale politicului, în contextul internațional dat, în viața științifică a țării), N.-Ș. Tanașoca era cel mai îndreptățit a se îngriji de recuperarea unor autori *ignorați* de către noile autorități științifice (*nota bene* – nu, în primul rând, de către cele politice!..., care erau influențate de către neofitele vârfuli ale *inteligenței* comuniste românești, așa cum stau măturie, de altfel, și peripețiile editărilor respective); era îndreptățit, deopotrivă prin obârșie – tânărul urmaș al românilor pindenii, școliți de trei generații în spiritul valorilor umaniste și, în egală măsură, al românismului în datele sale perene, se socotea dator moralmente, sunt convingiți, în a se apleca nu doar asupra cercetării istoriei romanității balcanice, ci și în recuperarea moștenirii științifice respective; apoi, dincolo de aceste adjuvante biografice, posibil lămuritoare – el era, și este, cel mai îndrituit a o face și din perspectiva temeinicei pregătiri științifice, puterea de sinteză și generalizare ideatică îmbinându-se cu acribia documentaristică specifică unor atari întreprinderi (autorul, prin traiectul biografico-științific, a avut privilegiul de a consulta și arhivele personale ale congenerilor săi oameni de știință). Peste tot, în plus, o scriitură ce relevă fluența dimensiunii narative a unui ales în slujba lui Clio – dar, la origine filolog clasicist, căci, *nota bene*, prestigiosul istoric de astăzi este absolvent de Filologie clasică (ca și, de altfel, și nu mai puțin reputatul arheolog bucureștean Alexandru Suceveanu) –, rezultând astfel o fericită îngemănare creativ-intelectuală, atât de rar întâlnită în peisajul istoriografiei noastre contemporane...

Aparițiile în anii 1983-1984 a unor părți reprezentative din operele istorice ale lui G. Murnu (membru corespondent al Academiei Române, din 1909, titular din 1909, membru titular onorific din 1948), respectiv V. Papacostea au constituit adevărate regale editoriale (referitor la ultimul, am avut onoarea a semna, și subsemnatul, în 1983, în revista „Tomis”, semnificația apariției, respectiv substanța amplului *Studiu introductiv*), un rol important avându-l – în determinarea efectivă a tipăririi – marele editor și cunoscutul

om de cultură Valeriu Râpeanu. Cele două studii introductive se constituie în repere fundamentale, răstimpul de două decenii *clasicizând* numeroase aserțiuni concluzive, în datele lor perene. Este util – și *higienic*, cum ar spune un emblematic dobrogean din zilele noastre, născut la Caratai –, în a aminti (*reaminti* constituie, am convingerea, un eufemism gratuit) generațiilor de astăzi că studiul introductiv intitulat *George Murnu – istoric al românilor de peste Dunăre*, constituie prima abordare științifică, în România (după Al Doilea Război Mondial) nu doar a operei marelui savant român, născut în Macedonia, ci – aspect net mai relevant – a problematicii circumstanțiată panromânismului carpato-balcanic, metodologia demersului și mesajul național-științific transmis rămânând perene în datele lor fundamentale: „Cercetarea trecutului românilor balcanici ca parte integrantă și indispensabilă din studiile de istorie a românilor este justificată, așadar, nu numai de o îndelungată tradiție istoriografică, ci, mai ales, de incontestabile realități istorice. Chiar dacă împrejurări mai presus de voința omenească au desprins din trunchiul comun al românismului originar ramurile sud-dunărene ale poporului român, hărăzindu-le, poate (*in mod sigur, în timp – n.n.*), unei treptate stingeri, este de datoria oamenilor noștri de știință să le urmărească destinul tragic, fie și numai pentru a dobândi o viziune globală, mai clară și mai cuprinzătoare, asupra locului poporului român în istoria lumii. Prin adâncirea, obiectivă și lucidă, a studiilor asupra românilor balcanici putem însă dobândi și o imagine mai bogată și mai nuanțată despre alcătuirea etnică atât de complexă și devenirea istorică atât de zbuciumată a Peninsulei Balcanice, zonă de confluențe și de interferențe pe toate planurile vieții omenești, unică în lume”.

În ceea ce-l privește pe Victor Papacostea (a cărei conduită științifică și-a pus amprenta și asupra formării intelectuale a viitorului său exeget), republicarea operelor sale fundamentale, punctarea traiectului unei vieți trăită la extreme – aflate în ton cu istoria intelectuală și politică, de talie europeană, a României interbelice, dar și în grav defazaș cu aceeași istorie, mai ales în primele două decenii postbelice –, a constituit o mult așteptată recuperare științifică a celui considerat, pe drept cuvânt, fondator al balcanologiei ca sistem științific cu structură și metodă proprii. Vlăstar, el însuși, al unuia dintre cei zece copii aromâni, cum am mai amintit, aduși la București în 1865 – anume, institutorul *Gușu Papacostea* (1853-1912) –, profesorul Victor Papacostea și-a dedicat viața balcanologiei și solidarității balcanice, fiind incontestabil nu doar un subtil teoretician, ci și un fertil deschizător de direcții; este fondatorul *Institutului de Studii și Cercetări Balcanice* (1937-1948) (respectiv, al revistei „*Balcania*”), care avea menirea, în afara creației științifice, de a „contribui totodată la formarea specialiștilor în balcanologie, potrivit felului în care înțelegea această disciplină Victor Papacostea, să organizeze contactele între specialiștii din țară și de peste hotare, să asigure – *relevă profesorul N.-Ș. Tanașoca* – informația și documentarea cercetătorilor, să difuzeze în publicul larg roadele muncii sale, educându-l în spiritul prieteniei și solidarității balcanice”.

... *Nici sacrificiile făcute pentru aromâni, nici speranțele puse în ei nu au fost zadarnice.* Celelalte două studii din volumul amintit, văd, acum, lumina tiparului; deși fuseseră concepute, de asemenea, în anii '80, ca părți introductive la operele respective, neapariția lor a privat mediile științifice românești de relevabile sinteze privind valorificarea științifică a bizantinologului Nicolae Bănescu (născut la Călărași; membru corespondent, din 1920, al Academiei Române, titular din 1936, înlăturat în 1948, repus în drepturi *post mortem*, în

1990), respectiv a lingvistului Th. Capidan. Referindu-se la N. Bănescu, exegetul său de astăzi – care l-a cunoscut personal – evidențiază că „temperamentul său combativ, exploziv chiar, una din trăsăturile omenești cele mai pregnante ale personalității” sale, nu l-a împiedicat nicicum să se afirme ca o voce distinctă în câmpul medievisticii românești, impunându-se drept unul dintre corifeii bizantinologiei naționale: „Fără să fi dat la iveală, asemenea magistrului său, Nicolae Iorga, sau lui Gh. I. Brătianu, vaste studii de sinteză asupra istoriei balcanice și bizantine, măsurându-și cu chibzuință și modestie forțele, Nicolae Bănescu a reușit să îmbogățească domeniul său de cercetare cu contribuții de valoare unanim apreciate pe plan național și internațional. Vreme de câteva decenii, el a fost un purtător de cuvânt respectat al bizantinologiei românești în cercurile științifice internaționale care i-au recunoscut autoritatea științifică și l-au cinstit cu înalte titluri academice, validând și pe această cale prestigiul școlii românești de studii bizantine și sud-est europene”.

Cât privește reliefaarea *istoriei în viziunea unui lingvist*, anume Theodor Capidan (născut în Macedonia; membru corespondent al Academiei Române, din 1928, titular din 1935, înlăturat în 1948, repus în drepturi *post mortem*, în 1990), N.-Ș. Tanașoca surprinde, într-un larg registru tematic, principalele componente ale acestei viziuni; este o analiză precedată de o concisă și relevantă sinteză privind *romanitatea balcanică în conștiința culturală românească*, autorul evidențiind importanța studiilor respective din partea specialiștilor de obârșie aromână (G. Murnu, Per. Papahagi, Th. Capidan, apoi Tache Papahagi, Victor Papacostea, Valeriu Papahagi): „Lor li se datorează, în cea mai mare măsură, ridicarea cercetărilor romanității balcanice la nivelul științei mondiale. Ei sunt aceia care, prin lucrări de mare profunzime și incontestabilă originalitate, au dat o formă definitivă reprezentării romanității balcanice în conștiința culturală națională și au contribuit hotărâtor, prin prestigiul de care s-au bucurat, la acreditarea acestei reprezentări în numele culturii românești, în conștiința lumii. Ei au pus capăt – o spune răspicat, și pe bună dreptate, în consens cu realitatea istoriografică, profesorul Tanașoca – diletantismului și provincialismului în studiile privitoare la romanitatea balcanică, au impus cercetarea ei în perspectiva ansamblului unității românești dar și necesara luare în considerare a particularităților specifice pe care o evoluție în mare măsură divergentă față de aceea a românilor din vechea Dacie le-a imprimat celor din sudul Dunării; ei s-au opus ferm și demn oricărei încercări de contestare tendențioasă a romanității, dacă nu chiar a romanității acestora, dar au relevat statornic însemnătatea legăturilor lor istorice cu celelalte popoare din Peninsula Balcanică și necesitatea studierii lor atente”. Th. Capidan este, poate, cel mai reprezentativ om de știință, între cei enumerați, contribuția sa „la formarea și consolidarea unei reprezentări științifice întemeiate a romanității balcanice în conștiința românească putând fi urmărită pe diverse planuri ale vieții culturale”, exegetul bucureștean detaliind-o în temele referitoare la *studiile lui Theodor Capidan asupra romanității balcanice, raporturile dialectului aromân cu limbile balcanice, raporturile lingvistice româno-albaneze, problema substratului traco-iliric, raporturile lingvistice slavo-române, raporturile lingvistice greco-române, raporturile interdialectale românești, studii de sinteză asupra romanității balcanice, romanitatea balcanică în viziunea lui Theodor Capidan, Theodor Capidan și lingvistica generală, uniunea lingvistică balcanică, Theodor Capidan, personalitate reprezentativă a lumii aromânești, contribuția lui Th. Capidan la cultura morală a românilor*. Fixând locul lui Theodor Capidan în dezvoltarea balcanologiei românești, profesorul Tanașoca surprinde specificitatea

național-culturală a oamenilor de știință aparținând ramurii ramurii sudice a neamului nostru: „Contribuind la desăvârșirea concepției și metodei studiilor balcanologice, punându-le în serviciul cauzei nobile a solidarității balcanice, Theodor Capidan, asemenea aromânilor George Murnu, Pericle Papahagi, Victor Papacostea, Tache Papahagi, a dat expresie mesajului spiritual propriu acestei ramuri a poporului român, viziunii sale asupra lumii și istoriei”, și tot el conchide: „Pentru aromâni, el a fost însă nu numai un om de știință eminent, ci și o personalitate reprezentativă pe tărâm național și civic. Era unul dintre acei fruntași ai lor capabili să dovedească lumii românești, care i-a primit cu sinceră dragoste și i-a încurajat cu rară generozitate, că nici sacrificiile făcute pentru ei, nici speranțele puse în ei nu au fost zadarnice: calitatea operelor acestor oameni și probitatea vieții lor stăteau, pentru aceasta, mărturie”.

...*România se simțea obligată să contribuie la găsirea unei soluții a crizei balcanice în măsură să satisfacă aspirațiile acelor aromâni care, bucurându-se de sprijinul ei, se declarau români* – este una dintre multele nuanțări, binevenite, ale istoricului român, regăsită în cuprinsul ultimei sale cărți, apărută în decembrie trecut; sub titlul *Unitate romanică și diversitate balcanică* (cu oportuna precizare *Contribuții la istoria romanității balcanice*), recentul volum (324 pp.) – semnat împreună cu soția, Anca Tanașoca, ea însăși o distinsă cercetătoare; din cele 20 de „contribuții”, patru aparțin acesteia, iar alte trei sunt elaborate în comun – este construit pe ideea relevării forței generatoare a romanității ca principal factor ce a conferit unitate structurilor de lungă durată ale neolatinilor balcanici (*vlahii/aromânii*). Cele trei secțiuni ale cărții sunt structurate, și în acest volum, tematic – *Romanitatea dispărută* (articole semnate de Anca Tanașoca, sau elaborate în comun, referitoare la vlahii balcanici apuseni, la autonomia vlahilor în Imperiul Otoman); *Aromânii* (solide studii documentare, bazate de atestări arhivistice, asupra istoriei acestora în secolele XIX-XX); *Românii balcanici în cercetarea științifică și conștiința publică*. Păstrând firul ideatic al notațiilor de față, este de relevat ubicuitatea tematică a autorului –, care oferă noi chei ale descifrării complexității trecutului consângenilor săi, exprimând, totodată, fertile comentarii ce concură la înțelegerea situației lor de astăzi.

Este de relevat, mai întâi, propensiunea profesorului Tanașoca de introducere în circuitul științific a unor documente inedite; unele sunt din arhiva familială a autorului, *Cronica lui Petre Badralexi* (fratele străbunicului său matern) fiind o mărturie unică circumscrise unor realități social-economice ale vlahilor la începutul secolului al XIX-lea, ilustrative pentru dinamica internă a societății aromânești. Cele mai multe, însă, provin din arhivele de stat românești, respectiv din cea a Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice; pe baza unor asemenea documente este radiografiat, practic, învățământul românesc din Turcia Europeană (în perioada de până la războaiele balcanice), autorul neezitând în a formula judecăți critice – având capacitatea rară în a sesiza esențialul conținutului unui fenomen sau proces istoric ca atare –, negăsimile la alți autori, cu o recunoscută autoritate științifică: „Cercetătorul care parcurge documentele din arhive este frapat de caracterul foarte adesea de improvizare al măsurilor privitoare la organizarea școlii românești din Balcani, ca să nu mai vorbim de insuficienta clarificare a statutului legal al acestor așezăminte de învățământ și a celui al cadrelor didactice. Dacă nu se poate contesta că statul român nu a precupețit fondurile pentru întreținerea acestui așezământ – se spune în debutul studiului *Christian Tell și „chestiunea aromânească” în*

lumina unor documente inedite –, nici unul din guvern necutezând să-și asume răspunderea refuzului de principiu, când a fost vorba de cereri venite din partea aromânilor, nu poate fi trecută cu vederea nici lipsa organizării coerente și stabile a sistemului școlar românesc balcanic”; este vorba de comentarea unor petiții și scrisori emise de arhimandritul Averchie în corespondență cu ministrul Chr. Tell – ambii, antemergători ai acțiunii național-culturale a românismului balcanic –, din cuprinsul cărora rezultă avatarurile primilor ani ai acesteia.

Într-un alt amplu studiu, intitulat *Spiru Haret, Take Ionescu și criza școlii românești din Balcani la sfârșitul secolului al XIX-lea în lumina unor documente inedite*, sunt relevate instituții, fapte și oameni care au dimensionat învățământul românesc în așezările vlahilor balcanici, rezultatele nu tocmai îmbucurătoare din perspectiva numărului de elevi aromâni fiind explicate prin inexistența unor forme organizatorice aromânești (*recte*, prin existența unui Episcopat propriu), prin specificul vieții pastorale ce submina stabilitatea anului școlar, concluzia autorului fiind neechivocă: „în orașele mari, burghezia aromânească nu a fost foarte sensibilă la propaganda românească, rămânând atașată cauzei elenismului”. Profesorul Tanașoca surprinde, de asemenea, aportul lui Mihai Eminescu la cunoașterea romanității balcanice, relevând că „Publicistica eminesciană privitoare la romanitatea balcanică urmărește integrarea acesteia în conștiința de sine a poporului român, inculcarea în opinia publică a ideii apartenenței de drept a romanilor din Peninsula Balcanică la națiunea română, cultivarea sentimentului datoriei românilor din vechea Dacie de a contribui la menținerea ființei etnice a românilor balcanici”; la curent, într-adevăr, cu întreaga literatură științifică, Eminescu a pledat pentru accentuarea acțiunii național-culturale a Statului Român în procesul de renaștere națională a aromânilor, el „abținându-se totuși de la excese polemice – *mi-nate de politicianism și atât de abundente, din nefericire, în presa timpului... n.n.* – în această privință”.

O națiune nu se improvizează. La capătul acestor succinte notații, pe marginea cărților și ideilor profesorului Nicolae-Șerban Tanașoca – fără îndoială cel mai reprezentativ cercetător român postbelic, alături de profesorii Stelian Brezeanu și Gheorghe Zbucnea, al istoriei medievale și moderne a romanității balcanice (respectiv, a vlahilor balcanici/aromânilor/românilor balcanici) –, credem că cea mai potrivită încheiere o constituie relevarea unora dintre aserțiunile sale, cu valoare teoretică și metodologică.

Astfel, exprimarea fără echivoc a unor convingeri privind soarta aromânilor la sfârșitul mileniului doi, este făcută cu argumentele bunului simț istoric – pe fondul realităților etno/geo/politice contemporane –, urmașul aromânilor scoborâți din Pind, arătându-se – pe bună dreptate, de altfel – sceptic (ca să nu spunem critic) față de unele încercări, cu caracter anistoric, în a proiecta un rol și loc ca atare al aromânilor în lumea contemporană: „Națiunile nu se improvizează. Specificul aromănesc, păstrat cu o remarcabilă tenacitate la nivelul culturii orale și al formelor elementare de comunicare, în obiceiuri și chiar instituții tradiționale, nu a putut constitui temeiul și factorul determinant al închegării unei națiuni de sine stătătoare, creatoare de stat și de cultură proprii, care să-și fi ridicat glasul părintesc la demnitatea unei limbi literare puternic individualizate, suficiente pentru a da expresie întregii vieți sufletești și intelectuale a omului civilizată; el a rămas numai nota diferențiatoră secundară a unui grup romanic nevoit – se arată atât de concludent în prefața *Pe marginea studiilor lui Gheorghe Carageani despre istoria aromânilor* –,

în împrejurările balcanice date, să se asimileze cultural și politic diverselor națiuni dominante între care trăia”.

Aceeași idee este relevată și participanților la un congres internațional organizat sub auspiciile UNESCO, la Paris, în martie 2002, expunerea cu pricina, intitulată *Identitate aromânească și identitate balcanică*, constituindu-se într-o pertinentă sinteză, binevenită din partea unui cercetător, un practicant al adagiului *non multa, sed multum*. Prin forța argumentației istorice, N.-Ș. Tanașoca reiterează rolul istoric al congenerilor săi, „Agenți dinamici ai proceselor de aculturație, aromânii au fost un important factor de identitate balcanică”, pentru ca astăzi, locul lor într-o lume tot mai globalizată să fie cu luciditate relevat și fixat: „În ce mă privește, socotesc că o națiune nu se improvizează și mi se pare straniu ca ea să fie constituită numai din etnici dispersați, ca grupuri minoritare, în mai multe țări. Mai curând sceptic în privința rezultatului final al demersului european în favoarea aromânilor (*urmașul vlahilor din Pind are în vedere Recomandarea din 1997 a Consiliului Europei privitoare la „chestiunea aromânească” – n.n.*), sunt înclinat să cred că el nu va reuși să le împiedice dispariția, ci doar, cel mult, să o întârzie”.

Prof. univ. dr. IBRAM NUREDIN

Nevruzul

Nevruzul, „Ziua Nouă“, ca Sărbătoare a turcilor de pretutindeni, coborâtă din „illo tempore“, de peste cinci mii de ani, din perioada șamanismului până azi, în plină epocă de religie islamică, este o Sărbătoare a unității neamurilor turcice, a redeșteptării naționale, a reînnoirii și însuflețirii naturii. Nevruz-ul are în lumea turcă denumiri ca *Nevruz*, *Navruz*, *Noruz*, *Sultan-i Navrez*, *Sultan Nevruz*, *Navrez*, *Nevis*, *Naurus Navruz*, *Ulustyn Ulu Kuny*, *Ulusun Ulu Günu*, *Uly Kun*, *Ergenekon*, *Bozkurt*, *Çağan*, *Baba Marta*, *Kürkülü Marta*, *Ilkyaz Yortusu* (Martie cu cojoc), *Yeni* (Noua zi) *Gün*, *Mart Dokuzu*, *Mereke*, *Meyram*, etc.

Nevruz-ul se regăsește pe spații geografice imense, din Anatolia până în Balcani, din India în Afganistan, din Iran și țările arabe până în Siberia și Kirghizia. E greu de spus, cu precizie, când și unde s-a zămislit această sărbătoare, deopotrivă a naturii, etno-folclorică și religioasă. Nu avem, în acest sens, date istorice certe, exacte. Fiecare cultură are convingerea că propriul Nevruz este de o vechime inestimabilă. Și atunci, facem apel la legende, la povestiri, la mărturii literare, la practici legate de Nevruz. Nevruz-ul a fost sărbătorit în lumea turcă, în zone geografice și climatice diferite, de comunități care nu știau unele de altele.

Nevruz, cea mai veche sărbătoare a primăverii are ca etimologie cuvintele din limba persană: *Nev*=nou, *Ruz*=zi. Deci Zi Nouă, sau Noua Zi. În latină corespondentul cuvântului nevruz este *neo*, în greacă, *neos*, în rusă, *novi*, în bulgară, *nova*, în ciuvașă, *noraz* etc. Aceste corespondențe demonstrează universalitatea acestei sărbători pe o mare arie geografică. În unele locuri și comunități sărbătoarea durează 1-3 zile, iar în altele chiar 7-13 zile.

Iranienii au transformat Sărbătoarea nevruzului, hotar de început al vechiului calendar iranian, din 21 Martie, ca o sărbătoare națională și religioasă. Vechii iranieni aveau crezul reînsuflețirii și reînvierii naturii la această dată.

Dinastia ahamenizilor (588-331 î.e.n.) și cea sasanidă (225 î.e.n. – 632 î.e.n.) considerau că 21 Martie, Ziua de Nevruz, Soarele intra în zodia Berbecului, iar legendarul conducător iranian Cemșid a reînodat această tradiție sacră. Cu acest prilej se aprindeau focuri, în jurul focurilor aveau loc serbări populare. De Nevruz există convingerea unor ploii benefice și a producțiilor agricole abundente. În ziua de Nevruz, după ce a călătorit în toată lumea, Cemșid s-a așezat pe tronul Azerbaigeanului, țară care i-a plăcut cel mai mult.

În cel mai vechi calendar turc „Calendarul turc cu 12 animale”, în 21 Martie începe Nevruzul. Și în timpul marelui sultan selgiucid Melikşak, când se folosea calendarul *Celali*, Noul An începe cu 21 Martie, adică de Nevruz. În poemele și epopeile tradiționale turce, în epopea Hanului Ebulgazi Bahadyr se considera că ziua Ergenekon, a descălecării turcilor, s-a întâmplat în Ziua de Nevruz. În „Dicționarul Literaturii Divanului” (Divan-i Lügat’it Türk) venirea primăverii este redată într-o atmosferă sărbătorească, de bayram, ca o schimbare radicală a naturii, ca reînsuflăre a ei, ca suflare vie, ca înflorire și dezamorțire.

La fel în **Kutadgu Bilig**, izvor de profunzime și nestemată literară a culturii turce, venirea primăverii și frumusețile ei sunt redată cu mare pasiune și trăire. La turci, ca și la alte neamuri și popoare, primăvara este anotimpul speranței în mai bine, mai frumos și mai adevărat. În poeme, povești, poezii și cântece, ea, primăvara și odata cu ea, Nevruzul, ocupă un loc central. În plus, creația poetică (ode, gazel-urile, strofe măsurate) prilejuite de Nevruz se cheamă *Nevruzziye*, ca gen poetic. În literatura Divan, pentru a intra în voia, în asentimentul sultanilor și vizirilor, poeții de curte își dedicau creațiile lui Nevruzziye. În timpul Bektaş-ilor în grădini și saloane speciale se recitau poezii de tip Nevruzziye, iar în nopțile de Nevruz, la ceremoniile religioase specifice, se spunea Nevruzziye, ce exprimau dragostea și venerația față de Sfântul Ali, generele Profetului.

Nevruz-ul poetic și muzical a devenit chiar o instituție, o generalizare a tradițiilor laice și religioase a neamurilor turcice. Există chiar o tonalitate muzicală și o muzică dedicată, specifică Nevruz-ului, care a început a se folosi cu *Safiyüddin Abdülmü’myn Urmevî* (1224-1294), tonalitate și muzicalitate reînviată în secolul al XIX-lea de *Ismail Hakky Bey*.

Cu prilejul Sărbătorii de Nevruz, în saraiuri și în împrejurimi, o tradiție era prepararea unor dulciuri, geamuri și magiunuri de Nevruzziye făcute dintr-un amestec de ierburi uscate și mirodenii. Dintre ele, foarte cunoscut și mai prețios era magiunul „*Tiryak*” care era folosit și separat dar și constituent, adăugitor, al altor magiunuri. Azi, în popor, este răspândit, din gama de magiunuri dedicate, preparate în Sărbătoarea Nevruz, magiuniul „*Mesir*”, considerat a aduce forță, vigoare, prospețime și sănătate celui ce-l consumă. Și în creația literară „*Kutadgu Bilig*” este consemnat acest tip de magiun.

Este interesant a aminti aici, că multe popoare folosesc în steagurile lor naționale culorile roșu, galben și verde. Este cazul unor țări ca Bolivia, Capul Verde, Burkina Faso, Etiopia, Ghana, Senegal, Guineea-Bissau, Camerun, Mali, Rwanda, Togo și altele. Desigur acestea sunt culori universale și nu pot fi confiscate de nimeni.

În cultura turcă, această sărbătoare marchează începutul unei speranțe, este iubire, frăție, este unitatea lumii turce. Această mare sărbătoare de Nevruz, numită la turci „Sultan Nevruz” are denumiri tradiționale precum *Ergenekon*, *Çağan* etc.

Nevruz-ul are la temelia lui: unitatea de înțelepciune și omenie a omului turc, dragostea, prietenia, pacea, solidaritatea și sprijinul reciproc. Nevruz-ul este o ripostă la șovinism, rasism, terorism și segregacionism a oamenilor. Nevruz-ul este „Noul An”, „Noua Zi”, „Noul început”, „Noua Reînviere” a oamenilor și a naturii. Este, pentru omul turc, ieșirea din Ergenekon, din muntele de fier Ergenekon, unde sute de ani comunitatea turcă s-a retras din fața cruzilor dușmani, dar s-a întărit, și-a cristalizat conștiința națională și apoi s-a revărsat în lumea largă a umanității.

Nevruz-ul este, în ciuda diversității și bogăției de sărbători ale lumii turcice,

dată importantă în calendarul tradițiilor comune ale turcilor de pretutindeni.

Mustafa Kaşgarî în „*Divani Lügati't*“ (Dicționarul Literaturii Divanului) spune că Nevruzul, cu semnificația de „Noua Zi“, a căpătat, ca și în sărbătorile religioase de Kurban și Ramazan, practici specifice și a fost promovat în creații literare. Un exemplu din literatura turcilor răsăriteni este cel din perimetrul literaturii turcilor Çagatay din secolul al XV-lea, Mevlana Lutfi prin poemul său „*Gülü Nevruz*“ (Nevruz floral). El a fost influențat de ceremonialul Nevruzului în popor, ca de altfel – în aceeași linie spirituală – marii literați *Nevayi*, *Babur Şah*, *Zevki*, *Mukimi*.

Dintre cercetătorii de literatură dedicate Nevruzului Asiei Centrale îl amintim pe germanul rusizat, rusofonul *Radloff*. Acesta, în creația literară „Siberia“ a evidențiat ceremonialul Nevruzului la poporul Kazakistan, exprimat în legende, povestiri, basme, credințe variate, obiceiuri. De asemenea, *Pantusov Nikolaevici* a evidențiat în cercetările sale cântecele referitoare la Nevruz la uiguri, ca intrare în Noul An, care ocaziona sădirea a șapte specii de legume, copaci, fructe: usturoi (sarımsak), *Çiğdi* - arbore spinos cu fructe asemănătoare ca formă și mărime cu măslinile mari (cigde), oțet (sirke), (koyu kellesi), grâu (bugday), iarbă de deochi (nazar otu) și tenke (para). Un obicei interesant al uigurilor ce trăiesc în Kazahstan și Turkestanul de Est, în 21 martie, în Sărbătoarea Nevruz, este că atunci când dascălii vin în vizită la casele elevilor care au dificultăți, se scriu de către dascăli distihuri (versete) pe bucăți de hârtie, numite „Nevruz-uri“, pentru a depăși aceste dificultăți.

Populația, cu prilejul Nevruzului, în multe țări și comunități turcice, se adună în fața caselor de rugăciuni, în spații largi, deschise, în zone comerciale și cântă, joacă, dansează. Se spun legende cu acompaniament muzical. În asemenea locuri se schimbă hainele de iarnă, groase, cu îmbrăcăminte de primăvară adecvată. În Turkestanul de Est – spune prof. *Abdulkerim Rahman* - au loc reprezentații cu dansurile „tigrului“, „leului“, „calului legendar“.

Turcii uzbeki, cărora în timpul bolșevismului și sovietelor li s-a interzis sărbătoarea „Nevruz“, au început a-l sărbători, pe ascuns sau la vedere, după 1960, dar după 1990, când această sărbătoare a Nevruzului devine oficială, capătă însă și o tentă religioasă. Ea se sărbătorește în Uzbekistan, în centre ca Samarkand, Fariș, Fergana, Taşkent, Urgut, în plină natură sau în locuri special amenajate. Sărbătoarea Nevruzului se „umple“ cu lupte libere, trântă (*güreş*), cu jocuri populare (*beşkarsak*), cu mâncare specifică (*sümelek*), cu muzică de grup, corală (*urnay kernay*) cu scene comice. Sărbătoarea Nevruzului se desfășoară într-o atmosferă veselă, de haz, de bucurie.

La turcii din Kazahstan, termenul folosit pentru Nevruz este „*Uli Kun*“, cuvânt întâlnit prima oară în Codexul Cumanicus, secolul al XIII-lea. Pentru Sărbătoarea Nevruzului se folosește sintagma „*Ulystyn Ulu Kuny*“. Cercetătoarea americană *Elisabeth E. Bacon*, în anii 1933-1934, într-o vizită de documentare în Kazahstan, a remarcat că în Zilele Nevruzului oamenii au casele curate, aranjate, plutește o atmosferă de sărbătoare, oamenii se îmbracă curat, chiar au haine noi, iar pentru a alunga bolile și a intra sănătoși în Noul An, ard vechiturile și sar peste flăcările care se înalță din focul aprins. La popoarele turcice, se consideră că în 22 martie orele 3 dimineață, bătrânul cu păr alb, *Hyzyr*, înconjoară câmpia, de fapt stepa. Se spune că la această oră, dacă uitătura, adică „deochiul“ lui *Hyzyr* (*Hyzyr'yn Nazary*) cade pe gheață, topește gheața, dacă deochiul cade pe piatră, piatra se sfarmă. În 22 martie este zi de odihnă oficială. Turcii din Kazahstan încep Nevruz-ul cu urarea

pentru ani lungi, sănătoși, fericiți (*Yaşyn kutly bolsyn, Omyr yaşyn uzak bolsyn, Ulys – bakty bolsun*). La turcii uiguri, se folosesc șapte tipuri de alimente și se așează masa de Nevruz, denumită „*Nevruz Koje*“, din care nu lipsesc: carne uscată, sărată, cap de oaie, brânză, ceapă, grâu fiert, morcovi.

După tradiție, capul de oaie (*koyun kellesi*) și carnea albă a gâtului de oaie (*boyun ak sakallı*) este consumată de capul familiei sau de un om de vază al comunității. Ceilalți consumă produse lactate („*ak'tan süt yiyecekleri*“) produse din grâu, ovăz, orz, porumb, orez, secară („*kök iristan*“, tahlil yiyecekleri), mâncăruri din carne roșie („*kyzyl'dan, etten*“). Se curăță mediul, locul fântânilor, izvoarelor, se pun mlădițe, se plantează pomi. Se spun legende, povești, oamenii se îmbracă în costume naționale tradiționale.

În Estonia, simbolurile Nevruzului sunt: Grâul încolțit, Lumânările aprinse, Focul. Focul simbolizează chemarea la viață, renașterea străbunilor, înălțarea către soare. În fiecare colț al casei, se aprinde focul, sunt lumânări. Primăvara este simbolizată printr-o zeiță îmbrăcată în roșu, culoarea vieții.

Sărbătoarea Nevruzului este un tezaur vechi de peste cinci milenii. În Asia Centrală și la unele republici turcice ea are valoarea și simbolul unei sărbători naționale. În unele zone ale Asiei Mici ea începe cu un ritual religios: rugăciunea de dimineață, mersul la cimitir, pomenirea morților prin rugăciuni ca hrană spirituală. Se vizitează părinții și prietenii, se petrece cu mâncăruri, dans, muzică, jocuri.

În această zi, curțile se mătură, toți se adună în jurul crengilor și a resturilor măturate. Acestora li se dă foc (obicei întâlnit și la români) și participanții sar peste foc într-o atmosferă muzicală produsă de tobe și clarinet.

În această zi de sărbătoare a primăverii se desfășoară trei tipuri de jocuri distractive:

a) - rostirea de cântece, doine, poezii, cimilituri, vodeviluri; b) - dansuri populare, jocuri cu cămile; c) - întreceri hipice, întreceri hipice cu aruncarea de sulite, lupte cu săbii, lupte libere.

Sărbătoarea Nevruzului este tradițională și la comunitatea turcă-tătara din Dobrogea.

Tătarii folosesc pentru Nevruz, cuvântul *Navrez*, iar ca vestitor al primăverii e considerat ghiocelul, narcisa, zambila.

Grupuri de 4-8 băieți sau tineri cu un buchet de ghioceli și alte flori de primăvară (toporași, viorele, brândușe) umblă pe la case și vestesc venirea primăverii, cântă totodată „Cântecul primăverii” (*Navrez Cirri*). Grupurile sunt însoțite de tobă și trompete. Tineri duc ramuri înflorite de corcoduși, cireși, caiși, agață unele cadouri primite (batiste, marama, batiste brodate) pe crengi de copac. Ei primesc fructe, rahat, bomboane, dulciuri, fructe uscate prin deshidratare și le strânge în coșuri. Au loc jocuri specifice: *Kökpar*, *Kyz Kuwuw*, *Altybakan* (salyncak), trântă (*Kureş*), Arkan tartyş (*Halay Çekme*), adică hore. Apoi se cântă Cântecul Nawrezului.

D. Cantemir în „*Sistema religiei mahomedane*” spunea că: „în ziua de Nevruz nu se fac nici un fel de rugăciuni bisericesti, nici ceremonii religioase... se practică obiceiul doar pentru a însemna începutul anului școlar și pentru adunarea și prezentarea darurilor stăpânitorului. Căci în această zi toți vizirii și pașii și toate căpeteniile (afară de principii muntean și moldovean) sunt obligați să-i ducă în dar sultanului un cal de rasă bună, înfrumusețat cu o podoabă scumpă, sau doi, trei și chiar mai mulți neîmpodobiți“.

La turci, în ziua de Nevruz, se ciocnesc ouă vopsite în coajă de ceapă. Cojile aruncate pe jos semnifică simbolul lepădării de urât, de anotimpul rece,

de privațiuni, de greutate și lipsuri. De unde zicala: „Până ce coaja oului nu va cade primăvara nu va sosi“.

La creștini, această semnificație o au Sfintele Paști când se vopsesc ouă.

Nevruzul ca prilej de exprimare a celor mai nobile trăiri, sentimente și gânduri ale oamenilor: dragoste, prietenie, omenie, pace, solidaritate, întruajutorare este și o sărbătoare universală, a întregii umanității și din punctul de vedere al religiilor monoteiste: mozaism, creștinism, islamism. Aceste religii, ale „popoarelor Cărții” (Talmud, Biblia, Coranul) sunt toate deopotrivă, religii ale păcii, unității, frăției și iubirii de oameni.

Izvoarele, povestirile, legendele fac apel la întâmplări cu Profeții comuni, acceptați ai acestor religii. Astfel se susține că:

1. Universul a fost creat de Iahve, Dumnezeu, Allah în ziua de Nevruz;
2. Adam (*Adem*), primul om și primul profet, a fost creat în ziua de Nevruz, sau aluatul ființei adamice a fost plămădit în această zi;
3. În ziua de Nevruz, Adam (*Adem*) și Eva (*Hava*), care au mâncat din fructul oprit, din pomul cunoașterii, s-au întâlnit pe muntele Arafat și i-au cerut lui Dumnezeu, lui Allah, să fie iertați;
4. Profetul Noe (*Nuh*) a supraviețuit potopului. Corabia lui Noe a ajuns la mal, în ziua de Nevruz;
5. Profetul Moise (*Musa*) a despărțit cu ajutorul lui Dumnezeu, a lui Allah, apele Mării Roșii și a scăpat, împreună cu adepții săi, de urmărirea oștilor faraonului;
6. Profetul Iov (*Iusuf*) a scăpat de înec, a ieșit din fântână, în ziua de Nevruz;
7. Profetul Iona (*Yunus*) a ieșit din burta peștelui.

Aceste evenimente nu sunt evenimente oarecare, ci au intrat în patrimoniul spiritual al umanității.

Sărbătoare a primăverii, Nevruzul, Noul An calendaristic, început al primăverii astronomice, 21 martie, are ca simbolică de bază focul purificator, ce arde răul, vechiul, stinge indispoziția, luminează, împacă și aduce buna dispoziție în sufletele oamenilor.

Cultul focului cu înrădăcinare în preislam, este atestat atât în ritualul funerar cât și manifestările de Nevruz. Focurile mari, peste care se sare, exprimă credința în purificarea de duhurile rele care provoacă boli, aduc nenorociri și suferințe.

Cum focul (lumina) aprins(ă) ajută sufletul mortului să contemple, pentru ultima dată, locuri familiare, dragi, timp de patruzeci de zile se aprindea în fiecare seară, pe locul unde a fost îmbăiat trupul celui dispărut, o lumânare sau un felinar. Sau, în casa decedatului, lumina nu se stingea timp de cel puțin șapte zile. Or, era aprinsă o lumânare.

De sărbătoarea Nevruzului se curăță mormintele, se așează pietre funerare pe mormintele proaspete, se plantează iarbă, se pun flori, cănițe cu apă, se rostesc rugăciuni. Se pregătesc dulciuri, fructe, halva, se împart săracilor bani și alimente.

Pentru a ghici ce va aduce Noul An – bucurie, prosperitate sau necaz, lipsuri – fiecare, având în mână un vas plin cu apă și o legătură de șapte chei, se postează în fața propriului gard ce dă în stradă și pândește o vorbă de la vecini sau de la trecătorii de pe stradă. Contează primele cuvinte auzite. Dacă se spune de bine, noul An va fi fericit, cu bucurii, cu belșug și cu prosperitate. Dacă aude cuvinte rele, atunci Noul An va fi presărat cu necazuri.

De Noul An, flăcăii urcă pe casă și trimit o scrisoare de dragoste și un cadou iubitei, prin horn, cu ajutorul unei sfori. Fata răspunde în același mod: o altă scrisoare și un alt cadou. Tot de Noul An, și numai atunci, tinerii logodiți au voie să se întâlnească.

Anul Nou, al Nevruzului, este ziua împăcării, a bunei dispoziții și a bucuriei. Se organizează, cu acest prilej, lupte între cocoși, berbeci, bivoli, întreceri hipice.

Sărbătoarea Nevruzului, sărbătoare a unității naționale, aduce un spor de pace, de fraternitate și solidaritate între popoarele lumii. Nevruz-ul are azi nu doar o semnificație astronomică, începutul solstițiului de primăvară, când ziua și noaptea sunt egale, nu doar o semnificație a regenerării naturii, ziua de 21 Martie în Turcia și în întreaga lume este declarată „Ziua Internațională a Pădurilor”, având și o profundă semnificație moral-spirituală, de unitate și fraternitate între oameni, de împăcare și speranță într-o lume mai bună, mai dreaptă, mai liberă.

Revista revistelor

◆ **CONVORBIRI LITERARE** nr. 2, feb. 2005. Între punctele forte ale numărului se situează și cele două interviuri de la începutul revistei. Primul „provocat, notat și adnotat” de Adrian Alui Gheorghe cu poetul Ioan Flora. Al doilea realizat de Cassian Maria Spiridon și tradus de Liviu Papuc, cu scriitorul belgian Marcel Moreau. Cel dintâi interviu vine să configureze mai clar profilul poetului și omului Ioan Flora de care abia ne-am despărțit fulgerător și nedrept. Întrebat ce crede despre „nașterea” sa „în două limbi și în două literaturi, cea română și cea sârbă”, poetul răspunde: „acest lucru socot că este benefic mai ales deoarece îți permite, la o traducere sau la o retroversiune provizorie, să identifiți punctele slabe, naivitățile textului în cauză. Ceea ce nu e deloc neglijabil”. Celălalt interviu ne familiarizează cu modul de a fi, gândi și scrie a lui Marcel Moreau. Despre scriitura acesta declară: „Scriitura pe care o practic, care mă practică tot atât de mult pe cât o practic eu, este un suflu, un ritm care scormonește și «smântânește», în drumul său, adevărul a ceea ce cred esențial de trăit și de spus, de trăit în timp ce o spui. Este o mișcare inexorabilă, senzorială și fondatoare și un mister”.

◆ **ECHINOX** nr. 3-6/2004. Un număr consistent, cu o arhitectură echilibrată; materiale substanțiale, care-ți „agață” ochiul: „Proiectat final de grupaj” (o amplă și relevantă radiografie a revistelor cultural-literare contemporane de la noi); Friedrich Nietzsche: „Despre adevăr și minciună, în sens extra-moral” (1873). Inedit; Eseuri: „Antisemitism și război în jurnalul lui Mihail Sebastian”; Radu Petrescu – „Jurnalele unui pictor virtual” ș.a.

◆ **RAMURI**, nr. 1, ian. 2005. Din analiza succintă, făcută anului literar 2004 de către Gabriel Dimisianu, aflăm că acesta a fost „unul bogat în apariții editoriale, bogat până la revărsare, chiar dacă sub aspectul condiționărilor materiale situația nu diferă de aceea din anii precedenți. Adică tot rea. Prețul hârtiei, costurile tiparului și ale difuzării sunt tot mari, creând activității de editare și de răspândire a cărții numeroase dificultăți.” Între evenimentele editoriale majore, criticul consideră că s-au impus: noua traducere a Septuagintei (au apărut primele două volume), proiect inițiat de Cristian Bădiliță și noua traducere în limba română a lui Don Quijote, datorată lui Sorin Mărculescu. De asemenea mai aflăm că a continuat să prezinte interes „literatura axată pe suport biografic, jurnale, memorii, false jurnale, false memorii. Literatura de ficțiune, debuturile, eseistica, critica și istoria literară au cunoscut un reviriment, aducând în fața cititorului „apariții demne de atenție”. Revista prezintă, totodată, Premiile sale pe anul 2004. Scriitorii premiați, între care: D.R. Popescu, Dumitru Țepeneag, Gabriel Dimisianu, Ioana Dinulescu, Bucur Demetriad, Augustin Cupșa se numără printre colaboratorii prestigioși ai acestui număr.

◆ **TRIBUNA**, nr. 61, 16-31 martie 2005. Editorialul lui Claudiu Groza – Prețul culturii – incitant, polemic. Citindu-l mi-au venit în minte măsurile schiloade luate în ultimul an de „tristele figuri” ale administrației municipale și județene din Constanța, care au nimicuit cultura locală. Asemenea ipochimeni nu știu un lucru elementar, la mîntea cocoșului (citez): „Cultura costă într-adevăr (...) Iar raportul calitate-preț e stabilit de profesioniști și nu de bălbâiți intelectual, pentru care școala a fost precum gramatica lui Măcănescu, din Amintirile lui Creangă: «cumplit meșteșug de tâmpenie». Susținerea culturii nu e o opțiune, ci obligație a comunității locale. Ca să nu devenim un popor «vegetal». Ca să ne păstrăm identitatea culturală într-un spațiu care aglutinează, dar cerne valorile”. „Prostia: o banalitate ce-și iese din matcă, se proțăpește, ține a se evidenția. O banalitate nebună” – zice, câteva pagini mai încolo Gheorghe Grigurcu.

♦ **CRONICA**, nr. 1, ian. 2005, oferă, ca de obicei, un cuprins foarte bun, cu câteva puncte de „rezistență” pe care ne face plăcere să le semnalăm: „Notațiile” lui Valeriu Stancu – „Ne fac legi și ne pun biruri”, la ale cărui concluzii ne asociem: „Astăzi la noi se dau legi peste legi, hotărâri peste hotărâri, ordonanțe peste ordonanțe, dar se știe numărul mare de legi deschide larg porțile tuturor fărădelegilor... și câte abuzuri, strigătoare la cer care nu se fac tocmai în numele legii!”; interviurile cu filosoful francez Jean-Jacques Wunenburger și cel cu Cătălin Buzoianu; pagina despre cărțile recente ale lui H.R. Patapievici; Jurnalul cu scriitori al lui Marius Chelaru unde este comentat și concitadinul nostru, poetul Arthur Porumboiu; Salonul literar care-l găzduiește generos, cu poeme, note biobibliografice și opinii critice, pe Adi Cristi; prezentarea și traducerile din poetul belgian contemporan Frank De Crits, datorate aceluiași neobosit Valeriu Stancu și încă altele.

♦ **EUPHORION**, nr. 11-12, nov.-dec. 2004. Număr dublu, excelent ilustrat. Tema lui: „Literatură și Religie” – este „acoperită” de eseuri de cea mai bună calitate semnate de Gheorghe Grigurcu, Adrian Popescu, Ion Dur, Ioan Pinte. Cuprinsul său mai include: „Inedit – Nicolae Steinhardt”; Zilele Poeziei „Iustin Panța”; versuri de Ioana Ieronim, George L. Nimigeanu, Florin Predescu, Liviu Țiplica, Horia Chioaru; Poemul favorit și comentat: Marian Drăghici; Cronica literară de Iulian Boldea; proză de Alexandru Uiu; traduceri din Juan Ramon Jimenez, Lucian Blaga, Andrei Codrescu.

♦ **ANTITEZE**, nr. 21, oct.-dec. 2004. Ancheta revistei, inițiată de Adrian Alui Gheorghe aduce în discuție „Puterea scriitorului”. Răspund întrebărilor: Gellu Dorian, Lucian Vasiliu, Vasile Proca, Emil Nicolae, Vasile Spiridon, Cristian W. Schenk, Gheorghe Neagu, Ștefan Caraman, Viorel Savin, Ion Maria. „Sensibilă”, dificilă și disputată temă. Reținem: „În contextul unei clase politice mizerabile, orice scriitor intrat acolo nu se poate decât compromite pe sine și apoi breasla din care face parte. Statutul scriitorului român a fost rău șifonat în ultimii cincisprezece ani de chiar scriitorii care au ieșit la rampă, dovedindu-se extrem de vulnerabili, de prost pregătiți cultural și politic (...).” (Gellu Dorian); „Scriitorul adevărat (talent și mult caracter) are și va avea putere...” (Lucian Vasiliu); „Locul (scriitorului n.n.) este în opoziție față de orice putere constituită sau în devenire și îi va suspecta pe cei ce o iubesc. Chiar și în cazul angajării sale politice, scriitorul nu trebuie să renunțe la poziția sa contestată sub amenințarea pierderii credibilității opiniilor sale. Altminteri, «viața de organizație» presupune respectarea disciplinei de partid din partea creatorului, care în primul rând ascultă de o disciplină interioară” (Vasile Spiridon); „În România literații sunt pauperi, complexați, surprinși încă de ceea ce li se întâmplă și, înainte de orice, nu sunt contemporani cu vremea.” (Ștefan Caraman); „Meseria de scriitor relativizează enorm categoriile morale dar, în general, scriitorul român, în relațiile cu Puterea, nu a fost laș și nici mai curajos decât conaționalii săi.” (Viorel Savin); „Societatea de azi are, mai mult ca oricând, nevoie de puterea scriitorului, însă ca o putere morală, scriitorul să fie o conștiință vie, un exemplu pentru societatea în care trăiește. Dimensiunea acestei puteri ar fi una simbolică, o «putere a celor fără putere», o putere a ideilor și a exemplului personal”. (Ion Maria).

♦ **POESIS**, nr. 169-170, ian.-feb. 2005. Consemnăm cu bucurie deschiderea constantă a revistei din Satu-Mare – și în special a directorului acesteia, poetul George Vulturescu – pentru valorile literare din spațiul pontic. Această colaborare, sperăm să se consolideze și să devină profitabilă pentru ambele părți. Astfel, în numărul dublu, la care ne referim, prozatorul și dramaturgul Ștefan Caraman este prezent cu un interviu consistent pe care i-l ia Angela Baciu din Galați; iar poetul Arthur Porumboiu publică o pagină, mai mult decât concludentă, de poeme.

♦ **ATENEU**, nr. 3, mar. 2005. Din evocările despre Nicolae Labiș, reunite sub genericul „Simbolul unei generații” și strânse de Romulus Dan Busnea, ne edificăm

că poetul, dacă ar fi trăit ar fi trebuit să împlinească, pe 2 decembrie, anul trecut, vârsta de 69 de ani și că la numai 21 de ani, acesta, „împreună cu Lucian Raicu, cu D. Carabăț și Ion Dodu Bălan se mobilizase la un moment dat, pentru a scrie o istorie a literaturii române urmărită în realizările sale cele mai înalte. Seri de-a rândul s-a zbuțuit să alcătuiască planul acestei lucrări, care a eșuat printre hârtiile vreunui dintre virtualii coautori. Avea asupra literaturii române o imagine completă și clară, aprecia cu o surprinzătoare siguranță personalități dintre cele mai diverse de la Neculce și Cantemir, la Goga, Blaga și Arghezi. Avea un deosebit și profund respect pentru înaintași, un adevărat cult al lui Eminescu și Sadoveanu fără a se teme că-și pierde personalitatea, și-și diminuează originalitatea”. Așadar nimic din atitudinea tinerilor de azi, furioși, contestatari vehemenți, agresivi fără teme, dornici de mediatizare rapidă și de a se cocoța cât mai repede în vârful ierarhiilor!

◆ **CELE MAI ZĂRI ALBASTRE**. Serie nouă, nr. 6, dec. 2004. Promițătoare și activă, revista Colegiului Național „Mircea cel Bătrân” din Constanța, care sub îndrumarea poetului și eseistului Mircea Țuglea își propune „de a nu fi «școlară», ci mai mult decât atât – o revistă de cultură eventual, și în orice caz una de atitudine”. Credem și noi, alături de M.Ț. că rostul unei astfel de publicații „este tocmai de a trezi conștiința tinerilor, prin exercițiul de reflecție pe care-l presupune actul scrisului, ori cititul, și nu cel de a ne adormi mintea dintr-un zapping nesfârșit printre filme proaste sau articole mediocre.”

◆ **NORD LITERAR**, nr. 2, feb. 2005. O revistă cu aspect aerisit, echilibrat și bine ilustrată cu lucrările extrem de concludente ale artistului Gheorghe Crăciun, plastician pe linia lui Picasso, Balthus, Brauner. Cronică literară, semnată de Gheorghe Glodeanu îl are în „obiectiv” pe Augustin Buzura. „Vitrina” cărților nou apărute este susținută de eseurile critice incisive, edificatoare, la obiect, ale lui Daniel Sitar-Tăut, Ion M. Mihai, Augustin Cozmuță, Sălcu Hornat. Proză de Victor Tecar. Poeme de Augustin Botiș și Ion Baias. Interviu cu Dumitru Micu. Eseuri de Marian Barbu și Anca Maria Criste. Demne de luat în seamă sunt și rubricile de la sfârșitul revistei: Memorii, Varia, Traduceri.

◆ **OGLINDA LITERARĂ**, nr. 34, oct. 2004. Semnalăm între colaboratorii acestei interesante reviste, prezența consecventă a doi scriitori aparținând spațiului dobrogean: eseistul Constantin Miu (Alexandru Ivăsiuc adept al romanului politic) și Ion Roșioru (Perenitatea poemului în proză). Nume precum: Dumitru Radu Popescu, Ion Rotaru, Paul Goma, Magda Ursache, Adrian Dinu Rachieru, Cezar Ivănescu, Teodor Codreanu, Viorel Dinescu, Florentin Popescu ș.a. dau „greutate” acestui număr. Cu precizia și obiectivitatea care-l caracterizează, criticul Liviu Grăsoiu face analiza mutațiilor care s-au produs, în poezia debutanților de după 1990 (Poezia în tranziție): „Scăpați de cenzura politică, de interdicțiile multiple, au început prin cel mai previzibil gest: contestarea înaintașilor, mai ales a contemporanilor *cu operă* (...) limbajul s-a diversificat și îmbogățit (cum sunt tentați să creadă unii) cu expresiile cele mai vulgare, spiritul de mahala înlocuind acuratețea și eleganța exprimării. Idealul pare a fi sexul omniprezent în miile de plachete... Dacă privim fenomenul cu puțină detașare, vedem că această masă gălăgioasă, indistinctă nu face altceva decât să repete experiențe consumate prin 1930, oferind o revanșă târzie avangardismului.”

Cărți primite la redacție

- ◆ **Dicționar de personalități dobrogene.** Vol. 1. Matematică, fizică, chimie, biologie, botanică, zoologie, medicină, tehnică, etnografie, științe economice, lingvistică, istorie, geografie, geologie, meteorologie. Editat de Biblioteca Județeană „Ioan N. Roman” Constanța și Biblioteca Universității „Ovidius” Constanța. Colegiul redacțional: dr. Constanța Călinescu, dr. Liliana Lazia, Ioan Popiș-teanu, Ion Fajter, Adriana Gheorghiu, Vanghele Culicea. Constanța, Editura Ex Ponto, 2004.
- ◆ Pavel Chihaia. **Blocada.** Roman. Ediție definitivă. Prefață de Petru Comarnescu. Postfață: „Redescoperirea lui Pavel Chihaia” de Ion Negoitescu. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.
- ◆ Paolo Ruffilli. **Lo stato di disgrazia / Starea de dizgrație.** Versuri. Ediție bilingvă: italiană-română; îngrijire și traducere de Geo Vasile. Constanța, Editura Ex Ponto, 2004.
- ◆ Mariana Filimon. **Semnul tăcerii.** Versuri. București, Editura Cartea Românească, 2004.
- ◆ Mircea Muthu. **Balcanologie II.** Colecția „Studii”. București, Fundația Culturală Libra, 2004.
- ◆ Constantin Abăluță. **Despre viața și dispariția broaștelor mele țestoase.** Poeme (2003-1968). Cuvânt înainte: Nicolae Manolescu. Prefață: Sorin Alexandrescu. București, Editura Vinea, 2004.
- ◆ Paul Miclău. **Racines écloses.** Sonnets. Constanța, Editura Ex Ponto, 2002.
- ◆ Cassian Maria Spiridon. **Aries.** Versuri. Antologie de autor. Colecția „Dictatură și Scriitură” inițiată și coordonată de Cezar Ivănescu. Iași, Editura Junimea, 2004.
- ◆ Cassian Maria Spiridon. **Eminescu, azi.** Eseuri. Colecția „Eminesciana”. Serie nouă. Iași, Editura Junimea, 2004.
- ◆ Gellu Dorian. **Cartea tăcută.** Scene din viața și opera Poesiei. Postfață Mircea A. Diaconu. Colecția „Hyperion”. Serie nouă. București, Editura Cartea Românească, 2004.
- ◆ Aurel Dumitrașcu. **Scene din viața poemului.** Îngrijire ediție, selecție și note bibliografice: Adrian Alui Gheorghe. Postfață de Vasile Spiridon. Piatra Neamț, Editura Conta, 2004.
- ◆ George Arion. **Necuratul din Colga.** Roman. București, Editura Fundației „Premiile Flacăra”, 2004.
- ◆ Dan Bogdan Hanu. **Cartea invaziilor.** Versuri. Prefață: Al. Cistelean. București, Editura Vinea, 2004.
- ◆ Const. Miu. **Publicistica lui Marin Sorescu.** București, Editura Epsilon, 2004.
- ◆ Ion Roșioru. **Șerban Codrin sau meditația unui poet occidental într-o grădină Zen.** Eseistică. București, Editura Tempus DacoRomânia Comtera, 2003.
- ◆ Doina Cetea. **Vremea lui Gelu.** Proză pentru copii. Coperta și ilustrațiile: Ana Maria Maximencu. Cluj-Napoca, Editura Societatea Culturală Lucian Blaga, 2001.
- ◆ Anton I. Adămuț. **Seduția ca spațiu al cenzurii.** Iași, Editura Junimea, 2004.
- ◆ Virgil Diaconu. **Diminețile Domnului.** Versuri. Pitești, Editura Paralela 45, 2004.
- ◆ Carmen Raluca Șerban. **Pelerin la mănăstirile și schiturile dobrogene.** Constanța, Editura Tomis, 2004.
- ◆ Nicolae Neagu. **Pretutindenea femeii.** Pseudo-roman erotic. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2004.
- ◆ Mihai Lisei. **Trei povestiri spaniole... și o ieșire în larg.** Ediție bilingvă: română-spaniolă. Traducere din română în spaniolă Olivia N. Petrescu. Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004.
- ◆ Marin Codreanu. **Unde au dispărut minotaurii? Evocări și amintiri:** Petre Țuțea, Nicolae Ciobanu, Gheorghe Pituț, Dan Laurențiu, Virgil Mazilescu, Mircea Ciobanu, Marius Robescu. Cuvânt înainte de Radu Voinescu. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2004.
- ◆ Petre Brumă. **Trilogia estică: Esticele I. Rescriindu-i pe poeți; Esticele II. Rondel Bazar – Sonnet Show; Esticele III. La Ballada Go.** Constanța, Editura Ex Ponto, Vol. 1: 2003; vol. II: 2004; vol. III: 2005.