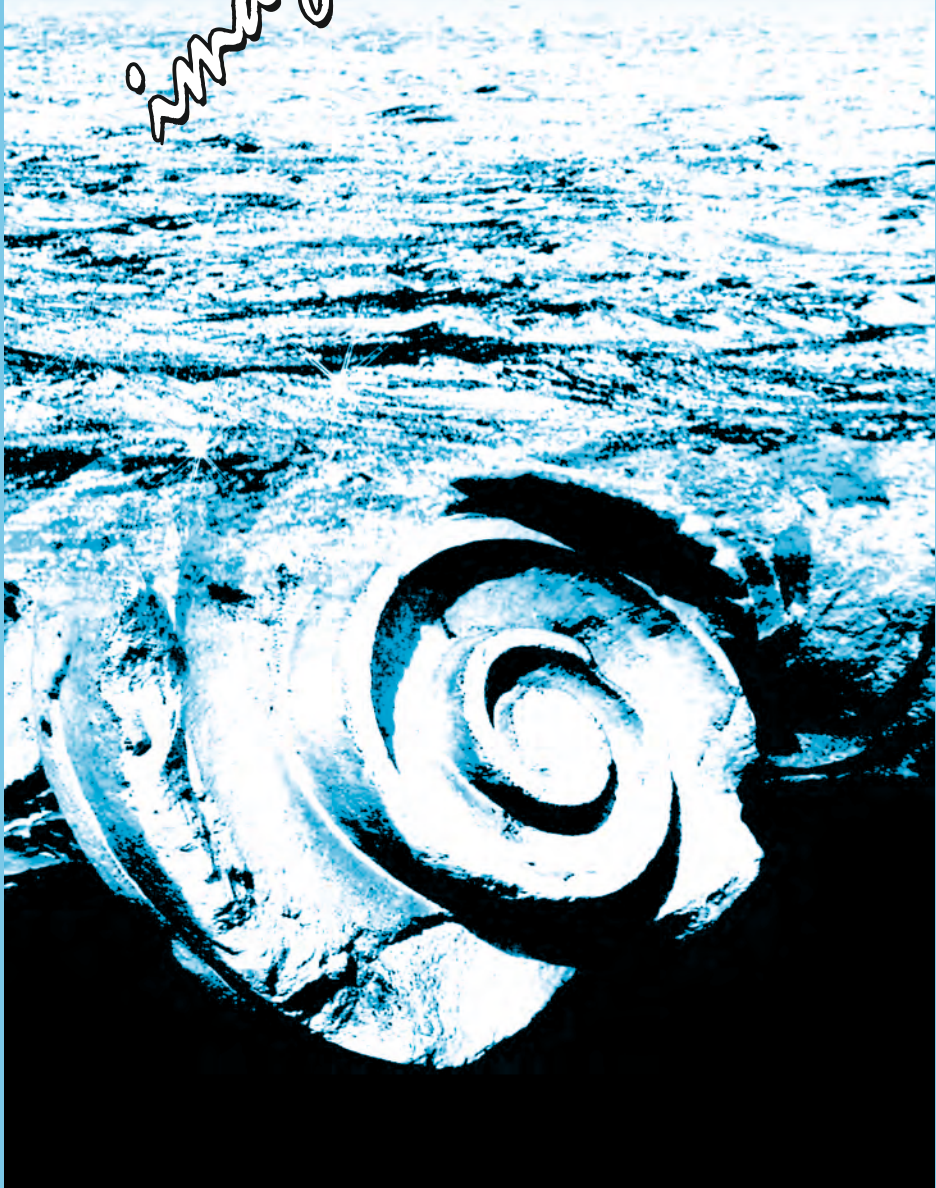




# PONTO

*text* *imagine* *metatext*

aprilie - iunie 2005



Nr. 2(7)  
anul III

**EX PONTO**

**TEXT / IMAGINE / METATEXT**

Nr. 2 (7), (Anul III), aprilie-iunie, 2005

# EX PONTO

text/imagine/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: NICOLAE ROTUND, ANGELO MITCHIEVICI, DAN PERȘA

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare: AURA DUMITRACHE

Corectură, schimb de publicații și desfacere: SORIN ROȘCA

## 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  
ISSN: 1584-1189

# SUMAR

## ◆ Editorial

OVIDIU DUNĂREANU — *Ispita poveștii* (p. 5)

---

### TEXT

---

## ◆ Poezie

MARIANA FILIMON (p. 7)  
GEORGE VULTURESCU (p. 9)  
LEO BUTNARU (p. 15)  
PAUL MICLĂU (p. 20)  
ARTHUR PORUMBOIU (p. 23)  
CONSTANTIN DE CHARDONNET.  
Prezentare de LIVIU GRĂSOIU (p. 25)  
NICOLAE LAZĂR (p. 27)

## ◆ Proză

DUMITRU UNGUREANU — *Symona* (p. 29)  
IOAN RADU VĂCĂRESCU — *În excursie* (p. 43)  
IOAN NEȘU — *Corbul* (p. 46)

## ◆ Memorialistică

PERICLE MARTINESCU — *Pagini de jurnal*. VII. Inedit. (p. 52)  
JEANNE MARZESCO — *Fragmente-strigăt*. Prezentare de IOAN LĂCUSTĂ (p. 59)

## ◆ Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC — *Singurătatea comandantului de cursă lungă și Vin „magneții”* (p. 65)

## ◆ Traduceri din literatura română

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ — *Ni moi ni quelqu'un d'autre* (fragments). Prezentare și traducere de CONSTANTIN ABĂLUȚĂ și GÉRARD AUGUSTIN (p. 69)

## ◆ Traduceri din literatura universală

MIGUEL LÓPEZ CRESPI — *Poeme*. Prezentare și traducere de LAVINIA DUMITRAȘCU (p. 74)

---

### IMAGINE

---

Reproduceri după lucrările lui ALEXANDRU CIUCURENCU (p. I-VI)

ILEANA MARIN - *Alexandru Ciucurencu - spațialitatea culorii* (p. 81)

---

### METATEXT

---

## ◆ Eseu

GIOVANNI ROTIROTI — *Vocația durerii*. Traducere de IULIANA CULICEA (p. 86)

CĂTĂLIN BALICA – *Georges Bataille și limbajul sexual* (p. 99)

#### ◆ Orizonturile esteticului

DUMITRU TIUTIUCA – *De gustibus non disputandum est?* (p. 112)

#### ◆ Însemnări pe margini de cărți

SĂLUC HORVAT – *Receptarea critică a operei lui Mihai Eminescu* (p. 116)

#### ◆ Cronica literară

NICOLAE ROTUND — *Despre literatură, prietenie și trădare* (p. 123)

#### ◆ Lecturi

ION ROȘIORU — *Incriminare și demascare* (p. 128)

VALERIA MANTA-TĂICUȚU – *Din ceas dedus...* (p. 131)

DAN PERȘA – *Prozastice și Drăculeștii – un roman istoric* (p. 133-135)

VIOLETA ȘTEFANIAN – *O hermeneutică a sensului limitelor existențiale* (p. 137)

#### ◆ O carte în discuție

NICOLAE ROTUND – *Excesele literaturii regionale* (p. 139)

ION ROȘIORU – *Sub zodia justițiarității* (p. 143)

#### ◆ Istorie literară

VICTOR CORCHEȘ – *Profiluri contemporane: Florentin Popescu* (p. 149)

ENACHE PUIU – *Istoria literaturii din Dobrogea. Perioada postbelică: 1944-2000. Scriitorii. Dezvoltarea prozei. Romanul: Eugen Lumezianu și Ion Coja* (p. 153)

#### ◆ Aspecte ale imaginii

MARCOS FARIAS-FERREIRA (Universidade Técnica de Lisboa) – *FromUn-*

*dertheGround. Națiune și narațiune prin prisma ochiului cinematic al lui Kusturița & Bregović* (p. 159)

ANGELO MITCHIEVICI – *Estetica dezolării. Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin și Fernand Khnopff* (p. 168)

#### ◆ Artele plastice

LILIANA VÂRBAN – *Casa Storck de la Balcic* (p. 174)

#### ◆ Muzică

FLORENȚA MARINESCU – *Eseu. Voce, vocalitate, vocație* (p. 178)

MARIANA POPESCU – *Profil: Gheorghe Firca – 75 de ani* (p. 183)

#### ◆ Istoria creștinismului în Dobrogea

Pr.prof.univ.dr. NICOLAE V. DURĂ – *Reactivarea scaunului mitropolitan al Tomisului* (III) (p. 186)

#### ◆ Istorie

STOICA LASCU – *Radiografierea științifică a unui sfert de istorie dobrogeană (1918-1944)* (p. 192)

#### ◆ Balcanistică

NISTOR BARDU – *Conștiința iluministă, aromânească și balcanică a scriitorilor aromâni din secolul al XVIII-lea* (p. 197)

ZRINKA BLAŽEVIĆ (Universitatea din Zagreb) – *Conștiința discursivă a identității (Trans)Naționale: Ilyrismul modern timpuriu* (p. 207)

#### ◆ Civilizații și mentalități

ELENA PREDESCU – *Timpul – o invenție* (p. 212)

*Premiile Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România* (p. 218)

*Revista revistelor* (p. 219)

*Cărți primite la redacție* (p. 223)

OVIDIU DUNĂREANU

## Ispita poveștii

**U**mbalam, în copilărie, de unul singur, prin colțul de sud-vest al Dobrogei, la Ostrov, pe fluviu, prin păduri, pe platourile podișului, pe insule. Mă fermecau peisajele dumnezeiești, dar mai ales oamenii de-acolo, oameni cu sufletul curat și deschis ca al tuturor meridionalilor ce trăiesc în preajma apelor, oameni cu darul visătoriei și al povestitului, de o inteligență nativă, rar întâlnită. Izolați pe dealurile din marginea Dunării se îndârjeau să reziste și să păstreze o lume, numai a lor, mitică, de mare acuratețe. O lume care purta cu ea întâmplări, adevăruri și cutume din timpuri getice, romane și bizantine, de pe timpul turcilor și al colonizării de după 1877. Era lumea străbunicilor, bunicilor și părinților mamei mele, arhaică, temeinică, venită, parcă, din adâncimi de vremuri. Între hotarele acestei lumi, în obiceiurile și legile ei nescrise m-am născut și m-am format – copil și adolescent. Părăsirea acestui univers s-a produs târziu, după terminarea liceului și a facultății și a fost o ieșire plină de dramatism și eșecuri. Nimic din ceea ce știam și din ceea ce dobândisem acolo nu era valabil și de folos în lumea orașului. Acel „rai”, al copilăriei și adolescenței mele, m-a urmărit obsedant și dureros de atunci. Am tânjit mereu după acea oază, de lumină și fericire, pierdută. Iar tot ceea ce am scris, pe urmă, a însemnat un continuu efort de regăsire a acelui spațiu binecuvântat.

Tot la Ostrov, încă din clasele primare, am descoperit, în mica bibliotecă a mamei mele, câteva cărți, care m-au robit pur și simplu cu puterea lor de seducție. Între acestea, cea mai prețuită de mine era una legată în pânză fină, maroniu-deschis, de format mic, o bijuterie, neavând nici un nume sau titlu înscris pe copertă, ci încrustată numai o semnătură olografă, ca o broderie de argint – Mihai Eminescu. Acea carte de poezii se deschidea cu o prefață semnată: Mihail Sadoveanu, text pe care, în scurt timp, l-am învățat pe dinafară. Mica bibliotecă, de câteva zeci de volume, mi-a oferit întâlnirea cu *Făt-Frumos din lacrimă* tot de Eminescu, *Basmele românilor* de Petre Ispirescu, *Hanul Ancuței* și *Frații Jderi* de M. Sadoveanu, *Uruma* de Zaharia Stancu, *La noi la*

*Cladova și Lângă apa Vodislaviei* de Gala Galaction și încă altele pline de fantastic, magie și mister, pe care le-am citit și răscolit pe nerăsuflăte și le-am povestit cu fervoare, împins de o pornire și de o încântare inexplicabile, prietenilor. Aceștia își încetau jocul și de fiecare dată mă ascultau, încremeniți ca de o vrajă. Îmi place să cred că din acele cărți de început am învățat ce înseamnă atracția extraordinară a povestitului, a născocitului de povești și întâmplări de tot felul, ce înseamnă forța de captivare a unei limbi „meșteșugite”, care te poate lua în stăpânirea ei și te poate trece, fără să-ți dai seama, dincolo de limitele realului.

Mai târziu aveam să-i citesc, la biblioteca în care lucram pe: Hamsun, Lenz, Hemingway, Camus, Kafka, Dostoievski, Marin Preda, Faulkner, Buzzati, Steinbeck, Mircea Eliade, Carrière, Marquez, V. Voiculescu, D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Iordan Radicikov, Cinghiz Aitmatov, Celine, Kadare, Miodrag Bulatović, Valentin Rasputin, Kazantzakis, Borges și mulți alții, și să aflu din cărțile lor, dar să constat și de unul singur din propria-mi „aventură” cu scrisul, că omul, acest animal care citește, caută, cu insistență și credință, povestea. Numai sub ocrotirea ei, el se simte apărat. Povestea este un spațiu propriu de libertate, în interiorul căruia omul se simte, într-adevăr, stăpân pe propriul său destin.

De ce, în ultimă instanță, m-a atras, ca un magnet, și pe mine povestea?! Pentru că ea este, după cum lesne se poate dovedi din cele mărturisite mai sus, pe potrivă structurii mele sufletești și intelectuale. Apoi povestea este mereu solidă, alertă, șocantă, îți dă mereu siguranță. Nu de puține ori duce, ca și basmul, în supreal, găsindu-și drumul sigur spre inima cititorilor. Ori o istorisire literară care nu-și află acest drum, riscă să fie sortită, curând, uitării.

Povestea propune o lume a libertății depline. În ea logica realității obiective este înlocuită cu o logică a realității imaginare. Ea presupune să scrii cu spontaneitate, impetuozitate, cu revărsare de bucurie, suplețe, mobilitate, rigoare și maximă concentrare.

În cazul meu această poveste se poate chema firesc, fără echivocuri, *Dobrogea*, un tărâm al mirajelor. De ce *Dobrogea*!? În primul rând pentru că acest teritoriu este încă unul mai puțin explorat din punct de vedere spiritual, așa cum ar merita să fie. Iar în al doilea rând pentru că acest ținut enigmatic și subtil, aflat la frontiera dintre lumea orientală cu cea balcanică și central europeană, face parte din fibra mea ancestrală. În Dobrogea legenda, istoria, mitul, magicul, fantasticul, fabulosul, pitorescul, dar și realul semnificativ, profund se înverșunează să conviețuiască împreună. Îmi doresc să scriu eu povestea ei, tradițională și modernă, în care „ușile” dintre orizonturile sale să fie permanent deschise; o poveste reală și fantastică în același timp, unind două planuri, unul obiectiv și altul imaginar; să fac imaginarul credibil și realul fantastic.

## MARIANA FILIMON

### Același

Cade lumina-pastișă  
peste portretul unui necunoscut  
mâna rămâne la marginea  
gestului  
nu-l duce până la capăt

cât de departe îl pot urmări  
îmi spun clătinându-mă  
ca de o prea tare aromă  
ca de o tărie ce fumegă

în jur  
umbrele se retrag în oglinzi  
cu multiplicatale guri  
gata să rostească un adevăr  
de care mă tem  
razele lunii  
foșnesc în cuvinte orbindu-le

### Schiță

Ispititoare substanțe ale serii  
și movul ferestrei  
mă doare  
și Bach se aude aburit

mai rabdă-mă  
stea știutoare  
cu nodul de plâns  
prins în gât

### Labirint

Cicatrici ale timpului  
tandru săpate-n stâncă

nu e lumină să te îmbie  
nu e miracol  
să te scoată din minți  
chiar și zeii au înfățișări  
nedecise

iar firul  
firul atârnă de marginea  
clipei  
tot mai palid în agonica vară  
tot mai stins

### Tatuaj

Departa de mare  
inventându-mi o mare  
numai a mea  
un mozaic sfidător

spațiul conține  
vechi întâmplări  
melancolice atingeri

foșnetul timpului  
îl preschimbă în hohote  
într-o mare dezlănțuită

acolo  
în adânc  
geamătul meu răstignit  
îmi rescrie făptura

### Nocturnă

Valuri de noapte  
pe urmele mele  
o cenușă fără de trup



fără gând  
până la țipăt topite deșeuri

magia unui cuvânt  
nu le atinge

nu mă număr printre cei  
norocoși

ziua de mâine  
aș vrea să o întâmpin  
cu lacrimi viu colorate  
cu lacrimi albastre

## Margine

Finisate de ape  
maluri se rânduiesc  
sub cetate  
miezul lor alb  
s-ar putea să se întunece  
s-ar putea să se spargă

un nor  
își desface poalele și se afundă

în ziua devenită de câlți  
de ilizibile pete  
și eu mă apropiu de marginea ei  
unde textele lumii zac încă  
nescrise  
unde faptele rostesc un alt fel  
de uitare

unde limba tăcerii cuprinde  
un alt fel de înțeles

## Autoportret

Zile și nopți  
trăiești în același desen  
o lumină mărunță îi hrănește  
conturul  
bluza albită de ploile toamnei  
nesocotința  
de a-ți întinde brațul spre cer

o, și acest drum păgubos  
pe care te îndemni în neștire

GEORGE VULTURESCU

## Piatra va naște vulturi

Și astăzi puterile secrete ale  
Pietrelor Nordului  
și-au făcut loc în mine ca niște  
vapori toropitori înfiltrați în  
carne, în oase, în sucii craniului.  
Aleluia,  
acum aș putea prinde cu mâinile cuțitul  
sau le-aș putea împreuna pentru o rugăciune  
sau aș putea purta o creangă de răchită  
cu care să însemn apa fântânilor

Sunt **aici** și **acum**  
sub grădini și sub fulgere  
ca și moșii mei vânător prin sihlele Nordului  
văd Fiara printre stânci:  
fiara mea care nu poate muri decât prin mine:

**acum** sfâșie gâtul unei căprioare iar eu  
îi simt sângele pe buze, mi se prelinge  
în scris sângele ei. Hălăduiesc încă  
în Fiara aceea:  
îmi place să hălăduiesc în ea sau nu  
mă pot întoarce din ea?

La lumina fulgerelor văd  
Fiara printre stânci.  
Cuțitul nu e prelungirea mâinii mele  
ci nerv al creierului meu.  
În cochilia lui e deja cealaltă  
fiară: litera neagră  
o aud cum crește din creier clănțănind  
de frig și mușcând din pliurile lui  
ca un dinte ce-și mușcă propria gingie

Una se hrănește cu sângele celeilalte

Aleluia, scânteia din piatră va naște focul,  
sângele din om se va scurge pe piatră  
pe ea se va așeza un înger și  
piatra va naște vulturi  
ei sunt încă sub coaja ouălor din  
creierul tău  
acum le clocește spaima ta

## Litera care trece în altă literă

Cu fierul înroșit însemnăm vitele în  
Nord. Pielea lor devine un uric de  
proprietate.

Grădinile cu fructele putrezind  
viile cu strugurii stafidiți ciuguliți de  
păsări

așa sunt cuvintele când începe poemul

- Dar tu recunoști litera care trece în  
altă literă precum vitele în alte turme?  
râdea în hohote Row, orbul, și se  
ridica precum un elev la tablă și ștergea  
petele lor negre

Așadar, nu litera ci forța care-i rotunjește  
arabescurile: fierul înroșit care ești tu  
secretă negrul lor lasciv pe pagină

În Academii istoria trece dintr-un pergament  
în altul ca o vampă care-și schimbă rochiile cu paiete  
pentru noul număr de cabaret.  
Prin biserici intră răni purulente căutând  
un trup în care să se vindece. Rămân agățate  
de vitralii ca liliecii, se depun pe ceasloave  
ca niște pete supurând.

M-a întrebat o umbră în strana de rugăciune:  
„Dar litera poate fi recunoscută când trece în  
altă literă precum vitele în alte turme?  
Cine înfierează, cine stăpânește litera:  
cine o citește sau cine o scie?...”

Urc și azi pe versanții Muntelui și scrutez  
orizontul. Am văzut un vultur planând pe cer  
apoi s-a izbit de orizont ca de un perete de  
sticlă împrôșcându-și excrementele pe cer.

M-am întors târziu la crâșma din sat

și auzii pe cineva vorbind la intrare:  
„Azi a fost ceață sus pe munte. Mâine s-a  
anunțat soare și grupuri de excursioniști  
au cumpărat zeci de bilete...”

M-am așezat la masă și Humă mi-a adus  
o cană cu vin. „Dar n-am cerut vin”, îi  
reproșez. „Cum n-ai cerut când stai aici  
și mă plătești de dimineață...”

- Doamne, cine a închiriat drumurile,  
cine vinde bilete către tine?  
Cine șterge literele cu care te strig  
împrăștiindu-le ca pe un rumeguș?

## Sicriul singurății

Ei tot mai cântă, tot cântă sperând să  
urce pe podium. Podiumul ca pregătire pentru ce?  
Nimic de adăugat: „Aproape niciodată nou,  
aproape întotdeauna la modă: informat,  
șlefuit, erudit, măsurat, dar, de cele  
mai multe ori, mort” – versul canonic. Și ei  
tot mai cântă, tot cântă...

Nimic mai măreț decât să fii ultimul dintr-o  
singurătate târâtă cu labe de sânge sau  
să pui o piatră la căpătâiul celor morți. Când  
mereu cineva schimbă ordinea: unul cu  
genunchii fleșcăți se apropie de marele  
juriu. Mâna ministrului atinge mâna  
care așază literele în cuibul paginii. O  
duhoare de stârvuri bate în sală, a limbilor  
care au lins metalul monezilor ca pe-un  
șobolan mort.

I-a fost dat să viețuiască deasupra pietrelor:  
nu în zoaie, nu în mocirlă, nu peste bitumuri.  
Lumina Nordului cade pe umerii lui precum  
grinzile unei case în flăcări. Casă  
de locuit. Cine să-i calce pragul?

Piatra îți spune: „Așa precum voi jucați  
zaruri și Muntele e un zar într-un Joc Magic:  
eu sunt litera de pe una din fețele lui. Trebuie să  
mă păstrezi vizibilă pentru ora când se va citi  
numărul...”

Altădată te trezești noaptea și auzi un zgomot  
(bacovian, da, da): piatra mănâncă – mănâncă  
beznă. Piatra e un crematoriu al beznei. Tu îi

vezi fumul cum acoperă satele, orașele, câmpul.

Nu-i nimic de repudiat în Marea Aulă:  
profesori și scriitori canonici, miniștri și  
administratori mănâncă la aniversarea unui  
mare poet. Ei proslăvesc textul: ca baterie,  
ca generator electric care să salveze spitalele  
lăsate în beznă. Dar portarul e mereu beat și  
flămând și nu trage maneta la timp. El care  
e imun la sunetele de pe podium.

Tu ia-ți zarul și-l mănâncă.  
Mănâncă litera de pe fețele lui.  
Jocul tău e să-ți mănânci literele poemului  
care te-a ținut flămând, însetat.  
Nu mai sunt alți invitați la ospăț (Pehlivanule,  
cititor de peste veac, te văd cum te strecuri la  
bucate!...) Pe podiumuri ești întotdeauna  
îmbrâncit să ajungi la ora când ministrul va  
înmâna diplomele.

Dar Munții Nordului au goarne sonore în  
pietre care-ți rostesc numele  
și numele iese din creierul tău, se retrage  
cu ochii tăi, cu sângele tău de pe zațul  
creierului ca o zăpadă în avalanșă: puah!

Slăvit este sicriul singurătății!

## Altare abandonate

### I.

Cel care vrea să urce în Nord să mă urmeze  
am un cuțit în mâna stângă și  
în dreapta alt cuțit, ay, ay,  
cine se teme de cuțitul din mâna stângă pot să i-l dăruiesc  
cine se teme de cuțitul din mâna dreaptă pot să i-l dăruiesc  
nu-ți trebuie învățător pentru mânuirea cuțitului:  
ay, ay, ură îți trebuie

cine are cuțitul în creier poate umbla cu mâinile goale  
poate mângâia creștetul unui copil  
poate aduce în pumni apă la tulpina măslinului  
cuțitul nu mănâncă creierul ci moartea din bulbii  
creierului, grădina aceea de bulbi din creier și  
din bulbii literelor: „adevărul acestei lumi este moartea”,  
cum s-a mai spus

## II.

Stagiul în crâșma lui Humă este benefic celor care urcă pe Munte. Crâșma e ca un uter: ay, ay, nouă luni, nouă vieți nu-ți vine să ieși. Epuizezi o viață ascultând ce se spune despre viață precum cântecul fetei de pe scenă care te-a luat ca un torent

acum vezi ceea ce văd și eu:  
îi vezi deasupra paharelor de la mese  
cap lângă cap, corbi ai crevaselor din ei înșiși  
precum peste spicele din grâul lui Van Gogh

Vezi și fumul țigărilor înfășurându-i ca niște sfori ale unui joc de păpuși:  
e un osuar de capete crama și pentru că le vezi împreună cu mine ne putem așeza cu pietate sub sfori precum caii în ham  
așteptând ca Maestrul păpușar să pornească povestea

## III.

Îl am pe Row, de-a dreapta mea, orbul cum am mai zis, când urc pe Munte. Sunt altare abandonate în Nord, grote cu litere șterse, scrijelate cu unghiile sau cu vârfuri de cuțit năclăit de sânge. Nici o dihanie, nici un înger nu mai stă de pază pe pietre să-ți ațină calea.  
„O grotă-i și poemul, ți-am mai zis, vorbește Row. Dacă s-ar desprinde o literă din el n-ar fi ca și cum se desprinde puiul din pântecul lupoaicei?...”

Dar nu-l ascult și privesc orizontul:  
cerul pare astăzi ca și cum ar avea solzi și se lasă pe vârfurile Muntelui ca un pântec rece și uriaș de reptilă

sau ca o copită?

## IV.

Jos, la crâșma lui Humă Row îi povestește lui Ioachim:

„Câțiva copaci întâlniți mi s-au fixat

pe retină, mi-au lăsat o impresie mai  
mare precum o duzină de oameni

Copacul e egal cu sine, decisiv,  
inconfundabil

pe când omul îmi pare schelălăitor”

Nu-i ascult pentru că mi-am amintit  
de Moș Suru: „Când ajungi sus pe  
Munte trebuie să stai gol în iarbă până când  
vin vulturii și nu te deosebesc de pietre și  
ți se așază pe brațe...”, mi-a zis.  
Râd singur și revăd cum  
am stat până la amiezi cu Ioan.  
Păsările n-au venit. Doar într-o vreme  
s-au apropiat pe cărare fetele Siminei.  
N-au scos nici o vorbă și s-au despuiat  
așezându-se lângă noi.

Am văzut vulturi rotindu-se-n ochii  
lor: vuum! vuum!  
alunecau prin mine cum alunecă apa  
pe gâtul cămillei

Ay, ay, mai toarnă-mă moarte în  
paharele de cristal ale ochilor lor  
cu care mă bea Nordul

și poemul acesta

LEO BUTNARU

## Eremitul nordului

Ghețarii mocneau reflexii glaciale (bine-  
înțeles) în timp ce stafiile foșgăiau după cortina  
aurorii boreale într-un  
cvasidiscret carnaval al tainei ca – uneori – deșertăciune sau  
deosebitoare întâmplare.

Se simțea o râvnă a evadării de sub gheață  
salt de morse grăsulene ca în „Zoo”-hlebnikoviana elegie  
năvalnică. Și  
dezvelindu-se din amintirea acelor înrâuritoare metafore unicat  
memoria conștientiza că totuși  
nu cunoștea prea multe despre spațiile ne-umanizate (încă)  
unde probabil plevușca polului mărunții peștișori sar sub  
pleoapele focilor – să se încălzească (și  
pleoapele-s puhave de grăsime protectoare)...

...însă el nu garanta să rămână până la capăt curiosul cuviosul  
fidel imprevizibilelor exotisme ale fanteziei învălmășite de  
fluxul magnetismului polar  
când printre degetele-i osoase treceau boabele de gheață  
ale mătăniilor celui care  
renunțase la odoarele iubirii pământene.

## Conclamatum est\*

chiar dacă nu ești înger  
privește către casă

lira masivă te urmează  
ca fermecată levitând la firul ierbii  
când vei întoarce capul  
printre coardele ei  
vei vedea-o pe Euridice  
ca după gratii

---

\* *A fost strigat cu voce tare* (lat.). Totul este pierdut, irosit, înmormântat. La Roma era obiceiul să se strige pe străzi numele decedatului până acesta era îngropat.



## Apoi, ca în biblie...

*Mai înainte de a cânta cocoșul,  
de trei ori te vei lepăda de mine.  
Matei, 26-75*

Lângă focuri generoase, dar  
și lângă ruguri pedepsitoare  
de obicei se adună opinia publică. O vreme  
eremiții, încăpățânații (alții – descăpățânați...), personalitățile  
să zicem  
se mai țin cât se mai țin deoparte  
sau chiar  
cât mai departe de foc ce poate deveni rug, dar  
în friguroasele nopți ale *istorierei religieipoliticii*  
unii din ei, asemeni apostolului Pavel  
se apropie totuși de flacără, de tăciunii aprinși  
renunțând la  
solitudine, caracter, personalitate.  
Apoi  
ca în Biblie, - cântă cocoșul...

## Mică teorie asupra destinului

În bătaia apusului (și occidentului)  
frunza ajunge cvasi-străvezie – i se  
văd nervurile, unghiurile pe care dânsle le comit la  
întâlnirea cu peșiolul prelung – un  
proiect de galeră cu vâsle. Ori poate  
un röntgen de aur, dar  
inutil pentru acest trup'șor ca și inexistent, deja  
în ușoară putrefacție – suportabilă, chiar  
aromitoare, ai zice –  
confirmând și el că  
neapărat  
moartea nu poate fi decât de unică  
(ne)folosință – a frunzei ori  
a *sapiensului* ce poartă în spate  
Coloana Infinitului  
limitată între extremitatea fostei cozi  
(dacă e să-l credem pe Darwin) și  
vânzoleala filosofică a creierului în  
numele absurdului priitor  
vedeniilor plăsmuite de visul ori ceața lumii  
prin care abia de mai străbate  
amestecul de gânduriri ale bebelușilor Babilonului și  
rugile eremiților mai că negreșelnici, înălțate

Celui de Sine Însuși necunten înzilit  
totdeauna de față, însă  
stăruind a rămâne mereu întru  
ascunsul chipului aproximat de  
vitrării cu sticla îmbătrânită în  
clarobscurul co-etern cu moartea ce pare ca și cum  
un mod de a conserva asfințitul non-stop sub care  
Matusalem, probabil, își rostește parafraza  
sacramentală:  
- Nu credeam *să nu* învăț a muri vreodată...

## Cenotafe

Mie, Doamne Dumnezeule desfăcător de minuni  
și făcător de realitate  
suișul, creșterea spre cer mi se pare  
urcarea copacului în propriul său copac  
    adică – în sineși  
a pădurii în propria sa pădure  
restituindu-se loruși  
sub actuale sau foste stele  
sub mutele plante stinse – niște  
morminte în care nimeni țipenie nu a fost  
îngropat,  
    Doamne Dumnezeule  
desfăcător de realitate și  
făcător de minuni.

## Deja

După *L* (cifră, nu literă) ani Alceste ca și cum  
te-ai califica în sferturile de finală ale  
vieții tale de om de scurtă durată  
neîncrăzător în bâiguiele astrologice referitoare la  
atingerea destinului tău de  
codul stelar. Poate că e tocmai starea în care  
tinerețea târzie se întrepătrunde cu  
devremea bătrânețe (parcă ai simți cum  
citramonul mov se depune pe  
albele oase ale creierului) dându-și jenante binețe  
trăindu-se dimpreună în margini de durată și  
zâmbet vinovat (de ce totuși vinovat?) într-o  
inevitabilă conspirație dintre afirmație și  
negație – trecerea ineficace de la  
jocul secund la dublul joc. Cam  
pe aici sfârșește începutul

începând sfârșitul în  
sferturile de finală când nu chiar totul  
dar deja multe sunt declinate la trecut peste  
puntea suspinelor sau peste  
simple cazuri gramaticale (totdeauna  
mai pășește câte vreunul care  
ar fi trebuit să zacă pe patul apusului sau chiar  
deja să fi apus) ceea ce îți amintește de  
începutul conștientizării când  
toate verbele lumii erau doar la infinitul ipotetic  
și încă nu exista verbul *a sfârși* verbul morții  
maestru în arte urâte (*laid arts*)...

Între timp

(... și între spații) te vei pomeni în  
semifinala omului de scurtă durată  
ce înoată în hainele-i nu că de cândva ci  
chiar de când fusese mire – bătrân  
rău ajuns din urmă până și de  
ușa cu întârziator care-l  
împinge obraznic din spate. Deja ce e al tău  
nu mai este pus deoparte  
însăși lumea devenind propriul său eșec supranatural  
poate chiar supradumnezeiesc

astfel că

îngrijește-ți Alceste toaleta funebră – ajuns involuntar  
mire a doua oară – și haide-ha spre acolo unde  
nu se mai poate zămisli vreun răspuns și unde  
ultimile tale cuvinte ar putea fi:  
„Să mai lăsăm noi drepturile omului să  
le apere și alții eu unul deja fiind instruit  
de-a apăra drepturile îngerilor...”

Haide-ha!

## Descartes

Bietului om (mie-ție-lui) îi revine doar  
a opta parte din viața lui Matusalem  
și  
deplina moarte a acestuia  
astfel că dacă râzi de mine  
bătrânul  
înseamnă că (încă) exist  
sau  
altfel spus:

*Ridere, ergo sum.*

## Quasimodo

dar poate că anume în cocoșă  
nefericitul de el își poartă  
aripile

### Pro metafora

... în cele câteva nopți viețuite pe Olimp (ori  
poate, în Parnas; greu de spus unde anume...) când  
universul propriu-zis, propriu-întins nu mi se părea decât  
o fire de poet debutant care  
își spune că ar fi potrivit să  
se numească altfel,

așadar

atunci citam din Proust memorabilul adagiu că  
numai metafora poate da lumii un fel de eternitate  
astfel acolo, pe Olimp sau poate în Parnas  
răzbind preferințele pentru metafora de lux  
elitară, înnobilită și înnobilitoare  
ce poate fi atât partea concavă cât  
și partea convexă a poeziei – asta  
într-o concomitență excentrică, fantasmagorică  
paradoxală care oferă, adică, relief  
atât în înălțime cât și în  
profunzime.

În fine, acolo, atunci și astfel  
domnea ca și cum starea-de-cheie a  
metaforei *sui generis* ce  
sugerează o mulțime de analogii  
sensul primordial fiind însă cel de a descuia  
elibera, des-tăinui, de-a scoate la iveală  
întru a obține, a ajunge la ceva important  
să zicem, - la revelația că „metafora  
își poartă mereu moartea în ea  
și această moarte este însăși moartea filosofiei” – astfel  
acolo și atunci răzbeau preferințele și temerile mele  
pentru Ay-Sofia ori Ay-Filosofia, dar  
mai abitir pentru Ay-Metafora care –  
precum am spus că spunea cineva – poartă în ea  
moartea... - pentru că, într-adevăr, observai  
că până și acolo, pe Olimp ori în Parnas  
diminețile, zeii deja stingeau metaforele ca pe  
niște lămpi de iluminat public.

## Sonnets

### Miracles de sens

Je surveille l'enfant qui joue dans ton discours  
que tu dis rarement mais qui sur page blanche  
offre de purs bijoux dont l'éclat se déclenche  
à chacun de mes pas dans mon heureux parcours

Ô miracles de sens aux inédits contours  
qui me bercent toujours comme courbes de hanches  
où se pose mon front au parfum de pervenche  
de ton texte j'ai soif sous les nuits et les jours

Restes-là je t'en prie allongé sur ces lettres  
avec ton feu de sens toujours tu me pénètres  
Dans nos écloses fleurs chantent nos blancs parfums

Les violons de nos corps unissent l'harmonie  
des phrases de nos sangs dans lesquelles se nie  
le divorce trop dur entre débuts et fins

Le Pont du Gué, 12 juillet 2004

### Nos fous ADN-s

Tout d'un coup tu fleuris dans ce liquide été  
corollaire de feu de ma trop longue attente  
qui s'est bien renversée sous l'heure palpitante  
quand tes pêches de sang ont soudain éclaté

Elles sont là mûries dans le cœur de mon pré  
qui monte doucement en onirique pente  
pour nourrir tout le sens de ma peine latente  
en balance perdue sous le vent mort du blé

Jaillit le sens du jus au creux en chair de rêve  
régal de l'absolu avalanche de sève  
Notre amour vertical en verbes chante lourd

Unissant nos accords en néomélodie  
procréation dansant dans la ronde étourdie  
de nos fous ADN-s du futur né qui sourd

Le Pont du Gué, 15 juillet 2004

## Absurde

Puis-je t'apercevoir à travers le miroir  
de l'absurde éclaté au bord de la folie  
au coeur de cet été de lumière abolie  
quand tout semble sortir de l'angoissant tiroir

Je te cherche pourtant au bout du long couloir  
aux ombres entassées et dans l'heure amollie  
de rêves ma maison est déjà démolie  
comme un carreau blessé sous le noir assommoir

Avant-goût du néant sont toutes mes saignées  
perdues dans les tissus des mortes araignées  
Finalement je n'ai que le sens de ton corps

les sèmes de ta peau sont mes seules caresses  
mes rythmes de douleur se regroupent en laisses  
et meurent comme échos en litanies des cors

Bucarest, 19 juillet 2004

## Ondes inversées

Ce matin mes instants étraient peins de ton être  
mon espace chantait sous la fleur de tes seins  
les verbes de tes yeux de plus en plus sereins  
effleuraient mes concepts qui n'avaient plus de maître

Ton corps de nouveau sens se faisait un poète  
de sourire ton coeur était déjà enceint  
mon discours caressait notre futur poussin  
qui prenait sous-contours dans ta belle silhouette

Pourtant dans la soirée m'a hanté le néant  
par trop consubstantiel pour qu'il se fit méchant  
Je superpose donc le noir d'ombres blessés

sur le chant de ton sang capté par mon long doigt

que je pose à mon front et mon âme reçoit  
du miracle ton corps les ondes inversées

Bucarest, 21 juillet 2004

## Pluie de sens

Tombe la pluie de sens sur mon rêve ondoyant  
je la sens s'infiltrer dans les absentes couches  
dans l'haleine de nuit de mon ouverte bouche  
sous la menace aiguë d'un grand dieu foudroyant

Ils se trouvent trop loin tes beaux yeux chatoyants  
et irréelles sont tes douces lèvres rouges  
ne chante plus l'oiseau ni ses ailes ne bougent  
Mon sang se raréfie et se fait verdoyant

comme l'herbe blessée dans le trauma du songe  
dans lequel les malheurs avec leurs ombres plongent  
Pendant le matin te rejette plus loin

n'est qu'image ton corps aux teintes qui s'effacent  
ton rire en est allé divorcé de ta face  
je me meurs lentement mon soleil se fait foïn

Le Pont du Gué, 28 juillet 2004

## La porte du néant

L'avalanche de sens se rue sur ma tristesse  
qui pèse tout d'un coup comme un ciel effondré  
c'est un drame affectif du texte inexploré  
bien gravé dans mon coeur où son accent me blesse

S'accumule en mon corps une blanche faiblesse  
comme un parfum mourant d'un désir délabré  
du rythme descendu à son plus bas degré  
quand s'éteint lentement tout écho de promesse

Mon cerveau a perdu l'espoir du souvenir  
mon pauvre prédicat est en train de finir  
et mon discours se meurt dans les flots de ma perte

tous les chiffres là-haut sont drôlement tordus  
les nues de l'absolu sont des moutons tondus  
la porte du néant reste toujours ouverte

Le Pont du Gué, 6 août 2004.

## ARTHUR PORUMBOIU

### Dionisiacă

Fructe cărnose  
dulce  
picurându-mi  
nectarul  
în sânge

### Gândindu-mă la vârsta a treia

Singurătatea umedă, sâcâitoare  
Imaginile tocite ca niște tunici  
Și neputința de a mai fi  
în vâlvătaia ce-nvingea moartea  
printr-un simplu surâs

### Și numai prin picăturile

Culoarea devora altă culoare,  
și noi eram pelerinii triști  
având în palme  
piroanele noilor Criști.  
Și numai prin picăturile  
ce măcinau piatra noii Golgote  
puteai să exiști!

### Am văzut

Ca un pântec  
în care umblă forcepsul,  
am văzut sufletul  
plin de sânge,  
și armele mele  
dormind neputincioase.

țipetele trimise-n apărare  
se-ntorceau asupra-mi  
ca Vulturul  
în ochiul Mielului.

### Mâinile

Pe liniile dure, ca-n stratul de  
bazalt,  
văd orele de muncă ce s-au  
vărsat în sânge.  
Culoare din culoare au dat, și-acuma  
vin  
alte culori la rând să rupă!  
Transparente vor fi-ntr-o zi...  
Și nimeni n-o să vină  
cu prospețimi de muguri  
să le ridice iarăși în lumină

### Sunt iarăși plin de tine

Sunt iarăși plin de tine  
Lumină-ocrotitoare:  
acum sunt veșnicie  
ca blândețe izvoare –  
ce-nvață vocea dulce  
a noilor fântâni  
când noaptea stă să-și culce  
dragostea-n ochi și-n mâini.  
Sunt iarăși luminare  
și tânăr Răsărit,  
și-aud sămânța lumii  
cum suie la zenit.  
Oh! dulce-i clipa ceea –  
ca un sărut adus  
de însăși Galateea  
ori steaua din Apus.  
Ce pace e în mine!



Acuma moarte nu-i  
nici în suple stamine,  
nici în clare statui.  
Acuma moartea-și cată  
un spațiu unde nu e  
lumina vătămată  
ca vocea în statuie!  
I-aș putea fi prieten,  
i-aș putea fi chiar mire,  
dar ea mă ocolește  
precum un vânt subțire  
ce numai în imaginația mea  
crește.  
Păstrează-mi, Doamne, clipa,  
păstrându-mă pe mine  
cum vulturul aripa  
și Ora viitoare în dulcile stamine.

## Stare

Fericit este sufletul meu:  
el întâlnește Lumina  
și ea îl investește  
cu forța-i telurică;  
și nu mai aude laserul  
frigului ce se-apropie,  
și nu mai vede-n neliniștitele  
nervuri  
anunțurile morții iminente;  
și nu mai crede că-i o simplă  
frunză  
ce-o rupe vântul, și-o calcă  
nerăbdarea unor soldați.  
Fericit este sufletul meu  
în comuniune cu lumina  
și roadele plantelor.

## Somnul pământului

Mi-am auzit oasele sunând.  
Când voi fi cercetat ca un vas  
antic,  
Pământul meu se va scufunda în  
somm  
Ca omul în statuie.  
Doamne! Și eu n-o să fiu altceva  
Decât somnul pământului umblând  
Până în semințiile dace.

## Pe firul vieții

Pe firul vieții nu se scrie  
Cuvântul ce aduce moarte.  
Eu sunt acum numai făclie  
ce timpului nu se împarte.  
Minutele se-adună-n ore  
cum sevele în noi tulpini,  
și vin secundele sonore  
cu noi lumini, cu noi lumini!  
Acum eu însumi sunt focar  
de noi lumini ce-ntruna nasc  
dulce contur de nenufar  
ce nu-l atinge timpul flasc.  
Acuma eu sunt contopit  
în fibrele timpului pur  
cum razele născând zenit,  
cum aurora în azur.  
Și uit că moartea-n juru-mi ară,  
și uit că aș putea să fiu  
o moleculă-n tristă seară  
când ceru-i încă străveziu.  
Atâta bucurie pură  
nu poate fi atinsă. Nu!  
Și eu rămân: albă structură  
ce-n moarte nu se petrecu.

## Asemeni cocorului

Expresia Soarelui care nu s-a-ndurat  
de mine  
și caloriferul înghețând la atingerea  
mea,  
Soldatul cu ranița în spate  
și cu plumbul marșului în sânge,  
Femeia lustruită de singurătate  
și trandafirul hrănit cu sânge de erou  
și existența poetului de ocazie, vândută  
pe un lingou  
fals. Aerul sprijinit pe motoare,  
castrarea trandafirului ca să nu-și  
deschidă spre noi  
esențele-aproape devoratoare,  
sunt aceleași zbateri nesfârșite  
dirijate de-o forță necunoscută;  
ne ține-n angrenajul ei cosmic  
asemeni Cocorului înșurubat în aer.

## CONSTANTIN DE CHARDONNET

**N**umele acestui poet român de expresie franceză este foarte puțin cunoscut cititorilor din țara natală. Născut la 4 februarie 1939 într-o familie franco-română, a studiat teologia catolică și compoziția, a debutat în 1969 în „Luceafărul” cu versuri semnate Dan Bocaniciu. Volumele încredințate Editurii Cartea Românească în 1970 și 1971 au fost respinse de cenzură. Refuzând orice compromis cu regimul comunist a scris pentru sertar un excepțional jurnal cu caracter complex **Terfelogul**, atacând subiecte politice, sociale, culturale.

În 1983 a părăsit definitiv România, urmând-o pe Antonia Constantinescu, soția sa, personalitate emblematică a penultimului val de exilați în Occident.

În Franța, unde trăiește la Paris din lecții de vioară, a publicat mai multe volume: **Poèmes a retardement** (semnat Daniel Boc) – 1987, **Herbalies** – 1995, **Rienessence** – 2000, **Neumes** – 2000, **Dedicaces** – 2001, **Nocturnalia** – 2001, **Diptyque** – 2003, și **Le livre** – 2004, toate semnate Constantin de Chardonnet.

În România, Editura Du Style a tipărit în 1999 o antologie din poemele sale scrise în tinerețe, sub titlul **Neume** și semnătura Daniel Constantin. Sporadic a fost prezent cu eseistică în „Jurnalul literar”, cu poezii în „Luceafărul”, și în emisiunile literare ale Radiodifuziunii Române.

Până când vom găsi un editor interesat de creația sa poetică, iată un ciclu compus recent și pe care mi l-a trimis la începutul lui 2005.

Cunoscătorii limbii franceze vor descoperi un virtuoz al versului modern, un excepțional mănitor al cuvântului în cea de a doua sa limbă, care se pare că l-a acaparat definitiv.

## LIVIU GRĂSOIU

### Choral I

on vit toujours en se flattant d'être  
les derniers défunts de ce monde  
original

attesté déjà par sa dépouille...

qu'il neige ô qu'il neige à  
vertige égal sur nos fils et sur les  
poulains

sur tant d'artisans sur leurs antonymes

qu'une neige en déclive occasionne  
enfin la

concordance des contes de fées  
bleuâtres et celle des cimetières...

il était une fois (une fois de plus!)  
une

haute érotique imprévue  
du silence au silence



NICOLAE LAZĂR

## o povestire, să-i spun mers și ființă

fiind ea, așadar, surâs  
al amiezii, ne-o  
închipuim ca o alunecare prin  
alcătuirii sufletești și îi scriem pe  
singurătate  
un poem  
despre arderea zeilor:

să spunem că  
dintr-un bob de lacrimă  
a venit. vibrau nuferii și somnul  
– limpede  
vis într-o clipă a tainei.

a fost apoi dimineața, răsărit  
cristalin de credeai că  
răcoare învăluie cântecul în  
veșnicie asemenea sticlirii-n oglinzi  
cu luciul crăpat.

se zice că  
au urmat ziduri crescute, fulgere  
și drumuri cu moină.

deodată – zăvorul. și  
oprite priveliști. încercare de  
zbor cu disperare. și-acum...

surâs al amiezii fiind, îi  
așez o floare în palme, să lumineze  
necuprinderea toată.

ne-o închipuim oază  
de raze în noapte și deasupra să-i  
murmure stele destinul.

## iar... cu noimă pierdută

în brațe ca  
un zbucium al trunchiului și simplu  
spunând foșnirii de  
pleoape, am crede-ncordarea  
pătrunsă de fiecă  
os, apoi crengi răvășindu-ne  
viscol  
arselor guri, iar grâul, cum va  
în puzderie, -și cerne semințe și  
maggă. nimeni nu știe cât păstrăm  
în priviri, câtă mângâiere pe umeri;  
o, nimeni  
n-aude cum lunecă aștri prin  
noapte, ghicindu-și drum de pulsații  
egale cu sufletul somnului  
vara.

## secvență cu verb

sunt, Doamne, de  
parcă n-aș fi când e dusă  
în țările ei și locul din jur e gol  
ca o sahară interioară, iar păsările  
îmi cad în priviri, degetele mi se  
usucă  
îndurerate tânjind o atingere  
amintirile devin  
șopârle gălbui la marginea drumului. în  
clipa aceea e frig și simt cum se  
sparge  
zborul cocorilor sosiți prea devreme.  
sunt, Doamne, atunci, un  
poem din care-au fugit  
cuvintele și aud coborând,  
în locul lor, pietre

de lemn.

## străvezii portaluri

neatins cuvânt  
cu nici o vicleană,-n risipire,  
ceață,  
ni  
se limpezește în vertij umil, cerc  
violaceu, cu  
intermitență adormit în grai de  
nevindecate visuri,  
peșteră  
din gând și con  
descendent în privire ninsă ca o  
pustiire-n suflet și un  
vaier sterp.

## negru?

de atâtea nopți, omule, sufletul  
îți umblă pe străzile înclinate ale  
orașului căutându-te. nu știi dacă  
împreună cu el ai fost și tu într-o  
vreme, ori numai vântul îi este  
totdeauna tovarăș. poate că, din  
când în când, aproape întâmplător  
l-ai întâlnit, fără să-l recunoști, prin  
côtloanele suficient luminate ale unor  
cârciumi neclar numite, printre unii  
clienți visători sau doar amețiți, atât  
de târziu, încât nu v-ați dat seama  
care e unul și care e celălalt, care e

adevărat și chiar este fals careva,  
până când ( vai ! ),  
neînțelegând nici unul  
nimic,  
v-ați întors  
de unde-ați plecat  
și  
nu vi s-a mai părut tulbure somnul.

## scriere în linia palmei

mi te-am amintit  
și te-am dus, în mine, tot mai departe.

era acolo un timp neumbrit –  
parcă mi-ai fi fost cântec sau carte.

apoi am murit, cu tine pe buze.  
se legănau stele, ne lăcrimau zori –  
Doamne, nu gândeam cât de sus e  
zborul înviat în cocori !

mă duream la tâmplă, în braț,  
de atâta risipă a verii.  
luminos și sfâșiat, cu nesaț,  
de bucuria unui Dumnezeu al durerii.

iată-te ! din  
ochi mi te sorb.

iată-mă ! rege  
și orb.

DUMITRU UNGUREANU

## Symona

**T**rezit parțial, după o noapte confuză ce debutase cu obișnuita ceartă familială, Virgil Adamachi găsi alături, în pat, o ființă străină.

- *Pare să fie femeie!*... – gândi el, zărind părul câlțos și lung.

Faptul, nu ființa în sine, era de natură să-l sperie. De obicei, și de multă vreme, dormea singur. Familia se compunea din trei persoane. Tatăl, lancu Adamachi, de când se pensionase, și chiar înainte, își făcea veacul în fotoliu, la televizor. Mama, Tinca, rar ieșea din bucătărie. Acolo pregătea feluri deosebite de mâncare, acolo fuma la cafeluță, acolo, sau așezată pe un scaun în veranda ce da spre curtea umbrită de bolta cu viță-de-vie, cosea goblenuri. Între dormitorul părinților și-al lui Virgil se interpunea sufrageria, sau camera de toată-zuia, loc de interminabile dispute. Tată și fiu nu se înțelegeau, arbitrajul mamei, vădit de partea soțului, nu făcea decât să-i întărească.

La figurat vorbind, Virgil nu viețuia singur în odaie. Poseda un acvariu de pești exotici și-un canar galben, ținut la colivie. Dacă se putea admite că pasărea doarme, peștii, fără îndoială, nu intrau în categoria vietăților cu somn. Sub lumina becului de 10 wați, se plimbau neconținut și nu închideau ochii niciodată. Privirea lor fixă îl intriga enorm pe Virgil. Uita să mai plece de lângă geamul verzui, studiind mișcările ființelor mute, a căror prezență îi da un ciudat și nesecat sentiment de mulțumire. Și când se întâmpla să ia în mână câte un peștișor (asta se petrecea rar, deoarece atingerea putea fi mortală pentru făptura fragilă și iritantă pentru pielea umană), satisfacția flăcăului era imensă.

Acum, întins în cearceafuri, Virgil privea spre partea unde adăstau picioarele lui și ale femeii - ale fetei? - de alături. Movilița lăboaielor sale proptite vertical sub plapumă nu se împerechea cu a intrusei. Umezeala caldă a așternutului, în zona aceea, îi da de gândit. Ce se întâmplase? Ce vărsase acolo? Transpirase în vis? Parcă nu făcuse amor... Să fi urinat în somn, el sau ea? I se părea că în cameră duhnește ciudat. Fereastra era închisă, mirosul mării nu răzbătea prin crăpături. Să fie de vină țoalele străine? Dar unde se aflau ele aruncate? Virgil își roti privirea prin încăperea cufundată în semiobscuritate.

Aici era patul. Acolo dulapul cu cărți, casete și alte flecuștețe. Dincolo masa cu acvariul. Alături de ușă cuierul în care stăteau alandala pantalonii, hanorac, fular, fes. Haine bărbătești, niciuna femeiască. Sub fereastră, o măsuță cu scule: letcon, fludor, clești, șurubelnițe, cutii cu șuruburi, pile, chei. Toate țineau de meseria lui Virgil, care lucra la un atelier electric din vecinătate, pe partea cealaltă a Bulevardului, lângă lac. Nu se plângea că locul de muncă e aproape de casă; dar fusese de atâtea ori stânjenit, când fie tatăl său îl căuta la serviciu, fie vreun coleg îl deranja acasă pentru cine știe ce, încât uneori își dorea să lucreze la dracu-n praznic, în port sau chiar la Capul Midia, la rafinărie. *Și poate că tot un coleg bate acum în poartă...*, își zise Virgil auzind gălăgie la stradă. Ochii lui împăienjeniți căutară ceasul. Da, trecuse ora începerii programului, normal ca maestrul să trimită pe cineva după întârziat... Cum de nu auzise țârâitul soneriei? De ce nu-l trezise mamă-sa? Cum ratase tatăl ocazia să-i tragă alt perdaf? Afară ploaia mărunț. Bănuia o zi cu nori lăsați peste oraș, cu marea de gradul trei-patru, înspre liniștire după furtuna ce ținuse până aseară. În fond, era noiembrie... Dar de ce în casă nu mișca nimeni? De ce ființa de alături nu dădea semne de viață? Uitându-se atent la ea, peste umărul gol, scos de sub învelitoare, Virgil îngheță: fata - sau femeia - ținea ochii deschiși. O clipă îi fu frică să nu fie moartă. Oare cum ajunsese în pat? De ce nu-și amintea nimic? Tărăboiul de la poartă se întetea, deodată cu ploaia. Umezeala devenise pregnantă la picioare. Paralizat, incapabil să se scoale, Virgil aștepta nici el nu știa ce. Probabil că zgomotul insistent o trezi pe fată, căci se mișcă și zise:

- De ce nu răspunde nimeni?

Glasul feminin fu declinul necesar ca Virgil să-și amintească unde o găsisese pe tovarășa de așternut.

Aproape nu era seară, în vremea din urmă, ca familia să termine cina cu tihneală și bună dispoziție. Pricina aparentă o da lipsa de apetit pentru *însurătoare* a lui Virgil, cum zicea el, la o bere cu amicii. Adevăratul motiv îl constituia ridicarea blocurilor pe Faleză. Nu peste multe luni, poate la primăvară, poate toamna viitoare, și strada aceea urma să fie rasă de buldozer. Adamachii se vedeau obligați să se mute în *blocoteț* la muma-huciului, în Coiciu, în Brătianu, pe Soveja sau pe la Km 5. Și nu e ușor să te rupi de cuibul tău, mai ales când ai o vârstă... Așa începuse cearta și aseară. Câteva păhărele de rachiu, un fel de mastică preparată pe aragaz de Tinca după o rețetă proprie, îi deschiseră lui lăncu pofta de morală.

- Parcă ești pe vremea lui Stalin! – replică fiul.

- Și ce, mă, era rău p-atuncea? Că nu ne daăștia afar' din casă, aveam ce mânca, aveam de toate, și pește la sărea pe mal, doar să-l aduni!...

- Da, păi cum, uite-așa de mare era! - îndoi Virgil brațul din cot, un gest învățat chiar de la tatăl-său. I-l întorcea fără jenă de când îl prinsese pe „bătrân” încălecat c-o turistă găzduită cu săptămâna. Lăncu era încă tânăr și deloc urât. Tinca muncea la bucătărie, într-un restaurant din Mamaia, se întorcea târziu, mult după ce chiriașii de sezon (cărora le pune la dispoziție baie, cameră, vase, dar nu și mâncare) veneau de la plajă sau de la vreo distracție. Pesemne că munca îi tăia pornirile amoroase, iar bărbatul se consola... consolând nefericitele singure, vilegiaturiste sau vecine.

Nu gestul îl înfuriase pe tată, ci amintirea neclară a ceea ce fusese, ce putuse, și ceea ce acum era pierdut pentru vecie. Puțini oameni suportă în tihnă îmbătrânirea.

- E, vezi tu pe dracu, când or să vă bage ăștia la cantină, să dea mâncarea pe cartelă!

- Ți se pare, dom'le! Mai bine recunoaște că ți-e teamă să nu carteleze ăștia băutura! Ce te-ai face mata?! Ce s-ar face mama, cum o să mai agonisiți voi trăscaul?!

- Tu să nu râzi de mine, că n-ai...

Dar Virgil ieșise din cameră. Știa că dacă rămâne, cearta va degenera, lăsându-se cu înjurături și cu încercarea tatălui de a-și demonstra puterea. Va da să-l palmuiască pe fiu, mama va sări între ei, și scandalul nu se va domoli. Ca să-l evite, mai mereu pleca un timp din casă, din curte. Plaja fiind alături, cobora malul pe potecă și se plimba până uita de toate...

Furtuna, pe sfârșite acum, nu-l împiedică. Îi veni chiar în ajutor, fiindcă nu risca să găsească vreun alt lunatic, să-i tulbure pacea. Tipii care se plimbă noaptea pe plajă sânt dornici de singurătate și rar intră în vorbă unul cu altul. Sânt însă momente când marea împinge la efuziuni. Virgil pe astea le detesta cel mai mult. Când se pornea vreme urâtă, se simțea cu adevărat bine. Aștepta lacom astfel de zile. Adulmecând în aer posomorala, savura sentimente de neînțeles. Nu-i păsa că unii îl cred ciudat, alții își bat joc de bizareriile sale, ori îl suspectează de năravuri pidosnice. Și nu conta că vreo doi ghiciseră ce face uneori, singur, pe dig: se masturbează. Satisfacția adusă de ceea ce el numea "futai cu marea" întrecea batjocura oricui. De altfel, momentele astea erau suficient de rare ca, pe de-o parte, să simtă o plăcere incomparabilă, pe de alta, să nu-i fie teamă de viciu. E drept că nu se putea abține, când frământarea valurilor spârgea în sufletul lui ceva întunecat. Noaptea și marea, pline amândouă de glasuri, de chemări greu de urmat, greu de refuzat, îl învăluiau într-o pânză mătăsoasă, jilavă, excitantă. Chircit sub stabilopozi sau intrat până la șolduri în apă, lepăda lapții în gelatina înspumată și se elibera, respirând adânc și rar. Luna - căci numai în nopțile cu lună îndrăzne ritualul -, pogora în Virgil sub forma unui flux luminos, trepidant. Nu altcum se petrecea și după orele de bătălie cu femeia la care își lăsa sămânța, plus banii, o țigancă spălată care locuia într-o casă cam șubredă, pe Răsuri. De ce coțaiala cu muiera i se părea o luptă, n-ar fi știut să explice. Dar nu se da în lături ca, sâmbătă de sâmbătă, să înfrunte balaurul roșu din pădurea neagră. Iar asta era încă un motiv de furie pentru tată-său: cheltuia banii! În loc să-i strângă de-o mașină sau altceva, îi cheltuia pe-o țigancă! Măcar nu găsea altă muieră?

- Ce-are, bătrâne!? - făcea Virgil, flegamtic. - E bună cu draci, de ce să caut alta? Când o fi să nu-i mai placă de mine, schimb meniul! Pân-atunci, de ce să nu profit?!

- Spurci sângele c-o țigancă! - făcea lancu, scuipând o flegmă cât farfuria. - L-ai spurcat, ce mai încoace-ncolo!

- Ia uite cine vorbește! Mata n-ai fript-o pe turcoaica Burasan, de era s-o mierlească mama?

- Aia barem era ca o șerpoaică!

- Tot o gaură cu păr! Da' de unde știi cum e țigancă mea? Nu cumva ai dat o raită pe-acolo? Și te-o fi gonit, că nu e chiar nesimțită?!

Discuția se desfășura în absența Tincăi, și era printre puținele care sfâr-



șeau amiabil, cu pahare de vin și țigări împărțite frățește. Dar dacă întindeau de băutură, iarăși se ajungea la scandal. Așa că Virgil pleca din precauție, după al doilea litru de Murfatlar ieftin, luat din Alimentară.

Poteca spre mare, spălată de ploaie, luneca. Pietrișul sclipea slab în lucoarea strecurată printre zdrențele norilor. Jos, vântul își pierduse tăria. Nisipul era acoperit cu scoici și resturi măloase. Ici-colo, se ghicea câte o meduză ce adunase ghemotoc fire de alge, pietricele, chiar și vreun guvid. Spuma se coagulase prin scobituri, ca untura. Stabilopozii nu se vedeau, aleea cimentată scăpa rar de sub valurile ce băteau necurmat. Plaja, în golfulețul ferit de betoane, aproape dispăruse. Ierburile îțeau rădăcini goale, ca niște nudiste timide. Cutii și sticle, cioburi și papuci de plastic, jucării și ustensile mici, tot ce aruncaseră aiurea turiștii, marinarii și alți cretini, tot era scos acum de furtună pe țarm. Gunoaiele nu-l indignau pe Virgil mai mult decât un pește mort. Nu suferea pescarii, mai ales pe cei de sezon, care etalau bețe și lansete lungi. El nici nu pescuia, nici nu mânca pește. Când dădea de vreunul zvârlit pe uscat, îl ducea în apă, chiar dacă nu mișca. Odată, după o furtună ce ținuse trei zile de februarie, găsisse un delfin ce abia mai respira, dincolo de Mamaia Nord, la vreo treizeci de pași pe plajă, între tufișurile înghețate. Nu ținea minte cât muncise, trăgându-l în mare, și cât veghease până când, dezmoțit, revenise la viață. Delfinul îl însoțise apoi înot, de-a lungul kilometrilor de țarm, până la poteca spre stradă. Sărea din valuri ca și cum ar fi vrut să-l urmeze acasă pe salvatorul ce dărdăia de frig. Săptămâni după aceea, delfinul fusese văzut în preajmă. Vecinii se strângeau sus, pe mal, și-i admirau tumbele, țipetele, bălăceala. Nimeni, afară de Virgil, nu știa că animalul face asta de recunoștință, nu din alte cauze. Iar când Virgil cobora în golf, cu brațele deschise, delfinul aproape c-ar fi sărit la pieptul acestuia, spre uimirea celor care asistau la scenă. Senzația că face circ îl oprise pe Virgil să mai meargă pe faleză, când delfinul se ivera din ape...

Tot vreun delfin crezu că este mogâldeața mișcătoare din apropierea bancului de scoici mușuroite, între două dâmburi nisipoase. Lumina stelelor și a lamei de lună nu era suficientă să deslușească de departe ce găsisse. Doar când ajunse alături și se aplecă, Virgil văzu că în inima ghemului de alge, garide, mătăsure și mâl se zbenguie o femeie! Despuiată, slabă, cu părul lung înțesat de mizerie, cu țâțele atârinate ca două trăistuțe nu prea pline, coastele proeminente și subțiri, femeia se răsucea ca un pește, când pe-o parte, când cu fața în jos, când încovrigată pesemne de-o durere intestinală. Respira neregulat, greu, cu sforțări ce trădau neobișnuința sau vreo boală a plămânilor. Se zbătea între viață și moarte, și n-ai fi știut cui se împotrivese...

Cocârjat deasupra trupului fragil, Virgil era fascinat de aspectul celor două țâțe și al feselor. Rotunjimile perfecte, albeața de neon și plinătatea ce contrasta cu slăbiciunea restului corpului răcâiră omul în zona predestinată. Penisul se întări, testiculele se învârtoșară. Instinctiv, Virgil duse mâna la prohab, desfăcu nasturii, scoase mădularul. Și nu fu nevoie să-l frece de multe ori. Țâșniță cu forță, materia seminală stropi din abundență pântecul și pieptul ființei care se zvârcolea în mazăga marină. Când își dădu seama ce face, flăcăul se ridică speriat și privi în jur. Părea că ochi nenumărați din noapte îl strivesc, ironici și furioși. *O părere*, își zise ușurat. Închise șlițul și se aplecă iarăși. Și abia acum se sperie: femeia se ridicase în șezut și-l ațintea cu ochi de fosfor verde. Clipa cât se priviră fu necuprinsă și rece ca oceanul. Vocea feminină susură în urechea lui Virgil:

- Picătura de căldură m-a salvat! Înghețam dacă nu zvârleai pe mine sămânța ta fierbinte!

Și pentru prima dată de când avea de-a face cu femeii, lui Virgil îi fu greață și rușine, iar stomacul dădu semne că vomită. Era ca și cum ar fi ancorat întâia oară între cracii unei muieri! Nu mai știa limpede cum fusese atunci, dar senzația de-acum o mai trăise cândva. Mașinal, scoase o țigară. Pentru moment uită că femeia este goală, că afară e frig, că apa e înghețată. Un nod i se pusese în gât, iar fumul tutunului nu-i fu de ajutor. Aruncă țigarea, se lăsă pe vine lângă trupul fragil și întrebă:

- Cum ai ajuns aici? Voiai să te îneci?

- Nu mai știu...

- Dar ce căscat sânt! - își lovi el fruntea cu palma. - ți-e frig, și eu te țin de vorbă! Hai acasă la mine, stau sus, aproape... Poți să mergi?

- Nu.

- Atunci te iau în brațe. Nu te superi?

Urcușul dură o clipită, cel puțin așa percepu Virgil. Nu alunecă pe poteca de pământ, nu se poticni, nu se odihni. Iar greutatea fetei-femeii părea o bagatelă. Dezvăluită de-un bec la intersecția cu Pescărușului, strada pustie, spălată, gema de fețe ascunse. Toate îl urmăreau pe Virgil, ca și cum acesta ar fi dus în curte ceva de contrabandă. El se grăbea să nu fie prins și mai mult se jena de goliciunea rece ca solzii, decât ascundea prada. I se păru ciudat că ai lui dorm, neonul din verandă e stins, televizorul nu funcționează. Intră în camera sa și aprinse veioza. Ceasul arăta trei fără zece minute. Trecuseră șase ore de când plecase! Cum? Când? Nu mai conta. Vârî în priză aeroterma și peste puțin căldura deveni plăcută. Înfoliță într-o pijama de-a gazdei și-n pătură, ființa ședea întinsă pe pat, privind la acvariu. Cât se mișcă, pregătind cafea cu un fierbător electric minuscul, Virgil nu fu atent la fată. Punându-i în mână cana fierbinte, se așeză alături. Nu știa de ce rumenește un sentiment de mare mulțumire.

- Cum te cheamă? - o întrebă. - Eu sânt Virgil...

- Symona mă cheamă, cu i grec!... - șopti fata.

- De ce cu i grec? Așa, la derută?

- Nu știu de ce este așa.

- De unde ești? Ce-i cu tine aici?

- Cam greu să-ți explic așa, pe loc. Vrei să mă lași un timp, să mă obișnuiesc în noua situație?

- Firește. Să-mi spui numai dacă ai angajamente neonorate, dacă ești urmărită, mai știu eu ce... Nu vreau să vorbești despre ce nu trebuie să știu, eu sau altcineva; numai că n-am chef de surprize neplăcute, să mă pomenesc aici cu vreun tip căruia îi datorezi bani sau îi ești obligată în vreun fel... Asta dacă vrei, și dacă pot să te ajut cumva...

Symona păru că judecă, ducându-și palma dreaptă la tâmplă, cu degetele răsfirate. La încheietura acestora o pielită dădea aspect de labă de rață mării osoase. Văzut din profil, capul ușor ținut în creștet, cu gura și nasul aruncate înspre fruntea îngustă, semăna cu al unui pește. Chiar mirosea a pește, ceea ce era explicabil, căci fata se ținuse din valuri. Și cine știe cât zăcuse în mare! Bine că nu se înecase...

- Te-ai mira dacă ți-aș spune că soarta m-a împins la tine?

- Nu prea cred eu în vrăjeli de-astea, dar la urma urmei, de ce nu? - făcu Virgil, și-și aprinse altă țigară.

- Te știi de multă vreme! - afirmă Symona.  
- Zău? Cum se face că eu nu te știu? Unde-ai stat ascunsă, de nu te-am văzut niciodată?

- Nu mă crezi?

- Cum să te cred? Oi fi eu gură-cască, vorba părinților mei, dar nici așa, să nu știu pe unde merg și ce fac...

- Și când lepezi sămânța în mare, sub stabilopozi, știi ce faci?

Virgil înțepenii. Dar nu-și pierde cumpătul. Zise:

- E o chestiune personală, nu vreau să discutăm despre asta, pentru că nici nu știu ce se poate spune. Și, la urma urmei, tu trebuie să te justifici cumva, nu eu. Dacă vrei, repet. Gestul meu e simplu și n-are nevoie de explicații: îmi lipsește o femeie în pat, noapte de noapte, trebuie să mă însor, cum și zic bătrânii mei, da' parcă *n-am apetit*...

- Eu sânt femeia care îți trebuie! - șopti Symona, într-un fel oarecum previzibil.

În Virgil se iscă o suspiciune. Nu pentru că-i spusese ce face de unul singur, ci pentru că răspunsul prea se potrivea rapid pe doleanța vag exprimată. Ca să o bănuiască de intenție prefabricată, n-avea motive și nu-i sta în obișnuință.

- Ți se întâmplă des chestii de-astea? - întrebă el.

- Nu mai des decât altora ca mine.

Virgil sorbi din țigară. Așadar, intuiția lui prindea contur. Fata era una de-alea care câștigă bani cu sexul, o prostituată. Ei, și? Doar n-o ia de nevastă, nici de probă, nu? La urma urmei, dacă ar lua-o, ce-ar fi? Cine are ceva contra? Dar poate că ea nici nu vrea! Atunci de ce zice că...?

- Ești liberă să faci ce vrei?

- M-ai întrebat adineauri asta. Fiindcă te frământă atâta, uite, îți răspund: nu sânt liberă să fac ce vreau, dar nici nu sânt ceea ce crezi tu acum că sânt - o hetairă!

- Ce-i asta - hetairă?

- Una care câștigă bani cu sexul, cum gândești tu! Și nu vreau să-ți fiu nevastă, nici măcar de probă! Dar voi sta cu tine o vreme, sânt trimisă pentru asta. Cât voi sta, nu știu. Și de-aia ți-am precizat că nu sânt liberă. Nu depind numai de mine.

- Pot să știu și eu cine te condiționează?

- Uite, asta!

Și Symona înlătură plapuma de pe corpul ei, iar cu degetele mâinii drepte deschise gura vulvei, înăuntrul căreia Virgil zări ochiul albastru al unei mări de vis. Părea un fulger globular, o stea surpată în propriul centru, ce atrăgea privitorul, sorbindu-l în vârtej de scânteii și valuri de lavă. Scufundat în acele adâncuri, Virgil înotă prin ape tropicale calde, parfumate și răcoroase, cu turbioane de corali și jerbe de alge izbite înfundat de curenți submarini, în sunete clocotitoare de pietre și metale ruginite, în scârțâit de corăbii fantomatice, scufundate de pirați. Nisipul de pe fundul oceanului avea catifelarea unei cuverturi persane, ghirlande imense de scoici colorate se încolăceau în grele coroane ce înobilau fruntea cuceritorilor de granit și lespezile decedaților celebri. Mii de boturi de pește sărutau, nevăzute, pielea intrusului, ciupiturile cine mai știe căror vietăți întăreau vigoarea rutului...

- Adamachi! Adamachi! Virgile! Nea lancule!

Era vocea maistrului Ciornei, șeful de atelier, ce părea contrariat de lipsa unui răspuns. Dimineața de noiembrie învăluisse strada în ceață, nici nu se vedea bine casa de vizavi. Virgil își trase un halat peste pijama și ieși în verandă. Din camera părinților, glasul tatălui mormăi:

- N-auzeai, mă?

Cu papucii pe piciorul gol, cuprins de frig, flăcăul merse la poartă și-o deschise fără vorbă. Maistrul Ciornei îl urmă. În casă, Virgil ezită o clipă. Apoi împinse ușa camerei sale, lăsând-o dată la perete. Se așeză pe marginea patului, după ce, grijuliu, strânse plapuma peste umerii osoși, peste pieptul secăt al Symonei. Ciornei se opri în prag, nedumerit. Câteva secunde se holbară unul la altul. Maistrul ar fi vrut să între, însă își da seama că nu este binevenit. Din atitudinea lui Virgil se înțelegea că e dispus să înfrunte lumea toată pentru ceva ce credea că i se cuvine. Și era evident că ține să-i arate femeii cât este el de tare. Vizibilă era și convingerea lui că femeia e o poamă oarecare, căreia îi face o necuvenită cinste, apărând-o. Dar dacă restul lumii s-ar fi pus cu Virgil, vrând să-l scape de răul pe care singur și-l administrează, ca drogații, Virgil era hotărât să lupte contra tuturor, nu c-ar fi crezut în dreptatea sa, ci fiindcă așa voia el! Știa, totuși, că apără o femeie de neapărat, una ale cărei apucături se citeau pe fața-i năvălită la carne. Dacă el, maistrul Ciornei, îndrituit să conducă și să ghideze comportarea subalternilor săi, i-ar fi spus lui Virgil, față de care putea fi ca un părinte, având vârsta corespunzătoare, "*Mă, Virgilică, nu faci bine ce faci!*", băiatul s-ar fi cramponat de ambiție și n-ar fi cedat neam.

- Nea lancule, ia vino-ncoace! - zise Ciornei spre camera unde știa că se află cel chemat.

Moșmondindu-se, lancu se ivi de după glasvand, cu părul vâlvoi, gura strâmbă și ochii bulbucați. Pesemne că băutura de aseară fusese mai puțin dreasă cu apă ca de obicei. Un papuc era crăpat la vârf, celălalt n-avea jumătate de talpă. Pijamaua atârna, gata să cadă, vesta de lână sta pieziș. Duhnea acru, a sudoare încinsă.

- Ei, ce e? - făcu.

- Ai văzut ce ți-a adus fi-tău?

Ciornei se trase lateral, fără să iasă din cadrul ușii, cu ochii spre cameră. Nici nu privi la lancu. Acesta băgă capul înăuntru, clipind des din pleoapele galbene.

- Ei, ce e? - zise lancu. - Virgil s-a-nsurat! Ce mare scofală?! De când îi zic să între și el în rândul lumii! E prima oară că m-ascultă! N-ar merita, da' cum s-a pomenit, trebuie să cinstim ziu-asta! Tinco, scoate mastică, așterne masa mare, că avem oaspeți, și avem ce sărbători! Hai, mă Ciorneiule, vino la masă! Virgile, simțește-te și tu, că nu se cuvine să stai așa, destrăbălat! *Puneți-vă-ți ceva ca lumea pe voi, și hai la masă! Hai, mă Ciorneiule, lasă copii, că le-o fi rușine!*

Era seară. De mai mult de 10 ore, cei trei bărbați "cinsteau" evenimentul. Tinca trebăluia în jurul lor. Aducea farfuria cu mâncare, sticle cu băuturi, cești cu cafele. Mâncatul și băutul se întrerupeau în chip firesc, dictat de nevoie sau de prea plinul burților. Vorbăria nu se oprise niciodată. Lancu spunea cum era pe vremuri, ce pățise prin bălțile de la Sinoe, unde lucrase o vreme ca pescar, sau cum izbutea să răpună un berbec și-un butoi de vin, la Niculițel, alături de alții ca el, vârtoși în pumn. Ciornei povestea cum bătuse țărșul

câtorva șantiere prin țară, ultima oară la rafinăria de la Midia, când hotărâse că gata, e cazul să se oprească, și se stabilise aici cu familia, că erau alte posibilități, nu ușoare, bunînțeles, daî oricum, altele decât pe unde umblase. Virgil nu vorbea. Nici n-avea ce, nici nu-l încerca nevoia. Doar îi zgândăra pe ceilalți. Din când în când se ducea la Symona. Fata nu ieșise dintre cearceafuri. Răsfoia o carte, dar mai mult dormise. Când o găsea cu fața ușor crispată, cu pleoapele străvezii lipite, buzele strânse și părul albăstriu risipit pe pernă, Virgil se oprea lângă pat, în picioare, neîndrăznind să deranjeze. Se tot întreba dacă e real ceea ce vede, încă i se părea că visează. O femeie în cuibul lui, maistrul Ciornei la masa lor, tatăl bine-dispus, iar canarul mut, neîncrezător, privind cu un ochi spre așternutul ce mirosea din ce în ce mai tare a sărătură. Peștii din acvariu se agitău ca și când îi amenința vreun rechin sau altă primejdie. Astea erau amănunte cărora Virgil nu le da atenție, ocupat și fascinat de făptura miraculoasă. Care, atunci când nu dormea, îl întâmpina cu bucurie netrucată, îi înconjură gâtul cu brațele subțiri și-i puneu gura pe gură, ca o ventuză, strecurându-i șoapte cu înțeles precis. Virgil abia se smulgea, cu surâs complice și mângâieri difuze.

- Ei, lasă, că pleacă musafirul și vin la tine! Nu vrei să mergi și tu? Nu? Mai bine! Te-ai simți prost lângă ei! N-ai obligația să-i suporti. Lasă, rămâi aici! Ți-aduc o ceașcă de cafea?

Se reaseza la masă, lipsit de chef și totuși cu oarece poftă de glumă. Răspundea evaziv celor doi, care doreau să știe cum e fata, ce face sau cine este. Prezența încă necunoscută, ca și experiența nopții trecute, îi da lui Virgil siguranță de sine și curajul de a susține cele mai imposibile aserțiuni, când era provocat. Astfel, ajunsese să afirme că strada nu va fi demolată, pentru că regimul ăsta nu mai ține mult, maxim un an; că URSS-ul se va descompune în republici după naționalitatea fiecăreia, că alde Ceaușescu, Dăscălescu, Mănescu și alții vor cădea, cu sau fără voia lor, că - mai mult - Ceaușescu va fi omorât de lumea răsculată, iar Ceaușeasca jupuită sau jumulită de păr, ca ultima japiță. Iancu și Ciornei, blocați, se uitau cu teamă în jur, ca și cum i-ar fi spionat cineva. Și întrebau în șoaptă de unde știe Virgil așa ceva, și-i ziceau să tacă, să nu mai scoată o vorbuliță, deși amândoi voiau mai mult... Iar Virgil se mira, în sine, de unde-i veniseră viziunile astea, și credea că știe de unde, însă refuza să ia act de realitatea misterioasă dezvelită înăuntrul craniului său.

Seara căzuse demult. Tustrei bărbații se amețiseră peste măsură. Într-un târziu, Ciornei se îndură să plece, asigurând pe Virgil că poate să stea acasă cât pofteste, că-l pontează de la el, așa e normal în situația dată. Iancu îl conduse până pe Bulevard. L-ar fi însoțit la apartament, cum insista maistrul, dacă picioarele nu i s-ar fi muiat, obligându-l să se rezeme de bordură. Tinca strânse vasele fără sila de până deunăzi. Îi trecuse mastică în sânge, și-i răsăriseră aripi. Se porni chiar să îngâne o litanie moștenită din neamul ei macedonesc, de-o veselie amară. Virgil se așeză pe pat, lângă Symona. Fata îl privea cu ochi tulburi. Parcă băuse alături de el, pahar după pahar, și beția i se răsfrângea în gesturi și vorbe. Nu mai încuiară ușa. Nici nu auziră când Tinca vru să le vorbească. Ocupați cu amorul, putea să se dărâme casa peste ei, habar n-aveau...

Șapte zile și șapte nopți zburară ca o clipă. Dimineața, amețit și somnambul, Virgil căra tava cu pateuri și cafea, o puneu dinaintea Symonei și adormea pe umărul ei, cu țigara între degete. Pe la prânz se trezea nițel, cât

să-și întremeze intestinul cu vreo ciorbă acrișoară, ieșea la WC, vedea că afară e tot nor și burniță, se vâra la loc în așternut și înota larg în marea de cleștar. Mai somnola un timp, mai asculta o muzică, mai deschidea o carte. În vârtejul iubirii, uită de pești și de canar. Peștii muriră toți, nu observă când și nu-l interesează de ce. Scoase acvariul inutil și-l depozită în magazie. Canarul, pesemne iritat de lipsa îngrijirilor, începu deodată să se zbată ca orbul. Se izbea de gratii, gata-gata să se înfigă între ele, însângerându-și pieptul. Virgil fu obligat să-l elibereze, iar colivia, fără rost, luă tot calea magaziei. Alte evenimente nu perturbară monotonia traiului drăgăstos. Când mamă-sa aducea fripturile, mânca mai mult flăcăul, Symona doar ciupea câte ceva. De-aia nu căpăta puteri, nu se dădea jos din pat, nici nu mergea la baie, să se aranjeze cât de cât. Se vede că era învățată, *era de cursă lungă*. Vorba o spuseră prietenii lui Virgil, când îi reîntâlni. Trecuseră cam două săptămâni de când era „însurat”, iar femeia lui tot nu părăsise salteaua, necum să iasă pe-afară. Nu dezvăluise amănuntul, însă faptul că stătuse cu ea în cameră atâta vreme nu scăpase amicilor, care-l transformaseră în motiv de glume deocheate.

- Bă, Virgile, zise unul, ai dat de dracu! Ai rupt-o!
- Mai las-o, bă, să se și odihnească! - râse altul.
- Vezi că, dacă te consumi rapid, îți fuge! - avertiză al treilea.
- Tăceți-l, bă, c-așa e la-nceput! Ce, nu știți? Mori în limbă!

Virgil asculta, fără supărare. Plătise consumația, ar fi vrut să plece, dar nu-i plăcea să se spună că a și încăput sub papuc! Și prietenii tocmai asta așteptau: ca el să plece înaintea lor, să rădă ei și mai bine!... Se aflau în cârciuma unde beau de obicei, la colțul străzii Tabla Butii cu Chilieii, nu departe de stadion. *Farul* pierduse iar pe teren propriu, se părea că va pica în B. După meci, îi apucase nevoia să-și ostoiască durerea. Dar durerea lor nesigură devenise pretext pentru alinarea durerii lui Virgil, luată ca sigură! Și Virgil se simți deodată golit, deșertat, gata să rupă cu acești oameni alături de care copilărise și crescuse. Nu înțelegea de ce îl iau în bășcălie, nu înțelegea glumele lor tot mai lipsite de perdea și de haz. Iar gustul de băutură îi dispăruse. Ba, dintr-o dată, îl trăsise o durere de cap. Nu-și amintea să-l fi durut fără motiv, ca acum. Când și când, suferea urmările câte unui alcool contrafăcut, chestie normală după nenumărate pahare. Îi sta în gât să vomite, abia se putea abține. Și-asta după nici două beri. Să fi fost ceva necurat în ele? Prea erau amare...

Se hotărî. Spuse prietenilor că îi este rău, se ridică și ieși, fără să audă ironiile lor. Afară, aerul venit dinspre mare îi umplu plămâni și răutatea pieri. Porni spre casă pe drumul obișnuit. Dar, fără să înțeleagă de ce, se pomeni traversând strada spre parcul Tăbăcărie. Apa lacului, vineție sub lumina de amurg, îl atrăgea inexplicabil. Tufișurile uscate, iarba pierită, pământul cătrănit i se părură de neînțeles. Ce naiba erau astea? Și clădirile vecine, și blocurile depărtate, și casele din satul de vacanță parcă nu erau din lumea lui. Doar apa îi trezea interesul, însă o simțea periculoasă și respingătoare, ca un soi de otravă, un fel de acid în care orice ființă s-ar topi. În ciuda senzației primejdioase, Virgil vedea că peștii se plimbă pe fundul mălos, că unele alge se târâsc milimetru cu milimetru, duse de izvoarele subterane, că viermii macină în mandibule mormane de materie putredă. Prin ce iluzie optică Virgil vedea toate astea și multe altele, nu-și explica. Dar intuia o primejdie, și-l săcăia sentimentul că aici băhnește ceva rău. Se plimbă mult pe aleile cimentate, ocoli prin Mamaia și se întoarse pe Bulevardul sec și rece în oraș. Noaptea

se lăsase când apucă în palma striată clanța porții. În casă, luminile aprinse peste tot prevesteau neplăceri.

- la vino, mă,-ncoace! – zise lancu, din sufragerie.

Virgil intră însă în camera sa. De pe pat, Symona îl privea în tăcere, fără urmă de surâs ori de îmbufnare. Se aplecă deasupra-i, o sărută pe gură și primi dulceața de pezmet marinăresc a buzelor ei ca o invitație la festinul fără compromis, tipic oamenilor mării. O întrebă cum se simte, ce-a făcut în răstimpul cât el a fost plecat, ce vrea să mănânce și unde – tot aici, sau trece în odaia de dincolo?

- Tot aici, dragul meu, n-am de ce să merg dincolo, nu vreau, nici nu-mi place, nici nu sânt gata de așa ceva... ăsta e motivul supărării părinților, nu te mai frământa cu frământările lor...

- Păi nu mă frământ, doar mă gândesc la ei, la ele... Însă...

Virgil se opri, mirat că Symona i-a ghicit iarăși gândurile. Nu avu răgaz să-și limpezească nedumerirea, pentru că vocea tatălui, răstită, se auzi în ușa întredeschisă a încăperii vecine.

- Vino, mă, când te chem!

- Ho, că nu dai pe foc! – zise Virgil, și se ridică după încă un sărut înviorător dezlipit de pe buzele iubitei.

La masa din sufragerie, lancu și Tinca așteptau fără pahare dinainte, fără măcar nelipsitele cești de cafea. Televizorul era stins, becul galben din tavan lucea ca deasupra unui sicriu cu cel puțin un mort înăuntru. Virgil se așeză pe scaunul liber și-și privi părinții, pe rând, direct și nemilos. Două ființe care înduraseră treizeci de ani împreună, pe fața cărora vicii și vicisitudini nu foarte grele întipăriseră oboseala traiului meschin, a târâșului lipsit de cea mai mică ridicare verticală. Despre zbor sau înot, nici vorbă! Oare asta îl aștepta și pe el? Presimțiri păcloase îi spuneau că nu...

- Ei, ce e? - întrebă. – Acum ce mai aveți?

- Virgile! - începu lancu, pe un ton sfătos și alarmat. – Eu, tu știi, te-am tot îndemnat să intri în rândul lumii, să te însori, adică, să nu mai... Că știi și tu, că dacă-ți trece vârsta, gata, te-ai... Și nu mai e... Asta... Acum, nu zic, e greu... Da' nici așa!

- Adică nici așa cum? Că nu pricep! – făcu Virgil.

- Adică nu așa... *CU ASTA!* – întinse gâtul Tinca, pe-un ton coborât, către odaia din față, ca și cum s-ar fi temut că e auzită de Symona.

- Păi *ASTA* ce-are? Nu e și ea femeie? Ce, alta era mai bună, începută, găurită de altul înaintea mea? Știi că nu vă place, dar dacă mie îmi place?! Nu vă convine, nu mai stăm aici, plecăm! N-o să ne supărăm din atâta lucru, nu? E, hai, lăsați, că știu la ce mă bag! Decât să se năvălească la bărbați după ce-o iau și-o găuresc eu, mai bine că s-a dat deja, că poate s-a vindecat...

- Dar, Virgile, maică, *ASTA* nu e femeie! – spuse Tinca, trăgându-și sufletul deodată cu respirația șuierată, panicată.

- Cum adică nu e femeie? – făcu Virgil. – Ei, da, nu e femeie, e cam curvă, are draci între craci, da' ce v-am zis mai înainte? Asta e, asta-mi place, alta nu m-a încântat așa...

- Maică, *ASTA* e d-aia... E peștoaică, e jumate femeie, jumate pește! Cum? N-ai văzut-o? Cum vă culcați voi ca bărbatul cu femeia, când ea are de la brâu în jos coadă de pește?

- Mamă, te-ai îmbătat? Ce naiba vorbești? Ce cozi de pește visezi? E-o femeie ca mata, cu o gaură mai tânără și mai... albastră, da' cred că și altele au la fel, poate mai... Ce, tată, ce te uiți așa? Nu crezi?

- Ai s-o vedem! – zise lancu, fără să se ridice de pe scaun.

- Hai s-o vedem! – zise Virgil, și se ridică.

Părinții îl urmau cu îndoială și cu oarecare stânjenală. Nu le venea să creadă că el vrea să le arate ceea ce voiau ei să vadă, ba se simțeau chiar penibili. Însă Virgil trecu în camera unde Symona ședea tot în pat, cu ochii verzi nemișcați, ațintindu-l cu mare, neascunsă dragoste. Și privirea ei limpede îl încurajă pe Virgil, care expuse scurt motivul diferendului, apoi înlătură plapuma de pe trupul alb, ca o insulă grecească. Nici o rufă nu acoperea carnea fibroasă, rotunjimile spumegau de ispite, protuberanțele împrăștiau arome de migdali, portocali și lămâi, gaura dintre picioare atrăgea ca turbioanele Marianelor.

- Ei, vedeți? Ce vă spuneam? Cum ți se pare, tată? Era mai bună Burasan ca Symona? Mamă, erai așa la tinerețe?

- Cum să fiu așa, Virgile, maică!? Tu nu vezi coada de pește?

- Da, da! Are coadă de pește, e peștoaică, e peștoaică! – zise lancu.

- Bre, fir-ar să fie! Ce naib-ai băut? Cred că sânteți mangă! Mamă! Tată! Să v-aduc niște gogonele acre, poate vă treziți!

Symona tăcea, sobră și detașată de toată gălăgia care se mută în sufragerie, unde Virgil ceru să-i fie pusă masa. Cei doi bătrâni susțineau incontinent că ființa din pat e pește, fiul le ironiza halucinațiile și se prăpădea râzând cu voie bună, hrânindu-se consecvent și fără grabă. Sătul, trecu dincolo, unde femeia îl primi în marea de cristal, și unde el înotă liber, sprinten, ca un pește-sabie despicând valuri orgiastice.

Ceea ce păruse o toană bătrânească ori bâzdâc de beție, se dovedi zilele următoare adevărată năbădaie cu temei. Peste cei doi dăduse strechea. Cum îl prindeau pe Virgil – acum reîncepuse lucrul - îl pisau ca pe usturoi cu „e peștoaică, are coadă, ești nebun că nu o vezi”... Și alte asemenea vorbe, șușotite cu teamă, la ureche, fără să îndrăznească să intre în camera din față, unde Symona sta tot în pat. Cel puțin acolo o găsea Virgil și o întreba dacă vrea să iasă la plimbare sau măcar la WC. Ea spunea că fusese deja, în lipsa lui, își făcuse nevoile și se spălase, și - într-adevăr – era curată, proaspătă, plină de promisiuni și plăceri nemaipomenite. Îl chema la așternut prin semne imperceptibile, se agăța de gâtul lui și îl sorbea cu gura de maelström, și-l rejecta în șuvoaie de gheizer. Pe măsură ce se întetea cicăleala părintească, dragostea Symonei devenea tot mai densă, tăcută, cuprinzătoare cât pământul și mistuitoare ca măruntaiele vulcanilor. Veniră în vizită rude, unele locuiau în oraș, prin Viile Noi, alții de la satul lor, Chirnogi. Unii ascultau văicăreala bătrânilor, alții se uitau cu mirare și poftă la Symona, care îi primea în pat, zicând că e obosită, Virgil e așa de – nu se jena să spună - viril, că o doboară, chiar se teme să nu-și dea sufletul din cauza lui, și poate că o să și-l dea, fiindcă îl iubește mult-mult, i-e drag, se topește de drag ce-i e, și-alte cuvinte ce-i amețeau pe bieții oameni simpli, unii mai vârstnici decât lancu, alții cu multă experiență în drăgosteli, alții tocmai în plină și năvălaşă poveste asemănătoare cu a flăcăului ce nu era mereu acasă...

După vreo trei săptămâni de sucăleală, Virgil era gata să-și ia femeia și să se mute. Dar unde? Cum să înceapă? Despărțirea de casa în care ai pus tot ce-aveai mai bun în tine – și băiatul nu numai că pusese, dar din casa asta crescuse, ca pomul din pământ – nu e fleac. Își zicea că mult n-o să mai



fie, demolarea și blocurile se apropiau de zona lor. Pe de-o parte, fierbea și el, cu ai lui și restul vecinilor, de revoltă surdă contra autorităților; pe de altă parte, privind la Symona, care, tăcută, îi sta lângă umăr, își imagina că doar astfel va putea începe o altă viață, viața lui... Cearta nu se mai întindea, ca înainte. Când Virgil se burzuluia, părinții se opreau din boscorodeală și se uitau la el cu acuzații nerostite în ochii încărcăți de-un fel de ură. Așteptau ca el să izbucnească în urlete? Se fereau să-l întărâte mai mult, ca să nu dea cu ceva în ei? Le era teamă că face vreo nefăcută? Într-o seară propuseră să-l cheme pe Ciornei ca să-și dea cu părerea, că poate...

- Dar de ce să n-o și fută el?! - îi scăpă lui Virgil. - Ce, eu sânt în stare de treaba asta? Ia, nu ziceți și așa? Tată! Mamă! Cred că e de ajuns! Plecăm de aici! Măine sau poimăine, gata! O iau pe Symona și vă lăsăm liberi, n-o să vă mai încurcați de noi!

Trânti furculița pe masă și se ridică răsturnând scaunul. Nu se duse în odaie, ci ieși furios afară. O clipă nu se întrebă de ce Symona, care știa tot ce discută el cu părinții - zicea că aude prin ziduri - nu-l urmează în curte, să-i fie alături la greu. În acele momente se gândea unde să-și afle un loc, un hogoac, o casă cu chirie. Luă hotărârea să marcheze o zi învoire, ca să caute o cameră mobilată. Mai liniștit, se întoarse la femeie, și-i mărturisii ce vrea să facă. Ea îl aprobă întru totul, după care se aruncară amândoi în mările Sudului, calde, amețitor mirositoare, topindu-i în suc de goyave și lapte de cocos.

A doua zi, Virgil ceru și obținu liberul, puse dopuri urechilor când colegii îl ironizară că a ajuns deja dependent de muiere, și plecă după sălaș. Cât umblă razna, din Tomis Nord la Km 5, din Palas în Ovidiu și din Agigea în Lăpușneanu, lancu - de acord cu Tinca - se duse la Ciornei și, fără să-i spună pricina, îi ceru să-l trimită pe Virgil într-o delegație, nu contează unde, numai să plece din oraș.

- Păi de ce? - întrebă maestrul.

- Păi - zise lancu, și-l trase pe Ciornei după un dulap, ca și cum s-ar fi ferit de fiul său, care nu se afla acolo - păi, mă, Ciorneiule, tu știi ce poamnă ne-a adus în casă? Vrem să-l scăpăm de belea!

- Și el ce zice? Știe?

- Cum să știe? El nu vrea, o ține pe-a lui, mai bine zis - pe-a ei, da' nu-l putem lăsa așa, de râsul curcilor! Ei, ce zici? Îl trimiți?

- Da, nea lancule, cum să nu! Nici mie nu-mi place cum a ajuns Virgil, e gata să se usuce de cât îl suges aia!

Mai vorbiră, parcă pe-aceeași lungime de undă, aranjând amănuntele, apoi își văzură de treburi. Ciornei nu mișcă nicicum pentru plecarea lui Virgil, ci numai - după terminarea programului - întocmi un raport despre aceste lucruri, ispravă deseori împlinită cu limba în colțul gurii și degetul mic de la mâna stângă în nas. Lancu se duse la țigancă din Răsuri, pe unde mai fusese - fiul său ghicise adevărul. Era o femeie durdulie, cu părul blond și pielea gălbui-roșcată, mai degrabă lipoveancă decât țigancă, ba pe deasupra și cu ochi albaștri. O chema Fina, prescurtare din Sulfina. Pentru lancu, numele n-avea importanță. Îl interesa numai să afle - și era gata să plătească - dacă ea poate să-l tragă înapoi pe Virgil.

- Adică? - se miră femeia.

- Păi, adică... Să faci ceva ca să vină iar la tine, că vrem să-l scăpăm de una, o slută care îl suges de toată vlagă!

- Dacă îl suges, n-o să mai vină la mine, că eu nu fac de-astea...

- Nu zic să faci d-astea, zic să faci d-altele, știi tu, farmece sau descânțece, să-i pui ceva în mâncare sau băutură, să vină iar la tine...

- Da' cum să fac eu așa ceva? Fugi, omule, d-aici, eu nu sânt ce crezi dumneata! Eu sânt femeie cinstită, dacă îți place de mine, pune banul jos și trage-mi! Dacă nu, lumea-i largă! Hai, ce vrei?

Se ciondăniră un răstimp, lancu vru să întoarcă povestea, fu dat afară cu amenințări. Când îi spuse Tincăi, pe șoptite și furiș, unde a fost și ce-a obținut, ea îl aprobă cu dragălășenie, ca-n vremurile fericite. În camera ei, Symona părea că flueră în așteptarea iubitului. O melodie dulce, lentă, leșinată de dor, se prelingea pe sub ușă, pe sub cercevelele ferestrei, pe lângă pereți, pe sub tavane. Era ceva atâta de duios și de sfâșietor, încât părea că și zugrăveala plânge: pe varul albăstrui, broboanele de sare lăsau dâre ca urmele melcilor. Cei doi bătrâni auziră cântecul și, de plăcere, se luară în brațe fără vorbă. Steaua tinereții lor țâșni cu vigoare, îi umplu de lumină și-i împreună așa cum fulgerul unește două puncte de potențial ce se caută prin nori. Trăsnetul să fi căzut asupra-le, nu i-ar fi omorât mai repede, mai sigur și mai plăcut!

Virgil se întoarse pe întuneric și fu uimit că nici o lumină nu e în casă. Bănuî că s-au ars siguranțele, că tatăl său – care știa să le schimbe – este la cârciumă, că mamă-sa va fi băut și ea un pic... Când împinse ușa verandei, neîncuiată cu cheia, cum se aștepta, Symona îl chemă cu glas lipicios. Înținse mâna automat spre locul unde știa comutatorul și sparse bezna. Intră la femeia lui, depuse un sărut pe buzele reci și se pregătea tocmai să-i spună pe unde a fost și ce-a rezolvat, când o duhoare neplăcută îi îmbâcsi nasul și-l împinse îndărăt.

- Ce e asta, iubito? Ce miroase aici?

Asta voia să întrebe, însă nu articulă nimic. O durere scurtă și ascuțită îi fulgerase limba, imobilizând-o, ca și cum ar fi fost înțepată de-o insectă veninoasă. Nu înțelese ce s-a petrecut și nu-l preocupă. Dădu plapuma deoparte. În locul trupului cu carne albă ca o insulă grecească, putreziciunea îi întoarse stomacul pe dos. Leși val-vârtej în curte și vomită ca după un kil de spumă de drojdie, turnată peste o mâncare de macaroane în ulei de soia. Își reveni, se târi spre bucătărie să-și spele beregata cu ce-o găsi – apă, zeamă de varză, lapte. Trecând însă prin camera din mijloc, se împiedică de trupurile fără viață ale părinților săi, uniți într-o îmbrățișare definitivă... Deodată cu lumina, parcă se aprinse și în mintea lui Virgil becul înțelegerii asupra ceea ce este și ce-i zace, de mai bine de șase săptămâni, în pat. Prăbușit într-un fotoliu, Virgil recepta cântecul Symonei, dulce și lent, leșinat de dor, duios și atât de sfâșietor că pereților le cădea tencuiala. Ca să reziste fascinației, Virgil știa ce are de făcut. Luă din dulap un pumn de lumânări, topi ceara într-o cratiță, ținându-se cu o mână de tocul ușii ca să nu fie tras dincolo de cântecul sfârâ-mător, luă cu lingura pasta moale și-o împinse în urechea ținută cu pavilionul în sus, așteptă până se coagulă și astupă timpanul, repetă operația pentru cealaltă ureche, și tăcerea se înstăpâni ca un huiet prelung...

Dar ca să anuleze mirosul, fu peste puțință! Degeaba își vârî în nări tam-poane de vată muiată în oțet, degeaba își bandajă nasul cu folie izolantă! Cu stomacul întorcându-i-se pe dos neîncetat, intră în camera unde Symona îl primi la fel ca altădată, cu privirea de fosfor verde ca un izvor de iubire nese-cată, cu fața imobilă și rece, cu părul încălzit de alge și firișoare de corali, cu botul convulsiv, parcă spunea sau cânta ceva... Virgil nu auzea, *nu mai auzea*, și ca să evite ispita ochilor, înfășură iute cearceaful peste trupul moale,

terciuit. O lume se stinse parcă, în clipa când Virgil înnodă cele patru colțuri ale pânzei, cruciș peste rămășițele împutite.

Afară, noaptea de decembrie, neobișnuit de caldă pentru sfârșitul anului, tresărea zgâriată de trasoare. Undeva, poate în poligonul de la Midia, arma-ta executa trageri de antrenament nocturn. În astfel de cazuri, patrulele de grăniceri umblau pe plajă. Ca să nu dea peste vreuna, Virgil apucă spre lacul Tăbăcărie, ducând povara sa îngrozitoare.

A doua zi rătăcea pe malul uscat, fără să mai știe cine este și ce caută pe-acolo. Turiștii care, anii următori, se plimbau cu trenul sau cu barca prin parc vedeau cum răsare din boscheți un bărbat hirsut, cu păr încâlcit și murdar, în zdrențe, surd la orice chemare sau îndemn. Se oprea pe malul lacului și privea plângând apa vineție, deschidea larg brațele și profera o rugăciune sau un blestem, cerea iertare cuiva sau înjura pe cineva – nimeni nu știa să precizeze, pentru că din gura cu limbă inertă nu ieșea nici un cuvânt, nici o silabă, ci numai o sâsâială:

- Sssss-iii-oooo-aaa!

## În excursie

**A**utocarul rula în mare viteză pe șoseaua îngustă dintre munți, târziu în noaptea lungă de toamnă. Fusese o zi memorabilă pentru liceenii excursioniști și pentru cei patru profesori însoțitori. Cu părere de rău, se întorceau acasă, deși ar fi preferat să rămână undeva peste noapte ca s-o ia de la capăt a doua zi. Fraților, o lăsăm pe altădată, excursia asta n-am putut-o face decât de-o zi, altădată facem una de două sau chiar de trei, adunăm bani din timp, le spusese elevilor, dându-și rînd, profesorii, către seară, când spectrul întoarcerii devenea tot mai real. Peste zi uitaseră cu toții că va veni și momentul întoarcerii acasă, încântați de vizitele la cele câteva mănăstiri din nordul Olteniei, sub munte, de pătrunderea în impresionanta cheie a Oltețului, de miuța încropită rapid pe o pajiște încă verde de lângă Bistrița olteană sau de popasul la terasa cu bere, lângă șosea, sub soarele dulce de început de noiembrie, închipuind o vară a Sfântului Mihai de pomină. Desigur că întârziaseră, deși șoferul autocarului îi îndemnase întreaga după-amiază să se grăbească, el trebuind să conducă o sută cinczeci de kilometri către casă, noaptea și pe întortocheata vale a Oltului, în lumina intermitentă a farurilor mulțimii de autovehicule grăbite să ajungă la destinație în acea seară de sâmbătă. Astfel că era trecut de ora zece și mai aveau de mers peste șaptezeci de kilometri până acasă. Iar cu circulația greoaie de pe vestita vale nu se arăta să se ajungă la destinație decât pe la miezul nopții. Erau oarecum încordați, chiar temători, atât cei tineri, cât și profesorii, nu doar pentru că viteza cu care rula autocarul era foarte mare, ci și pentru că starea de spirit a șoferului nu era tocmai cea mai fericită. Șoferul era nervos pentru că ar fi trebuit să ajungă la garaj, la firmă, exact la ora nouă, nu știa cum va rezolva situația cu patronul, binecunoscut în tot orașul pentru duritatea cu care își trata angajații, ba chiar zvonindu-se prin târg că îi mai și lua la bătaie pe aceștia când era foarte supărat. Ce să-i faci, chiar ricanase la un moment dat șoferul autocarului, într-un moment în care se mai îmbunase văzând bucuria liceenilor și cu gândul la reușita excursiei, așa a făcut miliardele dom patron, cu biciul pe noi. Om tânăr, căsătorit de câțiva ani, cu o fetiță de un an și ceva – nici nu se poate ca la un moment dat să nu se fi gândit că odată și fata lui va urma liceul,

poate chiar acesta care era acum în excursie – își făcea probleme pentru slujba lui. Profesorii se gândeau însă – își și vorbiseră unul altuia despre asta – la faptul că, domne, are copil mic și nevastă tânără, nu cred că va risca la drum, va avea grijă să ajungem cu bine acasă, și așa am întârziat, acum ce să-i mai faci. Ba chiar îi îndemnaseră pe elevi să cânte și să spună bancuri, doar-doar îl vor îmbuna pe șofer. Mai ales domn profesor de sport, tânăr și el, cât de cât, mare voleibalist, îi îndemna pe tineri la fel de fel de jocuri și cântece. Îl susțineau și ceilalți doi colegi, cel de tehnologie și cel de limba română, toți trei așezați pe bancheta din spate a autocarului, cu câte o bere la îndemână, de unde dirijau mișcările de trupe din autocar. Al patrulea membru al corpului profesoral însoțitor era domnișoara profesoară Victorița. Și ea profesoară de sport, fostă baschetbalistă de performanță, cu un fizic impresionant sub toate aspectele, așa cum o caracterizase la un moment dat domnul director adjunct al liceului, deși trecuse ușor de patruzeci, domnișoara Victorița reprezenta, fără doar și poate, gloria liceului. Admirată de toți elevii și de partea masculină a corpului didactic, dar privită cu anumiți ochi, de la critici până la disprețuitori, de partea feminină a zisului eșichier. Chiar și cu prilejul acestei excursii, n-au lipsit accentele critice, de genul cum de pleacă, tu, Victorița asta singură cu trei bărbați, doi însurați și unul nu, în excursie, auzi, dar e totuși bine că e excursie de o zi, nu de două ca să doarmă te miri pe unde, că ce știi ce s-ar mai putea auzi.

Domnișoara Victorița se așază la întoarcere pe scaunul de lângă șofer, acela zis al ghidului. Era încă o modalitate de a-l îmbuna pe acesta și de a-l face să conducă autocarul cu grijă. Îl și impresionase pe șofer cu prezența ei acolo, cu replicile ei sincere, la obiect, realiste, care va să zică, ceea ce arăta din partea profesoarei de sport nu doar o bună cunoaștere a vieții de zi cu zi, dar și o capacitate desăvârșită de a lua contact cu oamenii, de a se adresa oricui pe limba potrivită. Tânărul șofer chiar zâmbise de câteva ori, mai ales când domnișoara Victorița aducea vorba despre copii, despre elevi, despre activitățile sportive și distractive din cadrul organizat al școlii și în afara acesteia. Îi povestise domnului șofer și vreo câteva aventuri de pe vremea când juca baschet în echipa orașului lor, timpuri de glorie când erau în divizia A și chiar au atentat la titlul național, bătăndu-se cu echipele mari din capitală. Nu plecase la vreo echipă dintre acestea, deși avusese această posibilitate, preferase să rămână acasă și să facă facultatea de sport la fără frecvență. Însă marea ei dezamăgire, domnule șofer, a fost aia că nu am ajuns antrenoare de baschet, chiar și la o echipă mai mică, poate chiar la junioare. Asta-i viața, dom șofer, prin câte nu trece omul, mai ales când ești tânăr, dacă ar pricepe din timp cum stau lucrurile, ce bine ar fi.

De la o vreme însă, se așternuse liniștea în autocar. Elevii obosiseră, se pare, la sfârșitul acelei zile de neuitat, cei trei profesori își terminau berea într-o binemeritată tihnă și cu satisfacția datoriei împlinite, șoferul era din ce în ce mai concentrat la drum, orbit aproape continuu de faza lungă a farurilor mulțimii de mașini din față, de parcă ar fi fost exod dinspre Ardeal spre sud, iar Victorița tăcuse și ea într-un final, devenind chiar melancolică. I se putea vedea, când și când, în lumina flash-urilor succesive, frumoasa-i față încadrată de șuvițe lungi și foarte blonde, devenite arămii închis în semiobscuritatea autocarului, apăsată de o oarecare tristețe. Priveau, cei mai mulți din autocar, afară în noapte, urmărind lumină după lumină, bornă după bornă, indicator după indicator de localități, numărând kilometru după kilometru,

pe acea șosea șerpuită și îngustă, sinistră la ora târzie din noapte. Leșiseră de mulțisor din șoseaua de sub munte și se depărtaseră rapid de ultimul oraș important, trecând prin binecunoscutele stațiuni de pe vale și pe lângă drumuri de acces spre alte obiective turistice rămase, iată, nevizitate, cum ar fi și faimoasa mănăstire Cozia. Mai apoi, autocarul trecu în mare viteză pe lângă placa indicatoare pe care scria „Mănăstirea Turnu – 3 km”. Puțini dintre ocupanții autocarului zăriră acea placă în alb și negru, în lumina puțină de afară și în zborul neîntrerupt al mașinii. Victoriței îi căzu însă ochii exact la țanc pe acea placă, luminată din plin de faza lungă comutată de șofer cu o secundă înainte. Și în tăcerea adâncă din autocar se auzi gândul vorbit cu voce sonoră, de profesoara de sport, a Victoriței, care, în același timp, își desfăcu brațele în lături ca și când ar fi început un exercițiu de gimnastică, pe fundalul parbrizului uriaș din față:

„Dă-mi, Doamne, minte, că pizdă am destulă”

Tăcerea adâncă din autocar mai dură câteva clipe, luată complet pe nepregătite. După care autocarul întreg plesni într-un râs cum nu se mai văzu și auzi în acea zi încărcată de râsete și voie bună. Râse și Victorița, dându-și seama că gândise cu voce tare, tocmai când tăcerea era mai adâncă, iar șoferul, râzând în gura mare, încetini mașina, apoi trase la margine, opri motorul și deschise ușile, pentru o binemeritată pauză de o țigară sau o gură de aer. Îi trecu toată supărarea dată de întârziere, mai mult, le mărturisi celor patru profesori strânși cerc în jurul lui, lângă ușa din față a autocarului, că i-a făcut mare plăcere să-i ducă în excursie și că oricând vor vrea, o să-i mai ducă. Și în curentul de aer care cobora pe Olt la vale, în ceața ce se așternea dinspre crestele Coziei și ale Lotrului, în zgomotul intermitent de motor în sus și-n jos pe șosea, în clipocitul undelor râului undeva dincolo de parapetul de piatră, se auziră exclamațiile încântate de acea veste ale Victoriței, în rotocoalele de fum de țigară care se ridicau lent în aer, ca apoi să se învâртеjească în valurile negurii de peste ape.

## Corbul

**C**ând l-am văzut prima oară pe Hamilcar Caloianescu, adică nu când l-am văzut prima dată, pentru că din vedere îl cunoșteam mai demult, pașii noștri se mai intersectaseră prin vreun parc sau sală de concerte și-l privisem atunci doar așa superficial, ca pe orice ființă sau obiect care nu prezintă importanță pentru problemele cu care te confrunți, dar cu care ești obligat să împarți habitatul, dar când am stat efectiv în fața lui, obligați și unul și celălalt de către o a treia persoană să ne cunoaștem, să ne privim în ochi și să ne strângem mâna, am avut o impresie ciudată și obsedantă în același timp, care m-a urmărit multă vreme, până când, într-o seară, răsfoind un atlas zoologic, m-am dumirit. Hamilcar Caloianescu semăna cu o pasăre.

În primul rând, ochii. Ochii lui priveau prin trupul tău ca și când n-ai fi existat, ca printr-un geam bine șters. Iar când făceai o afirmație, uitându-se la tine, erai sigur că, în aceeași secundă, îți ghicea cu adevărat gândul, în cazul în care nu exista o concordanță. Apoi nasul, puternic și acvilin. Și mâinile, osoase și nervoase, numai piele și os, doar nervurile pronunțate ale vaselor de sânge, care zvâcneau periodic, arătau că ele sunt totuși vii. Și mișcările bruște, atunci când gesticulau te făceau să crezi că sunt ghearele unei păsări de pradă. Doar unghiile tăiate îngrijit le diferențiau. Apropo de gesturi, mă gândeam cum oare el reușea să mângâie o femeie și dacă reușea cum o făcea. Părea un bărbat rău, capabil de orice. Și negru la suflet ca un corb.

„Domnul Hamilcar Caloianescu este directorul unui institut de cercetări!” mi-a zis Mocanu, individul care ne făcuse cunoștință, plin de mândrie, ca și când mi-ar fi prezentat în sfârșit o vedetă după care știa că tânjise ani de zile, așteptând atâta timp, numai să-i pot strânge mâna. Omul s-a uitat atunci la mine ca la cineva de pe altă planetă, strângându-mi degetele ca într-un clește, iar privirea sa m-a obligat să mi-o aplec pe a mea, ocazie cu care am observat că luciul de la pantofii lui era mult mai pronunțat decât luciul de la pantofii mei.

M-am bâlbâit imediat spunându-mi numele, dar nu cred că-l interesase prea mult și chiar dacă nu a înțeles nimic, nu a solicitat vreo precizare. Apoi Mocanu ne-a invitat la el, eram prin apropierea vilei sale, dacă nu cumva chiar la poartă, eu fusesem la el și plecasem sau atunci voiam să mă duc, nu mai țin minte, cert este că ne-am instalat boierește, fiecare într-un fotoliu mare

din piele. Adevărul este că Mocanu era un tip plin de bani, iar luxul din casa lui nu trebuia să surprindă. Cică spălase când era mai tânăr cizmele unei cucoane sau tovarășe cu o funcție foarte mare și aceea, plăcându-i gestul, îl avusese apoi în atenție.

„Ia spune-mi procurorule, zisese la un moment dat Hamilcar Caloianescu, când rămăsese pentru câteva momente singuri, de ce dracului nu-i ascundeți, domnule, pe toți prăpădiții ăștia care ne sug mai rău ca niște căpușe, care-și permit să ne umilească îmbogățindu-se pe spinarea noastră, care-și permit să ne seducă nevestele sau fiicele, oferindu-le condiții la care noi nici nu îndrăznim să visăm?” și-și aprinsese o țigară, dar modul cum folosise bățul de chibrit, mișcarea aceea scurtă, de nici nu mi-am dat seama cum se întâmplase, deși se petrecuse chiar sub ochii mei, a rămas o enigmă pentru mine și acum. Parcă-l aprinsese frecându-l de solzii din palmă.

„Chiar și amicul nostru, domnul Mocanu, reluă Hamilcar Caloianescu fără să-mi dea voie să-i răspund, deși eu nu făcusem încă nici un gest în acest sens, de unde are, domnule, atâția bani? Că și dacă erau pline de c... cizmele alea, domnul Hamilcar Caloianescu folosind atunci întreg cuvântul neaoș românesc, mioritic și tot nu putea să-l plătească atâta. De ce nu-l iei, domnule, la întrebări? Pentru că este prieten cu tine și-ți dă din când în când câte un pahar cu vin?” zisese el stingând țigara neterminată cu un gest nervos și ferm, ca o pasăre care strivește în ghearele sale un șoarece nenorocit.

„Văd că vă înțelegeți, zisese Mocanu apărând, tocmai m-a sunat o doamnă și a fost necesar să ne conversăm puțin!”

„Dar tu de ce nu te însori, domnule?” l-am întrebat eu, ca un ageamiu, crescut într-o tradiție creștină și care știe că orice bărbat, de la o anumită vârstă, trebuie să se așeze la casa lui, să se însoare și să continue ciclul biologic crescând doi-trei copii.

„Cum să se însoare, procurorule, vrei să-și împartă averea și cu altcineva?” îmi răspunsese Hamilcar Caloianescu, dar privind nu la mine, ci la el, la Mocanu, încercând în același timp și un zâmbet care mie mi s-a părut atunci ca un zâmbet de barză, dacă o barză poate să zâmbească, dar nu am găsit altă asemănare pe moment.

„O femeie trebuie ocrotită, ea este o ființă atât de sensibilă, iar eu sunt om de afaceri, răspunsese Mocanu, privind absent spre o reproducere în mărime naturală după Baba, iar eu n-am știut în momentul acela ce să cred, în sensul că nu puteam înțelege dacă Mocanu discuta serios sau își bătea joc de mine. Am zis de „mine” fiindcă nu aflasem încă nimic despre situația familială a lui Hamilcar Caloianescu. Eu alerg toată ziua, continuase Mocanu sub privirile fals admirative ale lui Hamilcar Caloianescu, eu sunt un om consacrat integral pasiunii mele pentru afaceri, iar eu, la rândul meu, eram convins, nu știu de ce, că Hamilcar Caloianescu cu greu se stăpânise să nu-l înhațe și să-l strângă de gât pe prietenul meu Mocanu, așa mic și prăpădit cum arăta el.

„Să aplaudăm!” zisese numai Hamilcar Caloianescu cu zâmbetul acela suav de barză.

Mocanu se căznise să mascheze luarea în derâdere a invitatului său umplând din nou paharele. Iar eu încercam atunci să aflu, deși numai la asta mă gândisem tot timpul, care putea fi motivul apropierii dintre cei doi oameni și poate că nu este bine zis „al apropierii”, că încă nu știam eu cât sunt de apropiați, dar al relației lor, având în vedere că mie îmi păreau doi indivizi veniți din două lumi diferite.

Motivul aveam să-l aflu câteva luni mai târziu când, sosind fără să-l anunț,



probabil că nu era nici ceva urgent, intrasem numai pentru că trecusem întâmplător prin zonă, deși poate nu chiar întâmplător trecusem eu pe acolo. Îmi trebuia o sumă importantă de bani. Deci era ceva urgent, dacă nu chiar foarte urgent, dar voiam să mă amăgesc. Nu mai apelasem niciodată la Mocanu pentru a mă împrumuta și de aceea aveam mari rezerve în ce privește succesul intervenției. Numai când mă apropiasem bine de vilă, când intrasem deja pe domeniul lui Mocanu, m-am gândit dacă nu ar fi fost mai nimerit să-l fi luat cu mine, ca un argument hotărâtor, pe Hamilcar Caloianescu, de care, în ultima vreme, mă apropiasem puțin și tipul, asta era părerea mea, încerca la rândul-i să încurajeze apropierea dintre noi. Da, asta era soluția, în prezența lui n-ar fi fost în stare să mă refuze. Dar dacă nu fusesem inspirat?

Speriată probabil de zgomotele produse de tocurile mele pe alee, o tânără se ridică de pe un fotoliu de răchită, își strânse alene un halat în jurul corpului aproape gol și dispăru în interiorul casei pe o ușă larg deschisă. În piscină nu mai rămăsese nimeni. Tânăra era puțin trecută și semăna într-o oarecare măsură cu actrița Demi Moore. Și aveam impresia că o mai văzusem undeva. Dar nu era momentul să fac cercetări, nici măcar prin memoria mea. Altele erau urgențele mele.

Gărgărel, băiatul care-l ajuta în casă pe Mocanu, recunoscându-mă, îmi spuse că patronul se va întoarce imediat pentru că și doamna Caloianescu îl așteaptă. Și îl așteaptă cam demult întrucât, plictisindu-se, a înotat puțin în piscină, lucru ce nu-l prea obișnuiește, tocmai ca să nu fie surprinsă astfel de oricine. Observându-mi figura mirată, Gărgărel mi-a explicat: „Eu vă spun, dar să nu mă dați de gol. Doamna are aici și un apartament, numai al ei, cu schimburi, cu tot ce-i trebuie, ca o chiriașă de lux!”

Și atunci m-am luminat. Îi văzusem, dar de la distanță, pe toți trei, domnul și doamna Caloianescu și Mocanu. Triunghiul perfect, triunghiul necesar și veșnic. Da, acum îmi explicam și apropierea dintre cei doi bărbați, atât de diferiți și atât de originali, fiecare în felul său.

„Înțeleg de ce tu nu vrei să te însori!” i-am spus lui Mocanu întinzându-i mâna și zâmbindu-i complice.

„Ce vrei să spui” m-a întrebat el, negândindu-se probabil că eu știam ce știam.

„Mă refer la vizitatoarea ta permanentă!”, l-am provocat eu neștiind totuși cât de permanentă era doamna Caloianescu.

„Ți-a spus Gărgărel!” a izbucnit Mocanu îndreptându-se spre băiat sau spre ce se mai vedea din el, ascuns după o coloană placată cu marmură.

„Nu, domnule, vă văzusem de mai multă vreme la teatru, însă numai acum am făcut o legătură, am răspuns eu împăciuitor.

„Bine, spune-mi cu ce pot să te ajut! Că-mi dau seama că nu ești în apele tale.”

I-am spus și m-a rezolvat imediat și poate tocmai de aceea, mișcat într-un fel de gestul său, i-am și răspuns tipului, lui Hamilcar Caloianescu, tocmai când voiam să cobor treptele de la intrare, că nu l-am întâlnit, la întrebarea sa dacă Mocanu este prin zonă.

„Nu este, domnule, l-am căutat pe mobil, dar nu pot să dau de el”.

„Fii, domnule, serios, este acasă, dar nu se arată decât atunci când vrea el! Oricum, eu te invit la o bere!” Și individul mi s-a părut atunci mai uman, mult mai uman ca de obicei.

„Domnule, îmi spuse el, după ce ne-am așezat la o masă în berărie, te-ar

deranja dacă am discuta despre femei? și-mi zâmbi într-un anumit fel, puțin pervers, m-am gândit eu.

Întrebarea lui mă luase pe neașteptate. Numai subiectul acesta nu credeam eu că-l preocupă.

„În ce fel? l-am întrebat eu după un moment de uluială, ca să mă exprim astfel. Anatomic, spiritual sau... așa, în general?”

„Domnule, femeia este dată dracului!” mi-a zis el scurt, ca o pasăre care mușcă dintr-un hoit, după care se pune iar la pândă, câteva secunde bune se asigură că este liniște și iar mușcă, iar ciclul se repetă.

leșirea lui Hamilcar Caloianescu nu mai m-a surprins, mă obișnuisem cu stilul său grobian de a se exprima, ca și cu luciul pantofilor săi și dunga impecabilă a pantalonilor.

„N-ar fi mai indicat să vorbim despre politică? am încercat eu să schimb subiectul. Se întâmplă atâtea lucruri, mai mult sau mai puțin neobișnuit, în jurul nostru!”

Dar Hamilcar Caloianescu nu mai putea fi oprit. Cred că nici nu auzise intervenția mea. Turuia în continuare cu o ferocitate neascunsă și pe care nu i-o cunoșteam, ca un om care probabil suferise mult în viața lui la capitolul respectiv, această suferință otrăvindu-l. Numai la un moment dat, într-un târziu pe care mi-l imputam, mi-am dat seama că el trăia într-o realitate mult mai imediată, mi-am dat seama că el știa de fapt ce se întâmplă, în acel moment, în vila aceea extraordinară, la numai câteva sute de metri distanță de noi și pentru că știa, căuta să-și ascundă zbuciumul interior vorbind sau poate că, vorbind, vorbind mult, căuta să se calmeze sau să-și îndrepte gândul de acolo. Gândindu-se, n-ar mai fi putut să se controleze în vorbire și s-ar fi exprimat atunci alandala, incoerent, ceea ce nu-i era permis unui tip de condiția lui în fața cuiva pe care, probabil, nici nu-l prețuia prea mult.

Nu-l mai văzusem niciodată pe Hamilcar Caloianescu în această ipostază, el întotdeauna te privea fix cu ochii săi sticloși, ca o pasăre de pradă și privirea aceasta, de obicei, te inhiba, îți provoca o transpirație rece pe șira spinării, deveneai un altul, parcă te și simțeau vinovat de ceva, ce pe moment nu-ți puteai explica și atunci te retrăgeai în tine, baricadându-te ca o broască țestoasă și pândeai prima ocazie ca să dispari.

Dar dacă Hamilcar Caloianescu știa că și eu știu? Doar mă întorceam de acolo, nu? Dacă știa că și eu știu și astfel căuta să mă înebunească? Să mă streseze și să mă intimideze, folosindu-mă apoi unor scopuri oculte, pe care le cunoștea numai el?

Nu voiam să fiu martorul supărării sale. Nici nu este greu de înțeles de ce. Parcă-l vedeam strângându-l de gâtul firav pe Mocanu și înțepându-i ochii cu ghearele sale ascuțite. Scena mi s-a părut atât de veridică, încât o vedeam efectiv pe soția sa dezbrăcată și plină de sânge alergând înebunită prin dormitorul pe care mi-l închipuisem întotdeauna imens și pe Mocanu ridicat pur și simplu într-o singură mână de către Hamilcar Caloianescu, cu ochii mari și bulbucați, ca o broască speriată. Și atunci m-am scuturat, pătruns parcă de un fior și pe frunte am simțit o consistentă transpirație.

„Domnule Hamilcar Caloianescu, chiar nu vreți să vorbim și despre politică?” am îndrăznit eu.

„Dă-o dracului! Și politica este tot o curvă! îmi zise el ridicându-se. Mai bine mergem. Acum o să înceapă să plouă și prăpăditul ăsta de Mocanu tot nu a apărut.”

„Să mergem!” am zis și eu ușurat.

Deci d'asta mă cinstise el și d'asta fusese atât de volubil domnul Hamilcar Caloianescu. Și d'asta mă confiscase o după-amiază întreagă. Nu vrusese să rămână singur în punctul său de observație. Ne-am despărțit fără să bănuim că acesta fusese unul dintre ultimele prilejuri de a sta la taifas împreună. De atunci Hamilcar Caloianescu mă ocolea într-un mod evident. Nu-mi atribuiam nici o vină în ce mă privește, așa că singura explicație consta în faptul că, rămas singur, Hamilcar Caloianescu își dăduse seama că vorbise prea mult, că mă lăsase să înțeleg multe lucruri, că se descoperise efectiv în fața mea, iar acum încerca un sentiment de jenă.

Această stare de lucruri a continuat până la moartea sa, într-o zi ploioasă de toamnă, tocmai când nu se aștepta nimeni, având în vedere starea sănătății sale, aspectul general, bineînțeles. De aceea, poate, în târg toată lumea vorbea că ceva nu este în regulă, deși verdictul fusese clar și răspicat, fără nici o urmă de îndoială: moarte naturală. Eu n-am avut puterea să merg la înmormântare. În fond, nici nu fusesem niște apropiați, iar Mocanu, care putea să justifice prezența mea acolo, dispăruse și el, parcă intrase în pământ.

La o vreme, după tristul eveniment, Mocanu s-a căsătorit cu văduva lui Caloianescu și toți cunoscuții au văzut în acest mariaj ceva firesc. Numai eu, în serile târzii, când mă apuca miezul nopții studiind dosarele mele, mă gândeam ce s-o fi întâmplat cu sufletul lui Hamilcar Caloianescu, pe unde o sălășlui el și cât de trist și singur o fi pe acolo.

Timpul trecea și Hamilcar Caloianescu devenea o amintire pentru noi toți. Amicul meu Mocanu se simțea bine în situația sa, stăpân pe vila pentru care eu continuam să-l invidiez și pe fosta văduvă Caloianescu. Ne întâlneam adeseori și de multe ori discutam și politică. Chiar în urmă cu câteva zile, îmi spunea, cu o voce joasă, deși în bar, în afară de noi, nu mai erau decât câteva persoane fără importanță.

„Domnule, azi nu mai merită să te uiți nici în stânga, nici în dreapta, acum trebuie să faci bani! Să te gândești numai la tine și să scoți bani din orice. Ce satisfacție poate fi mai mare decât aceea de a număra bani? Numai proștii se mai iau după unul sau după altul. Toți politicienii noștri sunt la fel. Să-ți dau câteva mostre, deși dumneata, sub aspectul acesta, ești mai erudit decât mine, dar dă-mi voie să-ți redau, din memorie, câteva mostre care se regăsesc în presa noastră centrală de astăzi! Ascultă-mă, te rog!

„Vicepreședintele partidului și-a pierdut răbdarea...”

„Tinerii politicieni îi trag de mânecă pe seniori...”

„Un infractor în Consiliul de Administrație...”

„Dansatoare de strip-tease pentru cel mai bătrân om politic...”

„Președintele partidului l-a asigurat pe X că nu-l va sprijini pe Y”

„Agricultura nu mai poate fi un poligon de încercări și experimente”

„Parchetul de pe lângă Curtea de Apel solicită cercetarea penală a procurorului Z”,

Aceste exemple arată cine sunt politicienii noștri și cu ce se ocupă domniile lor!”

Mocanu aștepta răspunsul meu care nu putea fi decât afirmativ. Îl priveam și parcă mi se părea, dintr-o dată, puțin transformat. Parcă mai pusese ceva carne pe el și parcă încărunțise.

„De ce mă privești așa, ca pe o raritate de anticariat?”

„Nu știi, dar am o impresie vagă, nedefinită, ca se întâmplă ceva cu noi, ceva destul de ciudat!”

„Asta este numai din cauza lecturilor tale paranormale. Ți-am spus să le lași dracului, că tot nu-ți aduc niciun ban și să te apuci de altceva mai pragmatic!”

Evenimentul avea să se întâmple tocmai în noaptea asta. De acolo de-abia m-am întors. Nu mă culcasem când am primit un telefon. În vila lui Mocanu se întâmplase o nenorocire. Am alergat imediat. Fosta doamnă Caloianescu înnebunise și albise dintr-o dată, alerga de colo-colo și nimeni nu mai reușea să se înțeleagă cu ea. Mocanu murise căzut pe covorul ce acoperea scara interioară, plin de sânge. În cădere, mâna sa lăsase o dâră și pe reproducerea după Baba. Probabil că ieșise că să strige pe cineva, avea nevoie de ajutorul cuiva. Prezenta o rană în dreptul inimii, ca și când asasinul ar fi vrut să i-o smulgă, dar renunțase în ultimul moment. Un ochi îi era aproape scos, iar pe piept niște răni adânci, parcă fusese zgâriat de o pasăre puternică. Și pe frunte mai avea niște găuri adânci, ca și cum ar fi fost provocate de un cioc uriaș. Gărgărel stătea pierdut într-un colț și nu era capabil să dea nici o relație, atât era de speriat. Că fusese o luptă nu încăpea nici o îndoială. Totul era răvășit în dormitorul în care călcam acum prima oară. Din casă nu părea să fi dispărut nimic, piesele de valoare erau toate la locul lor. Tocmai de aceea toată lumea căuta mobilul crimei, fără a reuși însă. Nici despre arma crimei nu se puteau spune prea multe.

Dar nimeni nu văzuse pana aceea de corb care se odihnea pe parchet, în dreptul ferestrei, mascată într-un fel de perdea. M-am aplecat, am ascuns-o în buzunar și m-am retras pe nesimțite. Nu mai aveam pentru ce rămâne, eu eram edificat. Iar sufletul lui Hamilcar Caloianescu putea acum să-și găsească odihna.

PERICLE MARTINESCU

## Pagini de jurnal (VI)

### Anul 1940. Bombe și Boemă

(fragmente)

**1 ianuarie 1940,  
ora 2 noaptea**

La ora 2, am și ajuns, după cum se vede, acasă. Revelionul meu a fost un revelion de vagabond. Aș fi putut rămâne la una din mesele acelea de la cafe-nea, împreună cu alții ca mine, dar am preferat să „umblu”. La „Café de la Paix” am stat numai până la 9, aseară. Atmosfera nu era dizgrațioasă, ba era chiar agreabilă într-un anumit sens, deoarece în seara de revelion cafeneaua era aproape goală, deci mai liniștită ca de obicei, însă compania în care urma să stau nu mă încânta prea mult. Am fost la teatru, am mâncat apoi în grabă o friptură și am băut o jumătate de vin roșu, la *Giovanidis* – local care nu se pregătea de revelion, dar mai servea pe întârziatii solitari, clienții lui – după aceea am hoinărit pe Bulevard, participând la evenimentul trecerii dintr-un an într-altul, singur, purtat de o euforie interioară (vinul și-a făcut efectul!) în concertul de chiote, de pocnitori și de veselie al străzii, - spectacolul străzii în noaptea de revelion e totdeauna viu și amuzant – până când, obosit, mi-am retras corabia la liman, aici, în oaza liniștită a singurătății mele.

Am impresia că sunt pe altă lume, mult depărtată de aceea din care abia am venit. În oraș, localurile sunt pline la ora asta, toată lumea râde, cântă și dansează, iar mâine toți au să doarmă buștean. În loc să doarmă acum și să fie treji mâine dimineață, să se bucure de prima zi a noului an. Căci, de fapt, noaptea asta face parte încă din vechiul an, este ultima lui răsuflare, dar oamenii, conform unei ciudate tradiții, încep noul an cu o noapte, nu cu o zi, cum ar fi firesc să se procedeze. Însă Revelionul e un pretext de petrecere, când toate libațiile și libertățile sunt îngăduite – obligatorii chiar! – și dacă eu nu petrec e numai pentru că, dintr-o eroare de calcul, am rămas singur.

Săptămâna trecută, înainte de a pleca în vacanță, ne înțelesesem cu Edi, Ștefan și doctorul O.<sup>2</sup>, să facem revelionul împreună, și ca să nu lipsesc de la apel, m-am grăbit să vin aici, crezând că ei au să mă aștepte, așa cum fusese vorba. Dar ieri după masă, când am ajuns acasă, m-am dus fuga la Ștefan (locuiește la câțiva pași de mine) să-l întreb ce program au întocmit, iar el mi-a spus că „a intervenit ceva” și că planul nostru s-a schimbat. Acel „ceva” era invitația băieților Ghica<sup>3</sup> și a „Prințesei” de a se duce la ei în seara asta, ceea ce el nu numai că nu putea refuza, dar a și primit cu bucurie, fiind vorba de o

societate mai simandicoasă decât aceea pe care o ofeream noi. Schimbarea se produsese cu trei zile mai înainte, ceilalți prieteni fuseseră înștiințați și-și făcuse fiecare alt program, numai eu, neștiind nimic, am rămas în aer. Așa că proiectul nostru de a petrece un revelion împreună a căzut baltă. Și când mă gândesc că anul trecut petrecusem cu Anton<sup>4</sup> un revelion splendid, nu pot decât să-mi închipui ce frumos ar fi fost acum cu ceilalți. Păcat!

Deci, închei anul de unul singur, în camera mea de aici, somptuoasă, elegantă și rece, puțin melancolic și cu un sentiment de goliciune interioară, întrebându-mă ce-am făcut eu în 1939? În afară de călătoria la Paris, care a fost foarte frumoasă, nimic altceva demn de menționat.

Întâmpin noul an cu calm, fără emoții, fără speranțe, fără să mai fac planuri sau să iau hotărâri mari. Mă simt doar obosit și blazat, mult mai blazat ca altădată. Și pornesc în 1940 cu pași nesiguri, las totul la voia întâmplării, căci nimeni nu știe ce va aduce acest an. Fie, totuși, ca în cursul lui să mă „dezmorțesc” puțin.

## 4 ianuarie

Poate singura ființă la care mă gândesc uneori cu drag, în prezent, e Mariana, adolescenta pe care am cunoscut-o acum vreo două săptămâni la Bibliotecă. Singura la care mă gândesc cu drag. De Crăciun, i-am trimis o felicitare, cu următoarele versuri ocazionale, dar nu lipsite de o sinceră vibrație sufletească:

De două zile orașul e beat de feerie.  
Vitrinele sunt pline de vrajă și himere:  
Copii, bătrâni și tineri le-admiră cu plăcere.  
Ci eu mă uit la toate cu jind și nostalgie.

Azi noapte-am fost la balul păpușilor de ghips  
Înfășurate-n rochii învoalte de mătase –  
Dar ele m-au privit cu ochi uimiți, puțin sfioase,  
Și mă simțeam la balul lor bătrân ca domnul Chippys<sup>5</sup>

Serbarea se dădea într-o vitrină, în Bulevard,  
Iar eu păream acolo cel mai ciudat, mai ireal.  
Venisem ca să caut în simfoniile de fard  
Păpușa mea cea vie, cu ochi senini, cu-obrazul pal.

Mi-au spus cu toate câte-un nume: Tatiana,  
Olimpia, Eulalia... Ce cochete!  
Dar mai târziu le-am părăsit fără regrete,  
Căci printre ele n-o zăream pe *Mariana*.

Nu știi care va fi răsplata acestei „felicitări”. Aștept însă cu nerăbdare să revăd „păpușa mea cea vie”. Pare, într-adevăr, o păpușă îmbrăcată în haine adevărate și pornită pe stradă.

În dimineața aceasta, gândindu-mă, nu știu cu ce scop, la romanul meu, care e mereu în lucru de vreo doi ani, mi-am adus aminte un amănunt interesant. La un moment dat, două personaje, care conversează între ele, își exprimă, prin intermediul autorului, și gândurile din dosul cuvintelor rostite, ce

crede unul despre celălalt, despre situația în care se află etc., fără a îndrăzni să spună însă nimic prin viu grai. Același lucru se întâmplă în *Straniul interludiu*, opera pe care am citit-o acum, în urmă. Amintindu-mi de asta și făcând legătura, am simțit o tresărire de automăgulire constatând că și eu am găsit un procedeu literar pe care O'Neill îl folosise cu vreo zece ani mai înainte. Eu l-am descoperit singur, fără să știu că cineva, undeva, mai făcuse cândva la fel. Numai că, domnii critici, căutând cu lumânarea o greșeală de care să se lege, se vor grăbi să spună că aici e o influență directă din american... Am mai pățit asta în cazul *Adolescenților de la Brașov*, despre care s-a spus, printre altele, că ar fi o pastişă după *Maitreyi* a lui Mircea Eliade. Or, deși cartea lui Eliade apăruse cu vreo trei ani mai înainte, eu n-o citisem când am scris romanul meu (și mă abținusem s-o citesc, tocmai ca să nu mă influențeze), iar când am citit-o, am văzut că nici o asemănare nu putea fi invocată, în general. M-a surprins totuși mult faptul că, oferindu-mi, mai târziu, un exemplar din *Maitreyi*, Eliade semna pe el următoarea dedicație: „... această replică fadă la *Adolescenții din Brașov*.” Să-i fi plăcut atât de mult cartea mea, sau a fost și el amăgit de opinia criticilor noștri? Oricum, se știe că dedicațiile sunt totdeauna cam umflate, nu trebuie luate negru pe alb...

Revenind acum la asemănarea cu *Straniul Interludiu*, m-am pomenit spunându-mi, eu însumi mie însumi, că aceasta denotă o calitate de originalitate și că, dacă aș persevera, poate că până la urmă va ieși ceva din capul și din scrisul meu. Să fie adevărat? Va ieși ceva? Nu-mi vine a crede, fiindcă a pătruns prea adânc în ființa mea conștiința zădărniciilor și iluziilor de Aici, și ea îmi frânge elanurile literare. Tot mai mult își face loc în spiritul meu viermele care toarce acolo ideea sinuciderii. E absurd, și totuși așa e...

## 8 ianuarie

Frig. Un frig năpraznic, parcă ar veni din Finlanda, împreună cu telegramele de pe frontul de acolo, care anunță 40 de grade sub zero și soldați inamici morți de ger. Din cauza frigului, n-am chef de nimic (nici vorbă de scris, dar nu pot nici măcar să citesc, să visez). În camera mea ard câteva zeci de kilograme de lemne pe zi, dar temperatura rămâne... polară. Trăiesc aproape ca un eschimoș în coliba lui de gheață...

Ce aventură și cu odaia asta, tocmai în această iarnă cumplită! Credeam că am făcut o afacere bună, mutându-mă aici, când colo, am intrat singur, cu bastimentul meu de visuri, într-o banchiză. Toate sunt reci-sloi în jurul meu. De la 1 ianuarie, n-am scris un rând. Și prevăd că așa voi continua toată iarna. Am remușcări că trebuie să pierd această iarnă, în care îmi pusesem mari speranțe, fără să lucrez deloc, căci într-o temperatură ca asta nu văd cum aș putea sta la masă și să scriu. Când intru în casă, mă întâmpină sulite de răcoare din toate părțile. Soba e caldă, frige, dar de la ea și până la ușă (care dă direct afară, pe terasa dinspre grădină) am impresia că străbat un spațiu de 90 grade latitudine (spre nord!). Nici nu-mi mai cunosc bine camera, fiindcă rar mă aventurez prin regiunile „arctice” de dincolo de mijlocul ei. Ah, și e atât de mare încăperea asta, în care m-am mutat cu atâta entuziasm, în toamnă. Firește, arhitectul Popovici a fost cinstit, chiar bine intenționat (a vrut să-mi facă o mare bucurie), când mi-a cedat-o, el n-a prevăzut o iarnă așa de grea și nu s-a gândit că eu drămuiesc lemnele, nu ard un vagon pe iarnă, ca

el. Încolo, odaia este tot ce se poate închipui mai frumos, mai elegant, mai somptuos în materie de camere mobilate. Covoare pe jos, tablouri pe pereți (femeia asta goală, în picioare, în mărime naturală, când o văd mă înfior, am senzația că îngheață carnea pe mine în frigul din odaie!), fotolii, un pian fără coadă într-un colț, un birou drăguț și atrăgător în colțul dintre ferestre, bibliotecă încărcată de cărți scumpe (colecția Propyläe – Kunstgeschichte, printre altele, o adevărată mană cerească pentru mine), cu intrare absolut separată pe terasa dinspre grădină, în fundul curții, liniștită, izolată – este cel mai aristocrat sălaș pe care l-am întrezărit vreodată în visurile mele de călător prin diversele camere mobilate, de la subsoluri până la mansardele bucureștene. Când „monsieur Popo” (arhitectul), primul chiriaș al d-nei M. (al doilea sunt eu) mi-a spus că se mută de aici, după șapte ani (e pe cale de a se însura și s-a dus la viitoarea lui soție, o doamnă cu casă proprie în Cotroceni), am și convenit cu el – cu acordul d-nei M. – să-mi lase mie camera, așa cum se află, cu tot ce este în ea, asigurându-l că voi păstra totul cu dragoste și grijă, el mi-a cedat-o cu deplină încredere, fără să ia nimic (m-a și surprins că mi-a acordat atâta încredere, dar n-am să-l dezamăgesc!) și m-am și grăbit să mă instalez aici, venind din cămăruța mea alăturată, unde stăteam de trei ani. Era în octombrie când m-am mutat, vreme călduroasă, câteva săptămâni m-am simțit ca un prinț în această cameră, pentru care prietenii mei și cei ce mă vizitau mă invidiau profund, și aveau de ce, fiindcă locuința are aspectul unui studio de artist, arhitectul fiind el însuși un artist. Acum însă plătesc scump bucuria de la mutare și din timpul frumoaselor zile din toamna trecută!

Săptămâna asta gerul a produs adevărate dezastre în această casă din care parcă toată lumea a fugit din pricina frigului. Mai înainte îi spuneam, în glumă, „Casa inimilor sfărâmate” (d-na M., după moartea Profesorului, e tot mai melancolică și nu-și găsește consolarea decât în tovărășia pisicilor pe care le cheamă la dansa, Popo, ce pare că poartă cu el o mare decepție sentimentală, și eu, ce să mai vorbesc, cu inima mea mai mult decât sfărâmată, zdrobită cu totul), e acum o casă a sobelor înghețate, a ușilor înțepenite, a țevilor pleznite de ger. Biata madam Frosi, care a rămas singură cu tot boclucul pe cap (d-na M. a plecat cu Matei<sup>6</sup> la Predeal, unde are o vilă), plânge și blestemă toată ziua, văintându-se că „se surpă toate” și ea nu știe ce să facă mai întâi, n-are cui se adresa, n-are cui să ceară bani pentru reparații, că „boierii” nu i-au lăsat nici „de coșniță”. Strânge apa cu cârpele, cară gălețile, încearcă să dezmoștească sobele, dar ai impresia că e o exaltată ce s-a luat la harță cu iarna. Eu lipsesc toată ziua de acasă, fiindcă din cauza frigului, stau la Bibliotecă peste orele de program, iar seara fac corp comun cu boemii de la Café de la Paix, care, ca și mine desigur, goniți de acasă de ger, trândăvesc pe canapelele ospitaliere până la închiderea localului. Așa iarnă n-am pomenit de când eram student. Gerul Bobotezii!...

**10 ianuarie** Azi am fost la Camil Petrescu să mă interesez de eselu despre Flaubert, care se găsește la el. Mi-a spus că-l va publica și-l are în vedere pentru numărul pe aprilie. L-am întrebat dacă nu mi-ar putea asigura o colaborare permanentă la *Revista Fundațiilor Regale* (note, recenzii, cronici etc.). El, foarte serios, mi-a făcut câteva observații, ce sunau mai mult a reproșuri, interesante. Mi-a spus că nu știe ce



să creadă despre mine, fiindcă niciodată nu și-a putut crea o părere despre ceea ce vreau, gândesc, iubesc și urăsc eu. „Te-am urmărit, și am văzut că ai scris despre cele mai disparate lucruri. Atâta dezechilibru n-am pomenit...” Avea dreptate. Am fost și sunt cel mai dezechilibrat, poate cel mai dezaxat din generația noastră de dezaxați, fiindcă nu m-am atașat de nimic – de o credință, de un „maestru”, de un grup – și am rătăcit pe vastul câmp al literaturii ca un adevărat vagabond al spiritului. Și nu m-am fixat la nici un domeniu: poezie, proză, critică. Mă scald în toate, fără să mă afirm în nici una. N-avea dreptate însă, când spunea că am făcut asta din „oportunism”. Mi-a plăcut sinceritatea lui, dar cuvântul m-a durut, firește. Mai ales că nu-i adevărat, și declar asta cu toată convingerea pe care o simt în adâncul ființei mele. De orice pot fi acuzat, dar că aș scrie ceva – chiar în articolele ocazionale – din oportunism, adică încercând să flatez, să adulez, să cultiv pe cineva, așa cum fac mai toți „țuțării” de azi, e tot ce poate fi mai departe de adevăr. Îmi repugnă profund și detest modul cum alții se țin de pulpana celor mari ca să-și creeze și ei o platformă, fiindcă țin prea mult la independența mea, fizică și spirituală, pentru a putea fi ceea ce crede Camil că sunt. E drept, e greu să-și facă cineva o părere despre mine, judecându-mă după cele ce scriu, deoarece nu m-am fixat, nu mi-am precizat crezurile, nu m-am „profesionalizat”, și s-ar părea că fac totul după cum bate vântul, când în realitate e vorba de altceva. Mai întâi, simt în mine o energie spirituală și sufletească tumultuoasă, ce se cere revărsată în orice moment, fără altă finalitate decât aceea de a se consuma. În al doilea rând, pe mine mă pasionează fenomenele lumii contemporane, mai mult decât cele ale îngusteii vieți literare și patima de a urmări, de a înțelege și interpreta aceste fenomene, nu-mi permite să mă „fixez” sau să mă limitez la un domeniu precis unde m-aș simți ca un vultur cu aripile legate de o stâncă. Îmi place să scriu despre orice (bineînțeles despre ceea ce-mi face mie plăcere să scriu), dar refuz cu încăpățănare să mi se impună ceva. Am scris despre lucruri uneori contradictorii, dar totdeauna cu pasiune și convingere; n-am făcut niciodată nimic contra simțirii și credinței mele (chiar când pluteau în eroare), fiindcă în această independență *totală* a spiritului văd eu singura demnitate valabilă a actului de a scrie. Spiritul meu a fost o himeră cu o mie de fețe și fiecare față vedea și admira altceva, dar niciodată nu admira ceva impus din afară. Nu mă interesau rezultatele sau efectele scrisului meu: dacă era apreciat, dacă servea vreo cauză, dacă era pe placul vreunui om. Simțeam o nevoie interioară tiranică să scriu, și de aceea scriam. Nu mă ispitește nici o carieră, cu atât mai puțin *cariera* de scriitor (mă gândesc cu groază la scriitorii care scriu fiindcă asta le e meseria), dar asta nu înseamnă că aș putea găsi în viață o preocupare care să-mi dea satisfacții mai mari decât aceea de a scrie, indiferent ce, indiferent despre ce, însă cu o feroare care să-mi angajeze întreaga ființă. Mai mult încă, scrisul are pentru mine un efect terapeutic. Unii scriu din ambiție, alții din snobism, alții din plictiseală, unii ca să câștige bani, alții ca să parvină, unii fac din scris o trambulină, alții o distracție – eu scriu ca să nu mor. În accesele de euforie sau în crizele de depresiune morală, scrisul mă salvează de la o certă și iminentă pieire. E purul adevăr. Drept urmare, prin scrisul meu sunt în stare să slăvesc o sută de idoli, dar refuz să slujesc pe vreunul. Și de aceea sunt un înș care intrigă și e mereu suspectat. Unde voi ajunge? Astăzi, pentru întâia oară cineva mi-a spus în față adevărul: un dezechilibrat. Nu este asta, e altceva mai puternic și mai pasionant, este dorința crâncenă de a trăi în clocotul vremurilor pe care

le străbatem azi și de a lupta să nu-mi pierd cumpătul, adică să-mi păstrez neștirbită independența în fața atâtor amenințări, tentații sau invitații la un stil mai comod de a gândi și a trăi, pe care-l adoptă sau în care sfârșesc toți. Eu mă complac într-o stare „haotică”, cum o numea Camil, dar asta este, n-am ce face. În gândul meu, în timp ce el îmi vorbea despre acestea, îmi răsunau versurile lui Gide, care mi s-au lipit pentru totdeauna de creier:

Leger comme Ariel  
*Je meurs si je m'attache*  
*A quelque coin du ciel.*

Rareori am găsit ceva care să mi se potrivească mai bine, care să sune ca un strigăt scos din măruntaiele ființei mele. Și iată că un om pe care-l prețuiesc, ca intelectual, foarte mult (deși el poate să-mi poarte pică fiindcă n-am scris niciodată nimic despre vreuna din cărțile lui, și n-am scris tocmai fiindcă nu-mi plăcea felul cum își organiza publicitatea!) mă acuză de „oportunism”. Ce greu e să fii înțeles, chiar și de cei care te pot înțelege, și cât de dureros e să vezi ce crude sunt aparențele!

Este a doua oară când mă simt rănit în felul acesta, deși între cele două situații există oarecari deosebiri. Prima dată, mi s-a întâmplat să sufăr mult din pricina unei judecăți greșite despre mine, acum vreo patru-cinci ani, când îmi dădeam examenul de licență. Mă prezentasem la ultimul examen, la Istoria Artelor, la profesorul G. Oprescu. N-am avut nici un fel de stimă sau afecțiune pentru acest om, dar obiectul catedrei lui îmi plăcea foarte mult. Pot mărturisi acum că la toate celelalte materii incluse la examenul de licență (Sociologie, cu D. Gusti, Estetica, cu T. Vianu, Teoria literaturii, cu M. Dragomirescu), am trecut ca gâsca prin apă și am obținut „bilele” respective datorită bunăvoinței profesorilor, care mă simpatizau, fără să le fi citit măcar cursurile, pe când la Oprescu era cu totul altceva. Cursurile lui au fost singurele pe care le-am „învățat”, Istoria Artei a fost singura materie pe care am studiat-o cu adevărat în perioada mea de studenție, fiindcă era vorba, la concret, despre artiști și opere de artă, despre școli și perioade artistice ce trezeau un ecou viu în ființa mea. Mă prezentasem, deci, la examenul de licență, la Oprescu, bine pregătit și stăpân pe materie. Eram patru candidați în bancă, în fața profesorului. Eu eram al patrulea. Primul, n-a știut nimic și și-a atras fulgerele profesorului, care l-a muștruluit ca pe un copil de școală primară. Al doilea, un „tocilar”, răspundea ca în carte, și, de asemenea, l-a enervat pe profesor, care-l acuza că nu e în stare să gândească nimic, că nu are nici o idee personală și că a „înghițit” cursul, iar acum reproduce mecanic frazele învățate pe dinafară. Cu al treilea nu știu ce s-a mai întâmplat, dar cu mine a fost hain de tot. Mi-a pus o întrebare al cărei subiect îl știam foarte bine – motivele în pictura spaniolă (peisajul, portretul, alegoria) – și i-am răspuns cât se poate de corect, cu fraze personale, cu exemplificări exacte, încât eram încântat de mine, eu care n-am fost niciodată mulțumit la examenele orale, și mă așteptam ca profesorul să mă felicite și să mă dea de exemplu celorlalți trei. Dimpotrivă, a început să tune: „Dumneata, spre deosebire de dânsul (și arată spre «tocilar»), n-ai învățat nimic, dar știi să te descurci!” Am rămas stupefiat, și de conținutul și de tonul invectivei. Am simțit că îmi năvălește sângele la cap, și, fără să scot o vorbă, mi-am luat imediat servieta din pupitru și am ieșit, ostentativ, din sală. Credeam că are să-mi dea nota de

trecere. Când s-au afișat a doua zi rezultatele, eram trecut pe lista respinșilor. De ce? Profesorul Oprescu își făcuse despre mine părerea greșită – era o impresie a lui – că m-am asociat cu un grup de foști studenți ai săi (Zurescu și alții), care, în loc să rămână asistenți la el, îl bârfeau prin revistele literare și la cafenea, și a ținut să-mi dea o „lecție”. M-a durut foarte mult atunci acea „lecție”, căci a fost o nedreptate strigătoare la cer, și din cauza lui n-am putut lua licența în toamna lui 1935. În primăvara următoare, când m-am prezentat a doua oară la examen (fără a căuta să-mi ascund lipsa de simpatie), mi-a dat notă de trecere fără să mă mai examineze. Probabil că a avut remușcări. Eu, însă, n-am să uit niciodată incidentul, fiindcă a fost unul dintre cele mai penibile din studenția mea.

Incidentul de azi, de la C.P., nu pot spune că a fost penibil, însă m-a afectat la fel de mult. Nu din vina lui Camil, ci – de astă dată – din vina destinului meu spiritual, la care țin totuși foarte mult, chiar dacă este incomod. (Comoditatea m-ar plictisi!)

## 12 ianuarie

Am încercat să mai scriu câteva pagini la conferința despre „Romane de război” (subiect de actualitate), dar n-am putut să lucrez prea mult din cauza frigului: simt cum mă trage din toate părțile și-mi îngheață picioarele în așa hal că nu mai pot suporta. Dacă aș sta pe scaun un ceas, m-aș pomeni transformat într-o stană de gheață. Asemenea ger n-am pomenit! Luna aceea, plină și frumoasă din nopțile Crăciunului n-a prevestit a bine. Gerul a apărut cumplit, năpraznic, și, desigur, celelalte plăgi nu vor întârzia să vină în cursul acestui an, care se anunță a fi un „an teribil”. Jurnalele scriu că a înghețat marea, ceea ce e formidabil. La Constanța n-a mai înghețat de vreo zece ani, iar la Odessa, de „câteva decenii”. E ger uscat și vânt aspru, ascuțit. În camera mea, chiar lângă sobă, simt fiori reci prin tot trupul. Cărțile sunt reci ca niște bucăți de marmură și trebuie să le încălzesc la sobă când le pun pe masa de scris, ca să le consult și să extrag citatele necesare. Dacă fac câțiva pași de la sobă spre ușa dinspre terasă, parcă trec în alt continent. Ah, și Duminică trebuie să țin conferința la un ateneu din București. N-am chef de nimic și nu pot să fac nimic, în atmosfera asta glacială. Iarna aceasta o voi pierde în modul cel mai stupid și inutil. Nici măcar lecturi, teatre, concerte – nimic. Singura satisfacție este că am descoperit ieri, la Academie, scrisorile Marianei Alcoforado, dar păcat că mi-au căzut în mână prea târziu. Ar fi trebuit să le citesc cu cel puțin doi ani mai înainte. Atunci însă, scriam eu scrisori ca ale ei... Ce destin extraordinar a avut dragostea nefericitei călugărițe portugheze, care a rămas nemuritoare prin cinci scrisori de dragoste mai patetice decât toate romanele din lume. Iubirea adevărată nu moare niciodată!

<sup>2</sup>Edgar Papu, Ștefan Todirașcu și doctor Ion Olteanu

<sup>3</sup>Strănepoții lui Ion Ghica - Nelu, Mimi și Bani

<sup>4</sup>Anton Mistuchide

<sup>5</sup>Eroul unui film *Good bye, mister Chipps*, cu subiect din viața școlară engleză, reprezentat la București, în toamna trecută

<sup>6</sup>Matei Marinescu, fiul lui Gheorghe Marinescu

## JEANNE MARZESCO

(Paris)

### Fragmente-strigăt

În 1985, doamna Jeanne Marzesco (Ionica Mârzescu) a reușit să obțină aprobarea pentru a părăsi țara și a se stabili în Franța, de care se simțea legată prin educație și formație culturală. Se născuse, de altfel, la Paris, în 1930, unde părinții se aflau la studii. Străbunicul, Gheorghe Mârzescu (1834-1901), fusese unul dintre fruntașii Partidului Național Liberal, ministru al Cultelor în 1869-1870 și 1896-1897, în cabinete prezidate de I.C. Brătianu și respectiv D. Brătianu. Fiul său, bunicul Gheorghe Gh. Mârzescu (1876-1926), urmase aceeași politică liberală, deținând mai multe portofolii în guverne conduse de I.I.C. Brătianu, fiul întemeietorului PNL.

Descendentă dintr-o astfel de familie, doamna Jeanne Marzesco a cunoscut din plin, în anii '50-'80 ai veacului trecut, ce înseamnă o astfel de moștenire. Bunicul său fusese cel care scosese în afara legii Partidul Comunist din România.

Legăturile sufletești cu Țara, după stabilirea în Franța, nu au putut fi însă curmate. Moștenirea înaintașilor însemna nu numai puternice sentimente filofranceze, ci și o caldă cinstire a valorilor românești tradiționale, cultivate de neamul Mârzeștilor, cu înaintași preoți, cărturari sau politicieni. De la strămoși, mărturisea doamna Marzesco, a primit sentimentul dreptății și al libertății de gândire. „Mi-am căutat din tinerețe - îmi scria de curând domnia sa – trudnic calea în literatură, mânăta de nevoia de a da formă întrebărilor de ordin spiritual și filosofic, demersul scrisului însuși, ca formă de autorealizare, devenită o preocupare centrală”.

În 2003, doamna Marzesco a publicat romanul **O legătură**. Ține de mai mulți ani un fel de jurnal al trăirilor, cu însemnări provocate de reflecții cotidiene, „fragmente-strigăt” după cum însăși autoarea lor le numește.

Am selectat, în avanpremieră, pentru revista *Ex Ponto*, câteva pagini din volumul cu astfel de texte, aflat în lucru.

IOAN LĂCUSTĂ

### De ce continui să scriu

**S**criitorul crede în utilitatea scrisului său, speră ca opera să modifice afectiv cititorul. În acest sens, chiar azi, am auzit-o pe Françoise Giroud la radio dorind ca ultimul ei roman, tratând despre gelozie, să ajute măcar câțiva indivizi geloși să-și înfrâneze o pasiune distructivă. Cu multă modestie, un folos trebuie descoperit oricărei activități culturale și, când e vorba de scris, aceasta nu poate fi decât influența presupus benefică asupra cititorului. Am fost obișnuită să consider autorul și cititorul un tandem, un circuit obligatoriu, în afara căruia nu există autor. Un text fără cititor e mort, inutil și lipsa stimulentei care e cititorul poate omorî motivația

interioară, sau devia periculos un scris care nu e cenzurat de contactul sănătos cu mințile altora. Scrii pentru un public și cazul scriitorilor editați post mortem, sau târziu și pe mici extrase, chiar dacă nu este extrem de rar, este o distorsiune în circuitul comunicării și reprezintă excepția. Profesionalizarea scrisului, statutul social de scriitor, cu obligația de a publica periodic – având la bază motive economice, scriitorul deseori trăind din scris și câștigând bine în caz de notorietate – a acreditat ideea legăturii rapide între elita autorilor și un public larg, până la a face din ea adevărul absolut al unei epoci ce-mi pare complet revolută.

Deja Goethe, dacă ții bine minte, prevedea împuținarea publicului prin mărirea numărului creatorilor. Când foarte mulți scriu cine mai citește? Doar să te împarți în nouă zecimi cititor și una autor, dar și așa e greu. De câte ori mă duc la FNAC, mă uit cu lăcomie la puhoiul de apariții noi și mai puțin noi, în literatură, dar și în alte domenii, ca psihologia, sociologia, istoria etc. Răsfoiesc și mă simt atrasă de mai multe cărți simultan. Explozia informațională creează explozia lăcomiei. Sunt ca între raioanele de produse alimentare din marile suprafețe, unde oricât aș fi de tentată - și întotdeauna cumpăr peste nevoile stricte – trebuie să țin seama că n-am decât un aparat digestiv. În librărie mi s-a creat un reflex aberant: sunt mai bucuroasă când pot decide din câteva fraze – vârsta m-a făcut foarte selectivă - că o carte, fie prin conținut, fie prin tratare, nu-mi va aduce nimic nou, fără să-mi pese dacă nu cumva mă înșel, decât atunci când decid că o carte mă interesează.

Piața comunicării prin scris este saturată, cel puțin la suprafață și în asemenea condiții pentru cine scriu, ori ce alt temei pot da actului de a scrie care m-a întovărășit de-a lungul vieții, intrându-mi în sânge? Fără scris mă simt diminuată, iar scriind nu mai întrevăd publicul căruia mă adresez. Am sentimentul că trăiesc o enormă mutație și că eventuala mea ieșire din impas corespunde căutării multora. Astfel, de câțiva ani, confer scrisului o mai mare valoare ca exercițiu de autoconstruire, sau de exercițiu, pur și simplu, reducând-o pe cea de mijloc de comunicare cu un public mai larg, cititorii rezumându-se la cele câteva persoane pe care le am la îndemână, și a căror cititor pot fi eventual la rândul meu.

Agravez individualismul, și-mi pun, mare, în față, ideea că înainte de a fi comunicare, scrisul este un exercițiu singuratec, de reflecție, organizare de gânduri și material de viață, culminând în exprimare. Un pariu cu tine însăși, o dificultate pe care ți-o propui și pe care o depășești, deoarece între pagina simplă și clară a ultimei redactări și primul bruion, ai parcurs un drum cu obstacole.

Trăim în epoca singurătății și a gimnasticilor multiple, atât pentru corp cât și pentru minte. A scrie poate fi un joc, un sport, cu care-ți ocupi timpul și te ții în formă. Practicarea artelor, dar și a oricărei alte activități creatoare, se recomandă tuturor, tinerilor dar și celor mai în vârstă, celor sănătoși dar și celor bolnavi, ca mijloc de autodepășire, ori ca tratament. Dacă scriind, reușești să te ameliorezi mai în profunzime, îl poți compara cu un exercițiu yoga.

Dacă pe de o parte, abundența de cărți și indiferența pe care o suscită descurajează actul de a scrie, pe de altă parte, oxigenul revine din clipa când te aștești asupra puterii pe care o are de a te modifica pe tine, creator, și nu pe cititor. O ușă se închide, dar se deschide o alta în evoluția către o societate a timpului liber, și poate, a unor noi forme de solidaritate între autor și cititor. (Noiembrie, 1994).

## Dificultatea de a ajuta

**A**zi, ca și înainte de căderea regimului comunist, românii cu rude și prieteni în străinătate primesc pachete și bani, tot mai mult bani. E un caz original de ajutor, în sensul că o sumă mică dată în Vest devine parcă atinsă de o baghetă magică, o sumă importantă ajunsă în Țară, fenomen măsurat cu precizie de schimbul valutar. Să tot ajuți în această situație de preț ieftin al ajutorului pe care-l poți da, de sold al faptei bune, mi-am zis, ca să descopăr că nu-i așa.

A ajuta poate fi o bombă cu întârziere. Se întâmplă ca asistența din Vest, mai ales cea motivată de legături puternice de familie, și de prietenie, să se petreacă bine, dând reacții firești de satisfacție, că poate fi util, celui care dă, și de recunoștință celui care primește. Deseori însă, un act presupus de înfrățire produce conflict și ură.

Am în minte imaginile văzute la televizor când America și comunitatea europeană au ajutat o țară africană și prin aceasta și-au atras ura și au provocat război civil. Ca și în alte privințe, exact ce se petrece între țări se petrece și între indivizi. În cazul unei țări sărace, lovite de o calamitate, se încearcă o explicație în faptul că sărăcia se datorează în parte Occidentului care cumpără materiile prime pe preț de nimica, după cum înainte exploata în calitate de colonizator. Dar între un român din țară și unul din Franța nu există contencios care să justifice, cât de cât, o reacție paradoxală.

În fond, nimănui nu-i place să fie ajutat, plăcut e să ajuți, nu să fii ajutat. Se trezește în cel care primește o ură de clasă, ura săracului din Țară contra bogatului din străinătate, față de care se simte nedreptățit și umilit. Declarația drepturilor omului face azi parte din conștiința fiecăruia, fără să fie contrabalansată de vreo declarație a datoriei omului la fel de răsunătoare. Sentimentul de recunoștință e demodat, o politețe de suprafață, o ipocrizie. Și mai ales atunci când asistența se cronicizează, căci oricine acceptă, păstrându-și demnitatea, să fie ajutat ocazional, dar să fii mereu cel nenorocit, falitul vieții, cum se întâmplă tot mai des, devine insuportabil. Cât despre cei care, dimpotrivă, socot asistența permanentă foarte normală și vor mereu mai mult, ei reprezintă o complicație gravă în evantaiul reacțiilor psihologice legate de actul de a ajuta.

Apoi, o mare dificultate e în cât ajuți. A ajuta e un act liber care-și are limitele în inimă, dar și în bun simț și judecată. Ajuți un om ca să-l scoți din greu, dar nu ca să-i întreții un viciu, o perversitate sau cine știe ce fantezie, necesități pentru el la fel de vitale ca masa, casa și sănătatea. Există azi un umanism indulgent, permisiv, care admite omul cu toate defectele posibile și nu permite nici cea mai mică discriminare între comportamente normale și greșite, probabil fiindcă acestea din urmă aduc și ele câștig bănesc.

În ce mă privește însă, dacă aș ajuta un alcoolic, i-aș și cere totodată să înceapă o cură de dezintoxicare. Există o obligație morală și din partea asistatului, dator a folosi ajutorul în sensul vieții și nu al morții, a nu-l transforma într-un fel de delapidare.

Greutățile de care m-am lovit în ultima vreme m-au făcut să înțeleg mai bine evoluția modernă a actului de a ajuta, cum mii și pomenei individuale li s-a substituit un mecanism de solidaritate colectivă și anonimă, un întreg sistem de protecție socială. În România comunistă nu existau asociații caritative, iar în Franța, unde sunt vitale, ele funcționează anonim. La început eram critică

față de obiceiul de a ajuta printr-un cec înmânat unui intermediar, acum îl aprob ca pe o soluție realistă, comparabilă divorțului, adaptată răului din om.

Numai că, din păcate, sistemele de protecție socială și ajutor colectiv nu mai fac față sărăciei în creștere. Ești, astfel, îndemnat să redescoperi, să redefinești, atent actul esențial de a-ți ajuta fratele. Și e o reflecție care abia începe. (Noiembrie 1995).

## Proiecte și planuri

**A**batele Pierre mărturisea, mai demult, într-un interviu la televizor, că n-a avut niciodată proiecte și că s-a lăsat condus de imperativele circumstanțelor. Am înțeles că vocația religioasă l-a scutit de repere suplimentare care să-i jaloneze parcursul biografic. Că a trăit cam cum se trăia pe vremuri și cum, de fapt, trăiește și azi pe glob majoritatea populației: luând viața așa cum vine și străduindu-se să-i facă față.

Noțiunile de proiect și plan sunt pretențioase și au dobândit autoritate pe măsură ce toate au devenit mai complicate și complexe, iar organizarea timpului absolut necesară. Dar și pe măsură ce a câștigat teren ideea de fericire prin obținerea de cât mai multe satisfacții, începând cu cele de ordin material și terminând cu cele de prestigiu intelectual. În vederea lor, evident că trebuie să te organizezi ca pentru o bătălie. Acum am ajuns în faza când a plănuii – atât la nivel individual, cât și la nivel colectiv – e o activitate curentă, indispensabilă chiar și în lucrurile mărunte cum ar fi, de pildă, o excursie de câteva zile, la care turistul, ca să fie sigur că obține loc, trebuie să se înscrie cu câteva luni înainte. Trăim foarte calculat, ațintiți spre viitor, impunându-i schemele noastre și creând evenimente. Aproape nu mai e loc pentru spontaneitate.

Am, mai degrabă, o proastă experiență a obiceiului de a face proiecte și mărturisirea abatelui mi-a confirmat vechea aversiune. Mă supără, poate cel mai mult, faptul că întotdeauna un proiect sau un plan conține un pariu cu tine însuși și cu viața care se poate solda cu o reușită, dar și cu un eșec. Fie și în exemplul anodin al excursiei de câteva zile, pariul e c-ai să fii sănătos, disponibil exterior și interior în zilele fixate pentru călătorie cu atât timp înainte. Nu știi cum, dar deseori când am plănuit ceva, ori s-a ivit o piedică, ori am abandonat eu, și a renunța la un plan după ce mai întâi l-ai elaborat e ca și cum te-ai pălmu singur. Ce a fost mai bun și important în existența mea s-a făcut de la sine. La asta se adaugă și amintirea sinistră a planurilor cincinale socialiste, datorită cărora, teoretic, trebuia să ajungem în fruntea țărilor capitaliste, adică experiența noțiunii de plan ca expresie sfruntată a minciunii oficiale și iluziei colective.

În esență, a avea proiecte și a face planuri îmi pare o atitudine foarte voluntaristă, și cu cât un plan e mai ambițios, cu atât și generează diferite conflicte. Când nu este absolut necesar, e un fel de a-ți pierde suplețea în fața existenței. Treptat am ajuns la concluzia că important e să-ți dai o bună orientare și disciplină; planul e secundar și poate fi chiar un adaos nociv. Idealul e să fii trăit de viață, mai plin, și dincolo de proiecte prin care te construiești doar pe măsura minții într-o anumită etapă. M-am întărit în această filosofie în ziua când am înțeles bine valoarea prezentului, realitatea acestuia față de utopia viitorului care stă la baza proiectelor.

S-ar fi realizat mai deplin abatele Pierre dacă se folosea de proiecte? (Iunie, 1996).

## Un om nou?

Francezii au aflat ce a însemnat comunismul în țările din Est, dar față de ei am avantajul cunoașterii din experiență. Astfel, când, de curând, la un café philosophique s-a ajuns în discuție la noțiunea de „om nou”, mintea francezilor a rămas fatal în vag, cum se întâmplă atunci când o noțiune abstractă se sprijină doar pe informații indirecte din realitate. Eu însă am tresărit și mi-am adus pe loc aminte de *Mitrea Cocor*, de realismul socialist, de stahanovism, de jurnalele de perete cu fotografiile de oameni noi, muncitori cu piepturi încărcate de decorații, de comicul lamentabil al criticii și autocriticii, pe scurt de multiplele fețe ale încercării de a construi un „om nou”, adică de pervertirea ideii în defunctul socialism.

Religiile, filosofiele, și în secolul nostru ideologiile, sunt centrate pe ideea construirii și promovării unui om nou. Înțeleptul antic, iluminatul din budhism, sfântul din creștinism, chiar și supraomul lui Nietzsche, „omul nou” din socialism, nu sunt, de fapt, decât variante ale aceleiași exigențe, fără de care omenirea nici n-ar putea exista. Istoria, în schimb, în cea mai mare parte, e o dovadă a dificultății, dacă nu a imposibilității ei de realizare. Elitele au fost întotdeauna mici și instabile, iar societățile și perioadele relativ fericite niște biete insule în oceanul oamenilor răi și întâmplărilor rele. Victimele cu duimul fac ideea de progres ori foarte contestabilă, ori de-a dreptul o iluzie.

E firesc ca în momente de mare criză, ca acum, tema omului nou să reînflorască, așa că nu întâmplător, s-a ivit în discuție. Formula marxistă că filosofii au interpretat lumea, dar că acum trebuie s-o transforme, revine în actualitate și, odată cu ea, o nuanțare în felul de a privi socialismul din Est. Agravarea crizei, trăirea ei pe piele, face că fericirii până mai ieri în capitalism, mulți dintre ei azi șomeri, ori, invers, istoviți de muncă - și tututor fiindu-le tot mai frică de viitor, critică bazele înseși ale societății de consum.

Se descoperă că și în Occident individul este manipulat. Se străvăd tot mai bine înrudirile între cele două societăți, socotite până de curând opuse, și care, societăți apar azi ca două fețe ale aceleiași monede. Vorba sinistră în gura lui Stalin „omul cel mai prețios capital”, răsună ca o batjocură adresată oamenilor de cele două părți ale cortinei de fier.

Când aud vorbindu-se aici de „omul nou” mă îngrozesc și totuși sper. Iar, în final, îmi vin în minte cei din orchestra de pe Titanic care s-au înecat cântând; printre ei vreau să mă prenumăr. (August 1996).

## Cafenele filosofice pariziene

Inițiate de filosoful Marc Sautet, cafenelele filosofice au apărut în Franța acum câțiva ani. La Paris, cea mai cunoscută, „Les Phares”, situată în piața Bastiliei, cunoaște o afluență atât de mare duminicile dimineața, că anul acesta s-a deschis un al doilea loc de dezbateri în aceeași piață, la „Le Bastille”. Cafenelele filosofice funcționează în tot Parisul, multe fiind grupate în Cartierul Latin și până în zona Universității Jussieu. Aș cita trei: Le Cluny, L'Escholier și Le Luxembourg; și aș adăuga, Le Pont 9, în apropierea Halelor, cea zisă „des exclus”.



Succesul acestei noi forme de interactivitate, în paralel cu alte forme de schimb (de experiență, de servicii și marfă, ca trocul în asociațiile „le sel” sau „le pavé“), dovedește că ele răspund nevoii de a ieși din izolare, de a se exprima, dialoga și regrupa în noi rețele umane, sustrase puterii banului.

Pot fi socotite, cred, fără exagerare, drept stații pilot de configurare a viitorului. Singura condiție să frecvențezi cafenelele filosofice este interesul pentru filosofie, idei, și încrederea în puterea gândirii. Gradul de motivare triază pe curioșii care vin odată sau de două ori, de cei ce devin obișnuiții, fideli întrunirilor. Oricine poate intra în local, lua o consumație, asculta și vorbi.

Libertatea e totală, poți să vii și să pleci când vrei în timpul discuției, după cum poți să vii doar în anumite zile și locuri, să dispari o vreme și să reapi. Participanții se desemnează numai prin prenume și se tutuiesc. Aproape miraculos, prin firesc, mi se pare înfrățirea între generații. Pe scurt, regăsești amestecul pe care-l oferă strada cu toate diferențele posibile între indivizi.

Regula jocului e foarte simplă: animatorul notează temele propuse de diverși participanți, ele sunt votate prin mână ridicată și tema care întrunește cele mai multe voturi intră în dezbatere pentru două ore. În unele locuri, ca Le Tarazoute, or la Royal Jussieu, discuția pornește de la texte alese, gama lor fiind largă, de la cele ale filosofilor clasici până la cele ale participanților înșiși, ca seria „visions du monde” de la Royal Jussieu.

Temele clasice ca dragostea, fericirea, viața, filosofia însăși, morala, dar și cele legate direct de lumea în care trăim, revin în formulări variate, multe exprimate prin întrebări ca, de pildă: „la compétence a-t-elle un avenir?”, or ca aceea dacă singurătatea e mai mult bună sau mai mult rea. Critica socială și preocuparea de viitor sunt mereu prezente.

Cel care a propus tema are dreptul să intervină de mai multe ori ca să-și precizeze gândul, iar animatorul ține în mână firul discuției, n-o lasă să se împrăștie prea rău și o recentrează când e nevoie. O dezbatere filosofică de cafea e reușită în măsura în care e vie, antrenează cât mai mulți vorbitori – din cei douăzeci-treizeci de participanți în medie – se creează tensiune și suspens.

Știința filosofică nu se îmbogățește datorită noilor cafenele, în schimb participanții câștigă ceva: formula surprinsă la unul din ei mi se pare nimerită: „Chacun tire quelque chose”.

În completare, și ca încoronare, semnez revista cercului literar și filosofic intitulată semnificativ, cu o aluzie la basmul lui Andersen, *Le vilain petit canard*. Revistă de șaisprezece pagini ce apare de patru ori pe an; în ea se exprimă publicul cafenelelor prin eseuri pe teme filosofice, dar și prin literatură, critică de cărți și spectacole.

Noua manifestare culturală este semnalată și urmărită cu interes de presa din Franța, ca și din alte țări. A fost semnalată și la radio. Îi urez să prospere, inspirându-mă din motto-ul înscris sub titlul revistei: „Du choc des idées jaillira la lumière”. (August 1996).

CONSTANTIN NOVAC

## Singurătatea comandantului de cursă lungă

**S**criam cândva: „Hagiografia marinărească a pogorât Treimea Celestă pe puntea oricărei corăbii în chipul unei treimi profane care, de-a lungul vieții, n-a încetat să mă tulbure: comandantul, căpitanul și nostromul. Primul, omolog al lui Dumnezeu pe pământul mișcător al apelor, este Comandantul. El este chemat să fie, aidoma Divinului său model, omniprezent, omniscient și omnipotent. Să se arate capabil să răspundă și de ceea ce îi este hărăzit de imprevizibil. Să ia hotărâri rapide și eficiente chiar și acolo unde, ca simplu muritor ce este, ar ezita s-o facă. În situații critice, în care ceilalți, debusolați, și-au pierdut curajul, el trebuie să și-l distribuie pe-al său și încă să-i mai rămână pentru sine. El trebuie să ia de oriunde fără să cedeze nicăieri, nici chiar în stratul viu și cald al propriilor opțiuni afective... Dacă secundul – sau căpitanul – este *spiritus loci* – obligat să se afle pretutindeni, un soi de profet veșnic supus pipăitului profan spre a se constata că există și că, rânduind cele ale bordului, gândește. Comandantul este *spiritus rector*, oferindu-și revelația sacralității doar în situații limită ce pretind decizii exemplare. El trebuie să fie unic prin obligația de a fi atotputernic și infailibil; unicitate care îl condamnă să soarbă neîntrerupt din cupa amară a *singurătății*.”

\*

... Pe valurile zbuciumate ale Atlanticului, undeva, prin dreptul estuarului fluviului Tejo. Mă aflu la bordul unui mic cargou în drum spre Anvers. E noapte neagră, nu pot dormi și pace în ruliul adânc, prăpăstios al navei. Între cele patru scânduri ale cușetei mă zbucium și eu, pendulând între teamă și revoltă stupidă. De ce nu se mai termină odată bălângăneala asta oribilă? Elicea, smulsă intermitent din valuri, huruie neliniștitor, zgomotul mi se împrăștie din timpane în măruntaie și în tot ceea ce cred că mai sunt. Pe sticla hubloului stropit de șuvoaie urmăresc crispat neclintirea farului de pe Capul Roca. Îmi stăruie în priviri de-o veșnicie, se pare că nu înaintăm deloc, e ceva ce ni se împotrivește; vântul, curenții, soarta... Nu e nici somn, nici veghe, nici măcar leșin. Mă salt anevoie din cușeta-cosciug,

Îmi caut papucii, dibuindu-i febril cu degetele picioarelor; în ochiul hubloului, farul de pe Capul Roca pare înțepenit ca o pupilă pulsând în răstimpuri după legea lui; o coborâre vertiginoasă și-un bufnet în prova care-mi dă fiori, e prea mult pentru unul singur, și mă avânt pe coridor, mai degrabă îl escaladez, în căutarea unui suflet pereche, năpăstuit ca și mine.

Treptele ce duc spre comandă și-au câștigat și ele, în acest univers mișcător, o mobilitate înșelătoare, îmi trădează pașii, numai dâmburi și hârtoape, și dau buzna în încăperea în al cărei întuneric străveziu lucesc doar pentru ele cadranele indicatoarelor de marș. Silueta timonierului aplecat pe „ceașcă”, zumzetul repetitoarelor, șoapte neînțelese, surprinzător de calme, revărsate din radiotelefonul deschis, umbra neclintită a ofițerului de cart scrutând orizontul negru dinspre babord, punctat de luminile navelor cu care ne încrucișăm drumurile. E o zonă cu trafic intens de du-te-vino. Reguli severe de navigație ne impun nouă, celor ce urcăm spre Finisterre, să circulăm pe un „culoar” clar delimitat în vecinătatea coastei, în vreme ce navele ce ne vin dimpotrivă țin largul; două benzi de circulație pe o presupusă autostradă acvatică. Unui novice ca mine i se pare de-a dreptul imposibil ca în tot acest haos nocturn să păstrezi oarece ordine menită să evite eventualele coliziuni.

Îngaim un *bună dimineața*. „Acum, dac-a venit domnu’ Novac, ne-am luat de-o grijă.” Vocea comandantului. Ironii deplasate. Nu era prima oară când mă lua peste picior, dar mă consola întrucâtva faptul că nu eram singurul tratat astfel. Nu-l zărisem dintru început în bezna comenzii; cu fața lipită pe manșonul radarului, atent la forfota din jurul nostru, ar fi putut să mă ignore. E tătar de-al nostru, dobrogean, un tip scund, vânjos, orgolios și temerar până la nesăbuiță. Pare să caute pericolul, și, dacă nu-l găsește, suferă sau se răzbuună pe alții. În situații similare cu asta în care ne aflăm, mulți omologi de-ai lui ar intra la adăpost undeva, până se mai limpezesc apele. El a decis să mergem mai departe, deși suntem o coajă de nucă, motorul uzat, rusesc, are hachițe, te lasă când ți-e lumea mai dragă, îi mai ia foc și baleiajul... Cine să-l contrazică? Ceva mai spre nord ne așteaptă Biscaya...

Și deodată, ca și cum cineva din bezna oceanului s-ar fi grăbit să-mi confirme temerile, prin radiotelefonul deschis; *Don't cross my way, don't cross my way, dangerous charge, dangerous charge...* Într-o engleză scâlciată, cu inflexiuni orientale. Plesnetul valului în parapetul comenzii, vuietul furtunii, leagănul dement, exasperant al ruliului, și: *Don't cross my way, dnagerous...* Psalmodic, tânguitor, reluat cu obstinație, cu disperare. Dincotro vine? Cui anume i se adresează? Nu cumva nouă? Lumini puzderie în jurul nostru, săltând pe valuri.

Nici până astăzi n-am reușit să dau o explicație plauzibilă acelei litanii cu accente orientale, alarmă și rugăciune în același timp, care ne-a făcut să trăim ore de coșmar în vârtejul derutei, fără excepție, până spre zorii vineți ai zilei. Destul ca să înțeleg că, pe mare, spectrul împrejurărilor aberante se dovedește a fi mult mai cuprinzător decât știința navigației adunată în hărți, tratate, regulamente și instrucțiuni la care adăugăm instrumente sofisticate aflate în custodia profesiei.

Așadar, spre zorii zilei, înainte de a apuca să mă târăsc înapoi spre cabină, îl zăresc pe Comandantul meu, gârbovit, sprijinit în coate pe masa din camera hărților. Ceva, nu știu prea bine ce, din înfățișarea lui altă dată țeapănă și trufașă, mi-a revelat fulgerător sensul dur, amar al singurătății. Ne aflam mulți acolo, în comandă, cu sau fără treabă, fiecare îngrijorat de soarta lui, dar cu

privirile întoarse către omul chemat să aprecieze situația și să decidă pentru noi toți. Există destui inși minunați, cutezători, vizionari, dar prea puțini dintre ei se dovedesc apți să-și asume în mod repetat povara solitudinii în decizie atunci când împrejurări limită sau oricum confuze o pretind, cu alternativa derutei; cu condiția, bineînțeles, ca aceștia, puțini câți sunt, să rămână *oameni* chiar și acolo, în nemărginirea oceanului, unde democrația în accepția comună a uscatului nu prea pare să se simtă la ea acasă...

## Vin „magneții”!

În *Memoriile* sale publicate și la noi acum câțiva ani, medicul personal al lui Mao evoca paranoia ilustrului său pacient preocupat, printre altele, să salte producția națională de fier la cote nemaiîntâlnite pe planetă. Rezultatul buimăcitor al acestei obsesii s-a concretizat într-un infinit de furnale casnice apărute în fundul tuturor ogrăzilor chineze; gurile lor flămânde au hăpăit curând tot ce era metal în bătătură, începând cu lingura de pe masă și isprăvind cu brăzdarul de plug. Foamea metalurgică depășise la un moment dat plafonul presupusei nevoi, ajungând să se devoreze pe ea însăși; chestie cu atât mai dramatică cu cât *produsul finit* era de o calitate mai mult decât îndoielnică și oricum inutilă...

Nu mi-am închipuit vreodată că maladia asta avea să se strămute peste ani la noi și că avea să împrumute forme mult mai dramatice, câtă vreme nici motivația quasi-patriotică a chinezilor nu mai poate fi invocată. Din rațiuni mult mai pragmatice, *recuperăm* orice zăngâne: țigăi, limbi de pantofi, pirostrii, cuțite, potcoave, caiele, blacheuri, zăbale, cătușe, seceri și ciocane, capace de canalizare, cruci, calorifere, fiare de călcat, tomberoane, profile de fier beton, tingiri, clopoței, fermoare, drugi și zăbrele, zurgălăi, ferecături de cărți, belciugul din râtul porcilor. Treptat-treptat ne-am întins tentaculele magnetice către uzine în comă profundă sau numai mimată, parcuri auto (reci, ba chiar și calde), șantiere navale, triaje de cale ferată, calea ferată însăși, cabluri telefonice și de altă destinație, infrastructuri de poduri și poate, în curând, arsenalele militare după ce vom fi recoltat, cu pierderile colaterale de rigoare, toate proiectilele ruginite de pe fostele fronturi ale patriei; mergând tot așa, n-ar fi exclus să ne aruncăm furnalele în gura furnalelor care, la rândul lor...

Categoria socială a celor care ne scotocesc măruntaiele metalice se îngroașă până-ntr-atât încât presupușii inițiatori ai campaniei, țiganii au ajuns să fie priviți cu dispreț aristocratic de firme specializate în caramangeli de anvergură, cu terminale fără frontiere.

Încerc să-mi închipui ce s-ar fi putut întâmpla dacă această forță, acest formidabil potențial de des-fierare s-ar fi manifestat în cursul istoriei. Păgubite, eventual, cu concursul *magnețilro* noștri harnici, de barele de fier ce asigurau compensarea busolei, corăbiile lui Columb sau ale lui Magellan ar fi vagabondat și acum, oarbe, în căutarea Indiilor, sau a țărmurilor australe. Bietul Richard Inimă de Leu s-ar fi trezit, înainte de a da piept cu sarazinii, cu oastea-n lenjerie intimă, ușurată peste noapte de armuri, scuturi, pinteni, săbii, dimpreună cu cheile menite să garanteze fidelitatea iubitelor de-acasă. Sigur că rezultatul expediției ar fi rămas același dar istoria ar fi fost ceva mai alertă în desfășurarea ei, cu consecințe imprevizibile pentru viitorul lor, res-

pectiv prezentul nostru. De câte ori ne-am lăsat impresionați până la lacrimi de gemetele osândiților la galere? Ei, bine, un singur raid al *magneților* noștri contemporani ar fi fost suficient ca bieții vâslași să-și recâștige libertatea, în vreme ce lanțurile și ocalele care-i ținuseră pe băncile pușcării lor plutitoare ar fi luat calea oborului de vizavi.

Să venim și mai aproape. Grivița și Plevna, repere glorioase ale bătăliei noastre pentru independență. Toate paginile dedicate acestui suprem moment de dobândire a demnității și suveranității naționale ilustrează o confruntare sângeroasă cu forțele otomane, cu *ploaia* de ghiulele și plumbi abătute asupra bravilor dorobanți. O simplă brigadă de voinici de azi, din popor – ce trupe S.E.A.L., ce rangeri – un comando pigmentat, fără o prealabilă, costisitoare instrucție – câtă vreme, slavă domnului, sunt atât de instruiți încât îi pot califica și pe alții – strecurați în liniile inamice cu uneltele lor insolite, ne-ar fi adus victoria mai aproape, cu mai puțină vărsare de sânge și, desigur, cu o notă de plată mai puțin ambițioasă. Firește, nu fără recompensă. Prada de război a condiționat întotdeauna devotamentul patriotic al combatanților.

Pe firul aceleiași ape mă gândesc la cimitirul de tancuri apărut în câmpiile Rusiei, după confruntarea dramatică ruso-germană de la Kursk-Oriol. Puterii sovietice i-au trebuit ani mulți și eforturi uriașe pentru descongestionarea câmpului de bătălie, ceea ce, în condițiile intervenției rutinate a *magneților* noștri n-ar fi durat mai mult de o noapte de tăiat șenile cu bomfaierul, inclusiv timpul destinat bișnițului. Și, în fine, ne-am putea angaja cu încredere și profesionalism în anihilarea arsenalului nuclear depășit al acestei lumi belicoase, numai aparent resemnate.

Rămânem o țară fără fier! Ne întoarcem până sub pragul istoric al Hallstattului timpuriu! Ca om de litere, mai puțin păsător de aspectul material al problemei, mă îngrijorez la gândul că multe dintre vorbele noastre de duh nu vor mai avea acoperire-n metal. Paremiologie, simbolistică, limbaj figurativ. *Bate fierul cât e cald. Tare ca fierul, iute ca oțelul.*

Ce ne facem cu fierăria lui Hefaistos, a lui Iocan? Cu cuiul lui Pepelea? Cu piroanele care i-au străpuns palmele lui Isus?

... Mă îndrept spre casă, spre seară, mă înconjoară un clarobscur prielnic angoaselor, port în gură o plombă proaspătă, un aliaj, pesemne, vin de la dentist și calc pâș-pâș, cu groaza-n suflet că, de undeva, din umbră, cineva, cu ultimul clește din sud-estul Europei, haț!...

## CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

**N**é le 8 octobre 1938 à Bucarest. Diplômé en architecture (Institut Ion Mincu de Bucarest), qu'il a pratiquée jusqu'en 1969. Dès lors il devient écrivain libre professionnel. Poète, prosateur, dramaturge, traducteur, critique littéraire. Début en poésie: 1964. Dès lors il a publié beaucoup de volumes de poésie, dont **La Pierre**, 1968; **Psaumes**, 1969; **Objets de silence**, 1979; **La Violence de la mémoire pure**, 1980; **L'air mode d'emploi**, 1982; **La Solitude du Cyclope**, 1988; **Les mêmes sables**, 1995; **La route des fourmis**, 1997; **La taupe de Pessoa**, 1999; **Les chambres les parois**, l'Harmattan, Paris, 2002; **Poèmes primitifs**, 2003. Volumes de prose: **La planète symétrique**, 1981; **Rester debout**, 1986; **La chambre des machines à écrire**, 1997; **Petit précis de silence**, 1998; Théâtre: **La terrasse** (cinq pièces); Critique et histoire littéraire: **La Poésie roumaine d'après proletcultisme / la génération des années 60-70** / anthologie commentée.

Traductions: Samuel Beckett, Baudelaire, Charles Cros, Boris Vian, Wallace Stevens, Th. Roethke, Frank O'Hara, Dylan Thomas, Ed. Lear, Carl Norac, Werner Lambersy, Vahé Godel, Béatrice Libert, etc.

En 1995, à la parution de l'anthologie substantielle intitulée **La Solitude du Cyclope**, j'avais l'impression que toute la poésie d'Abaluta pourrait être placée sous la très inspirée formule offerte par l'auteur-même afin de caractériser son état d'esprit spécifique: „la préssion des événements inexistents”; sentiment d'une frustration radicale du réel, conscience de la solitude absolue dans un monde banal et monotone, rappelant cet autre monde de „l'homme concret” bacovien\*, mais où la monotonie et le vide existentiel donnent naissance, paradoxalement, à une sorte d'énergie intérieure, de fièvre imaginative compensatoire. (...) Alors le banal finit, en fait, d'être banal, car „l'attente active” du sujet (qui avait aussi appartenu aux surréalistes Breton ou Gellu Naum) oblige les objets à une transmutation qui les place dans un horizon presque „métaphysique”. (Ion Pop).

La pathétisme de Constantin Abaluta impose par la discrétion, ainsi comme, dans un milieu silencieux, les plus faibles sons amplifient d'effet, sa vision restreinte à un minimum de représentation et de rhétorique, me semble être une de plus impressionnante de la poésie roumaine contemporaine. (Gheorghe Grigurcu).

---

\*de Bacovia, un des plus grans poètes roumains modernes

# Ni moi ni quelqu'un d'autre (fragments)

## Rejeton

on me dit t'es trop nerveux d'accord  
je me fâche bien contre cette putain de vie  
donc je me retire dans la cave  
près du rejeton vert-blanchâtre  
long de quelque mètre  
poussé d'un pomme de terre caché  
dans un coin

au faux-jour du judas  
je reste près de la liane verdâtre  
comme auprès d'un ami

## Le chat fondateur

un chat  
s'est autrefois promené autour de ma maison  
imprimant en béton ses pattes  
cela s'est passé longtemps avant que  
mon père connaisse ma mère

parfois  
après la pluie  
fixant les empreintes pleines de l'eau  
j'ai l'impression de surprendre les reflets  
de tout ce qui je n'attraperais plus à vivre

## Virus

au mois de juin  
l'odeur de tilleul en face de ma maison  
flotte à travers les chambres  
monte l'escalier et parfois le soir  
débouchant sur mon cagibi de mansarde elle est si forte  
qu'elle y prête son virus à mon mail  
mes amis outre mers  
attrapent joyeusement ce virus olfactif  
quelques jours durant  
au mois de juin

## Retour

à Nora

le mur est de retour à moi  
il a une fenêtre brisée  
et bouchée avec un carton  
j'ai jeté au loin le livre que je venais de lire  
je me suis approché de lui  
je m'ai tenu dans son embrasure  
jusqu'au moment où la lune fait son apparition  
et j'ai pu me réjouir enfin de mes yeux  
comme à la vue de vieilles photos  
perdues et retrouvées

## Sur les mains des étrangers

la nuit je me réveille  
et gagne la salle de bain  
j'urine en regardant sur la vitre mate  
les ombres mouvantes des arbres  
c'est un silence comme à la campagne

j'ai à vivre à peine quelques ans  
je n'ai pas d'enfants et me chagrine l'idée  
de laisser les ombres mouvantes  
et ce silence comme à la campagne  
sur les mains des étrangers

## Matins

les matins  
ces personnes négligeables  
qui te disent quelque chose à la hâte  
tu partages avec elles une amitié fragile  
intermittente  
ainsi comme avec le vitrier  
qui passe sur ta rue  
et que l'envie te prend de briser quelque vitre  
exprès pour oser l'appeler  
sans essayer aucune gêne

## Silence

à chaque jour qui passe je dis  
de fichier-moi la paix  
et il passe furtivement



rasant mes pieds  
effleurant l'arbre en face de ma fenêtre  
et disparaissant dans la fosse  
au bout de la rue

les vitriers ne meurent que la nuit  
dit mon voisin pyromane  
pendant qu'il façonne les planchettes  
pour ses pyramides

il fait un tel silence que les lettres  
qu'un enfant gribouille en craie sur le pavé  
s'obscurcissent tout à coup

## Équerre et lettre

dans la rue j'ai trouvé une équerre  
elle ressemblait à mon ami  
qui s'est noyé dans la mer  
je l'ai ramassée et cachée  
à l'intérieur du creux de l'arbre  
en face de ma maison  
puis je suis parti dans le vaste monde  
bientôt  
personne n'apprendra de mes nouvelles  
comme d'une lettre tombée dans une ruche  
et qui sombre lentement dans le miel et la cire

## Ni moi ni quelqu'un d'autre

rues  
qui supportez tant de noms  
maisons  
qui endurez tant de numéros  
je vous libère:  
la nuit je vole toutes les plaquettes  
et les jette à la mer  
puis  
je couvrirai les rues avec de l'herbe  
les maisons et les statues de lierre  
le stade j'en remplirai de l'eau  
et de petits poissons  
et à qui m'en questionnera  
je vais répondre:  
ni moi ni quelqu'un d'autre

## Parois

je cherche d'apprendre d'où viennent les jours  
je me promène sur un champ  
parmi les parois solitaires d'aucune maison  
je les effleure de ma main  
je les marque d'une craie  
en les préparant pour une rencontre / assemblée  
ratée d'avance:  
tant de parois sur un champ  
dispersées vers la rivière  
vers la forêt

## Heureux comme une tortue

je me reveille de nuit  
dans une main la montre  
dans l'autre un verre  
je gagne la salle de bain  
j'y urine bois de l'eau consulte ma montre  
puis je rentre dans mon lit  
pourquoi fais-je tout ça  
je ne sais pas  
mais je suis heureux comme la tortue  
de ma grand'mère  
qui tournait en rond  
lorsqu'il pleuvait

## Distance

pour distinguer les lettres d'un livre  
j'ai besoin de lunettes  
pour reconnaître les hommes dans la rue  
j'ai besoin de lunettes  
mais récemment j'ai découvert  
que les nuages dans le ciel  
en tous leur détails  
je les vois sans lunettes  
et dès cet instant  
cela reste la seule distance importante  
de ma vie

En française par  
**CONSTANTIN ABĂLUȚĂ et GÉRARD AUGUSTIN**

## MIGUEL LÓPEZ CRESPI

**M**iguel López Crespí s-a născut în Mallorca, Spania, în anul 1946 și trăiește, în continuare, acolo. Opera sa se compune din: poezie, proză, dramaturgie, critică literară, memorii. A vizitat România, ca turist, și îi datorăm câteva pagini despre România, pe care îmi propun să le fac cunoscute cititorilor români.

„Scriitorul din Sao Pobra, Mallorca, Miguel López Crespí, a obținut premiul...”. Așa încep majoritatea articolelor publicate în ziare spaniole ce-l au ca personaj pe scriitorul spaniol. Și mai toate îl definesc drept „unul dintre cei mai premiați scriitori din Insule”. Mai toate îi enumeră câteva dintre cele peste 200 de premii obținute de-a lungul carierei sale de scriitor. El însuși declară că le-a pierdut numărul. Dar, frecvent, ziarele scriu că acesta a obținut toate cele trei premii ale unui concurs și că a obținut alte trei într-o singură săptămână. Mai în glumă, mai în serios, un ziarist spaniol consideră că Miguel López Crespí poate figura în Cartea Recordurilor pentru numărul mare de premii obținute. Enumerăm câteva dintre acestea, obținute în țări de limbă și cultură latină. În teatru: „Carlos Arniches”, „Ciudad de Palma”, „Ciudad de Perpignan” (Franța), „Ciudad de Guadalajara”, „Ciudad d’ Alcoi”, „Ciudad de Granollers” etc.; în proză: „Ciudad de Manacor”, „Francesc Vergara”, „Jean Fuster”, „Pompeu Fabra 1984”, „Joanot Martorrel 1986” etc.; în poezie: „Maria Manent 1983”, „Principado de Andora”, „Amantes de teruel”, „Marti i Pol”, „Ciudad de Valencia”, „Rafael Morales 1988”, „Amantes de teruel 1989”, „Antonio Gonzales de Lama 1989”, „Castilla La Mancha”, „Mariano Roldan 1992” etc.

Între volumele de poezie amintim: **Poemes del preso, El seco pulso del tambor, Poemes de la preso, Foc i fum, El seco pulso del tambor, Océano sin orillas, Silencios, Espacio de encuentros, Ciudad de madrugada, Soledades, Voces, Transparencias, El creciente invierno, Noche desvelada, Estandartes de ceniza, Pulsaciones, Fabulacion de ausencias, Llibre de pregaries, Sin papeles** etc. Lor li se adaugă cărți de proză - **A preu fet, La guerra just acaba de començar, Necrológicas, Dones en guerra, La ciutat del Sol, Paisatges de sorra, Crònica de la Pesta** etc.; de teatru – **Autopsia de la matinad, Acte únic, Homenatge Rosello-Porcet, El cadáver** etc; de memorii **L’antifranquisme a Mallorca (1950- 1970)**; de eseuri: **Cultura i antifranquisme, No era això: memoria política de la transició.**

Punctul de plecare al operei sale e prin anii '60, când începe să colaboreze activ la toate revistele și ziarele din Insulele Baleare, publicând studii de critică literară, interviuri, articole de politică internă și internațională.

Articolele din presă îi alătură și poza: cu barbă sau fără, dar cu nelipsita pipă în colțul gurii. Imaginea ne trimite la Castro sau Che. Perfect potrivit imaginii. Omul este unul de stânga. Fapt ce se observă nu doar din declarațiile oferite presei, ci și din împerecherea literelor ce nasc imagini, idei în versuri sau în proză.

Ca urmare, poezia lui „este o formă a rezistenței în fața unei societăți dezumanizate și materialiste. De aceea, nu am alt remediu decât să continuu să scriu ca o formă vitală de a trece prin lume”. Literatura pe care o scrie este o armă pentru „a rupe tăcerea, marginalizarea la care te condamnă clanurile literare”.

Crespí simte că a scrie este ca oricare altă activitate. Scrierile lui sunt terapii de relaxare, de descărcare din care apar volume. Criticii îl consideră „un cuceritor de

premier, un „terminator” al literei, un „tunet al versului și prozei”. Toate temele, locurile comune ale poeziei devin subiecte ale operei sale: timpul, amintirile, moartea și dragostea, frumusețea naturii, mucigaiul și ruinele. Pentru că el scrie despre probleme ale oamenilor care nu se rostesc cu voce tare pe posturile de radio, televiziune și nu apar pe paginile ziarelor. Probleme cotidiene pe care nimeni nu le aude. Aceasta este forma lui de luptă. Ca urmare, versurile sale, pentru că la ele mă opresc, sunt pline de realitate, de cotidian, de problemele lumii în care autorul este ancorat. În acest sens, critică puterea stabilită, devenind un gardian al memoriei colective. Personajul predilect este sectorul marginalizat al societății. Stilul este unul direct, dur, critic, fără dulcegării ce nu-și au, de altfel, rostul într-o poezie militantă, fără figuri de stil forțate. Nici chiar la poemele de dragoste. În versurile sale nu există mimetism și impactul acestora este de durată.

Mă voi opri la câteva dintre poeziile cuprinse în ultimul volum pe care l-am primit de la autor, *Los espejos de la memoria*, Ed. Vitruvio, f.l., 2004 cu care a obținut Premiul de poezie „Cáceres, Patrimonio de la Humanidad”, în 2004. De data aceasta, Miguel López Crespi ne transmite nostalgiile sale, ale poetului răsplătit.

Prezentare și traducere  
**LAVINIA DANA DUMITRAȘCU**

---

## Prefăcuta primăvară

Iată această clară tulburare a echilibrului  
care se amplifică,  
rotunda nopțe deschisă, ciudată, în următoarea,  
eternă ca și granitul sub masca lui de mătase și pietre prețioase.

Din nou prefăcutele primăveri,  
verile pe care niciodată nu le-am împărțit,  
acel exercițiu de iubiri sterile coborând spre umbre  
cu apăsătorul chip al holerei.

## Iată așteptata noapte din ochi

Ce liniște acum  
casa abandonată,  
țiglele sparte,  
bolborosiri de mii de ploi și diluvii  
ștergând chipuri,  
întrebări fără răspuns.  
Ce îndepărtate acele peisaje cunoscute,  
străzile tocmai udate,  
piețe fără mașini,  
serbări și râsete,  
hârtii de mătase pe cruci,  
palidul fard al feței tale și serpentinele  
mult înaintea iederei sinistre și a tunetului.  
Ce ecouri pierdute,

rugăciunile șoptite grăbit,  
atâta joc dispărând din peisaj  
în această turbure noapte care agonizează.

## Nu mai căuta

Nu mai căuta ecoul cuvintelor îndepărtate  
pierdute în cotloanele memoriei,  
puternicele pasiuni ce au dăltuit plângărețele  
după amieze infantile,  
atâtea subțirele pojghițe împrăștiate de furtună  
(timpul a corodat incandescențele amintiri orgolioase  
dizolvând nămolul celor mai intense scrieri,  
răsuflarea palpitantă a inimilor în asalt).  
Am încercat să supraviețuim veghind,  
nedormiți,  
esențialele gesturi pietrificate ale eroilor  
în adâncul deșert al bătăliei.  
Azi totul pare istovit și descompus,  
cruda realitate arhiplină de milioane de mașini  
ce aleargă pe autostrăzi către nicăieri.  
Aici și acolo:  
dezolante ruine,  
decedate ecouri de promisiuni matematic discutabile.  
În fond, istoria noastră a fost o fulgurantă  
navigare către acest sordid spațiu de liniști înghețate,  
o fierbinte lumină înaintea strigătului și a schijeii,  
electricul impuls al materiei îndrăgostite  
consumându-se între prima respirație a nașterii  
și ultimele secunde neîncheiate.

## Penumbrele calde unde ne pierdeam

Au existat,  
fără îndoială,  
răsetele incendiate la petreceri  
și penumbrele calde în care ne pierdeam  
și florile într-o scenografie plină de false perspective  
(această credință în dragoste ca formă de neînlocuit  
a stăpânirii de eternități).  
Inutilă bătălie împotriva umbrelor,  
carnea decolteurilor ce insinuează  
simple fericiri între dantele.  
Au existat,  
e sigur,  
niște buze tremurătoare,  
desfăcând fire de neclintit,  
victorii și înfrângeri  
arbori și brize.  
Nu rămâne nimic din chipul pe care-l iubim:

poate o urmă de parfum excesiv,  
poate nesigure jurăminte  
conturându-se pe fundalul oglinzilor.

## Reconciliere cu materia

Recuperez numele iernilor și constelațiilor,  
inițialele semne ale vieții noastre:  
pământul,  
    sămânța,  
arborescenta rouă a zorilor,  
zgomot de pick-up,  
    albi pereți fără pată,  
incredibile figurații astrale indicând  
puternice frisoane în noapte,  
aureolate de femei cu blânda atingere uitată  
în această reconciliere finală a materiei.

## Memoria atâtor zile orfane

Se-aud muzici,  
    uitate sunete și opacități  
(serenade în piață,  
    insomnii,  
    lucruri,  
acea umbrită exaltare când ți se răcea privirea).  
Se întorc imaginile schimbătoarelor locuri unde locuiam  
    cu pereții deja invizibili și distanți.  
Memoria atâtor zile orfane,  
locuri în care credeam că învingem tenebrele și golurile,  
violaceea cruzime a anilor.  
De departe văd inconsistentă arhitectură a atomilor noștri,  
locuri,  
    serile consumate de trecerea implacabilă a calendarelor.

Din nou parfumuri,  
    vreo veste foarte tristă,  
crepusculare oglindiri în amurguri decolorate,  
miile de detalii inutile  
între vâltorile spasmelor.  
Încerc să regăsesc drumurile,  
poienele pădurii unde ne jucam, copii  
(acel cuib de rândunele  
zona arzătoare a tuturor neconsolatelor noastre trucuri  
    infantile).

Explorez bâjbâind prin infinitul spațiu al camerei mele:  
sunt stranii zori necunoscuți,  
miresme ale secolelor foarte îndepărtate,  
iluzii,  
înainte de a cădea secerat de surda percutare a împușcăturilor.

## Vegetația plină de mușchi a viselor

Depasările încete ale acestor volatilizate imagini;  
sângele ce inundă birourile și pătează marmura băncilor;  
rânile deschise de gloanțe coborâtoare din ceasuri,  
nașteri și priveghiuri;  
râsul deja ruginit al mamei care-mi mângâie frații,  
fluente exclamații în plictisitoare zile obositoare  
când ploaia nu ne lasă să mergem la școală;  
odioasa rutină a orașilor,  
solul rece al bisericii și penitențe în genunchi  
(infantile rugăciuni în fața sfinților de ipsos,  
toată această puritate a fastuaselor noastre inimi de copii);  
haina nouă

    petrecherile în piață,  
pământul abia răscolit în care se odihnesc naufragați și  
contururi,  
rodarea imobilă a mașinilor mergând spre câmp,  
soldăteii mei de plumb tăcuți în profunditatea verde  
a mărilor ce însoțesc crustacee și corali;  
anvergura de fier a vântului dușman  
lovind cristale,

    densele aurore boreale ale crepusculului;  
acele veri ale miriștilor îmbrățișate,  
vegetația plină de mușchi a acelor vise  
inundând amintiri,  
    atmosfera amorțită și brumată a trecutului.

## Și nu pot face nimic să împiedic

Dar mi-e teamă și nu pot face nimic să o împiedic.

În somn agit brațele în aer  
și nu există buze lângă mine,  
nici o imagine nu-mi redă luna din dulap.

Goluri lucrând și,

    în noapte,

amintirile invadează încet  
crăpăturile din camera mea,  
acest opac orizont pictat de fantasmă la pândă.  
Pulsul slăbește și începe frigul.

Curând voi fi piatră,

    o simplă amintire ce mă leagănă,

mai puțin ca o voce îndepărtată,  
acel ecou pierdut în munți.

Aș vrea să-mi recuperez fluturile,  
jocurile de copil care zac ghemuite laolaltă la fereastră  
așteptând imposibile învieri,  
întoarceri miraculoase printre păreri de rău și oboseli.

Dar azi,

cu absurda luciditate a ultimei clipe,  
știi că nu vor mai fi porumbei în lumina dimineții,  
niciodată corpuri nude pe nisipul plajelor,  
promisiuni din spumă și sori și ploii  
și nori și infinitele neliniști care bat galopant.

## Nerespectuasa violență a peisajului

Altădată această lumină atât de difuză,  
prizonierii cu mâinile întinse,  
nerespectuasa violență a peisajului  
anunțând noi minciuni și catastrofe.  
Măsur îngustele limite ale celulei  
(pachetul de țigări nedeschis,  
romanul cumpărat la reduceri)  
Sunt și câteva fotografii foarte vechi  
(chipuri fără nume,  
rude și prieteni reînnoind  
îndepărtate conversații intermitente).  
Dintr-o dată intuiesc tot ce va veni  
în acest magic moment strălucitor și fără oglinzi,  
Începe uitarea ca o amantă tăcută,  
o subtilă transparență de neînțeles,  
orice înnebunită nostalgie fără motiv.  
Este inutil să confirm sfinte certitudini,  
ce se agață de descărnata trecere a anotimpurilor  
închistate în memorie.

## Mă întreb ce se va întâmpla

Mă întreb ce se va întâmpla  
pentru că se întorc toamne neașteptate  
înfășurate în ziare agitate de vânt.  
Încerc să păstrez imaginea unei veri vechi,  
inexplicabilele bucurii ale tinereții  
(concreta senzație impulsivă de eternitate în sânge).  
Încă surprins de dezastru  
nu reușesc să înțeleg timpul care se contractă.  
Îmi simt ochii tulburându-se câteva secunde  
în mijlocul absurdelor concerte de sunete fără sens:  
ecouri a o mie de vieți anterioare,  
durerea provocată de un continuu mers pe spini,  
de a fi trăit cu mii de ace înfipte în unghii.  
Expirate străluciri de văi friguroase  
invadează sărmanul spațiu final ce ne leagă:  
puținii metri unde am rezistat înconjurați de cărți,  
amintirea prietenilor dispăruți,  
trecătorul răs al fiilor noștri.







Alexandru Ciucurencu - Natură statică, 1943, ulei pe carton



Alexandru Ciucurencu - Femeie citind, 1944, ulei pe carton



Alexandru Ciucurencu - Portretul colecționarului K.H. Zambaccian, 1951, ulei pe pânză



Alexandru Ciucurencu - Peisaj la Bucium, ulei pe pânză



Alexandru Ciucurencu - Iarnă, ulei pe pânză



Alexandru Ciucurencu - Flori, 1971, ulei pe pânză

ILEANA MARIN

## Alexandru Ciucurencu – spațialitatea culorii

**A**lexandru Ciucurencu a fost omagiatul anului 2003 (un secol de la naștere), prilej cu care editura Arc a lansat - realizat de directorul acesteia, dl. Alexandru Cebuc - un volum impresionant prin calitatea celor 185 de reproduceri color, dar și prin efortul de a reuni vocile criticilor de artă, într-o selecție a secvențelor analitice a tablourilor. Este interesant de parcurs biografia comprimată în cronologie și studiul introductiv în paralel cu „exercițiul de admirație” asupra tablourilor reproduse, grație generozității colecționarilor Alexandru Boanchiș, Ionel Constantinescu, Gheorghe Călin, I.N. Dona, și a muzeelor de artă din Constanța, Craiova, Iași, București, Sibiu și Tulcea. Această „lectură” simultană pune în evidență patru arii tematice predilecte: natura moartă, peisajul, pictura de gen sub semnul unei identități culturale românești, actualitatea socială. Sensibil deopotrivă la formulele artistice franceze pe care și le apropiază (nabismul, fauvismul, post-impresionismul) și la experimentele stilistice românești (Andreescu, Luchian, Pallady), Ciucurencu exersează de la începutul carierei complexitatea unei articulații poetice adecvate obiectelor și personajelor, păstrându-le coerența compozițională în funcție de utilizarea suprafețelor de culoare, recurența unui anume spectru cromatic ritmat temeii, și, nu în ultimul rând, gestică tensionată a tușelor de culoare dinlăuntru vizibilului contur.

S-a scris mult despre „culori strălucitoare, vitale”<sup>1</sup>, „tonus mai primitiv al lui Al. Ciucurencu”<sup>2</sup>, „coloritul său (care) se intensifică succesiv; sunt cam aceleași culori care-l satisfac, izvorâte dintr-o încântare lirică în fața motivului”<sup>3</sup>, „vulcan de culori”<sup>4</sup>, „grațioasele lui jocuri subtile de culori”<sup>5</sup>, sau despre „culoarea (ce) dobândește o vibrantă puritate”<sup>6</sup>. Probabil că cea mai detaliată analiză a culorii ca fundament al *ars pictoria* lui Ciucurencu este semnată de Dan Grigorescu: „Gamele cromatice se articulează la Ciucurencu pe un desen foarte concis, dar care nu devine niciodată ostentativ în tablourile artistului; culorile sunt uneori surprinzător alăturate. În peisajele sale, albastrul și verdele, de exemplu, sunt armonizate cu o strălucire cum doar natura este în stare s-o facă. La Ciucurencu, un buchet de flori cu petale străbătute de lumină, câteva obiecte risipite pe o față de masă intens colorată, un colț de peisaj pe care cade umbra unor



pomi, o femeie molatic așezată într-un șezlong alcătuiesc adesea substanța lirică a unei întregi poeme de culoare. O culoare ce se volatilizează în aer, tremură fluidă pretutindeni, umplând spațiul compoziției și se concentrează apoi în obiecte pe care le subliniază, un cearcăn de un negru nocturn, merit să ritmeze volumele în această a tot pătrunzătoare lumină.<sup>7</sup>

Toate aceste lecturi reunite în catalogul din 2004 aparțin unui demers critic care trimite la „perceptualismul” lui Gombrich, pe alocuri presărat cu genealogii artistice de tipul: Bonnard, Mattise, Derain, mai ales, școala lui Lhote. Încercând însă o privire care să deconstruiască pictura lui Ciucurencu, s-ar putea vedea dincolo de fascinația culorii. Culorile, la început ușor difuze pe linia de întâlnire, surprind uneori prin claritatea demarcării atunci când linia se identifică chiar cu pata de culoare ca în cazul ornamentației de pe vaza din *Natură moartă* din 1935. Chiar din prima perioadă de creație Ciucurencu a mizat pe ritmul imprimat de liniile de separare a conturilor pentru a marca spațierea, în adâncime sau în plan, precum și pe funcționalitatea celor mai subțiri linii de acroșare a privirii pentru a oferi indiciile de (re)construire a unui sens pur vizual.

Dincolo de desenul despre care s-a afirmat că trimite la lecția lui Camil Ressu, Ciucurencu aduce la suprafață linii cu un rol ordonator la nivelul operei. Linia neagră, mai suplă în prima perioadă, se îngroașă sau se subțiază în funcție de tonurile cromatice pe care trebuie să le însoțească sau de tehnica de așezare a culorii pe carton, pânză sau placaj. De exemplu, linia capătă consistență în contextele cromatice tensionate cum ar fi: juxtapunerea cald – rece, închis – deschis, opac – strălucitor. Linia este absentă în cazul contrastului vizual frapant: pe un fond închis de nuanță verde, roșul aprins sau galbenul nu au nevoie de „sprijinul” liniei (*Vas cu lălele*, 1947). În *Perisaj*, 1946, semnificarea de ordin vizual este dată de tușele pensulelor groase al căror sens de trasare – pe orizontală, verticală sau oblice – sunt autosuficiente, în maniera Cézanne sau Bonnard, din care par să descindă. Cu toate acestea pictorul român își apropiază tehnicile ale căror urme istoricii artei le-ar recunoaște într-o compoziție inconfundabilă, care-l singularizează nu numai față de școlile fanceze, ci și față de contemporanii săi autohtoni.

De unde vine acest aspect personal în ciuda diversității expresive? Ciucurencu își construiește treptat referențialitatea proprie: în primul rând prin selecția pe care privirea o face din lumea sensibilă în numele picturalității intrinseci, în al doilea rând prin recontextualizarea elementelor universului de pictat tot prin exercițiul privirii, care produce modificări în imaginile lumii actuale. Surprinzător pentru cel căruia i se educă privirea pentru a urmări suprafețele de culoare în căutarea formei, este detaliul care ajunge să odihnească privirea dând sens acestei căutări semnificante. Liniile de obicei cele mai subțiri, tușe din vârful pensulei indică obloanele unei ferestre (*Nud pe scaun*, 1936), modelul petalelor de panselă sau limbile ceasului de masă, într-o stilizare voit peruilă (*Panselă; Natură moartă cu ceas*, 1937), ajung să focalizeze privirea asupra lor. Peisajele din 1946, deși veridice tematic pentru un pictor român, sunt creații ale unei priviri instruite să „vadă” ceea ce realul deține, dar simțul comun nu actualizează. De data aceasta, privirea nu estompează anumite detalii în favoarea altora, ci le ignoră egal pe toate; aceste tablouri în ulei însă le efasează în interiorul unei suprafețe de culoare, dar le privilegiază atunci când detaliile se delimitează cromatic: vârfurile ascuțite ale căpițelor de fân sunt extrem de clare, ca și ramurile în frunzișul copacilor. În pictura

lui Ciucurencu, linia neagră desemnează adesea chiar detaliile, venind de dinafara spectrului pentru a-l ordona. Practic, absorbțiile franceze (primitivismul culorilor specifice fauviștilor, tușele post-impresioniste ale lui Cézanne și Bonnard, desenul cu inflexiuni din Matisse) au afectat substanțial privirea lui Ciucurencu și mai puțin mijloacele de expresie.

Adesea lucrările *in pasto* își creează prin protuberanțele specifice agresivității volumetrice a culorii umbre negre la modul concret, fizic (*Gospodărie țărănească, Natură statică cu flori*, ambele nedatate sau *Flori*, 1973). Subtila vizualizare a unei linii care fizic nu există pentru că nu a fost pictată, ci doar intenționată ca iluzie optică, este extrema formă de sublimare. În ultimele opere, Ciucurencu reduce cantitatea de pastă așezată pe pânză, mânuind cuțitul ca pe o pensulă lată. În suprafețele de culoare, linia neagră va sugera geometric obiecte din a căror aranjare se realizează adâncimea la fel de geometrizată. Economia mijloacelor de expresie este împinsă la limită (*Cuburi*, nedat): lecția figurativă a lui Ciucurencu, deja recunoscută, atrage privitorul în capcana ei și îl determină să transforme imaginea abstractă într-una figurativă. Tocmai ambiguitatea liniilor negre face acest proces posibil: cuburile pot fi la fel de bine stilizările unui cartier de blocuri sau chiar un joc de copii.

Linia redusă la o singură trasare a pensulei subțiri nu mai departajează semne, ci a devenit ea însăși semn. Fragilitatea liniei contrastează cu suprafețele culorilor; linia se emancipează de la rangul de instrument, accesoriu, sau parte la rangul de finalitate artistică, element central, întreg. S-ar putea vorbi de unitatea opțiunii estetice indiferent de temă sau perioadă, opțiune care îl conduce pe artist la crearea unei noi perechi contrastive: linie versus suprafață de culoare. Semnificațiile celor două se schimbă cu fiecare nou context, perechea inițială devenind o mască pentru alte serii de contrast: suplu – greoi, perisabil – indestructibil, fluid – solid, absența conturului – evidența conturului (*Compoziție cu lalele*, 1975). Linia neagră, în genere, necesară reprezentării obiectualității ajunge la performanța de (re)prezentare a distrugerii figurării (*Natură statică cu mască, Natură statică pe fond roșu*, 1972). Sintagma prin care Vasile Grigore caracterizează pictura lui Ciucurencu, „abis al imitației”<sup>8</sup> identifică metaforic principiul compozițional: pictorul elaborează un corespondent al fantasmelor unei picturale stări de a fi asemeni lumii fenomenale. Sugestiile „explicite” care trimit la obiecte funcționează tensionat în dublu sens: pe de o parte, fac recognoscibil obiectul printr-un desen minimal, pe de altă parte, îi camuflează „diferențele specifice”. Naturile statice, prevalente în opera lui Ciucurencu, transpun aparent bucuria de a fi obiectelor, de fapt, bucuria de a fi printre obiecte. Fructe, flori, cărți, vase, fețe de masă sunt plasate pe un fundal ale cărui tușe le creează atmosfera de liniște sau agitație în care le învâluie privirea privitorului, pictor sau receptor. Relațiile sunt spațiale și cromatice cu preponderență; timpul este suspendat. Din când în când, timpul este atașat umbrelor lăsate de obiecte sau zonelor de lumină de pe acestea. Prezența obiectelor dă consistență spațiului, altfel inexistent. Se presupune că *ab origine* spațiul pictural este golul figurat de fundal pe care se profilează obiectele. De fapt, Ciucurencu pictează versiuni ale spațialității în care timpul nu interesează decât în măsura în care generează căderea luminii pe suprafețele obiectelor.

Ciucurencu își vede universul aranjat după criteriile unei estetici proprii. Este relevantă, în acest sens, declarația lui: „Artistul este un meșteșugar, un mare meșteșugar [...]. Acest meșteșug al picturii e greu și cere foarte multe

cunoștințe. El necesită în primul rând puțința de organizare (să nu-i zicem compoziției) a spațiului tabloului. E ceva de care n-au putut face abstracție nici măcar abstracționiștii.”<sup>9</sup> Fără a fi un teoretician, cuvintele sale indică demersul creator care se bazează pe exercițiul ordonator și formator la nivelul operei. Ceea ce, aparent, nu îl interesează pe pictor este modificarea instaurată în afara tabloului prin „oferta” unei priviri inițiate către o privire inocentă. Termenul „meștesug”, cu rezonanțe argheziene, de largă circulație în zona culturală în calitate de corelativ al actului creator divin în plan uman, spune mai mult decât a scontat pictorul: este recunoașterea, învăluită de retorica vremii, a faptului că privirea construiește. Citându-l în continuare pe Ciucurencu: „Cred că am șters mai multe pânze decât am pictat”<sup>10</sup>, aș susține ideea că privirea pictorului deconstruiește pe măsură ce construiește: deconstruiește referențialul pentru a construi figurativul. Figurativul nu este consecința unui *mimesis*, ci a unei elaborări în marginea mimesisului pentru a-și asigura statutul figurativ. Altfel spus, Ciucurencu transformă figurativul într-o punte de comunicare deplasată din canalul ei firesc; figurativul devine vehicolul unor sensuri abstracte mediate: ceea ce propune acest tip de figurativ este *indicibilul pictural*.

În ciuda faptului că pictura lui Ciucurencu este aparent figurativă, reconsiderarea ordinii naturale, ierarhizarea obiectelor după criteriul picturalității lor, redefinirea picturalității după criteriul cromatic, și, în sfârșit, esențializarea spectrului cromatic la puritatea câtorva culori primare, lipsite de nuanțe, perfect geometrizate atinge paroxismul în ceea ce am putea numi desfigurare.

Seria tablourile în care desfășurarea temporală este vădită sunt portretele sau tablourile de gen și picturile de inspirație istorică. Este vădit faptul că portretele lui Ciucurencu sunt abordate diferit de restul operei: chipurile sunt fixate în ceea ce pictorul vrea să vadă în celălalt, iar scrisoarea lui George Călinescu este un argument în acest sens: portretul îl nemulțumește prin chiar opțiunea picturală a lui Ciucurencu. De fapt, Călinescu nu se vede pe sine, vede o proiecție, dar care nu se identifică celei a lui Ciucurencu. Figura umană în tablourile lui poartă ceva banal, cotidian, întâmplător, de parcă tocmai acestea ar fi marile date ale existenței; pictorul ignoră grandilocvența, gesturile mari, preferând ipostaza domestică, intimă, de singurătate cu propriul sine. *Portretul lui Zambaccian* are în fundal o prezență feminină care pare că șterge praful de pe rama unui tablou, întoarsă cu spatele la privitor ca într-o autentică pictură de gen. Lipsa de prețiozitate a întregii ambianțe face din portret o compoziție surprinzătoare prin „coincidența” emblematicului cu insignifiantului care, dintr-o dată devine indiciul universalului.

Nu același lucru se poate spune despre lucrările de inspirație socială: *Epilogul răscoalei*, *1 Mai liber*, *Într-o cooperativă*, sau *Olga Bancic pe eșafod*, lucrări ale anilor 50, al căror tezism le izolează de restul operei. Tributar contextului ideologic, albumul din 1962 satisface așteptările politice prin spațiul amplu acordat acestor compoziții și prin comentariile lui George Oprescu care scrie despre „lupta cu noile încercări estetice” și „participarea voioasă la viața contemporană”<sup>11</sup>. Stupefiantă este așezarea în pagină a reproducerilor care inserează o schiță de nud și un studiu de portret între *Epilogul răscoalelor* și *1 Mai liber* într-o (in)voluntară ironie. Pe coperta patru a colecției „Maeștri artei românești”, criticul anonim notează: „După 23 August 1944 (Ciucurencu) și-a îmbogățit tematica creând tablouri de compoziție istorică în care a evocat lupta poporului împotriva exploataților... În alte tablouri a oglindit cuceririle de viață nouă a poporului muncitor.” Tentația pentru această zonă tematică

s-a consumat naiv și clișeizat proletcultist: muncitorul cu salopetă și șort face carieră în toată iconografia românească, film, teatru, arte plastice, literatură, la fel cum femeia cu batic legat la spate este dublul feminin, femeia muncitoare. În ciuda eforturilor de a-l înregimenta în grupul „cântăreților noilor vremi”, Ciucurencu a găsit o soluție picturală: opțiunea pentru peisajul industrial pe care l-a abordat din perspectiva unei geometrii a petelor de culoare cu abia vizibile contururi. Parte din aceste peisaje pot rezona imagini de cinematografie neorealismului fellinian, iar pentru un cunoscător pot căpăta valențe neintenționate de autor, dar prezente subtil în operă.

Ciucurencu rămâne ca o figură distinctă prin experimentările linie – pată de culoare, raporturile inedite dintre vizual și plastic transpuse ca joc al figurativului și non-figurativului.

---

<sup>1</sup> Radu Ionescu, *Ciucurencu*, Meridiane, București, 1987, p. 21.

<sup>2</sup> Amelia Pavel, *Simboluri, surse, idolatrii în arta românească*, Editura Du Style, Atlas, București, 1998, p. 71.

<sup>3</sup> George Oprescu, *Alexandru Ciucurencu*, Meridiane, București, 1962, p. 37.

<sup>4</sup> Vasile Grigore (1983) în Alexandru Cebuc, *Ciucurencu*, Arc 2000, București, 2004, p. 74.

<sup>5</sup> Ion Frunzetti (1973) în *ibidem*, p. 64.

<sup>6</sup> Marin Mihalache (1970), în *ibidem*, p. 58.

<sup>7</sup> Dan Grigorescu (1970), în *ibidem*, p. 57.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>9</sup> Ciucurencu apud *Alexandru Ciucurencu*, Meridiane, București, 1962, p. 95.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Op.cit.*

GIOVANNI ROTIROTI

## Vocația durerii

**A**devăratele obsesiuni sânt acelea care te stăpânesc și te frământă în fiecare moment, indiferent de felul și natura activității. Față de idei, față de ideile simple, răsărite exclusiv dintr-un calcul logic sau dintr-o reflexie întâmplătoare, obsesiile *par* mult mai elementare și mult mai constitutive. O idee simplă, o idee oarecare apare în conștiință numai în momentele de gândire, pe când obsesiile constituiesc o prezență implicită, inevitabilă și irezistibilă. A gândi cu finalitatea în gândirea însăși nu mi se pare mare lucru. O gândire pur formală, o gândire ce nu reflectă nimic din tensiunile elementare ale vieții, o gândire ce nu este o continuă aluzie la tragedie – la o tragedie permanentă, immanentă și continuă –, acea gândire este o gândire sterilă și vidă în excesul ei de abstracțiune precum steril și vid este acel creier care nu *simte* când gândește. *Apreciez infinit mai mult un creier care arde, decât un creier care gândește*; căci în focul acelui creier gândurile evoluează ca flăcările și viziunile se luminează ca în reflexe aurorale.<sup>1</sup>

Multe articole de tinerețe ale lui Cioran din prima perioadă, între 1931 și 1933, care au marcat în mare parte climatul cultural al generației «Criterion», anunță chiar din titluri<sup>2</sup> o negativitate inseparabilă de ființă. Moartea, boala, mizeria, angoasa, nebunia, plictiseala, neantul, durerea, tragicul sunt teme dominante ale publicisticii epocii în jurul cărora gravitează trăirismul românesc. Trăirea neliniștește, pasionează prin duplicitatea sa antinomică, prin pulsiunea genealogică, pune pecetea unei apartenențe și își arată latura demoniacă, implicând, paradoxal, autodistrugerea în repetiția nimicitoare și infinită a avântului său. Scriitura durerii ține cont de experiența subiectivă a cunoașterii, privește viața, autenticitatea, gândirea, acțiunea, curajul afirmării și realizarea personală pe planul existenței. Două scrisori din acea perioadă, trimise «prietenului din copilărie» Bucur Țincu, dezvăluie apariția vocației filozofice a lui Cioran, nașterea pasiunii sale excesive pentru «luciditate»,<sup>3</sup> și precizează contextul existențial în care s-au conturat ideile care anticipează cu câțiva ani prima sa carte, *Pe culmile disperării*: „Am luat o hotărâre care este destul de impresionantă până la a deveni obsesie pentru mine. Este vorba să mă retrag în provincie și să mă apuc să scriu ceva închegat în decurs de patru luni de zile. Dacă n-o voi face, se datorește fie unei eventuale plecări la Geneva (pe care eu n-o prea doresc și ca atare din motive personale plecarea

devine problematică), fie unor condiții de ordin exterior cari m-ar paraliza. Am impresia puternică a unei acumulări de experiențe interioare care se cer lămurite. Ca atare scrisul devine în cazul meu o necesitate de precizare ce mă privește exclusiv. (...). Al tău Emil Cioran, 5 aprilie 1932.” Sau „Sentimentul cel mai penibil al existenței este acela când te simți inutil. Nu voi uita niciodată starea cu totul ciudată pe care am încercat-o umblând singur pe străzile Vienei și zicându-mi: «Sunt o existență ridiculă». Ghicești disperarea manifestată printr-un astfel de derivativ. Este caracteristic pentru viața mea sufletească anormală, că mă bufnește râsul în fața lucrurilor ininteligibile. Dacă astfel stau lucrurile, înțelegi de ce mă pasionează problema demonismului, a cinismului etc. și de ce pentru mine de trei ani de zile problema psihologiei omului rus este aproape o obsesiune. Numai stările anormale sunt fecunde. De aceea trebuie iubită distrugerea, moartea, prăbușirea sau boala. – Într-un eseu nepublicat, trimis unei reviste, încercam să arăt că destinul individual, ca o realitate interioară, irațională și imanentă, nu ni se revelează decât în durere, că ea este singurul drum pozitiv de înțelegere lăuntrică a problemelor personale. Arătăm acolo că păcatul, în interpretările religioase (...) nu îndeplinește această funcție, întrucât el este strâns legat de obiectivitatea lumii istorice, și prin urmare nu pune stringent problema existenței individuale. – De aceea durerea trebuie iubită. Tinerețea mea distrusă m-a adus la astfel de stări sufletești pe cari numai o literatură dostoievskiană mi le-a mai putut aminti. (...). Un lucru este tragic: facem combinațiuni prea serioase pentru vârsta noastră. Am îmbătrânit prea devreme. Cu drag Emil Cioran, Sibiu, 23 Sept.” (1932).<sup>4</sup>

Cu câțiva ani înainte de publicarea cărții *Pe culmile disperării* Cioran scrisese deja un lung eseu cu titlul *Revelațiile durerii*, apărut în «Azi», în care pot fi observate cu ușurință ecourile lecturilor din Schopenhauer, Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche, Freud, Heidegger, Jaspers și alții. Iată un fragment din acesta: „Faptul durerii în lume ține de caracterul de iraționalitate, bestialitate și demonie a vieții, care îi dau acesteia caracterul unui vârtej ce se mistuie în propria încordare. Suferința este o negație a vieții, negație închisă în structura ei imanentă. În caracterul demonic al vieții este implicată o tendință spre negativitate și distrugere, care pune piedici și consumă din elanul unui imperialism vital. Pe când în alte forme de autodistrugere ale vieții se desfășură un proces mai puțin sensibil conștiinței, în durere se realizează pe un plan dezvoltat al conștiinței; aceasta cu atât mai mult, cu cât intensificarea acesteia este inseparabilă de fenomenul suferinței. Imanența principiului demonic în viață anulează orice credință într-o posibilitate de purificare din rădăcini, într-o spiritualizare care ar converti orientările și direcțiunile ei înspre un plan ideal. Dacă viața este o imensă tragedie, atunci numai acestei imanențe a demonicului se datorește. Cei care îl neagă și trăiesc îmbătați de aroma viziunilor paradisiace dovedesc o incapacitate organică în a se apropia conștiinței de rădăcinile vieții sau că nu s-au desprins de ele, pentru a avea perspectiva dramei din adâncuri. Excesiva naivitate este opacă pentru dramatic. (...) Dacă, în suferință, totalitatea naturii noastre subiective primește o marcă de transcendență față de existența empirică, această transcendență nu trebuie interpretată în sensul acelei exteriorități raționale, care-și stabilește poziția complet din afară, ci ca o parte din fire ce se izolează de rest în urma unor experiențe capitale. Dezintegrarea din viață care se realizează în acest caz este produsă de experiența simțurilor, nu de concepții raționale. (...) în durere omul cugetă prin simțuri.”<sup>5</sup>

Lectura lui Freud în limba germană a avut loc înainte de plecarea lui Cioran în Germania.<sup>6</sup> Încă din 1932 Cioran scrie explicit despre psihanaliză în eseu *Sensul culturii contemporane*, apărut în «Azi». Tot în 1932, în «Calendarul», numele lui Cioran este legat de un articol cu titlul *Melancolia lui Dürer* și tot în aceeași revistă, în același an, este publicat eseu cu titlul *Despre stările depressive*, unde se vorbește despre «trecerea de la o structură schizotimă la una schizofrenică», despre «tipurile psihice ale personalității» și despre «tipurile patologice». Cioran analizează «melancolia lui Kant din tinerețe», «dificultățile în respirație» ale filozofului german și afirmă că nu este vorba despre «aceiași caz cu Michelangelo, Kierkegaard sau Tolstoi», deoarece aceștia din urmă sunt considerați «depresivi organici». Tot în același articol mai scrie că: «Numai în stările depressive omul este în fața realității capabil de a se diferenția conștient de lume»; «numai în stările depressive izolarea omului în lume crescând la paroxism, crește și se intensifică implicit fenomenul conștiinței.»<sup>7</sup>

Încă din primele scrieri este prezentă și tematica religioasă. În 1931 Cioran publică articolul *Voința de a crede*, o recenzie într-o revistă teologică cu titlul *Simon Frank: „Gestalt und Freiheit in der griechischen Orthodoxie”*, și în revista «Gândirea» articolul *Erwin Reisner și concepția religioasă a istoriei*; în 1932 *Structura cunoașterii religioase* în «Revista teologică»; în 1933 *Credință și disperare*; în 1935 eseu nietzschean *Creștinismul și scandalul pe care l-a adus în lume*. Reflecția asupra lui Iov și a *Ecleziastului* vor fi constante ale gândirii sale și chiar și în *Caietele* apărute postum sunt răspândite aceste fragmente: „Iov – ocrotitorul meu.”<sup>8</sup> „Din fericire, Iov nu-și prea explică strigătele. (Sânt poate vinovat că le-am comentat prea mult pe ale mele...). Niciodată nu trebuie să insistăm prea mult pe ceea ce iese din adâncurile ființei noastre.”<sup>9</sup> „La ce-mi va fi servit oare să trudes, să mă agit, să mă frământ, ca să ajung la aceleași concluzii la care au ajuns Ecleziastul, Iov...”<sup>10</sup> „Toți îmi par prea naivi, chiar și Ecleziastul.”<sup>11</sup>

Această preferință a sa pentru Iov și Solomon are rădăcini foarte adânci. Cioran era fiul unui preot ortodox, Emilian Cioran, un om foarte cult, care știa maghiara, germana și slavona, consilier metropolitan, la a cărui bibliotecă bogată în texte teologice tânărul Emil a avut de timpuriu acces. Mama sa, Elvira Comaniciu, foarte cultă și sensibilă, iubitoare de manifestări intelectuale, era și ea implicată în plan religios și umanitar ca președintă a asociației locale a femeilor de religie ortodoxă. Lui Cioran nu i-a plăcut niciodată, de-a lungul vieții lui, să scrie despre relațiile sale familiale, cu părinții, fratele și sora. Câteva informații sunt totuși cunoscute din lectura *Convorbirilor*, a *Scrisorilor* și a *Caietelor*. Aflăm, astfel, că tatăl, în timpul primului război mondial, a fost despărțit de familie și a fost deportat de unguri la Sopron, la granița austriacă, probabil din cauza ideilor sale patriotice, în timp ce mama a fost forțată să se mute la Cluj. Sunt aspecte care, oricum, nu trebuie neglijate. Acum, încercăm să ne întrebăm cum poate lua naștere o vocație: o piedică, o uitare, o întâlnire, misterul unei întâlniri în care celălalt te întâmpină în lipsă și de fiecare dată cu aceeași modulație, o *Stimmung* deosebită.<sup>12</sup> Să citim din *Caiete*: „Acea criză de plictis pe care am avut-o la cinci ani (1916), într-o după-amiază pe care n-am s-o uit niciodată, a fost la mine prima și adevărata trezire a conștiinței. Din acea după-amiază datează nașterea mea ca ființă conștientă. Ce eram înainte? O ființă și atât. *Eul* meu a început cu acea fisură și totodată revelație, ce exprimă bine dubla natură a plictisului. Am simțit deodată prezența nimicului

în sângele meu, în oasele mele, în respirația mea și în tot ce mă înconjură, eram vid ca obiectele. Nu mai era nici cer, nici pământ, doar o nesfârșită întindere de timp, de timp mumificat.“ sau „Fără plictis n-aș fi avut identitate. Prin el, și din cauza lui, mi-a fost dat să mă cunosc. Dacă nu l-aș fi cunoscut niciodată, m-aș ignora total, nu aș ști cine sunt. Plictisul e întâlnirea cu sine – prin perceperea nulității sinelui.”<sup>13</sup>

1916. O dată: timpul și plictiseala, rana subiectivă, vidul, revelația că suntem subiecții unei lipse a întâlnirii cu noi înșine, dorința de a ști. Vocația este o invitație să realizezi prin scriere o experiență incandescentă, este o invitație să păstrezi, chiar și în pierdere, acel cuvânt care atestă vidul ca o consecință necesară presimțită în timp. Memoria este limitată. Ceva se pierde, altceva se păstrează ca într-o arhivă, ca într-o scriitură. Dar există și o altă memorie, involuntară, inconștientă, care uneori îți acordă în mod excepțional o imagine în care poți să te recunoști pe tine însuși fără să știi și care rezumă ca prin minune aproape sensul unei vieți. *Caietele* închid un secret. Să încercăm să întrebăm o carte pe care Cioran o citea, poate cu rușine, în biblioteca tatălui.

Léon Bloy, *Le désespéré*, începutul unei cărți, secretul teribil inaccesibil în infernul tăcerii, rușinea tatălui, rușinea pentru tată. Vocația unui subiect care nu se recunoaște în aspirația către credință a unui tată. Confuzie gravă, disperare fără margini, ceva se prăbușește. Identificarea se împletește cu dezidentificarea. Cioran este puțin mai mult decât un adolescent. Subiectul este chemat să își orienteze și să își asume în real propria dorință și să concilieze necesități pulsionale și instanțe ideale. Această operație delicată nu poate decât să se revendice din ceea ce este poziția paternă specifică. Bloy în *Caiete* e amintit ca lectură a lui Cioran de la Sibiu<sup>14</sup> și evocarea sa stă alături de un fragment referitor la moartea părinților: «Mama a murit în cvasidisperare; tata, într-o disperare completă. (Dar să fim drepți: destinul lor, comparat cu al celor morți în lagărele de concentrare, pare și chiar este de invidiat: amândoi au murit împovărați de ani – și de boli)».<sup>15</sup>

Lângă o altă menționare a lui Bloy, Cioran notează că: „Moartea unei ființe dragi e resimțită ca o insultă personală, ca o umilință ce se agravează pentru că nu știi cui s-o reproșezi: Naturii, lui Dumnezeu, sau chiar răposatului. Da, așa este, și-e ciudă pe mort, și nu-l ierți prea ușor pentru că a luat această hotărâre. Putea să mai aștepte, să ne întrebe și pe noi... Nu depindea decât de el să mai trăiască. Pentru ce atâta grabă, atâta zel, atâta nerăbdare? Ar fi viu și acum dacă nu s-ar fi *grăbit* atâta spre moarte, dacă n-ar fi acceptat-o cu atâta ușurătate”.<sup>16</sup>

Tot în *Caiete* Cioran atrage atenția asupra faptului că să știi că tatăl lui Baudelaire era preot nu înseamnă nimic, nu explică nimic. Este adevărat. Nu lămurește absolut nimic, dacă prin aceasta se înțelege să descifrezi arta, misterul creației, talentul.<sup>17</sup> Dar reflectând asupra Tatălui poți asculta articularea întrebării, apariția unei interogații, ontologia unui secret, nașterea unei vocații. Cioran afirmă că după psihanaliză nu mai putem pretinde că suntem inocenți, nu mai putem formula interpretări, dar nu mai putem nici să împiedicăm conturarea ascultării unei interogații mai ales când aceasta se încredințează evenimentului memorial al unei scriituri.

Ce cale duce către vocație, dacă nu calea care merge înăuntru memoriei? Misterul unei întâlniri între viață și cuvânt, în care celălalt a venit în întâmpinare, a dat năvală. Cum să supraviețuiești acestui fapt? Nu e cale de scăpare. Omul își construiește viața pe propriile scrieri și justificări a posteriori. Trebuie să



intri pe ușa strâmtă a tatălui. „Ceea ce tatăl a demolat, fiul repune în drepturi; îndoielilor unuia li se substituie certitudinile celuilalt. Așchia neputând sări departe de trunchi, fiul a schimbat direcția, ba nu, a parcurs drumul în sens invers, l-a citit pe taică-său în răs păr. Tot ce a combătut acesta, celălalt celebrează, ridică în slăvi. E drept să adaug că în cazul tatălui negația se baza pe angoasă, pe luciditatea excesivă, tremurătoare aproape. O posibilitate de rugăciune exista. Dar pentru o altă generație”.<sup>18</sup>

Punem în discuție, în acest punct, un element crucial pentru vocația scripturală a lui Cioran. Cine este Tatăl? Freud și Lacan sunt foarte limpezi în acest sens. În ciuda aparențelor, Tatăl nu are nimic de-a face cu biologia, Tatăl nu este procreatorul.<sup>19</sup> Între Emilian Cioran și Emil Cioran există o legătură și o împărțire care nu țin doar de numele și prenumele declarate la oficiul stării civile.<sup>20</sup> Tatăl enunță o convocare, un imperativ, desemnând și prescriind. Tatăl este acel operator logic încorporat în limbaj care marchează diferențele, permite subiectivizarea, introduce subiectul prin propriul nume în schimbul cu simbolicul. Tatăl este metaforă legată de elementele diferențiale ale gramaticii și ale gândirii și nu poate să se reprezinte decât în forma legii și a dorinței. Tatăl este acel tipar ce formează și informează, separă, face ordine, favorizează trecerile, articularea întrebării, dăruiește scrierea, se pierde printre diferențe, pentru că este El însuși diferență. Tatăl întruchipează legea, autoritatea simbolică și indestructibilitatea dorinței, guvernează schimburile și negoțul, este valoros fără a fi pentru aceasta o marfă. Tatăl este și gramatologic, întrucât îi încredințează fiului tablele legii pe care el să-și poată înscrie numele, risipindu-l în cuvinte, în dărele literelor, în canalele scriiturii care duc la întrebare. Scrierea și cuvântul permit articularea „Numelui-Tatălui”.<sup>21</sup> Dar scrierea este și orfană. Este o urmă a Tatălui, un după, un discurs după discurs. Prezență și absență a Tatălui coexistă într-un schimb continuu, într-o repetiție neîntreruptă, scot la iveală discontinuitatea unei existențe finite, neîntărite sau apărute de infinita chemare a dorinței. Scrierea este totuși ambiguă, este atât leac, cât și otravă: chiar dacă aparține Tatălui, mecanismul său încearcă să îl înlăture, să îi diminueze rolul. Această acțiune ia aspectul unui doliu imposibil, negat, un expedient care își poartă în sine răul, otrava. Scrierea pretinde, de altfel, să și denunțe acest rău, această otravă, deoarece este dureroasă ca un testament, ca o moștenire, ca o condamnare. Când această condamnare paradoxală nu este văzută ca o resursă, scrierea și cuvântul contaminează lucrurile cu puterea lor de moarte, scufundând viața în vidul de sens sau, mai bine zis, în *nonsens*. Și acest lucru este anunțat de subiect ca o amenințare, deoarece implică aderența ratată la sine însuși, teama de a pierde acel sentiment de autoritate care caracterizează identitatea. Acest lucru are ca efect pierderea, mortificarea, maladia vinii, realul angoasant care împiedică nemurirea. În fața acestui aspect excesiv al gândirii, moartea, care nu este altceva decât un *mort*, pune o limitare și obligă la reflecție. Moartea te obligă să gândești și să dorești, moartea este Tatăl.

A scrie pornind de la moartea Tatălui înseamnă a scrie în același timp nebulia, dezastrul, moartea în și a scriiturii.<sup>22</sup> Scriitura lui Cioran denunță acest presupus paricid care deschide drumul neființei, neantului, simulacrului, fantasmei. Adevărul se sustrage ca prezență, se sustrage originii prezente a prezenței, făcând-o să devină arhivă, act sepulcral, mormânt. Când se întâmplă toate acestea? Când Tatăl, reprezentat de subiect ca forma extremă a interdicției și a transgresării, este Legea și se ridică la idealul intangibil al

identității subiective. De aici nevoia absolută de a-l urî, de a-l îndepărta, de a-l elimina, o ură care e, înainte de toate, față de sine însuși și care îndeamnă, în lipsa întrebării, a gândirii, a scrierii, la actul, la gestul aparent pacificator al sinuciderii.

Scriitura lui Cioran dovedește acest fapt: Legea a devenit o emblemă a morții, funcția structurală a timpului ia locul tatălui mort și atunci trecerea la act are posibilitatea de a se traduce în act de trecere. Această trecere de la act la întrebare cere ca subiectul să trăiască un sentiment de chin, o durere excesivă.<sup>23</sup> Ceea ce se transmite între un tată și un fiu este un testament care ține de moarte, un dezastru, un exces care nu poate fi stăpânit sau controlat după voie decât prin punerea în scenă a unei reprezentării funerare, prin renunțarea progresivă la pretențiile narcisiste ale Eului și prin pătrunderea anevoioasă în gând și în întrebare.

Tânărul Cioran mai poartă încă stigmatele acestei experiențe subiectivizante manifeste în discursul său: respingerea finitudinii, declanșarea unei dialectici distructive între dorință și vină, între infinit și finit lasă pe câmp multe cadavre pline de cerneală. Se vrea cunoașterea și odată cu cunoașterea are loc revelația morții și a reprezentării sale în durere, în doliu, în maladia vinii. Cum se ispășește acest doliu? Accentuând mortificarea care este în fond o modalitate de a compensa efectul de pierdere pe care incompletitudinea structurală a cunoașterii și a gândirii îl comportă. Întrucât subiectul nu este dispus să se împartă, lucrează pentru celălalt<sup>24</sup> și caută noi tați și noi supuneri față de reguli în numele unei libertăți imaginare. În cazul tânărului Cioran, recurgând la noi oglinzi, alți tați, substitute, adesea, de hârtie, considerate la înălțimea misiunii imposibile de a-și reprezenta dorința de nesatisfăcut. Dar despre ce libertate este vorba ținând cont că această experiență se produce începând cu intrarea morții în viață? Care este prețul plătit pentru o trăsătură de identificare, o apartenență fictivă, o recunoaștere a nimicului? Acesta este paradoxul nefondat pe care scriitura de tinerețe a lui Cioran pare de fiecare dată să-l relanseze în cartea *Pe culmile disperării*.

„Fiecare om rămâne cu suferința lui pe care o crede absolută și nelimitată. Și dacă ne-am gândi la cât a suferit lumea până acum, la agoniile cele mai teribile și la chinurile cele mai complicate, la morțile cele mai crunte și la cea mai dureroasă părăsire, la toți ciumații, la toți cei arși de vii sau stinși de foame, cu cât suferința noastră ar fi mai redusă?” Suntem condamnați la maladia identității cu prețul propriei suferințe. De aici trebuie să se plece. Scriitura lui Cioran atestă în mod implacabil că suferința indică delirul unei identități încremenite fără deschidere, fără posibilități ulterioare, fără licăriri de speranță. Începe drama puterii și a cuceririi ei. Subiectul și-a interiorizat legea tatălui, ia puterea și locul tatălui. În fața legii tatălui, subiectul are mai multe posibilități: sau o încalcă și apare acel sentiment de angoasă, sau se supune cu tot veninul suferinței într-o baie de sânge și de disperare, sau, încă, își interiorizează datoria de existență față de tată și devine el însuși legea, sacrificiu fără rost care se perpetuează în viață.

În ceea ce privește maladia vinii, subiectul se simte în mod obscur vinovat de a-și fi pus mantaua verbală a tatălui și de a-i fi acceptat limita. Crește cu necesitate ura față de acesta și față de sine însuși. În jurul lui este moartea. Atunci subiectul își ridică tatăl la Ideal, încearcă să își extindă puterea și să o investească permanent. Puterea este seducție, seducție narcisistă și în mod contradictoriu se caută legitimări ulterioare în tentativa de a confirma propriile

origini. Totuși, drama suferinței izbucnește când subiectul realizează cruzimea acestui destin. Căutarea obsesivă a identității, nevoia de a o întări și de a o confirma îl duce la extenuare. Acest efort este zadarnic, pentru că lipsește mereu ceva și subiectul este chiar în ceea ce îi lipsește. Suferința omului se naște încă din puterea care îl formează, din raportul și din echilibrul de forțe care îl constituie ca individ și îl raportează la lume. În loc să fie distincte, în acest caz puterea și identitatea coincid. În efortul de a rezista, de a produce, de a scrie, de a obține recunoaștere socială, identitatea subiectului încearcă să se formeze, dar circuitul care se profilează riscă să se înțepenească, să încătușeze energiile și să blocheze calea dorinței. Alternativa la pierdere, la sacrificul identității este atunci sinuciderea, sinuciderea ca voință ulterioară de dominare și ca respingere a lipsei structurale, cale de scăpare în moartea reală.

Identitatea provine de la celălalt. În scriitura lui Cioran, formarea identității își asumă dimensiunea sa demonică. Suferința, legând subiectul uman de numele său, poate să dea Eului, la modul imaginar, iluzia că este „subiect absolut”. Durerea este însăși condiția separării, reprezintă criza alterității trăită ca o tragedie. Suferința pune în criză Idealul patern de plenitudine, perfecțiune, siguranță, stabilitate, inamovibilitate. Parcă ai fi prins în suferință, deoarece durerea nu mai distinge hotarele. Se încearcă atunci găsirea unor confirmări în exterior, dar rezultatul acestui fapt este în mod fatal amestecul contururilor, otrăvirea lumii. Te-ar îndemna, după cum scrie Cioran, să înțelegi suferința celuilalt, să te confunzi cu ea. Suferința nu este sim-patică. Este inutil să cauți consolări sau promisiuni de salvare. Însă, în același timp, scriitura, fiind un dispozitiv diferențial mereu în activitate, îi permite subiectului să țină doliul în cuvânt, în sensul dorinței de a întreba și de a ține linia propriei limite, fără a fi cu totul orbit de fascinația paroxistică a pasiunii pentru «luciditate». Scriitura lui Cioran, care în epocă avusese posibilitatea de a se impregna cu discursul religiei, al moralei, care îmbrățișase logica vitalistă ce domina mediul filozofic universitar, i-a dat oricum subiectului șansa de a se plasa în universal prin singularitatea evenimentului. Însă subiectul, chiar descoperindu-i trăsăturile, nu s-a blocat definitiv în discursul obsesiv, ci a demonstrat insuficiența în a fi, lipsa, durerea de a exista, nu doar aceea a simptomului. Și este chiar ceea ce mai face și astăzi posibilă, în trecerea prin sine, ascultarea dimensiunii etice a subiectului, modulația unei voci, reprezentarea unui gând, fără a fi, din acest motiv, speriați.

„Nu există nici o justificare de valoare în fenomenul suferinței. Nu este posibilă nici o fundamentare a suferinței pe o ierarhie de valori. Și apoi rămâne de văzut dacă e posibilă o ierarhie a valorilor. Aspectul cel mai ciudat al celor care suferă este în credința absolutei lor suferințe, care îi face să creadă într-un fel de monopol al suferinței. Am impresia că numai eu sufăr, că toată suferința acestei lumi s-a concentrat în mine, că numai eu mai am drept la suferință, deși îmi dau seama că există suferințe și mai groaznice, că poți să mori căzând bucăți de carne din tine, fărâmițându-te sub propria ta privire, devenind iluzie în cea mai perfectă conștiință. Există suferințe monstruoase, criminale și inadmisibile. (...) A avea monopolul suferinței este a vieții suspendat deasupra unei prăpastii. Și orice suferință adevărată este o prăpastie.”<sup>25</sup> Se profilează articularea întrebării lui Iov tradusă în cuvintele lui Cioran. Durerea ca enigmă este transcrisă aici într-o perspectivă dostoevskiană: de ce să obții armonia eternă prin suferință? Vocea lui Iov parcurge traseul tragic de plângere, inte-

rogație și protest. Filozofia și teologia cu mijloacele lor limitate nu-i permit omului tragic să ajungă la descoperirea unui proiect transcendent. Gândirea dureroasă a lui Cioran a coborât în imanență: suprimarea, transgresarea, singurătatea dramatică, lacrimile nu mai au posibilitatea de a se încărca cu un sens recognoscibil nici prin revelație, extaz sau, mai simptomatic, prin insomnie. Durerea se scrie pe trup dintr-un fel de «disponibilitate». Când trăiești anumite experiențe, cum să domolești furia arzătoare a suferinței interioare? Durerea este autentică. Subiectul se descoperă dintr-o dată suferind de propriul rău. În astfel de cazuri, îți dai seama de falsitatea cuvintelor de încurajare care vin de la maeștrii absolutului. Revelațiile durerii arată fața proteiformă a răului, figura morții în carne și în gândire. Ce entitate supremă te mai poate ajuta să faci față unei astfel de priveriști? Cu ce urechi să auzi? În durere se adună tăcerea și cuvântul, mizeria și splendoarea, întunericul și lumina. Este o prăpastie acoperită de ocară și de implorare sub formă de întrebare. Cioran refuză să folosească durerea ca instrument de comunicare simbolică cu supranaturalul. Nu vrea să-i fie adulador în plan estetic. Scriitura sa, în această perioadă, se plasează pe orbita nihilismului rusesc, vrea să o ia pe calea lui *nu*, a neființei, a neantului, să se fixeze paradoxal în această poziție absolută, chiar și refuzând celălalt absolut, acela al proiectului unui dumnezeu abisal, incomprehensibil, dar salvator. Cioran nu acceptă un Dumnezeu moral, care răsplătește, părtaș la o nouă alianță. Decât să cedeze acestui compromis, preferă să îmbrățișeze teza bogumilică despre *Le mauvais demiurge* care e aceea de a ucide libertatea umană, detronându-l pe Dumnezeu, reducându-l la o ființă limitată, controlată de altcineva, mai funest, prizonier al unui mecanism vicios căruia nu i te poți sustrage.<sup>26</sup>

Freud scria că durerea ar putea fi considerată josnică, dacă ar fi cineva răspunzător pentru ea. Suferința suspendă identitatea narcisistă deasupra prăpastiei. Vidul și neantul aruncă subiectul în nesiguranță și în instabilitate. Riscul, în multe privințe fatal, este acela de a te afunda definitiv în încercarea de a afirma o ulterioară și inutilă voință de stăpânire. Pe urmele noilor tați de hârtie, precum Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski, Bloy, Șestov, Mann, Heidegger, Jaspers... Cioran descoperă în om obscura voință de a trăi, absoluta imposibilitate de satisfacție între infinitul dorinței și durerea limitei, plăcerea interzisă și avantajul în suferință (de aici tonul pesimist și pătimaș care a stârnit reacții la debutul său editorial): răul și durerea ca adevărate definiții ale existenței, ființa pentru moarte, eșecul, înfrângerea. În acești ani, se manifestă tentația neantului, căutarea subiectivă în adâncurile durerii fără soluții consolatoare supramundane. Sunt abandonate marile sisteme idealiste orientate dialectic către marea soluție finală, pozitivă a iubirii romantice.<sup>27</sup> La momentul *Pe culmile disperării* este negat orice orizont al speranței, dat fiind că darul credinței nu îi e acordat.<sup>28</sup> Nu este loc pentru promisiunea salvării. Lipsește adeziunea la un ideal al absolutului care să tranșească răul și care să-l facă și pe om să tranșească prin participarea la misterul său. Răul apare drept ceea ce *se simte*. Durerea îi permite lui Cioran să descopere în rău latura negativă a ființei ca ardere dureroasă a subiectului, revelație tragică a durerii.

„Într-un anumit fel, nici plăcerile nu se uită, căci și ele însumează în personalitatea noastră, determinând-o într-o puternică receptivitate pentru plăcere și înseninând progresiv ființa noastră, întocmai ca și suferința care determină receptivitatea în sensul ei. Dar pe când durerile au o pregnanță și o individua-

litate, plăcerile se șterg și se topesc ca niște forme cu contur indecis.<sup>29</sup> Spuse fiind acestea, tânărul Cioran nu susține că plăcerea ar face rău sau ar prosti, ci pur și simplu afirmă că o trăsătură caracteristică a plăcerii este faptul că, în momentul apariției sale, nu te mai gândești la durere. Particularitatea plăcerii este că, la momentul său, durerea este dată la o parte, pusă între paranteze. Plăcerea rafinează sensibilitatea subiectivă. Simțul stimulat de experiența plăcerii se îmbunătățește, se îmbogățește, provoacă o ușoară dezamăgire atunci când dispare. Așadar, dezvoltarea sensibilității sau a plăcerii, în sine, nu este un element de reducere a conștiinței durerii și a scindării iremediabile a lumii, ci implică o creștere, dezvoltarea subiectivității. Este o formare înspre dorință, după atâta pătimire, care va ajunge, probabil, la o desemnare neliniștită, de exemplu, sensibilizându-se la gustul tăcerii. Tăcerea este ceva care se ascultă în mod paradoxal, un joc variat al plăcerii: «După ce te-ai frământat ca un nebun să rezolvi toate problemele, după ce te-ai chinuit pe culmi, când ar trebui să dai răspunsurile supreme, sfârșești prin a găsi în tăcere singura realitate și singura formă de expresie».<sup>30</sup> Deci, dacă este posibilă dezvoltarea în durere, nu trebuie să se spună pentru aceasta că plăcerea istovește îndepărtând omul de „demonismul vieții”. Tăcerea îți dă voie să realizezi „trăirea la marginile vieții” ieșind din „hipertrofia conștiinței”.<sup>31</sup>

Și Dostoievski în *Demonii* recunoștea că printr-o durere adevărată, autentică, chiar și imbecilii au devenit uneori inteligenți. Asta știe să facă durerea. Cioran trăiește toată sfâșierea pe care faptul de a suferi o implică, cade în îndoială și în disperare, dar refuză să creadă în certitudinea că Dumnezeu este un martor capabil să vadă ceea ce pentru ochiul omenesc este invizibil, să prefacă în lumină ceea ce este iremediabil întuneric. Dumnezeu este învăluit de umbra satanică, este resimțit ca un dușman, nu este așteptat ca un prieten, deoarece nu e în măsură să dea răspunsuri complete.<sup>32</sup> Creștinismul îl înțelege pe Iov ca pe un mister de căutat, de sondat, de întâlnit pe calea anevoioasă și trudnică a suferinței și a răului, dar pentru Cioran această concepție este falsă, e prea liniștitoare, eludează problema fragilității umane, fragilitate ce duce către vid, la pesimismul radical, la nonsens, la disperare. Iov reprezintă apogeul răului. Fărăma de Iov din Cioran îl vede pe Dumnezeu ca pe Dușmanul prin excelență, aproape ca și cum ar fi adevăratul Satana, potrivnicul, demiurgul cel rău. Când durerea este insuportabilă și se încheagă în vină, obscurizează figura divină și o face să fie percepută deformat. Singurul său scop este de a anihila, de a distruge orice speranță. Nu mai este loc pentru experiența misterului, realizată prin mijloacele înțelegerii și cunoașterii prin iubire, ale intimității, ale viziunii, ale îmbrățișării.

Cioran, în scrierile sale în franceză, va recurge la Iov ca invitație pentru subiect de a se exprima cu maximă sinceritate. Din partea sa nu vor fi rugăciuni, ci atacuri, dueluri, lupte, dispute, descărcări extreme cu siguranța neîntemeiată că Dumnezeu nu este un fapt, un lucru, ci *lucrul*, un *tu* care nu vrea să răspundă în momentul procesului.<sup>33</sup> Cioran își formulează plângerea în ceea ce îl privește și își semnează declarația în toate cărțile sale. Este teribilă acțiunea teologico-judiciară pe care Cioran o desfășoară de-a lungul anilor. Cărțile sale sunt un proces împotriva lui Dumnezeu, determinat de acel „exces de luciditate” din tinerețe care, în ultimă instanță, se referă la planul etic al ființei subiectului, ce duce la ură ca ignoranță fundamentală în raport cu cauza sa, o cauză care nu poate fi niciodată acoperită și înțeleasă de rațiune.<sup>34</sup>

Între durerea de a fi și *sufăr, deci exist*, între dimensiunea tragică a condiției umane, a abandonului, a părăsirii în lume, și faptul de a te simți că ești *chiar dacă cu Thanatos*, se pune, prin scriitura lui Cioran, problema avantajului și a apărării, maladia conflictului și a vinii. Pe fundalul unei înfrângerii: „în conștiința omului se reflectează dureros aceste proces de intrare în moarte”. Ajungi „la conștiința ireparabilului, care nu face din ireversibilitatea vieții decât o cale spre moarte, o evoluție care nu e, în fond, decât o soluție”. Ai experiența morții în viață, o moarte care nu moare: „a fi atât de departe de viață pe cât ești de aproape de nimicul în care te aruncă moartea», și este „de o mie de ori mai îngrozitor să fi pierdut, *deja trăind*, toate acestea”. „Este ca într-o absurdă călătorie internă, care te-a separat radical de lucruri, deși prezența ta fizică se află în imediata lor apropiere”. Trebuie să ții doliu pentru „lucru”, te apropii de metafora paternă: un doliu care durează mult, pentru că, adesea, se poate ca morții să nu vrea să moară, ci să aibă ecou în cripta neînchisă a cadavrelor vii. Cioran pleacă de la întrebarea lui Iov, dar nu se oprește aici, în sensul că el, prin dispozitivul diferențial al scriiturii, interiorizează vina și o elimină proiectând-o pe hârtie. În fața acestei experiențe, considerată de el eliberatoare, în loc să se refugieze într-o mută reacție depresivă, dureroasă, orientată spre renunțare, Eul suferind nu a decis să abandoneze viața, ci a găsit în transcrierea întrebării motivul suficient pentru a continua să trăiască. A lăsat ca suferința înscrisă probabil în trup să se scrie mai ales pe hârtie, i-a dat voie acestei dureri să vorbească și întrebarea sa a fost din fericire și repede ascultată. Durerea i-a permis lui Cioran să simtă că este în lipsă. Cuvântul i-a fost dat subiectului, de fapt chiar subiectul și l-a luat, ținând în special doliu cu mijloacele simbolice ale scrierii și ale cuvântului, fără ca pentru aceasta să ajungă la delirul autoreferențial de identitate care ar fi încheiat definitiv socotelile cu lumea. Dar nu este doar revolta disperată împotriva zeului-tată în paginile de debut ale lui Cioran. Alături de Iov răsună în egală măsură cuvântul lui Qohelet. „Nu există argumente pentru a trăi. Acela care a ajuns la limită mai poate umbla cu argumente, cu cauze, efecte, considerații morale etc.? Evident, nu. Aceluia nu-i mai rămân decât motive nemotivate spre a trăi. În culmea disperării, pasiunea absurdului este singura care mai aruncă o lumină demonică în haos. Când toate idealurile curente, moral, estetic, religios, social etc... nu mai pot direcționa viața și nu-i pot determina o finalitate, atunci cum se mai poate menține viața spre a nu deveni neant? Numai printr-o legare de absurd, prin iubirea inutilului absolut, adică a ceva care nu poate lua consistență, dar, care prin ficțiunea lui, poate să stimuleze o iluzie de viață.”<sup>35</sup>

O dată ce vechile teorii teologice, filozofice, științifice pierd teren, încep să se manifeste critica, suspiciunea, ironia. Este momentul *Ecleziastului* cu suflul său de moarte, ce împresoară, cuprinde, hrănește și face lumea să moară în calitatea sa tragică. După *Ecleziast*, cine pierde, câștigă. Trece peste orice logică recompensativă tradițională. Qohelet, scepticul, maestrul suspiciunii, învățatul pesimist și decepționat, martorul crizei valorilor tradiționale, cel ce asistă la apusul certitudinilor, care le dezvăluie insuficiența radicală, subminează normele. Omul este întemnițat în limita sa structurală, în neputința sa. Reiese puternic paradoxul. Rezultatul lecției sceptice și sensul său sunt extraordinare. Istoria și viața nu au direcție, dar nu poți evada din existență. *Ecleziastul* îl condamnă pe om să fie om. Răspunsurile decisive sunt în continuare rătăcitoare. Este inutil să te gândești la alte căi care oricum ar

duce la eșec și înfrângere. Nu mai rămâne decât să te lași în voia întrebării inepuizabile, a scrisului, și să abandonezi zadarnicul proces împotriva vieții. Viața tulbură prin inconsistența ei structurală, însă e și dar. Merită însă să o întrebăm cu un *cuvânt excentric* care este de partea morții din viață. Iov deschide drumul spre interogația amară cu totul omenească, spre cauza suferinței, a absenței lui Dumnezeu atunci când e nevoie de el. Reflecția îndurerată a lui Qohelet trece însă prin căutarea solitară, prin vid, angoasă, întrebare. Tăcerea lui Dumnezeu, care se contaminează la Cioran de lumină crepusculară, de nebunie, de boală, nu este neapărat o nenorocire, cât, mai degrabă, o paradoxală ocazie de a întâlni dorința pe căi surprinzătoare și anevoioase pe care le străbați prin „absurd”.

„Să vrei să devii piatră, lemn sau putregai”. Asta cere lumii Cioran la douăzeci și doi de ani. Care este însemnătatea dorinței ce se înscrie în această declarație puțin nebunească? Poate trebuie să-l întrebăm pe Gilles Deleuze despre clinica acestei *nebulii*. În opinia lui, este vorba despre „dreptul la nonsens” la care face apel subiectul doritor. „Există un moment – scrie coautorul lui *Anti-Oedip* – în care nu mai este vorba despre a traduce, nici despre a interpreta: a traduce în fantasmă, a interpreta în semnificații sau semnificații, nu, nu este asta. Există un moment în care trebuie să împarți cu celălalt, trebuie să te străduiești cu bolnavul, să mergi acolo, să îi împărtășești starea. Este vorba de un fel de simpatie sau empatie sau de identificare? Este cu siguranță ceva mai complex. Ceea ce simțim noi este mai degrabă necesitatea unei relații care nu este legală, contractuală sau instituțională (...). Să văslim împreună înseamnă să împărtășim, să împărțim ceva, în afara oricărei legi, a oricărui contract, a oricărei instituții. O derivă, o mișcare în derivă sau de „deteritorializare”.<sup>36</sup> Este raportul cu exteriorul: tânărul Cioran își întemeiază gândirea, scriitura pe o relație imediată cu exteriorul, un exterior pur care dă dreptul la nonsens. Textul creează, după cum scrie Deleuze: „un câmp de exterioritate în care se înfruntă forțe fasciste, burgheze, revoluționare”.<sup>37</sup> Orice carte mare, chiar și când vorbește despre lucruri abjecte, deprimante, înfricoșătoare ce se ciocnesc cu narcisimul și descoperă tărâmul vinovăției, dă o bucurie de nedescris, „operează mutația valorilor și creează sănătatea zilei de mâine”.<sup>38</sup> Să fim drepecți cu Cioran înseamnă: să ascultăm etic enigma subiectului, să surprindem împlinirea unei vocații și să îi păstrăm secretul.

Traducere din limba italiană de  
**IULIANA CULICEA**

---

<sup>1</sup> E. Cioran, *Scrisul ca mijloc de eliberare* (1933), în *Singurătate și destin. Publicistică 1931-1944*, sub îngrijirea lui M. Diaconu, București, Humanitas, 1991, pp. 237-238.

<sup>2</sup> *Psihologia șomerului intelectual* (1931), *O formă a vieții interioare* (1931), *Oscar Kokoschka* (1931), *Reflexiuni asupra mizeriei* (1932), *Sensul culturii contemporane* (1932), *Iraționalul în viață* (1932), *Melancolia lui Dürer* (1932), *Viziunea morții în arta nordică* (1932), *Un aspect al iraționalității vieții* (1932), *Despre stările depresive* (1932), *Karl Jaspers: Psychologie der Weltanschauungen* (1932), *Timp și relativism* (1932), *Revelațiile durerii* (1933), *Despre adevărata agonie* (1933), *Scrisul ca mijloc de eliberare* (1933)... sunt doar câteva din titlurile apărute în revistele și în ziarele din epocă, circumscrise climatului cultural de la «*Criterion*», înainte de publicarea cărții *Pe culmile disperării*.

<sup>3</sup> Despre importanța noțiunilor de «amețeală», «revelație», «luciditate» în gândirea lui Cioran a se vedea cartea lui F. Savater, *Cioran. Un angelo stermintore*, Piacenza, Frassinelli, 1998.

<sup>4</sup> Scrisorile sunt extrase din E. Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării*, sub îngrijirea lui I. Vartic, București, Apostrof, 1995, pp. 51-58.

<sup>5</sup> E. Cioran, *Revelațiile durerii*, în volumul omonim de eseuri, sub îngrijirea lui M. Vartic și A. Sasu, Cluj, Ed. Echinoc, 1990, pp. 89-90.

<sup>6</sup> Cf. G. Rotiroți, *Cioran, la psicoanalisi, la Romania* (2002) în [www.vertici.com](http://www.vertici.com). Cioran, după ce și-a susținut teza de licență asupra intuiționismului bergsonian, pleacă cu o bursă de studiu la Berlin prin Fundația Humboldt, urmează la universitate cursurile lui Ludwig Klages și un curs de psihiatrie. Se apucă să studieze buddhismul pentru a nu «fi intoxicat sau contagiat de hitlerism» (E. Cioran, *În preajma dictaturii*, «Vreamea», 21 februarie 1937), dar faptul de a fi asistat pe viu la ascensiunea nazismului ce promitea un «nou stil de viață» îi influențează ideile despre cultul iraționalului și despre exaltarea vitalității. Vederea Führer-ului aclamat de mulțime a însemnat pentru Cioran ceea ce Freud intuise deja în 1921 în *Psihologia maselor și analiza Eului*. Tânărul bursier își amintește: «Mi se părea atunci că toți muritorii aceia ridicau mâna spre el cerând un jug în care ar putea încăpea toți și suspinând după o pedeapsă ce nu trebuie să întârzie. Un dictator are un suflet de călău mesianic, pătat de sânge și de cer. Mulțimea vrea să i se comande. Cele mai sublime viziuni și extaze comunicate prin flauturi de îngerii, n-o pot pune în mișcare ca un marș militar» (E. Cioran, *Renunțarea la libertate*, «Vreamea», 21 martie 1937). Citatele sunt extrase din cartea lui G. Liiceanu, *Itinerariile unei vieți: E. M. Cioran*, București, Humanitas, 2001, p. 28-29.

<sup>7</sup> A se vedea E. Cioran, în *Publicistică*, ed. cit., pp. 94-97 și pp. 123-124.

<sup>8</sup> E. Cioran, *Caiete I 1957-1965*, București, Humanitas, 1999, p. 283.

<sup>9</sup> Op. cit., III 1969-1972, p. 37.

<sup>11</sup> Idem, p. 257.

<sup>14</sup> Idem, p. 37.

<sup>15</sup> Cf. M. Ajazzi Mancini, *Sulla vocazione – tra vita e parola*, în *Notes Magico*. Annuario del centro di ascolto e orientamento psicoanalitico, nr. 1, Firenze, Editura Clinamen, 2001, pp. 121-136.

<sup>16</sup> E. Cioran, *Caiete III 1969-1972*, ed. cit., pp. 133-134

<sup>19</sup> «În 1936 (sic!)». S-a văzut că una dintre scrisorile trimise prietenului Bucur menționează lectura lui Bloy ca având loc în 1932.

<sup>20</sup> E. Cioran, *Caiete II 1966-1968*, ed. cit., p. 128.

<sup>21</sup> Idem, p. 130.

<sup>25</sup> «Să meargă până la capătul artei sale și, mai mult încă, al vieții sale – iată legea celui care se crede cât de cât *chemat*». Op. cit., III 1969-1972, p. 294.

<sup>26</sup> Idem, p. 309.

<sup>28</sup> Despre *tată* a se vedea: M. Ajazzi-Mancini, *Figlio del padre. Note per uno studio sull'eroe freudiano*, în «Paradigma», 10, 1992, pp. 49-63. A. Zino, *L'incertezza delle voci. Per una psicoanalisi dello sviluppo*, Pisa, ETS, 2002, pp. 255-264.

<sup>29</sup> Despre ceea ce există între numele tatălui și cel al fiului a se vedea G. Rotiroți, *Scritture dall'esilio, la questione del nome*, în *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione*, Firenze, Marco Lugli Editore, 2002, pp. 53-96.

<sup>30</sup> În afară de *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, a se vedea lucrările lui J. Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, în *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 23-84; *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre III. Les Psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, 1981; *Le séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil, 1998; *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986.

<sup>31</sup> În afară de cărțile lui M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1980 și *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli, 1983, a se vedea și J. Derrida, *Diseminarea*, București, Univers enciclopedic, 1997.

<sup>32</sup> Despre aceste teme a se vedea, bineînțeles, pe lângă lucrările lui Freud și Lacan, J.-D. Nasio, *Le livre de la douleur e de l'amour*, Paris, Payot, 1996 și *Voci della Sofferenza. Dialogo tra psicoanalisi e filosofia*, în special lucrările lui A. Sciacchitano, G. Bertelloni, S. Berti și P. G. Curti, Pisa, ETS, 2002.

<sup>33</sup> A se vedea A. Zenoni, *La psicosi e l'al di là del padre*, Milano, Franco Angeli, 2001.

<sup>25</sup> Op. cit., pp. 81-83.

<sup>26</sup> «Cu cât îmbătrânesc, cu atât îmi dau seama de legăturile puternice pe care le păstrez cu originea mea. Raportarea mea la realitate este mai mult românească decât franceză. Sensul destinului, fatalismul, percepția istoriei, toate acestea provin din moștenirea mea balcanică. Ați auzit vreodată de bogumili, o sectă religioasă asemănătoare catarilor, care s-a constituit la bulgari? Așadar, ei credeau că lumea este o creație a lui Satana, pentru că Dumnezeu, care e



bun, nu ar fi putut crea această lume, care e rea. Este și viziunea mea... Și tracii, care trăiau tot prin părțile din care mă trag, și care plâneau la nașterea fiecărui copil? Am avut nevoie de o mulțime de cuvinte pentru a spune același lucru în *Despre neajunsul de a te fi născut*. E. Cioran, *Convorbire cu Rosa Maria Pereda* în «Magazine littéraire», februarie, 1984; trad. mea, I.C., după G. Rotiroti.

<sup>27</sup> A se vedea articolul lui E. Cioran, *Noi și Hegel*, din 1932, în *Publicistică*, ed. cit., pp. 142-148.

<sup>28</sup> A se vedea articolul lui E. Cioran, *Voința de a crede*, din 1931, în *Publicistică*, ed. cit., pp. 9-11.

<sup>29</sup> E. Cioran, *Pe culmile disperării*, ed. cit., p. 171.

<sup>30</sup> Idem, p. 198.

<sup>31</sup> Idem, p. 197.

<sup>32</sup> Massimo Recalcati scrie: «În raportul dintre Dumnezeu și creaturile sale dispăre ideea unui Unu închis, hipostatic, autosuficient. Ura lui Dumnezeu sau ura față de Dumnezeu arată o discontinuitate netolerată în ființă. Ura, în sensul acesta, nu este niciodată ură față de celălalt, ci față de Celălalt. Ură față de sistemul simbolic ce nu apără viața de contactul dur cu realul. Mai întâi de toate, ura creaturii față de Tatăl Creator (...) vinovat de a nu fi făcut lucrurile perfect. Ura față de Dumnezeu este ura față de Celălalt care, în loc să protejeze viața de insuficiență, i-a sădit în mijloc „viermele lipsei”». *Sull'odio*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 74.

<sup>33</sup> Procesul, după ororile și rușinea Auschwitz-ului, va fi condus de către acuzat. Ce paradox, «cazul Cioran»! El, vinovat pentru istorie, va hotărî să se avânte solitar în război împotriva lui Dumnezeu, vinovat, mai ales, de a fi fost răspunzător pentru creație. După M. Recalcati: «Tatăl apune și, în locul lui, prin încorporare, ne învață Freud, răsare Supra-eul, tocmai ca „moștenitor al lui Oedip”. Dar apusul lui Oedip implică și o anumită „dezidealizare” a Tatălui. Moartea tatălui este moartea Idealului de Tată. Încorporarea supraegoică a tatălui mort – precizează Lacan – cuprinde neapărat un reproș inconștient la adresa Tatălui care nu a fost la înălțimea Idealului său. Supra-eul se arată atunci ca o compensație nevrotică a *défaillance*-i Tatălui ideal. În acest sens, ura Supra-eului pe care subiectul o suportă („masochism moral” pentru Freud) este, de fapt, ura față de Tată, văzut ca incapabil să susțină Idealul, este ura față de lipsa Celuilalt. (...) Ură față de viață: să scuipi răul, să scuipi viața, să scuipi imperfecțiunea ființei... Iată dimensiunea reală a urii, prăpastia pe care Lacan o deschide în *Le séminaire. Livre VII.*, unde – din nou tulburător – ura creaturii față de Creator, față de imperfecțiunea ființei, reflectă de fapt ura originară a lui Dumnezeu față de creatura sa. Deci, nu doar ura omului față de Dumnezeu, ci și ura lui Dumnezeu față de om». Idem, p. 73.

<sup>34</sup> Ura este singurul «sentiment lucid», deoarece este o radicalizare a efectelor întâlnirii subiectului cu propria inconsistență. Pentru M. Recalcati: «Adevăratul obiect al urii, al urii lucide, al urii solide, nu este aproapele, ci eventual Dumnezeu. Ura față de Dumnezeu – și nu ura față de celălalt – este ura ca pură pasiune a ființei»: «ura, în esența ei, este ura față de celălalt care lasă subiectul fără obiectul dorinței, impunându-i tăierea simbolică a castrării, dar este și ură față de Celălalt care nu oferă o garanție ontologică suficientă ființei; este ură față de absența Celuilalt». Idem, p. 72.

<sup>35</sup> E. Cioran, *Pe culmile disperării*, ed. cit., pp. 14-16.

<sup>36</sup> G. Deleuze, *Pensiero nomade* în *Divenire molteplici. Saggi su Nietzsche e Foucault*, Verona, Ombre Corte, 1996, pp. 6-7.

<sup>37</sup> Idem, p. 9.

<sup>38</sup> Idem, p. 11.

## Georges Bataille și limbajul sexual

**N**e place să credem că sexualitatea și-a recâștigat, în experiența contemporană, adevărul ca proces al naturii, un adevăr care mult timp s-a zbatut printre umbre și a stat ascuns sub diverse măști – până astăzi, când conștiința noastră pozitivă ne permite să descifrăm acest adevăr astfel încât în sfârșit să iasă la iveală sub lumina limpede a limbajului. Totuși, niciodată sexualitatea nu s-a bucurat de o înțelegere naturală mai imediată și niciodată nu a cunoscut o mai mare „fericire a expresiei” ca în lumea creștină a trupurilor decăzute și a păcatului. Dovada o constituie întreaga sa tradiție de misticism și spiritualitate, incapabilă să disocieze formele continue ale dorinței, ale încântării, ale penetrării, ale extazului, ale acelei obsesii care ne consumă: toate aceste experiențe păreau să conducă, fără întrerupere sau limită, chiar în mijlocul unei iubiri divine din care atât obsesia cât și sursa se întorceau asupra lor însele. Ceea ce caracterizează sexualitatea modernă, de la Sade la Freud, nu este faptul că și-a găsit limbajul logicii sau al naturii sale, ci, mai degrabă, prin intermediul violenței provocate de astfel de limbaje, faptul că a fost „denaturată” – aruncată într-o zonă goală în care dobândește orice fel de formă incompletă care îi este acordată prin stabilirea limitelor sale, și în care nu indică spre nimic altceva decât spre sine, nici o prelungire, cu excepția freneziei care o fărâmițează.

Nu am eliberat deloc sexualitatea, deși, pentru a fi exacti, am dus-o până la limitele ei: limita conștiinței, pentru că în cele din urmă dictează singura lectură posibilă a inconștientului nostru; limita legii, de vreme ce pare a fi singura substanță a tabuurilor universale; limita limbajului, de vreme ce trasează acea linie de spumă indicând cât de departe poate avansa limbajul deasupra nisipurilor tăcerii. Astfel, nu prin intermediul sexualității comunicăm cu lumea comună și plăcut profană a animalelor; mai mult, sexualitatea este o fisură – nu aceea care ne înconjoară ca principiu al izolării și individualității noastre, ci aceea care marchează limita din interiorul nostru și ne desemnează ca limită.

Se poate spune că aceasta a devenit singura diviziune posibilă într-o lume de acum golită de obiecte, de ființe și de spații supuse desacralizării. Nu că ar oferi un nou conținut exploatării noastre milenare, ci, mai

degrabă, permite o profanare fără obiectul ei, o profanare goală și întoarsă înspre sine, ale cărei instrumente sunt făcute să se sprijine pe ele însele. Profanare într-o lume care nu mai recunoaște nici un înțeles pozitiv al sacrului – nu este aceasta mai mult sau mai puțin ceea ce numim transgresiune? În acea zonă în care cultura noastră oferă gesturile și discursul nostru, transgresiunea prescrie nu numai unica manieră de descoperire a sacrului în substanța sa nemediată, ci și o cale de recompunere a formei sale goale, a absenței sale, prin care devine și mai scânteietoare. Un limbaj riguros, așa cum se naște din sexualitate, nu va revela secretul ființei naturale a omului, nici nu va exprima seninătatea adevărilor antropologice, ci, mai degrabă, va spune că omul există fără Dumnezeu; discursul acordat sexualității este contemporan, atât în timp cât și în structură, cu acela prin care ne-am anunțat că Dumnezeu a murit. Din momentul în care Sade a emis primele sale cuvinte și a marcat, într-un discurs unic, granițele a ceea ce deodată a devenit regatul său, limbajul sexualității ne-a introdus în noaptea în care Dumnezeu e absent și unde toate acțiunile noastre sunt adresate acestei absențe într-o profanare care imediat se identifică, se disipează, se epuizează în ea însăși și se reîntoarce la puritatea goală a transgresiunii sale.

Există într-adevăr o formă modernă a sexualității: este aceea care se oferă pe sine în discursul superficial al unei animalități solide și naturale, în timp ce se adresează Absenței, acestei zone înalte în care Bataille și-a așezat, într-o noapte care nu se va încheia curând, personajele din *Eponine*:

„În această nemișcare încordată, prin ceața intoxicării, mi se părea că vântul se oprește; o tăcere lungă curge din imensitatea cerului. Preotul îngenunche fără zgomot. Începu să cânte pe un ton jalnic, încet ca la patul unui muribund: *Miserere mei Deus, secundum misericordiam magnam tuam*. Felul în care murmura această melodie sensibilă era deosebit de suspect. În mod ciudat își confesa durerea în fața plăcerilor carnale. Un preot ar trebui să ne cucerească prin reprimările sale dar eforturile sale de a se umili nu făceau decât să-l scoată în evidență și mai tare; savoarea cântării sale, în contrast cu cerul tăcut, îl înfășura într-o singurătate a plăcerilor sumbre. Reveria mi-a fost sfârșită de o aclamație potrivită, o aclamație infinită deja la marginea uitării. Văzându-l pe preot odată ce ieșea din visul care încă vizibil îi tulbura simțurile, Eponine începu să râdă și cu o așa intensitate încât i se zguduia tot trupul; se întoarse și, sprijinindu-se de gard, tremura ca un copil. Râdea cu capul în mâini, iar preotul, abia stăpânindu-și zgomotul înghițitului în sec, își ridică capul, brațele, doar pentru a vedea un spate gol: vântul îi ridicase haina și, lăsată fără apărare din cauza râsului, nu reușise s-o închidă.”

Probabil că importanța sexualității în cultura noastră, faptul că de la Sade a fost frecvent legată de cele mai profunde decizii ale limbajului nostru, nu derivă din nimic altceva decât din această corespondență care o conectează cu moartea lui Dumnezeu. Nu că această moarte ar trebui înțeleasă ca sfârșitul domniei sale istorice, sau ca dovada oferită în sfârșit a nonexistenței sale, ci ca spațiul de acum constant al experienței noastre. Negându-ne limita Nelimitatului, moartea lui Dumnezeu conduce spre o experiență în care nimic nu mai poate să anunțe exterioritatea ființei, și implicit spre o experiență care

este *interioară și supremă*. Dar o astfel de experiență, pentru care moartea lui Dumnezeu este o realitate explozivă, se deschide ca propriu-i secret și clarificare, ca propria-i finitudine, domnia fără limită a Limitei, și vacuitatea acelor excese în care se mistuie pe sine și unde e de găsit dorind. Astfel, experiența interioară, în totalitatea ei, este o experiență a *imposibilului* (imposibilul fiind atât acel ceva pe care-l experimentăm, cât și acel ceva care constituie experiența). Moartea lui Dumnezeu nu este doar un „eveniment” care a dat formă experienței contemporane așa cum o cunoaștem: continuă la infinit să-și traseze propriu-i contur scheletic.

Bataille era perfect conștient de posibilitățile de gândire care puteau fi iscate de această moarte, și de imposibilitățile în care ea încurca gândirea. Care este, într-adevăr, sensul morții lui Dumnezeu, dacă nu o solidaritate ciudată între realizarea șocantă a nonexistenței sale și actul care îl ucide? Dar ce înseamnă să-l omori pe Dumnezeu dacă el nu există, să-l omori pe Dumnezeul *care nu a existat niciodată*? Poate că înseamnă uciderea lui Dumnezeu atât pentru că el nu există, cât și pentru a garanta că el nu va exista – desigur, un motiv de amuzament: uciderea lui Dumnezeu pentru a elibera viața de această existență care o limitează, dar și pentru a o aduce înapoi la acele limite anulate de această existență fără limite – ca un sacrificiu; a-l ucide pe Dumnezeu pentru a-l aduce înapoi la această vacuitate care-l constituie și să se manifeste existența sa în centrul unei lumini care strălucește ca o prezență – de dragul extazului; a-l ucide pe Dumnezeu pentru a pierde limbajul într-o noapte asurzitoare și pentru că această rană trebuie să-l facă să sângereze până când va țâșni „un aleluia imens pierdut în liniștea interminabilă” – și aceasta este comunicarea. Moartea lui Dumnezeu ne readuce nu într-o lume limitată și pozitivă, ci într-una expusă de experiența limitelor sale, făcute și desfăcute de acel exces care-o transgresează.

Fără îndoială, excesul descoperă că sexualitatea și moartea lui Dumnezeu sunt legate de aceeași experiență; sau că din nou ne arată, ca în „cea mai nepotrivită carte dintre toate”, că „Dumnezeu este o curvă”. Și, din această perspectivă, idea care se relaționează cu Dumnezeu și idea relaționată sexualității sunt legate într-o formă comună, asta de la Sade, cu siguranță, dar niciodată în zilele noastre cu atâta insistență și dificultate ca la Bataille. Și dacă ar fi necesar, în opoziție cu sexualitatea, să dăm o definiție exactă a erotismului, ar trebui să fie următoarea: o experiență a sexualității care, pentru propriile-i scopuri, leagă o multitudine de limite de moartea lui Dumnezeu.

„Dar ceea ce misticismul n-a putut spune (în clipa când s-o spună, își pierde puterile), erotismul o spune: Dumnezeu nu e nimic dacă nu e depășire a lui Dumnezeu în toate sensurile; în sensul ființei vulgare, în cel al ororii și impurității; în cele din urmă, în sensul a nimic ...”

Astfel, la rădăcina sexualității, a mișcării pe care nimic nu o poate limita (pentru că, de la origine și în totalitatea ei, este constant implicată în limită), și la rădăcina acestui discurs asupra lui Dumnezeu pe care cultura occidentală l-a menținut atât de mult – fără nici o sesizare față de improprietatea „adăugării iraționale limbajului a unui cuvânt care le depășește pe toate celelalte” sau fără o gândire lucidă care să spună că ne plasează la limitele tuturor limbajelor posibile – se conturează o experiență unică: aceea a transgresiunii. Probabil că într-o zi va părea la fel de decisivă pentru cultura noastră ca și cum ar face

parte din solul său, așa cum a fost experiența contradictorie în trecut pentru gândirea dialectică. Dar, în ciuda atâtor semne disparate, limbajul în care transgresiunea își va găsi spațiul și iluminarea ființei sale se află aproape în întregime în viitor.

Desigur, este posibil totuși să găsim la Bataille rădăcinile sale calcinate, cenușa sa promițătoare.

Transgresiunea este o acțiune care implică limita, acea zonă îngustă a unei linii unde își afișează fulgerător trecerea, dar probabil și întreaga ei traiectorie, chiar și originea; este posibil ca transgresiunea să-și aibă întregul spațiu în linia pe care o intersectează. Jocul limitelor și al transgresiunii pare a fi reglementat de o simplă obstinență: transgresiunea fără oprire traversează și re-traversează o linie care se închide în spatele ei într-un val de o extrem de scurtă durată, și astfel este determinată să se întoarcă încă o dată chiar la orizontul denetrecutului. Dar acest joc este considerabil mai complex: aceste elemente sunt situate într-un context nesigur, în certitudini care sunt imediat răsturnate astfel încât gândirea este fără efect de îndată ce încearcă să le cuprindă.

Limita și transgresiunea depind una de alta pentru orice fel de densitate a ființei pe care o posedă: o limită nu ar putea exista dacă ar fi absolut de netrecut și, reciproc, transgresiunea ar fi inutilă dacă doar ar traversa o limită compusă din iluzii și umbre. Dar, e posibil ca limita să aibă o existență proprie în afara actului care glorios o depășește și o neagă? Ce devine ea după acest act și ce ar fi putut fi înainte? Pentru rolul ei, nu cumva transgresiunea își epuizează propria-i natură când violează limita, devenind nimic dincolo de acest punct în timp? Și acest punct, această curioasă intersectare a ființelor care nu există în afara ei, ci își schimbă total structura în interiorul ei – nu este tot acel ceva care se revarsă pe toate părțile din ea? Servește ca gloriificare a ceea ce exclude: limita se deschide violent peste nelimitat, se vede deodată purtată de conținutul pe care l-a respins și împlinită de această plenitudine străină care o invadează până în miezul ființei. Transgresiunea poartă limita chiar până la limita ființei sale; transgresiunea forțează limita să accepte faptul dispariției sale iminente, să se regăsească în ceea ce exclude (probabil, pentru a fi mai exacti, să se recunoască pentru prima oară), să-și experimenteze adevărul pozitiv în căderea ei liberă. Și totuși, către ce este dezlănțuită transgresiunea în mișcarea ei de pură violență, dacă nu spre ceea ce o închide, către limită și elementele pe care le conține? Ce duce greul agresivității sale, și cărui vid îi datorează plinătatea fără margini a ființei sale, dacă nu aceea pe care o traversează interior în actul său violent și pe care, ca destin, o traversează în afară pe linia pe care o șterge?

Astfel, transgresiunea nu este legată de limită ca albul de negru, ilicitul de licit, exteriorul de interior, sau ca zona deschisă a unei clădiri de spațiile sale închise. Mai degrabă, relația lor ia forma unei spirale pe care nici o infracțiune simplă n-o poate epuiza. Probabil este ca un fulger în noapte care, de la începutul vremurilor, dă o intensitate densă și întunecată nopții pe care o neagă; care iluminează noaptea din interior, de sus până jos, și totuși datorează întunericului claritatea completă a manifestării sale, a chinului și a singularității sale stăpânite. Fulgerul se pierde pe sine în spațiul pe care-l marchează cu supremația sa și devine tăcut acum că a dat nume obscurității.

De vreme ce această existență este atât pură cât și complicată, trebuie detașată de asocierea sa interpretabilă cu etica dacă vrem s-o înțelegem și

să începem să gândim din ea și în spațiul pe care-l denotă; trebuie eliberată de scandalos sau subversiv, adică, de orice iscat din asocieri negative. Transgresiunea nu încearcă să opună un lucru altuia, nici nu-și atinge scopul prin bătaie de joc sau prin răsturnarea solidității fundațiilor; nu transformă cealaltă parte a oglinzii, dincolo de o linie invizibilă și de netrecut, într-o suprafață strălucitoare. Transgresiunea nu este nici violență într-o lume divizată (într-o lume etică), nici o victorie asupra limitelor (într-o lume dialectică sau revoluționară); și, chiar din această cauză, rolul său este să măsoare distanța excesivă care se deschide în mijlocul limitei și să traseze linia fulgerătoare care produce ridicarea limitei. „Transgresiunea nu conține nimic negativ, ci afirmă ființa limitată – afirmă nelimitatul în care sare de îndată ce deschide această zonă existenței pentru prima oară.” Dar, în corespondență, această afirmație nu conține nimic pozitiv: nici un conținut nu o poate lega, de vreme ce, prin definiție, nici o limită nu o poate restricționa. Poate că este o simplă afirmație a divizării; dar doar în măsura în care divizarea nu este înțeleasă ca un gest despărțitor, sau ca stabilirea unei separări sau măsurarea unei distanțe, păstrând în ea doar ceea ce desemnează existența diferenței.

Probabil că atunci când filosofia contemporană a descoperit posibilitatea afirmației nonpozitive, a început un proces de reorientare al cărui unic echivalent este schimbarea instituită de Kant atunci când a scos în evidență *nihil negativum* și *nihil privativum* – o distincție cunoscută ca deschizătoare a drumului gândirii critice avansate. Această filosofie a afirmației nonpozitive, cu alte cuvinte, a testării limitei, este, cred, ceea ce Blanchot definea prin principiul său al „contestării”. Contestarea nu implică o negație generalizată, ci o afirmație care nu afirmă nimic, o ruptură radicală a tranzitivității. Mai degrabă decât un proces de gândire pentru negarea existențelor sau a valorilor, contestarea este actul care le poartă pe toate până la limitele lor și, de acolo, la Limita unde o decizie ontologică își atinge scopul; a contesta înseamnă a continua până când se ajunge la miezul gol unde ființa își atinge limita și unde limita definește ființa. „Acolo, la limita transgresată, «da»-ul contestării reverberează, lăsând fără ecou răgetul măgarului lui Nietzsche.”

Astfel, contestarea conturează o experiență pe care Bataille vroia s-o circumscrie prin intermediul fiecărui ocol și al fiecărei repetiții din opera sa, o experiență care are puterea „de a implica (și de a chestiona) totul fără nici un răgaz posibil” și de a indica, în locul în care apare și în forma sa cea mai esențială, „imediația ființei”. Nimic nu este mai străin acestei experiențe decât caracterul demonic care, fidel naturii sale, „neagă totul”. Transgresiunea se deschide peste o lume scânteietoare și constant afirmată, o lume fără umbre sau crepuscule, fără acea serpentină „nu” care mușcă din fructe și le găzduiește contradicțiile în miezul lor. Aceasta este inversiunea solară a neștii satanice. La început era legată de divin, sau mai degrabă, de la această limită marcată de sacru se deschide spațiul în care funcționează divinul. Descoperirea unei astfel de categorii printr-o filosofie care se interoghează pe sine despre existența limitei este evident unul dintre nenumăratele semne că această cale a noastră este una de întoarcere și că, în fiecare zi, devenim din ce în ce mai greci. Totuși, această mișcare nu trebuie înțeleasă ca o promisiță întoarcere acasă sau ca recuperarea unui tărâm originar care a produs și va rezolva în mod natural toate opozițiile. Prin reintroducerea experienței divinului în centrul gândirii, filosofia a fost conștientă încă de la Nietzsche (sau ar trebui să știe foarte bine) că interoghează o origine fără pozitivitate și

o deschidere indiferentă la răbdarea negativului. Nici o formă a mișcării dialectice, nici o analiză a structurilor și a teritoriului lor transcendentă nu poate servi ca suport gândirii asupra unei astfel de experiențe sau chiar ca acces la această experiență. În zilele noastre, nu ar fi jocul instantaneu al limitei și al transgresiunii testul esențial pentru o gândire care se centreează pe „originea”, pentru acea formă de gândire căreia Nietzsche ne-a dedicat de la începutul operei sale și aceea care, în mod absolut și în aceeași mișcare, ar fi o Critică și o Ontologie, o înțelegere care cuprinde atât finitudinea cât și ființa?

Ce posibilități au generat această gândire din care totul, până în zilele noastre, aparent ne-a distras atenția, dar doar ca să ne conducă spre punctul său de întoarcere? Din care imposibilități își derivă stăpânirea asupra noastră? Fără îndoială, se poate spune că vine prin acea deschidere făcută de Kant în filosofia occidentală când a distins, într-o manieră care este încă enigmatică, discursul metafizic și reflecțiile asupra limitelor gândirii noastre. Totuși, Kant a sfârșit prin a închide această deschidere când în cele din urmă a trimis toate investigațiile critice către o interogare antropologică; și fără îndoială, ulterior noi am interpretat acțiunile lui Kant ca o oferire a unui răgaz nedefinit metafizicii, pentru că dialectica a luat locul interogației asupra ființei și limitează jocul contradicției și al totalității. Pentru a ne trezi din somnul confuz al dialecticii și al antropologiei, ne-am folosit de figurile nietzscheene ale tragediei, de Dionysos, de moartea lui Dumnezeu, de ciocanul filosofului, de Supraom apropiindu-se cu pași de porumbel, de Întoarcere. Dar de ce, în zilele noastre, limbajul discursiv este atât de inefectiv când i se cere să se mențină pe sine prin intermediul lor? De ce este atât de tăcut în fața lor, ca și cum ar fi forțat să-și coboare vocea astfel încât ele să poată continua să-și găsească cuvintele, să se reducă la aceste forme extreme ale limbajului din care și-au făcut casă Bataille, Maurice Blanchot și Pierre Klossowski, din care ei au făcut vârfuri de gândire?

Supremația acestor experiențe trebuie desigur recunoscută într-o bună zi și trebuie să încercăm să le asimilăm: nu pentru a le revela adevărul – o pretenție ridicolă față de cuvintele care formează limitele noastre –, ci pentru a servi ca bază pentru eliberarea în sfârșit a limbajului nostru. Dar sarcina noastră de acum este să ne direcționăm atenția către acest limbaj nondiscursiv, acest limbaj care, timp de două secole, și-a menținut cu încăpățănare existența dezbinatoare în cultura noastră; ar fi de ajuns să-i examinăm natura, să explorăm sursa acestui limbaj care nu este nici complet, nici cu totul stăpân pe sine, deși ne este suveran și planează deasupra noastră, acest limbaj care este câteodată imobilizat în scene pe care le numim de obicei „erotice” și deodată volatizat într-o turbulență filosofică, când pare să-și piardă propria-i bază.

Parcelarea discursului filosofic și a scenelor descriptive în cărțile lui Sade este desigur produsul unor legi arhitecturale complexe. Este destul probabil ca regulile simple ale alternării, ale continuității, sau ale contrastului tematic să fie inadecvate pentru definirea spațiului limbajului unde descrierile și demonstrațiile sunt articulate, unde o ordine rațională este legată de o ordine a plăcerilor, și unde, mai ales, subiecții sunt localizați atât în mișcarea diverselor discursuri cât și într-o constelație de corpuri. Să spunem doar că acest spațiu este complet acoperit de un limbaj care este discursiv (chiar și când implică o narațiune), explicit (chiar și când nu denotă nimic), și continuu (mai ales în momentul în care firul narativ trece de la un personaj la celălalt): un limbaj care fără îndoială nu are un subiect absolut, care niciodată nu-l descoperă pe cel

care vorbește ultimul și fără încetare își menține *stăpânirea* asupra discursului de la anunțarea „triumfului filosofiei” din prima aventură a lui Justine până la dispariția fără cadavru a lui Juliette în eternitate. Limbajul lui Bataille, pe de altă parte, continuu se rupe în centrul spațiului său, expunând în goliciunea sa, în inerția extazului, un subiect vizibil și insistent care încercase să țină limbajul la îndemână, dar care acum se vede respins de el, epuizat, deasupra nisipurilor despre care nu mai poate spune nimic.

Cum este posibil să descoperim, sub toate aceste figuri diferite, acea formă de gândire pe care nepăsători o numim „filosofia erotismului”, dar în care ar fi necesar să recunoaștem (ceea ce nu e puțin, dacă nu prea mult) o experiență esențială pentru cultura noastră de la Kant și Sade încoace – experiența finitudinii și a ființei, a limitei și a transgresiunii? Care este spațiul potrivit al acestei forme de gândire și ce limbaj poate ea adopta? Fără îndoială, nici o formă de reflecție, deși dezvoltată, nici un discurs stabilit nu-i pot furniza modelul, fundația sau chiar bogățiile vocabularului său. Ar fi de ajutor, în orice caz, să argumentăm prin analogie că trebuie să găsim un limbaj pentru transgresiv care ar fi ceea ce era dialectica, în trecut, pentru contradicție? Eforturile noastre sunt desigur mai bine cheltuite în încercarea de a vorbi despre această experiență și în a o face să vorbească din adâncurile unde limbajul său eșuează, exact din locul în care cuvintele îi scapă, unde subiectul care vorbește tocmai a dispărut, unde spectacolul se desfășoară în fața unui ochi privind în sus – de unde moartea lui Bataille a așezat limbajul.

De fapt, nu înțelegem noi posibilitatea unei astfel de gândiri într-un limbaj care în mod necesar o dezbracă de orice asemănare cu gândirea și o conduce chiar către imposibilitatea limbajului? Chiar către această limită unde existența limbajului devine problematică? Motivul este că limbajul filosofic este legat dincolo de memorie (sau aproape astfel) de dialectică; și dialectica a putut deveni forma și mișcarea interioară a filosofiei de pe vremea lui Kant doar printr-o redublare a spațiului milenar din care filosofia vorbise dintotdeauna. Știm foarte bine că referirea la Kant invariabil ne-a trimis la cele mai formative elemente ale gândirii grecești: nu pentru a recaptura o experiență pierdută, ci pentru a ne aduce mai aproape de posibilitatea unui limbaj nondialectic. Această epocă de comentarii în care trăim, această redublare istorică din care se pare că nu avem nici o scăpare, nu indică viteza limbajului nostru într-un teritoriu de acum golit de obiecte filosofice noi, care trebuie constant retraversat cu o privire iertătoare și întotdeauna întinerită. Dar, mai la subiect, indică inadecvarea, liniștea profundă, a unui limbaj filosofic care a fost alungat din elementul său natural, din dialectica sa originală, de către romancierii descoperiți în domeniul său. Dacă filosofia este experimentată acum ca un deșert multiplu, nu este pentru că și-a pierdut obiectul potrivit sau prospețimea experienței sale, ci pentru că deodată a fost lipsită de acel limbaj care îi este istoric „natural”. Experimentăm nu sfârșitul filosofiei, ci o filosofie care își recapătă discursul și care se găsește pe sine din nou doar în regiunea marginală care-i trasează limitele – adică, o filosofie care se găsește fie într-un metalimbaj purificat, fie în densitatea cuvintelor închise de întunericul lor, de adevărul lor orb. Distanța prodigioasă care separă aceste alternative și manifestă dispersia noastră filosofică marchează o coerență profundă. Această separare și incompatibilitate reală sunt adevărate distanțe din ale cărei adâncuri ni se adresează filosofia. Aici trebuie să ne concentrăm atenția.

Dar ce limbaj poate apare dintr-o astfel de absență? Și, mai presus de



toate, cine este filosoful care va începe acum să vorbească? „Ce mai rămâne din noi când, după ce ne-am trezit, ne dăm seama ce am fost? Pierduți printre vagabonzi în noapte, nu putem decât să urâm aparenta ușurătate din discuțiile noastre.” Într-un limbaj dezbrăcat de dialectică, în mijlocul a ceea ce spune dar și la rădăcina posibilității sale, filosoful este conștient că „nu suntem totul”; de asemenea, el descoperă că până și filosoful nu locuiește totalitatea limbajului său ca un zeu ascuns și perfect fluent. Lângă el descoperă existența unui alt limbaj care de asemenea vorbește și asupra căruia nu este stăpân, unul care se străduiește, eșuează și cade tăcut, unul pe care nu-l poate manipula, limbajul pe care l-a vorbit cândva și acum s-a despărțit de el, acum gravitând într-un spațiu tot mai tăcut. Mai mult de atât, el descoperă că nu este întotdeauna găzduit în limbajul său în același fel și că în locul din care un subiect, în mod tradițional, vorbise filosofic – unul a cărui identitate evidentă și flecară a rămas neexaminată de la Platon la Nietzsche – s-a creat un vid în care o mulțime de subiecți vorbitori sunt adunați și împrăștiați, combinați și excluși. De la lecția despre Homer până la țipetele unui nebun pe străzile din Torino, cui i se poate atribui acest limbaj continuu, atât de obstinat același? Să fie Vagabondul sau umbra sa? Filosoful sau primul dintre nonfilosofi? Zarathustra, maimuța sa, sau deja Supraomul? Dionysos, Hristos, figurile lor reconciliate, sau, în cele din urmă, chiar omul ăsta de aici? Căderea subiectivității filosofice și dispersia sa într-un limbaj care o deposedează în timp ce o multiplică în interiorul spațiului creat de absența sa este probabil una dintre structurile fundamentale ale gândirii contemporane. Încă o dată, acesta nu este sfârșitul filosofiei, ci, mai degrabă, sfârșitul filosofului ca formă suverană și primară a limbajului filosofic. Și probabil tuturor aceluia care se străduiesc mai mult decât oricine pentru a menține unitatea funcției gramaticale a filosofului – cu prețul coerenței, chiar al existenței limbajului filosofic – le putem pune în față întreprinderea exemplară a lui Bataille: atacul său disperat și fără încetare față de preeminența subiectului filosofic așa cum s-a confruntat cu el în propria-i operă, în experiența sa și în limbajul său care a devenit tortura sa personală, în prima tortură reflectată a ceea ce vorbește în limbaj filosofic – în dispersia stelelor care încercuiesc o noapte mediană, permițând cuvintelor tăcute să se nască. „Ca o turmă mânăta de un cioban infinit, noi, valul de behăieli, vom fugi, vom fugi fără oprire de oroarea reducerii ființei la totalitate.”

Nu doar juxtapunerea textelor reflective și românești în limbajul gândirii ne fac conștienți de zdruncinarea subiectului filosofic [*philosophant*]. Cuvintele lui Bataille definesc situația mult mai detaliat: în mișcarea constantă către diferite nivele de discurs și o debarasare sistematică de „Eu” care a început să vorbească și se află deja pe punctul de a-și declanșa limbajul și de a se instala pe sine în el; debarasări temporale („Scriam asta”, sau asemănător, „privind înapoi, dacă m-aș întoarce la această chestiune”); schimbări în distanța care separă un vorbitor de cuvintele sale (într-un jurnal, caiete de note, poeme, povestiri, meditații sau discursuri menite demonstrației); o detașare interioară de supremația asumată a gândirii sau a scrierii (prin cărți, texte anonime, prefețe la cărțile sale, note de subsol). Și în centrul dispariției subiectului filosofic limbajul filosofic înaintea ca printr-un labirint, nu pentru a-l recaptura, ci pentru a testa (și chiar prin limbaj) extremitatea pierderii sale. Adică, înaintea către limită și către această deschidere unde ființa sa se năpustește înainte, dar unde este deja pierdută, depășindu-se complet pe sine, golită de sine până în punctul în care devine un vid absolut – o deschidere

care este comunicare: „În acest punct nu e nevoie de elaborare; cum extazul îmi scapă, imediat reintru în noaptea unui copil pierdut, chinuit în dorința sa de a-și prelungi tulburarea, cu nici un alt scop decât epuizarea, în nici un caz să se oprească din a leșina. E o fericire atât de chinuitoare.”

Această experiență formează reversul exact al mișcării care a susținut înțelepciunea occidentului cel puțin de la Socrate încoace, adică, înțelepciunea căreia limbajul filosofic i-a promis unitatea senină a unei subiectivități care va triumfa în el, fiind pe deplin constituit de el și prin el. Dar dacă limbajul filosofiei este unul în care chinurile filosofului sunt repetate neîncetat și subiectivitatea sa este ignorată, atunci nu numai că înțelepciunea este fără sens ca formă de comparație și ca recompensă a filosofului, ci în exprimarea limbajului filosofic răsare inevitabil o posibilitate (aceea asupra căreia cade – fața zarului; și locul în care cade – vidul în care zarul este aruncat): posibilitatea filosofului nebun. Pe scurt, experiența filosofului care găsește, nu în afara limbajului său (rezultat al unui accident extern sau la unui exercițiu imaginar), ci în miezul posibilităților sale, transgresiunea ființei sale filosofice; și astfel, limbajul nondialectic al limitei apare prin transgresarea celui care vorbește. Acest joc al transgresiunii și al ființei este fundamental pentru constituirea limbajului filosofic, care îl reproduce și fără îndoială îl produce.

În mod esențial, produsul de fisuri, coborâri abrupte și contururi sparte, acest limbaj neîntâmpnat și colțuros deschide un cerc; se referă la el însuși și este pliat apoi asupra chestionării limitelor sale – ca și cum nu ar fi nimic mai mult decât o mică lanternă care se aprinde cu o lumină stranie, semnalizând vidul din care se naște și căruia îi adresează tot ceea ce iluminează și atinge. Probabil, această stranie configurație explică de ce Bataille a atribuit un prestigiu atât de obstinat Ochiului. De-a lungul operei sale (de la primul său roman până la *Larmes d'Eros*), ochiul trebuia să-și păstreze valoarea ca o figură a experienței interioare: „Când, în culmea durerii, cer cu blândețe o absurditate stranie, un ochi se deschide în vârf, în mijlocul craniului meu.” Aceasta pentru că ochiul, un glob mic alb care își închide întunericul, trasează un cerc limită pe care doar privirea îl poate încălca. Și întunericul din interior, miezul sobru al ochiului, se revarsă în lume ca o ființă care vede, adică, luminează lumea; dar de asemenea ochiul stinge toată lumina lumii în pupilă, acel mic punct negru, unde este transformată în noaptea strălucitoare a unei imagini. Ochiul este oglindă și lumină: își descarcă lumina în lumea din jur, în timp ce, printr-o mișcare care nu este neapărat contradictorie, precipită aceeași lumină în transparența fântânii sale. Globul său are calitatea expansivă a unei semințe minunate – ca un ou implozând spre centrul nopții și al luminii extreme, ceea ce este și ceea ce tocmai a încetat să fie. Este figura ființei în actul transgresării propriei limite.

Ochiul, într-o filosofie a reflecției, derivă din capacitatea sa de a observa puterea de a deveni întotdeauna mai interior sieși. În spatele fiecărui ochi care vede, se află unul mai tenace, un ochi atât de discret și totuși atât de agil încât se poate spune că privirea sa atotputernică mușcă din carnea globului său; în spatele acestui ochi, există încă unul și, apoi, alții, fiecare în mod progresiv mai subtil până când ajungem la un ochi a cărui substanță în întregime nu este nimic altceva decât transparența pură a unei imagini. Această mișcare interioară se finalizează într-un centru nonmaterial unde formele intangibile ale adevărului sunt create și combinate, în acest miez al lucrurilor care este subiectul suprem. Bataille inversează cu totul această direcție: privirea, tre-

când de limita globulară a ochiului, constituie ochiul în ființa sa instantanee; privirea îl poartă mai departe în acest curent luminos (o fântână prea plină, vărsând lacrimi și, pentru puțin timp, sânge), grăbește ochiul în afara lui, îl conduce către limita unde explodează în flacăra imediat stinsă a ființei sale. Doar un mic glob alb, vascularizat, rămâne în urmă, doar un ochi ex-orbitat căruia privirea toată îi este de acum refuzată. Și în locul din care cândva pornea privirea, rămâne doar o cavitate craniană, doar acest glob negru pe care ochiul dezrădăcinat l-a făcut să se închidă peste sfera sa, privându-l de vedere doar oferind acestei absențe spectacolul aceluia miez indestructibil care acum închide privirea moartă. În distanța creată de această violență și dezrădăcinare, ochiul este văzut absolut dar i se refuză orice posibilitate de a vedea: subiectul filosofant a fost deposedat și urmărit până la limitele sale, și supremația limbajului filosofic poate fi auzită acum de la distanță, în vidul incomensurabil lăsat în urmă de subiectul ex-orbitat.

Dar probabil că ochiul îndeplinește cel mai esențial aspect al jocului său când este împins din poziția lui obișnuită, e determinat să se întoarcă în sus într-o mișcare care îl conduce înapoi spre interiorul nocturn și gol al craniului și este împins să ne arate suprafața sa ascunsă de obicei, albă și nevăzătoare: închide lumina zilei într-o mișcare care îi manifestă propria albețe (albul fiind desigur imaginea clarității, reflexia suprafeței sale, dar chiar din acest motiv nu poate comunica cu el sau să-l comunice); iar noaptea circulară a pupilei este silită să se adreseze absenței centrale pe care o iluminează fulgerător, revelând-o în noapte. Făcând sfera să pivoteze, în timp ce rămâne exact la fel și în același loc, ochiul răstoarnă ziua și noaptea, le depășește limita, dar doar pentru a o regăsi pe aceeași limită și din cealaltă parte; iar emisfera albă care apare momentan în locul în care pupila se deschidea odată este ca ființa ochiului în timp ce trece dincolo de limita vederii sale – când transgresează această deschidere către lumina zilei care definea transgresiunea fiecărei nopți. „Dacă omul nu și-ar închide imperios ochii, finalmente ar fi incapabil să vadă lucrurile care merită văzute.”

Dar ceea ce trebuie să vedem nu implică nici un secret interior sau descoperirea unei lumi mai nocturne. Sfâșiat din poziția sa obișnuită și silit să se răsucescă în orbita sa, acum ochiul își revarsă lumina doar într-o cavernă osoasă. Această răsucire a globului său poate părea o trădare a lui „le petite mort”, dar, mai exact, indică doar moartea pe care o experimentează chiar acolo unde se află, în această săritură pe loc care face ochiul să se rotească. Moartea, pentru ochi, nu este întotdeauna linia elevată a orizontului, ci limita pe care neîncetat o transgresează în locația sa naturală, în golul din care ia naștere orice imagine și unde această limită este elevată într-o limită absolută de către o mișcare extatică care-i permite ochiului să țâșnească din partea cealaltă. Ochiul întors descoperă legătura care unește limbajul și moartea în momentul în care joacă această relație a limitei și a ființei; și probabil de aici își derivă prestigiul, permițând posibilitatea unui limbaj pentru acest joc. Astfel, marile scene care întrerup povestirile lui Bataille privesc invariabil spectacolul morților erotice, unde ochii întorși își afișează limitele lor albe și răsucirile interioare în orbite gigantice și goale. *Le Bleu du ciel* oferă un contur singular precis al acestei mișcări: la începutul lui noiembrie, când pământul cimitirelor germane capătă viață odată cu lumina scânteietoare a lumânărilor, naratorul se culcă cu Dorothy printre morminte; iubindu-se printre morți, pământul din jurul lui pare a fi cerul într-o noapte luminoasă. Și cerul de deasupra formează

o orbită goală uriașă, o mască a morții, în care își recunoaște sfârșitul inevitabil în momentul în care plăcerea răsuțește cei patru globi carnali, provocându-i întoarcerea privirii.

„Pământul sub trupul lui Dorothy era deschis ca un mormânt, pântecul ei se deschise ca o groapă proaspătă. Eram stupefiați, iubindu-ne într-un cimitir pustiu. Fiecare lumină marca un schelet într-un mormânt și forma un cer vălurit la fel de tulburat ca și trupurile noastre unite. Am desfăcut rochia lui Dorothy, i-am mânjit hainele și pieptul cu pământul proaspăt care mi se lipise de degete. Trupurile noastre tremurau ca două rânduri de dinți clănțănitori.”

Dar ce poate însemna asta în mijlocul unui sistem de gândire? Ce semnificație are acest ochi insistent care pare să cuprindă ceea ce Bataille insistent numea *experiență interioară*, *posibilitate extremă*, *proces cosmic*, sau pur și simplu *meditație*? Desigur, nu este mai metaforic decât formularea lui Descartes asupra „percepției clare a privirii” sau acest punct ascuțit al minții pe care l-a numit *acies mentis*. De fapt, ochiul întors nu are nici o semnificație în limbajul lui Bataille, nu poate avea nici o semnificație de vreme ce marchează limita. Indică momentul în care limbajul, ajungând la limitele sale, se autodepășește, explodează și se provoacă în mod radical la râs, lacrimi, ochii se dau peste cap în extaz, oroarea mută și exorbitantă a sacrificiului, și unde rămâne fixat astfel la limita vidului său, vorbind despre sine într-un al doilea limbaj în care absența unui subiect suveran conturează goliciunea sa esențială și fracturează fără încetare unitatea discursului său. Ochiul întors marchează zona limbajului filosofic al lui Bataille, vidul în care se revarsă și se pierde pe sine, dar în care nu se oprește niciodată din vorbit – oarecum ca ochiul interior, diafan și iluminat al misticilor și spiritualilor care marchează punctul în care limbajul secret al rugăciunii este încrustat și înăbușit de o comunicare minunată care-l aduce la tăcere. În mod similar, dar într-o manieră inversă, ochiul la Bataille delineară zona împărțită de limbaj și de moarte, locul în care limbajul își descoperă ființa în traversarea limitelor sale – forma nondialectică a limbajului filosofic.

Acest ochi, ca figură fundamentală a locului din care Bataille vorbește și în care limbajul său spart își găsește domeniul neîntrerupt, stabilește conexiunea, prioritară oricărei forme de discurs, care există între moartea lui Dumnezeu (un soare care se învârte și imensa pleoapă care se închide peste lume), experiența finitudinii (izvorând în moarte, răsucind lumina care se stinge odată ce descoperă că interiorul este un craniu gol, o absență centrală), și întoarcerea limbajului asupra sieși în momentul în care eşuează – o unire care fără îndoială nu are nici un alt echivalent decât asocierea, bine cunoscută în alte filosofii, privirii cu adevărul sau a contemplației cu absolutul. Revelată acestui ochi, care în pivotarea sa se ascunde pentru totdeauna, este ființa limitei: „Nu voi uita niciodată experiența violentă și minunată care vine din dorința de a deschide ochii cuiva, pentru a vedea ceea ce există, ceea ce se întâmplă.”

Probabil că în mișcarea care o poartă spre o noapte totală, experiența transgresiunii aduce la lumină această relație a finitudinii cu ființa, acest moment al limitei că gândirea antropologică, de la Kant încoace, nu poate desemna decât de la distanță și din exterior prin limbajul dialecticii.

Fără îndoială că secolul 20 a descoperit categoriile relaționale ale epui-zării, excesului, limita și transgresiunea – forma stranie și de nebătut a acestor mișcări irevocabile care ne consumă și ne completează. Într-o formă de gândire care-l consideră pe om ca muncitor și producător – aceea a culturii europene de la sfârșitul secolului 18 încoace – consumația se baza în întregime pe nevoie, iar nevoia se baza ea însăși exclusiv pe modelul foamei. Când acest element a fost introdus într-o investigație de profit (apetitul celor care și-au satisfăcut foamea), l-a inserat pe om într-o dialectică a producției care avea o semnificație antropologică simplă: dacă omul a fost înstrăinat de natura sa reală și de nevoile sale imediate prin munca sa și prin producerea de obiecte cu mâinile sale, fără îndoială că prin mijloacele înfometării el și-a recăpătat esența și a atins gratificarea nedefinită a nevoilor sale. Dar desigur ar fi greșit să ne gândim la foamete ca la acel factor antropologic ireductibil din definiția muncii, a producției și a profitului; și, în mod similar, nevoia nu are un statut cu totul diferit, sau răspunde cel puțin la un cod ale cărui legi nu pot fi substituite unei dialectici a producției. Descoperirea sexualității – descoperirea aceluia firmament de irealitate indefinită în care Sade a plasat-o de la început, descoperirea acelor forme sistematice de prohibiție care o închid după cum știm acum, descoperirea naturii universale a transgresiunii în care este atât obiect cât și instrument – indică într-un mod suficient de puternic imposibilitatea atribuirii limbajului milenar al dialecticii experienței majore pe care sexualitatea ne-o furnizează.

Probabil că apariția sexualității în cultura noastră este un eveniment cu multiple valori: este legat de moartea lui Dumnezeu și de vidul ontologic pe care moartea sa l-a fixat la limita gândirii noastre; de asemenea este legat de apariția încă tăcută și băjbăită a unei forme de gândire în care interogația limitei ia locul căutării totalității și actul transgresiunii ia locul mișcării contradicțiilor. În sfârșit, implică interogarea limbajului de către limbaj într-o circularitate, aceea pe care violența „scandaloasă” a literaturii erotice, departe de a lua sfârșit, o afișează de la primele sale cuvinte.

Sexualitatea nu este decisivă în cultura noastră decât vorbită și după gradul în care e vorbită. Nu că limbajul nostru a fost eroticizat de două secole deja; ci, mai degrabă, de la Sade și de la moartea lui Dumnezeu, universul limbajului a absorbit sexualitatea noastră, a denaturat-o, a așezat-o într-un vid în care și-a stabilit supremația și unde neîncetat se impune ca Legea limitelor pe care le transgresează. Astfel, apariția sexualității ca problemă fundamentală marchează alunecarea unei filosofii a omului ca muncitor către o filosofie bazată pe o ființă care vorbește; și în măsura în care filosofia a menținut tradițional un rol secundar cunoașterii și muncii, trebuie admis, nu ca un semn de criză, ci de structură esențială, că a devenit acum secundară limbajului. Nu că acum filosofia este destinată unui rol de repetiție sau comentariu, ci că se experimentează pe sine și limitele sale în limbaj care o poartă, așa cum l-a purtat pe Bataille, spre șovăiala subiectului vorbitor. În ziua în care sexualitatea a început să vorbească și să fie vorbită, limbajul n-a mai folosit drept vâl infinitului; și în densitatea pe care a obținut-o în acea zi, experimentăm acum finitudinea și ființa. E un teren întunecat, întâmpinăm acum absența lui Dumnezeu, moartea noastră, limite și transgresarea lor. Dar probabil este și o sursă de lumină pentru cei care și-au eliberat gândirea de toate formele limbajului dialectic, așa cum a devenit pentru Bataille, nu o dată, ci de mai multe ori, când a experimentat pierderea limbajului său în moartea nopții. „Ceea ce numesc noapte diferă de întunericul gândurilor: noaptea posedă

violența luminii. Da, noaptea: tinerețea și intoxicarea gândirii.”

Probabil că această „dificultate a cuvintelor” care acum stânjenește filosofia, o condiție explorată pe deplin de Bataille, nu ar trebui identificată cu pierderea limbajului pe care părea s-o indice închiderea dialecticii. Mai degrabă, decurge din pierderea actuală a experienței filosofice în limbaj și din descoperirea că experiența limitei și maniera în care filosofia trebuie s-o înțeleagă acum este realizată în limbaj și în mișcarea în care spune ceea ce nu poate fi spus.

Probabil că „dificultatea cuvintelor” de asemenea definește spațiul oferit unei experiențe în care subiectul vorbitor, în loc să se exprime pe sine, este expus, pleacă spre a-și întâlni finitudinea și, sub fiecare cuvânt al său, este adus înapoi la realitatea propriei morți: pe scurt, acea zonă care transformă fiecare muncă într-un fel de „tauromahie” sugerată de Michel Leiris, care se gândea la propriile sale acțiuni ca scriitor dar desigur și la cele ale lui Bataille. În orice caz, pe nisipul alb al unei arene (un ochi gigantic) Bataille a experimentat faptul – crucial pentru gândirea sa și caracteristic pentru întreg limbajul său – că moartea *comunica cu comunicarea*, și că ochiul dezrădăcinat, o sferă albă și tăcută, poate deveni o sămânță violentă în noaptea timpului, că poate reda ca prezență această absență despre care sexualitatea n-a încetat niciodată să vorbească fără încetare. Când cornul taurului (un cuțit strălucitor care poartă amenințarea nopții, și un revers exact al imaginii luminii care țâșnește din noaptea ochiului) penetrează globul ocular al toreadorului, care este orbit și ucis, Simone face un gest pe care îl așteptam: înghite o sămânță galbenă și despielițată și întoarce la noaptea ei originară virilitatea luminoasă care tocmai a ucis. Ochiul este întors înapoi în noaptea lui, globul arenei se dă peste cap și se rotește; dar este momentul în care ființa apare necesarmente în imediația sa și în care *gestul care depășește limita atinge el însuși absența*:

„Doi globi de aceeași culoare și consistență sunt activați simultan în direcții opuse. Unul dintre testiculele albe ale taurului penetrase carnea neagră și roz a lui Simone; din capul tânărului ieșise un ochi. Această coincidență, legată până la moarte de un fel de lichefiere urinară a cerului, mi-o dăruie pe Marcelle pentru o clipă. Păream că o ating în această clipă de necuprins.”

DUMITRU TIUTIUCA

## De gustibus non disputandum est?

**S**-a spus pe bună dreptate că, într-un fel, *gustul* este pentru estetică (și trebuie să fie), ceea ce este *bunul simț* pentru logică. Și unul și celălalt pot intui exact realitatea sau se pot înșela. Mai mult: în spatele așa-ziselor „gusturi” se ascund o mulțime de motive estetice ori total extra-estetice, cum vom dovedi succint prin observațiile de față.

*Estetica voluptății* („La beauté c'est une promesse de bonheur”, spunea Stendhal) se opune celei aparținând criticii bazate pe principii exacte, științifice, teoretice, ea preferând aprecierile „degustative” ale *exemplului și pildei*. Între *judecată și gust*, intelectualul creator îl preferă pe al doilea, dar într-un sens reconciliant de *filosofie a gustului*.

Numim *gust*, după I. Pascadi, „reacția spontană, la nivelul psihologiei sociale, prin care apreciem pozitiv sau negativ realitatea naturală și socială sau opera de artă privite în perspectiva însușirii lor estetice de către om”<sup>1</sup>. Gustul este așadar accidental, individual, ținând de personalitatea receptorului, fără să fie totdeauna motivat de criterii estetice. Conceptul de gust trebuie de aceea obligatoriu corelat de cel de *ideal și valoare estetică*.

*Idealul estetic* reprezintă valoarea și modelul în cel mai înalt grad de desăvârșire, expresie a năzuințelor umane, aici în domeniul artistic. Model imaginativ, el îmbină concret sensibilul cu afectivul și raționalul în diferite proporții. Această viziune transfigurată și specializată a realului este marcată de subiectivitatea umană dar și de determinarea socială obiectivă.

În suita oricăror definiții *ale valorii*, importantă pentru obiectul nostru este, evident, *valoarea estetică*. Ea face parte din categoria mai cuprinzătoare a valorilor *spirituale* și, apoi, a celor *culturale*, reprezentând însușirea operei de artă ce exprimă aprecierea asupra ei, socialmente constituită prin valorizare și care îi stabilește locul, rangul ierarhic în cadrul tablei de valori.<sup>2</sup>

Valoarea estetică apare ca „prelungire a celorlalte valori”, după cum simțurile omului au devenit mai întâi simțuri umane, pentru ca apoi să se perfecționeze până s-au constituit în simțuri artistice. Dacă valoarea de consum o precede pe cea estetică, o dată sesizată ultima, omul va căuta să producă sau să procure numai în funcție de aceasta. Spunea T. Vianu: „Un obiect oarecare dat în experiența noastră, se constituie ca un bun estetic numai în măsura în care îl introducem printr-un act al spiritului în sfera valorii estetice”<sup>3</sup>.

Care ar fi particularitățile mai importante ale valorilor estetice? Dacă *binele* se concretizează în valori morale, *utilul* în cele economice, *Raiul* în altele religioase etc. *frumosul* exprimând bucurii și desfătări afective, atitudini și trăiri emoționale, este cuprins în opere artistice în primul rând. De aceea valoarea estetică este singura care vizează concretul, particularul, ineditul, pentru că toate celelalte tind către generalizări. Aceasta nu vrea să spună că opera de artă nu are valori generalizatoare, ci doar că ele se sprijină pe puterea de sensuri a particularului, concretului. Se știe, arta apare numai acolo unde se întâlnesc maxima concretețe cu maxima semnificație. De aceea „frumusețea este întotdeauna individuală și concretă, unică și irepetabilă, având consubstanțial sensul și semnul, aparența și esența, ideea și expresia”.<sup>4</sup>

Cea mai firească dintre activitățile omului, creativitatea, este și cea mai rară în formele ei alese. De aceea, judecata de valoare artistică este cea mai încărcată de subiectivitate, imaginație, sensibilitate etc., fiindcă este mult mai greu de apreciat decât alte însușiri. Se adaugă și elementele ce țin de personalitatea fiecărui receptor estetic, ceea ce nu trebuie să însemne că aici își desfășoară nestingherit jocul subiectivismul și arbitrarul.

Distincție facem, de asemenea, și între *valoarea estetică* și *valoarea artistică*, prima aplicându-se și valorilor extra-artistice, pe când ultima este specifică doar operei de artă.

Valoarea estetică, la nivelul operei unui scriitor are uneori *sensuri de gradualitate*. „Îndreptările” manuscriselor prin trecerea lor succesivă prin mai multe variante sânt o dovadă în acest sens. Mult timp ideea aceasta a avut valoare de prejudecată, iar numai istoria edițiilor eminesciene o dovedește. T. Maiorescu considera, cum se știe, publicabilă și deci valoroasă în sine, doar opera încredințată tiparului de către poet, restul fiind aplicat drept brouillon neinteresant pentru publicul larg. Astăzi, cum se știe, s-a format chiar o modă ori o metodă din publicarea acestora. Perpessicius a fost printre primii (ca și G. Călinescu), care au început să privească lucrurile și altfel, dând credit unor variante la fel de valoroase ori punând unele postume alături de antume, idee dezvoltată ulterior de I. Negoitescu.

Concepția mobilității interne, ce aspiră spre perfecțiune, este organicistă în esență, ca și la Dilthey. D. Caracostea în *Creativitatea eminesciană* îi acordă tot creditul. El este convins și vrea să demonstreze că spiritul se realizează în opera de artă printr-un proces treptat de selecțiune a formelor, până la perfecțiunea totală. Eminescu, de pildă, trece de la simpla traducere a basmului *Fata în grădina de aur* la *Luceafărul*, călăuzit numai de perfecțiunea formei interioare. Problema interesează și contextul poeziei populare unde circulă concomitent variante ale aceleiași opere. Avem dreptul să considerăm că o anumită variantă de circulație într-o zonă a Transilvaniei, să zicem, este inferioară sau superioară uneia din Moldova?!

Revenind la gustul estetic, trebuie să arătăm că, după Kant, *judecata de gust* ar fi prima treaptă a judecății estetice pentru că-și subînțelege atitudini axiologice, valorizatoare și ierarhizatoare. Ea apare în primul moment al dezvoltării practicii social-istorice, din punct de vedere al evoluției fenomenului artistic și al înțelegerii lui ca atare, exprimând astfel primul pas în procesul de educație estetică. Educația estetică presupune, așadar, ridicarea de la nivelul gustului la cel al idealului, ca model concret, sensibil, al realului transfigurat expresiv prin prisma valorilor categoriale ale frumosului, sublimului, tragicului etc. El înseamnă un proces complex în care *concepțiile* devin *convingeri* și *deprinderi* estetice și ține, în consecință, de *cultura* consumatorului de artă.



Există și aici o *gradualitate* de ridicare prin educație culturală. Nu putem trece de la lectura literaturii de aventuri, să zicem, la Proust sau Joyce.

Gustul *evoluează și în timp*, fiecare epocă, curent, cerc literar artistic etc., avându-și criteriile lui conform cărora apreciază sau resping opere, teme, idei etc. Să nu uităm că mai fiecare curent artistic s-a afirmat negându-l pe cel precedent, toți făcând acest lucru în numele unui gust estetic fundamentat și cuprins în manifeste estetice. Nici marile valori, care teoretic n-ar fi trebuit să fie supuse acestor gusturi, n-au scăpat. „Bătălia pentru Shakespeare” este iarăși poate cel mai convingător exemplu, deși nu singurul.

În societatea contemporană, de exemplu, ca să dăm un reper concret, gustul ar evolua după Mircea Malița, în următoarele direcții: accent pe fundamental și neacceptarea pandativului gratuit (al cariatidelor ca stâlpi de susținere); predilecția pentru forma geometrică. Intuind această nouă sensibilitate, Brâncuși ne-a făcut o națiune cosmică; aprecierea obiectelor mici, din economie și nevoie de spațiu; apropierea de materia primă (cărămida aparentă sau betonul în arhitectură); sensibilitatea la culorile vii, ca la Ciucurencu, de pildă.

*De gustibus non disputandum* și din credința că se justifică astfel libertatea de a avea preferințe personale într-un domeniu al nedemonstrabilului, cum este și cel artistic. Punerea frumosului artistic sub semnul nedemonstrabilului a favorizat, încă din Antichitate, impresionismul critic. Ca orice impresionism și acesta este la fel de dăunător și poate deveni, dintr-o simplă cochetare cu arta, o prejudecată. Echivalentul concret al acestei mentalități este cel al lui „e frumos ce-mi place mie”, *plăcerea* fiind un concept la fel de slab determinat și de intuitiv. Ideea *mutației valorilor* promovată la noi de E. Lovinescu, printre alții, și lansată în 1929 odată cu volumul X din *Critice* și continuată în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, își are punctul de plecare în cartea lui Hugo de Vries, *Mutationstheorie* (1901-1903).

*De gustibus...* exprimă și *orgoliul unei culturi* care reușise să ajungă din urmă o alta și chiar să-și creeze valorile ei certe originale ce trebuiau afirmate cu ostentație. Să nu uităm că marele complex cultural al romanilor față de greci a fost acela că deși militar, supuseseră pe greci, spiritual, continuau să se afle sub influența acestora. De aceea și întreaga cultură romană stă la început sub semnul celei grecești.

*De gustibus...* e și didacticistă, moralistă, fiind punctul de vedere exclusiv al profesorului prin *Magister dixit*. Uneori această atitudine scolastică *ascunde lipsa de argumente*. În vechime era invocat Aristotel de către discipolii lui tocmai în acest sens; mai târziu procedeul se va răspândi pentru comoditatea lui. Biserica va face din el un principiu mistic: *crede și nu cerceta*, de aceea orice dogmatism înseamnă și misticism.

Dar *de gustibus...* poate exprima, deopotrivă, și *o siguranță de sine a gustului*, care poate fi a expertului ori rafinatului într-ale artisticului, ce nu poate să greșească. Dacă este făcută fără ostentație, cu eleganță, o astfel de atitudine nu poate decât să convingă și să fie salutară în sine, contribuind astfel activ la procesul de formare a gustului. Să nu uităm că acest gust sigur al unor esteți a determinat crearea unor cenacluri, școli literare etc. Numai siguranța intuiției gustului l-a făcut pe Mihaela Dragomir ori M.R. Paraschivescu să dea gir unor debutanți, creatori confirmați ulterior. Tot așa, T. Maiorescu l-a descoperit pe Eminescu, Sartre pe Genet, Valery pe Saint John-Perse, N. Manolescu – *Generația '80*.

Alteori, *de gustibus...* poate duce în eroare chiar și cea mai autorizată părere despre fenomenul artistic. Se știe (și cât caz s-a făcut din aceasta) despre

inapetența unui Sainte-Beuve la opera câtorva mari creatori contemporani lui. Desconsiderarea și chiar negarea lui Baudelaire l-a costat, la un moment dat, mai mult decât toate celelalte confirmări de valori la un loc. Gustul poate greși deci nu numai din intenție, ci și din faptul că este prea aproape de fenomenul de apreciat. Este exact motivul pentru care T. Vianu s-a ținut departe de contemporaneitatea sa literară, spre deosebire de G. Călinescu.

Dictonul ascunde uneori chiar *lipsa de gust* totală, fie ca incapacitate, infirmitate estetică genetică, fie din neinstrucție și incultură. *De gustibus...* devine atunci replică imbatabilă, prin eschiva de la argumente, având în vedere prestigiul acestei judecăți.

Din toate aceste disociații posibile nu trebuie să excludem și *reaa intenție*, de denigrare a valorii, punând în față această mască de prestigiu a dictonului.

Iată numai câteva din motivele pentru care considerăm că, pentru a salva de prejudecată o judecată obiectivă, este necesar, ori de câte ori se cere, să *discutăm despre gusturi*. Chiar și cu riscul de a stânjeni păreri autorizate, dar nu și suficient de inteligente prin neacceptarea mai multor puncte de vedere egale între ele, în spiritul promovării adevăratelor valori și creării unui climat adecvat creativității, ca atitudine morală socialmente motivată față de cultură. *Așadar, de gustibus disputandum est.*

---

<sup>1</sup> J. Pascadi, *Gust și ideal estetic*, ed.cit.

<sup>2</sup> M. Ralea, Tr. Herseni, *Sociologia succesului*, ES, Buc., 1962

<sup>3</sup> T. Vianu, *Estetica*, ed. cit., p. 69

<sup>4</sup> *Ibidem*

SĂLUC HORVAT

## Receptarea critică a operei lui Mihai Eminescu

**P**ublicarea unor opinii mai puțin cunoscute sau rămase în sursele inițiale în care au apărut, cu referire la Mihai Eminescu și opera sa, demers asumat de Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei, constituie un act editorial important de larg interes, o întregire necesară a bibliografiei eminesciene.

În dorința de a aduce în atenția cititorului de astăzi modul cum a fost receptată opera lui Eminescu în decursul timpului, I. Oprișan și Teodor Vârgolici adună la un loc studii, articole, cronici, note, de la primele mențiuni până la publicarea exegezelor de referință despre poet.

Primele trei volume reunite sub titlul **Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu**<sup>1</sup> cuprind perioada 1866, anul debutului și se opresc la finele anului 1900.

Întâia consemnare despre Eminescu aparține lui Iosif Vulcan, redactorul revistei *Familia* care, la primirea poeziei *De-aș avea*, răspunde autorului la poșta redacției: „Cu bucurie deschidem coloanele foaiei noastre acestui june de numai 16 ani care cu primele sale încercări poetice trimise nouă ne-a surprins plăcut”.

Urmează o intensă corespondență, prin poșta redacției, între redacția revistei *Familia* și poet. În unul din răspunsuri redactorul revistei îi solicită autorului să-și scrie textele după ortografia practică de revistă: „Vom primi toate cu bucurie, numai Te rugăm ca, încât se poate, să scrii după ortografia ce o urmărim și noi”.

Un al doilea semnal aparține lui Iacob Negruzzi, redactorul *Convorbirilor literare*. Confirmând primirea poeziei *Epigonii*, îi răspunde: „meritul poetic e incontestabil, chiar dacă nu ne-am uni cu totul în idei. Mulțumiri sincere.” Este semnalul acceptării colaborării lui Eminescu la revista ieșeană începută cu *Venere și Madonă*.

Opiniile care vor stârni numeroase voci și nemulțumiri aparțin lui Titu Maiorescu, formulate în studiul *Direcția nouă în poezia și proza românească* în care Eminescu este citat imediat după Alecsandri: „Cu totul deosebit în felul

său, om al timpului modern, deocamdată blazat, în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, până acum așa de puțin format încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului este d. Mihail Eminescu”.

Un prim atac virulent va veni din partea lui Petre Grădișteanu în revistele *Convorbiri literare* și *Revista contemporană*.<sup>2</sup>

Titu Maiorescu, în articolul „Beția de cuvinte”, vorbind de abaterea de la normele limbii întâlnită în publicațiile vremii, face referiri și la *Revista contemporană* despre care spune că „întrebuințează cuvinte pentru plăcerea sonului și fără nici un respect pentru acea parte a naturii omenești care se numește inteligență”. Iacob Negruzzi, cel ce la primirea poemului *Venere și Madonă*, entuziasmat, i se adresează lui Titu Maiorescu „în sfârșit, am dat de un poet”, la scurt timp, își schimbă părerea. Scriindu-i lui Maiorescu despre intenția poetului de a merge la București, acesta i se destăinuie: „Cât despre versurile lui eu unul tot nu împărtășesc părerea ta. Cu tot talentul, românul nu v-a primi niciodată idei obscure în formă ascunsă. Dar apoi gramatica?”

În același registru critic se înscrie și foiletonul *Frunze găsite prin volume* semnat Riezi, pseudonim atribuit lui Duiliu Zamfirescu, în care se semnaleză o serie de neîmpliniri în poezia lui Eminescu, atât în limbaj, despre care se spune că „vorbele, pe lângă că sunt echivoce, sunt cu totul lipsite de eleganță”, cât și în privința sensului logic. Citând o strofă din *Floare albastră*: „Iar te-ai cufundat în stele / Și în nori și-n ceruri nalte? / De nu mai uita încălce, / Sufletul vieții mele”, la care criticul adaugă cu ironie versul: „Dacă-ai fi tăcut încălce”.

Uneori critica trece de la operă la persoană. Așa s-a întâmplat în articolul „Un critic de la *Timpul*”, *Di. Mihai Eminescu*, semnat Nicu Xenopol.

Supărat pe poet că i-a luat în derâdere o recenzie la volumul **Novele din poem**, Nicu Xenopol îi răspunde printr-un pamflet plin de răutate în care îi contestă, nu numai valoarea poeziei, dar și faptul că ar fi român.

În portretul fizic pe care i-l face scrie: „Adeseori privirile trecătorului sunt atrase de un individ cu un ciudat chip în patru muchii (...) Acest individ poartă pantaloni vineți, un gharoc negru de împrumut și o pălărie neagră mare întocmai ca aceea a nemților care umblă cu flașnetă în spate (...)”. Din nefericire, fără să vrea, în pamflet se anticipează boala ce se va abate în curând peste poet: „Ne e teamă însă că Mndsley va rândui din Emينو-vici o cură îndelungată în vreun stabiliment, bunăoară la Mărcuța.”

Vara anului 1883 va fi nefastă pentru poet. Boala care-i întunecă mintea va întrerupe brusc o operă puțin cunoscută până la acea dată. Vestea îmbolnăvirii stârnește compasiune din partea celor apropiați și deopotrivă prețuire și admirație pentru opera lui Eminescu.

Maiorescu și alți membri ai Junimii se îngrijesc de trimiterea poetului pentru tratament la sanatoriu. În octombrie 1883, poetul, însoțit de Chibici – Râvneanu va porni spre Viena pentru a fi internat în Institutul de sănătate al doctorului Leidesdorf din Ober-Dobling.

Apăsător de boală și de incertitudinea situației materiale și a șederii sale în sanatoriu, Eminescu îi trimite mai multe scrisori lui Maiorescu. La una din aceste scrisori, criticul îi dă explicații asupra bolii suferite, precum și despre plănuita trimitere a poetului în Italia, în scopul refacerii sănătății și despre postul pe care i-l pregătește la Biblioteca din Iași. Referitor la volumul **Poezii** apărut la sfârșitul anului 1883, Maiorescu scrie: „Acum trebuie să știi că volumul de poezii ce, după îndemnul meu și l-a publicat Socec, în decembrie trecut, a avut un neașteptat succes (...) Poeziile dumneatale, până acum în-

gropate în *Convorbiri*, sunt astăzi citite de toate cocoanele de la Palat până la mahala la Tîrchilești, și la întoarcere în țară te vei trezi cel mai popular scriitor al României”.

Apariția volumului **Poezii** (decembrie 1883) atrage atenția criticii. C. Dobrogeanu-Gherea este autorul primei exegeze asupra poeziei lui Eminescu. Studiul lui Gherea pune în evidență latura socială a operei poetice, pe de o parte și valoarea estetică pe de altă parte. În opinia criticului, opera poetică eminesciană are la bază două trăsături principale: poetizarea *trecutului* și *fantasticului*. Trecutul, mai bine reprezentat se regăsește în mai multe poezii, de la *Epigonii* la unele *Scrisori*, în timp ce „Fantasticul romantic ori romanticul fantastic e mai puțin relevant.”

Pornind de la ideea că Eminescu a fost un pesimist, Gherea acordă un larg spațiu acestei laturi a creației eminesciene. Încercând să răspundă la întrebarea „Ce fel de pesimist sau decepționist a fost Eminescu?”, Gherea respinge părerea unor critici care pun această stare pe seama filosofiei pesimiste a timpului provocată de Schopenhauer, sau că această stare ar avea rădăcini organice și că s-ar datora caracterului intim al poetului însuși: „sămânța nebuniei, boala fiziologică și psihologică moștenită, care mai apoi a făcut să declanșeze nebunia”. În opinia lui Dobrogeanu Gherea viața mizeră pe care a trăit-o poetul este adevărata cauză a pesimismului acestuia: „Sfărămarea iluziilor, corupția socială neauzită, mijlocul social păcătos, iată cauzele pesimismului poetului”.

Întâiul volum din cele consacrate receptării operei lui M. Eminescu, consemnează primele mențiuni ale lui Eminescu ca poet (1886) și se încheie cu anul 1889, anul morții poetului. Sumarul acestuia este bogat în date și informații privind creația eminesciană, de la o anumită recunoaștere valorică așa cum au făcut-o Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu Gherea, la o vehementă contestare promovată, mai ales din partea adversarilor Junimii și ai *Diracției noi*.

Perioada dintre 1883, anul îmbolnăvirii poetului și 1889, când Eminescu a trecut la cele veșnice, cuprinde documente privind evoluția bolii, preocuparea unor apropiați de starea materială a poetului, demersul de a i se acorda o pensie viageră din partea statului.

Moartea poetului (15 iunie 1889) este regretată și pe larg comentată de presa acelor zile. I.L. Caragiale, B.P. Hașdeu, Iosif Vulcan, Al. Vlahuță ș.a. deplâng trecerea la cele veșnice a autorului *Luceafărului*.

Barbu Ștefănescu Delavrancea, în articolul „O familie de poeți”, constată că în timp ce Academia acordă premii substanțiale unor opere mai puțin valoroase, „Poeziile lui Eminescu, marea glorie a literaturii românești, sunt date la o parte, iar autorul lor, redus la atâta sărăcie și nefericire din cauza indiferentismului va străbate secole, ca o neștearsă rușine a epocii noastre.”

Volumele următoare (2 și 3) ale Antologiei, deși cuprind o perioadă mai redusă (1890-1900) sunt mult mai interesante. Aici sunt publicate, pe lângă unele materiale de conjunctură, mai multe studii de un real interes, unele deschizătoare de drum în receptarea operei eminesciene.

Amintim în acest sens studiile: *Mihai Eminescu. Studiu critic*, de N. Pătrașcu (vol. 2, p. 89-183); *Mihai Eminescu. Studiu critic*, de Alexandru Grama (vol. 2, p. 206-318); *Eminescu și Lenau*, de Raicu Ionescu-Rion (vol. 2, p. 387-400); *Critica științifică și Eminescu (studiul de critică generală)*, de Mihail Dragomirescu (vol. 3, p. 84-183); *Influența lui Eminescu asupra vieții literare*, de C. Dobrogeanu Gherea (vol. 3, p. 229-241); *Eminescu pesimist profet și economist*, de Ioan Sevar Ordeanu (vol. 3, p. 268-323) ș.a.

*Eminescu. Studiu critic* de N. Pătrașcu este prima încercare de abordare monografică a vieții și operei lui Eminescu. Lucrarea a fost dedicată lui Titu Maiorescu în semn de omagiu adus celui care „a fixat cel dintâi pe Eminescu și l-a urmărit de aproape cu privirea sa simpatcă”.

A fost publicat mai întâi în *Convorbiri literare*, apoi în volum, la Editura Socec, 1892.

Datele bibliografice sunt sumare și uneori eronate. Între altele se spune că în momentele de rătăcire mintală Eminescu și-ar fi descărcat revolverul în amicul său Chibici Râvneanu, informație neadevărată.

Studiul asupra operei este fragmentat pe capitole: *Mijloace de formă*, în care abordează aspecte privitoare la limbaj ca formă de materializare a expresiei poetice; *Mijloace de gândire*. În opinia criticului *Vocabularul viguros și artistic, ca și sintaxa ce o examinăm, formează materialul din care poetul își îmbracă versu*. Capitolele: *Poezia lui Eminescu, Pesimismul lui, Idealul lui, Simțirea lui, Natura, Societatea*, definesc poezia lui Eminescu printr-o simțire și conștiință mai adâncă, printr-un fond de aspect trist și printr-o sferă mai largă de idei contemporane”. În opinia criticului, conștiința sa adâncă, starea de melancolie și ideile lui contemporane au fost cauzele care l-au făcut pe poet neînțeleș.

În privința pesimismului lui Eminescu, N. Pătrașcu respinge părerea formulată de C. Dobrogeanu Gherea, care susține că aceasta ar fi fost generată de condițiile sociale în care a trăit poetul, de „*anomalie societății burgheze*”. În opinia sa, pesimismul lui Eminescu se datorează mai ales „concepției sale filosofice, melancolice și emoționale, intim dureroase în viața sa personală”. Pesimismul lui Eminescu, care reiese din întreaga sa operă, este unul „rațional”, generat de filosofia schopenhauriană.

Dacă N. Pătrașcu încearcă să pună în evidență creația eminesciană, Alexandru Grama, autorul lucrării *Mihai Eminescu. Studiu critic* se dovedește un pătimaș antieminescian, văzând în Eminescu un „biet versificator”, iar opera sa un pericol pentru tineret din care „nu poate afla nici un ideal și moral de care să se poată însufla”. Studiul a apărut în Tipografia Seminarului din Blaj (1891), nesemnat (singura ediție publicată). Redarea integrală în acest volum este salutară și necesară pentru cunoașterea unor opinii mai mult decât ciudate, singulare, în felul lor, în contextul receptării operei eminesciene. Studiul lui Al. Grama se pare că a pornit dintr-un anumit zel, constatând că tineretul studios era „himnotizat” de cultul lui Eminescu, că aceștia îl citeș, și se declară eminescieni, unii poartă plete, alții se declară pesimiști, fapt ce îl îngrijorează pe canonicul Al. Grama.

Demersul „critic” al canonicului blăjean se vrea o replică dură, nu numai la adresa poetului, ci și a celor ce îi admiră și-i prețuiesc poezia. Studiul acestuia are ca argument de pornire aprecierea lui Titu Maiorescu care spune despre Eminescu că este „*un geniu cuprins de ideală*”. Pentru a dovedi „falsitatea” acestui atribut, Al. Grama face o întreagă teorie cu privire la ce înseamnă a fi geniu. După opinia lui, geniile sunt de două tipuri: *genii adevărați și genii falși*. Din prima categorie fac parte aceia care s-au impus în timpul vieții sau după moarte, a doua, cei făcuți de conjunctură. Eminescu face parte din a doua categorie. Motivația criticului constă în slaba receptare a creației eminesciene în timpul vieții poetului, în faptul că, în afară de Maiorescu și cercul de la Junimea, el nu a fost cunoscut și apreciat, mai mult, Eminescu a fost o personalitate care abia reușea să-și câștige existența. Numai boala și apoi moartea i-au adus o anumită recunoaștere. Dacă Eminescu nu a fost

cunoscut ca geniu în viață, este un semn că generația în care a trăit n-a fost în stare să-l înțeleagă. Lui Al. Grama i se pare o situație comică constatând că dintr-un necunoscut, în numai câțiva ani, Eminescu a urcat pe scara genilor. *Pe puritanul canonic Al Grama îl irită mai ales faptul că Eminescu este așezat în galeria marilor creatori ai literaturii universale, fiind comparat cu Byron, Goethe, Cervantes, Shakespeare etc.*, „adevărați genii ai universalității, remarcați prin puritatea și avântul spiritului lor”, *în timp ce Eminescu este doar autorul „câtorva poezii publicate în «Familia» și „pe aiurea”, „nici pe departe că erau ceva producții de valoare”. Un asemenea poet a cărei creație este plină de banalități și obscenități erotice, cu certitudine „nu poate avea nici o valoare, nici culturală, nici estetică și mai puțin de tot nici morală”.*

Referindu-se la opiniile lui Titu Maiorescu, Al Grama își exprimă regretul că el, „care se bucură de o vază așa de frumoasă în România, susține, că numai Eminescu a putut ajunge la cea mai limpede expresie a unor cugetări de adâncă filosofie”, fapt ce „nu e de mirare că se află oameni care nu știu poeme de-ale lui Eminescu confuze și lipsite de orice farmece, frumusețe și grație, ca «Eghiptul», «Înger și demon», «Călin», «Lucafărul» și altele, nu se jenează a le asemăna cu ce are mai admirabil literatura antică greacă”.

Analizând limba și versificația poeziilor lui Eminescu, Al. Grama găsește numeroase neîmpliniri, ceea ce îl determină să afirme că „defectele de limbă și de versificațiune, care după natura lor (...) îl socotesc pe Eminescu, până la nivelul unui începător slab”. Eminescu, adept al „noii direcții” promovate de Junimea, spune Grama, recurge la folosirea de cuvinte din limba populară fără nici o alegere. Este acuzat în același timp că abuzează de provincialism turcești și bulgărești, iar pentru ca neînțelegerea să fie și mai evidentă, latinizarea a mers mult mai departe, „batjocorind limba”.

Concluzia „analizei” lui Grama este pe măsura opiniilor sale, și anume că, deși poporul român a suferit nenumărate juguri și umilințe, nici una nu a fost „Așa rușinoasă însă ca jugul lui Eminescu n-a fost nici unul”.

Asemenea lui Al. Grama, un alt adversar înrăit al lui Eminescu, este Aron Densușianu, care își revarsă năduful asupra poetului și asupra operei sale. În studiul **Literatura bolnavă**, publicat în *Revista Critică și literară* (1894), Densușianu face un amplu rechizitoriu poeziei eminesciene, concluzionând că Eminescu *este un poet bolnav, iar creația sa a unui dezaxat mintal*.

Studiul este reluat într-o formă redusă, dar în aceeași notă de rea credință, și publicat ca un capitol în lucrarea sa **Istoria limbii și Literaturii române**, sub titlul *Mihai Eminescu (1849-1889)*.

Încă de la prima propoziție care sună astfel: „*Mihai Eminescu (1849-1889) este cel dintâi poet bolnav sau dezzechilibrat, în literatura română*”, Aron Densușianu își dezvăluie reaua intenție, aceea de a demola personalitatea poetului și valoarea poeziei sale, abia consolidată. Pentru a-și motiva afirmația de început, criticul enumeră ostentativ membrii familiei poetului loviți de boală, începând cu mama, apoi cu frații și, desigur, cu Eminescu, morb care ar fi determinat filosofia pesimistă a poeziei sale.

Analizând opera poetică, Densușianu susține că Eminescu nu a cunoscut lumea și psihologia poporului român, poeziile sale fiind apropiate de lumea și viața germană preluată după opera lui Heine. Poezia lui Eminescu, în opinia criticului, „*nu posedă epic – românesc, nici ca natura înconjurătoare, țară și popor, nici ca viață etică: idei și datini, dureri și bucurii, aspirațiuni și lipsuri: din contra fac apoteoza celui mai sălbatic vandalism*”.

Datorită bolii, poezia lui Eminescu este dominată de trăsături brute, de amarul material, desgustul de viață și de o atmosferă de lume moartă. Ea este săracă în subiecte, este o „cârpocire cu cuvinte căutate și repetiție cu fraze leneșe și umpluturi”.

Despre limba poeziilor lui Eminescu, Aron Densușianu spune că e săracă, plină de neologisme neadmise, cu abateri din cele mai elementare de la normele gramaticale.

Atitudinea lui Aron Densușianu a stârnit numeroase luări de poziție. Între cei care au ripostat cu vehemență a fost Ion Nădejde care, în studiul *Eminescu judecat și condamnat de d. Aron Densușianu*, îi reproșează criticului incapacitatea sa de a înțelege poezia eminesciană, că demersul său critic este lipsit de substanță.

În amplul studiu *Critica științifică și Eminescu* (Studiu de critică generală) publicat în *Convorbiri literare* (1894), Mihail Dragomirescu atrage atenția asupra urmărilor negative asupra înțelegerii creației literare provocate de o critică improvizată: „Cine ar lua în seamă, remarcă criticul, niște autori, fie ei chiar profesori universitari (cu referire la A. Densușianu), care ne spune că «Luceafărul» lui Eminescu este o băgăuială, sau că în «Mortua est» iubirea sexuală rabială și pesimismul cel sălbatec care fac grimase ca niște marionete”, că în poezia de dragoste a lui Eminescu e trivial și obscen (...), acela ce nu poate duce critica, decât până la niște fraze confuze, fără spirit și fără gust.

În privința anonimului de la Blaj (Al. Grama), Dragomirescu spune că acesta „totdeauna cu duhul moralei pe buze, nu s-a putut opri, chiar cu riscul de a fi tratat ipocrit”, pentru a nu face caz de presupusa moralitate a poeziilor lui Eminescu.

Între studiile cuprinse în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu* se află și cercetarea monografică realizată de Elie Cristea sub titlul *Eminescu, viața și opera*. Este prima lucrare de doctorat având ca temă personalitatea lui Eminescu. A fost publicată pentru prima dată în limba maghiară (Gherla, 1895). Versiunea românească integrală apare în anul 1984 la Editura Minerva, în volumul **Pagini dintr-o arhivă inedită**, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Antonie Plămădeală.

Importanța cercetării lui Elie Cristea constă, pe de o parte, în numărul mare de date și informații de ordin biografic pe care le conține, pe de altă parte, prin opiniile, în mare parte corecte, pe care le formulează asupra operei lui M. Eminescu.

Vorbind de boala poetului, criticul spune că ar fi de natură ereditară, că s-ar trage de la mama lui, care, și ea a murit devreme, dar și de la viața dezordonată care a grăbit evoluția bolii.

Analizând opera lui Eminescu, criticul constată că aceasta nu s-a bucurat până la el decât de o abordare parțială, toate studiile oprindu-se la poeziile cuprinse în ediția Maiorescu, motiv pentru care el o tratează în totalitatea sa. Chiar dacă proza sau activitatea publicistică ale lui Eminescu sunt tratate sumar, opiniile sale întregesc imaginea asupra dimensiunilor creației eminesciene.

Vorbind despre poezia lui Eminescu, asemenea majorității celorlalți opinienți, Elie Cristea susține că trăsătura esențială a acesteia este melancolia, care în unele locuri, se transformă într-un pesimism întunecat.

Critica timpului pune această stare pe seama vieții pline de neajunsuri, a vieții dezordonate dusă de poet. Singurul T. Maiorescu susține că „ori cât de strălucitoare i-ar fi fost situația materială, Eminescu tot nu s-ar fi putut



debarasa de acest pesimism care, era ereditar și nu se datora nici educației, nici societății, nici lipsei pentru existență”.

În concluzie, Elie Cristea susține că „Prin el (prin Eminescu) literatura română a acestui secol a urcat pe culmile cele mai înalte. Datorită genialității, el ocupă locul meritat printre cei mai mari poeți ai acestui secol”.

Caracterul „inedit” sau mai puțin cunoscut al multora dintre materialele publicate în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu*, dau antologiei o importanță deosebită, întregind bibliografia eminesciană, deschizând noi porți de cercetare a operei marelui nostru poet.

---

1) *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Secolul XIX*. Ediție critică de I. Opreșan și Tudor Vârgolici, Editura Saeculum I.O., 2002. Vol. 1 1866-1889, vol. 2 1889-1890, vol. 3 1894-1900.

2) *Revista contemporană* s-a numărat printre publicațiile antijunimiste. La ea au colaborat unii dintre adversarii lui Eminescu, susținătorii unei virulente polemici cu *Direcția nouă* promovată de Junimea: P. Grădișteanu, Zamfirescu, V.A. Urechia ș.a. Revista publică *Muza de la Borta* rece semnată de M. Zamfirescu în care personajele sunt membrii Junimii, cu nume stâlcite. Eminescu este numit Minunescu.

NICOLAE ROTUND

## Despre literatură, prietenie și trădare

**M**emoriile, jurnalul, literatura epistolară cunosc în ultimii ani un veritabil răsfaț, sunt speciile cu cel mai mare succes. Faptul se explică înainte de toate prin lipsa oricăror opreliști privind libertatea exprimării. Dacă putem vorbi, totuși, despre anumite îngrădiri, ele țin de „autocenzura” de ordin moral mai degrabă. Nici studiile teoretice nu lipsesc, autorul jurnalului parisian, **Timpul trăirii, timpul măturisirii**, care s-a bucurat, îmi amintesc bine, de o receptare extrem de favorabilă, Eugen Simion, a publicat în 2002 **Ficțiunea jurnalului intim**, trei volume. Diverse tipuri de jurnale – „de atelier”, „de cărți”, „de critic”, „intermitent”, „indirect” etc. sunt semnate de Pericle Martinescu, Romul Munteanu, Alex Ștefănescu, Ioana M. Petrescu, Mihai Zamfir, Monica Lovinescu. Literatura diaristică te introduce într-o lume reală, devenită, constați, nu de puține ori, ficțională. Tangent acestei literaturi este și interviul. El îți oferă, de asemenea, șansa de a te descoperi pe tine însuși, înainte de toate, dar și pe alții, pe cei de lângă tine, cu care ai colaborat, ai făcut planuri, ai rămas prieten în continuare. Sau de care, constatând că te-ai înșelat în așteptări, te-ai despărțit cu un acut sentiment al înfrângerii.

Eugen Simion, actualul președinte al Academiei Române, este indiscutabil unul dintre remarcabilele noastre personalități. Nicolae Manolescu l-a numit „cel mai important critic al literaturii noastre postbelice”. Îndelungata activitate de critic literar fundamentată pe „judecata cumpănită și limpede” (N. Manolescu) nu putea, fatal, să nu producă și inamicități, chiar dușmăanii. Ceea ce s-a și întâmplat. Imensul travaliu pentru editarea unor scriitori reper ai literaturii noastre în „Fundatia Națională”, colecția „Opere fundamentale”, al cărei coordonator este, se plasează firesc într-o existență marcată prioritar de *citit* și de *scris*. O existență, oricât de riguroasă ar fi, nu se poate reduce doar la atâta. Mai ales când și ești o personalitate publică. Despre o astfel de existență, despre momentele de triumf și despre marile regrete, despre prietenie și trădare, despre multe alte aparținătoare vieții sale de nedisimulat interes aflăm din convorbirile cu Andrei Grigor, **Ariergarda avangardei\***.

Am intrat mai târziu în posesia cărții, fiindcă, am mai spus-o, difuza-

rea a devenit un act esoteric. Titlul pornește de la formula lui Roland Barthes despre el însuși ca „spirit situat în Ariergarda avangardei”, corespunzătoare structurii critice a lui Eugen Simion, după cum mărturisește: „Înseamnă să-ți alegi un loc bun de observație, adică să nu stai departe de câmpul de luptă, dar nici să-ți pierzi toată ziua cu luptele de stradă (citește: cafeena, polemica din subsolul ziarelor, notițele veninoase etc.). Să-și instalezi cortul, cum zice titlul cărții noastre în **Ariergarda avangardei...**”. Comparabil cu actul critic al lui G. Călinescu, care-i citește pe moderniști din perspectiva clasicismului și pe cei mai importanți reprezentanți ai literaturii medievale – Dosoftei, cronicarii munteni, de exemplu – prin lentile moderniste. Continuându-și demonstrația, autorul spune: „am participat la bătălia optzeciștilor cu mijloacele mele critice și din perspectiva pe care mi-a dat-o studiul modernității europene. Știam de unde vine această resurrecție și, cu aproximație, spre ce se îndreaptă. Criticul nu e un infanterist, e un strateg și un cronicar luminat”. **Ariergarda avangardei** nu se încadrează în totul „genului”, pare că este o proză serios tușată de reflecții pe tema destinului, a prieteniei, a trădării... Situația se datorează înainte de toate „personajului” principal, dar și colocutorului ale cărui sarcini sunt nu de puține ori ingrate. Tehnica redactării convorbirilor ne-o dezvăluie acesta din urmă în *Postfață*: „Convorbirile, proiectate încă de acum vreo zece ani, au început în ianuarie 2003 și s-au încheiat la finele aceluiași an, cu sentimentul că au mai rămas destule lucruri de spus... O parte din ele a fost vorbită și transmisă, cealaltă a luat forma corespondenței «e-mailate...». Andrei Grigor i-a fost student profesorului Eugen Simion, doctorand, colaborator și, firesc până la urmă, prieten. De aici vine, tot firesc, „condiția discipolatului asumat ca afinitate în opțiuni, în situarea față de fenomenele literare și urmare și ca încredere în același sens moral al criticii”. Ochiul superficial ar constata doar congruența părerilor, afirmarea unor opinii de abia după ce se dă „verdictul”. Într-o oarecare măsură și așa stau lucrurile. Dacă te oprești la atâta, imaginea globală este cu evidență deformată. O carte de interviuri este privată de spontaneitatea unui dialog de revistă. Perspectiva este amplă, lucrurile se așază mai greu, dar mai încheșat, articulat. Colocutorul nu se rezumă la a arunca întrebarea, participă la dialog, își asumă o anumită responsabilitate, devine uneori foarte incisiv. El intuiește că în așteptarea unor răspunsuri parțial cunoscute, anticipare, tensiunea întrebării scade. Dar interviueatul, care a mai acordat interviuri, autor al **Convorbirilor cu Petru Dumitriu**, 1994, știe să-l sprijine în favoarea laturii discursive, îl invită la dialog, îi cere să-și exprime părerile, îl aprobă sau îl temperează prin expunerea propriilor opinii și raționamente. Când Andrei Grigor stimulat de invitația lui Eugen Simion să-și exprime părerile față de modul în care Monica Lovinescu comenta cărțile în emisiunile sale culturale afirmă tranșant, prea tranșant după mine: „Am avut și înainte de 1989 destule rezerve față de prestațiile radiofonice ale Monicăi Lovinescu. Mi s-a părut, am și astăzi aceeași părere, că sub suprafețele benefice ale comentariilor sale literare se află un rău a cărui lucrare e mult mai insidioasă și mai persistentă”, profesorul pune obiectiv lucrurile la punct: „Emisiunile lor au jucat un rol important în viața culturală românească. Cred și azi acest lucru, chiar dacă relațiile mele cu doamna Monica Lovinescu și cu dl. Virgil Ierunca sunt departe de a mai fi cordiale”. Direcția dialogului e dată când de unul, când de celălalt. Uneori răspunsul se oprește, din varii motive. Se simte nevoia revenirii, a unor lămuriri suplimentare care cer repetarea întrebării și „sacrificatul” este responsabilul cu întrebările, obligat să reformuleze sub presiunea unor posibile indigențe a noii redactări. Sunt mișcări ce fac dialogul

viu, neașteptat de multe ori, într-o curgere ce uneori se revarsă pentru ca să intre, întotdeauna, în matcă.

Eugen Simion este un polemist determinat înainte de toate de imperativul etic. Îi repugnă lipsa de loialitate, grosolănia, replierile conjuncturale. În spiritul lui Maiorescu și al lui Lovinescu, el reduce „obiectul” la o unică dimensiune: fie inutilitate intelectuală ca în cazul unor colegi „turnători” care și-au căpătat astfel posturile de asistenți la facultate, fie interesul propriu, „copiii intereselor și ucenicii mizeriei lor interioare”: „Băieți isteți, de altfel, buni de gură, beneficiari ai circumstanțelor. Mi se pare, sincer vorbind, că sunt profitorii epocii de tranziție, spirite prin definiție antidemocratice” etc. Criticul lucrează cu instrumente fine și de precizie, pe o scară mai întinsă. Satira, comicul, ironia, parodia sprijină discursul care coboară și urcă de la iritarea cu greu reprimată la sastia dând în regret („Nu-mi mai rămâne decât să regret, încă o dată, că prietenia intelectuală este mai slabă decât intriga literară”, constată, într-un loc, criticul) și în indiferență. De altminteri, criticii au fost cei mai reductibili polemisti și la etica falacioasă, de circumstanță a celor vizați se adaugă un discurs al argumentelor bine ordonat. Atacat de nenumărate ori, mai ales după '89, nu în puține rânduri de foști colaboratori, din diverse motive, criticul trăiește acut sentimentul trădării. De aceea una dintre „temele” cărții este trădarea pe care o aduce dinspre Noul Testament spre existența cotidiană. Cele opt momente din existența lui Iuda, vânzătorul lui Iisus pentru treizeci de arginți, „erou de roman de mistere, roman polițienesc și roman, evident, moral în cadrul unei fabule sacre”, duc la următoarea concluzie: „...personaj mai degrabă tragic, simbol al celei mai detestabile slăbiciuni umane. În apărarea lui nu putem aduce decât argumentul... că el este o victimă predestinată, «scrisă» dinainte...” El rămâne în veci un simbol negativ. Chiar dacă, așa cum am constatat, Iuda este mai degrabă simbolul unei programări divine”. Așadar, trădarea rămâne trădare indiferent de circumstanțe și de mobilul ei. Adică de neiertat. Asamblând reflecțiile despre trădare, interpretările din Noul Testament, rezultă un eseu remarcabil pe această temă.

Într-o astfel de carte nu pot lipsi observațiile referitoare la literatură, la cultură în general, la cea română îndeosebi. Ele prezintă un interes aparte, căci aparțin unui critic care s-a impus definitiv în literatura noastră prin opera sa, indiferent de opoziția unora, neașteptat de înverșunată după mine. Chiar dacă ar mai fi necesare anumite nuanțe redevabile deceniului trecut, păstrez intact, „portretul” criticului din **Dialoguri indirecte**, anume că intenția sa, realizată până în prezent, este de a face, înainte de toate, o sinteză a literaturii noastre contemporane, într-un efort remarcabil de sistematizare. Spirit înnoitor, este un foarte bun cunoscător al metodelor critice. Aplicația este făcută fără exces, cu evidentă detașare, dar cu finețe și notabile urmări în intenția, mărturisită, de restituire critică. Stilul este elegant și când vizează limitele devine de o ascuțită ironie. Echilibrat, este foarte ferm în judecățile de valoare. Criteriul evaluării este cel estetic. A face ordine, prin receptare, într-un spațiu prin excelență dezordonat, cum este cel al literaturii, pare să fie, până la urmă, ambiția criticului. Regăsesc aceste dominante ale criticii sale în mai toate considerațiile cu trimitere la literatură, dovadă, înainte de toate, că rămâne egal cu el însuși. Cu privire la *metoda critică*, afirmă: „Am o metodă, dar nu mă supun orbește metodei. N-o scot în față, nu silesc poemul sau romanul să justifice metoda, ci, invers, metoda să mă ajute, dacă poate, să justifice estetic opera. Nu-i repudiez pe «metodiștii» din critica literară, dar nu-i urmez totdeauna. Criticul trebuie să-și asigure un spațiu de libertate.” Cu altă ocazie,

precizează: „Îmi place să privesc și să primesc opera ca *totalitate* (s.E.S.). Și vreau ca opera să se ofere ca *totalitate* în plenitudinea și în complexitatea ei. Pentru aceasta orice metodă este, principial, de acceptat, dacă mă duce spre ceea ce este esențial în operă, adică spre simbolurile ei”. Despre obiectivitatea sau subiectivitatea culturii, opinia este cea călinesciană, paradoxală, adică „obiectivitatea este o formă maximă a subiectivității”. Trebuie făcută diferența netă față de subiectivism „adică ranciuna, interesul personal, cumetria literară, intoleranța, spiritul de partid”. Un mic dar substanțial tratat scrie despre „șazeciști”, generație susținută de nume mari ale literaturii române. Trei ar fi condițiile care au impus această generație, atât de contestată, astăzi, de unii, în istoria literaturii noastre: numărul mare al scriitorilor talentați, în toate genurile literare, „disidența politică prin estetic”, „una lentă și de substanță” și cea „stare de spirit” cu „mai multe centre de iradiere”. Vocația de a face ordine, de a pune în valoare contribuția scriitorilor de frunte pentru fiecare domeniu în parte participă la clarificarea unei situații devenite în timp mai cețoasă, deși, cred, ar fi trebuit să fie invers. Eugen Simion reavizează, în sens pozitiv, anumite momente tensionate, ca și sentimentul general trainic de prietenie, inclusiv la nivelul criticilor literari: „Oricâte divergențe au fost și sunt între noi, criticii literari, conștiința valorilor estetice ne-a unit și ne unește”. Rămânem în domeniul literaturii noastre, al culturii române, pentru a supune atenției lectorului, care încă n-a citit cartea, câteva dintre problemele pe care le-aș numi „nerezolvate”. Una ar fi aceea a „complexelor” literaturii române, pe care colocutorul o avansează, revine asupra ei ca să obțină cât mai mult de la partenerul de dialog. Munificența abordării subiectului nu exclude o anume iritare, o anume doză de acid, consecință a părerii unui mare număr de intelectuali, trebuie să recunoaștem, că avem o literatură, o cultură marcată sever de aceste complexe. Atitudinea nu e nouă, au pus-o în circulație nume ilustre românești precum Caragiale, Cioran, Eugen Ionescu, G. Călinescu, să nu mai vorbim despre Eminescu, cel mai aprig susținător al identității noastre naționale. Sunt poziții situate la poli opuși vezi Cioran *versus* Eminescu. Orice spunea Panait Istrati despre poetul nostru național, în ideea că acesta nu putea fi luat întru totul „model” deoarece „în aspirațiile tale de progres n-ai știut să te ridici deasupra granițelor, și anume la idealul înfrățirii universale”. Nu insist asupra istoricului chestiunii, amintesc doar două situații, interpretări oferite de critic. Mai întâi, acele ruperi în continuitate: „Așa se explică, cred, faptul că sărim, deodată, de la un romantism întârziat la simbolism (momentul Eminescu – Macedonski) și, mai târziu, de la sămănătorism la avangardă”. Acestor stări atipice le-aș adăuga și momentul optzecist, care aproape a anulat literatura postbelică de până atunci. Critica nu a fost străină circumstanței vremii, printr-un interes excesiv în detrimentul generației anterioare devenite deodată perimată. „În fond, spune criticul, salturile acestea disperate dezechilibrează cultura și încurajează improvizația”. Apoi „soluția” sau folosul de a scăpa de eternele complexe: „scriitorul român (în speță, romancierul și eseistul filosofic) să introducă toate aceste neliniști, mentalități, complexe, într-o mare operă. Atunci am putea răscumpăra totul și ne-am elibera spiritul”. Este lecția pe care o oferise și Marin Preda, însă la nivelul relațiilor individuale. Opiniile despre specificul național, despre identitatea noastră culturală și locul ei în Europa comunitară, despre mitologiile contemporane: „a marelui scriitor”, „mitul profesorului” și tot ceea ce poate deveni mit într-o profundă și dramatică schimbare de mentalitate își păstrează intact interesul. Inclusiv

consecința „inflației de mituri”: „eliminarea din discuție a moralei. Morala rămâne o problemă a părinților și a profesorilor care, cum se știe, sunt prin natura lor în afara timpului”.

Îmi plac, măturisesc, confesiunile referitoare la destinul omului Eugen Simion, la cum arată o zi din viața sa, la preferințele de orice ordin, inclusiv cele gastronomice, la coșmarul refuzului unui examen: „un examen la care nu sunt acceptat, o probă ce mi se refuză... Visez că trebuie să mă prezint la un examen hotărâtor pentru destinul meu și, fie că nu pot ajunge la timp, fie că nu sunt primit... Altă dată descoper că am uitat să mă prezint la acel examen capital pentru soarta mea... Sau că l-am dat și nu l-am luat... Toată viața mea onirică este legată de această fantasmă” etc. Este reală capacitatea autorului de a reconstitui personalități din mici întâmplări, de a reface conjuncturi, de a reconsidera fapte și atitudini ca să construiască o epică de mare complexitate. Pentru aceasta nu e nevoie doar de cunoștințe teoretice solide, de știința edificării unui text în toate articulațiile, ci și de acel instinct pe care de nu-l posezi, nu poți dura mare lucru.

Recitesc unele fragmente, mă opresc asupra câtorva formulări grele de sensuri, la nevoia de prietenie, la jurnalul pe care îl aștept, la opțiunile în materie de literatură, la capacitatea de a reface întregul din fragmente și la faptul că deși nu poți fi în totul de acord cu părerile sale, **În Ariergarda avangardei** rămâne o carte de nedisimulat interes.

---

\*Univers Enciclopedic, 2004

ION ROȘIORU

## Incriminare și demascare

**A**petența dialogică din romanele și povestirile lui Marius Tupan i-a făcut pe mulți exegeți să-i recomande scriitorului abordarea genului dramatic. Așa se face că bibliografia sa cuprinde și câteva piese de teatru scurt, una mai incitantă decât alta și care iau pulsul ultimilor ani de abuzuri comuniste ca și al moravurilor și confuziilor generate de interminabila și abominabila tranziție românească. În **Preventoriul** (Fundăția Luceafărul, București, 2004), dramaturgul înmănunchează încă trei piese în care incriminează și demască birocratismul deșănțat, revenirea în trombă a foștilor nomenclaturiști și a securiștilor, oportunismul sfruntat, spolierea averilor statului de către miliardarii de carton, politicianismul gregar, sechelele nostalgiei roșii etc. Ca și în proza sa, textele se autogenerază nestăvilite, inventivitatea autorului dovedindu-se debordantă și nepuizabilă, dezlănțuind adevărate curcubeie de aluzii caustice, jeturi arteziane de jocuri de cuvinte, răsturnări spectaculoase de situații, elementele de recuzită realistă îngemănându-se ingenios cu cele specifice teatrului absurd sau oniric, vizată fiind duplicitatea, colaboraționismul abject, îmbogățirea pe căi necinstite, parada de credință, aroganța parlamentarilor, migraționismul politic, presiunile și șantajarea ziariștilor cu propensiuni justițiară și atâtea altele, într-o lume lipsită de repere morale și de proliferare cancerigenă a eternei prostii omenești și a credulității celor mulți și veșnic prinși sub tăvălugul unei istorii maștere.

În piesa titulară a volumului e vizată proasta educație care duce la degradarea raporturilor dintre generații. Comunicarea, ca și în teatrul absurdului, nu mai există și aici pare a se afla sursa multor rele sociale. Piesa e creată pe baza unei nuvele mai vechi a prozatorului, **Cele patru felinare**, mesajul fiind reactualizat din perspectiva tranziției. O mamă, Dora Ferigan, însoțită de fiul mai mic, Mustu, vine să-l ia acasă pe Muru din preventoriul în care fusese internat, dar, ca și altor vizitatori, femeii îi e greu să-și recunoască fiul. Copiii au porecle de voievozi și joacă un joc depersonalizant. E, firește, o parabolă la adresa realităților sociale și politice actuale când jupuirea celor mulți prin caritasuri, FNI-uri și impozite care de care mai năstrușnice pare a fi preocuparea de căpetenie a dregătorilor unei țări prin excelență bolnave. Foștii nomenclaturiști s-au infiltrat în noile structuri de conducere, deviza lor, emisă prin vocea lui Muru care juca rolul lui Mircea cel Bătrân, fiind: „Vom fi ce-am

fost și poate mult mai mult!” Un bolnav nu e externat din preventoriu dacă nu aduce un altul în loc, numărul pacienților trebuind să rămână constant, aluzie virulentă la practica unor partide comuniste, precum cel polonez. Mustu va fi reținut abuziv printre pacienții preventoriului care e, prin excelență, un topos al absurdului: un patruleter ale cărui colțuri sunt marcate de patru felinare identice. Cum clădirile sunt tipice – aluzie la cuburile de beton în care locuiau constructorii „Iepocii de aur” – poți rătăci la infinit în acest spațiu vitregit de repere, aflându-te în situația soldatului amnezic dintr-un prea bine cunoscut nou roman francez. Birocrația e în această piesă la ea acasă. Se comunică, atât cât se poate comunica într-un astfel de mediu kafkian, doar din verigă în verigă, la medicul șef al stabilimentului neajungându-se niciodată. El nu e văzut de nimeni. Doar umbra-i uriașă i se profilează peste preventoriu atunci când pune gaz în felinare. Toposul e unul al amenințării perpetue, al nesiguranței, al întreținerii programatice a fricii. Păsări rău prevestitoare țipă straniu în nopțe, lupii urlă lugubru și stau să-i sfășie pe cei ce ar îndrăzni să părăsească incinta blestemată a unor groaznice fără-de-legi cum ar fi, de pildă, traficul de organe umane.

Finalul e unul fericit și justițiar: infirmiera Geta Arbănaș și colaboratorul ei Gogu Arămilă sunt legați și dați pe mâna autorităților de către Dora Ferigan, alter-ego al puternicei Izabela din trilogia romanească a autorului.

Și în *Sinucidere amânată* e vizată infiltrarea în noile structuri de conducere a oamenilor devotați regimului comunist. Lacul de pește al fostei Gospodării de partid a fost cumpărat, la un preț derizoriu, după Revoluție, de către un fost colonel de penitenciar, foștii colaboratori fideli de altădată devenind oameni de încredere ai magnatului care face mult caz de imunitatea sa parlamentară și n-are deloc grețuri să șantajeze în dreapta și în stânga, cu ajutorul documentelor pe care le-a păstrat, pe cei care i-ar sta cumva în cale ori doar i-ar aduce aminte de trecutul său dubios. Parveniiții tranziției cred că li se cuvine orice și cu atât mai mult când sunt membri ai partidului de guvernământ. Ei fură și tot ei strigă „Prindeți hoții!” Iată cum Tică Daragin, senator, patron și conducător de ligă, îi apostrofează pe cei care se încumetă să semnaleze abuzurile celor de la putere: „Tu, George, vii imediat după Săndel și spui cam așa: În țara asta e un jaf. Nu se mai poate merge așa. Oamenii partidului de la putere fură de rup pământul, dar vinovați de distrugerea frumoasei și bogatei noastre patrii sunt tot ăia din opoziție. Cum s-a rezolvat cazul Bivolarul? Dar cazul Măgărescu? Cu Piroiu ați lăsat-o baltă, deși țigările lui ne-au afumat! Dar cu trio Grigoiu, îmi cer scuze, Trio Dănescu, finanțatori ai campaniei electorale, ați lăsat-o moartă? Ne-a ajuns cuțitul la os, ni s-a lipit burta de spate. Asta-i asumarea corupției? Gășiți țapi ispășitori pe unde s-ar putea să vă pierdeți toți dinții. De-o să ajungeți să mâncați cu gingiile. Care dureri vouă vă cauzează, nu victimelor. Atacați pe cel care a promis să denunțe blaturile din fotbal, și nu numai, pe domnul senator Tică Daragin zis Coridone! Rușine!” (p. 110).

Personajul feminin justițiar e Adela Fărcășanu, fostă deținută pe care colonelul și caralii lui o violaseră în închisoare. Ca și Dora din **Preventoriul**, Adela îi dezarmează pe cei abia întorși la cabana de pe malul lacului vecin cu o conductă de petrol din care se fura ca-n codru.

E născut, apoi, copilul violului, un copil cu stea în frunte.

Sângele curge de pretutindeni, din cadavre, din degetele lui Ciornei, din pântecul lehuzei care și-a făcut dreptate și vrea să se sinucidă. Finalul piesei e, totuși, sumbru: pe marele ecran instalat la cabana piscicolă se observă o



mulțime de oameni ce se metamorfozează treptat în rechini – dovadă că lecția de teatru absurd a lui Eugen Ionescu a fost bine asimilată lumea întorcându-se de unde a crezut, într-o clipă de euforie națională, că s-a desprins.

Primul tablou al *Catedralei Mântuirii* e axat pe demolarea unei biserici de cartier. Logodnicii Sofia Stanomir și Valeriu Cerneț, locatari ai unui apartament, rămas de la un transfug, în blocul scriitorilor, asistă neputincioși la ștergerea de pe fața pământului a sfântului lăcaș în care oficia ca preot tatăl Sofiei.

Se dezbate problema colaboraționismului intelectualilor, ca și a rezistenței prin cultură a celor ce refuză obstinat să facă jocul puterii. Nu lipsesc dezvăluirile senzaționale despre abuzurile comuniștilor. Pentru ca un prim ministru să aterizeze undeva cu elicopterul s-a defrișat o întreagă parcelă de pădure. Soția sinistrului dictator nesocotește, la rândul-i, părerile specialiștilor și construiește un combinat chimic pe un teren mlăștinos, combinat ce la cutremur se împlântă adânc în pământ.

Președintele blocului scriitorilor e adeptul frenetic al megalomaniei ceaușiste. Ins grosier și arogant, el ține sub observație locatarii și îi tratează ca pe supușii de pe feuda sa personală, violându-le fără milă intimitatea și admonestându-i ca pe niște copii și nedându-se în lături de a-i șantaja pe baza secretelor pe care și le-a însușit pe cele mai abjecte căi și mijloace, cum ar fi relația dintre Sofia și scriitorul-fotograf fugit în străinătate.

În tabloul secund al piesei asistăm la construirea unei noi biserici pe locul celei demolate. Foștii securiști și activiști fanatici s-au reciclat cameleonice. Ateii de altădată își fac semnul crucii și ascensiunea lor oportunistă e fără limite. Fostul președinte de bloc, turnătorul Bazil Voran poartă mască de preot și cerșește bani pentru ridicarea noii biserici și pozează în salvator al victimelor de dinainte de Revoluție. Sub masca fotoreporterului ungar se ascunde Valeriu Cerneț. Tot discursul politic al timpului e demascat aici: lucrurile ar merge rău în țară din cauza ungarilor. Discursul naționalist, nostalgiile roșii, lupta pentru putere, râvna întru autolegitimarea călăilor de ieri pozând în mântuitori ai neamului sunt satirizate în această comedie spumoasă despre contradictoria și confuza realitate pre-și postdecembristă.

Dramaturgul Marius Tupan e la fel de interesant și de imprevizibil ca și prozatorul care fără voia lui îl eclipsează pe cel dintâi. Punerea în scenă a acestor piese ar diminua, indubitabil, aceste diferențe de percepție și poate că societatea românească s-ar însănătoși mai repede fiind pusă în situația de a râde în hohote de ea însăși. Deocamdată, râsul celor vizați și care țin cu dinții de imaginea lor publică ca și de frâiele puterii nu e decât unul mânzesc sau crispându-se spre rânetul mai mult decât hidos pe care-l vor fi încercat și burghezii politicarzi ai lui Caragiale.

## Din ceas dedus...

**P**oetul a încetat demult să mai fie inima frântă, ori ecoul iubirilor mimate, ori glasul de aramă al mulțimilor răzvrătite în fața cerului, a pământului și a vieții nedrepte. Trecerea de la revolta și sensibilitatea de tip romantic, de la gustul clasic pentru perfecțiune și cultură ca scop existențial la ceea ce se scrie astăzi a presupus o schimbare nu numai de mentalitate ci și de metabolism.

Copiii teribili ai poeziei de astăzi sunt răi, obraznici și nesupuși, demitizează, întorc valorile pe dos, vorbesc nonșalant despre meschinăriile de zi cu zi, despre digestie, defecație ori despre sexualitate cu seriozitatea cu care odinioară se proslăveau cerul, pământul și minunea de a te simți cutureierat de divinitate la sacre ceasuri interzise muritorilor de rând.

Din când în când, moda de a scrie despre orice este negată de câte un alt copil teribil, care, preluând substanța tragică, în fond, a poeziei actuale, o ermetizează într-un limbaj pur abstract, transformând-o într-un alt joc secund, nu pe urmele, ci paralel cu cel al lui Ion Barbu.

Viorel Dinescu poate fi încadrat cu ușurință în această categorie prin preferința vădită pentru concentrare semantică și transformarea poeziei în exercițiu de gândire. *Asimptota* (v. volumul scos de Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 2004) poetică presupune năzuința disperată a dreptei de a-și atinge curba, de a se umaniza prin tangență cu ceea ce semnifică șansa întoarcerii din drum. Necruțătorul traseu al liniei drepte pleacă dintr-un infinit și rătăcește în alt infinit, departe de rădăcini, de aceea trecerea lui asimptotică pe lângă jumătatea, sfertul, fragmentul de cerc, sugerează așteptarea frustrantă și veșnic nerăbdătoare a împlinirii promise, dar amânate.

De la contemplarea obiectelor din lumea înconjurătoare, Viorel Dinescu trece, în maniera creatorilor de haiku clasic, la meditație filosofică, plinind astfel poezia pe ritmul gândirii.

Imaginile șochează deoarece, deși descriptive, ele se adresează unei altfel de receptări poetice, nepregătite, în totalitate, să decodifice concepte. *Oul interior* amintește de *Oul dogmatic* prin recurgerea la limbajul criptic: „Egal cu sine însuși apăru / Altar păzit de ziduri diafane / În care, după un ritual ascuns / Se plămădește norma în tipare.” Se păstrează

semnificația oului ca loc de origine a vieții, dar i se adaugă, prin oximoron, conotația de moarte inclusă: „Trecurăm toți prin strania absidă, / Cavou ce naște ființa inocentă.” (p. 57).

Poezia lui Viorel Dinescu nu se abate de la temele majore ale poeziei din toate timpurile, așa că vom găsi meditații poetice pe tema vieții și a morții, a dragostei, a locului nostru în lume și a relației cu divinitatea. „Suntem prea siguri ca să ne mai pese” strigă poetul disperat (*Lanțul*, p. 55), după contemplarea imensității universului. Poemul poate fi citit în limbajul oricărei științe, începând cu biologia și genetica, trecând prin matematică și astronomie, pentru a ajunge, în final, la filosofie și, implicit, la artă: „Un zbor neomenesc, lipsit de viață, / Ne poartă prin oceanul de-ntuneric / Într-o plutire supranaturală / În care lucruri sau planete-ndepărtate / Mimează-n dans o falsă piruetă?” (p. 55).

Relația poetului cu divinitatea este una de tip special, amintind de pendularea între credință și între tăgadă a lui Arghezi: „Bătrânul trișor” ține în mâna lui sfântă „toate cărțile mari”, miza fiind speranțele, utopiile, dreptul la replică, ironia, „inima fierbinte”, „ultima suflare”; consolarea celui care pierde?: „Însă rămân rebel, drept, în picioare / S-aștept riposta ta nimicitoare.” (*Cărți măsluite*, p. 82).

Ecouri din mitul platonician al peșterii completează portretul „Ființei supreme”, un visător de dincolo „de spațiul de semne contrare”, ale cărui creații himerice suntem, umbre ale unei realități impalpabile: „Sau trăim într-un spațiu al erorii, / Simple vise sau umbre funeste, / Într-o lume de gând, virtuală, / În care orice e posibil / Adevăr și minciuna fiind una / Sub un cer dominat de-așteptări / Să pășească fiecare cu teamă / Lumițați de lanternele oarbe / Ale propriei noastre speranțe” (*Dincolo*, p. 91).

Semnele de întrebare apar ca expresie retorică a îndoielii, a echilibristicii periculoase pe muchia angoasei axiologice: „Dar mă simțeam un orfan care-și visează părinții, / Dintre chipurile care mă înconjurau / Numai eu semănam cu tine / Ca două picături de apă: / Oglindă a chipului tău fermecător și puternic. // Și cât de frumos îmi păru acest chip al nostru! / Mai strălucitor decât astrele! / Ne oglindeam unul în celălalt / Și obrazul nostru iradia ca o flacără intensă / Lumină din lumină născută / Mai 'nainte de toți vecii; / Privind în adâncul acestor oglinzi paralele / Întrebarea căzu ca un trăznet: / Care din noi îl inventează pe celălalt?” (*Și ce frumos era chipul nostru!...*, p. 98-99).

Nevăzutului Jude, adesea demitizat, i se adresează îndemnuri familiare, menite să ascundă, sub masca rebelă, trăirea dramatică a sentimentului alienării într-o lume scăpată de sub control: „Ești ființă de aer, ești spirit, / Și nu poți urî vreo făptură / Deja condamnată la moarte. // Nu fi mânios, nu distruge, / Flageluri nu da la-ntâmplare, / Mai bine rămâi impasibil / Sau revarsă mai multă iubire / Peste o lume fără de care / Ai domni neștiut peste Haos.” (*Mai bine rămâi impasibil!*, p. 103).

Demiurgul este văzut ca infinită entitate inteligentă, capabilă uneori de gesturi pur pământene („Te lepezi prea repede de opera ta, / Atât de gravă să fie vina cunoașterii de sine?” – *Doar atât*, p. 103), dar și de jocuri uluitoare care amintesc de romanul **Solaris** al lui Stanislav Lem: inteligența umană controlată de o inteligență superioară generoasă, gata să-i ofere primei șansa de a trăi în orice paradis imaginat, de a-și regăsi iluziile pierdute, de a pune capăt frustrărilor și durerilor îngropate în subconștient, și toate acestea gratuit, din plăcerea pură a jocului, ignorând totuși incapacitatea pământeanului de a trăi numai prin simulacre: „Suntem jocul impur al unei imagini reflectate? /

Cine între noi era creatul / Și cine pe cine crease dincolo de geamul de aur?" (*Și ce frumos era chipul nostru!*, p. 99).

Complicată, dificil de receptat și de decodificat, cu încolăciri uneori nedrept de epice, poezia lui Viorel Dinescu are un defect major: ori vine prea târziu, ori, și mai sigur, vine prea devreme.

DAN PERȘA

## Prozastice

**N**icolae Bârna apare cu un nou volum de critică literară, **Prozastice**, Ed. Institutului Cultural Român, în 2004, după ce în '98 editase la Albatros monografia **Țepeneag – introducere într-o lume de hârtie** și, în 2001, tot la Albatros, volumul **Comentarii critice. Prozastice** cuprinde o selecție de cronică, publicate, probabil, majoritatea, în revistele culturale românești, dintre anii 1999 și 2003.

Trebuie să spun că Nicolae Bârna posedă calități importante pentru exercitarea unuia dintre actele critice cele mai dificile, cronică literară, care necesită un deosebit metabolism al asimilării ficțiunilor și o mare mobilitate a judecății critice, greu încercate în orice timp de scrierile inedite, dar mai cu seamă în zilele noastre, când (și) producția prozasticelor frizează inclassificabilul. Dacă în alcătuirea unei monografii sau în elaborarea unei cărți de istorie critică a literaturii criticul dispune, de regulă, de metode, mijloace și teorii verificate, cronicarul trebuie să dispună de o mare ingeniozitate metodologică și teoretică. Nicolae Bârna o posedă din plin. Deși nu ignoră nimic din câștigurile criticii și teoriei literare de ultimă oră, impresionant este că el însuși creează teorie în exercitarea actului critic cu un firesc dezarmant. Când ideile teoretice emise există deja, criticul face trimitere la ele. Alteori ideile sale sunt inedite și vin să delimiteze teritoriul atât de minat al cronicarului literar de astăzi. Există, spre exemplu, pe ultima copertă a cărții, un splendid eșantion privind o judecată de valoare asupra actului critic și a literaturii, din care redau un fragment: „*Acreditarea «adevărului», a propriului (gen de) adevăr, respectiv a adevărilor alternative se face, de totdeauna, în literatura de calitate, nu în mod posac, univoc, recuperabil fără pierderi (s.m.), ci într-un chip propriu artei. Este vorba de acea funcție cognitivă specifică, ireductibilă la alte limbaje*”. Nu știu ca mulți critici să fi fost preocupați de funcția cognitivă specifică a literaturii, cel puțin în anii din urmă. Văd aici o consonanță a ideilor lui Nicolae Bârna cu ideile lui Alexandru Paleologu, a cărui gândire, depășind cadrul criticii literare, atinge problema modulului de a exista al omului în lume. În această chestiune, Alexandru Paleologu pronunță o afirmare fermă a literaturii și a funcției ei cognitive specifice,

ca fiind una dintre cele mai importante pentru modul de viață al speței umane. Iată că Nicolae Bârna aduce un spor de conștiință asupra acestei chestiuni, așezând-o ca temelie și înaltă profesiune de credință a discursului său critic. Nicolae Bârna a descoperit profundele temeuri ontologice ale necesității existenței literaturii. Nu e vorba, pentru oameni, de a semna un drept al literaturii la existență, fapt pur formal, ci de a semna, prin ea, prin literatură, prin funcția ei cognitivă specifică, dreptul nostru la un mod propriu omenesc de a exista.

Înainte de a fi critic, Nicolae Bârna este un *mare* cititor. Am cunoscut puțini *mari* cititori în viața mea. Această întemeiere, acest imbold originar își imprimă în așa mare măsură impulsul în actul critic, încât o cronică literară semnată de Nicolae Bârna nu are nimic din cumișenia denotativă fixată asupra unui aspect oarecare al unei cărți, fapt ce se întâmplă în mod obișnuit când un critic literar face lectura critică a unei cărți „proaspete”. Nicolae Bârna ia, pur și simplu, cartea la întrebări, o hărțuiește, în sensul cel mai bun al cuvântului, o interoghează din direcțiile cele mai neașteptate – și face acest lucru cu dragoste. Fără să uite vreo clipă *întregul*. Privită ca un întreg organic, sub expansiunea interogațiilor ce o forjează, până la urmă cartea „cedează” ici-colo, începe să-și dezvăluie secretele. Și de aici pornind, cititorul pasionat Nicolae Bârna se transformă în critic literar. Cartea a fost jupuită de straturile succesive de aparențe, strategiile ei de obscurizare au fost denudate și nucleul „greu” începe să devină vizibil. Nucleu care, ar trebui să se știe, dar puțini percep cu adevărat acest fapt, așa cum se întâmplă cu Nicolae Bârna, aproape că nu are de a face cu ceea ce se întâmplă la suprafața cărții, în partea ei vizibilă, cartea de proză fiind, când e bună, o alcătuire aproape factice, sub pojghița groasă a căreia se ascunde însă „ceva”, niciodată spus cu glas tare de autor. Acest „ceva” tăcut, implicit, este sesizat în cele din urmă, de către critic, este scos din masa înșelătoare altfel a cuvintelor și imaginilor, a tramei epice și mișcării personajelor. E mesajul „secret” al cărții, iar când ajunge la el, Nicolae Bârna încetează interogația și spune doar câteva fraze, având precizia stilistică a unui moralist capabil să cuprindă lumea într-o aserțiune. Câteva fraze ce adună în ele *adevărul* unei cărți. Și, pornind de aici, spre deosebire de majoritatea criticilor, învățați, poate de la Lovinescu citire, să fie parcimonioși cu judecata de valoare, Nicolae Bârna nu se sfiește să pună și acest punct final. O poate face, deoarece nu judecă asupra aparențelor, ci asupra miezului ce i s-a dezvăluit în urma demersului său critic expansiv.

Nu ar fi deloc impropriu să fac aici un compendiu al diagnozelor propuse de critic în **Prozastice**. Aș realiza, astfel, cel mai obiectiv rezumat al volumului. Dar, cum cartea există și, sper, poate fi procurată de cel ce o dorește, voi extrage câteva, cu titlul de eșantion între oricare altele posibile. Din câte cred, ultima apariție editorială comentată în volum, este **Textele de la Monte Negro** de Octavian Soviany. Iată, printre alte amănunte, ce am putea considera o concluzie critică: „În chip evident, orice travaliu de pretențioasă «elucidare» e impropriu pentru o astfel de proză. Iar o eventuală decodare a volumului drept o simplă critică a totalitarismului - la care ne-ar putea îndemna o rutină încetățenită în anii din urmă - mi se pare o procedură dacă nu propriu-zis indezirabilă, în orice caz consternant de unilaterală și schematică. O carte ca **Textele de la Monte Negro** nu e nici pamflet, și nici (la modul brut) «mărturie» (ori parabolă transparentă etc.). E poezie, e (scuzați de vorba proastă!) artă, și tocmai de aceea atinge, în profunzime, cu o pregnanță și relevanță incomparabile, și «politicul», însă nu ca pe un «subiect» de circumstanță, vizat la nivelul unei anecdotici efemere, ci considerat în calitatea sa de componentă

greu eludabilă a existențialului”. Iată că diagnoza atât de precisă și bogată ne pune la lucru memoria de lectură, amintindu-ne altă carte de proză, una de la sfârșitul anilor nouăzeci, **Jucăria** lui Florin Șlapac, ce poate fi considerată roman anti-totalitar, și chiar este, dar nu în sensul îngust, de roman politic, ci pentru că sunt explorate temeuriile existenței omenești și condiția umană („totalitarismul” existenței), valabile în orice loc și timp. Aprecierile finale ale lui Nicolae Bârna se dovedesc nu doar precise, ci și fecunde.

**Prozastice**-le lui Nicolae Bârna va fi neîndoielnic o carte apreciată de orice iubitor de literatură. El va descoperi, în volum, cu mare probabilitate, cel puțin numele unui autor pe care-l îndrăgește. Cei mai mulți scriitori comentați sunt ai literaturii noastre vii - cu două excepții, comentariul la un roman inedit al lui Marin Sorescu și o incursiune în universul românesc al lui Ștefan Bănuțescu - opere la rândul lor vii, aflate în atenția planurilor editoriale. Se află comentați, alături de doi „monștri sacri” ai prozei românești, Dumitru Țepeneag și Mircea Horia Simionescu: un explorator al lumilor lăuntrice, criticul-diarist, „un mare scriitor”, după cum apreciază Nicolae Bârna, Livius Ciocârlie; desigur, Augustin Buzura, publicând **Recviem pentru nebuni și bestii**, nu putea să lipsească; Valeriu Cristea e prezent cu romanul **Dup-amiaza de sâmbătă**, re-editat în 1999; sunt prezenți mulți mai mult sau mai puțin „optzeciști” (dovadă a valorii și prolificității lor): Nedelciu, Cărtărescu, Iova, Ecovoiu, Stoiciu, Cimpoeșu, Cușnarencu, Soviany și câțiva „post-optzeciști”: Hanibal Stănculescu, Cătălin Țârlea, Bogdan Popescu, Alexandru Vakulonski.

Partea cea mai vizibilă a exercițiului critic practicat de Nicolae Bârna vine, cu ultimele sale două cărți, din postura sa de cronicar literar. O postură oarecum ingrată, adoptată de nu foarte mulți critici. Prin ce rezistă ei, oare, încât se încumetă să dea piept cu orgoliile scriitorilor vii, ce le justifică pasiunea și ce le justifică demersul dincolo de imediat? Greu de răspuns unor astfel de întrebări. Pasiunea rămâne pasiune. Iar dincolo de imediat, cronicarul dobândește ceva doar dacă, la prima lectură, se dovedește capabil, pe de o parte să selecteze scriitorii ce nu se vor dovedi doar meteori, iar pe de alta, să traseze liniile ce produc desenul pe care îl va certifica și aprofunda demersul critic în viitor. Cred că Nicolae Bârna reușește aceste performanțe.

## *Drăculeștii* – un roman istoric

**E**âte căi de a scrie roman istoric există? Pesemne, câte pot inventa scriitorii. Dumas fiul, avea ambiția să facă o frescă a Franței în timpul lui Ludovic al XIV-lea și D’Artagnian evoluează într-un fundal istoric bine reprezentat. Dar miezul cărții este *aventura*. De am privi **Iliada** drept romanul istoric (este o epopee istorică, oricum) al războiului Iliion, miezul cărții e totuși altul: *mânia ce-mpinse la luptă pe-Ahil Peleianu*. Probabil aventura și viziunea asupra sentimentelor umane sunt cele două capete ale unui segment în care intră romanul istoric. Mai există și o literatură istorică oarecum pedagogică: ea ne prezintă fapte de vitejie ce stârnesc mândria națională.

Nu se scrie roman istoric doar de dragul de a înfățișa niște fapte din trecut. Scriitorul care se încumetă la așa întreprindere, e musai să fie matur, cu o conștiință artistică probată, cu o inteligență artistică scormonitoare – pentru că, toate versiunile literaturii istorice înfățișează, în ultimă instanță, avataruri ale condiției umane. Adică, pentru a scrie roman istoric, trebuie ca mai întâi să ai o viziune personală asupra condiției umane. Romanul **Drăculeștii – Sabia ordinului**, a debutantei G.G. Vlad, este bine documentat asupra epocii istorice, cu personaje conturate, dialoguri inteligente, cu un conflict ce produce bune oficii epice. Mai toate ingredientele romanului istoric sunt de găsit în paginile cărții. Lecturile bine asimilate din scriitorii români de romane istorice sau de romane în proximitatea acestora, sunt și ele vădite. Cum romanul este primul volum din, probabil, o trilogie (*Sabia ordinului* va fi urmat de *Colanul ordinului*, cum se precizează în finalul volumului), este posibil să existe și gândirea unei compoziții la nivelul întregului, cine știe, utilizând poate simboluri în interpretări masonice sau într-o altă cheie.

Dacă miezul, „mesajul literar” al unei cărți de ficțiune, fie ea și istorică, este o *viziune*, fără îndoială că viziune asupra condiției umane, viziune asupra situării omului și umanității în lumea istorică și în civilizație, dar și în univers (grație intuițiilor metafizice), nu e mai puțin adevărat că materia de lucru a romanului ține de alte sfere: vedem, mereu, în acțiune, sentimentele omenești, ingeniozitatea omenească, inteligența, spiritul analitic, firescul și nefirescul existenței, fantasticul, visul, ca și „mediile” de trai ale oamenilor. Toate acestea sunt corelate cu condiția umană (biologică, socială, națională etc.) – căci și inteligența și ingeniozitatea, dar și religia, spiritualitatea și metafizicul, sunt forme sau acțiuni prin care oamenii caută debușuri față de constrângerile impuse de condiția umană. În acest sens, și aventura e unul din modurile de a lupta împotriva presiunilor naturale și sociale, dar în ultimă instanță totul se rezumă la a lupta împotriva *morții*, care îi impune omenirii cea mai teribilă condiție. Dacă, așa cum găsești în Ghilgames, în mod direct, căutarea nemuririi, sau cum găsești în Don Quijote rătăcirea întru idealuri, sau în *Cei trei mușchetari* aventura, ori în povestirile lui Poe spiritul analitic și insolitul ș.a.m.d., ș.a.m.d. – acestea fiind cărți ce au rezistat coroziunii timpului, trebuie să deducem cam unde ne situăm cu, spre a folosi sintagma aceasta, *cărțile mari*. E limpede, **Drăculeștii** nu e un roman mare, dar e o carte onestă, în care apar: și ceva aventură, și ceva pasiuni omenești la lucru, și un fundal istoric, „caractere”, intrigi, inteligență. Intriga și dialogurile nu sunt, de pildă, mai prejos decât acelea din scenariile de film ale lui Eugen Barbu, din seria cu Mărgelatu. Încât romanul s-ar putea citi cu plăcere, dacă „mentalitatea” cititorului nu-l respinge în prima clipă, în sensul de a nu-l găsi potrivit orizontului său de așteptare. Asta deoarece am văzut cu ochii noștri cum o întreagă literatură, literatura română scrisă în comunism, foarte căutată atunci și foarte citită, azi mai interesează foarte puțin pe cineva: și chiar dacă se caută drept explicație valoarea ei estetică, explicația mi se pare alta: într-o perioadă foarte agitată, cum e cea pe care o traversăm, rezolvarea problemelor condiției umane propusă de aceste romane sau proze, nu mai au relevanță pentru cei de azi, oameni puși în cu totul alte situații conflictuale, existențiale, pe care caută să le dezlege. Orizontul de așteptare s-a schimbat vehement. Încât, e greu de presupus că lectorul de azi s-ar încumeta să citească un roman de 570 de pagini care îi vorbește (prin parabole sau metafore, de vreme ce e un roman istoric) prea puțin despre lumea în care el trăiește. Lipsit de orice decantare a unui fior metafizic, de orice trimitere la problematica umană cotidiană contingentă, de

orice ricoșeu către viața noastră de zi cu zi, lectorii ce i-ar trebui ar fi cetățenii destiși ai unei societăți prospere, dar nu e cazul cu românii societății noastre. Așa încât **Drăculeștii** rămâne un roman cu potențial de lectură, dar mai ales pentru timpuri mai bune.

Acestea sunt calitățile pe care mizează romanul **Drăculeștii**, între care vivacitate este cea care sare înainte de toate în ochi. E un roman cu căutare probabilă la o anumită categorie de cititori, aceia care urmăresc cu sufletul la gură întâmplările derulate cu vioiciune într-o carte. Unui cititor atras de jocuri secunde, facticitatea i-l face fastidios.

**VIOLETA ȘTEFANIAN**

## O hermeneutică a sensului limitelor existențiale

**Î**n volumul **Geometria dorului** al poetului Dima Zainea, relația „intentio auctoris” – „intentio operis” este nuanțată și stigmatizată de o incifrată hermeneutică a vocației geometrice în cadrul unei creații cerebrale, cu meandre ale subtilității și ale ermetismului, lipsită de ritmul fastuos al figurilor de stil, dar încărcată de polifonia și densitatea esențelor eului labirintic. Poezia demonstrează o unitate inconfundabilă a concepției și a viziunii, geometria nefiind o stare a formelor, ci una a limitelor existențiale. Geometrul-poet ordonează simbolurile într-o hermeneutică a sensurilor originare, într-o rigoare a esențelor pure greu decriptabile în cadrul efortului lectorului de a „interoga” limbajul concentrat și sintetic.

Inspirația poetică este sinonimă stării de geometrie a esențelor, a granițelor lumii. Adevărurile universale se convertesc ostensiv în tentația vădită a unei vocații filosofice în cadrul unei poetici în care „geometria dorului” dobândește valențe afective și se constituie ca o sintagmă exocentrică. Există un dor de abstractizare în cadrul unui univers purificat de „nămeți de lumină” în care poezia tronează celest ca „o povață înaltă albastră”.

Creatorul, de formație matematică, propune geometria ca un termen categorematic, ca o compensație de rang superior în ordinea tragică a existenței. Tendința de abstractizare, „strângerea-n punct” pe traiectoria urmată de „o diagonală verde” simbolizează încercarea de cuprindere totală a lumii în labirintul sensibil al eului creator unde timpul este „vîndecat”, iar vocea auctorială „inundă răcori din freamăt”.

Timpul pare împodobit cu „fir alb din mătasea vârstei” și dansează suav „un tango din sevă” într-o atmosferă de „amorțire trează” în care poetul se simte damnat, strivit „pe roată”. Antinomiile se structurează pe relația existențială „trecere – netrecere” într-un joc „secund” al marilor



„salturi peste praguri adânci”. Imperiul lui Thanatos este situat dincolo de limite, într-un spațiu geometric frânt de „lumini” și „respirații discrete”. „Întorsul” devine, în viziunea poetului, dimensiunea unui prea plin al ființei, o existență de plan secund, o cale către „clipa densă a tăcerii”, o dorință neostoită de nemărginire. În fluidul purificator al infinitului, „strigătul” se lovește de „nestri-găt” într-o alchimie a balansului gândurilor, într-un „gong răsucit de remușcări nedemne”. Căile întortocheate ale lumii sunt „cărări din sănii” în care sufletul pur simte „o lipsă de aer” și se „surpă din lăuntru”.

Poezia este „cetate-n gresii de lumini”, „semafor” în „culori polare”, „nuntă de suflet”, „albastru cu fileu din doruri” care „agață-n copaci verbe”, „neastămpăr” de neliniști, „retină pentru stele”. Creatorul de geometrii subtile are ochii „prea treji” în fața adevărilor existențiale și devine un neîmpăcat și zbuciumat „martor al tăcerii”. „Nevoia de Lună” este încercarea de a transgresa limitele unui univers oniric populat de „porumbei de glasuri” și „simptome de spaimă”, „dorul geometric” al plonjării într-un celest selenar al mântuirii printr-o nuntire „de clipă”. Obsesia clipei este sinonimă curgerii ireversibile a timpului: „clipele îmi predau existența” / „o clipă se piaptănă cu umbre aluzive” / „șanse de clipe îmi zidesc mâinile-n aluat de trup”.

Poetul, care „se descoperă” și prin adevărate haiku-uri, percepe în mod latent elanurile unui eros domolit în spațiul unei discrete vitalități dionysiace. Frenezia simțurilor, acel „delir dionysiac” despre care vorbea Nietzsche pulverizează unitatea ființei printr-o infinită durere originară. Misterul este difuzat spectral prin acele trimiteri radiare ale eului către lume, poezia fiind guvernată de acea „obscurité indispensable” de care amintea Baudelaire. Obscuritatea versurilor configurează o diversitate a acelei „intentio lectoris”, a interpretărilor. Ambiguitatea rezidă din multitudinea de sensuri ale operei și presupune aportul creator al celui care o interpretează.

Poetul Dima Zainea este adeptul ideii concentrării și esențializării sentimentelor și lucrurilor în cadrul unui lirism ce sugerează expresia sintetică, sensul incifrat și metafora esoterică. Doar instruirea programatică a poetului poate conduce la descifrarea acestui tip de ermetism dominat de intuiție și vis dur. Viziunile geometriei sensurilor reflectă existențe nedeterminate, de o probabilitate infinită ce se îndepărtează de limitele perfecțiunii ale poliedrului. Poezia este mai mult extatică decât exactă conservând, în labirintul său interior, o percepție pitagoreică a primordialului, dar și o politomie de tip estetic. Creația dorului geometric se constituie într-o arhitectură compozițională clasicistă, care, prin paralelism sau asimetrii, prin sunuri și rime „albe” lasă impresia de fastuos lingvistic și de baroc vizual susținut de vraja sublimă a versurilor.

Poezia închide un paradox, o antinomie, o scindare misterioasă între expresie și imagine, o ruptură ontologică între sugestie și dramatismul existențial ca dimensiune fractală a dorului geometric. Versul „Sunt veșnic atât de puțin” simbolizează tentația reprezentării punctului într-un univers al însemnelor heraldice ale poetului unde guvernează o adevărată sinestezie a simțurilor și unde ochii devin „amnezici de gând”. O infinită „pledoarie de dor” se revarsă peste aureola unei poezii care este reprezentată ca „punct de sprijin”, „botez”, „stampă”, „alb”, „frenezie”, „răsfăț”, „chemare”, „murmur”, „jar”, „jurnal de clipă”. Formula de adresare a textului de început al volumului, „Dragă Nume”, se constituie ca o sintagmă endocentrică adresată unei entități sacre, unui Dumnezeu – Unu, propriului eu creator sau poate vieții în plenitudinea ei contradictorie.

NICOLAE ROTUND

## Excesele literaturii regionale

**S**toricul literar Enache Puiu, cu pseudonimul de poet Ștefan Careja, decedat anul acesta cu puțin timp înainte de a împlini 77 de ani, încredințase Editurii Ex Ponto, un studiu masiv de cca 550 de pagini despre literatura dobrogeană. După monografia **Viața și opera lui Miron Costin<sup>1</sup> și Scriitori și reviste la Pontul Euxin<sup>2</sup>** cartea apărută la o săptămână după moarte și comentată în aceste pagini încheie o activitate laborioasă în domeniu, constituind, totodată, punctul maxim al îndelungatei munci de cercetare și al deceniilor de lectură.

Într-un *Argument* liminar autorul precizează principiile și metoda. Cele dintâi au în vedere „organicitatea fenomenului literar românesc” la care se raportează, desigur, un spațiu mai întins acordat, cât și, nota bene!, readucerea în actualitate a scriitorilor uitați ori rămași în manuscrise. Prezentarea este dinamică, în stil expoziv, aș spune, aptă „să țină în permanență seama de raportul de autenticitate – posteritate stabilit între autori și opere de-a lungul timpului, dând cititorului posibilitatea de a înțelege evoluția literaturii în zona la care ne referim”. Enache Puiu are melancolia „epocii străvechi” și a secolului „naiv”, de la sfârșitul lui, de după neatarnare, a literaturii de până la perioada interbelică, de vreme ce aproximativ două sute de pagini le sunt consacrate. Din rândul scriitorilor dobrogeni fac parte, după criterii aplicabile oricărei provincii, cei născuți, cei veniți din altă parte și care au creat și s-au săvârșit aici, cei care s-au împlinit ca scriitori în aceste locuri, indiferent de originea și meleagurile spre care s-au îndreptat după aceea.

Istoricul literar aparține acelei categorii mai restrânse, doritoare neapărat de a îmbogăți literatura română cu diverse texte care fie nu aparțin literaturii, fie sunt creații ale unor autori formați și publicați în alte spații, „de expresie latină”, i-aș numi. De altminteri, în **Literatura română medievală** mi-am exprimat dezacordul față de acele încercări, oricât de abile sunt, de a anexa scrierile în limba latină ale unor cronicari porniți de pe meleagurile Scythiei Minor, ca Nicetas de Remesiana, Ioan Cassian, Dionisie Exiguul și alții, aparținând străromâniei, pentru a contrabalansa situația literaturii noastre în limba slavonă. Nu-i recomandabilă o asemenea suplețe a limitelor temporale numai de dragul de a dovedi cât de bogată cantitativ și valoroasă este literatura română, ea este doar semnul

unei crize nostalgice. Lucrurile trebuie luate cum sunt, nu cum dorim. Sunt revendicați chiar autori trăitori de-a lungul Dunării, în sudul ei, cum e cazul lui Niceta de Remesiana în secolul al IV-lea pe teritoriul de azi al Serbiei. Sunt de acord cu concluzia finală rostită oarecum sentențios atunci când încheie prezentarea lui Ioan Cassian: „Unor asemenea texte nu li se poate închide ușa de intrare în literatură!”, numai că ar trebui să fie vorba despre literatura franceză, care îl și prezintă pe Jean Cassien (vezi și V.-L. Saulnier, **Literatura franceză**, I, 1973, p. 28), căci în Marsilia și-a scris cărțile și tot aici a citit două mănăstiri, cu finalitatea clară, și anume de a deveni centre de cultură. Până la urmă, e vorba despre opiniile proprii și apreciez bogata informație a lui Enache Puiu, ardența cu care își apără crezul.

Cel de-al II-lea capitol se ocupă de presa literară și literatura între anii 1878-1918. Sunt ani de puternică rezonanță istorică, marcând independența și întregirea neamului. Dobrogea a stat o lungă perioadă vitregită de preferențele materiale și îndeosebi spirituale. Inerția otomană s-a manifestat și mai acut în provinciile ocupate. Reintegrarea timpului dobrogean a descătușat energiile centrale, asistăm la un spectaculos salt în domeniile economic și cultural. De-abia acum se poate vorbi despre un concept de viață culturală, chiar dacă această perioadă nu constituie un moment de referință pentru literatura noastră, pentru cultură în general. Aș putea spune că este puntea între cele două „clasicisme” românești, cu sensul de modele -, epoca junimistă și aceea interbelică. Apar câteva publicații precum *Ovidiu*, *Cultura*, *România Mare*, *Selecțiunea* etc., ființează *Cercul Ovidiu* sub președenția lui Petru Vulcan și cu un comitet de onoare din care făceau parte, printre alții, I.L. Caragiale, V.A. Urechia, Spiru Haret, o bibliotecă populară ș.a. Dintre scriitorii sunt de remarcat Panait Cerna, Ioan Adam, Victor Crășescu prezența și de Constantin Ciopraga în masivul său tom consacrat literaturii române dintre 1900-1918. Exegetul constănțean încearcă și o taxinomie justă: Petru Vulcan se asimilează semănătorismului dobrogean, Ioan Adam este „pictorul cu o singură culoare”, Oreste Trafali e plasat „între istorie și literatură”, E.P. Nour și Florian Becescu sunt epigoni eminesciani, alții obscuri sau intruși, ca Vasile Canarache, arheologul, sau Marius Bunescu, pictorul. Comentariile sunt corecte și lapidare. Meritele culturale incontestabile ale unui C.P. Demetrescu nu înalță cota valorică a versurilor, prozei, teatrului, traducerilor – „egal de plate”. Despre Florian Becescu, inițiator al lui Eminescu, „dar, vai, cu ce rezultate!” exclamă autorul. Dacă la nivel național etapa e considerată una de reflex, cu excepția câtorva nume remarcabile, dar și de continuitate, pentru acest spațiu a fost doar începutul, o deschidere spre marea literatură interbelică. Nu putem fi de acord cu Constantin Ciopraga, care în **Amfiteatru cu poeți**, 1985, afirmă că „strict literar secolul începea după 1918”. Este o afirmație hazardată, dacă avem în vedere că în 1905 apare volumul **Poezii** al lui Octavian Goga, în 1912 Alexandru Macedonski publică **Flori sacre**, iar în 1916 lui George Bacovia i se editează **Plumb**. Acestea sunt nume ilustre ale poeziei noastre, *columnare*, după cum spune criticul însuși.

Perioada interbelică, limitată de autor strict cronologic (1918-1944) și nu politic, cum poate ar fi fost cazul, impune câteva nume pe care istoria literaturii naționale nu le poate ignora: George Banea, Cella Serghi, Pericle Martinescu, decanul de vârstă al scriitorilor români, legat prin fire trainice de aceste meleaguri, Sandra Cotovu dintre romancierii. Pare ciudată plasarea Elenei Balamaci între interbelici, dat fiind că ea a publicat în deceniul al optulea. Argumentele opțiunii: „Datele personale însă (n. în 1911, m. în 1989)

și cele privind formația intelectuală impun încadrarea ei în momentul căruia îi aparține – deceniul patru” se opun realității stricte. Dintre poeți reținem pe „romanticii tardivi” Ioan N. Roman și Grigore Sălceanu, fostul meu profesor de franceză, pentru scurtă vreme, pe Alexandru Gherghel aflat „între simbolism și parnasianism”, pe reprezentanții Grupării de la „Festival” Liuben Dumitru, Vasile Culică, Boris Deșliu – născut în Cadrilater și cu un debut târziu -, Dimitrie Batova sau pe Dimitrie Olariu și Aurel Dumitrescu, care s-a stins din viață după mai bine de nouă decenii. Dintre istoricii literari un loc aparte îl ocupă Aram Frenkian, Haig Acterian, armeni, și Ovidiu Papadima, aromân. Sunt, cum am afirmat, scriitorii prestigioși asupra operelor cărora Enache Puiu se apleacă atent, comentează cu rigurozitate și nu de puține ori cu exces didacticistic – reflex al universitarului. Aplicând metoda călinesciană, preluată apoi de Al. Piru, student al marelui critic și conducător de doctorat al autorului, Enache Puiu sintetizează, în cazul prozei, epicul și apoi demontează construcția pentru a pune în evidență ceea ce consideră că merită în adevăr. Stăruie mai mult asupra Elenei Balamaci, „cea mai valoroasă prozatoare”, dobrogeană, desigur, unde autoarea romanului **Xena și umbrele ei**, reconstituie biografia intens dramatică ale unei femei acuzate ca fiind vinovată moral pentru o crimă pasională. Încearcă să se sinucidă, fuge, soțul îi fură copiii și pleacă în altă țară, toate acestea înlănțuite într-un nesfârșit martiraj. Remarc și eu că deși aflată la prima carte de proză, (cred că și singura!), se dovedește incontestabil, stăpână pe tehnica romanescă. Aproape nimic din imperfecțiunile întâlnite de obicei la debutanți nu se găsește aici și ușorul patetism nu afectează romanul în întregimea lui. Fără apetit teoretic deosebit, analizele reușesc să pună în evidență ce este caracteristic operei și să o facă înțeleasă lectorului.

Numărul publicațiilor crește. Câteva dintre ele grupează, după cum am văzut, mulți scriitori importanți. *Festival*, *Litoral* sunt reviste cu o contribuție importantă în orientarea literaturii. Un rol deosebit l-a avut climatul general, generos până la un moment dat, dar și entuziasmul celor strânși în jurul lor. E necesară și existența unor personalități puternice, cu apetit și înțelegere pentru înnoire, cum a fost cazul *Litoral*-ului, apărut la inițiativa unor poeți – Dumitru Olariu și Ioan Micu, de unde și orientarea „exclusiv poetică”, ceea ce o individualizează în acest peisaj. Lor li se adaugă *Pontice*, *Analele Dobrogei*, suprarrealista *Liceu*, *Marea Noastră* la care se pot enumera și câteva efemeride răspândite de la Sulina la Bazargic. Ele se înscriu firesc în climatul cultural al vremii, sunt prezentate inclusiv suplimentele, conform și cu I. Hagi, **Dicționar al presei literare românești**, 1987. Este un climat de eferescență spirituală, încadrat celui de-al doilea clasicism românesc.

Același „scenariu” se aplică și ultimului capitol, consacrat *Perioadei post-belice* (1944-2000). Istoricul literar consemnează înainte de toate climatul publicistic drastic sărăcit, fenomen constat și în centrele culturale de tradiție. Un rol hotărâtor în viața literară și culturală a Dobrogei l-a avut revista *Tomis*, unde au colaborat, selectiv amintindu-i, Tudor Arghezi, Șerban Cioculescu, Nicolae Balotă, Nicolae Manolescu, Ion Negoitescu, Alexandru Protopopescu, Alex Ștefănescu, „tomitanii” Constantin Novac, Nicolae Motoc, Eugen Lumezianu, Enache Puiu. Nu doresc să refac tabloul literaturii dobrogene postbelice, el fiind în plină desfășurare, aspect pe care îl sesizează și autorul, îndeosebi cu privire la critica literară. Câteva observații se impun de la sine. Este o baie de informație, specifică genului abordat, care nu presează comentariul literar ca atare, așa cum îl practică autorul. Atrag atenția asupra efortului de recuperare a unor texte, un gest salutar absolut pentru Ștefan Vlădoianu, despre care,

recunosc, aud acum pentru întâia oară. Acest poet și-a descoperit vocația în închisorile comuniste de exterminare, unde a chinuit douăzeci și doi de ani la Gherla, Aiud, Baia Sprie ori Valea Nistrului. O moarte stupidă pune capăt vieții celui care a supraviețuit infernului penitenciar: „a plecat din viață la 7 februarie 1974 la zece ani de la eliberare, pentru ca să ne arate nouă, celor orbi, cum se moare călcat de mașină în plină zi, după ce a trăit un sfert de veac în bezna celulei.” La fel procedase și cu Dorin Moisescu-Villea mort la 18 ani și care „și-a trăit cu luciditate moartea”, cum scria Emil Botta, ținut în pat de tuberculoză. Și totuși, cum spune autorul, „au existat situații când ochiul imaginației, trecând dincolo de cadrul îngust al ferestrei, a recompus spectacolul lumii de afară și a sfidat moartea: „Să-mi dați să beau din vinul cel mai tare, / Când doctorii vor spune că mă sting. / Să îmi aduceți lângă pat chitare / Și lăutarii cei mai buni din târg. // Să chiuțiți cu zgomot, / Să spargeți sticle pline, / Să nu aud când moartea / Va bate-n geam la mine. // Sfârșitul va fi vesel / Și am să mor senin, / Îmbrățișând chitara / Și florile de crin”. Repet că n-a fost inclus pentru perioada postbelică foarte tânărul Cătălin Băjenaru, care a părăsit lumea aceasta la 16 ani lăsând în urmă câteva texte de indiscutabilă originalitate și valoare. Probabil că n-a știut, deși despre el au scris Nicolae Manolescu, Nicolae Motoc și subsemnatul. Istoricul și criticul literar, e dotat cu antene fine, bune detectoare, capabile să izoleze metalul pur de minereul steril, să-l pună în valoare. Are intuiție sigură în selecția unor fragmente, în special la poezie, și furat de frumusețea unor versuri e tentat să procedeze crocean, transferând potența „fragmentului exemplar” la operă în totalitatea ei. Îmi place alternarea atitudinii față de patetic, cum am observat în cazul unor biografii tragice. Acuitatea gândirii, puterea asociativă ca și o anume forță exercitată din exterior duc la un exercițiu critic ce pendulează între ironia subțire brodată pe un fond sceptic și nota optimistă. În mare însă, constatăm o generozitate aparte, firească într-un fel pentru un fiu al acestor locuri și neatingătoare flagrant scării valorice pe care fiecare dintre cititori și-o reconstituie. Puiu Enache a avut o certă vocație de istoric literar și nici nu i-a lipsit spiritul critic. El și-a trasat și și-a tăiat singur cursul înaintării materiei într-un ritm egal conferit de tehnica și siguranța discursului. Nu este numai o carte tradițională de istorie a literaturii dobrogene, ci un eseu despre istorie, cu reflexe filosofice, al conștiinței, autorul fiind un captiv al propriei imagini pe care și-a făurit-o în timp. Cu toată sinceritatea din finalul *Argumentului*, de care nu mă îndoiesc: „Sustrăgându-ne decis localismului păgubos, cu tot ce implică păgubos acesta, și având mereu în conștiință planul ideal de literatură în care ne-am raportat continuu, am scris această sinteză cu simpatie, dar drept, adică străduindu-ne să evităm arbitrarul și excesele în emiterea observațiilor și să discernem, pe cât e posibil, cu obiectivitate în domeniul ierarhiilor”, parti-pris-ul este evident, firesc într-un fel, căci apelând la G. Călinescu (să specificăm că Enache Puiu a fost un „călinescian”), spune că nu trebuie uitată precizarea criticului mentor, după care „critica este totuși un act subiectiv”. Nota subiectivă este dată nu de comentariul în sine, ci fie de expedierea unor scriitori, fie de ignorarea lor completă, în favoarea altora cu miză scăzută. Florin Șlapac și Dan Perșa sunt amintiți, în finalul studiului despre proza postbelică, în „tandem”, într-o formulă de conveniență: „doi prozatori remarcabili, înzestrați cu un puternic simț poetic și multă fantezie creatoare, structuri artistice novatoare în planul naratologiei de la o carte la alta”. Florin Șlapac, să ne oprim puțin la el, este autorul câtorva cărți, de nedisimulat interes, critica reacționând prompt și deosebit de favorabil. E un „antiacademizant”, un „stilist”, mereu nou, cum am

văzut, remarcă și istoricul literar însuși. Aș aminti-o și pe Nicoleta Voinescu, menționată cu un singur titlu. În schimb, Nicolae Necula beneficiază de o pagină, unde i se comentează ultimul roman și, cu onestitate, sunt marcate câteva dintre limite. Sunt și alții, dar alegerea e individuală.

Un adevărat poem în proză închinat „specificului dobrogean” încheie acest op atât de necesar reliefării marii hărți a literaturii române.

---

<sup>1</sup>Ed. Academia RSR, 1975

<sup>2</sup>Ed. Ex Ponto, 1977

**ION ROȘIORU**

## Sub zodia justițiarității

**S**torie literaturii din Dobrogea a regretatului Enache Puiu și apărută la Editura Ex Ponto din Constanța în 2005 e o lucrare masivă plasabilă, fără nici o rețineră, sub zodia justițiarității literare pentru spațiul danubiano-pontic.

Publicarea ei era mai mult decât necesară, dat fiind că spiritualitatea acestei zone e puțin cunoscută și, cel mai adesea, în virtutea unor poncife sclerозate, bagatelizată dacă nu completamente ignorată.

În *Argument*, istoricul literar pledează pentru cunoașterea trecutului care dă temei dialectic tuturor prospectărilor futurologice în materie de artă și literatură, urmărindu-se, printre alte demersuri justițiare, stabilirea liniilor de forță și a coordonatelor unui specific al spiritualității dobrogene care l-ar întregi organic pe cel național. Creatorii din acest ținut mustind de istorie sunt fie născuți aici, fie aclimatizați, fie doar în trecere funcționăresc. Pe de o parte, cartea informează minuțios despre faptele de cultură zămislite pe acest tărâm, de-a lungul veacurilor, începând cu secolul al VI-lea înainte de Christos, dar, pe de altă parte, criteriul valoric este cel care primează în economia cărții ce se construiește diacronic, cu tot regretul constatării unui vid cultural, explicabil istoricește, între secolul al VII-lea și al XIX-lea, când Dobrogea va fi realipită la patria-mumă ca urmare a Războiului de Independență și Neatârnavă a neamului.

Strădania neobositului istoric-exeget e, prin urmare, de a nu cantona într-un localism păgubos, suficient sieși, ci de a sesiza reverberațiile naționale și universale ale scrisului, indiferent de idiomul în care a fost zămislit, din această zonă geografică puțin sau rău cunoscută din perspectiva aportului ei cultural la patrimoniul unei țări pe care zbuciumul și seismele sociale n-au ocolit-o nicicând mai îndelung.

Paradoxal, Dobrogea a găzduit primele rudimente de literatură de pe întreg teritoriul românesc: e vorba de lirica epitafică de expresie greacă de pe stelele funerare de la Histria și Tomis, ca și de scrierile de exil ale lui Publius Ovidius Naso, inclusiv de lucrările scriitorilor protoromâni din Scythia Minor.

Scrisul pe piatră și marmură e specific acestei zone, papirusul fiind greu de procurat. În Histria, Tomis și Callatis erau aduse și exploatate didactic, conform unor renumiți istorici, manuscrise literare și filosofice din Grecia. Unii intelectuali născuți în cetățile pontice elaborează tratate geografice, literare, didactice (multe pierdute pentru totdeauna). Grecii au adus obiceiul sculptării de epitafuri și, chiar de-a scrie în altă limbă, ele nu pot și nu trebuie să fie ignorate, ci supuse aceluiași tratament incorporativ ca și lucrările în slavonă din secolele al XV-lea și al XVI-lea. Se ia în considerare fondul convențional al acestor texte funerare, fiorul lor poetic, lirismul suav, sentimentul tragicului și meditația asupra scurgerii timpului și, implicit, asupra condiției umane.

Pe urmele lui Tudor Arghezi, istoricul literar Enache Puiu îl consideră pe Ovidiu primul nostru mare strămoș de limbă, de scriere și de sânge, în măsura în care un Panait Istrati, sau un Eugen Ionescu aparțin deopotrivă literaturilor română și franceză. Ovidiu a trăit aici, a învățat limba localnicilor geți și s-a exprimat în ea. O dată adoptată axioma apartenenței la literatura acestui spațiu, exegetul îi face biografia și trece în revistă cauzele, ipotetice, ale relegării la Tomis, optând pentru cea de ordin politic. Se fac presupuneri și în legătură cu itinerariul marelui poet latin către locul în care-și va efectua pedeapsa și în care va fi înmormântat. Într-o adevărată micromonografie e analizată nu doar opera elaborată la Pontul Euxin, ci, din necesități contextualizatoare, întreaga creație a celui mai important autor care a trăit vreodată în acest spațiu despre care ne-a lăsat informații inestimabile dintre cele mai diverse.

Contemporan cu Ovidius e, în Scythia Minor, și regele clientelar Cotys I, poet pe care relegatul l-a cunoscut și i-a apreciat talentul.

Incontestabilă i se pare istoricului literar și înglobarea în literatura română a așa-zișilor scriitori străromâni (protoromâni sau daco-români), chiar dacă unii au trăit în centre ca Roma, Constantinopol sau Marsilia. Aceștia au fost semnalati relativ târziu. Sunt amintiți în masivul op atât descoperiții cât și descoperitorii lor care conclud, la unison, că preocupările spirituale ale străromânilor noștri se datorează civilizației și prosperității aduse de romani, pe de o parte, cât și adoptării creștinismului pe de altă parte. Spiritualitatea Constantinopolului pătrunde puternic în acest areal creștinat în totalitate până în secolul al IV-lea. Altfel spus, ortodoxia e un factor de etnogeneză a popoului român. Scriitorii străromâni, deloc puțini, au probat o conștiință creștină infailibilă și s-au impus în patristica vremii, în Asia și în Europa. Printre acești mari monahi cu duh literar sunt comentați, cu acribia de rigoare, Ioan Cassian (zece pagini), Dionisie cel Mic (patru pagini), episcopii Bretanian, Teotim I Filosoful, Ioan de Tomis, Teotim II și Valentinian, călugării Ioan Maxențiu și Leontie Bizantinul.

O altă școală e cea de la Dunărea de Jos, în cadrul căreia se disting Niceta de Ramesiana, Auxențiu din Durostor (autor al unei monografii despre episcopul arian Ulfila, binefăcătorul și tutorele său) și alții.

În perimetrul literaturii, prin inserțiile lor lirice, intră și așa-zisele acte martirice, anticipând cu peste un mileniu lamentațiile din orațiile funebre existente în *Învățăturile lui Neagoe Basarab*. Se stabilesc ierarhii și filiații conform cărora *Actul martiric al Sfântului Dasius de la Axiopolis* e cel mai valoros, sub raport literar, redactat în latină și tradus ulterior în grecește. Analizele acestor texte

sunt minuțioase și se evidențiază convingerile creștine ale autorilor. Artă literară a acestor scrieri străromâne e ilustrată prin delicioase și convingătoare citate.

A doua din cele patru secțiuni ale cărții e consacrată epocii moderne (1878-1918). E o etapă de efervescență recuperatoare în plan spiritual: apar cenacluri, ziare, publicații literare, se organizează seri culturale, conferințe, recitaluri, se ascultă muzică, se înființează muzee și biblioteci publice etc.

Până în 1944 au apărut circa șapte sute de publicații în Dobrogea (*Ovidiu, Cultura, Tomis, Selecțiunea, România Mare, Colnicul Hora* etc.), dar producțiile literare sunt găzduite și în alte publicații neliterare, cum ar fi, de pildă, *Conservatorul Constanței*. Se face istoricul acestor publicații, se stabilesc ierarhii valorice, se enunță obiectivele lor culturale și ideologice, se amintește cercul de colaboratori, aderența la curente epocii (semănătorismul cu toate tezele lui, poporanismul, posteminescianismul maladiv etc.).

Exegetul care a fost Enache Puiu își păstrează luciditatea critică și cumpătarea care e destul de motivată, respectivele apariții revuistice fiind destul de modeste și cuprinzând destule „mostre ale unei asemenea erotici plângărețe, de regret teatralizat după trecerea iubirii” (p. 120), chiar dacă uneori n-au lipsit nici accentele de revoltă socială în sillage coșbucian, cu țeluri patriotice.

Perioada aceasta de sfârșit de secol al XIX-lea și început de secol XX rămâne una de entuziasm și efervescență spirituală fără prea mare acoperire estetică. Se conchide, cu condescendență, că producțiile literare au întreținut, în ciuda diletantismului lor, gustul pentru citit al localnicilor. E un motiv de aplecare pioasă asupra scrierilor unui animator cultural ca Petru Vulcan, „prizonier al unei sensibilități caracteristice veacului trecut”, dar care ar fi putut deveni un bun gazetar realist dacă ar fi insistat în direcția înfiripată într-o nuvelă ca *Baba Sanda*. Relatarea biografiei acestui aromân entuziast, înaintaș și precursor al scrisului tomitan pare ea însăși rezumarea sau, de ce nu, sugestia unui roman.

Un precursor al literaturii sadoveniene despre pescarii mirificei Delte este Victor Crășescu, din păcate doar „scriitor de strapontină”, în descendența ideologiei vehiculate de gruparea de la *Contemporanul* la care, de altminteri, a și colaborat. E un scriitor situabil la antipodul idilismului semănătorist, pedălând, adică, exagerat pe aspectele negative ale vieții, neconvingător prin lipsa forței de transfigurare.

Nu mai puțin interesantă e viața lui Ioan Adam, scriitorul care se sinucide când află că suferea de o maladie incurabilă. A avut, față de alții, succes de librărie și i-au fost solicitate multiple colaborări. Destinul său postum e sinuos, cu eclipse și reveniri în conștiința publicului. În ciuda scrisului monocord, Ioan Adam ar fi putut ajunge un mare prozator dacă timpul ar mai fi avut răbdare cu sănătatea lui și dacă nu s-ar fi îndepărtat de principiile maioreșcianismului în favoarea celor promovate de Nicolae Iorga.

Scrisă cu har, într-un stil avântat, e secvența consacrată lui Panait Cerna în al cărui trecut genealogic se fac incursiuni documentate și se deplânge dispariția sa mai mult decât prematură. În ciuda dimensiunilor reduse ale operei sale, Panait Cerna rămâne cel mai important poet pe care l-a dat Dobrogea, deși părerile despre el sunt contradictorii. Cert e că poetul-filosof aduce un suflu optimist în epoca sfâșietoarelor suspine posteminesciene, poetul promovând dragostea între semeni ca remediu împotriva răului social. În pofida conceptualizării exacerbate a poemelor sale, poetului i se recunoaște „capacitatea de invenție imaginativă” ori „autenticitatea și forța emoției” sau „frenezia vieții”.



Un poet dobrogean al desrădăcinării, discipol minor al lui Șt.O. Iosif și O. Goga, e Demetrius Cruțiu-Delasăliște.

Împărțit între activitatea științifică și cea literară e Oreste Trafali, reținut de posteritate ca istoric.

Cea mai ilustră reprezentantă dobrogeană a epigonismului eminescian este Eleonora Predescu-Nour a cărei singură carte „e un bocet lung de iubire, o lamentație fără profunzime însă, retorică, incapabilă să foreze în adâncime” (p. 189). Ea e secundată de Florian Becescu, Gh. Coatu-Cerna, C.P. Demetrius, Marius Bunescu ori Vasile Canarache, mai mult sau mai puțin intruși în literatură.

După primul război mondial asistăm și în peisajul literar dobrogean la un avânt și o diversificare a formulelor literare. Sporesc organismele culturale, crește interesul pentru studiul Dobrogei din diverse perspective, apar publicații noi, precum *Analele Dobrogei*, cenacluri, precum *Poesis* condus de cuplul I.M. Sadoveanu și Marieta Sadova, sau un altul condus de Grigore Sălceanu. Folcloristica se bucură de un adevărat reviriment, cel mai remarcabil în domeniu fiind Pericle Papahagi, secundat de C. Brătescu, Christea N. Țapu, Titus Cergău, Ioan Georgescu ori Nicolae Bonjug.

Pagini consistente sunt consacrate în această a III-a secțiune a cărții, unor romantici tardivi care au jucat un rol considerabil în devenirea culturală a Dobrogei: Ioan N. Roman, Gr. Sălceanu, Emanoil Papazissu, Panait Papazissu și Constantin Muche. Primul dintre aceștia e socotit un semiprofesionist din tagma învățătorilor, publiciști frenetici în perioada interbelică, dar refuzați de istoriile literare. Multe scrieri ale acestui ceva mai norocos condeier – dovadă că Biblioteca Județeană îi poartă numele – au rămas în manuscrise. Scoaterea lor la iveală ar echivala cu un act justițiar îmbogățitor al dramaturgiei contemporane. În ceea ce-l privește pe Grigore Sălceanu, acesta a rămas cantonat în anacronism, manierism și autopastișă. Cu toate acestea, rămâne cel mai prolific autor de poezii marine, trăind mai mult prin virtuozitate prozodică. Tomitan prin adopțiune (s-a născut la Galați), Grigore Sălceanu e autentic în poezia sa erotică scrisă, paradoxal, la senectute. Tot în versuri a scris și nouă piese de teatru, subminate însă de retorism. Viabilă rămâne *Ovidius*. Păcat că nu a dat curs activității de traducător (în și din franceză), domeniu unde nu prea ar fi avut mulți rivali. La antipod, I.N. Roman s-a cheltuit prea mult în traduceri, mergând până acolo încât și-a sacrificat, regretabil, o parte a propriei creații care ar fi fost cu mult mai valoroasă și ar fi excelat în pamflet și polemică.

Respectând dialectica înlănțuirii curentelor literare europene și aplicarea ei la spațiul spiritual danubiano-pontic, romanticilor târzii le urmează literații situați între parnasianism și simbolism: Alexandru Gherghel și Nicolae Cristescu. Primul a fost coleg și prieten al lui I. Minulescu, la liceul din Pitești. După studii strălucite și după și mai multe funcții administrative prin țară, el ajunge în 1911 la Constanța unde a fost profesor, avocat și autor a șase volume de versuri. A murit sărac în 1951. Simbolismul său se caracterizează prin cultivarea evaziunii, a „nostalgiei infinitului marin și a poeziei autumnale” (p. 279). E „ediția de buzunar (E. Lovinescu) a unui Bacovia puțin mai vitaminizat”. Nota personală i-o dă insistența inspirației marine, dorul călătoriilor spre zări depărtate și fără sfârșit. Poetul e în egală măsură, prin corectitudine prozodică și prin descriptivismul rece un parnasian care, pe alte meleaguri, ar fi cules mult mai mulți lauri decât în literatura noastră.

Nic. Cristescu, autor al unui singur volum de versuri, e „un minulescian la

scară mică”, reprezentant în Dobrogea al simbolismului retoric și grandilocvent, care a gustat „versul sonor, cantabil” (p. 285).

Un alt criteriu grupativ este cel al intimismului ilustrat de Alexandru Claudiu, despre care Călinescu spunea că e un ins paralizat de discreție și căruia i-a apărut doar un volum postum în 1972. Poetul e un artizan clasicizant, „un poet al zâmbetului cald, senin, prietenos” (p. 288), de o sensibilitate livrescă și care tânjește după trăirile autentice, când nu face portrete de personalități ori pasteluri citadine. Constantin Sarry ilustrează, după Gala Galaction, direcția didactică, satirică și moralistă. Al. C. Aldea e cel mai insistent epigramist al Dobrogei interbelice.

Ca replică la literații dobrogeni cantonați în tradiție, există și câteva grupări fascinate de modernitatea care se insinua și în literatura română din perioada interbelică. O astfel de grupare cu propensiuni înnoitoare este cea de la Silistra anilor 1936-1940, cunoscută și sub numele de gruparea – exclusiv poetică și juvenilă – de la *Festival*. Versul devine mai flexibil și lirica dobrogeană capătă o nouă dimensiune, cu ecou național, protagoniștii mișcării fiind Mircea Papadopol, Liuben Dumitru, Vasile Culică, Boris Deșliu, Gurbet Arabolu, Dimitrie Batova, și Dorin Moisescu-Villea. Primul dintre aceștia era o mare speranță a poeziei românești, dar, din păcate, zborul lui liric s-a frânt la doar 24 de ani.

Prin creația festivaliștilor se reduce mult handicapul provincial dobrogean față de literatura mult mai norocoasă și cu o tradiție îndelungată din alte zone românești. O parte din scriitorii mai sus amintiți au fost aduși relativ recent în atenția cititorilor prin antologia **Corabia de fildes**, realizată de Ovidiu Dunăreanu și Victor Corcheș.

A doua grupare literară e cea înființată (coagulată) în 1939 în jurul revistei *Litoral* din Constanța, dar din cauza izbucnirii războiului ea se dispersează, ca și surata ei de la *Festival*, tot după patru ani. Inițiativa grupării aparține poezilor Dumitru Olariu și Ioan Micu, precum și sculptorului Cristea Grosu, ulterior adăugându-li-se și poetul Aurel Dumitrescu. Au un manifest în care conștientizează faptul că trăiesc în preajma miracolului geografic și că au datoria de a-l sonda, lucru pe care l-au și onorat, de altfel, prin creații de calitate. Dacă festivaliștii au surprins în poezia lor fiorul straniu al stepei dobrogene, litoralștii sondează misterul mării și al istoriei puțin sau deloc abordat liric până atunci. Într-o tonalitate modernă ei explorează zări tradițional-mitologizante, impunându-se prin această deschidere, ca adevărați pionieri ai modernizării lirice euxinice. Revista grupării e socotită cea mai importantă, din perspectiva poeziei, în această parte de țară. Corifeul revistei, ca și al grupării omonime, a murit pe front, în 1942, mormântul lui fiind unul simbolic în cimitirul din comuna Valul lui Traian. Poezia lor, îndeosebi prin D. Batova, reabilitează ceea ce compromiseseră semănătoriștii și-i redau robustețea interioară luminoasă.

Nefericirea pare a fi nota perținentă a literaților dobrogeni dintre cele două războaie. Ioan Micu, latinistul arhicunoscut al Liceului „Mircea”, a murit în 1999 fără a-și fi văzut poeziile adunate într-un volum, prilej pentru exeget să se întrebe (și nu-i exclus ca atunci când a așternut aceste rânduri pe hârtie să se fi aflat și el în această situație deloc confortabilă): „Ce va fi fost în sufletul acestor oameni văzând că atâția mai puțin înzestrați au adăugat cu timpul volum după volum?” (p. 346). **Istoria literaturii din Dobrogea**, încercând și aici, ca în atâtea alte cazuri, o reparație morală, se constituie ca opera, de anvergură, a unui justițiar și, totodată, a unui generos. În cazul lui A. Dumitrescu e invocată modestia nejustificată a autorului, păgubitoare chiar, ca și „surzenia

unor redactori ce l-au marginalizat abuziv". O mai dreaptă așezare literară se impune și în cazul acestui neoclasic reflexiv. Un alt litoralist, Horia Nițulescu, și-a încetat activitatea literară, după două volume de versuri, la vârsta de 30 de ani, deși a trăit neștiut până în 1982. Istoricul literar își exprimă sincer regretul că filonul unei poezii gândirist-ortodoxe s-a întrerupt brusc în 1944. La fel de regretabil e și faptul că un alt poet, tradiționalistul C. Scrima, și-a pierdut în război dosarul cu poezii și însemnări de campanie. Poeți ca Dorin Moiescu-Villea și Marcel Vasilescu sunt răpuși de tuberculoză în plină floare a vârstei și forță a creației. Un altul, Mircea Mărcoi, s-a cheltuit în poezie de comandă socială la *Dobrogea nouă*.

Printre prozatorii interbelici un loc aparte îl ocupă Sandra Cotovu, autoare din stirpea H.P. Bengescu, neamintită până acum în nici un dicționar sau istorie a literaturii. Un alt prozator viguros e George Banea (n. Măcin în 1891), uitat și el pe nedrept, cu toate că la vremea respectivă fusese întâmpinat elogios de G. Călinescu, E. Ionescu și Pompiliu Constantinescu, proza sa înscriindu-se în paradigma unor Camil Petrescu, Cezar Petrescu sau G. Topârceanu, prizonier și el în urma luptelor de la Turtucaia. Mai sunt comentate Lucia Borș-Bucuța și Cella Serghi. Cazurile de derapaj sunt taxate ca atare, fără menajamente localiste, precum cel al hârșoveanului, prin obârșie, N. Papatanasiu.

Cea de a patra și ultima secțiune a cărții se ocupă de perioada postbelică (1944-2000) ale cărei prime două decenii sunt marcate de scăderea de tensiune datorită dirijismului de partid păgubos, lichidării oricărei inițiative particulare și politizării excesive a culturii. Publicațiile lipsesc acum cu desăvârșire, deși aici trăiesc și sunt în plină forță creatoare numeroși scriitori valoroși. S-a recurs la mici subterfugii, cum ar fi culegerile de literatură care, în ciuda scăderilor lor, au pregătit apariția revistei *Tomis* (după alte încă trei antecedente cu acest nume de-a lungul vremurilor), nucleu coagulant al forțelor creatoare transdanubiene. Dintre scriitorii de la *Tomis*, istoricul literar consacră pagini substanțiale și pertinente unor autori ca Nicolae Motoc, Eugen Lumezianu, Arthur Porumboiu, Constantin Novac ș.a. și amintește principalele direcții configurate aici în toate domeniile: poezie, proză, dramaturgie, istorie și critică literară, traduceri, reportaj etc.

Se fac propuneri de autori mai puțin sau deloc cunoscuți de a fi editați sau inserați în istoriile literaturii, aceștia nu de talent au dus lipsă, ci pentru că istoria a fost ingrată cu ei. Mai sunt multe de făcut în ceea ce privește integrarea în circuitul literar a poetului Nicolae Caratană despre care, până în 1989 era interzis să se scrie întrucât fusese deținut politic. Un caz special este al autorului manuscrisului (?) *Sângele lui Nessus*, aparținând lui Ștefan Vlădoianu care a zăcut 22 de ani în închisorile comuniste unde i-a avut colegi de celulă pe Mircea Vulcănescu sau pe N. Steinhardt și a sfârșit, apoi, sub roțile unui automobil. Poeziile sale au fost concepute mental, așa cum se întâmpla frecvent în penitenciarele roșii și ele au constituit o modalitate de evadare din iadul concentraționar.

Timpul n-a mai avut însă răbdare cu autorul acestei **Istории a literaturii din Dobrogea**, ultima ei parte neavând consistența celorlalte trei, mulți dintre contemporanii noștri tomitani meritând studii mai ample, de sinteză, și mă gândesc la autori ca Ovidiu Dunăreanu, Florin Șlapac, Adrian Bușilă, Marian Dopcea, Dumitru Mureșan, Nicolae Rotund, Dan Perșa, Sorin Roșca și, bineînțeles, Enache Puiu (alias Ștefan Careja), lista fiind departe de a se fi epuizat căci alții și alții vin de pe urmă. Vorba francezului: *à d'autres de prendre la relève!*

VICTOR CORCHEȘ

## *Profiluri contemporane* - Florentin Popescu

**D**e la debutul editorial din anul 1970, de-a lungul a peste trei decenii de continui și prolifici eforturi, Florentin Popescu și-a edificat succesiv sau simultan grila unei prodigioase cariere cultural-artistice, al cărei semn distinctiv îl constituie tocmai bogăția demersurilor creatoare, interpretative, editoriale și publicistice, dintre care le enunțăm pe cele mai evidente: reporter la radio-televiziune și la numeroase periodice, redactor de reviste (*Colibri* – redactor-proprietar) și de edituri, cronicar și istoric literar, editor și eseist, poet și prozator.

Conștient de această bulversantă și polivalentă *risipire* a personalității sale în atâtea domenii, autorul și-a sintetizat el însuși impresionanta-i activitate în patru *clase bibliografice*, ca un veritabil cercetător literar ce se află în serviciul Muzeului Literaturii Române din București: poezie, proză, critică și istorie literară, publicistică.

Remarcăm nu numai numărul aparițiilor editoriale – peste treizeci – nu numai varietatea și abundența substanței opusurilor (opt cărți de poezie, trei de proză, nouă de critică și istorie literară, douăsprezece de publicistică – în care și-a inclus eseurile și reportajele), ci și constantele majore ale unor preocupări ce l-au marcat, poate, obsesiv, pe scriitor: sentimentul chtonic și spiritul eternului pelerin, efigiile lui V. Voiculescu și Al. Odobescu, Orientul cu misterele și simbolurile sale exotice, dimensiunea didactică a literaturii – adresate celor aflați la vârsta formării morale și intelectuale. Mai reține atenția și faptul că omul a profitat de șansele ce i s-au oferit de a lucra la Editura Sport-Turism (poate, și la altele) și, ca tot românul, *imparțial*, și-a tipărit cărțile și la alte case editoriale precum „Dacia”, „Ion Creangă”, „Albatros”, „Cartea românească”, „Eminescu”, „Tineretului” etc.

Și, pentru că puțini cititori ai lui Fl. Popescu și-ar putea procura toate tipăriturile sale, să încercăm o selecție – evident subiectivă – din fiecare gen literar:

- din poezie amintesc: **Obsesia păsărilor** (1970), **Cuvinte de graț** (1975), **Cele mai frumoase poezii**;
- proza propune trei volume: **Povarna și alte povestiri** (1987), **Pui de urs nu merg cu automobilul** (roman pentru copii, 1989) și **Poveștile Babilonului** (2000);

- critica și istoria literară ne supune atenției **Pe urmele lui Vasile Voiculescu** (1984, ediția a II-a, 1994); **O istorie anecdotică a literaturii române** (1995, ediția a II-a, 1999); **Dicționar de literatură universală pentru elevi** (1999); **Romanul vieții și operei lui Alexandru Odobescu** (2001);
- publicistica ne îmbie să citim: **Rapsodii la Vatra Mioriței** (1975); **Ctitorii brâncovenști** (1976); **Cafeneaua literară și boemii ei** din 1997; **Divinități, simboluri și mistere orientale. I. Mesopotamia** (1999); **II. Egiptul antic**; **III. India** (2001); **IV. China** (2002).

Eu însumi, pentru alcătuirea acestui concis profil am avut la dispoziție doar patru volume – oferite de autor și pe care le voi comenta mai jos.

Așadar, poetul Florentin Popescu debutează editorial cu **Obsesia pășărilor**, iar această obsesie revine în substanța și în titlurile altor plachete ca **Diligenta cu păsări** (1983) sau **Flăcări și porumbei** din 1989; un alt leit-motiv este, așa cum anticipam, spiritul peregrin din **Mereu peregrinul** (1972) și **Peregrin la Ninive** (1988). Dar esența creației lirice a poetului, valoarea și farmecul ei indicibil i-l conferă poezia chthonică, a *pământului natal, a rădăcinilor ancestrale*, în care eul liric diafanizează sau implementează nu numai imagini cu porumbei, fluturi și varii păsări, ci și caii pierduți, pădurea de mesteceni, prințul de grâu, călătoria în sat, vara în câmp, efigia tutelară a mamei, sentimentul lui *acasă* etc., încrustate în vers liber sau clasic, în poeme lirice în proză, pseudo-balade ori miniaturi fragile, toate emanând din sensibilitatea și suava delicatețe (aproape feminine) ale lui Fl. Popescu și ilustrând solidarizarea poetului cu frumusețea și noblețea omului, cu idealurile umanității. În multe bucolice din **Flăcări și porumbei**, ne întâmpină o stilizare modernă gen Adrian Maniu, Vasile Voiculescu sau Zaharia Stancu, dar și un franciscanism pillatian, ca să nu mai vorbim de alura postmodernistă a celor mai multe poeme dedicate păcii și patriei, multe aducând fiorul unui lirism contemporan, în agreste viziuni telurice și cosmice ce transpar din bucățile *Peisaj cu porumbel, Rod, Destin, Un chip al păcii* sau *Vară în câmp*, pe care o citez integral: „jos – firul galben de grâu / și sus – fără margini albastru / pe când cineva nevăzut desenează / lungi portative-ntre pământ și cer / (boabele – note / soarele însuși e-o cheie) / și cântă lumina / partitura-nchipuită a roadelor / pe când poetul mută în sunetul rar / așteptate, simfoniile boabelor”.

Proza propriu-zisă este dedicată, mai ales, copiilor (cărțile din anii 1989 și 2000). **Poveștile din Babilon** transpun, într-un soi de basme culte, miturile și legendele asiro-babiloniene, săpate în celebrele tăblițe de lut ars ori de ceramică, din care Fl. Popescu (prin intermediare culte europene și din izvoare multiple) reînvie chipurile și spiritele zeităților antice Iștar și Marduk, binecunoscuții eroi legendari Enkidu și Ghilgameș, regele Nabucodonosor și regina Semiramida, miturile facerii lumii și al Turnului Babel, ale întemeierii orașului Babilon, împreună cu simbolurile lor tutelare: dragonul, leul etc.

Cele zece povestiri ale cărții sunt prelucrate (sau inventate parțial) de autor prin intermediul a două motive literare binecunoscute: al călătorului venit de departe (în speță – autorul vizitator, real sau imaginar) și al ghidului local – desigur, un copil – Rumi, care-l călăuzește pe oaspete și-i deapănă poveștile.

Bineînțeles, maturul se adaptează la viziunea adolescentului, iar scriitorul simulează bine psihologia și limbajul tânărului însoțitor, chiar exprimarea cu tentă infantilă, făcând uz de numeroase dialoguri, evocări și invocări glumețe sau mai serioase, pentru ca legendele, miturile și simbolurile să capete aere de credibilitate iar lectura să aibă farmec. Și-l are, pentru că prozatorul are

har de povestitor, căruia îi adaugă și lexicul accesibil, cu expresii tipice pentru oralitatea basmului precum *pas, pasămite, tac chitic* etc. Repet, cartea îmbină utilul cu plăcutul, instruind la modul rezonabil, iar miturile, legendele și eroii antichității orientale sunt rememorate cu talent literar și umor, echilibru și simț al proporțiilor, spre a interesa vârsta adolescentă și nu numai.

Critica și istoria literară sunt, alături de poezie, filonul cel mai valoros al omului de litere Fl. Popescu. El se constituie din permanenta iubire a autorului – exegeza voiculesciană, căreia i-a consacrat patru opusuri: **Pe urmele lui Vasile Voiculescu** (1984, 1994), **Vasile Voiculescu și lumea lui** (1993), **Vasile Voiculescu la Pârșcov** (1996) și **Vasile Voiculescu – contemporanul nostru** (1997); lor li se alătură și alte două lucrări care îl vizează pe Alexandru Odobescu: **Alexandru Odobescu și Buzăul** (1995) și **Romanul vieții și operei lui Alexandru Odobescu** (2001); lista se lungeste cu cele două dicționare de uz școlar: **Dicționar de literatură română** pentru elevi, clasele V-VIII (1997, 1998) și **Dicționar de literatură universală** pentru elevi (1998) și se încheie cu o previzibilă lucrare – **O istorie anecdotică a literaturii române** (1995, 1999). La toate acestea, cu de la noi voie, mai cităm o apariție din același domeniu, aceea pe care o vom comenta – **Amintirea care ne rămâne** (2002), subtitrată **Convorbiri și evocări**.

În cele circa 240 de pagini, Fl. Popescu a adunat câteva materiale, care *nu sunt nici interviuri, nici reportaje și nici confesiuni, deși au câte ceva din toate acestea*, mărturisește autorul la pagina 7 și continuă: *volumul de față... cuprinde nu numai informații inedite despre protagoniștii întâlnirilor... ci și scrieri ale acestora*. Cine sunt aceștia? Savin Bratu, Matilda Caragiu, Nicolae Carandino, Șerban Cioculescu, Constantin Daniel, Laurențiu Fulga, George Ivașcu, George Macovescu, Ovidiu Papadima, Valeriu Râpeanu, Nichita Stănescu, Zaharia Stancu și alții.

Și tot autorul (în aceeași generoasă prefață în sugestia pentru comentarii) spune că, înarmat cu calm și răbdare, i-a lăsat pe *interlocutorii lui să se desfășoare așa cum au crezut și de cuviință*. Desigur, a revenit asupra unor materiale, le-a completat, în timp, a adăugat la *convorbirile cu pricina... și o serie de evocări și amintiri privindu-i pe unii scriitori contemporani...* Prin spusesele de mai sus, tot după părerea autorului, *volumul de față îi poate interesa și pe istoricii și criticii literari*, ceea ce este perfect adevărat, iar eu îi mulțumesc pentru ideea de a-și fi caracterizat propriu-i demers exegetic, pentru că m-a scutit pe mine de alte considerații critice.

Totuși, din stimă pentru domnul Florentin Popescu, din respect pentru cititori, chiar dacă accept explicațiile autorului, voi aduce câteva citate scurte din *mozaicul* propus de Fl. Popescu, cel ce rămâne un inefabil reporter sentimental, un evocator liric prin excelență, alături de un cercetător sagace și onest. Iată cum îl prezintă pe *Dan Smântânescu care face parte din acea spiță de intelectuali, din ce în ce mai rară azi, a conferențiarilor... pentru care întâlnirea cu publicul... reprezintă încă prilejul unui veritabil festin cărturăresc* (p. 9); din același opus (*Amintirea care ne rămâne*) mai excerptez un citat referitor la Vasile Voiculescu: „După patru ani de detenție a fost eliberat și a mai trăit doar un an. E adevărat, posteritatea l-a recompensat într-un fel, reabilitându-l și publicându-i scrierile inedite... însă fragilei alcătuirii trupești și spirituale, trecută în țărână, onorurile venite atât de târziu nu i-au mai folosit la nimic...” (p. 56-57).

În sfârșit, eseistica, reportajele și acel ciudat amalgam de civilizație și cultură, adevărată microenciclopedie a spiritualității exotice din Răsărit și

Sud și publicistica din care aș mai cita **Contemporan cu visul. Oameni, locuri și tradiții din ținutul Buzăului** (1978) și **Carte de dragoste pentru București** (1986).

**Divinități-le...** se prezintă ca un microdicționar enciclopedic ilustrat și comentat, întregit (volumul IV, pe care l-am parcurs cu uimire, adesea, și cu interes crescând) cu un *Tabel cronologic*, care sintetizează, pe două coloane distincte, istoria și civilizația chineză antică. Două eșantioane, din acest așazis dicționar, vor stârni, sper, interesul unor cititori: **Bodhi** – *Arborele științei* în miturile budiste, cel sub care s-a produs iluminarea profetului Buddha. Corespunzător *Pomului cunoștinței* din **Biblie**, situat în centrul Edenului: **Huen-Tuen**. Stare primordială a lumii, figurată fie ca un animal (câine, pasăre), fie ca un ou....

Cred că spiritul echilibrat, modestia și răbdarea omului i-au barbat impulsul de a accede în conclavurile zgomotoase ale unor congeneri cu pretenții de notorietate, iar dacă domnul Florentin Popescu va imprima dâre proeminente în toate domeniile în care s-a afirmat, mie mi s-au impus franciscanismul și chthonismul delicate ale poetului, enciclopedismul eseistului cultural și blândețea evocatoare a exegetului literar.

# Istoria literaturii din Dobrogea

*Perioada postbelică: 1944-2000*

## Scriitorii

### *Dezvoltarea prozei. Romanul*

#### EUGEN LUMEZIANU

**N**ăscut în Constanța, la 22 aprilie 1937. Studii liceale la „Mircea cel Bătrân” și filologice la Universitatea din București ( terminate în 1959). Profesor de limba și literatura română în orașul natal, iar între 1966 și 1970 redactor la revista *Tomis*. Debut publicistic în revista *Luceafărul* (în 1965) cu povestirea *Urluia*, care a fost premiată. Fondator al cenaclului „Poesis”, a colaborat la numeroase reviste de literatură (*Cronica, Tribuna, Orizont, Ateneu, Argeș, Astra* ș.a.). Debut în volum cu **Mersul ciudat al lucrurilor** (1968), după care au urmat alte cinci cărți: **Ultima zi optimistă** (1971), **Fluxul apei dulci** (1985), **Musafiri pe viață** (1985), **Compuneri libere pe ilustrate** (1986), **Memorii către ministru** (1990). A fost membru al Uniunii Scriitorilor din România. A decedat în Constanța, la 31 ianuarie 1990.

Autentic și remarcabil împătimit în zămisirea de universuri artistice în domeniul literaturii postbelice, Eugen Lumezianu s-a ilustrat în sfera prozei și a dramaturgiei.

În cel dintâi volum (**Mersul ciudat al lucrurilor**), alcătuit din treisprezece schițe și povestiri, autorul recompune spațiul spiritual și moral de mare puritate al copilăriei, guvernat de dorința de a imita pe cei maturi (*Vechiul Ford*), sentimentalismul învolburat și neliniștit, pendularea între vis și realitate specifică vârstei, la care toată poezia se ivește din felul lăudăros și nevinovat în care „eroii” își povestesc nimicul. Tot aici, în proze precum *Ghilă și romanul său, Bariera, Mâine va fi luni* etc., ia în atenție pe funcționarii mărunți și lucrătorii anonimi, pe artiștii obscuri etc.

Lumea acestei literaturi este o umanitate abandonată unui imobilism ce desfigurează, mutilată de obișnuința unei existențe desfășurate ste-



reotip. Interesul paginilor vine din natura bizară a personajelor, indivizi care nu-și găsesc cadența, oameni altfel cu o bogată viață interioară dar cu pasiuni ciudate. Prezentând povestea unor existențe neobișnuite, autorul vizează ilustrarea unor aspecte amare ale realității, precum schematismul, iluzia talentului, eșecul căutărilor fără noimă etc. Lumea astfel constituită în prozele de început ale lui Eugen Lumezianu concură o imagine, alunecă între real și bizar, la aceasta contribuind și inserțiile, cu o bună utilizare, de absurd și fantastic (*Fluming, Ghilă și romanul său*).

Excepționalele disponibilități literare ale lui E. Lumezianu pentru nuvelistică și povestire sunt augmentate în romanul său **Fluxul apei dulci**. Varierea modalităților naratoare în dezvoltarea „temei” reținute, încărcătura emotivă a paginilor, insistența imaginilor revelatoare, tot registrul faptelor artistice concură în acest roman la conturarea unei remarcabile împliniri literare.

**Fluxul apei dulci** este o carte care propune un univers uman înălțător și meschin totodată, frumos și meschin în același timp, este un roman despre mica și marea imoralitate a directorilor și secretarelor de întreprinderi, despre servilismul, lașitatea și caracterul odios al subalternilor, despre vanitatea și poza funcționarilor superiori, despre ridicolul în care cad când sunt lipsiți de prerogative, o ficțiune realistă foarte reușită despre automatismul micilor slujbași și omenescul lor, despre banalitatea și poezia vieții într-un orașel de provincie, despre suflete averse de aer curat și în care licărește mereu speranța de mai bine. Un roman despre oameni comuni dar autentici, o carte ca o picătură de apă în care palpita un concentrat de viață, scrisă cu înțelegere, dar la rece, în baza unor remarcabile disponibilități literare – de observație pătrunzătoare, expresivitate lingvistică și stil fluent. Confesiune a contabilei Lia Mărăcinaru, eroina romanului, care-și analizează existența concomitent cu nararea acțiunii de demolare a localității Caltuta Mare și amplasarea acesteia într-un perimetru apropiat, romanul lui Eugen Lumezianu este o meditație privind soarta omului confruntat în epoca modernă cu instabilitatea, o meditație care trimite la semnificația mitului Meșterului Manole. Cele două planuri ale realității astfel luate în observație definesc o proză modernă, cu varietate de tonuri, proză comportamentistă, pe alocuri psihologică, alteori absurdă, întotdeauna tensionată, căci acțiunea de demolare a orașelului este răsculcătoare pentru sufletul localnicilor. Textul valorifică inspirat legătura care se stabilește cu timpul între oameni și lucrurile înconjurătoare, consemnând numeroase fapte edificatoare în acest sens. Cineva, spre pildă, trecând pe lângă clădirea pustie a cinematografului rămasă încă în picioare, își amintește cu emoție cum „cu urechea lipită de ușa și cu ochii închiși” aici a văzut cele mai frumoase filme din viața lui. Se poate spune, de aceea, că, în pofida inserțiilor de comic și absurd, **Fluxul apei dulci** rămâne un amestec uman de dureri, regrete, nostalgii pentru ceea ce dispare.

Opera dramatică a lui Eugen Lumezianu, constituită din cele patru piese (**Musafiri pe viață, Tatăl nostru uneori, Capcana de nichel și Petreceri duminicale**), reprezintă o valoroasă/semnificativă contribuție a acestui scriitor la patrimoniul dramaturgiei naționale a românilor. Preocupat de problemele etice ale omului contemporan (viața de familie, minciuna ca adevăr, raporturile dintre generații etc.), E. Lumezianu este un moralist modern, care se folosește de simbol și parabolă pentru tratarea unor aspecte de rezonanță gravă, cum se întâmplă în **Musafiri pe viață**, piesă cu un conflict cu punctul de pornire în basmul popular al bătrânilor fără copii, în evoluția căreia se răsfrânge lumea noastră.

Înzestrarea sa pentru teatru a demonstrat-o Eugen Lumezianu cu prisosință încă de la prima piesă scrisă și jucată - **Tatăl nostru uneori** – scrisă cu luciditatea și priceperea elaborărilor dramatice întâlnite la dramaturgii cu experiență și vocație. Piesa de debut a lui E. Lumezianu este o lucrare ancorată în contemporaneitate, dezvoltând un conflict de ample resurse, care așează în centrul dezbaterii obligațiile părinților în educarea tinerilor. În planul construcției dramatice, textul scontează, cu bune rezultate, pe efectele iscate din divorțul dintre aparență și realitate, conflictul-nucleu valorificând artistic procedeele jocului. Titlul **Tatăl nostru uneori** are în vedere tocmai jocul care intervine la un moment dat, în casa medicului Ștefan Nemțeanu, între fiii acestuia (Simina și Claudiu) și vărul Alexandru, care, în glumă, ține pentru scurt timp locul tatălui lor. Eugen Lumezianu a fost un talent veritabil pe care anii l-au privit cu un ochi viclean.

---

#### Alte opere:

*Capcana de nichel* (1979, Teatrul Dramatic din Constanța); *Petrececi duminicale* (1980, Teatrul Național din Timișoara).

#### Referințe:

Balotă, Nicolae - *Capcana de nichel*, în: „România literară”, 12.07.1978; Modola, Doina - *Capcana de nichel*, în: „Steaua”, octombrie, 1979; Tașcu, Valentin - *Musafiri pe viață*, în: „România literară”, 15 august, 1985.

## ION COJA

**P**rozatorul, dramaturgul și lingvistul Ion Coja s-a născut în Constanța, la 22.10.1942, a fost elev al Liceului „Mircea cel Bătrân” din orașul natal, apoi student al Facultății de Filologie a Universității București, devenind (din 1966) cadru didactic cu doctoratul acestei universități și publicând numeroase și importante studii de lingvistică generală. În domeniul literar s-a manifestat ca dramaturg și prozator încă din perioada studenției. Astfel, în anul 1969, în cadrul Festivalului internațional al teatrului studenților de la Nancy, i s-a reprezentat piesa *Podul*. A debutat ca autor de carte în 1971 cu volumul de teatru **Jucătorul de table**, urmat (în 1980) de publicarea, la Editura Eminescu, a piesei *Credința*, pusă în scenă de Teatrul dramatic din Constanța. Dramaturgul Ion Coja, colaborator la numeroase reviste (*România literară*, *Viața Românească*, *Ramuri*, *Tomis* etc.), a publicat până în prezent volumele de proză **Carnaval la Constanța** (București, Cartea Românească, 1978), pentru care a primit Premiul Academiei Române „Ion Luca Caragiale” pe anul 1979, **Pagini pestrițe** (București, Cartea Românească, 1986), **Vin americanii** (București, Ed. Kogaion, 2001). Este membru al U.S.R.

Scriitorul Ion Coja se dovedește a fi un mare iubitor al esențelor artistice tari și un spirit justițiar, dintre cele mai vii, al culturii naționale, în vremea noastră. Principala lui scriere în proză - **Carnaval la Constanța**, reprezentând la apariție un eveniment cu o dublă semnificație: debutul acestui autor ca

romancier și impunerea unui nume nou în literatura română contemporană, constituie, prin formula literară folosită, unul dintre cele mai originale și valoroase romane românești din ultimele patru-cinci decenii. Iată pentru ce ne putem întreba despre ce este vorba, în fond, în **Carnaval la Constanța**? La începutul narațiunii, autorul ne spune că Vasile Neacșu, personajul său central, a scris un roman în care vorbește cum eroul își omoară soția, înecând-o în mare. Crima acestuia este perfectă, în sensul că nu lasă nici o posibilitate de descoperire a făptașului. Ca-n mitul lui Pigmalion, Vasile Neacșu este într-atât de captivat de modul impecabil în care eroul romanului său săvârșește crima, încât trece el însuși la transpunerea în viață a faptelor exact așa cum acestea erau povestite în roman. Aproape tot romanul **Carnaval la Constanța** se constituie din prezentarea pregătirilor pe care le face Vasile Neacșu pentru realizarea planului său. Avem a face deci cu un roman. Planul de ucidere a soției devine pentru Vasile Neacșu asemenea unui leitmotiv în baza căruia un pianist virtuos realizează mereu alte și alte variațiuni, tot mai complexe și mai atrăgătoare. Există câteva etape în desfășurarea acestui plan, fiecare cu peripețiile ei. Prima bornă a traseului este cumpărarea unei saltele pneumatice, cea de-a doua este alegerea locului pentru înecarea partenerei, o alta este fixarea zilei. Odată săvârșită crima, însă, începe drama lui Vasile Neacșu. El nu-și mai găsește liniștea, devine extrem de susceptibil, i se pare că tot ce-l înconjoară cunoaște fapta lui și-l condamnă, se consideră singur un clovn nenorocit. Dar, lovitură de teatru! La sfârșitul cărții constatăm că, revoltat de conduita scriitorului față de el și de rolul ce i l-a rezervat, Vasile Neacșu îl ia la rost pe scriitor și, dezvăluind adevărul, dă totul peste cap. Oprind aici povestirea întâmplărilor, trebuie să constatăm că aspectele ori faptele întâlnite în romanul lui I. Coja nu ne îndreptățesc să spunem că avem a face cu un roman de reflectare obiectivă a realității, pentru că viziunea literară nu este consecventă și unitară în acest sens. Totodată, deși conține elemente ale prozei de investigație, precum cercetarea minuțioasă și sistematică a faptelor, procedeul suspansului ș.a., **Carnaval la Constanța** nu este nicidecum un roman polițist, pentru că el nu răspunde și nici nu și-a propus să răspundă comandamentelor unui asemenea gen de roman. Valorificând o proză care cultivă absurdul și așează totul sub unghiul ironiei și al derizoriului, cartea lui I. Coja este o construcție fantezistă și carnavalescă despre care nu se poate spune însă că e lipsită de legătură cu realitatea, căci ea conține o semnificație iar aceasta vizează realitatea. Edificiu literar de mare finețe și inteligență, romanul în discuție își asociază o gamă largă de procedee artistice, dintre care sunt de amintit elementele de punere în scenă. În **Carnaval la Constanța**, autorul e în același timp narator și regizor, intervențiile sale regizorale făcându-se sub ochii cititorilor și chiar ai personajelor. Astfel, încă de la început, scriitorul își verifică în prezența noastră instrumentele de lucru și eficiența lor la unele în favoarea altora. Procedând în același stil pirandellesc, autorul se mișcă dezinvolt printre personajele sale, se asociază ori se disociază de faptele lor, le cere scuze uneori. La rândul lor, acestea intervin pe lângă narator și-și exprimă opinia privitor la felurite aspecte ale romanului. Spre pildă, într-un loc, eroul cărții îi reproșează că a inclus mai multe personaje decât erau necesare spre a primi drepturi de autor mai mari; în altă parte, același erou iese la plimbare pe stradă cu autorul, intră și bea bere cu el la restaurantul „Zorile”, cu care ocazie comentează minimalizator anecdotică romanului. În acest context este de arătat că narațiunea lui I. Coja își asociază și elemente de tragi-comic de mare efect. Așa în paginile în care se arată cum un convoi

mortuar nimerește, în timpul carnavalului, în mijlocul unei parade de care alegoric și merge încadrat de acestea spre hazul spectatorilor, care cred că e vorba de o glumă originală și spre mâhnirea celor din urma dricului. Tot așa în paginile antologice în care se relatează scenele de-a dreptul grotești de la priveghiul soției lui Vasile Neacșu. Efectul imediat al unor asemenea prezențe e producerea umorului, un umor fin, iar efectul mai îndepărtat și durabil se vedește în problematica gravă a cărții. Asemenea manifestărilor de literatură modernă, expunerea din romanul lui I. Coja prezintă un profil complex. Ea conține remarcabile pagini de analiză psihologică pe personajul central, pagini care învederează comprehensiune. Vasile Neacșu este un personaj viu pentru că e surprins în toate cutele sufletului și gândurilor lui. El reacționează cu încântare la planurile ce le făurește, alteori se autoblatează, ori se frământă și suferă. Ion Coja are, de asemenea, darul observației ascuțite și forța picturii unor ample tablouri umane, precum tabloul memorabil, al carnavalului pe străzile Constanței și în Piața Ovidiu. Mesajul acestui roman, care transpare cu claritate din partea a doua a cărții se constituie dintr-o pledoarie subtilă pentru conservarea integrității morale ale ființei umane, pentru păstrarea nealterată a valorilor sale sufletești. Undeva se și scrie: „Să fii om, mai întâi”... Or, Vasile Neacșu este, la un moment dat, un monstru și a ajuns astfel pentru că și-a reprezentat greșit raportul dintre individ și semenii. Toate acestea sunt temeuri să afirmăm că romanul **Carnaval la Constanța** este o operă literară remarcabilă. Autorul lui, Ion Coja, e unul dintre scriitorii noștri lucizi și ironici de prim rang, care are percepția lumii ca spectacol, manifestând o deosebită atracție pentru construcțiile literare și labirintice. Romanul lui, care întinde la tot pasul curse cititorului, este o structură perfectă, bine încheată.

Cel de-al doilea roman al lui Ion Coja – **Vin americanii!** – ne creează posibilitatea să constatăm încă o dată complexitatea actului de creație la acest viguros scriitor și, totodată, cât de intimă este relația dintre literatura lui și realitatea socială: scăpând de cenzură, creatorul se îndreaptă către alt orizont tematic și valorifică alte formule artistice. Prin **Vin americanii** avem a face cu un roman cu dublu profil. Narațiunea în discuție este o cronică de familie – cronică a familiei Șeitan, oieri ardeleni veniți în Dobrogea după 1878, urmărită de-a lungul a trei generații. Așa fiind, este de înțeles că autorul evocă o perioadă dramatică: perioada celor două războaie mondiale și a instaurării regimului comunist, timp în care, cum se știe, suferind oprămiri de toate felurile și ani grei de detenție, oamenii trăiau cu speranța că vor veni să-i salveze americanii. Cum de la un capitol la altul scriitorul pune în evidență rolul factorului politic în viața oamenilor, **Vin americanii** este totodată și un roman politic a cărui proză cultivă realismul și mărturisește, prin exponenți ai familiei Șeitan, setea de libertate și adevăr a ființei umane asuprite. Important de constatat că, deși de altă factură față de **Carnaval la Constanța**, **Vin americanii** comunică discret cu acela, prin ironia fină și inteligentă, adică prin spirit.

Activitatea de dramaturg a lui I. Coja s-a concretizat până acum prin piesele *Credința*, *Talmeș-balmeș*, *Adio*, *Julieta*, *adio* și *Jucătorul de table*. Piesă din categoria dramelor existențiale, aceasta din urmă este o tulburătoare parabolă privind epoca noastră, problema fundamentală a umanității din această epocă, anume degradarea omului, inapt pentru sentimente și relații normale, ca și pentru o existență animată de idealuri înalte. Dramă de factură morală semnificând un semnal de alarmă privind consecințele negative ale egocentrismului și lipsei de generozitate, *Jucătorul de table* reține prin perspectiva optimistă din final.

Piesă cu un fond politic, *Credința* are aspectul unei accentuate dezbateri privind unele momente cruciale ale istoriei românilor în secolul al XIX-lea: Unirea Principatelor, domnia regelui Carol I, războiul pentru independență. În legătură cu aceste evenimente, piesa aduce pe scenă personalități politice și culturale precum M. Kogălniceanu, I.C. Brătianu, C.A. Rosetti, I. Ghica ș.a., subliniind, într-o perioadă de neadevăruri și confuzii, marele și sincerul lor patriotism, aportul lor la făurirea României moderne.

---

**Referințe:**

Cubleșan, C-tin , în: „Tribuna” din 4 dec. 1978; Iorgulescu, M., în: *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, 1978; Manolescu, N. - *Deriziunea romanescului*, în: „România literară”, nr. 15, 1979.

MARCOS FARIAS-FERREIRA

Universidade Técnica de Lisboa

## From *UndertheGround* Națiune și narațiune prin prisma ochiului cinematic al lui Kusturița & Bregović

### 1

**E**ăutând o abordare referitoare la ochiul cinematic al lui Kusturița în *fromUNDERtheGROUND*, am luat în calcul următoarea premiză: că cinematografia poate fi citită ca o formă particulară de cunoaștere socială și că asemeni tuturor celorlalte forme de cunoaștere socială cinematografia este întotdeauna *pentru* cineva și *pentru* un anumit scop. Urmărind un *modus vivendi* care susține o largă perspectivă critică a lumii sociale abordarea de față în ce-l privește pe Kusturița și *Underground* (1995), implică o distincție esențială între teoria tradițională și teoria critică și dezvoltă o lectură a tuturor chestiunilor „sociale” potrivit cărora fiecare abordare a cunoașterii faptului social pendulează întotdeauna între acceptarea ca legitimare a ordinii sociale și provocarea ei.

În acest context, distincția făcută de Cohen-Séat căpătă o nouă importanță. În opinia lui este crucial să înțelegem faptul filmic ca diferit de cel cinematic. Faptul filmic „constă în a da expresie vieții, viața lumii sau viața minții, a imaginației sau a ființelor și lucrurilor printr-un sistem de combinații a imaginilor. Prin urmare, faptul filmic include acele aspecte ale filmului ca pe un obiect, o combinație de imagini vizuale naturale sau convenționale și imagini auditive – sunete sau cuvinte”. Oricum, în felul său, faptul cinematic se referă la film ca fenomen social. După Cohen-Séat, este „circulația între grupuri umane a unei (re)surse documentare, de senzații, idei, sentimente, materiale furnizate de experiența de viață și modelate de film în felul său.”<sup>1</sup> Prin urmare, și așa cum Diana Holmes și Alison Smith precizează în introducerea la volumul lor *O sută de ani de cinema European*, „există o neîndoieabilă abilitate/pricepere, și unii ar zice chiar destinul inevitabil, a cinematografului să păstreze și să comunice unui număr mare de oameni, un set de valori și priorități, un anumit mod de a vedea societatea.”<sup>2</sup> Această pricepere de a imagina societatea transformă cinemaul într-unul dintre cele mai puternice instrumente politice în sensul

că tot felul de actori sociali, oficiali sau nu încearcă să transmită prin intermediul lor viziunile lor rivale a ceea ce societatea este și trebuie să fie. Prin urmare, faptul cinematic despre cinema aduce la lumină strategiile actorilor sociali, i.e., disputele lor culturale asupra naturii identității colective și a ceea ce trebuie să urmeze de aici, ce fel de contract trebuie să unească oamenii într-o comunitate politică, ce fel de norme și de reguli trebuie să opereze în activitatea lor, ce principii de includere și excludere trebuie adoptate pentru a trasa fina linie de demarcație între afară și înăuntru, dușman sau prieten. Toate acestea înseamnă chiar și atunci când cinematografia nu-și asumă în mod deliberat sarcina de a încuraja publicul său de a reflecta și de a pune întrebări, că nu putem presupune că aceasta reprezintă doar distracție și spectacol. Din punctul meu de vedere, cinemaul nu reprezintă niciodată doar divertisment și spectacol pentru simplul motiv că are în vedere cu mai mult decât faptul filmic. Într-un mod critic are de-a face cu faptul cinematic subliniat de Cohen-Séat. Ca fenomen social, cinemaul este mai mult decât simpla combinație de imagini vizuale: miezul problemei stă în circulația grupurilor umane, a unei resurse de idei despre însăși natura culturii, societății și identității. Ținând cont de sensul său critic, cinematografia nu reprezintă niciodată numai o sursă de divertisment sau spectacol pentru că asemeni oricărei alte forme de cunoaștere socială, el participă în egală măsură la construcția societății și nu doar ca o marfă a ei. Mai mult chiar, la începutul secolului XXI, este mai mult decât evident că cinematografia este angrenată în producția sensurilor și relațiilor culturale susținând sau contestând sistemul global de putere și dominație și că, prin urmare, nu poate scăpa larg- definitului câmp ideologic și a confruntărilor concomitente asupra diferitelor perspective și a ceea ce trebuie să decurgă din punerea lor în aplicare.

Dezbaterea de început asupra naturii cinematografiei între realiști precum Bazin, care celebra realismul puterii cinemaului asupra și deasupra oricărei alte forme de artă, și formalisti precum Balázs and Eisenstein, care considerau că vitalitatea cinemaului stă în abilitatea sa de a transcende realul, a fost în cele din urmă încheiată și depășită de concepția semiotică asupra filmului, pe care se bazează edificiul actual al teoriei filmului. Așa cum subliniază David Clarke în avanpremiera sa la *Orașul cinematic*, această evoluție în teoria filmului a survenit ca rezultat al faptului că „abordarea semiotică furnizează perspectiva internă care denotă că ambele părți ale dezbaterii formalist-realiste s-au sprijinit pe supoziția inadecvată că cinemaul întreține în primul rând o relație indexicală cu realitatea”<sup>3</sup>. Totuși eseul de față despre Kusturița și *Underground* nu reprezintă un demers de teorie a filmului și nici o abordare semiotică a lui. Ar trebui mai degrabă plasată într-un domeniu intelectual cumva diferit și anume acela al disciplinei academice bine precizate a Relațiilor Internaționale și al interesului reînnoit al acestei discipline pentru cultură, identitate și fenomene ideatice, ca producătoarea unei rețele de sensuri intersubiective modelând societatea. În acest eseu încerc să argumentez faptul cinematic al lui Cohen-Séat pentru a demonstra că, fiind angrenat în imaginarea societății și în producerea unei resurse de idei reale despre ea – real în sensul că ele au un înțeles pentru un public larg de spectatori – cinematografia întotdeauna întreține o relație indexicală cu realitatea indiferent de faptul că presupunem că reprezintă realitatea sau e doar un simulacru al ei. Așa cum am sugerat înainte, această relație este în primul rând legată de faptul că prin cinema, imaginile triumfătoare ale realității sunt construite/legitimate și deconstruite/contestate.

În acest eseu, încerc să dezvolt problematica specifică privind felul în care nararea Iugoslaviei prin intermediul ochiului cinematic al lui Kusturița se adresează Balcanismului și forțelor dialogice de *include/exclude* care operează într-o regiune considerată încă aflându-se între Europa și un vag Orient, pe acel tărâm al hibridității al lui nici/nici sau și/și, Europa și Orientul, și care în ultimă instanță o deposedează de statutul deplin de europenitate. Și totuși, opera lui Kusturița este diametral opusă unei anumite tradiții filmice de la Cecil B. de Mill la Erich von Stroheim, John Cromwell, Richard Thorpe, Richard Quine sau Dușan Makayev. Indiferent dacă e introdus prin intermediul unei imaginare Marsovia, Monte Blanco, Ruritania sau Herțoslovia, „balcanitatea” a exercitat un fel de atracție asupra producătorilor și probabil a dus, în opinia lui Nevena Daković, la cristalizarea a trei modele de reprezentare a conținutului său: modelul romantic, modelul ironic și modelul butoiului cu pulbere<sup>4</sup>. În consecință, cinemaul și strategiile sale filmice au fost folosite în producerea și reproducerea balcanismului, creând astfel un fapt cinematic pentru generații întregi de spectatori care n-au pus niciodată piciorul în Balcani sau dacă au făcut-o erau deja îndrumați de acest fapt.

Cinemaul susține o relație indexicală cu realitatea cu ajutorul căreia construiește triumfătoarele sensuri intersubiective pe care e clădită societatea și acest fapt se acomodează cu perspectiva mea asupra ochiului cinematic al lui Kusturița.

În mod particular, în contextul filmului *Underground*, este esențial să reținem că ai de-a face cu abordarea unui nativ față de subiectul mai general al narării Iugoslaviei ca un moment formativ distinct pentru identitatea sa colectivă. Dacă națiunile sunt precum narațiunile, așa cum Homi Bhabha a susținut altundeva, „ele își pierd originea în miturile timpului și își ating pe de-a-ntregul orizontul doar cu ochiul minții”<sup>5</sup>. Dat fiind faptul că în zilele noastre comunicarea de masă se realizează deplin prin înțelegerea orizontului unei națiuni, acest ochi al minții producătorului de film se transformă în consecință într-un mediator de prim ordin în citirea și nararea națiunii. Teoria bhabeliană și limbajul sunt în mod special corespunzătoare pentru a-l interpreta pe Kusturița și *Underground*, nu atât datorită aparentei note nostalgice a acestei citări, cât pentru insistența asupra națiunii ca o formă de construct cultural, în sens gramscian, care implică un factor critic al narațiunii ambivalente, i.e., atât narațiune cât și contranarațiune. Fiind în același timp o instanță de construcție și deconstrucție, de consens producere/reproducere și contestare *qua agonistikós*, această margine ambivalentă a națiunii-spațiu este evocată peste tot de Bhabha constituind cheia reprezentării modernității culturale. Opera lui Kusturița își asumă în mod clar această margine ambivalentă aflată în inima națiunii-spațiu, și scandalul despre așa-zisa „Yugostalgia” a fost formulat într-un mod pe de-a-ntregul simplist care nu face dreptate nici lui, nici operei sale<sup>6</sup>.

Depășind acest tip de scandal, susțin că narațiunea lui Kusturița despre Iugoslavia este în mod copleșitor ambivalentă în sensul că națiunea este considerată în mod aprioric ca un sistem instabil de semnificații culturale. În acest sens, națiunea în *Underground* își asumă caracterul specific al reprezentării spectacularului în producerea/reproducerea vieții sociale care transformă ochiul cinematic al lui Kusturița într-un instrument bhabelian divulgând instabilitatea inerentă a întregii cunoașteri sociale dincolo de prevalarea *qua*



narațiuni esențializate ale națiunii. Chiar în termenii lui Bhabha, performativitatea implică faptul că prezentul istoriei unui popor trebuie abordat ca „o practică distrugând fundamentul culturii naționale care încearcă să capteze un trecut național «adevărat» [...]”<sup>7</sup>. În contrast puternic, narațiunile naționale esențializate, circumscrise zonei pedagogicului ratează punerea în scenă a identității ca repetiție și re-creație. În acest context, caracterul mitic al unei națiuni înrădăcinat în narațiunile esențializate se bazează pe presupuziția unui „timp omogen și gol” în care temporalitatea nu este nimic altceva decât continuarea unui proces coerent de identificare proprie și colectivă *cum* sedimentările istorice. Prin intermediul strategiilor filmice utilizate în *Underground*, Kusturița subliniază acel tip de instabilitate care constituie procesul de semnificare culturală, i.e., separarea limbajului și a realității, ducând în cele din urmă la o înțelegere a națiunii ca fiind circumscrisă în conjunctura creată de dialectica unor temporalități rivale. Atât Bhabha cât și Kusturița aderă apoi la un mod de a vedea lumea după care actul enunțării sau al narării națiunii trebuie să reflecte întotdeauna instabilitatea și ambiguitatea semnificării culturale pentru a dezvălui imaginarea identității proprii sau colective.

Așa cum Bhabha subliniază în *Diseminarea*, și făcând legătura între localizarea sa timp/spațiu a națiunii și construcția timp/spațiu a finalității națiunii evidențiată de Julia Kristeva, „iese la iveală figura poporului în ambivalența narativă a înțelesurilor și temporalităților disjuncte”<sup>8</sup>. Pentru Bhabha, producerea națiunii ca narațiune dezvăluie o temporalitate disjunctivă distinctă, i.e., un clivaj între pedagogic și performativ. În timp ce ultima face aluzie la procesul identității constituit prin sedimentare istorică, coerență și continuitate, spectacularul dizolvă semnificația națiunii ca individualitate introducând temporalitatea particulară a lui „între”, în timp ce heterogenitatea este articulată și confruntată în interiorul națiunii înseși. Prin intermediul strategiilor combinate ale pedagogicului și performativului, narațiunea națională este prin urmare localizată într-o conjunctură temporală complexă ale cărei consecințe tangibile pentru popor, narate fiind, constituie localizarea lor în spațiul liminalității: dubla înscriere a oamenilor ca obiecte ale unui demers pedagogic și subiecte performative. Prin urmare, temporalitatea complexă a narațiunii naționale aduce în discuție *diseminarea* identității, i.e., clivajul narativ al subiectului identificării. Ochiul cinematic al lui Kusturița în *Underground* se bazează foarte mult pe un fel de act enunțativ diseminatoriu. Ruptura dintre lumea „reală” a lui Marko și peștera platonicească a lui Blaky corespund liminalității bhabeliene și clivajului simultan al subiectului identificării. Așa cum susține Bhabha și ochiul cinematic al lui Kusturița sfârșește prin a sublinia, actul diseminator „face de neatins orice pretenție de supremație națională la dominație culturală pentru că poziția controlului narativ nu e nici monoculară, nici monologică. Subiectul este la îndemână numai în intervalul dintre relatare/relatat, dintre „aici” și «altundeva», și în această dublă scenă condiția însăși a cunoașterii culturale o constituie alienarea subiectului”<sup>9</sup>.

Ținând cont de acest argument, consider că *Underground* constituie negreșit o contra-narațiune menită să depășească narațiunile originarității și a subiectivităților inițiale, în care alienarea subiectului coincide cu o distinctă conștiință de sine postmodernă, că toate proiectele etnocentrice reprezintă „granițele enunțative a unui șir de alte istorii și voci disonante, chiar dizidente [...]”<sup>10</sup> În *Underground*, intervalul specific dintre relatare/relatat, dintre „aici” și „altundeva”, i.e., dintre lumea „reală” și peștera lui Platon, este construit prin intermediul învierii, la sfârșitul filmului, a tuturor personajelor moarte și

a mișcării lor în derivă pe insula plină de veselie, îndepărtându-se de țărmul ferm al continentului. Ultima mișcare diseminatorie a lui Kusturița se află în relație cu ceea ce Bhabha numește spectacolul identității ca repetiție, i.e., re-creerea eului în lumea călătoriei<sup>11</sup>. Învierea tuturor personajelor moarte pe insula plină de veselie care părăsește continentul nu este în cele din urmă decât o metaforă a suveranității alienării celei mai necesare a subiectului sau a des-centrării în fața istoriei traumatice a Jugoslaviei. De asemenea, diseminarea înțeleasă ca subliniere critică a lui Kusturița a temporalităților disjuncte constituind națiunea-spațiu deschide în mod clar perspectiva unei lecturi bahtiniene a *Underground*-ului. Deschiderea spațiului pentru narațiuni alternative ale națiunii sau re-crearea eu-lui prin repetiție este jucată prin intermediul unei relații dialogice intrinseci între două niveluri de sens cronotopic. Reformulând și adaptând opinia lui Martin Flanagan asupra lui Bahtin și a filmului, aceasta este tipul de relație între cronotopii reprezentați în film *qua* text și relațiile particulare timp-spațiu guvernând lumea spectatorilor.<sup>12</sup> Când cinematografia este abordată nu doar ca un simplu mijloc explicativ, ci în calitate de furnizor de realitate, referințele sale cronotopice sunt destinate să promoveze dialogul și chiar să provoace toate relațiile închistate ale interacțiunii textuale între spațiul social și timp.

### 3

Ținând cont de presupuziția lui Bhabha că națiunile se comportă ca națiunile și-și ating pe de-a-ntregul orizontul doar cu ochiul minții, devine esențial argumentul narațiunii și narativității ca strategii particulare, responsabile de realizarea identității colective. *Underground*-ul lui Kusturița constituie un exemplu al narării națiunii ca o conjunctură istorică distinctă pentru Jugoslavia, o conjunctură care poate fi conceptualizată ca un nou moment formativ desfășurându-se violent de la moartea lui Tito și intensificându-se de-a lungul anului 1990. Așa cum Erik Ringmar o spune într-un context diferit, un moment formativ poate fi înțeles ca un timp când „vechile identități se prăbușesc și altele noi sunt create în locul lor; timpuri când noi istorii sunt spuse, supuse publicului, și sunt prezentate noi solicitări de recunoaștere”<sup>13</sup>.

Într-un deceniu marcat de dezmembrarea republicilor multinaționale, războaiele din Bosnia, Croatia și Kosovo, quasi-războiul din Macedonia și dizlocările aferente de populație, *Underground* se ridică la nivelul unui veritabil exercițiu de a oferi publicului o de-esențializată *cum* de-naturalizată relație a ceea ce poate fi yugo-identitatea și ce consecințe politice ar putea avea loc. Opera lui Kusturița își dezvăluie o ascuțită, subtilă conștiință, despre cum anumite opțiuni politice pentru edificarea comunității pot fi de fiecare dată când sunt asumate să rezulte din constructe naturale în loc de imagineri sociale. Așa cum susține Alina Hosu Curticăpean în lucrarea pe care a prezentat-o în 2003 la conferința ținută la SSEES, Londra, o abordare narativă a identității constituie o modalitate efectivă de a evita naturalizarea unei identități de grup, care este altfel o tentație comună când abordăm această problematică<sup>14</sup>. Mai mult, o astfel de relație de-naturalizată a identității bazată pe noțiunea imaginărilor sociale în loc de esențe trans-istorice denotă presupuziția poststructuralistă după care identitatea are o istorie, pentru că întotdeauna se ivește în discursurile particulare sau în regimurile adevărului. După opinia mea, aceasta

constituie câmpul teoretic după care atât Bhabha cât și Kusturița își construiesc abordarea lor asupra formării identității, conducându-i la a recunoaște că identitatea este în mod intrinsec contestată și e departe de a fi un fapt obiectiv al naturii. Poziția esențială în *Underground*, este că Kusturița intenționează să intervină în scandalul declanșat de formarea identității, pretinzând că este imposibil să furnizezi o poziție autoritară pentru afirmarea identității, fie ea și internaționalismul comunist sau închiderea etnică din 1990. Aflată într-o conjunctură formativă pentru identitatea yugoslavă și într-un moment crucial al tragediei fizice născută din bătălia pentru a o așeza pe bazele autoritative ale excluderii etnice, abordarea narativă a identității operată de Kusturița este înainte de toate menită să accentueze urgența re-creării sinelui pe baze repetitive/ambivalente. Atunci *Underground* constituie o adevărată contra-narațiune a națiunii în sens bhabelian, în același timp evocând și radiind ambițiile totalitare inerente, existente în interiorul națiunii și deranjând „acele manevre ideologice prin care ‘comunităților imaginate’ le sunt conferite identități esențializate”<sup>15</sup>. Atât Bhabha cât și Kusturița au meritul de a fi realizat cu succes un astfel de experiment pentru o abordare narativă a problemelor umane ca o modalitate de a reconstrui din interior toată complexitatea și ambiguitatea generată de fenomenele sociale. Potențând capacitatea factorului uman în fața structurilor sociale, narativitatea se dezvăluie ca un puternic corectiv al relației supradeterminate a acțiunii umane focalizând presupusul proces coerent al sedimentării istorice pedagogice bazată pe esențe trans-istorice. Accentuând capacitatea factorului uman în fața structurilor sociale, narativitatea se relevă ea însăși ca un puternic corectiv al bazelor supradeterminării acțiunii umane focalizate pe nimic altceva decât presupus coerentul proces al pedagogice sedimentări istorice bazate pe esențe transistorice. Dimpotrivă, abordarea narativă constituie o strategie enunțiativă distinctă bazată pe caracterul acutului diseminatoriu. Narativitatea țintește atunci la împuternicirea subiectului performativ aflat la răscrucea unui moment formativ. Urgența de a re-articula sinele și identitatea colectivă face abordarea narativă în mod special potrivită studiului unor astfel de momente. Pe lângă asta, este esențial a sublinia că strategia narativă la Bhabha și Kusturița nu este doar un mijloc explicativ; ea este constitutivă în ceea ce noi adesea susținem a fi o realitate obiectivă. De fapt, așa cum Sommers și Gibson subliniază, „viața socială este ea însăși povestită și [...] narațiunea este o condiție ontologică a vieții sociale”<sup>16</sup>. Correspunzător acestei afirmații este posibil să afirmăm că personajul povestit al vieții sociale vine direct *from UNDERtheGROUND*, și filmul se transformă în metafora definitorie a condiției ontologice a societății. Povestind națiunea în *Underground*, Kusturița atrage atenția asupra performării identității ca repetiție, permanenta re-creare a sinelui prin narațiuni accentuând capacitatea ochiului minții de modelare a sinelui și puterea povestirii de a reconstrui identitatea colectivă. De asemenea, nu trebuie să uităm rolul pe care-l joacă muzica lui Bregović în dezvoltarea strategiilor narative în *Underground*. „Arta sa fundamental impură [sic]” are rolul unei hibridități musicale accentuate ca re-creare a identității și de-centrare a sinelui suveran. De fapt, ceea ce face Bregović este un fel de peticeală care urmează metoda țigănească a apropiării, topirii și transformării tradițiilor muzicale, un construct auditiv intenționând să dezvăluie posibilități ontologice ascunse atât pentru muzică cât și pentru identitate în sine. Pe parcurs el prinde „vitalitatea subculturii în cele mai lipsite de valoare aspecte ale sale, în mod definitiv exclusă din sferile bunului gust, [...] [și rezistă] la standardizarea programată a gustului și sentimentelor și la controlul

conștiinței, acele noi amenințări ale lumii noastre «globalizate»...”<sup>17</sup>

Împreună și alăturând opera teoretică a lui Bhabha de ochiul cinematic al lui Kusturița, intenționez să subliniez felul în care amândouă, cercetare și film sunt legate în înțelegerea procesului colectiv de dirijare a cristalizării imaginărilor în calitate de grup etnic sau rasă în puternice forțări ale „realității” pentru care unii oameni sunt gata să-și dea viața și să extermine străini. Prin abordarea națiunii prin narativitate și strategiile ei, focalizând „pluralitatea povestirilor pe care diferite culturi și subculturi le spun despre ele însele”<sup>18</sup>, atât teoreticianul cât și cel care face un film au rolul crucial în enunțarea problematizării colective și în a indica traseul către de-centrarea/repetarea subiectivității suverane. Mai mult, susțin că toate acestea trebuie să aibă de-a face cu responsabilitatea critică a identificării unor imagini colective alternative.

Dezvăluind cum reprezentările esențializate ale nației ajung să fie și concentrându-se asupra consecințelor politice ale imaginării lor într-un mod particular, Kusturița de fapt încearcă să deschidă un spațiu critic pentru imagini alternative și soluții politice care împart compania cu reprezentările exclusive ale nației. Nu e posibil cu toate acestea să concluzionăm că *Underground* și opera lui Kusturița, luate în general, au avut o influență profundă pe acest domeniu. De fapt, fragmentarea politică a continuat să se extindă în regiune începând cu 1995 și politica identității ca identitate cu sine, integralitate și integritate a reținut atenția unui public larg întotdeauna doritor să adere la istoriile primordiale pentru a reitera o autoritativă *cum* suveranitate a sinelui și a grupului. În cele din urmă cuvintele introductive din *Underground* au fost aduse la deplina lor semnificație. „Bila jednom jedna zemlja” – a fost odată o țară – acum înseamnă că și cuvântul Yugoslavia a fost șters din vocabularul balcanic și ar putea eventual să se dizolve în orizontul ochiului minții.

#### 4

Așa cum am susținut de la început, *fromUNDERtheGROUND* este un eseu în acord cu și destinat să întrețină schimbarea culturală influențând Relațiile Internaționale ca disciplină academică cu începere din 1990. Din această perspectivă o lectură culturală a relațiilor internaționale implică focalizarea constituirii societății prin intermediul fenomenelor ideatice și intersubiective precum identitatea. Prin urmare, identitatea are importanță pentru Relațiile Internaționale așa cum Markus Reisenleitner a scris în alt context, pentru că „ridică întrebări fundamentale despre cum individualitățile și grupurile se pun în acord, sunt cooptate în sau excluse din comunități și societate, și aceste semnificații par să fie în criză”<sup>19</sup>. În opinia mea, *Underground* constă în primul rând într-un efort de a reprezenta identitatea prin intermediul strategiei particulare a diseminării eului și națiunii în temporalități ambivalente. Strategiile filmice ale lui Kusturița indică un argument bazal după care identitatea este denaturalizată și nu echivalează identitatea cu sine, integralitatea și nici integritatea; întotdeauna consistă într-o reprezentare și întotdeauna include diferența ca o posibilitate de enunțare și articulare. În acest sens *Underground* pune în mod critic în scenă clivajul narativ al subiectului identificării enunțat de Bhabha precum și spațiul său deschis alternativei *qua* narațiuni de-reificate ale națiunii. Indiferent de ce urmă de yugostalgie putem găsi în el poate fi atribuită oricum preferinței etice sau estetice a lui Kusturița pentru posibilitățile

neacoperite de multiculturalism asupra închiderii unei structuri identitare „monoculare” și „monologice”. Pentru a închide și rotunji argumentul, aș accentua că în timpul unei asemenea închideri „monoculare” asupra identității, așa cum zona balcanică a trăit-o de-a lungul anului 1990, *Underground* servește ca un puternic mijloc de aducere aminte, așa cum o pretinde și felul în care Reisenleitner construiește identitatea, i.e., ca obiect al unei perpetue negocieri, „[o] perspectivă prin care identitatea este gândită nu ca un fapt deja împlinit ci ca o producere, care nu este niciodată definitivă, mereu în mișcare și întotdeauna în interiorul și nu în exteriorul reprezentării”<sup>20</sup>. Dacă cinematografia este întotdeauna *pentru* cineva, *cu* un scop, cum eu consider, ochiul cinematic al lui Kusturița dezvăluie narativitatea drept condiția ontologică potrivită a vieții sociale și *diseminarea*/repetiția ca un mijloc de a gândi *dincolo* de narațiunile reificate ale subiectivităților suverane. Cu toate astea, la capătul zilei, viața e întotdeauna un miracol.

---

#### Lucrări citate

- Bhabha, Homi, ed., *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1990
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994
- Clarke, David, ed., *The Cinematic City*, Routledge, London and New York, 1997
- Curticăpean, Alina Hosu, „Identity Theory, Identity Politics: Rethinking National Identities in Central and Eastern Europe”, draft
- Daković, Nevena, „The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film”, în *spaces of identity* 1/2001
- Hinchman, Lewis P. and Hinchman, Sandra K., eds., *Memory, Identity, Community. The Idea of Narrative in the Human Sciences*, State University of New York Press, New York, 2001
- Holmes, Diana and Smith, Alison, *100 years of European cinema*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2000
- Reisenleitner, Markus, „Tradition, Cultural Boundaries and the Constructions of Spaces of Identity”, în *spaces of identity* 1/2001
- Ringmar, Erik, *Identity, Interest and Action: A cultural explanation of Sweden's intervention in the Thirty Years' War*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996
- Sommers, Margaret R. and Gibson, Gloria D., „Reclaiming the Epistemological «Other»-Narrative and the Social Constitution of Identity”, în Craig Calhoun, ed., *Social Theory and the Politics of Identity*, Blackwell, Oxford and Cambridge, 1994

**Referințe pe Web:** <http://fray.ca/school/filmologie.html>

<http://www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/flanagan.html>

<http://www.goranbregovic.com.yu>

---

<sup>1</sup> Citat în „Filmologie”, în <http://fray.ca/school/filmologie.html>

<sup>2</sup> Diana Holmes and Alison Smith, „Introduction”, *100 years of European cinema*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2000, p. 1

<sup>3</sup> David Clarke, ed., „Introduction: Previewing the Cinematic City”, în *The Cinematic City*,

Routledge, London and New York, 1997, p. 7

<sup>4</sup> cf. Nevena Daković, „The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film”, în *spaces of identity* 1/2001, pp. 67-77

<sup>5</sup> Homi Bhabha, „Introduction: narrating the nation”, în Bhabha, ed., *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1990, p. 1

<sup>6</sup> Despre controversa privind Kusturița și *Underground* cf. Peter Krasztev, „Who Will Take the Blame? Post-Yugoslav filmmakers create a grateful audience for family massacres”, în *Central Europe Review*, Vol. 1, No. 3, 12 July 1999; Dina Iordanova, „Kusturița's «Underground»: historical allegory or propaganda?”, în *Historical Journal of Film, Radio and Television*, March 1999

<sup>7</sup> Homi Bhabha, „Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, în Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994, p. 152

<sup>8</sup> idem, ibidem, p. 153

<sup>9</sup> idem, ibidem, p. 150

<sup>10</sup> idem, „Locations of Culture”, în Bhabha, *The Locations of Culture*, p. 5

<sup>11</sup> cf. idem, ibidem, p. 9

<sup>12</sup> Martin Flanagan, „Bakhtin and Film”, în [www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/flanagan.html](http://www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/flanagan.html)

<sup>13</sup> Erik Ringmar, *Identity, Interest and Action: A cultural explanation of Sweden's intervention in the Thirty Years' War*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 83

<sup>14</sup> Alina Hosu Curticăpean, „Identity Theory, Identity Politics: Rethinking National Identities in Central and Eastern Europe”, draft, p. 2

<sup>15</sup> idem, „Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, p. 149

<sup>16</sup> Margaret R. Sommers și Gloria D. Gibson, „Reclaiming the Epistemological «Other»: Narrative and the Social Constitution of Identity”, în Craig Calhoun, ed., *Social Theory and the Politics of Identity*, Blackwell, Oxford and Cambridge, 1994, p. 38

<sup>17</sup> cf. [www.goranbregovic.com.yu](http://www.goranbregovic.com.yu)

<sup>18</sup> Lewis P. Hinchman and Sandra K. Hinchman, „Introduction”, în idem, eds., *Memory, Identity, Community. The Idea of Narrative in the Human Sciences*, State University of New York Press, New York, 2001, p. xiv

<sup>19</sup> Markus Reisenleitner, „Tradition, Cultural Boundaries and the Constructions of Spaces of Identity”, în *spaces of identity* 1/2001, p. 8

<sup>20</sup> idem, ibidem, p. 12

## Estetica dezolării. Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin și Fernand Knopff

**P**e insula pictată de Arnold Böcklin nu se află nici un animal, în atmosfera ei nici o pasăre și aparent nici o altă formă de viață. O barcă se apropie de țărmul insulei, un luntraș trage la vâsle, sau mai precis a făcut aceasta pentru că acum el ține vâslele ridicate, iar barca pare nemișcată. În picioare, învelit într-un fel de lințoliu alb se află probabil unul dintre viitorii locuitori ai acestei insule. Albul lințoliului are aceeași luminozitate cu a blocurilor de piatră albă, poate marmoră, tăiate perfect paralelipipedic și încastrate în corpul pietros al insulei. În același timp, fapt care contribuie la spectralitatea întregului tablou, nu există nici o sursă exterioară de lumină, aceasta pare să se autogenereze, Arnold Böcklin a evitat orice efect impresionist. Totul e în măsură, în acest tablou, să anuleze cea mai mică vibrație, cea mai mică tresărire. Cea mai mică mișcare cromatică, orice pulsativitate e prinsă într-o încremenire desăvârșită. O litificare în lumina unei perfecțiuni aproape abstracte, geometrice, sobre a corpurilor din epurele suprarealiste.

Insula se deschide cu un mic golf, pe mal, în centrul ei se află un pâlci de chiparoși, simbol al morții în picturile simboliste, Knopff îi utilizează de asemenea pentru al său *Des Caresses*. De o parte și de alta pe flancurile insulei cu aspectul unui circ, unui amfiteatru ruinat se află alveole săpate în piatră, nișe întunecate, destinate probabil locatarilor eternității. Chiparoșii par să crească direct din piatră ca și vegetația ruiniștilor romantici dar fără nimic din acea violență, exuberanța vegetală proprie lor. Ei par să accentueze impresia de statuar, de templu abandonat, de sanctuar al insulei. Insula morților e un sit al morților, un mormânt suspendat în apele moarte ale râului Lethe. Socotit o capodoperă a genului, acest tablou a fost reluat de o serie de alți pictori, fapt care relevă sensul unei sensibilități împărtășite.

Un efect similar îl găsim într-un tablou *Villa on the Sea* (1875) care-l precede. Se poate vorbi la Arnold Böcklin în mod special, dar acest fapt poate fi extins asupra modului în care tratează peisajul pictorii simbolști, de o *estetică a dezolării*. În bună parte ea continuă o sensibilitate a ruiniștilor romantici, însă pictura sentimentelor, *moodscares*, se cristalizează, iar orice element legat de pitoresc dispare. O primă trăsătură în configurarea acestei *estetici a dezolării* ține de *alienarea* referentului, precedeu utilizat și de pictorii romantici. Apariția în peisaj a acestui *Unheimlich*, adesea cu o nuanță macabră, e analizată de William Vaughan la un pictor de la începutul secolului XIX, Caspar David Friedrich socotit printre precursorii esteticii decadente a peisajului.

The ruin and the tress in this picture are all based on minute studies made by Friedrich from the Pomeranian coastlands around his native town of Greifswald. He has taken the familiar and made it strange by the process of alienation, or *Entfremdung*, so popular amongst the romantics.<sup>1</sup>

Chiar dacă în peisaj poate fi recunoscut un anumit tipar nordic sau sudic al reliefului, pictorul creează un efect de ștergere a referințelor geografice. Chiar dacă există o componentă legată de edificarea unui discurs naționalist din ce în ce mai puternic pe fondul mișcărilor romantice, la începutul secolului al XIX-lea, sentiment intensificat de revoluția de la 1848 de care se leagă într-o mare măsură, de școala de la Dusseldorf și pictura naturalistă reprezentată de personalitatea lui Adolf Menzel, dar și de unificarea statelor germane într-un Reich, în 1870, ea constituie un fapt secundar în economia simbolică a peisajului simbolist. Alienării îi corespunde dimensiunea reflexivă a acestei picturi, care poate face posibilă meditația, e ceea ce William Vaughan numește *spiritual landscapes*. Spiritualizarea peisajului corespunde însă mai degrabă unei *delectatio morosa*, unei stări de tristețe fără obiect, mai degrabă legată de sentimentul sfârșitului și de o stranie vacuitate care te absoarbe în peisaj, cea care dă și a treia trăsătură a peisajului simbolist. Această a treia componentă care corespunde alienării și spiritualizării peisajului e de esență decadentă, și anume *spectralitatea* acestui peisaj care rezidă din vacuitatea lui. Atunci când apar prezențe umane acestea au ceva comun spectrelor, aparițiilor. În analiza pe care Andrei Pleșu o face raportului dintre peisaj și melancolie, acesta insistă asupra ambiguității și tensiunii unor contraste ce corespund unui metabolism mai vast al melancoliei, tradusă în perspectivă melancolică în spațiul peisajului.<sup>2</sup> Sentimentul de insolitare care decurge din această perspectivă e dublă, la nivelul obiectului, al peisajului și la nivelul subiectului. Mai mult decât atât, pornind de la această afirmație a lui Andrei Pleșu, putem observa că această situație este transpusă la nivelul peisajului prin intermediul unei puneri în abis a acestei stări alienante foarte apropiată angoasei. Acest lucru se face prin intermediul *solitarului*, al *siluetei*. Silueta îl reprezintă pe melancolic, pe solitar intrat în economia simbolică a depărtărilor, aflat în fața unui orizont de deschidere infinită, marea în tabloul lui Caspar David Friedrich, *The Monk by the Sea* (1808-1910), orizontul indefinit al unei câmpii nemărginite în peisajul de iarnă al aceluiași pictor, *Winter Landscape* (1811) sau tot marea la Arnold Böcklin în *Villa on the Sea* (1875). Ceea ce-l transformă pe solitar într-o siluetă este pe de o parte plasarea sa în fața unui spațiu vid, de elongație indefinită, iar acest spațiu constituie în același timp o margine, o limită care ne deschide conțemplării, reprezintă o imposibilitate. Această deschidere maximă acționează paradoxal, ea închide în același timp perspectiva și o transferă unei virtualități care nu se va corporaliza, nu se va consuma niciodată, rămânând într-o proximitate suspendată. Această proximitate a depărtării dirijează de fapt perspectiva melancolică asupra peisajului. Călugărul în tabloul lui Caspar David Friedrich se plimbă pe un țarm pustiu, se află cumva între mare și țarm, între aproape și departe.

It is more or less possible, to maintain a sense of proportion as far as the horizon, particularly since the man provides something of a point of reference. The scale of the background, however, can no longer be grasped. Because all lines lead out of the picture, infinity becomes the



true subject of the painting. In the awareness of his smallness, the man, in whose place the viewer is meant to imagine himself, reflects upon the power of the universe.<sup>3</sup>

Dincolo de interpretarea alegorică în cheie romantică pe care o oferă Norbert Wolf, pierderea proporțiilor și a distanțelor ține și de capacitatea absorbantă a vacuității. Peisajul e deschis la ambele capete către mare dar și către țărm, dizolvat într-o solitară deambulație, direcția nu contează, ceea ce rămâne din călugăr este o siluetă, o emblemă a in(de)finiului prin pierderea referentului, de aici și caracterul insular al acestei proiecții pe un ecran vid care-l apropie de Böcklin și de sensibilitatea decadent-simbolistă. În paralela pe care o face între pictorul peisagist neerlandez de secol XVI, Joachim de Patenier și romanticul de secol XIX, Caspar David Friedrich, Andrei Pleșu evidențiază același numitor comun constând în reprezentarea vidului:

Și tocmai capacitatea de a înființa spațiul gol, *vidul*, ca *personaj* constituie farmecul greu exprimabil al imaginilor acestui artist. Fiecare petec de natură pare încărcat de „întâmplări” și, cu toate acestea, întregul pare pustiu. Pustiul acesta are la Patenier și o anumită expresie acustică: el pare tărâmul unei imense tăceri, o tăcere sticloasă, de o monahală rigoare.<sup>4</sup>

Tăcerea vitrificată, mineralizată a unei vastități goale constituie și caracteristica câtorva tratări ale peisajului la Böcklin. În accepția lui A.P. vidului ca personaj la Patenier, îi corespunde la C.D.Friedrich singurătatea, dacă în estetica peisagistă a lui Patenier se poate găsi o continuitate, la C.D Friedrich avem o cezură, nu doar o reprezentare a vidului ci mai degrabă o vidare a spațiului. În acest fel Friedrich are o sensibilitate afină decadentismului.

Până la un punct înrudirea dintre Patenier și Friedrich e evidentă. Dar Friedrich e un Patenier care și-a pierdut seninătatea. Regăsim în el aceleași tăceri, aceeași nemișcare, aceeași fascinație a distanței. Dar tăcerile lui Friedrich nu sânt liniște, ci amuțire, nemișcarea lui e spectrală, distanțele sânt abisuri.<sup>5</sup>

În peisajul lui Böcklin întreaga natură pare reificată, capătă ceva din nemișcarea proprie pietrei. De remarcant de asemenea că această maximă deschidere perspectivală nu are nimic de a face cu promenadele romantice schilleriene sau cu reificarea naturii analizate de Joachim Ritter în *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*<sup>6</sup>. Romantismul lui Caspar David Friedrich se deschide prin dimensiunea sa mistică spre melancolia pierderii oricărui reper, a rățării și insolitării, spre o *estetică a dezolării*.

Aussi le réification de la nature et le divorce qui coupe l'Homme de la nature qui l'entourait à l'origine n'ont-ils pas pour Schiller le sens d'une déchéance la décadence d'une existence encore saine à l'origine. La perte de l'environnement naturel est bien plutôt la condition de la liberté.<sup>7</sup>

În *Insula morților* cel care se pregătește să debarce, nu e decât o siluetă, întoarsă cu spatele spre privitor, nedezvăluindu-și în nici un fel identitatea.

Această siluetă întoarsă cu fața spre insulă pare la rândul ei să contemple, din perspectiva eternității, ținutul nou. În *Villa on the Sea* apare de asemenea o siluetă, probabil o femeie sau o față, oricum identitatea ei rămâne misterioasă. În afară de ea nu există nici o altă prezență umană în jur, doar faleza stâncoasă, câțiva plopici sau chiparoși, vârful celui mai înalt pare ușor mișcat de vânt, o briză ușoară care vine dinspre mare. Valurile abia își desenează relieful. În fundal se profilează un palat, dar clădirea pare abandonată, nimic nu confirmă că ar fi locuit. Nu există aici nimic din dezlănțuirea romantică a elementelor, chiar dacă cerul e noros, furtuna se păstrează doar ca acumulare de tensiuni și creștere a densității. Există ceva care generează efecte statice, aceste peisaje par încremenite, litificate, mișcarea, atât cât există, pare mai degrabă să se resoarbă, să se diminueze, să înceteze într-o clipă. De aici și efectul melancolic devitalizant al acestor peisaje, prin pierderea unei finalități și suspendarea unei mișcări într-un spațiu mai vast decât orice spațiu, în timp. Elementul uman apare ca prezență-absență, a cărui consistență materială se pierde în efectul de siluetă. Prin siluetă Bocklin crează și o dimensiune aproape hieratică a acestor prezențe. Femeia pare să aștepte pe țarm, dar așteptarea ei nu are nici început, nici sfârșit. Țarmul e unul de orizont nedefinit.

Caspar David Friedrich făcuse un pas în plus înspre simbolism în *The Abbey in the Oak Wood* (1808-1810), unde zidul dezolant al unei ruine abandonate în mijlocul unui cimitir părăsit, înconjurat de trunchiurile parcă mineralizate ale unor copaci se ridică, spectral, într-un amurg de iarnă. Jumătate din peisaj, cea de jos e cufundată într-un văl de umbră cețoasă, iar jumătate pare proiectat într-o lumină lăptoasă, grea, difuză. În chiar centrul picturii se ridică zidul unei catedrale, singurul rămas cu feroneriea unui vitraliu și intrarea propriu-zisă. Pe pământul înzăpezit se pot zări mogâldețele unor cruci. Arborii au ceva scheletic, ne aflăm într-un cimitir, iar poarta, intrarea catedralei e o falsă deschidere, într-un spațiu de o vastitate indefinită care se obnubilează în pâcla care plutește în jur. Nu există nici o prezență umană, totul e mort în jur, cristalizat în acest aer vâscos al asfințitului. Caspar David Friedrich reușește să creeze un efect crepuscular, efectul unei tranziții care nu devine transcendență și senzația de insularitate, de captivitate deschisă infinit, de abandon. Ca și în insula lui Bocklin totul e mort, doar jocul de lumină, ezitarea care împarte cele două planuri e singura tensiune care animă peisajul. Până și siluetele dispar din peisaj, ceea ce rămâne este spațiul vid, al unui țarm necunoscut, încremenit într-o splendidă dezolare.

Insolitărea dusă până la ultimele consecințe devine insolit, cu ștergerea în pictura lui Khnopff *Un Ville abandonnee* (1904), chiar și a unui simulacru de prezență, statuia de pe soclul instalat într-o piață invadată de apă. Eugen Bracht revine la aceeași manieră de abordare a peisajului în *The Shore of Oblivion* (1911) și *Dusk on The Dead Sea* în care se simte influența lui Böcklin. De data aceasta peisajul e lipsit și de acel simulacru de prezență umană, redusă la o hieroglifă, în imensitatea unui peisaj înstrăinat. Blocuri gigantice de piatră se înalță la marginea unei mări, cu aceleași valuri anemiante, o schiță evanescentă a mișcării. Faleza e lipsită de orice urmă de vegetație. Grandios și ineluctabil în monumentalitatea sa însingurată, peisajul pare desprins de realitate. Există însă un foarte interesant joc al luminii. În stânga sus, și cu cât privirea se proiectează în fundal tonurile devin din ce în ce mai întunecate, cerul e acoperit de o masă vâscoasă, foarte densă, iar spre dreapta el se luminează. Însă e lumina ce se stinge a crepusculului. Ca și în tabloul lui Caspar David Friedrich trecerea se face dinspre lumină spre întuneric și

nu invers, dar momentul crepuscular pare suspendat într-o clipă fără sfârșit. Dacă există un *topos* de care putem apropia acest peisaj, acela ar fi cel al lui *finis terrae, Ultima Thule*, capătul lumii. Ne putem întreba ce semnificație are titlul tabloului în acest context? Brach pictează un țărm al uitării sau uitarea asemeni unui țărm stâncos, pustiu de o grandoare și o frumusețe stranie. Acest țărm nu e locuit, nu există nici o prezență umană care să poată păstra amintiri, un loc unde putem pluti până departe în timp, în *Illo tempore*. Pentru că, de fapt, în aceste peisaje nu există timp, ci doar veșnicia. Dacă tabloul lui C.D. Friedrich, zidul dezolant al catedralei amintea de o istorie apusă, de o locuire fie ea și îndepărtată, în acest tablou, nu există semnul, chiar și detracat, grotesc al unei locuri. Absența vegetației nu lasă loc nici unei posibilități. E un loc al exilului, un loc lipsit de contigente, izolat într-o statică misterioasă. Peisajul a devenit un spectru, care ne fixează din propriul vid.

Un efect meduzant similar îl obține Khnopff în *Un ville abandonnee* (1904) având ca model o fotografie a pieții Memling din cartea lui Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. Frontispiciul pe care-l face Khnopff pentru această carte e vizibil inspirat din John Everett Millais, *Ophelie* (1852) sau *Dame du Shalott* (1854). Fundalul acestui frontispiciu îl regăsim într-o altă pictură, *Souvenir de Bruges. L'entrée du beguinage* (1904), înfățișând un pod peste o apă între două clădiri, în spate se află o lizieră. Remarcabil în acest tablou este efectul static dat de oglindirea clădirilor, a podului în apele nemișcate, înghețate, moarte. Întregul corp de clădiri și podul se regăsește, efect specular, ca o imagine fotografică întoarsă, cu un aspect ușor cețos, dematerializat, dar fără nici o apropiere impresionistă. Un mic gard circular se află în apă, iar acesta pare colat pe suprafața ei netedă de oglindă. Orașul specular apare ca o prezență fantomatică, mai mult, o parte din corpul clădirilor care nu se văd în totalitate, prin encadramentul pe care-l face Khnopff își recompun integralitatea în oglinda apei. Casele abia aici își edifică spectral întregul volum, așa cum în reflexul apei arcurile podului se închid într-o deplină circularitate. Același efect specular în măsură să spectralizeze peisajul urban îl regăsim în *Blanc, noir et or* (1901). Pe acest fundal, în frontispiciul pe care-l face pentru cartea lui G. Rodenbach se află o posibilă Ofelie, înconjurată de flori și așezată pe un pat, Ofelia lui Khnopff își ține ochii închiși, iar părul foarte bogat îi încojoară chipul de o frumusețe sensibilă. Exact acest colț de oraș care apare în *Un souvenir de Bruges* este reluat abia schițat în *Avec Gregoire le Roy. Mon coeur pleure d'autrefois* (1889). Partea din stânga, o clădire și două arcuri de pod sunt abia schițate. În dreapta o față sărută cu ochii închiși imaginea ei din oglindă. Efectul specular, apare acum în această oglindire a chipului, aproape dematerializat în apele oglinzii. Peisajele urbane ale lui Khnopff nu conțin prezența umană.

În *Une ville abandonnee* efectul specular este sugerat prin prezența mării. Marea invadează orașul - Bruges fusese în Evul Mediu port la mare, însă din cauza înnisipării a pierdut acest statut avantajos - o mare calmă, la rândul ei pustie abia se deslușește pe linia unui val ce se pierde într-un orizont cețos. Orașul, clădirile, piața rectangulară, un soclu solitar au o geometrie care se înscrie într-un formalism cu atât mai perfect, solemn chiar, cu cât nu există nici o prezență umană. Măsura acestei absențe e dată și de soclul vid, pe el nu se află nici o statuie, chiar și reprezentarea umanului a fost eliminată din acest cadru al orașului abandonat. E o perfecțiune aici a detaliului și a liniilor, o ordine care dobândește semnificația morții. Marea va înainta și va scufunda orașul? Ca și în tabloul lui Bocklin nu există nimic viu, nimic nu

trăiește în spațiul destinat morții, spațiul urban. La fel în *A Bruges. Un portail* (1904). Deși tabloul înfățișează o piață în fața unei catedrale, nimeni nu traversează această piață. Suprarealiștii, (De Chirico, Delvaux ș.a.) vor utiliza acest efect al vidării în peisajul urban, înlocuind adesea orașul cu un fel de machetă, de epură în care obiectele apar ca prezențe misterioase. Fondul crepuscular decadent al peisajelor lui F. Khnopff poate fi regăsit și în titlurile unor peisaje relativ convenționale precum *Un fin de jour* (1891) sau *A Fosset. Un crepuscule* (1890 – 1895).

Este aici ceva din reclusiunea pe care și-o propune Khnopff, sau o accepție dată modernității ca spațiu vidat de sens, deschis însă unei perfecțiuni și unei ordini stranii? Oricum tabloul se îndepărtează de imaginea pe care Rodenbach o are asupra orașului, animat parcă doar de prezența seculară a morții și destinat unei dizolvări lente în apele lustrale.

---

<sup>1</sup> William Vaughn, *Spiritual Landscapes* în Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920, Prestel, Munchi, London, New-York, edited by Ingrid Ehrhardt and Simon Reynolds, 2000, p.79

<sup>2</sup> Melancolia ar fi, cu alte cuvinte, deprinderea paradoxală de a fixa indefinit un obiect care-ți rămâne totuși străin, care îți e din ce în ce mai străin pe măsură ce îl contempli și pe care îl contempli cu atât mai tenace cu cât îl simți închizându-se în înstrăinarea sa. Melancolia e întâlnirea optică dintre două singurătăți: a celui care contemplă și a spectacolului contemplat. Melancolia e spațiul afectiv născut între aceste două singurătăți: e singura formă în care ele se pot raporta una la alta. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană.*, București, Humanitas, pp.73,74.

<sup>3</sup> Norbert Wolf, Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness, Taschen, 2003, p.31

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.89

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.91

<sup>6</sup> Les Editions de L'Imprimeur, 1997

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.79

LILIANA VÂRBAN

## Casa Storck de la Balcic

**Î**n cartea sa autobiografică **Fresca unei vieți**, apărută la București, în 1943, Cecilia Cuțescu Storck a dedicat un capitol mării. Acesta, intitulat „Povestea minunată, Balcicul” are un motto care îl caracterizează pe autor în același timp în calitate de om și ca artist: „Am simțit că voi fi triumfătoare și am îndrăznit să pornesc la drum”. Chiar dacă a căzut deseori pradă îndoielii, copleșită atât de onoruri cât și de critici, ea s-a încumetat totuși să se îndemne la drum, anume pe calea stăruinței artistice. Odată lansată în aventura sa spirituală, a deschis cu adevărat căi noi de exprimare în artă și a îndrăznit acolo unde femeia încă nu pătrunsese, în domenii până la ea interzise personalităților feminine cum ar fi pictura monumentală în România sau învățământul superior artistic în Europa. A reușit toate acestea fără a apela vreodată la facil, refuzând compromisul de-a lungul itinerariului ei creator. Fire dârză, a depășit momentele dificile având ca gând îndrumător: „munca, munca și iar munca”, cuvinte înscrise deasupra intrării în atelierul devenit muzeu din București.

Ținem să precizăm faptul că soții Storck au ridicat în București nu o casă, ci un așezământ de cultură, unic în România și rar, poate, chiar în lume - incintă de locuit și de lucru concepută de la început pentru a fi deschisă iubitorilor de artă. Conlucrarea dintre arhitectul Alexandre Clavel și artiștii Storck s-a finalizat într-o reală operă de artă ce adăpostește creația unei întregi dinastii de artiști. Muzeul Storck este acum depozitarul creației lui Karl Storck- tatăl, întemeietorul școlii românești de sculptură, conservă mărturiile artistice ale fiilor săi - Carol și Frederic - care, la rândul lor, au fost sculptori și păstrează memoria pictoriței Cecilia Cuțescu Storck. Pasiunea pentru arta profesionistă a fost continuată de urmașii acestora: pictorul Romeo Kunzer, fiul Ceciliei din prima sa căsătorie, și de către fiicele lor, arhitecta Gabriela Storck și ceramista Cecilia (Lita) Storck Botez, urmate apoi de către fiii Litei, sculptorul Alvaro Botez și arhitectul Alexandru Botez.

După înălțarea acestui edificiu, Cecilia și-a dorit cu ardoare un spațiu asemănător ridicat, undeva, pe țărmul mării. A iubit întotdeauna întinderile marine, dominate de tensiunea dintre lumină și culoare, spații întâlnite în călătoriile sale prin Bretania, în timpul studiilor din Franța. Și-a dorit de asemenea să se regăsească într-o parte de lume relativ izolată, propice pentru reculegere, unde inspirația să-și spună cuvântul copleșită de peisajul pe care natura atât

de generoasă i-l dăruia. Atracția de a trăi în imediata apropiere a mării a determinat-o în cele din urmă să-și clădească o reședință la Balcic.

Loc de bucurie și tărâm de vis, Dionysopolis, cetatea din vremurile antice același cu Balcicul de astăzi, a reunit și inspirat totodată artiștii români în scurta perioadă când această regiune geografică a aparținut României. Natura de aici produce un contrast incitant de redat pe pânză între misterul mării, dramatismul coastelor și așezările oamenilor. Turci, tătari, armeni, bulgari, greci, localnicii de aici au adăugat un plus de mister și au învăluit într-o aură exotică un ținut bântuit de tot atâtea tradiții și obiceiuri ce își regăsesc sorgintea în timpuri imemorabile. Fermecată de aceste locuri, Cecilia reușește ca, în urma succesului la expoziția de la Maison d'Art, să cumpere la Balcic un fost pavilion turcesc numit Vila Elena.

Aici, lângă palatul și alături de grădina Reginei Maria, clădirea există cu încăpățănare și astăzi, semn al trecerii unor importante personalități românești pe aceste meleaguri. Casa, așezată pe o înălțime a Coastei de Argint, domină golful Balcicului în întregul său. În stânga, malul în amfiteatru are ca fundal dealurile dobrogene, iar în dreapta, coasta în zigzag se pierde în ceață spre Varna. Odată instalată în vila locuită din primăvară până toamna târziu, familia Storck ducea o viață simplă, împărțită între muncă, reculegere și vizitele prietenilor și rudelor. Sora Ceciliei - actrița Ortansa Satmary, împreună cu soțul acesteia - pictorul Alexandru Satmary (fiul lui Carol Popp de Szathmary), își construieră o casă în apropiere, ca mulți alți artiști contemporani lor. În acest context monden sunt de consemnat și vizitele neprotocolare ale Reginei Maria și ale Principesei Ileana. Cunoscute fiind preferințele Reginei Maria pentru reședința de la Balcic s-a creat în epocă o modă a pelerinajului în zonă, benefică, am spune noi, pentru că aflulul de artiști și turismul select au lăsat urme artistice marcante.

Casa artiștilor Storck de pe litoralul Mării Negre ca și reședința bucureșteană nu constituia numai un loc de regroupare domestică, ci se definea și ca studiu de creație. În timp, Cecilia a mai adăugat pavilionului inițial un atelier de pictură și un salon închis într-un stil auster, de mânăstire, cu pereții văruiți în alb, vegheat de o sculptură a Sfântului Sebastian, realizată în lemn policrom. Acesta, într-o firidă, îi amintea artistei de peisajele îndepărtate ale Bretaniei, mai precis de Morlaix.

Din volumul zidului ies în relief bănci simple de piatră, bănci care inconjoară protector spațiul ferestrei cu vedere spre mare sau formează balustrada treptelor spre atelierul de pictură. Cecilia a optat pentru plasarea, anume pe această balustradă, a sculpturii *Iubirea* de Brâncuși. Deasupra atelierului s-a construit o loggie, Foișorul voievodal cum îl numea Frederic, observator predilect pentru imensitatea copleșitoare a mării. Cu arcade monumentale acesta nu se armonizează însă cu structura arhitectonică a vechiului pavilion turcesc. Credem că Cecilia Cuțescu Storck își dorea mai cu seamă o clădire realizată unitar în viziune și nu neapărat în fapt arhitectonic. Dacă în București se construise un templu închinat artei, aici, la Balcic, templu era destinat soarelui. De-a lungul anilor, Cecilia a reușit să-și transforme visul în realitate cu mari sacrificii. Piatra, lemnul sau cărămida sunt supuse voinței și dorințelor artistei. Fațada opusă litoralului este sobră, asemenea unei cetăți cu ziduri aproape compacte, brăzdată de puține ferestre și cu o ușă îngustă și înaltă. Ea a dorit și a reușit ca noua ei locuință să se integreze omogen și expresiv, sobru și simplu, în forma ei definitivă, universului marin. Spre orizont, loggia se deschide prin opt arcade din piatră, ferestrele largi cu fe-

ronerie inspirată de basilica San Marco din Veneția aducând o respirație meditativă în plus. La intrarea dinspre mare a fost așezat un bloc de marmură împodobit cu frunze de acant, bloc provenit dintr-o descoperire arheologică. Nu întâmplător, obiectul de proveniență antică a fost așezat la loc de cinste, ca piatră de temelie simbolică pentru o creație aparte care ar fi însăși noua casă Storck de la Balcic.

Grădina dintre mare și casă a fost modelată în terase ce prindeau probabil viața prin contrastul dintre umbră și lumină. S-a urmărit cu asiduitate realizarea armoniei între elementele naturale - coroanele copacilor, peluzele cu flori, pergolele susținute de coloane albe și intervenția artificială a băncilor de piatră răsărite dintre pajiștile înverzite. Cinci terase, ale căror ziduri, decorate cu basoreliefuli în marmură sau terracota (unele creații ale lui Frederic Storck) erau destinate să creeze ample spații menite meditației și contemplației. Ultima terasă se deschide spre linia apei și se metamorfozează într-o curte pentagonală mărginită cu ziduri și bănci care străjuie înscrisuri în piatră ale lui Frederic Storck: *Marea este izvor de inspirație. O, mare, ridică-mi sufletul spre ideal. Artist, forța ta stă în singurătate.* Sculptorul nu era nici vorbăreț, și, mai cu seamă, nu era nici un retor emfatic, cuvintele sale săpate în piatră fiind poate o dovadă a dorinței sale de a profera un îndemn către sine și de a oferi un apel pedagogic către viitorime. Atât Frederic cât și Cecilia s-au remarcat în calitate de dascăli ai multor artiști la Școala de Belle-Arte din București și de aceea au rămas în memoria acestora ca exemple de dăruire profesională.

Dantela decorațiilor romanice a patru coloane care străjuiau reședința formează comoara modestă a Ceciliei repatriată odată cu părăsirea Balcicului de către români. Aceste coloane se află astăzi în grădina casei muzeu din București, str. Vasile Alecsandri nr. 16. Pe unul din capiteluri, cel care înainta cel mai mult spre mare, soții Storck au săpat în piatră începutul unui poem de Rabindranat Tagore (*Arivee au bord de l'éternité, ou rien ne se disipe...*), versuri pe care le putem citi și astăzi, în grădina muzeului Storck. Loggia, loc de reculegere în fața mării, a fost decorată de Cecilia în ultimul an al șederii sale în Cadrlater, cu o pictură murală în tempera. „Am pictat figuri amintind peisaje ideale, în care nu lipsesc corăbii ce poposesc în porturi, cu ziduri drepte și neobișnuit de înalte oprindu-se brusc în mare. Cu drumuri prăpăstioase și fecioare în rugăciune desprinzând lumini din strălucirile cerului. Pe dealuri ascuțite, alergau în sus și în jos călăreți cu mantale fluturânde, ca în icoanele bizantine”. O loggie mai mică, cu pereții vopsiți în roșu pompeian, ca și exteriorul casei din București, pune în valoare sculpturi în bronz sau marmură ale lui Frederic Storck. Tot aici, ei au păstrat un zid patinat de vreme al aceluși pavilion turcesc de la începuturile periplului prin Balcic.

Cecilia a lucrat mult, inspirată de peisajul dramatic al Balcicului. Pentru a cunoaște mai bine zona și în dorința de a surprinde esența naturii, ea a cutreierat munții, satele tătărăști cu case albe și acoperișuri violete. Poate nici un artist român nu a izbutit să surprindă atât de expresiv și de convingător ca Cecilia Cuțescu-Storck panorama fascinantă a acestor meleaguri, frumusețea și diversitatea locuitorilor desprinși parcă dintr-un trecut imemorial. Mereu atentă la natură, pictorița a avut marea șansă de a-și împărți activitatea între atelierul din București unde-și crea compozițiile și studioul din Balcic unde își desăvârșea peisajale. Tot aici și-a compus schițele pentru una din cele mai importante opere ale sale - pictura de mari proporții de la Academia de Înalte Studii Economice „Istoria Comerțului Românesc”, finalizată în anul 1933 în București.

Izvor de inspirație și de elevație spirituală, sediu al năzuințelor și al realizărilor, al bucuriilor și al necazurilor, reședința Storck de la Marea Neagră rămâne mai mult o umbră a gloriei după cum mărturisește Cecilia: „Bucuria mi s-a năruit în pustiu de dorul Balcicului și duhul nostru rătăcește de atunci fără încetare prin acele locuri, alături cu vântul nopților senine și al celor furtunoase, tânguindu-se împrejurul clădirii, sau în vârtejul frunzelor de nuc îngălbenite, în bazinele secate și pe cărările pustii”.

Balcicul Ceciliei îl regăsim cu forță expresivă în multe lucrări ale pictoriței, în peisaje, schițe, portrete. Acestea sunt regrupate acum în muzee sau colecții particulare și stăruie ca mărturii ale impresiilor sale din acele locuri. Fără îndoială însă tensiunea spirituală și energia creatoare cumulate în Balcic, în perimetrul unei case înălțate cu trudă și cu dragoste și-au făcut simțită vibrația creatoare în opera artistei. Dincolo de evidențe rămân totuși de scos la lumină misterul atmosferei de lucru, secretul ambianței și pasiunea pentru creație care mai dăinuie printre zidurile vilei marine, aflate paradoxal, prin forța împrejurărilor, atât de departe dar și atât de aproape de țară.



FLORENȚA MARINESCU

## Voce, Vocalitate, Vocatione

**D**e-a lungul timpurilor, atât cât i-a fost dat vocii să se transforme în artă, în vocatione și în meserie, s-au emis cantități imense de teorii, de supoziții și de variante, pentru a încetățeni o atitudine clară de a investiga calea spre performanță. Timpul istoric scurs, interesul din ce în ce mai mare pentru teatru ca mijloc de distracție, de consumare a timpului liber dar și mijloc de a consuma pasiuni muzicale, au adus cu sine intenții de a organiza clase, specializări, școli de interpretare, după cerințele stilistice ale vremii, după materialul muzical vocal aflat în circulație, după moda arhitecturală a caselor organizatoare de manifestări cu caracter teatral sau de spectacol.

Poate părea surprinzător să invoci în argumentarea unei școli de canto stilul arhitectural, dar, fără doar și poate că arta sunetelor emise de vocea umană, s-a identificat cu incantația din spațiul liturgic timp îndelungat, știut fiind faptul că prin voce se ajunge imediat la sufletul omului, la sensibilitatea acestuia, la emotivitatea specifică în fata mesajului transmis prin încărcătura sonoră.

Biserica a fost cel dintâi mediu cult de afirmare și de confirmare a frumuseții vocii umane, puse în slujba evidențierii adevărului consemnat în cărțile sfinte, tot așa cum nu există nicăieri în lume vreo procesiune religioasă care să nu aibă la bază melodia, cuvântul incantat sau vocea solistică și cea în formulă colectivă, corală. Toate cultele istorice, toate ramurile desprinse în timp dintr-o biserică sau alta, au acordat o imensă atenție cântului, ajungându-se la adevărate explozii componistice, care au integrat toate curentele și toate stilurile.

Azi asistăm cu venerație la ascultarea acelor pagini dedicate artei vocale bisericești și nu numai, bucurându-ne de apropierea sezoanelor de sărbătorire a Crăciunului, a Paștelui, de nenumăratele momente în care un credincios se află față în față cu ritualurile sfinte, la botez, la nuntă, la înmormântări.

Iată cum ne regăsim în voie alături de cânt, de muzică, de bucuria de a sărbători sau de a marca evenimentele noastre diurne. Tot ce este important și demn de analizat, se referă la dimensiunea în care apelăm la voce, cu ce scop, pentru ce ritual sau ocazie, cum trebuie condusă prezența acesteia în mediul receptor, care îi sunt limbajele de transmitere a mesajului sau, și mai ales, cu ce efect, cu ce încărcătură.

Omul de când se știe apelează la muzică involuntar, inconștient, ca la o sursă de energizare, de motivare, ca la un remediu în fata unor încercări, din care își propune să iasă bine. Știm că ne trebuie acest gen de manifestare, că ne hrănim cu ea, că ne dă puteri și ne folosește întotdeauna. Selecția consumului de voce se face proporțional și în limitele istorice la care ne referim, raportat la epoca istorică, la generațiile care o definesc, la gradul de cultură și de civilizație însușit de semeni, la disponibilitatea societății de a accede spre valori.

Într-o epocă istorică în care preocupările se îndreptau mai mult spre spirit, muzica îi servește cauza; creațiile devin mai abundente, comanda culturală satisface toate mediile de necesități și acceptarea ei este controlată mai ușor.

Într-o societate, așa cum este cea în care trăim, când factorul științific și de cercetare devine galopant și se sufocă sub propriile sale cuceriri, dimensiunea de a controla cultura prin muzică, se face sub legile nescrise ale unei jungle imaginare, în care privilegiații își iau partea, iar restul „faunei” apucă ce o definește sau o reprezintă prin educație și de ce nu, prin lipsa ei. Necesarul de cultură deși este enunțat, nu mai poate să domine, să certifice și să se impună, ci se retrage sub o elegantă și în mod egal neputincioasă atitudine, lăsând libere cererea și oferta.

Despre ce confort spiritual se mai poate vorbi atunci când mediile devin atât de eterogene, când șansa de a fi „civilizat”, adică dispus să ingerezi cultura, un regal, când gustul, adică cererea de cultură este ea însăși aculturală? Acesta este locul și acestea sunt timpurile în care trebuie să se strecoare arta interpretativă, fie ea și prin voce. Hazardul începe chiar din momentul în care, asistăm astăzi la cea mai evoluată stare de performanță interpretativă vocală, într-o dispoziție a unor planuri de manifestare dintre cele mai diferite.

În acest moment, mai mult ca niciodată, tehnica și limbajele sale, vin să pretindă spațiile creațiilor culturale muzicale, să le înlocuiască acolo unde încap, să le deturneze sensul și mijloacele de expresie. Însăși mărirea-și vocea, ni se prezintă în unghiurile stinghere ale receptorilor săi, ca un surrogat, ca un instrument modificat sonor, cu reverberații electronice, cu cosmetizări realizate din mișcarea butoanelor, cu performanțe stabilite de nivelul unor urcări și coborâri de scări, pe ecranul viu colorat al unor performanțe mașinării, aflate în studiouri la fel de profesioniste.

La capătul celălalt de lume se află muzicienii, artiștii care cred în arta interpretării la fel de mult ca în Biblie, cei care încep din primii ani ai existenței lor studiul aprofundat al muzicii, așa cum o fac de sute și sute de ani generații întregi de împătimiți. Pentru ei, desăvârșirea tehnicii de a se folosi de câte un instrument pentru a face muzică este un mod de a trăi; se caută tehnici noi, se perfecționează formule de exerciții complexe, se sacrifică tot ce este de sacrificat. Vocea, cel mai netemperat instrument muzical, cel mai expus și sensibil aparat prin care se pot cuceri culmile cele mai înalte ale sensibilității umane, devine astăzi tot mai pregnant, moneda de schimb în afaceri pe subiecte muzicale.

Urmărind montările de marcă din spațiile culturale europene, grija excesivă pentru detaliu, frumusețea decorurilor, a costumelor, ruperea unor norme regizorale clasice, căutarea de forme noi și incitante pentru a crea arta în toate unghiurile scenice, asistăm la o trecere a accentului de pe fenomenul vocal – interpretativ, pe cel de spectacol cu orice preț. Imaginea devine primordială, iar realizarea performanței artistice un element secundar.

Opera sparge spațiul scenic și se mută în aer liber, se suspendă pe alte

trepte chiar în scenă, comunică cu publicul care se transformă el însuși în actor colaborator, iar cauza este strict legată de efect, adică produce senzații artistice din fiecare respirație, acolo unde se poate exploata sensibilitatea consumatorului de spectacol.

Materialele folosite în scenă ajută mult interpretarea, dau noi posibilități de a scoate în relief stări caracterologice, se apelează la culori și lumini bine gândite, eliberând încărcătura de odinioară, greu accesibilă prin nevoia de a face spectacol cu material real, corespondent sensului.

Este indiscutabil faptul că o astfel de abordare a spectacolului, ce ajută și mută spectatorul în receptarea de altfel de stări decât cele tradiționale, ușor convenționale, aduce cu sine o imensă regăsire a creației, dă frâu liber imaginației celei mai îndrăznețe, motivează consumatorul de artă să solicite etape superioare de desăvârșire, totul în favoarea ofertei interpretative.

Unde am mai putea găsi locul vocii și al performanței vocale în acest spațiu de integrare a creației? Departe, departe, departe, acolo unde se mai caută frumosul pur, dezbrăcat de imagine, de formă, de explicit.

Problema care se pune, ar mai fi cam cine își mai dorește un astfel de mesaj, de sens, de rost; cât de necesar este să apelăm la tradiție și cât de mult din acest bagaj mai poate fi ingerat astăzi.

Adevărul, cel ce satisface toate mediile de creație și artă, se regăsește în puterea și dorința oamenilor de a alege între o formă sau alta, de a opta pentru tradiție, confort, noutate, revoluție, decență sau aventură. Toate opțiunile au fost luate în calcul; spectacolul de muzică se revoluționează, se metamorfozează din însăși dorința semenilor de a fi cât mai deghizați, ca odinioară consumatorii de parade regale cu măști, care mai de care mai stranii, spre a stârni interesul și a altera identitatea. Spectacolul muzical este cel mai avizat, fiind păstrătorul de taină al marilor valori, cel care ascunde spre conservare frumosul, pentru vremuri mai liniștite, ca pe un vin bun, păstrat pentru marea nuntă a familiei.

Splendorile vocale, arta cântului pusă pe piedestalul solistic uman, supra-viețuiesc dintr-o necesitate divină, ca un monument al rezistenței milenare, ca o încununare a desăvârșirii omului în lupta sa cu propria-i slăbiciune, cu neputința de a se ridica de fiecare dată peste destin, peste vremelnice, împotriva greului de oriunde ar sosi el.

Înapoi la voce!

Se pare că omul cânta de când se știe el, ca un emisar motivat al cauzei firești de a comunica cu semenii, cu natura, cu diferite ființe ce i se alătură în spațiul nemăsurat al parcursului său istoric.

Așa se face că omul și-a încercat întotdeauna puterile vocale pentru a impresiona, pentru a supune, pentru a se integra.

Nu este locul și nici scopul de a face o incursiune minuțioasă în lumea devenirii vocii umane, ca element de comunicare istorică și de devenire culturală, ci se dorește de a trece în revistă ce a însemnat fenomenul vocal tocmai pentru a civiliza omul, considerat deseori abrutizat din cauze naturale, condiționate de el însuși sau pur și simplu, supus rigurilor sociale ce i-au afectat arbitrar existența.

Este bine știut că acei indivizi care își pierd interesul pentru propria lor educație, au mai întotdeauna voci care zgârie, primitive, cu o articulație defecitară.

Arta oratoriei, atât de bine promovată de antici, era considerată ca o treaptă superioară de evoluție culturală, îmbinând vocalitatea verbală cu pu-

terea cuvântului, cu expresivitatea lui. Tot anticii se foloseau de voce pentru a impresiona mulțimile, pentru a le integra prin teatru într-o lume superioară, accesibilă prin sunete, pantomimă și cuvânt declamat. Corurile erau la mare înălțime, evocând eroi, zei, destine sacre sau laice, cu scopul de a corecta, de a interveni în discursul vieții sub anumite formule de salvare.

Teatrul antic se desfășura sub puterea unei imense adulații, era așteptat ca o primenire, ca un moment de exaltare, ca un regal în care își dădeau mâna cu zeii.

Ceva mai târziu în istoria devenirii umane, după ce evul mediu timpuriu își acordă tributul marilor artiști ai artei coloșilor de piatră și bazalt, Renașterea aduce cu sine o epocă superbă a creației muzicale, în care încep să se desfacă, precum petalele unei flori, noi semne și preocupări de a identifica sunetele, de a le da sens și a le rostui cu înțelepciune. Biserica se dezvoltă puternic, arborează stindarde prețioase de respectare neabătută a unor nenumărate cutume, dorește să ordoneze și mai ales să subordoneze tot ce atinge, iar muzica îi servește cu desăvârșire toate manevrele organizatorice. Iată că etapa culturalizării vocii și cea de integrare a cântului în viața publică, devin lege. Din acest moment putem vorbi despre o eră a desăvârșirii mersului spre înalt al vocalității, ceea ce avea să se transforme curând într-o vocație, adică într-o preocupare de a educa fondul nativ al interpretului.

Bizanțul lasă o superbă moștenire artei muzicale, lansând o dispută creatoare peste veacuri, tuturor celor care aveau să teoretizeze domeniul sunetelor. Din arhitectura maiestuoasă a catedralelor catolice, cântările gregoriene se înalță penetrant, amintind omenirii că zestrea bisericii se adună cu sânge, cu venerație și multă, multă muzică.

Din aceste două mari dimensiuni de a percepe muzica vocală, vom avea să ne hrănim multe secole de creație, de la Bach la Verdi și mai departe spre R. Strauss.

În tot acest timp, vocea umană se modifică, se transformă odată cu toate celelalte transformări ce au loc la nivelul devenirii individului, se mulează pe calapoduri de emisie specifice epocilor la care se raportează, abordează forme de educație conform cu cererile repertoriale, iar cutezanța femeii de a accesa domeniul rezervat până acum bărbaților, fie ei și castrați, este acceptat.

„Un soprano” va fi de acum înainte o purtătoare de crinolină, își va dezgoli umerii, iar cântul ei sacru, se va insera discret doar într-un libret generos cu momente liturgice.

„Era castraților” va dispărea odată cu performarea partiturilor, cu o nouă concepție despre viața socială și istorică. În urma lor rămân kilometri de cadențe sofisticate, asexuate, alambicări vocale ce țin de performanță și doar atât.

În momentul în care dragostea dintre bărbat și femeie este acceptată ca un izvor de frumusețe spirituală, bătălia pentru victoria vocii se revarsă ademenitor pentru sute și sute de generații de cântăreți, care aleg să se împlinescă prin arta sunetelor.

Marea desfășurare de forțe în perioada denumită „belcanto”, îmbogățesc repertoriul de operă cu atâta maiestrie, încât și astăzi partiturile compozitorilor respectivi, mai dau de furcă interpreților, îi mai supun la eforturi uriașe de atingere a unor performanțe tehnice de anvergură. Un pas înainte spre Romantism și descătușarea din tiparele exacte ale unor sufocante rigurozități dispăre și se fluidifică spre devenirea caldă, emoțională și sinceră a eroului marilor creații literare.

Chiar dacă astăzi considerăm oarecum depășite aceste drame muzicale, sau ne simțim rușinați să credem pentru câteva ore o poveste de dragoste din lumea antică, ele persistă în conștiința culturală a oamenilor, cu același interes ca acum un secol sau două în urmă. Avem nevoie disperată de melodie, de cantilenă și de coruri ample, spre a stabili un quantum de echilibru între o lume ce ne ucide moral și ne uzează informațional, în raport cu setea noastră de a ne „odihni” spiritul, gândurile, patimile.

Vocea cultă, cu ale sale tămăduitoare pilde de a ne îmbălsăma simțurile, muzica elaborată după norme și standarde păstrătoare de comori inestimabile, făurite în veacuri de aur, se inserează din ce în ce mai mult în pliurile obositei noastre vieți; căutăm acel panaceu universal al ordinii și acurateții spirituale, departe de modernul hazardat, de tehnicul dezumanizant.

Se scot din lăzile de zestre partituri ascunse spre nemurire, se încearcă încă o dată să se acorde o șansă omului secolului XXI, ca o primenire spre un progres prezumtiv, fără prea mari șanse din lipsă de resurse culturale. De aici vin toate marile dileme atunci când se vorbește despre șansa operei, a teatrului muzical în general, despre perspectivele spectacolului profesionist.

Generațiile de tineri care acced spre desăvârșirea vocală, au în fața lor o ambiguă stare de ofertare; indiferent de specialitatea vocală pe care o îmbrățișează, cântărețul își vede periclitat orizontul de indiferența semenilor pentru harul său, pentru sensibila sa preocupare, pentru interesul său demodat de a face ceva ce nu prea mai are căutare. Atunci apare deznădejdea, abandonul, retragerea în sferile unui comerț vocal desuet. Nimic mai fals! Cei care stabilesc regulile jocului pentru societatea de mâine, sunt cei care astăzi privesc temător spre o carieră în slujba artei. De ei depinde dacă arta se va mai ridica sau nu pe acele socluri ale adevăratei culturi. Va veni, fără îndoială, acel moment în care nu va mai avea loc în nici un mediu social incultura, fie din motive de substanță, fie din motive de orgoliu, fie din motive pur comerciale.

Educația practică în școli de diferite niveluri va da tonul, iar receptorul, va ingera atât cât îi este permis cortical, informația culturală, până la asimilarea ei în formă firească. Nu văd și nici n-aș dori să văd vreodată că un astfel de model eșuează, din spirit responsabil pentru moștenirea umanității, pentru mântuirea sa prin puterea credinței și a artei în slujba luminii și a adevărului.

Modelul cultural se modifică în fiecare zi, se contorsionează, ca apoi să revină în formele sale fluide, socializate, perpetuând elementul istoric și conservând specificul valoros.

Lupta în transmiterea marilor valori o ducem fiecare dintre noi, acolo unde există, acolo unde putem interveni în plan social. Refuzul de a te implica într-o astfel de cruciadă înseamnă că te declari de partea inamicului, nimeni altul decât întunericul minții și al deznădejdii.

Dacă prin cuvânt ne facem înțeleși sau susceptibili de a deforma sensurile, prin voce nu putem reda decât adevărul; din acest modest mesaj donat prin vibrația unor discrete fire musculare, vom avea de cules laurii unor munci titanice, prometeice, în sensul drumului anevoios spre mai bine.

Timpul revenirii la marile valori muzicale și mai ales vocale va veni numai și numai din dorința noastră de a le avea lângă noi; prin ele, vom fi mai puternici, mai aproape de Dumnezeu, Celui care i s-au închinat marii preoți ai cântului, Bach, Mozart, Beethoven, Verdi, Puccini.

Vocea este cuvântul, vocalitatea este sensul lui, iar vocația este rostul de a cuvânta prin muzică.

## Gheorghe Firca - 75 de ani

**G**heorghe Firca este unul dintre reprezentanții de seamă ai muzicologiei românești, personalitate bine conturată în peisajul muzicii contemporane, care se caracterizează printr-un echilibru perfect între natura sa de cercetător riguros și sensibilitatea muzicianului de marcă.

S-a născut la data de 15 aprilie 1935 în comuna Cacova, (cunoscută sub numele de Grădinari), o pitorească așezare de pe Valea Cărașului (județul Caraș – Severin), fiind fiul unui preot renumit, Iova Firca, strălucit absolvent al Facultății de Teologie din București, doctor în Teologie, care a activat ca preot la Cacova, profesor la Academia Teologică din Caransebeș, protopop și iconom stavrofor la Catedrala Banatului, preot la Catedrala Mitropolitană - Timișoara, paroh la parohia I Cetate, preot la Otopeni – București. Într-o perioadă de oprămare a religiei și a reprezentanților săi, părintele Iova a avut de suferit pentru verticalitatea și demnitatea sa de teolog punând mai presus de orice, respectul pentru credință și idealurile naționale. Gheorghe Firca s-a apropiat de muzică încă din anii copilăriei, făcând cunoștință cu muzica religioasă în calitate de corist în corul bisericii din Cacova și apoi la corul bisericii Iosefin din Timișoara, unde era dirijor renumitul compozitor Sabin Drăgoi. Prima sa compoziție a fost o „priceasnă” care avea să-i fie interpretată de corul Catedralei Mitropolitane din Timișoara, condus de un alt compozitor bănățean, Nicolae Ursu, pe care l-a avut profesor la Liceul de Muzică din Timișoara, cel care (după spusele maestrului Firca), i-a îndrumat „cu dragoste, aș zice paternă, pașii în tot ceea ce privea corul și dirijatul acestuia, precum și folclorul” (apud *Lucrări corale religioase*, Editura Arhiepiscopiei Timișoarei, 1998, p.6).

Studiile muzicale le-a urmat la Conservatorul din București, ca student la secția muzicologie, având ca profesori, maeștri de seamă ai muzicii românești: George Breazul, Ion Dumitrescu, Nicolae Buicliu, Tudor Ciortea, Alexandru Pașcanu, Victor Giuleanu, Emilia Comișel, Radu Negreanu, Adriana Sachelarie. În perioada 1969 - 1970, Gheorghe Firca urmează cursuri de specializare la Seminarul de Muzicologie al Universității din Saarbrücken, cu prof. Walter Wiora, ca bursier al Fundației „Alexander von Humboldt”.

În anul 1970, primește titlul de doctor în muzicologie, cu teza *Structuri și funcții în armonia modală*, sub îndrumarea compozitorului Sigismund Toduță, șeful renumitei „școli de compoziție” clujene, inițiatorul „doctoratului în muzică” din România.

Gheorghe Firca a funcționat ca secretar muzical la Filarmonica din Timișoara, conducător de studii muzicale la Opera de Stat din Timișoara, documentarist principal la Uniunea Compozitorilor, redactor la revista „Muzica”, inspector și apoi Director General în Ministerul Culturii, redactor principal la Editura Științifică și Enciclopedică din București, cercetător științific principal și coordonator al sectorului muzical din Institutul de Istorie a Artei al Academiei Române (din 1990), secretar al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, la secția de muzicologie.

Gheorghe Firca desfășoară o activitate de îndrumare de excepție, în calitate de conducător de doctorate în cadrul Institutului de Istorie a Artei al Academiei Române, Universitatea de Muzică - București, Universitatea de Muzică - Iași. Personal, am avut privilegiul de a susține doctoratul în muzică sub îndrumarea maestrului, având astfel prilejul de a cunoaște un „muzicolog cu capacitate de sinteză” (așa cum l-a caracterizat Sigismund Toduță), dublat de tact pedagogic, împletit cu o blândețe și noblețe suflatească rar întâlnită.

Gheorghe Firca este o autoritate în domeniul muzicologiei, pe care o îmbogățește în permanență prin lucrările sale: *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, *Structuri și funcții în armonia modală*, *Reflexe ale memoriei*. La acestea se adaugă numeroasele studii muzicologice și articole care contribuie la afirmarea muzicologiei românești, autorul impunându-se în permanență, „în primele rânduri ale frontului muzical prin profunzimea cercetărilor, temeinicia culturii, spirit interdisciplinar, puterea de asociație, frumusețea verbului, puternica ancorare în problematica creației contemporane, atașamentul față de opera compozitorilor din generația sa (aceste cuvinte aparținând regretatului Iosif Sava, în *Majestatea sa muzica*, București, 1996, p.175).”

Dotat cu un spirit de analist de mare profunzime, Gheorghe Firca abordează tematici de o mare diversitate care se referă în mod special la muzica secolului XX, la limbajul modern al școlilor naționale: *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*; *Conceptul modal în muzica lui George Enescu*; *Cromatismul bartókian. Organicitate modală și sistem*; *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță*; *La musique électronique en Roumanie*; *Muzicalitatea versului eminescian și liedul românesc*, etc.

Numele său este de asemenea prezent în numeroase ediții critice (G. Breazul. *Pagini din istoria muzicii românești*; *Creația muzicală românească. Sec. XIX – XX*, precum și în lucrări de redactare (*Dicționar de termeni muzicali*; *Scrisori și documente*, vol I).

Gheorghe Firca nu s-a limitat numai la activitatea de cercetare a muzicii, abordând domeniul compoziției, în care putem remarca aria de abordare largă, pornind de la muzica corală, la lucrări instrumentale (*Sonatină pentru pian pe teme populare*; *Trei mici preludii pe melodii bisericesti din Banat*, pentru orgă), muzică de cameră (*Șapte cântece pe versuri de Clément Marot de George Enescu* pentru cvintet de suflători; *Al doisprezezecilea peșrev (Palimpsest cantemirean)* pentru cvintet de suflători; *Kontakion* pentru cvartet de saxofoane) și lucrări pentru orchestră (*Rapsodia bănățeană*).

În muzica sa corală este evidentă preferința pentru muzica bisericească, Gheorghe Firca menținând permanent contactul cu corul bisericesc, în pofida

interzicerii acesteia în perioada comunistă. Ciclul de lucrări intitulat *Doamne strigat-am*, pe cele opt glasuri, reprezintă rodul cunoașterii muzicii bizantine pe care o adaptează la un limbaj modern, predominant polifonic. Doru Popovici caracterizează sugestiv cele opt piese: „Un hieratism și o grandoare austeră definesc aceste laconice, dar pline de forță emoțională creații de cult, ce pot fi socotite ca o continuare firească a muzicii bisericești concepute de Vidu, Drăgoi sau Vancea”. (Doru Popovici, *Însemnări despre compozițiile lui Gheorghe Firca*, revista „Muzica”, nr.4, 1991, p. 49).

În teza mea de doctorat, am încercat să fac o analiză amănunțită a celor opt lucrări, iar în calitate de dirijor, am introdus în repertoriul permanent al corului *Villanella* al Facultății de Arte din Constanța, lucrările *Doamne strigat-am* glas IV și *Doamne strigat-am* glas VI.

În muzica corală, în afara genurilor miniaturale, Gheorghe Firca abordează și genurile monumentale, cum ar fi Cantata *Mântuire* pentru cor mixt și orchestră de tip clasic care își are rădăcinile în cântecul de strănă bănățean, evidențiindu-se printr-o melodică cu caracter modal.

Acum, la împlinirea vârstei de 75 de ani, Gheorghe Firca, în tripla sa calitate de muzicolog, compozitor și pedagog, se află în plină putere creatoare, slujind muzica cu pasiune și profesionalism. În semn de înaltă recunoaștere pentru contribuțiile sale la afirmarea muzicologiei românești i s-au acordat Premiul Academiei Române și Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.



Pr. Prof. Univ. Dr. NICOLAE V. DURĂ

## Reactivarea scaunului mitropolitan al Tomisului (III)

### Călugării „sciți” și biserica tomitană

**e**ă, în Dobrogea romană, viața monahală a fost activă, ne stau mărturie atât existența unor centre monahale (complexul de la Niculițel, de la Slava, de la Basarabi etc.), cât și faptul că unii episcopi ai Tomisului au fost recrutați dintre monahi. Unul dintre aceștia a fost și *scitul* (daco-romanul) Teotim I (aprox. 390-407), despre care istoricul Sozomen scria că ducea „o viață ascetică, purta plete lungi și se bucura de calificativul de *filosof*”. El posedea și practica acea „*monastica philosophia*”<sup>2</sup>, adică asceza monastică. Teotim a făcut însă și dovada că era un *monah* intelectual din stirpea lui Evagrie Ponticul (346-399), despre care s-a spus că este „*primul călugăr căruia i se poate atribui cu siguranță o importantă activitate literară*”<sup>3</sup>.

Dacă ar fi să invocăm o primă motivație pentru reînălțarea Scaunului de la Tomis la treapta de Mitropolie, atunci ar trebui să ne gândim la *călugării sciți*<sup>4</sup>, al căror rol în evanghelizarea neamului daco-romanilor, al căror merit deosebit în afirmarea și impunerea culturii autohtone, teologice și profane, în Europa epocii lor, și contribuție remarcantă la afirmarea principiilor eclezio-logice și canonice ale Ortodoxiei ecumenice (unitate, autocefalie etc.) rămân mărturii grăitoare despre existența unei Biserici locale de tip mitropolitan, bine organizată, care se bucura de statutul ei, de autocefalie, ab antiquo, de ortodoxia crezului ei niceo-calcedonian<sup>5</sup> și de recunoașterea unanimă în concernul celorlalte Biserici locale ale ecumenicității creștine.

Ar fi, desigur, suficient să ne amintim doar de *formula hristologică predanisită de Părinții străromân*<sup>6</sup>, ca să ne dăm seama de rolul lor considerabil întru apărarea dogmei Calcedonului atât în Răsărit, cât și în Apus, în perioada anilor 451-553. De altfel, nu trebuie uitat nici faptul că acești călugări sciți, conduși de celebrul teolog și filosof Ioan Maxențiu, au fost cei care au propus o formulă teologică pentru rezolvarea controverselor tensionate dintre Roma și Constantinopol, privind explicitarea dogmei Calcedonului. În anul 519, ei se aflau la Roma pentru a pleda în favoarea formulei lor teologice, dar, în ciuda sprijinului dat de confratele lor, Dionisie Exiguul, părintele Dreptului canonic apusean<sup>7</sup> – pe atunci șef al Cancelariei papale – călugării sciți, deși s-au folosit și de traducerea lui Dionisie din Chiril în *controversele lor, totuși nu au reușit să găsească suport la Roma. După o ședere de paisprezece luni, ei au fost expulzați din cetatea papilor*.<sup>8</sup>

Alungarea lor s-a datorat de fapt intrigilor și urzellor țesute de constantinopolitani, care nu vedeau cu ochi buni nici afirmarea unei Școli teologice,

daco-romane, provenită dintr-o Biserică care nu făcea parte din jurisdicția canonică a Patriarhiei de Constantinopol. Legatul papal de la Constantinopol, Dioscur, prin care *achimiții* din Constantinopol își urziseră complotul lor contra călugărilor sciți, recunoștea - într-un raport adresat papei Hormisdas (450-523) – că, „*prin formula lor, călugării sciți gândeau să prezinte Calcedonul într-un mod antinestorian mult mai clar, scoțând în evidență învățătura sa autentică pozitivă referitoare la unitatea lui Hristos*”<sup>9</sup>. De altfel, în cele din urmă și împăratul Iustinian a recunoscut „ortodoxia chiriliană” a călugărilor sciți în apelul său către papa Hormisdas, adresat chiar *în numele călugărilor sciți în anul 519*.<sup>10</sup>

Unul dintre acești vestiți *călugări sciți* a fost și „*Dionysius monachus, Scythia natione, sed moribus omnino romanus, in utraque lingua valde doctissimus*”<sup>11</sup> (*monahul Dionisie, de neam scit, dar de maniere întru totul romane, foarte iscusit în ambele limbi – greacă și latină*).

După propria-i mărturisire, și-a dobândit *hrana duhovnicească* într-una din mănăstirile din patria lui natală (Scythia Minor), unde se aflau numeroși „*preafericiți părinți, cu care acel ținut se mândrește ca de o rodire duhovnicească deosebită*”.<sup>12</sup>

S-a spus cu îndreptățire despre *călugării sciți* că aceștia sunt *o mărturie incontestabilă a vechimii creștinismului la români, a existenței unei Biserici bine organizată pe teritoriul țării noastre în secolul al șaselea, și în cadrul căreia monahismul nu numai că era prezent, dar deținea totodată, la fel ca la Roma și Constantinopolul de atunci, o poziție conducătoare pe tărâmul teologic și spiritual al acesteia*.<sup>13</sup>

În Arhiepiscopia Tomisului de astăzi, monahismul nu numai că este prezent ca cel de al treilea element constitutiv al Bisericii, alături de mireni și clerici, ci se exprimă cu vigoare pe tărâmul teologic și spiritual al Dobrogei. Ca o consecință directă, Catedrala a devenit o adevărată vatră monahală, unde preoții slujitori sunt de fapt cu toții ieromonahi, care urmează aceeași pravilă monahală, fiind pildă *fraților* din mănăstirile răspândite în întreaga Eparhie a Dobrogei, ca lumină și mângâiere credincioșilor.

Pe tărâm teologic, monahismul dobrogean este reprezentat atât în Facultatea de Teologie, cât și în noile mănăstiri înființate de la venirea în Constanța a actualului arhiepiscop. Printre aceștia, s-au remarcat și monahi care se învrednicesc nu numai cu urcușul spre îmbunătățirea și înduhovnicirea vieții, dar și cu studiul și cercetarea teologică și juridică a sfintelor canoane, a pravilelor etc. Iată, deci, încă o rațiune și o motivație pentru ca Arhiepiscopia Tomisului să-și recapete demnitatea de care s-a bucurat și pe vremea vestiților *călugări sciți*.

## Din Scythia Minor în Basarabia

Cum nimic nu este nou sub soare, vorba psalmistului, amintim, pentru a nu șoca spiritul celor care au afirmat că Scaunul Tomisului nu a fost mitropolitan până în anul 520, că nici Mitropolia Basarabiei, care nu de mult face parte din Sinodul Bisericii noastre, nu are episcopi sufragani.

Nu trebuie uitat nici faptul că pentru Mitropolia Basarabiei a fost o perioadă când și ea, ca și o parte din Dobrogea (Scythia Minor) de odinioară, nu a aparținut teritorial de România, fiind dezlipită de la sânul patriei mame de armata țaristă, apoi, de cea sovietică. În acele vremuri, Mitropolia Basarabiei

s-a aflat sub jurisdicția Bisericii Ruse, așa cum a rămas, din nefericire, cea mai mare parte din această Biserică până astăzi...

Fără îndoială, în cazul Mitropoliei Basarabiei, putem vorbi de o răpire și apoi de o revenire a ei în dipticele Bisericii mame. În acest caz, asemănătoare este și situația Bisericii Dobrogei care, datorită vicisitudinilor istorice, nu și-a redobândit status-quo-ul său canonic de Mitropolie nici după războiul de independență (1877), și nici după alte momente istorice favorabile.

„*In illo tempore*”, adică în perioada primelor secole, creștinismul dintre Prut și Nistru și-a aprins și el candela privegherii tot de la flacăra credinței apostolice, adusă de Sfântul Apostol Andrei în Scythia Minor și transmisă, apoi, de titularii Mitropoliei Tomisului. De aceea, continuitatea istorică și canonicitatea creștinismului din ținuturile românești de dincolo de Prut se măsoară tot prin grila izvoarelor Ortodoxiei românești, care au fost și sunt Părinții noștri apostolici, post-apostolici și ai Sinoadelor ecumenice din Biserica mitropolitană, tomitană. Dar cum le putem cinsti memoria?! Oare, doar prin trecerea Scaunului episcopal de Tomis în rândul Scaunelor arhiepiscopale ale Țării?!

Avându-se în vedere că acești „Părinți” au fost fiii unei Biserici arhiepiscopale și mitropolitane autocefale, în al cărui Scaun episcopal a stat Mitropolitul Dobrogei, reactivarea Scaunului tomitan, la rangul de „Mitropolie”, se impune deci de la sine. Și, aceasta, cu atât mai mult cu cât frații noștri - de dincolo de Prut - își pot și ei revendica nu numai apartenența la o Biserică a cărei începuturi urcă în epoca apostolică, ci și la un Scaun arhiepiscopal și mitropolitan ce a ființat încă din secolul al IV-lea, care - datorită vrednicilor săi ierarhi-teologi (Bretanion, Teotim I etc.) - s-a bucurat nu numai de recunoașterea unanimă a vechiului său statut de autocefalie, ci și de un prestigiu deosebit în cadrul ecumenității creștine din vremea respectivă.

### **Reactivarea Mitropoliei Tomisului, condiție sine qua non și pentru îndreptățirea Patriarhiei Române de a-și exercita jurisdicția ei canonică, legitimă, asupra Bisericii din Basarabia**

În anul 1923, Mitropolia Tomisului a fost reactivată doar la statutul de Eparhie; de aceea, vrednicul ei ierarh, de atunci, a ținut să-și conștientizeze contemporanii, spunând că Biserica sa era încă nedreptățită și oropsită de soartă... Cu prilejul investirii sale în Palatul regal din București, episcopul Ilarie Teodorescu ținea într-adevăr să declare că „orașul Tomis este un punct principal de orientare în istorie pentru dovedirea originii creștinismului în Dacia și a organizării Bisericii creștine... Istoria pune - adăuga el - Mitropolia de la Tomis din Scythia Minor între cele mai vechi mitropolii... Mitropolia de Tomis ocupa al doilea rang între mitropoliile autocefale și avea față de Patriarhia de Constantinopol prerogative pe care nu le avea nici o altă mitropolie din Peninsula Balcanică... Jurisdicția ei se întindea nu numai asupra Dobrogei, dar și peste latura stângă a Dunării, cuprinzând Basarabia, parte din Moldova de Jos și parte din Dacia Traiană”.<sup>14</sup>

Cu alte cuvinte, cine ar putea vorbi de originile creștinismului în Dacia și, mai ales, despre organizarea Bisericii ei fără Tomis?! Firește, nu numai noi, românii, ci și popoarele din spațiul carpato-dunărean, fiindcă Mitropolia din Scythia Minor aparține atât românilor, cât și creștinătății ecumenice din epoca de aur.

Fiind una dintre cele mai vechi Biserici locale, organizate într-un cadru etnic și geografic bine precizat, Mitropolia Tomisului s-a bucurat, ab antiquo,

de autocefalie, de unde și independența ei canonică, totală, față de Patriarhia de Constantinopol până spre sfârșitul secolului al IX-lea, cu implicații adânci în formarea poporului român atât la sudul și nordul Dunării, cât și dincolo de Prut. Ca atare, ce teme istoric și canonic mai sigur putem invoca privind dreptul de jurisdicție canonică a Bisericii române, mame, asupra Bisericii românilor din Basarabia?!

Firește, toate aceste mărturii și temeuri nu pot avea acoperire în realitate atâta vreme cât reactivarea Mitropoliei Dobrogei rămâne încă un „pium desiderium” (o pioasă dorință).

Materializarea acestei dorințe este, așadar, și o condiție sine qua non pentru îndreptățirea Patriarhiei Române de a-și exercita jurisdicția ei canonică, legitimă, asupra Bisericii din Basarabia, fiica Bisericii tomitane.

## **Forme și stări necanonice de organizare a Eparhiei Dobrogei.**

### **Episcopia Galaților și Mitropolia Tomisului**

*În ședința sa din 29 decembrie 1922, Sfântul Sinod al Bisericii noastre a hotărât „înființarea Episcopiei Constanței”, cu reședința în orașul Constanța (fostul Tomis). Noii episcopii a Constanței, înființată prin Legea sancționată cu Decretul nr. 290 din 8 martie 1923, i s-au atribuit județele: Constanța, Durostor, Caliacra și Ialomița, ultimul desprins de la Episcopia Buzăului. În anul 1940, Episcopia Constanței a pierdut însă județele Durostor și Caliacra, dar i s-a dat în schimb județul Tulcea, luat de la Episcopia Dunării de Jos.<sup>15</sup>*

*Aceleași surse ne spun că la 26 februarie 1950, Adunarea Națională Bisericească, ținând seama... că Episcopia Galaților, înființată la 1854, are din punct de vedere istoric o vechime mai mare decât cea a Constanței... a hotărât contopirea celor două eparhii într-una singură, cu titulatura de Episcopia Dunării de Jos, așa cum fusese înainte de 1923, cu sediul la Galați.<sup>16</sup>*

Un asemenea raționament atestă cu prisosință faptul că pentru cei din 1950 Episcopia Tomisului, înființată în 1923, nu avea nici o continuitate istorică cu vechea mitropolie de Tomis. Numai așa se poate explica faptul că se socotea mai veche Episcopia Galaților, înființată în 1854, față de cea de la Tomis, al cărei prim episcop data încă din perioada apostolică.

Printr-un alt raționament, tot atât de păgubitor pentru adevărul istoric, „...Sfântul Sinod, în ședința sa din 16 octombrie 1975, a ridicat episcopia Dunării de Jos la rangul de Arhiepiscopie, cu titulatura de Arhiepiscopia Tomisului și Dunării de Jos, cu reședința în orașul Galați, pentru Arhiepiscop, și în municipiul Constanța pentru episcopul vicar”.<sup>17</sup> Motivația fusese, chipurile, prilejuită de sărbătorirea în „Biserica creștină a 1650 de ani de la primul Sinod Ecumenic... la care a participat și episcopul Scythiei Minor (Dobrogea), cu reședința în orașul Tomis (Constanța de astăzi), precum și din dorința de a evidenția vechimea creștinismului pe teritoriul locuit astăzi de români...”<sup>18</sup> Firește, oricine s-ar putea întreba: cum este evidențiată vechimea creștinismului pe teritoriul locuit de români, dacă se așează un Episcop-vicar la Constanța și un Arhiepiscop la Galați? Se cinstea, oare, amintirea participării episcopului de Tomis la Sinodul I ecumenic prin ridicarea Episcopiei Dunării de Jos la rangul de Arhiepiscopie, cu titulatura de Arhiepiscopia Tomisului și Dunării de Jos?! Răspunsul negativ vine de la sine, fiindcă se înfăptuise, de fapt, un act necanonic, legitimat de alte interese decât cele autentice românești și bisericești.

Din aceeași cronică a evenimentelor legate de Episcopia Tomisului, aflăm că „la 26 noiembrie 1982, Sfântul Sinod, având în vedere importanța deosebită a Dobrogei pentru continuitatea existenței neîntrerupte a strămoșilor noștri pe aceste meleaguri și pentru atestarea vechimii creștinismului la români... a luat hotărârea reînființării unei Eparhii cu sediul în municipiul Constanța (Tomis), având titulatura de Arhiepiscopia Tomisului și cuprinzând județele Constanța și Tulcea, ca sufragană a Mitropoliei Ungrovlahiei, desprinzându-se, astfel, de Eparhia Dunării de Jos, cu sediul la Galați... Împrejurările – ni se precizează vag și lacunar – nu au îngăduit punerea ei (hotărârii Sfântului Sinod, n.n.) în aplicare”.<sup>19</sup>

Din nou, deci, „hotărârea” reînființării unei eparhii și nu a reactivării unei Arhiepiscopii și Mitropolii cu sediul la (Tomis) Constanța. Desigur, acest fapt relevă, încă o dată, dovada unei treziri parțiale a memoriei colective, românești, privind importanța deosebită a Dobrogei – și a Bisericii sale tomitane – pentru atestarea continuității existenței neîntrerupte a strămoșilor noștri pe aceste meleaguri și a vechimii creștinismului la români. Ce justificare s-ar putea găsi pentru o asemenea „hotărâre” nefericită pentru istoria neamului românesc?! Ce explicație ne-ar putea da autorii acestei hotărâri sinodale?! După părerea noastră, n-ar trebui pierdute din vedere nici împrejurările nefericite în care Sinodalii noștri au fost obligați să vâslească corabia Bisericii prin apele turburi ale regimului politic de atunci. Dar, oricare ar fi cauza, cert este că, în momentul de față, ierarhii noștri au împrejurări favorabile, de care trebuie să se folosească pentru a aduce corectivele necesare și să reactiveze Scaunul arhiepiscopal de Tomis la rangul de Mitropolie, pe care l-a avut timp de aproape zece secole (IV-XIV).

## **Episcopia Galaților, parte integrantă a vechii Mitropolii a Tomisului**

Reluând rezumativ cele spuse mai sus, reamintim că, în anul 1923, la Constanța a fost înființat un Scaun episcopal. Apoi, în anul 1950, trecându-se peste o ordine canonică și istorică, Eparhia Tomisului a fost contopită cu Episcopia Galaților, sub denumirea de Episcopia Dunării de Jos.

În anul 1990, Sfântul Sinod a reînființat însă Arhiepiscopia Tomisului cu reședința la Constanța, ca sufragană a Mitropoliei Ungrovlahiei. Aceeași hotărâre prevedea ca „Arhiepiscopia Tomisului și Dunării de Jos să poarte titulatura de Episcopia Galaților... tot ca sufragană a Mitropoliei Ungrovlahiei”.<sup>20</sup>

Avem, așadar, un act instituțional de reînființare, adică de reîntemeiere și nu unul de reactivare, de repunere în activitate sau de reînnoire. Or, această lipsă de precizare noțională are efecte negative, imediate, asupra realității istorico-canonică a primei Arhiepiscopii și Mitropolii de pe teritoriul Țării noastre, implicând consecințe grave asupra mai multor aspecte: procesul istoric al etnogenezei noastre; fizionomia etnică și religioasă în raport cu cea a popoarelor din jurul nostru; poziția politică și bisericească a poporului nostru în Europa acelor vremuri etc.

Printre altele, în Gramata Patriarhală, citită la instalarea arhiepiscopului de Tomis, la 25 noiembrie 1990, se precizează de asemenea că „Sfântul Sinod a aprobat punerea în aplicare a hotărârii Adunării Bisericești nr. 12053/1982, pentru înființarea Arhiepiscopiei Tomisului”.<sup>21</sup>

Așadar, se pune din nou problema *reînființării* Arhiepiscopiei Tomisului, și nu a reînnoirii sau reactivării vechii Arhiepiscopii și Mitropolii, care subzistase de fapt prin Mitropolia Ungrovlahiei până în zilele noastre.

Din aceeași Gramată patriarhală aflăm că întâistătătorul Bisericii tomitane „*dobândește jurisdicția de arhiepiscop, având darul și puterea de a așeza după rânduielile Sfintei Biserici drept-măritoare de Răsărit și după legile Țării: citeți, cântăreți, ipodiaconi, diaconi, preoți și protopopi la toate bisericile din Arhiepiscopie.*”<sup>22</sup>

Pe vremea când eparhia Tomisului a fost autocefală (sec. IV-IX), arhiepiscopul și mitropolitul său a exercitat și dreptul de a hirotoni episcopi pentru Biserica din întreaga Scîtie Mică. Acest drept îi era acum total ignorat și ocultat... De aceea, I.P.S. Sa Lucian, conștient de această realitate, declara cu prilejul înscăunării sale că Sf. Sinod hotărâse „*reînființarea acestei Eparhii, de sine stătătoare, între Dunăre și Mare.*”<sup>23</sup> Cu alte cuvinte, această Arhiepiscopie, aștepta recunoașterea stării ei de autonomie, ca unitate administrativ-teritorială de sine stătătoare, care, ca și odinioară, includea și Episcopia Galaților.

În acest context, vrednic este de remarcat și de reținut și faptul că Întâistătătorul Bisericii Ortodoxe Române, P.F. Sa, Părintele Teoctist, Patriarhul României, prezent la festivitățile de întronizare, declara că „*instalarea întâistătătorului de Tomis... reprezintă un act de afirmare a Bisericii strămoșești și mai ales un act al autonomiei ei.*”<sup>24</sup> Această stare de autonomie nu este însă deplină atâta timp cât primul Scaun mitropolitan și arhiepiscopal al Țării nu-și redobândește titulatura sa canonică, cea dintâi, adică aceea de Arhiepiscopie și Mitropolie.

- 
1. Apud *Fontes Historiae Daco-Romanae*, vol. II, București, 1970, p. 228-229
  2. I.G. Coman, *Însemnări asupra lui Teotim de Tomis*, în *Glasul Bisericii*, XVI (1957), nr. 1, p. 46
  3. W. Buchwald et al., *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen Age*, Brepols, 1991, p. 301
  4. Privitor la „călugării sciți”, a se vedea I.G. Coman, *Inscripțiile creștine și contribuția Părinților și Scriitorilor bisericești din Scythia Minor în secolele IV-VI*, în *Mitropolia Olteniei*, XXIX (1977), nr. 10-12, p. 706-723; Idem. *Scriitori bisericești în epoca străromână*, Edit. Inst. Biblic, București, 1979; I.V. Dură, *Călugări sciți*, în *Mărturie Ortodoxă* (Haga), II (1983), nr. 5, p. 131-159
  5. Vezi P.T.R. Gray, *The Defense of Chalcedon in the East (451-553)*, Leide, E.J. Brill, 1979, p. 3-4 ș.u.
  6. Vezi N.V. Dură, *Tradiția hristologică predanisită de Părinții străromâni și români*, în *Mărturie Ortodoxă* (Haga), 1983, nr. 4, p. 18-46
  7. Idem. *Străromânul Dionisie Exiguul și opera sa canonică. O evaluare a contribuției sale la dezvoltarea Dreptului bisericesc*, în *Ortodoxia*, XLI (1989), nr. 4, p. 37-61; Idem. *Un daco-roman, Dionisie Exiguul, Părintele dreptului bisericesc apusean*, în *Studii Teologice*, XLIII (1991), nr. 5-6, p. 84-90, Idem *Denis Exiguus (Le Petit) (465-545), Précisions et correctifs concernant sa vie et son oeuvre*, în *Revista Española de Derecho Canonico* (Salamanca), L (1993), p. 269-290
  8. Vezi I.V. Dură, *Călugării sciți...*, p. 41
  9. P.T.R. Gray, *Op.cit.*, p. 57, apud I.V. Dură, *Op.cit.*, p. 142
  10. Ibidem, p. 154; p. 144
  11. Cassiodorus, *De institutione divinarum litterarum*, XXVII, în P.L., LXX, 1137 B
  12. Cf. N.V. Dură, *Un daco-roman, Dionisie Exiguul...*, p. 84
  13. Cf. I.V. Dură, *Călugării sciți...*, p. 140
  14. Apud P.C. Popescu, *Alegerea, investirea și instalarea Prea Sfințitului Episcop Ilarie al Constanței*, p. 21
  15. Vezi Gh. Vasilescu, *Pro Memoria. Arhiepiscopia Tomisului*, Apud. N. Runcan, *Două milenii de viață creștină în Dobrogea*, Constanța, 2002, p. 537-538.
  16. Ibidem, p. 539; 17. Ibidem, p. 540-541; 18. Ibidem, p. 540; 19. Ibidem, p. 541
  20. Apud N. Runcan, *Op.cit.*, p. 373; 21. Ibidem, p. 387; 22. Ibidem, p. 385; 23. Ibidem, p. 391; 24.

Ibidem, p. 396

STOICA LASCU

## Radiografierea științifică a unui sfert de istorie dobrogeană (1918-1944)

În urmă cu aproape un deceniu, creionând un portret cu prilejul împlinirii de către profesorul Valentin Ciorbea a vârstei de 50 de ani – în contextul marcării centenarului Portului Constanța, în septembrie 1996, al căruia istoriograf este universitarul tomitan –, exprimam nădejdea, în paginile unei reviste ce apărea, atunci, în urbea noastră, că autorul monografiei *Portul Constanța 1896-1996*, poate să aibă „puterea în a da istoriografiei noastre noi dovezi ale iubirii față de adevărul istoric, să aducă noi mărturii ale trecerii predecesorilor noștri prin viața atât de tumultuoasă și bogată în fapte a Dobrogei”; era o speranță cătuși de puțin formală, de natură prietenească ori protocolară, ea avându-și temeiul în cunoașterea de către subsemnatul a resurselor intelectuale ale celui în cauză, a preocupărilor sale constante în domeniul subdiacent al dobrogenisticii, al existenței unui solid potențial științific ce se cerea fructificat și în planul editorial; în anii ce au urmat, dobrogeanul prin adopție – originar dintr-o așezare din Munții Apuseni, la Constanța stabilindu-se, prin repartiiie guvernamentală, în anul 1970, după terminarea studiilor istorice la Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași – avea, într-adevăr, să confirme speranțele, numărându-se printre cei mai fertili istorici dobrogeni, o sumă de lucrări de specialitate (cărți, editor de documente istorice, coordonator a unui volum tematic, studii și articole) stând mărturie în acest sens.

Este o activitate încununată prin apariția, la începutul anului 2005, a lucrării monografice *Evoluția Dobrogei între 1918-1944*, monografie masivă (558 pp.), subintitulată *Contribuții la cunoașterea problemelor geopolitice, economice, demografice, sociale și ale vieții politice și militare*; volumul vede lumina tiparului la Editura Ex Ponto, o casă editorială constănțeană care și-a consolidat, și prin această apariție, poziția de lider pe piața de specialitate, brandul său constituind deja o garanție, în lumea editorilor și a consumatorilor de carte științifică, a calității și seriozității actului cultural-științific ca atare.

Volumul la care ne vom referi succint, în notațiile de față, reprezintă, în fapt, lucrarea de doctorat *Evoluția Dobrogei între anii 1918-1944. Contribuții la cunoașterea problemelor economice, sociale și politice*, susținută la amintita universitate ieșeană, în 1982, teză care – întregită cu problematicile respective circumscrise județelor sud-dobrogene (Durostor și Caliacra) și cu o bibliografie adusă la zi – iată, este concretizată în monografia de față, realizare istorică

remarcabilă, ce evidențiază potența unuia dintre cei mai serioși și onești slujitori ai lui Clio din spațiul românesc transdunărean. Într-o vreme a invaziei editoriale cu iz istoric – în care se strecoară și destule subproducții, față de care profesionistul trebuie să ia atitudine, atunci când se ivește prilejul, spre a contribui la asanarea moral-științifică reclamată într-un câmp historiografic aerat de amatorisme și superficialități –, când se constituie cu lejeritate autori de cărți – fără a li se fi filtrat disponibilitățile profesionale prin inserarea, mai întâi, a unor studii publicate în revistele de specialitate –, apariția unei lucrări precum cea de față se constituie într-un optimist semnal al certului nivel științific ce caracterizează, în esențialitatea sa, historiografia noastră de astăzi. Autorul, ca orice profesionist ce ostenește întru durabilitatea actului științific, nu s-a grăbit în a-și publica teza – și bine a făcut, din perspectiva decantării judecăților de valoare, inclusiv prin decorsetarea de ingerința ideologicului propriu perioadei antedecembriste; parte din teză, însă, a fost validată științific prin inserarea a unor subiecte tematice în reviste de specialitate, autorul așteptând, parcă, și confirmarea științifică a timpului și confrăților, răbdarea ardeleanului convertindu-se în asumarea, în fapt, a responsabilității cuvântului încredințat cititorului, a unor aserțiuni însumate între coperțile unei cărți de sine stătătoare.

Lucrarea umple un gol resimțit în historiografia noastră. Nu exista până astăzi o abordare monografică, sistematică și autorizată științific care să trateze istoria interbelică a județelor românești din dreapta Dunării (dacă facem excepție de sinteza, devenită clasică deja, a regretatului Adrian Rădulescu și a profesorului Ion Bitoleanu, apărută în două ediții, ante/post decembriste); prin ea, historiografia noastră nu răspunde, doar, la un nivel științific corespunzător, așteptărilor cititorilor și specialiștilor români, dar se constituie într-un mod remarcabil și într-o poziționare față de abordări similare din partea mult mai sistematizatei strategic și net mai productivei istoriografii bulgare (circumscrișă, se înțelege, dobrogenisticii). Pentru cine a urmărit evoluția istoricului Valentin Ciorbea – concretizată, prin studii, prin cărțile dedicate Portului Constanța și Marinei Române –, respectiv a tehnicilor sale de abordare metodologică specifice profesioniștilor formați la rigorile școlii de istorie ieșeană, volumul de față nu constituie o surpriză; el vine să evidențieze – încununând, editorial, preocupări, iată, de un sfert de veac – scriitura sobră a unui receptor al documentului oficial și a mărturiilor vremii, o expunere narativă cursivă, o sistematizare clasică adecvat-istorică, fără inovații stilistice redundante, o stăpânire aproape totală a fenomenului historiografic (în sfera, se înțelege, subsumată preocupărilor tematice ale volumului de față).

Monografia – căreia autorul, onest, conștient și responsabil de substanța enunțului demersului său, nu-i conferă decât atributul de *Evoluție*, și nu cel de *Istorie*, un termen exhaustiv ce denotă tărie de caracter și onestitate, atribute atât de rare printre mulți dintre contemporanii slujitori ai zeiței Clio – este structurată în cinci capitole: *Dobrogea la sfârșitul primului război mondial* (pp. 24-84), *Economia Dobrogei între anii 1918-1944* (pp. 85-228), *Dinamica și structura socio-profesională a populației. Acțiuni pentru îmbunătățirea condițiilor de muncă și salarizare* (pp. 229-306), *Viața politică. Activitatea organizațiilor partidelor politice și a parlamentarilor dobrogeni* (pp. 307-448), *Septembrie 1940: ciuntirea teritorială a Dobrogei. Tratatul de la Craiova (7 septembrie 1940)* (pp. 449-480), *Acțiuni militare desfășurate în spațiul dintre Dunăre și Marea Neagră (1941-1944)* –, precedate de o *Prefață* (pp. 9-26), exemplară prin compunerea conținutului, și urmate de succinte *Concluzii* (pp.



536-539), respectiv o bogată *Bibliografie selectivă* (sic!) (pp. 540-556). După cum se poate observa, capitolele sunt echilibrat construite, autorul evitând diluarea/amplificarea importanței unui teme în detrimentul alteia (este de pus chestiunea, totuși, dacă nu ar fi fost operațională – din perspectiva unei abordări de ansamblu a evoluției Dobrogei, în contextul geopolitic dat – limitarea demersului editorial la anii 1940/1941, respectiv până la începutul celui de-Al Doilea Război Mondial, caz în care ar fi obligat autorul la conceperea și includerea – lesnicioase, de altminteri – a unui indispensabil capitol referitor la *Cultură și învățământ*, ce ar fi întregit *Evoluția județelor românești dintre Dunăre și Mare*).

Metodologic și ideatic, autorul nu evită abordarea unor chestiuni mai specioase din evoluția regiunii noastre.

Astfel, este redată complexitatea istoriei Dobrogei în perioada ultimilor ani ai Primului Război Mondial, subcapitolele *De la regimul ocupației inamice la ocupația militară aliată (1917-1919)* (pp. 27-59) și *Bătălia diplomatică și științifică pentru apărarea drepturilor României asupra Dobrogei* (pp. 60-73) fiind sugestive prin înseși titlatura lor; nu mai puțin complexă este evoluția agriculturii dobrogene, asupra căreia autorul și-a focalizat, de asemenea, cercetarea; opinez, totuși, dacă n-ar fi fost mai adecvat istoricește evitarea termenilor de *colonizare*, *coloniști*, în favoarea celor de *împroprietărire*, *împroprietăriți*, autorul însuși fiind ezitant, de altfel, în utilizarea lor: „s-au primit solicitări de *împroprietărire* (subl.n.) atât din partea familiilor de aromâni ce au dorit să emigreze, dar și a multor locuitori din țară. A. Constantinescu a propus guvernului ca *împroprietăririle cu coloniști* (subl.n.) din țară și din afara granițelor să se facă în proporții egale” (p. 163); chestiunea nu mi se pare a fi doar de simplă natură semantică, ci de determinare adecvat-istorică a terminologiei unei fenomen revoluit – realmente în perioada interbelică s-au efectuat *împroprietăriri* (chiar dacă în 1930 se creează un organism care se numea *Oficiul Național al Colonizării*), dar cetățenii români (*coloniștii*, cum, într-adevăr, erau denumiți în epocă) erau *împroprietăriți* în județe istorice ale Statului Român, nu în oarece anexe coloniale ale acestuia – cum s-ar putea recepta de către cititorii de astăzi, prin mimetism istoric –, cum proiectează fenomenul confrății bulgari, căroro termenii puși în discuție le sunt, lor, familiari; pentru noi, din perspectivă istorică și național-politică, Statul Român a efectuat în județele sale din dreapta Dunării un fertil proces de *împroprietărire*, cu efecte pozitive și în planul întăririi românismului, a autorității statale și securității graniței noastre meridionale (asupra conținutului și consecințelor *împroprietării* în județele sud-dobrogene, subsemnatul a dezvoltat subiectul în mai multe articole, unele nemenționate de autor).

Nu mai puțin complexă și contradictorie este, în județele dobrogene, *dinamica*, respectiv *structura socio-profesională a populației*, autorul apelând la surse documentare de epocă (recensăminte, statistici, rapoarte oficiale, materiale arhivistice) și studii publicate – toate concurând la realizarea unei imagini convingătoare a problematicei cu impact uman atât de tragic în destinul a mii de familii de români dobrogeni, mai ales a acelor stabilite în Durostor și Caliacra, nevoite, mai apoi, a se refugia în județele nord-dobrogene, ca urmare a efectelor Tratatului de la Craiova (7 septembrie 1940): „Prin cedarea județelor Caliacra și Durostor, mișcările de populație impuse și consecințele războiului, structura socio-profesională a Dobrogei a cunoscut din septembrie 1940 *evoluții dramatice* (subl.n.)”.

Într-un alt segment al cărții, este reliefată, cu numeroase și utile informații

excerptate, în general, din presa timpului, viața politică, activitatea organizațiilor județene ale partidelor politice, a parlamentarilor dobrogeni; este, și această componentă a *Evoluției* interbelice a părții României de la Mare, o primă și împlinită sinteză a vieții politice din regiunea noastră. Autorul nu a avut la îndemână – precum în cazul domeniilor economic și social – multe materiale istoriografice editate, viața partidelor politice fiind, cum se cunoaște, un domeniu aproape inabordabil în perioada regimului socialist (totuși, semnalează existența unui articol al subsemnatului – necitat de către autor –, apărut în urmă cu două decenii, care, fapt extrem de rar în epocă, pe ansamblul țării, abordează – pentru prima dată, destul de detaliat pentru contextul vremii – existența și evoluția organizatorică a partidelor *burgheze* în județul Constanța); în viziunea, corectă, a autorului viața politică în județele românești din dreapta Dunării s-a desfășurat „în limitele funcționării mecanismului democratic românesc, cu avantajele și carențele sale, marcată de restructurarea sistemului partidist, ca urmare a organizării primelor alegeri pe baza votului universal, aducând, desigur, și *elemente specifice rezultate din problemele complexe* (subl.n.) cu care s-a confruntat provincia dintre Dunăre și Marea Neagră în perioada interbelică”. În evidențierea *vieții politice*, cum este intitulat capitolul în cauză, autorul a opinat redesenarea acesteia prin urmărirea activității organizațiilor partidelor naționale care au activat în județele transdunărene; este un procedeu ce implică destul de multe dificultăți în atingerea scopului, mai ales că autorul își construiește demersul pe principiul cronologic – nu cu consecvență, însă, lăsând, uneori, impresia unei prea mari dependențe de informații parțial duse până la capăt (de pildă – dar exemplul nu este singular –, suntem informați că dr. Tașcu Pucerea este exclus în 1927 din P.N.L. Durostor, dar mai apoi îl regăsim citat în calitate de deputat; în fapt, el a fost, și în anii '30, șeful național-liberalilor durostoreni, prefect și cel mai influent om politic din zonă); ambiționând să privească Dobrogea ca un tot unitar – ceea ce cu greu poate fi evidențiat, fiecare județ având specificul evoluției sale politice, și nu numai –, autorul amalgamează, în spirala cronologică, evoluția județelor, ceea ce impietează asupra înțelegerii evoluției de sine stătătoare a fiecăreia din cele patru unități administrativ-teritoriale; și evoluția organizatorică a fiecărui partid se diluează în favoarea ansamblului regional, autorul urmărind mai degrabă modul în care partidele s-au manifestat vis-à-vis de problematicile social-economice ori inițiativele legislative respective (ar fi fost instructivă, fără îndoială, ilustrarea particulară a activității național-țărăniștilor constănțeni, fruntași ai acestora fiind documentați ca fiind, totodată, și lideri comuniști, partid scos în afara legii, și care se vor manifesta ca atare în viitor). O abordare fără prejudecăți are autorul și în dificila, totuși, ilustrare a activității *organizațiilor de Stânga și Extrema Stângă*; fără a recurge la etichetări ori a utiliza clișee noi – prin renunțarea la cele vechi; totuși, volumul apărut în 1971, intitulat *Momente din mișcarea comunistă și muncitorească în județul Constanța*, lucrare altminteri profesionistă, dincolo de glazura ideologică obligatorie, este citat parcimonios, după cum nu sunt citate articole, și chiar cărți, referitoare la activitatea liderilor comuniștilor dobrogeni –, autorul reușește o sinteză utilă, deși unele din aserțiuni reclamau o mai completă explicare (de pildă, nu se arată în ce constau „acțiunile subversive împotriva statului român” desfășurate de grupul de uteciști condus de Filimon Sârbu, după cum nu sunt explicate resorturile condamnării la moarte și, mai ales, a executării acestuia; sunt în cauză, însă, și alte situații). În ceea ce privește alte formațiuni politice, autorul, evită o clasare clară; astfel, se apreciază că primele *manifestări ale drepte* se

datorează ziaristului constănțean Miltiade Cutava, conducătorul județean al L.A.N.C.; pe de altă parte, pe larg este prezentată *activitatea Mișcării Legionare între Dunăre și Mare*, nerezultând însă – din titlu și în context – o clasare a acesteia la unul sau altul din eșichierele vieții politice (cum procedează autorul cu comuniștii) și fără a se face apel și la numeroasele luări de atitudine din partea opiniei publice, exprimate în presă – și publicate, în urmă cu ani, în mai multe articole –, ce blamau, la începutul anilor '20, dar și ulterior, pe adeptii, la Constanța, ai ideilor fasciste și, mai apoi, legionare.

Arătăm, mai sus, că ampla și documentată monografie este rezultatul eforturilor investigaționale ale unui tenace și scrupulos truditor, care și-a făcut din onorarea profesiei o credință de viață; zecile și zecile dosare de arhivă, numeroasele ziare și reviste parcurse sunt completate prin apelul la cercetările confrăților săi, numeroase și, în cvasimajoritatea lor, valoroase și credibile; pe cele mai importante dintre ele, autorul le-a inclus într-o amplă *Bibliografie selectivă*, modul de organizare a acesteia (totuși, sunt interferențe inadecvate între *lucrări generale* și *lucrări speciale*, impunându-se o atenție sporită în selectarea titlurilor respective) indicând probitate profesională și cunoașterea aproape exhaustivă a respectivelor cercetări; câteva dintre ele puteau lipsi cu folos – fie sunt simple pastișe (articolul semnat de A.-M. Diana și C. Pașca), fie aparțin unor amatori care nu au nimic a face cu știința istorică (Cantian Bărbulescu /*recte*, Cintian Bărbuleanu!; să precizăm că greșelile de tipar nu sunt numeroase, dar există câteva; semnalez, aci, doar, transcrierea pe hartă /cop. IV/ a localității *Elibej*, respectiv cunoscutul, nu numai de către confrății bulgari, *Ezibej*...) –, după cum altele se impuneau cu necesitate (nu menționez, decât cu titlu de exemplu, ignorarea unora dintre lucrările lui M. Moșneagu, a lucrărilor soților Lăpușan dedicate Medgidiei, Cernavodei, respectiv industriei de morărit și panificație din Dobrogea, volumele Doinei Păuleanu despre Constanța și Balcic, volumul editat în 1993, de către Colegiul Pedagogic „C. Brătescu” și Asociația Cultural-Istorică Dobrogenă „România de la Mare”, volumul colectiv despre *Litoralul românesc al Mării Negre*, apărut în 1989, volumul coordonat de însuși autorul în cauză (*sic!*), apărut în 2003, solidul studiu, apărut în 1985, despre Hidroavionul și Fabrica „Getta” ș.a.); sunt și cazuri în care unele studii (importante!) – apărute după redactarea finală a tezei – sunt citate în *Prefață*, nu, însă și în segmentul tematic respectiv, sau în *Bibliografie*.

În ansamblul istoriografiei noastre de astăzi, lucrarea monografică a lui Valentin Ciorbea se impune prin rigoarea construcției, prin seriozitatea argumentației, prin claritatea sintezei, iar în dobrogenică se constituie ca o lucrare fundamentală, autorul dovedind, și prin această contribuție, că este unul dintre primii patru-cinci istorici ai Dobrogei la începutul mileniului trei.

NISTOR BARDU

## 1. Conștiința iluministă, aromânească și balcanică a scriitorilor aromâni din secolul al XVIII-lea

**1.** La sfârșitul evului mediu, ajunse sub stăpânire turcească, triburile de păstori aromâni din Epir și din sudul Albaniei se bucurau din partea noilor autorități de autonomie locală, privilegii și de o considerabilă libertate de mișcare pe care le moșteniseră de la împărații bizantini. Drept urmare, la începuturile epocii moderne, aromânii care își depășiseră condiția de ciobani deveniră cărăușii, călăuzele și stăpânii celor mai importante drumuri ale regiunii. La răspântii și în alte locuri avantajoase, ei au întemeiat adevărate „burguri” precum Călăriți, Siracu, Gramostea, Mețova, Clisura, Moscopole<sup>1</sup>. Acestea au avut până la 1700 un statut clientelar față de sistemul comercial al Veneției și al Franței. După 1700, orașe ca Mețova și Moscopole ajung să-și dezvolte acțiuni economice proprii, dispunând în acest sens de adevărate hinterlanduri. Dintre ele, Moscopole, locuit în exclusivitate de aromâni<sup>2</sup>, a devenit în perioada respectivă o adevărată metropolă a aromânilor din sudul Albaniei și din întregul Epir.

Între 1720 - 1770, Moscopole oferea imaginea unui mare centru comercial și industrial, organizat pe corporații, în care se produceau arme, argintărie, postav, covoare, etc., mărfuri care ajungeau prin rețeaua de drumuri comerciale bine puse la punct și păzita de jandarmeria caravanelor în interiorul Macedoniei, Greciei și, mai departe, la Veneția, Triest, Viena, Leipzig, la Timișoara și Brașov, în Egipt și în Asia Mica<sup>3</sup> etc.

Circulând mult, negustorii moscopoleni duceau în depărtări și aduceau la Moscopole, mărfuri variate, dar și idei ale Occidentului iluminist unde, unii dintre ei, deschiseseră mari case de comerț<sup>4</sup>. Ajungând și în Transilvania secolului al XVIII – lea, ei „asistară la spectacolul înălțător al deșteptării conștiinței naționale”, contribuind cu bani la tipărirea cărților scrise de preoții, profesorii și studenții români din Ardeal și Banat și trăind și ei mândria de a fi urmașii romanilor<sup>5</sup>. În peregrinările lor, ei trebuie să fi adus asemenea cărți și la Moscopole și în alte locuri de obârșie din Peninsula Balcanică, iar acestea ar fi putut ajunge în mâna învățaților aromâni care, în plină epocă iluministă, s-au conectat, după cum vom vedea, la propășirea spirituală a neamului din care făceau parte.

2. Înflorirea economică a Moscopolei a atras după sine o înflorire culturală pe măsură, așa cum s-a întâmplat și în marile centre economice din Europa Occidentală. Pe lângă cladiri monumentale, numeroase biserici ale căror picturi se mai văd și astăzi (24 de biserici la o populație de 24.000 de locuitori, după cum ne spune Faló, 2003, p.70,114)<sup>6</sup>, mai multe școli, moscopolenii se mândreau mai ales cu *Noua Academie* (Νέα Ακαδημία) „podoaba cea mai înaltă a orașului”<sup>7</sup> și cu *Tipografia*, singure din tot Imperiul Otoman la acea dată, dacă exceptăm tipografiile din Principatele Române.<sup>8</sup>

Academia moscopoleană era un adevărat focar de cultură greacă, deși orașul era curat aromânesc. Depinzând dintotdeauna de biserica grecească și de școala greacă, atunci când se ridicau deasupra condiției lor de ciobani sau țărani analfabeți, aromânii deveneau bilingvi: aromâna – greaca. Dialectul aromân rămânea limba maternă iar greaca devenea limba cultă, limba lor de comunicare în afara comunității proprii<sup>9</sup>. Purtătoare a tezaurului cultural elen și dispunând de posibilități infinite de exprimare a celor mai nuanțate conținuturi, limba greacă satisfăcea mai mult decât graiul străbun înclinarea către cultură a aromânilor. Pe de altă parte, autoritățile eclesiastice grecești nici nu-și imaginau că limbile „barbare” precum aromâna, albaneza sau bulgara (slava macedoneană) să ia locul în scris limbii celei sfinte a Greciei<sup>10</sup>. Iată de ce negustorii aromâni stabiliți la Veneția erau considerați greci în documentele vremii: pe de o parte, ei erau ortodocși, și pentru occidentali ortodoxia se confunda cu religia grecilor, iar pe de altă parte, greaca era limba pe care ei o foloseau pentru comunicarea orală și scrisă<sup>11</sup>.

Purtătoare, așadar, a luminii culturii vestite a Eladei, limba greacă era la Moscopole limba de învățământ în școli și la Academie, precum și limba cărților care se publicau în Tipografia orașului. Era limba emulației spirituale pe care au trăit-o aromânii în epoca de mare înflorire a celebrei lor metropole.

3. Într-o asemenea atmosferă culturală au apărut la Moscopole primii scriitori aromâni care au elaborat și publicat primele opere în aromână. Ei sunt Teodor Anastas Cavalioti (1728(?) – 1786), Daniil Moscopoleanul, contemporan mai tânăr cu cel dintâi, și Constatin Ucuta. Lor li se adaugă autorii anonimi ai operelor manuscrise: *Codex Dimonie* și *Liturghier aromânesc*, datând, foarte probabil, de la începutul secolului al XIX-lea, dar publicate mult mai târziu de Gustav Weigand și Matilda Caragiu – Marioțeanu<sup>12</sup>. La începutul secolului al XIX-lea, la Buda și Viena, sub influența Școlii Ardelene, dar purtând amprenta aceluiași climat moscopolean din care proveneau, se afirma Gheorghe Constantin Roja, autor al primei încercări de unificare a aromânei și dacoromânei în lucrarea *Măiestria ghiovăsirii românești cu litere latinești, care sunt literele Românilor ceale vechi* (1809)<sup>13</sup> și Mihail Boiagi, autorul primei gramatici aromânești intitulată *Gramatica româna sau macedono – vlaha* (1813).<sup>14</sup>

Educați în școli grecești, în superbul climat cultural al orașului Moscopole, acești autori demonstrează, indirect, dar și în mod explicit, în operele lor, trezirea conștiinței naționale a aromânilor<sup>15</sup>. În plină epoc a iluminismului european, cărturarii aromâni devin conștienți că sunt un popor distinct în Balcani și că au dreptul la cultură în limba proprie, la fel ca și albanezii și bulgarii (slavii macedoneni), cu care se aflau mereu în contact și ale căror interese culturale le vor susține în operele lor.

4. Totuși, cum au reușit autorii aromâni din Moscopole să iasă de sub dominația limbii grecești și să scrie, e drept, cu litere grecești, în aromână?

Răspunsul la o asemenea întrebare îl aflăm cercetând formarea personalității lui Teodor Cavalioti, elocventă, în concepția noastră, și pentru prestația scriitoricească a lui Daniil Moscopoleanul și pentru aceea a lui Constantin Ucuta. Ne ajută în acest sens studiile ilustrului balcanolog român Victor Papacostea, intitulate *Teodor Anastasie Cavalioti. Trei manuscrise inedite* (1931 – 1932) și *Povestea unei cărți. Protopiria lui Cavalioti. „Ein Unicum”* (1937).<sup>16</sup>

Cavalioti a produs o puternică impresie asupra contemporanilor săi. Istoricul german Johann Thunmann i-a apreciat cultura, aptitudinile filologice și talentul de orator religios: „un bărbat învățat, cel mai învățat la poporul său, care a studiat cu folos limbi, filosofie și matematică”, „protopop sau foarte excelent predicator în Moscopole Macedonia”.<sup>17</sup> Dintre istoricii greci, Zaviras îl caracteriza drept „genial”, Sathas îl vedea ca pe un gramatic foarte bun, iar Vretos ca pe un învățat profesor de limba greacă.<sup>18</sup>

Născut la Moscopole probabil în 1728, cunoscător de mic al aromânei, albanezei și limbii grecești pe care le vorbea, după Thunmann „ca limbi materne”<sup>19</sup>, Teodor Cavalioti a studiat mai întâi la colegiul elen din orașul natal, având ca profesori, între alții, pe Joan Sevastos Leontiades, cunoscător al filosofiei lui Descartes și a altor iluminiști apuseni. Încheind excelent studiile umaniste la colegiul din orașul natal, Cavalioti a fost trimis de concitadini, care au strâns bani pentru el prin colectă publică, la Colegiul Maruțian din Ianina unde strălucea, prin ideile îndrăznețe și elocvența scânteietoare, învățațul grec Evghenie Vulgaris. Traducător din Voltaire și cunoscător al filosofiei lui Leibniz, Wolf și Lock, Evghenie Vulgaris producea prin cursurile sale un ecou extraordinar în lumea din jur. Cărțile sale circulau în manuscrise în întreaga regiune, autorul ajungând vestit și în Principatele Române.<sup>20</sup>

Sub îndrumarea lui Evghenie Vulgaris, Cavalioti învață la Ianina științele matematice și filosofia. Auzind comentariile profesorului asupra filosofilor moderni, Cavalioti a putut afla, între altele, despre principiile dreptului natural și egalității prin naștere a tuturor oamenilor, despre necesitatea emancipării lor prin cultură, despre libertate.

Mai cu seamă, Cavalioti a fost atras și influențat de ideile lui Leibniz, părintele filologiei științifice și precursorul lingvisticii comparate. Preocupat să cerceteze originea comună a limbilor care „în locul cărților și sunt cele mai vechi monumente ale geniului omenesc”, Leibniz spunea: „Toate limbile pamântului trebuie puse în dicționare, în gramatică și comparate între ele... Cu ajutorul etimologiilor și prin comparația limbilor vom cunoaște originea popoarelor”<sup>21</sup>. Cu o asemenea viziune, filosoful s-a adresat misionarilor, ambasadurilor, călătorilor etc., cerându-le să realizeze dicționare, el însuși începând să colecționeze glosare ale diverselor limbi. Pe țarul Petru cel Mare, Leibniz l-a rugat „să-i alcătuiască dicționare sau cel puțin vocabulare referitoare la numeroasele limbi ce se vorbesc în imperiul său. „Această idee a prins viață în timpul împărătesei Ecaterina a II-a, care a favorizat apariția unui glosar comparativ în care erau cuprinse vreo trei sute de idiomuri”<sup>22</sup>.

Despărțindu-se de magistrul său Evghenie Vulgaris, care a fost alungat de la Ianina și, mai târziu, de la Cojani, de către rivalii săi de la Colegiul Ghiu-ma, pentru care, „afară de filosofia aristotelică orice altă filosofie era socotită contra bisericii”<sup>23</sup>, Teodor Cavalioti se întoarce, în 1850, la Moscopole, unde este numit director al Academiei. Se căsătorește și este hirotonit preot. Ajun-

ge curând un mare protoereu și predicator, primind misiuni de la Patriarhia de la Constantinopole, dar și din partea autorităților și marilor comercianți moscopoleni, de a pacifica și împlânzi triburile în mare parte musulmanizate din hinterlandul Moscopolei, aflat în regiunea mai largă de sub autoritatea Patriarhiei din Ohrida. În rândul albanezilor mahomedani din Albania meridională, Cavalioti a desfășurat o activitate creștină și civilizatoare: a predicat, a alcătuit și a difuzat o traducere a Noului Testament, într-o albaneză literară supradialectală, accesibilă tuturor vorbitorilor acestei limbi<sup>24</sup>.

La Academia din Moscopole, Teodor Cavalioti a predat gramatica, poetica, disciplinele filosofice, teologia, fiind sufletul acestei școli. Din necesități didactice, redactează în limba greacă manuale, tratate și alte materiale necesare predării, multe rămase în manuscris. Dintre acestea, amintim: *Tratat de logică*, *Tratat de fizică*, *Metafizică*.<sup>25</sup>

5. Din tot ce a scris Teodor Cavalioti, cea mai importantă lucrare rămâne Πρωτοπειρα (*Protopiria* „Prima învățătură”), tipărită nu la Moscopole, cum ar fi fost de așteptat, ci la Veneția, în 1770.

Titlul complet, în traducere din greacă, al acestei opere este: *Prima învățătură întocmită de prea învățatul și prea cucernicul dascăl, predicator și protopop chir Teodor Anastas Cavalioti din Moscopole, și acum pentru întâia oară dată la lumină cu cheltuiala prea cinstiului și prea folositorului chir Gheorghe Tricupa, supranumit și Cosmichi, din Moscopole, Veneția 1770. Tipografia Antonie Bartoli*<sup>26</sup>. Cartea a fost concepută ca un fel de manual care se adresa micilor școlari. Ea conține elemente de abecedar și aritmetică, rugăciuni, proverbe, fragmente din Biblie și, ceea ce este cu totul ieșit din comun pentru vremea respectivă, un *Vocabular* trilingv greco – aromâno – albanez, printre primele de acest gen.

Alcătuiind și publicând *Vocabularul*, Cavalioti pune în practică ideile lui Leibniz pe care le cunoscuse prin mijlocirea didactică a profesorului său de la lanina și Cojani, Evghenie Vulgaris. Cunoscător, adept și propagator al culturii și limbii grecești, Cavalioti dovedea acum, fie și indirect, că are conștiința apartenenței sale la neamul aromânesc care se afla trăitor, alături de albanezi, în arealul din jurul Moscopolei. Chiar dacă a fost elaborat cu scopul răspândirii cunoștințelor de limba greacă printre aromâni și albanezi (așa cum au remarcat Teodor Capidan și Max Demeter Peyfuss)<sup>27</sup>, ideea ascunsă era de a pune în spirit iluminist, semnul egalității între „lingua sancta” greacă și limbile „barbare” aromâna și albaneza, aflate într-un permanent contact. Pe de altă parte, cele trei coloane de cuvinte, greaca, aromâna și albaneza, permiteau compararea elementelor lexicale din cele trei limbi în spiritul îndemnurilor aceluiași Leibniz, plasând lucrarea lui Cavalioti deasupra interesului pur didactic. Ea a fost expresia unei nevoi obștești și poate așa se explică rapida ei epuizare. Însă nu e mai puțin adevărat că autoritățile clericale grecești nu vedeau cu ochi buni asemenea gesturi culturale, prea îndrăznețe într-un areal în care se urmărea reînvierea ideii imperiale grecești, și este foarte posibil ca opera tipărită a lui Cavalioti să fi fost urmărită și distrusă<sup>28</sup>. Noroc că ea a încăput între timp și în mâna unor oameni de știință precum Johann Thunmann.

6. Exemplul lui Cavalioti a fost urmat câțiva ani mai târziu, la un nivel superior, de Daniil Moscopoleanul, în lucrarea Εισαγωγική διδασκαλία „In-

vățătura introducătoare”, tipărită la Veneția 1794<sup>29</sup>, la câțiva ani de la pustiirea Moscopolei (1788).

Despre autor nu se cunosc prea multe date. Din dedicația către Mitropolitul Nectarie al Pelogoniei, care prefațează lucrarea, aflăm că Daniil Mihali Adami Haji Moscopleanul a fost econom și predicator.

Cartea lui Daniil cuprinde cunoștințe de religie, din matematici, fizică și alte științe care se predau la Moscopole, elemente de stil epistolar, toate în limba greacă, și, ceea ce este cel mai important și a făcut faima lucrării – *un lexicon în patru limbi* (λεξικον τετραγλωσσον): greaca, aromâna, bulgara și albaneza.

Scopul mărturisit de autor în apelul în versuri care precede conținutul propriu-zis al lucrării este de a-i face pe albanezi, aromâni (vlahi) și bulgari să-și părăsească limbile native și să devină mai repede Ρωμαιοι, adică greci sau, în orice caz, adepți ai elenismului:

„Albanezi, Vlahi, Bulgari de altă limba, bucurați-vă  
și pregătiți-vă toți, să deveniți Romei.  
Lăsând limba barbară, vocea, obiceiurile,  
ca să pară strănepoților voștri ca fabule.  
Veți onora neamul și patimile voastre  
prefăcându-le elenești din albanobulgărești...”.

Îndemnurile continuă cu elemente poetice de coloratură iluministă și romantică:

„Bucurați-vă, tineri ai Bulgarilor, Albanezilor și Românilor,  
Diaconi, Presbiteri și Ieromonahi.  
Deșteptați-vă din adâncul somn al neștiinței.  
Învățați limba romaică, mama înțelepciunii.  
Mesiodacul Daniil, cinstit econom,  
fiind preot legalmente, a elaborat cartea.  
Iar bunul păstor și ierarh al Pelogoniei  
a dat-o la tipar, ca un divin arhipăstor.  
Dorind să învețe pe toți limba romaică,  
și să preschimbe obiceiurile Bulgaro-albaneze.  
Împodobind tipurile voastre, și făcând școale,  
și cu carte romaica deprinzând pe copiii...”<sup>30</sup>.

În toată această pledoarie progresează se află bine mascată, ca să nu stârnească reacția autorităților bisericești, ideea românității autorului. El se numește pe sine „Mesiodacul Daniil”, prin *mesiodaci* autorul înțelegându-i pe aromâni, aceasta fiind denumirea dată de către istoricii greci aromânilor așezați în mici colonii în regiunile din afara Greciei, din sudul Dunării, în timp ce aromânii din Grecia erau *cuțovlahi*<sup>31</sup>.

Afirmându-și conștiința aromânească, Daniil vorbește în dedicația către mitropolitul Pelogoniei și în numele bulgarilor (slavilor macedoneni), și al albanezilor, precizând că opera sa *Învățătura introducătoare* cuprinde „cele patru obișnuite dialecte, adică al limbii Romaice simple, al Vlahei din Mesia, al Bulgarei și al Albaneziei”. Daniil arăta astfel că era pe deplin conștient de realitatea multietnică, și, în consecință, plurilingvistică a arealului din împrejurimile Moscopolei, și de nevoia stringentă a vorbitorilor limbilor și dialectelor menționate de a se înțelege între ei, fiecare cunoscând limba celuilalt<sup>32</sup>.

*Lexiconul* lui Daniil cuprins în *Învățătura introducătoare* nu este propriu-zis un dicționar, ci un fel de manual de lectură în patru limbi, adresat și tinerilor elevi și adulților, în care frazele vorbesc într-o ordine liberă despre elementele



primare ale universului imediat, animalele domestice și sălbatice, plantele cultivate, arbori, îndeletnicirile omului, practici și obiceiuri, părțile corpului omenesc, boli și leacuri, învățături morale, numere etc., ceea ce demonstrează pe deplin intențiile didactice ale autorului. Pe de altă parte însă, utilizând tehnica dicționarului, Daniil dispune cuvintele și grupurile de cuvinte unele sub altele în așa fel încât unităților lexico-gramaticale din coloana grecească să le corespundă în celelalte echivalentele în aromână, bulgară (macedoneana slavă) și albaneză. Ceea ce rezultă este „nu un inventar de cuvinte fundamentale din cele patru idiomuri balcanice (considerate în general, sub aspectul lor rustic), ci și un fel de gramatică comparată a acestor idiomuri.”<sup>33</sup> Daniil pune astfel în practică, în spirit iluminist, la fel ca predecesorul său Cavalioti, ideile lui Leibniz de lingvistică comparată. În *Lexiconul* său, Daniil pune limbile „barbare” aromâna<sup>34</sup>, bulgara (slava macedoneană) și albaneza „într-o neobișnuită egalitate de tratament”, pentru locul și vremea de atunci, cu limba cea sfântă a grecilor.<sup>35</sup>

lata un scurt fragment în cele patru limbi:

ο θεος	<i>Dumnidzău</i>	<i>Gospot</i>	<i>Perëndia</i>
έχουμε	<i>fețe</i>	<i>stori</i>	<i>bëri</i>
τόν οράνόν	<i>țerru</i>	<i>néboto</i>	<i>k'iet</i>
τήν γήν	<i>loclu</i>	<i>zêmeata</i>	<i>denë</i>
τόν ήγιον	<i>soarle</i>	<i>sănțeto</i>	<i>dietnë</i>
το φεγγάρι	<i>luna</i>	<i>meșetinata</i>	<i>hënzea</i>
τα άσπρα	<i>stealle</i>	<i>zvésdite</i>	<i>űjet</i> <sup>36</sup>

Monumente timpurii ale limbilor balcanice<sup>37</sup>, scrierile tipărite ale lui Cavalioti și Daniil „pot fi considerate [...] cele mai frumoase daruri rezultate pentru cultura lumii și a popoarelor balcanice, de pe urma mișcării intelectuale de la Moscopole”.<sup>38</sup> Pentru cunoașterea aromânei, bulgarei (slavei macedonene) și albanezei, operele în cauză au fost esențiale, ceea ce a determinat reeditările lor ulterioare, atât de către balcanologi<sup>39</sup>, în general, cât și de oamenii de cultură și filologii români, bulgari și albanezi, interesați de evoluția limbilor lor native<sup>40</sup>.

7. Spre deosebire de filoleenii Teodor Cavalioti și Daniil Moscopoleanul, care manifestă în operele lor o conștiință iluministă, balcanică și implicit aromânească, celălalt moscopolean, Constantin Ucuta, se folosește de iluminism pentru a-și afirma răspicat apartenența la „fara” aromânească.

Plecat din Moscopole și ajuns protopop și hartofilax în Posen, în Prusia meridională (azi Poznan, în Polonia), unde exista o puternică comunitate aromânească formată în principal de negustori<sup>41</sup>, Ucuta era apreciat pentru cultura sa.

Titlul complet al lucrării lui Constantin Ucuta, cunoscută sub numele grecesc de Παιδαγωγία\_este (în traducere din greacă): *Noua Pedagogie sau ABECEDAR UȘOR. Spre a învăța copiii tineri carte aromânească îndeobște întrebuințare la Aromâni. Acum întâia dată s-a întocmit și îndreptat de către prea cuviosul în cele preoțești DOMNUL CONSTANTIN al lui Ucuta, Moscopoleanul, Hartofilox și protopop în Posen din Prusia meridională. Și mulțumită lui s-a dat la tipar pentru gloria neamului. In Viena, 1797 în imprimeria Marchizilor Puliu*<sup>42</sup>.

După pagina de titlu scrisă în grecește, prefața care urmează, ca și întreaga lucrare, este scrisă în aromână cu litere grecești, autorul conformându-se astfel tradiției scrisului în limba nativă practică la Moscopole.

Chiar din primele rânduri ale prefaței intitulată *A g'uvāsitorrui* „Către cititor”, Ucuta evidențiază cât era de necesar un abecedar în aromână pentru neamul din care făcea parte:

„*Așteaptă-o lu'ina aista puțāna, trā filisirea a fumel'loru anostrōru, cā (pistipsescu) de multu ți era dorī se o vedzī aistā ár'hizmā tru fara anoastrā; ți cu efcollil'e se kicāseascā fumel'le anostre, ațeā ți cu multā zāmane, ș-cu multā zahmete o kicāseșcu pre altā limbā. Cā nante nante se agārși limba anoastrā, ș-nu ma limbā, ma și dōymatele a pīstīl'i.*”

În transpunere: „Acceptă lumina aceasta puțină, spre folosul copiilor noștri, căci cred că demult îți era dor să vezi acest început pentru neamul nostru, ca ușor să priceapă copiii noștri ceea ce cu multă pierdere de timp și cu multă greutate o pricep în altă limbă. Căci cu mult înainte a fost uitată limba noastră, și nu numai limba, ci și dogmele credinței...”

Ideea luminării minții copiilor cu învățătura în limba proprie este susținută cu argumente din Faptele Apostolilor: „*Cā scrie apōstollu Pavlu la Corinθiani, tru α: pistolie tru τδ: de cap: veršā, ισ: Se fure cā me ncl'īnu cu limbā cā-seanā, sufletu-īi se ncl'īna, ma mintea-īi este fārā carpō; tru, ισ: dīțe, cā trā ți? Voi se me ncl'īnu, ș-cu sufletlu, ș-cu mintea. Voi se psulisescu ș-cu súfletulu ș-cu mintea...*”

În transpunere: „Căci scrie apostolul Pavel către Corinteni, în epistola I, cap. XIV, v. XVI: de-ar fi să mă închin în limba străină, sufletul mi se închină, dar mintea îmi este fără fruct; la XVI, zice că de ce? Vreau să mă închin și cu sufletul și cu mintea. Vreau să cânt și cu sufletul și cu mintea...”<sup>43</sup>. Pentru realizarea *Abecedarului* său, Ucuta a trebuit să alcătuiască mai întâi un fel de îndrumar de grafie și fonetică în care stabilește grafemele pentru fiecare sunet-fonem din aromână. Când în alfabetul grecesc nu găsește un grafem corespunzător, autorul combină două sau trei litere grecești pentru a reda sunetul din aromână, oferind explicații pentru citirea lui corectă. Avem a face cu primul îndreptar de fonetică și de ortoepie pentru aromână, Ucuta afirmându-se astfel ca un pionier în domeniu.

Deși are un conținut religios, *Abecedarul* lui Ucuta este un manual pentru studiul dialectului aromân și, foarte probabil, el a folosit copiilor și maturilor din comunitatea aromânească din Posen care își vedeau, unii pentru prima dată, limba nativă exprimată în semne grafice. Gestul iluminist al lui Ucuta devenea astfel și gestul unui mare patriot devotat neamului său.

8. În această lumină trebuie priviți și autorii anonimi care au tradus din greacă și au adaptat în aromână, tot cu litere grecești, textele religioase care alcătuiesc manuscrisele cunoscute sub numele de *Codex Dimonie* și *Liturghier aromânesc*<sup>44</sup>, datând de la începutul secolului al XIX-lea.

Dacă textele din *Codex Dimonie* sunt mai eterogene din cauză că au fost scrise de mai mulți autori, limba textului din *Liturghier* este „relativ unitară, sistematică, consecventă, apropiindu-se mai mult de aceea a scriitorilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea.”<sup>45</sup> Este singura carte de slujbă bisericească destinată „oficierii serviciului divin în aromână”, scrisă în grai aromânesc, nelatinizat și nedacoromanizat<sup>46</sup>.

Gheorghe Constantin Roja și Mihail Boiagi se înscriu într-o altă direcție,

aflată în strânsă legătură cu iluminismul românesc de Transilvania de la începutul secolului al XIX-lea<sup>47</sup>.

Toate aceste scrieri ale aromânilor de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea demonstrează, direct sau indirect, trezirea conștiinței lor naționale care s-a petrecut în cadrul favorizant al ideilor iluministe pătrunse în Balcani prin învățații de la Moscopole și Ianina. Operele lor sunt totodată monumente timpurii ale limbilor balcanice<sup>48</sup>.

---

\*1 Pouqueville, F.Ch, L, *Voyage de la Grèce*, ed.I, t. II, 1826, p. 172-176, apud Brezeanu și Zbucnea, 1997, p. 146-147. Cf. și Papacostea, 1983, p.365-366.

\*2 Papacostea, *op.cit.*, p.366-367. Intr-un document de epocă păstrat la Arhivele Statului din Budapesta și reprodus de Papahagi, Per., 1909, p.20-21, se scria: „ Moscopolit sita est in Macedonia, confiniis Albaniae, urbs amplissima, non modo in tota Grecia, sed etiam fere per totum Turcarum imperium”. Despre locuitori se menționează: „cives lius omnes unius nationis et religionis christianae graeci ritus eiusdem linguae que ab ipsis appellatur Romana...ipsis que inter se Romani dicuntur et nominantur.” (*loc.cit.*)

\*3 Popovici, 1934, p.62-63; Iorga, 1969, p. 254; Papacostea *loc.cit. supra*.

\*4 Vezi în acest sens Papahagi, V., 1935, *passim*, Djuvara, 1996, p.100. Dintre marile orașe apusene menționate notăm Veneția, Ancona, Viena, Leipzig, Novi Sad, Bratislava, Belgrad etc.

\*5 Iorga, *op.cit.*, p.254; Peyfuss, 1996, p.134.

\*6 Dhori Faló, *Tragjedia e Voskopojës ( Tragjedia e një qyteti)*, Tirana, 2003. Autorul, profesor la Moscopole timp de 25 de ani, a făcut cercetări sistematice asupra orașului și a istoriei sale.

\*7 Const. Skenderis, *Ιστορία της αρχαίας και συγκρονου μυσχοπολεως*, ed. II., Atena, 1906, p. 15., citat de Papacostea, 1983, p.367.

\*8 Papacostea, *loc.cit.*

\*9 Djuvara, 1996, p.110.

\*10 Vezi în acest sens Papacostea, 1983, p.388-389.

\*11 Papahagi, V., 1935, p.24.

\*12 *Der Codex Dimonie*, Von Gustav Weigand, în „Jahresbericht des Institut für rumänische Sprache”, I, IV-VI, Leipzig, 1894, 1897-1899; respectiv Matilda Caragiu-Marioțeanu, *Liturghier aromânesc*, București, Editura Academiei, 1962.

\*13 *Lucrarea a apărut la Buda, în 1809.*

\*14 *Lucrarea a fost reeditată de Papahagi Per., cu titlul Gramatica română sau macedo-română, Bucuresti, 1915.*

\*15 Vezi Peyfuss, *Aromânii în era naționalismelor balcanice* în Djuvara, 1996, p.134. Cf. și Pușcariu, 1987, p.102.

\*16 Studiile au fost republicate în vol. Papacostea, 1983, p. 365-396 și respectiv 397-405.

\*17 Johan Thunmann, *Untersuchungen über die Geschichte der Östlichen europäischen Völker*, I, Leipzig, 1774, citat de Papahagi Per, 1909, p.32.

\*18 Papahagi Per, *op.cit.*, p.34-35. Cf. și Papacostea, 1983, p.374.

\*19 Apud Papahagi, Per., *op. cit.*, p.32.

\*20 Papacostea, 1983, p.378.

\*21 *Ibidem*, p.387. Informațiile sunt preluate din Paul Janet et Gabriel Séailles, *Histoire de la Philosophie*, Paris, 1920.

\*22 Apud Papacostea, 1983, p.380-381.

\*23 Cf. Koumas, Γοτοίραι των ανθρωπίνων πράξεων Veneția, 1831, tom XII, 560, apud Papacostea, *op. cit.*, p.378.

\*24 Georg Von Hahn, *Albanesische Studien*, Jena, 1854, I, p.296, citat de Papacostea, *op. cit.*, p.380-381.

\*25 Lucrările respective sunt prezentate de Papacostea, *op. cit.*, p.368-374. Armin Hetzer, un editor german al *Protopiriei* lui Cavalioti (vezi *infra*, nota 39), ne informează că manuscrisele de *Logică* (218 p), *Fizică* (116 p) și *Metafizică* au ajuns și la Școala grecească din Iași, unde au fost folosite ca material didactic, cf. Hetzer, 1981, p.

\*26 Papahagi Per, 1909, p.38.

\*27 Peyfuss, 1994, p.24, Capidan, 1932, p.48 ș.u.

\*28 Cf. Papacostea, 1983, p. 401. Autorul, beneficiind și de alte date, ne informează că Patriarhia din Constantinopol a lansat o afurisenie împotriva gramaticii lui Boiagi din 1815, îndată după apariție, autorul ei fiind ex-comunicat.

\*29 La Papahagi Per, 1909, p. 107, apare 1802 ca an al apariției însă Capidan, *Aromâni*, p.55, a stabilit cu exactitate că data tipăririi este 1794, Veneția. Anul 1802 este anul unei a doua ediții.

\*30 Versurile sunt reproduse după traducerea lui Papahagi, Per., 1909, p.112-113.

\*31 William Martin Leake, *Researches in Greece*, p.89, apud Papahagi, Per, *op. cit.*, p.113.

\*32 Vezi în acest sens observația lui Kristophson, 1974, p.78, referitoare la faptul că Moscopole se afla la granița lingvistică albano-bulgară-greacă.

\*33 Brâncuș, 1992, p.39.

\*34 Pentru Neofit Doukas (1760-1845), un filolog de origine aromână dar cu sentimente grecești, limba aromânilor era o limbă murdară și împuțită, cf., Peyfuss, 1994, p.24.

\*35 Papacostea, 1983, p.388, 400.

\*36 După Papahagi, Per, 1909, p.116. Am reprodus aici textele aromânesc, bulgăresc și albanez în versiunea cu litere latine din ediția respectivă, dar precizăm încă o dată că, în original, cele trei texte sunt scrise cu grafeme grecești.

\*37 Kristophson, 1974, p.7 califică astfel *Lexiconul* lui Daniil dar aprecierea poate fi extinsă și asupra *Vocabularului* lui Cavalioti.

\*38 Papacostea, 1983, p.398.

\*39 *Vocabularul* lui Cavalioti a fost reeditat de Johann Thunmann în *Untersuchungen über die Coeschichte des östlichen europäischen Volker*, I, Leipzig, 1774, cf. Papahagi Per, 1909, p.32, Capidan, 1932, p.40, și de Gustav Meyer în *Albanesische Studien*, Leipzig, 1895, cf. Capidan, *op.cit.*, p.50. Cea mai recentă ediție de care avem cunoștință se datorează lui Armin Hetzer, *Das dreisprachige Wörterverzeichnis von Theodoros Anastasion Kavalliotis*, Hamburg, 1981. *Lexiconul* lui Daniil a fost reeditat de William Martin Leake în *Researches in Greece*, Londra, 1814, cf. Capidan, 1932, p.53. În secolul XX, notăm ediția lui Johann Kristophson, *Das Lexikon tetraglosson des Daniil Moschopolites*, Munchen, 1974.

\*40 *Lexiconul* lui Daniil a fost reeditat de către bulgari, mai întâi în 1841 și mai târziu, într-o ediție științifică, cf. Capidan, 1932, p.53-57. În Albania, Ilo Mitkë Qafëzezi a reeditat *Vocabularul* lui Cavalioti sub titlul *Fjalori <Protopapë Kavalljoti> me sistemën fonetike shqipe*, în revista Leka, VI, nr. VII, Korrik Shkoder, 1934, p.260-274 și apoi separat, în același loc, în 1936. În România o ediție științifică a operelor lui Cavalioti, Daniil și Ucuta a fost realizată de Per. Papahagi, sub titlul *Scritori aromâni în secolul al XVIII*, București, 1909.

\*41 Comunitatea era considerată grecească, cf. Peyfuss *Aromâni în era naționalismelor balcanice*, în Djuvara, 1996, p.133, foarte probabil tot din cauza religiei ortodoxe de care aparțineau aromâni ajunși și aici ca negustori, la fel ca în Leipzig, Viena, Budapesta, Triest, Veneția, Livorno, Amsterdam etc., cf. Papahagi, Per, 1909, p.45, Popovici, 1934, p.62-63, vezi și *supra* nota 3.

\*42 Titlu reprodus după ediția lui Papahagi, Per., 1909, p.59.

\*43 Reproducerea textelor este făcută după ediția Papahagi Per., *op.cit.*, p.65. Pentru transpunere cf. *ibidem*, p.61.

\*44 Vezi *supra*, nota 12.

\*45 Caragiu-Marioțeanu, 1962, p.119.

gata

\*46 *Ibidem*, p.118.

\*47 Vezi *supra*.

\*48 Abia cu jumătate de secol mai târziu față de 1794 ia ființă o limbă bulgară literară, iar după încă o jumătate de secol, limba albaneză literară, cf. Kristophson, 1974, p.7.

## BIBLIOGRAFIE

- Brâncuș, 1992 = BRÂNCUȘ, GRIGORE, *Observații asupra structurii vocabularului aromân în Dicționarul lui Daniil Moscopoleanul*, în SCL, XVIII, nr. 1., p.39-43.
- Brezeanu și Zbucnea, 1997 = BREZEANU, STELIAN, ZBUCHEA GHEORGHE (coord), *Românii de la sud de Dunăre. Documente*. București, Arhivele Naționale ale României.
- Capidan, 1932 = CAPIDAN, TH., *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București, Imprimeria Națională.
- Caragiu-Marioțeanu, 1962 = CARAGIU-MARIOȚEANU, MATILDA, *Liturghier aromânesc*, București, Editura Academiei.
- Djuvara, 1996 = DJUVARA, NEAGU (coord), *Aromânii. Istorie. Limbă. Destin*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Fallo, 2003 = FALLO, DHORI, *Tragjedia e Voskopojës. (Tragjedia e një qyteti)*, Tirana, Shoqata <Arumunët e shqipërisë>, Tiranë.
- Hetzer, 1981 = HETZER, ARMIN, *Das dreisprachige Wörterverzeichnis von Theodoros Anastasion Kavalliotis*, Hamburg.
- Iorga, 1969 = IORGA, NICOLAE, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1668-1821)*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
- Kristophson, 1974 = KRISTOPHSON, J, *Das Lexikon tetraglosson des Daniil Moschopolitis*, in Zeitschrift für Balkanologie, X, Heft 1, München.
- Papacostea, 1983 = PAPACOSTEA, VICTOR, *Civilizație românească și civilizație balcanică*, București, Editura Eminescu.
- Papahagi, Per., 1909 = PAPAHAĞI, PER., *Scriitori aromâni în secolul al XVIII (Cavalioti, Ucuta, Daniil)*, București.
- Papahagi, V. 1935 = PAPAHAĞI, VALERIU, *Aromâni moscopoleni și comerțul venețian în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea*, București.
- Peufuss, 1996 = PEYFUSS, MAX DEMETER, *Aromânii în era naționalismelor balcanice*, în Djuvara, 1996.
- Peufuss, 1994 = PEYFUSS, MAX DEMETER, *Chestiunea aromânească*, București, Editura Enciclopedică.
- Popovici, 1934 = POPOVICI, DUȘAN, *Despre aromâni (O Țințarima)*, București.

## Construcția discursivă a identității (Trans)Naționale: Illyrismul modern timpuriu

**P**rin redescoperirea și reactivarea discursivă al opulentului capital simbolic și cultural al Antichității clasice, împreună cu re poziționarea statului lui *homo humanus*, Renașterea târzie a adus în prim plan chestiunea comunității etnice și politice precum și identitatea ei. Aceasta în mod perfect întâlnește interesele și dezideratele a unor diverși factori politici care erau angajați în lupta îndoielnică pentru puterea universală propagată de teoria politică a absolutismului. Acest factor l-a constituit statul timpuriu modern pe cale de a se naște, căutând cu atenție instrumentele ideologice cele mai apropiate ca să obțină și să-și afirme propria legitimitate și să furnizeze mijloace eficiente pentru mobilizarea și integrarea politică. În contrapartidă existau diferite grupări interne, sociale, confesionale și politice încercând cu disperare să dezechilibreze fragila balanță a puterii în interesul lor. Al treilea și la fel de ambițios factor a fost Biserica, și deasupra tuturor cea catolică, care cu pretențiile ei universaliste puternic înrădăcinate era principalul rival al puterilor politice seculare. Pe lângă toate acestea, după rapida și victorioasă răspândire a Islamului și Protestantismului și după insuccesul de a fi dizolvat schisma ortodoxă, Biserica Catolică a fost deasemenea obsedată de dezideratul prozelit al restaurării unității religioase pe parcursul întregii perioade moderne timpurii.

Mediul ideal pentru reprezentarea și transmiterea acestor variate modele seculare și confesionale ale identificării, legitimării și integrării politice, a fost găsit în istoriografia puternic influențată de reînoita și sofisticata teorie lingvistică. Și anume, ținând cont de acea teorie, limbajul nu era conceput ca un simplu mijloc de reflecție, ci de meditație asupra realității, permițând rațiunii să modeleze opinia care direcționa voința. Această „răsturnare gorgiană” duce la reabilitarea retoricii și a funcției ei integral cognitive, etice, estetice și, mai presus de toate, politice, funcția unei distinctive *ars* care era privită ca inerentă și imanentă istoriei însăși. Astfel în cele din urmă devine cea mai apropiată formă generică pentru a constitui configurații narative ale identității colective transtemporale, un gen înzestrat cu un mare potențial afectiv și performativ.

Principiul de organizare a reprezentărilor lingvistice în istoriografie, precum și în alte genuri a constituit tema/subiectul. Discursul științelor umane a regenerat de asemenea teme/subiecte în funcția lor original cognitivă, euristică și hermeneutică avansată ca o tehnică sistematică de reflecție și argumentare aplicată trăsăturilor pragmatice ale unei situații lingvistice particulare. Mai mult decât atât, subiectul a reprezentat principala sursă a complexelor procese intertextuale și a funcționat ca un fel de catalizator al circulației interdiscursive peste tot în *res publica litteraria*.

Începând cu secolul 15, construirea discursivă a identității naționale, pe care, după Jameson și Kristeva, aș numi-o articularea «ideologemei» naționale, poate fi urmărită în istoriografia italiană. Ideologema națională constă în general din variații *topoi* «naționali» i.e. micronarațiunile funcționale care ambele au tematizat și au creat discursiv originea comună, unitatea lingvistică, extinderea teritorială și excepționalele calități ale «națiunii». Mulțumită palierului larg al uzului potențialului său instrumental, această miraculoasă licență discursivă a început să se răspândească în comunitatea discursivă a umanistilor europeni, atingându-și vârful în teutonismul german și în sarmatismul polonez. În mod paradoxal, dar în acest fel narațiunea națională exclusivistă care pretinde să desemneze trăsături unice temporale, spațiale și «psihologice» ale națiunii odată pentru totdeauna, se dezvoltă ca un hibrid discursiv, un produs al unor amestecuri și suprapuneri intertextuale și interdiscursive.

Cele două ideologeme menționate, cea germană și cea poloneză au avut un impact crucial în formarea discursivă a Ilirismului modern timpuriu. Acesta este un produs specific a ramurii sud-slavice a umanistului *res publica litteraria*, care în calitate de configurație discursivă a identității (trans)naționale și ca formă a practicii politice simbolice, nu numai că a influențat propriul climat istoric, dar a jucat de asemenea un rol important în crearea ideologiei iugoslave moderne precum și în mod particular a ideologiilor naționale croate, sârbe și parțial pe a celei slovene în cursul secolului al XIX-lea.

Ca produs ideologic al gândirii politice moderne timpurii și absolutiste, Ilirismul poate fi interpretat ca o platformă politică utopică vizând constituirea unui stat supraregional, unificat din punct de vedere cultural, etnic și confesional și omogen, care era modelat și legitimizat prin intermediul tradiției politice a vechiului Imperiu Roman. Pentru a exprima acea legătură atât semantic, cât și simbolic, precum și pentru a desemna proporțiile teritoriale potențiale ale noului Imperiu, care s-ar ridica pe ruinele celui Otoman, vechiul termen administrativ roman, *Illyricum* a fost reactivat discursiv. Și anume în momentul întinderii sale celei mai mari, provincia romană cuprindea 17 provincii mai mici, *Illyricum*, i.e. un întreg șir de teritorii din Slovenia de astăzi până în insulele egeene.

Așa cum era de așteptat, cel mai apropiat mediu generic pentru ideologema ilirismului modern timpuriu a reprezentat-o producția istorică într-un sens mai larg. Ea se întinde de la istoriile umaniste și orașii (Šišgorić, Pribojević, Orbini), poeme istorice (Rusić), cronici (Zmajević, Branković), lucrări hagiografice (Glavinić, Mrnavić, Vitezović) până la memorandumuri (Paštrić, Vitezović) și heraldică. De-a lungul acestei varietăți de forme, altă trăsătură importantă a ilirismului timpuriu modern o constituie afilierea la diferite „locuri de producere” culturale, politice și confesionale, care cauzează în mod natural o suplimentară multiplicare a înțelesurilor, funcțiilor și utilizării lor.

Istoriile umaniste scrise în orașele dalmate în timpul secolului 16 sunt

În mod tradițional privite în primul rând ca articulații ale ideologemei ilire în general. După perioada formării ideologice și configurării narative în epistema umanistă, unde se dorea în primul rând crearea unei identități comunitare distincte și a unei mobilizări anti-otomane, sfârșitul secolului al 16-lea a marcat un început al «confesionalizării» ideologemei ilire. În primul rând devine un ingredient discursiv al programului politic și religios al protestanților sloveni, servind ca axă ideologică pentru crearea comunității confessionale dorite, care, după faimosul postulat *cuius regio eius religio*, trecea drept unul etnic și politic.

În curând ilirismul a fost incorporat într-o platformă ideologică a catolicismului reformat post-tridentin, orientat către consolidarea dogmatică și instituțională precum și ca expansiune prozelită. Ca să se impună ca un mijloc privilegiat de răspândire a catolicismului, Ilirismul reformat a absorbit și a făcut uz de elemente ortodoxe, și dincolo de toate de tradiția istorică sârbă, astfel pierzând, din nou paradoxal, „puritatea” sa ideologică.

O altă trăsătură importantă a ilirismului reformat o constituie dimensiunea sa anti-otomană care, împreună cu unificarea confesională, a reprezentat o platformă comună pentru organica dar totodată mereu conflictuala cooperare între biserica Catolică și statul absolutist habsburgic pe cale de a se naște.

De-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului XVII componeneta sacrală a Ilirismului a slăbit treptat în favoarea uneia profane, așa încât interesele și solicitările ei devin din ce în ce mai orientate către centrele seculare de putere și, în consecință, funcția lui politică de emancipare a început să devină din ce în ce mai evidentă. Acest proces a atins apogeul în așa-zisul ilirism al Domeniilor, Moșiilor croate, care a constituit fundamentul ideologic a cunoscutei conspirații a magnaților croați și maghiari din 1671.

O tendință similară caracterizează ultimul tipar al ilirismului modern timpuriu – cel sârb și croat, care reprezenta rezultatul final al procesului de „naționalizare” a ideologemei ilirice la începutul secolului al XVIII-lea. Cu toate că atât ilirismul croat cât și cel sârb par aparent distincte, chiar ideologii incomensurabile, ambele ilirisme etnonime au fost nu numai condiționate de determinanți textuali, intertextuali și contextuali similari dar au fost de asemenea interdependenți. Cea mai bună ilustrare pentru un astfel de argument îl constituie faptul că Pavo Ritter Vitezović, creatorul discursiv al ideologemei croate exclusiviste, a fost autorul primei istorii a sârbilor. Pe de altă parte, creând discursiv ilirismul sârb, contele Đorđe Branković a unificat tradiția indigenă ortodoxă sârbă cu modelele vestice analoge ca să facă narațiunea sa națională transcultural lizibilă.

Ca să ilustrez mecanismul performativ al ilirismului timpuriu modern, voi prezenta o structură topologică a ideologemei ilirice cu o scurtă descriere a modalităților discursive și a funcțiilor ideologice ale fiecărui *topos*. Datorită fenomenului menționat al circulației intertextuale și interdiscursive intense în interiorul timpuriu modernei *res publica litteraria*, matricea topologică a ideologemei ilirice, este structural omoloagă cu alte ideologeme timpurii moderne, în mod special teutonicul german și sarmatismul polonez.

În mod simbolic, cel mai distins statut în schema topologică ilirică este atribuit *topos*-ului originii comune. Există două versiuni distincte pentru acel *topos*, vizând stabilirea unei națiuni ca o categorie ontologică primordială. Ținând cont de așa-zisa teorie biblică, Ilirii similari slavilor sunt descendenții lui Noe, fiul lui Iafet. Fiul său Gomer a condus o nouă națiune din scandinavă „*vagina gentium*” până în europeană Sarmatie de unde slavii se răspândesc



ei înșiși „în cea mai mare parte a Europei și o bună parte din Asia”. În altă versiune, transferată intertextual din lucrările despre războaiele ilirice de către Apian din Alexandria, se deduce originea ilirilor din Illyrius, fiul ciclopului Polyphem și a soției sale, nimfa Galateea. Aceste două versiuni au fost adesea amestecate pentru a asigura veriga logică între straturile etnice slave și non-slave și pentru a dubla legitimarea simbolică a lui *origo et vetustas* a nației ilire, ancorând-o în cele două surse privilegiate de tradiție: cea sacral biblică și cea clasică.

*Topos*-ul importanței teritoriale constituie o extensie a celui anterior, genetic, care presupune procreerea și astfel răspândirea fizică a națiunii în căutarea *Lebensraum*-ului ei. Există multe definiții ale extensiei teritoriale a Ilirilor asemănați cu diferite triburi babare (traci, sciți, sarmați, goți, vandali etc.), aproape la fel de mulți cât lucrările ilire. Cea mai extinsă situează „națiunea” iliră/slavă între marea Baltică și Marea Neagră, în câteva lucrări extinzând-o chiar până în Asia Mică și Africa de Nord. Un mijloc de legitimizare a „dreptului ereditar” ilir/slav îl reprezintă o fictivă bulă a lui Alexandru cel Mare, care le-a donat bucata de pământ menționată *in perpetuum*. Nenumărate alte definiții mai restrânse corespund în cea mai mare parte câmpului lor de producție politic și cultural sau, mai precis, programelor ideologice și politice concrete ale autorilor lor. Cu alte cuvinte, toate aceste discursive «Ilirice» pot fi privite proiecții virtuale ale unor utopii politice particulare.

*Topos*-ul unității lingvistice este complementar celui înainte menționat. Aceasta înseamnă că relația dublei cauzalități se stabilește între națiune și limbă, făcând, desigur, întreaga argumentație circulară. *Topos*-ul unității lingvistice include adesea legenda Sfântului Ieronim Slavul, autorul scrisurii slavice care a tradus Biblia în limba sa maternă. Pe de o parte, motivul Sfântului Ieronim aduce pentru *lingua Illyrica* o legitimizare care este de cea mai mare importanță în perioada „confesională” istorică și pe de altă parte, face din sacralul *koine* iliric un mediu perfect pentru mobilizarea religioasă și politică.

Caracteriologia națională slavă provine din etimologicul „*slava*”, glorie care reprezintă esența caracterului național. Se referă în principal la gloria militară obținută de slavi în cursul istoriei lor eroice, dar deasemenea la excelența lor din punct de vedere intelectual. Alte elemente importante ale catalogului cu virtuți naționale sunt pietatea și loialitatea, a căror funcție este să facă ideologema ilirică acceptabilă ideologiilor imperiale supraordonate, impuse, ceea ce era de dorit în cea mai mare măsură. În acel mod este construit un portret psihologic idealizat al națiunii în virtutea căruia națiunea devine un model de îndetificare dezirabil pentru membrii săi potențiali. Un fapt de importanță similară este că națiunea ca „reprezentare reprezentativă” se dovedește un natural și necesar protagonist al unei misiuni istorice unice.

Geografia națională ilirică, poetic reprezentată ca *locus amoenus*, are funcția unui „etnopeisaj” sacru, patrie naturală și ideală a unei națiuni ideale îmbibate cu un puternic conținut emoțional. În același timp este un puternic instrument discursiv de mobilizare capabil să stimuleze compatrioții și, mai mult, puterile politice interesate pentru a stabili un real, referențial *Illyricum*.

Sfinții naționali și eroii naționali constituie obiecte ale emulației atât în plan orizontal cât și în plan vertical și rolul lor discursiv este de a asigura restaurarea etică și intelectuală a națiunii. La nivelul cel mai general sfinții servesc ca mijloace de sacralizare a naționalului și ca naționalizare a sacralului. Adică, în perioada modernă timpurie un canon național respectabil ar putea fi un important criteriu pentru a obține o legitimitate dorită, necesară pentru o

„națiune aflată în construcție” „nation under construction”. Trăsătură distinctivă a *topos*-ului iliric al sfinților naționali sunt sfinții „interconfesionali”, i.e. sfinți care aparțin simultan confesiunii catolice și ortodoxe. Se presupunea că ei sunt stimulatori efectivi ai integrării confesionale a națiunii „Ilyre” care era condiția preliminară vitală a unității naționale precum și pentru o eliberare victorioasă de sub dominația otomană.

Eroii naționali ca incorporări supreme ale virtuților naționale au fost în cele mai multe cazuri puși pe același plan cu ultimul *topos* iliric, cel al legiuitorilor naționali. Tradiția instituțională fictivă a „Imperiului Iliric” începe cu așa-ziii împărați Ilirici (al căror număr oscilează între 25 și 60) care au condus odată Imperiul roman și bizantin și se trag din „pământul iliric” (e.g. Diocletian, Constantin I). Continuarea lor o reprezintă instituția legendară a „regilor goți” transplantată din Analele preotului anonim din Dioclia care servește ca o verigă „dinastiilor naționale” medievale, printre care de cel mai puternic statut simbolic se bucură regii bosniaci și împărații sârbi și bulgari. Pe lângă faptul de a înzestra comunitatea națională cu demnitatea politică respectivă, principala funcție a acestei *translatio imperii* construită la nivel discursiv este să atragă puteri politice contemporane (e.g. prinții italieni și dregătorii habsburgici) pentru a elibera poporul „care geme sub jugul turcesc” și ca „legitimi succesori ai dregătorilor iliri” să facă să renască odată puternicul și gloriosul *Illyricum Imperium*.

Așa cum am văzut, în timpul perioadei moderne timpurii ideologema illirică nu numai că a construit o structură discursivă complexă dar a și acumulat un potențial ideologic și simbolic enorm, care a făcut posibilă „performanța sa prelungită” în secolul XIX. În contrast cu toate încercările reduționiste de a o lega de una cu semnificație „națională”, illirismul modern timpuriu ar putea fi cel mai bine descris ca o ideogramă atât națională cât și transnațională, un câmp simbolic al politicului care se oferă întotdeauna variatelor practici și interpretări ca un câmp nelimitat al alternativelor (utopice). Ar fi astfel posibil să-l interpretăm chiar ca pe un corespondent simbolic, un fel de contra-discurs al balcanismului?

ELENA PREDESCU

## Timpul – o invenție

**D**in înțelepciunea străveche știm că există un timp pentru fiecare lucru de pe pământ: un timp pentru muncă și altul pentru odihnă, un timp pentru gândire și altul pentru acțiune, un timp pentru durere și altul pentru plăcere, un timp pentru a vorbi și altul pentru a asculta, un timp pentru sine și altul pentru ceilalți.

Înțelepciunea aceasta pare că s-a pierdut în zilele noastre deoarece toată lumea declară că este în criză de timp, că se încadrează cu greu în timp, că totul pare a fi urgent și că lucrurile își pierd din profunzime pentru că trebuie rezolvate rapid. Toată lumea este obosită și stresată de lipsa de timp și mulți chiar își pierd încrederea în sine din cauza acestei situații. Mulți se plâng că nu fac niciodată ceea ce trebuie în timp util sau că încep mai multe lucruri și nu sfârșesc prea bine nici unul.

În analiza atitudinii omului modern față de elementul timp, specialiștii au constatat că, în mod spontan, noi acordăm mai mult timp lucrurilor care ne plac decât celor care nu ne plac, activităților mai rapide decât celor mai îndelungate, treburilor mai ușoare decât celor mai grele, problemelor pe care știm să le rezolvăm decât celor care sunt noi și necunoscute, chestiunilor urgente decât celor importante și subiectelor pe care alții ni le impun decât celor pe care le-am ales singuri. Astfel, factorul timp se dovedește a fi o noțiune subiectivă pe care nu prea știm să o apreciem. Când suntem adânciți într-o activitate interesantă, nu simțim cum trec orele, cum trece timpul. În schimb, când așteptăm ceva sau pe cineva, timpul trece greu și devenim foarte repede nerăbdători. Aceasta dovedește că timpul depinde de noi, de felul în care ne autocontrolăm iar buna gestionare a timpului înseamnă autostăpânire și exercițiu de autoorganizare. O bună organizare depinde de mai mulți factori printre care specialiștii au identificat: propria personalitate și propriile proiecte; sarcinile ce trebuie îndeplinite; metodele personale de lucru, care trebuie conștientizate pentru a ameliora eficacitatea lor și pentru a suprima proastele obiceiuri; anturajul, în sens larg, colaboratorii, familia, prietenii etc.. Toate aceste patru elemente sunt principalele componente care trebuie bine cunoscute și gestionate pentru ca timpul să acționeze în favoarea noastră.

După cum am văzut, toată lumea vorbește despre el, despre timpul pierdut sau câștigat, despre timpul necesar pentru a produce sau a face ceva, despre orele de curs la școală, despre orarul plecării și sosirii trenurilor, despre

un anume timp de așteptare, despre ieri, despre azi sau mâine, despre timp mereu și întotdeauna. Acestor realități din viață le corespund expresii lingvistice nuanțate ca: a pierde timpul, a avea timp, a găsi timp pentru..., a trece timpul, a fi la timp, de-a lungul timpului, a calcula timpul necesar etc., astfel încât cuvântul „timp” revine adesea în conversații și toată lumea îl pronunță zilnic.

Se spune că timpul nu există ci este o invenție a omului care nu s-a mai supus ritmurilor naturii determinate de alternanța zi/noapte sau de succesiunea anotimpurilor. Omul s-a desprins de aceste ritmuri și acum domină pământul, apele, aerul și... timpul.

Omul a inventat conceptul „timp”, l-a structurat, l-a măsurat, a învățat să-l memoreze și să-l transmită. Omul își organizează prezentul și-și construiește viitorul în funcție de timp și de conștiința faptului că viața are un sfârșit. Așadar, timpul nu există în afara omului care îi dă dimensiune și valoare. Fiecare individ resimte timpul prin prisma nevoilor personale dar și ca membru al unei colectivități. Viața în comunitate dimensionează cel mai pregnant timpul pentru că se cer permanent structuri temporale pentru a exista, pentru a munci împreună, pentru a sărbători evenimente etc. În afara factorului timp, viața în comunitate ar fi anarhică și, practic, imposibilă.

Din vremurile cele mai străvechi, organizarea vieții comunitare în funcție de scurgerea timpului revenea conducătorilor, guvernanților. Calendarul și instrumentele de măsurare a timpului au fost, multă vreme, apanajul puterii, simbolul și instrumentul puterii. În China, timpul și instrumentele de măsurare ale acestuia, calendarul și diviziunile oficiale ale anului erau prerogativele împăratului. De altfel, toate popoarele au avut timpul lor propriu, istoria lor, dinamica proprie iar culturile lor s-au creat în funcție de valoarea și sensul pe care l-au dat timpului.

Timpul fiecărei civilizații are și o latură obiectivă, marcată de faptele care s-au produs și au fost înregistrate. Cultul zeilor, de exemplu, era celebrat de preoți specializați, astronomi și astrologi care controlau gestionarea timpului. Calendarul, mai întâi oral apoi scris, este, la rândul său, rezultatul contemplării astrelor. Inițial, calendarul a fost un cod, o carte sacră unde erau consemnate înlănțuirea zilelor, datele importante pentru popor și lista sărbătorilor. Primele calendare au apărut acum mai bine de 6000 de ani, în Sumerul antic și au drept origine ciclurile Lunii. Ulterior au apărut calendarele solare la egipteni și la evrei.

Observarea alternanței zi/noapte și succesiunea anotimpurilor au constituit prima măsurare a timpului. Ceva mai târziu, au fost inventate primele două aparate de măsurare: cadranul solar și clepsidra. Viața era trăită în ritmul ofrandelor aduse zeilor, în temple sau în locuri consacrate. Ceremoniile mărturisesc, până în zilele noastre despre încoronarea sau decesul vreunui rege legendar, despre faptele de vitejie ale eroilor din epocă, totul supravegheat de preoții grijulii față de respectarea ritualurilor și a obiceiurilor sociale.

Cât privește munca, ea era privită ca o corvoadă: încă din Biblie se consemnează pedepsirea lui Adam și a Evei care trebuiau să-și câștige pâinea cu sudoarea frunții (Facerea 3, 17). Munca nu era un ideal în vechile civilizații: grecii și romanii defineau munca drept o stare de existență a sclavilor iar oamenii liberi se ocupau de războaie, de filozofie, de îngrijirea corpului sau de comentarea spectacolelor de teatru și de circ. Era epoca dictonului „minte sănătoasă în corp sănătos” !

În Evul Mediu, mănăstirile erau adevărate fortărețe și, de multe ori, ele constituiau singura putere organizată. În acest context, Biserica a preluat

controlul timpului și al vieții comunitare.

Se apreciază că Papa Benedict al II-lea a inventat, practic, conceptul „buget-timp” printr-o repartizare riguroasă a orelor între muncă și rugăciune. Abatele de la mănăstire anunța orele întregii comunități ceea ce îi dădea o mare autoritate. Când clopotul mănăstirii suna orele, oamenii îl auzeau de departe și se supuneau timpului stabilit de Biserică. Astfel, aceasta își impunea calendarul, fixând zilele de sărbătoare și cele de lucru. Observăm că natura și Biserica reglau întreaga viață: cocoșul era ceasornicul dimineții, drumul soarelui pe cer marca scurgerea orelor iar clopotul de la biserică anunța orele de rugăciune.

Specialiștii au constatat că aceste reguli și obiceiuri erau diferite la sate față de orașe, unde oamenii trăiau în ritmuri de timp deosebite. Timpul apariției lui Dumnezeu atât la sat cât și la oraș, calendarul era tot creștin și erau onorați aceiași sfinți la sat ca și la oraș dar controlul timpului, la oraș, a scăpat de sub autoritatea Bisericii. Autoritățile laice au devenit noii stăpâni ai timpului și au impus chiar și Bisericii să-și regleze timpul în conformitate cu orologiile mecanice care înlocuiseră clepsidrele hidraulice. Orologiile indicau ore de durată egală în orice moment al anului, renunțându-se la orele cu durată variabilă, în funcție de lungimea zilei și a nopții din diferitele anotimpuri.

În anul 1585, Papa Grigorie al XIII -lea a modificat calendarul iulian (stabilit de Julius Caesar în anul 708) și a impus ceea ce numim calendarul gregorian, valabil și în zilele noastre. Multe țări s-au opus înlocuirii calendarului dar, mai ales, țările protestante ceea ce l-a determinat pe Kepler să spună: „Protestanții preferă mai mult să fie în dezacord cu soarele decât să fie de acord cu Papa”(1).

În perioada Renașterii, dezbateri animate au determinat evoluția conceptului de muncă în sensul reabilitării, al aprecierii acesteia. În acest context, lenea devine unul dintre păcatele capitale.

Reformele sociale și economice au contribuit, de asemenea, la modificarea mentalităților ajungându-se la considerarea muncii drept cea mai sfântă datorie a omului. Ziua de duminică a rămas ca zi de odihnă dar, multe dintre celelalte zile de sărbători religioase au fost șterse: timpul liber s-a diminuat din ce în ce mai mult, începând cu secolul al XVIII-lea, când ia avânt dezvoltarea industrială. Munca este din ce în ce mai apreciată, iar virtuțile sale sunt cântate de poeții revoluționari. Condițiile de muncă, se schimbă, progresul iluminatului electric permite prelungirea zilei de muncă iar timpul de pauză este calculat atât cât să servească strict unor nevoi fiziologice. Puternica industrializare cere ca toți să trăiască în același ritm, să-și regleze la secundă ceasul astfel că noul stăpân al timpului este acum cel care decide orarul de lucru.

Timpul se leagă din ce în ce mai strâns de muncă și de bani, el este apreciat din ce în ce mai mult și începe să aibă un preț: „Time is money”. Valoarea obiectelor începe să fie raportată la timpul necesar pentru producerea lor. Concomitent, numărul și tipurile de ceasuri se multiplică, ele apar la intersecții de bulevarde, în gări, pe frontispiciile unor clădiri publice pentru că ceasul a devenit imperativ necesar într-o lume în care oamenii trebuie să se coordoneze, să fie punctuali, să preia la timp ștafeta unor activități în lanț. Obiectul ceas este aproape la îndemâna oricui, fiecare are un ceas de mână care, parcă, s-a banalizat. Și totuși, cu ocazia marilor evenimente solemne, darul cel mai potrivit rămâne un ceas de mână, simbol al independenței și al afirmării de sine.

Ora exactă este, actualmente, o normă căreia ne conformăm cu toții dar,

concomitent, timpul individual se diferențiază din ce în ce mai mult de timpul colectiv.

Conceptul de timp în sine se referă la timpul necesar actelor și comportamentelor. Acest timp este dublu: pe de o parte, el aparține lumii exterioare și, pe de altă parte, aparține fiecăruia care îl poartă în sine. Timpul în sine trece în mod inexorabil, ireversibil, ceea ce îi conferă putere și mister.

Timpul în sine se caracterizează prin prezent, trecut și viitor.

*Timpul prezent* este cel mai efemer, nimic nu trece mai repede ca prezentul care se naște și dispare în fiecare clipă. Specialiștii spun că, analizând timpul prezent, nu putem decât să-l considerăm ca pe o infimă perioadă statică în care lumea perceptibilă pare că nu se mai mișcă. Această perioadă corespunzătoare timpului prezent este echivalentă cu a 20-a parte dintr-o secundă. În prezent începe orice activitate și acest timp este perceput doar de cei care „au timp”, care nu sunt debordați de fapte și evenimente și care știu să-și adapteze comportamentul la timpul disponibil. Este, deci, recomandabil să ne grăbim încet în această epocă aflată sub semnul vitezei, când toate recordurile de viteză sunt mereu bătute. Astăzi totul trebuie să meargă foarte repede și toți vor să depășească limitele de viteză, de la alergătorul olimpic, la trenurile de mare viteză. Trăim o exaltare a vitezei, o obsesie care cuprinde toate domeniile, în special, domeniul producției industriale. Productivitatea a devenit o dogmă în cadențe infernale.

E necesar să subliniem că viteza nu trebuie confundată cu graba, cu precipitarea. Nerăbdarea bruschează timpul și dă naștere la agitație, la stress. Astfel, reamintim un dicton care spune: „Nu este nevoie să alergi, este suficient să pleci la timp”, deoarece timpul nu-și va modifica niciodată scurgerea.

Prezentul este, după cum remarcăm, o legătură fragilă între trecut și viitor; prezentul este sfârșitul trecutului și începutul viitorului. Prezentul leagă ceea ce a fost de ceea ce urmează să fie, ceea ce a existat de ceea ce urmează să existe.

*Timpul trecut* este ceea ce nu mai este, ceea ce a fost. El „trăiește” doar în memoria oamenilor. Trecutul este receptacolul cunoașterii care îngăduie construirea personalității și îmbogățirea acesteia. Omul se naște cu capacitatea de a memora și de a învăța din experiențele trecute, de a aplica abilități și competențe achiziționate în timp ce-și însușește noi cunoștințe și exersează noi abilități. Multe competențe devin, cu timpul, automatisme, adică acte îndeplinite fără ca omul să se gândească expres la ele. În categoria automatismelor se pot încadra cele mai multe dintre gesturile profesionale ca, de exemplu cântatul la un instrument muzical de către un virtuoz. Concomitent o bună parte dintre cunoștințele însușite se transformă, evoluează, ceea ce ne conduce la concluzia că trecutul nu este fix, stabilit odată pentru totdeauna, el este modificat de prezent care îl completează și îl reactualizează.

Este, de asemenea, important să conștientizăm că trecutul fiecăruia dintre noi se bazează pe trecutul celorlalți din jurul nostru; trecutul individual are consistență în reperele pe care le dă societatea căreia individul îi aparține, reperi care țin de cultura grupului din care face parte. Trecutul condiționează prezentul și capătă un sens dacă are un viitor.

*Timpul viitor* este ceea ce încă nu este, ceea ce încă nu există dar va exista. Dacă trecutul trăiește în memorie, viitorul trăiește în imaginație, în această capacitate a omului de a crea ficțiuni. Viitorul, născut din prezent, este o prelungire a acestuia. De aceea viitorul cere ca să fii activ în prezent pentru a-l putea imagina, pentru a întocmi planuri, pentru a proiecta acțiuni,

pentru a înfățișa previziuni, pentru a închipui soluții. Într-un cuvânt, viitorul este cel care solicită buna gestionare a timpului.

Viitorul este și rămâne o eventualitate a cărei realizare este incertă dar fără proiecte și planuri, timpul rămâne la voia întâmplării, devine incontrollabil, aleatoriu. Viitorul cere conștientizarea etapelor succesive și luarea în calcul a tuturor posibilităților și piedicilor eventuale. Viitorul este un mister, o aventură care, confruntată cu realitatea, se confirmă sau se infirmă. Viitorul este o încercare, o experiență care poate deziluziona atunci când proiectul nu s-a realizat.

În lumea modernă spre deosebire de lumea de altădată, este esențial să prevezi viitorul, să întocmești planuri și proiecte, să faci calcule, să ai idei și intenții. Cuvântul „plan” a invadat toate structurile sociale: Statul elaborează planuri și strategii pentru perioade scurte, medii și lungi, întreprinderile lansează studii de piață înainte de a fabrica un nou produs, se fac statistici pentru a cunoaște diverse evoluții și se propun planuri de acțiune în diferite sectoare etc. A prevedea este o necesitate vitală pentru întreaga lume, este modalitatea actuală de a acționa asupra timpului, de a-i imprima un sens.

Viitorul este în fața noastră și nu ne rămâne decât să mergem în întâmpinarea lui. În plus, viitorul este singurul timp care ne-a mai rămas, dat fiind că trecutul și prezentul sunt folosite, epuizate. Dacă pentru ieri și pentru azi nu mai avem nimic de făcut, pentru mâine și poimâine totul sau aproape totul este încă posibil.

Analizând programul unei persoane active, se observă imediat că munca deține cel mai important loc în folosirea timpului: în jurul activității profesionale se alcătuieste întregul timp al vieții. Timpul acordat muncii determină organizarea zilei, a săptămânii, a anului, a întregii vieți. Sunt oameni a căror viață este copleșită de muncă, în fiecare clipă a existenței lor. Blestemul divin din momentul izgonirii din Rai (Facerea 3,17) îi apasă fără încetare.

Dat fiind că individul trăiește în societate, timpul său interferează cu timpul celorlalți, al familiei, al colegilor, al prietenilor, al programelor de lucru în diferitele instituții cu care, obligatoriu, are relații. Toate aceste interferențe îi limitează individului libertatea de acțiune, de folosire a timpului său după buna sa apreciere. Există, din fericire, „feliuțe” de vacanță, zile de concediu când individul poate dispune ceva mai liber de timpul său. A avea timp pentru sine este o sintagmă din ce în ce mai folosită și ea nu se referă, neapărat, la un timp pierdut ci la un timp folosit efectiv, în alt fel, de multe ori, pentru o muncă diferită decât cea profesională. Timpul pentru sine presupune utilizarea lui în afara constrângerilor profesionale, este timpul trăit, folosit, consacrat activităților relaxante sau care îi aduc satisfacție individului, care îi fac plăcere și îl deconectează. Specialiștii spun hotărât că orice individ are nevoie de un timp pentru sine, iar acest timp are caracteristici extrem de diverse, în funcție de personalitatea fiecărui individ în parte.

Problematika timpului este extrem de vastă și de nuanțată și ar avea nevoie de încă multe studii și analize pentru a elucida raporturile nuanțate și puternice care există între om și timp. Timpul nu este o realitate, el este o construcție umană, o creație, am spune noi, artificială a oamenilor care, simțind nevoia raportării lor la succesiunile din natură și necesitatea organizării sociale au conceput elementul timp și au inventat modalități de măsurare a acestuia. Fără om, timpul nu există și îndrăznim să spunem că timpul este cea mai fantastică invenție a omului, invenție care depinde de om și care a evoluat și evoluează concomitent cu omul. Dacă omul nu ar exista, nici timpul nu ar

exista. Omul domină timpul și prin timp are putere asupra naturii și asupra oamenilor. Timpul este un instrument de putere al oamenilor în fața altor oameni. Și totuși, timpul arătat de ceasornice și de calendare este un timp fix care se scurge inexorabil, fără ca cineva să-i poată modifica trecerea. Nu ne rămâne decât să învățăm să-l folosim, să-l gestionăm eficient pentru că, în caz contrar, devenim sclavii lui.

---

1)D. Gascoin, *Apprendre à gérer son temps* le Rocher, Paris, 1993

#### BIBLIOGRAFIE

- Attali, Jacques, *Histoire du temps*, Fayard, Paris, 1982  
Brissard, F., *Une tête bien faite = dix têtes bien pleines*, Le Rocher, Paris, 1991  
Gascoin, Daniele, *Apprendre à gérer son temps*, Le Rocher, Paris, 1993  
Sivadon, Paul și Zoïla, Adolfo Fernandez, *Temps de travail temps de vivre: analyses pour une psychopathologie du temps*, Mardaga, Paris, 1983



## Premiile Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România pe anul 2004

Juriul format din Ovidiu Dunăreanu – președinte, Dan Perșa, Ileana Marin, Constantin Miu, Cristina Tamaș – membri, a acordat următoarele premii:

### POEZIE

Sorin Roșca. **Cetățeanul nimeni**. Constanța, Editura Ex Ponto.

Iulian Talianu. **Tandrețea unor scrisori de adio**, Constanța,  
Editura Ex Ponto

Emilia Dabu. **Cheia eternității**. Constanța, Editura Ex Ponto.

### PROZĂ

Ion Roșioru. **Luceafărul de ziuă**. Povestiri. Constanța, Editura Ex Ponto.

### CRITICĂ, ISTORIE LITERARĂ, ESEISTICĂ

Nicolae Rotund. **Două secole de pamflet românesc**. Constanța,  
Editura Ex Ponto.

### LITERATURĂ PENTRU COPII

Liviu Lungu. **Upailica Trupuțu**. Proză. București, La maison d'edition AMB.

### TRADUCERI

Florin Șlapac pentru traducerea romanului **Vrăjitorul** de Tim O'Brien.  
Iași, Editura Polirom.

### PREMIUL PENTRU DEBUT

Mădălin Roșioru. **Liber Superbus**. Proză scurtă. București,  
Editura Cartea Românească.

### PREMIUL PENTRU EXCELENȚĂ, PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE LITERARĂ

Constantin Novac

Premiile au fost înmânate în data de 28 mai a.c., la sediul Filialei, când s-a sărbătorit împlinirea unui deceniu de la înființarea acesteia. Cu același prilej a fost lansat dicționarul și albumul aniversar: **Filiala Dobrogea a Uniunii Scriitorilor din România. 10 ani de la înființare (1995-2005)**, avându-i ca autori pe Constantin Novac și Ovidiu Dunăreanu. Atât premiile, cât și lucrarea biobibliografică amintită au fost susținute financiar de către Consiliul Județean Constanța și Consiliul Local Municipal.

◆ Dimitrie Stelaru. **Scrieri literare**. Vol I. Teatru. Ediție critică, text stabilit, curriculum vitae, studiu introductiv de Victor Corcheș. Constanța, Editura Ex Ponto, 2004

◆ Petru Ursache. **Înamorați întru moarte**. ErosPoesis la Cezar Ivănescu, Iași, Editura Timpul, 2004

## Revista revistelor

**VATRA**, nr. 3-4; despre *Vatra* e greu să spui ceva anume. Ar fi s-o iei de la cap la coadă, enumerând tot. Trebuie citită, tot de la cap la coadă (sau de la coadă la cap, după voie). Poate că o fi ceva normal, dar nu e: multe alte reviste ne arată că e musai să fie și-un procent bun de umplutură tipărită. După citire, *Vatra* se poate așeza în raftul bibliotecii, la colecție. Oricare număr, poate fi re-citit peste ani fără vreo pagubă – ba uneori chiar dai de vreun doctorand care caută articole de referință în ea. *Vatra* e dovada că se poate face revistă culturală mare la noi: o dovadă necesară, de vreme ce privind în alte părți, te întrebi din ce s-ar putea face „cultură”? Să amintim câte ceva dintr-ale numărului de față. *Posteritatea lui Ionescu* (anchetă de Iulian Boldea: „în ce măsură receptarea românească a lui Ionescu a fost pe măsura operei și a destinului acestui mare creator”)... *Prim-plan* Gabriel Dimisianu (invitat de Al. Cistelean): personalitatea criticului pivotează în jurul ideii „decenței criticii”, rânduială impusă de G.D., dacă nu pentru alții („într-o cultură care are urgență și presantă nevoie de diazepam” – Al. C.), cel puțin sieși. *Romanele anului* (anchetă privind romanele pe care autorii speră să le publice anul acesta...). Un *Contra-editorial*, în care Al. Cistelean ne arată cine face realitatea; și ce înseamnă asta pentru literatură... Oricât de multă minte ar avea, scriitorii sunt din fire cârcotași. Pe bună dreptate, Doina Jela îi atrage atenția lui Al. Mușina că unele afirmații trebuie cântărite mai bine: în speță, afirmația poetului despre Al. Paleologu. (În contra-pondere,

pentru amuzament, Al. Mușina primește replica unui „ardelean căpos” – și țâfnos)... *Colocviile lui Vakulovski* ne propun un dialog cu Dan Lungu... *In memoriam*: Papa Ioan Paul II, Adrian Marino, Octavian Bârlea, Ioan Flora (în ce privește ultimul, incoerent, text, de Emilian Galaicu –Păun, pus în parantezele Fricii de Moarte, e discutabil dacă slujește rubricii).

**ROMÂNIA LITERARĂ**, nr. 22/ 8-14 iunie; că e cea mai bine vândută revistă culturală, găsim motivația chiar în paginile ei: șarmul și impetuoșitatea judecății critice ale lui Alex. Ștefănescu (ne vorbește și în acest număr despre câteva cărți bine alese, între care o amintim pe cea a Aurorei Cornu, romanul *Fuga spre centru*), vehemența de profet a lui Mircea Mihăieș (aici, despre aberația slugărniceii față de piață a televiziunilor publice); rafinamentul Constanței Buzea (dacă rubricile de genul „post-restaurant” au existat, de atâtea ori, doar ca să fie, Constanța Buzea a reușit să facă dintr-o astfel de rubrică un model: oricând, o carte poate aduna una sau altă selecție de „răspunsuri date cititorilor”, și ar fi o carte de mare succes: spunea cineva că, oriunde ar fi începutul, conține rezultatul); onestitatea ardelenescă a lui Todorel Urian: deși monolitic, taie ca briciul (aici, despre volumul lui Solomon Marcus, *Întâlnirea extremelor*). Dar

să grăbim pasul. Nu pentru că nu s-ar găsi ceva de spus despre Ioana Pârvulescu (despre *Liberul arbitru*), Ion Simuț (*Premise pentru un nou Arghezi*), Constantin Țoiu (*Apollinaire*), Gheorghe Grigurcu (surprins în gâlceavă cu Nicolae Gheran), Daniel Cristea-Enache (despre volumul de povestiri din 2003 al lui Cristian Teodorescu – și bine face!), dar spațiul ne grăbește ca timpul.

O *restitutio*: transcriere de pe bandă a unui dialog între Ștefan Aug. Doinaș și Mircea Iorgulescu (dialog difuzat în 1997 de Radio Europa Liberă).

Să nu trecem cu vederea talentul și sudoarea risipite (cu deplin folos) pentru „motorul grafic” al revistei.

**LITERE**, aprilie (nr. 4); lunarul de cultură ce apare la Târgoviște își dedică numărul din aprilie unui moment aniversar: Alexandru George la 75 de ani. Între semnatari: Mircea Horia Simionescu, Barbu Cioculescu, Henri Zalis, Mihai Stan, Tudor Cristea, Dumitru Ungureanu. Dâmbovițenii, și când fug la Ilfoveni și când rămân acasă, se dovedesc strașnici.

**EUPHORION**, nr. 3-4 martie-aprilie; lunarul sibian rămâne una din cele mai consistente reviste. În acest număr, în plin plan: Emil Cioran, la zece ani de la moarte. Evocări, studii, puncte de vedere, evaluări de Ilie Constantin, Irina Mavrodin, Valentin Protopopescu, Doina Constantinescu, Ionel Necula, Ion Dur, Dumitru Baron, Eugene van Itterbeek, Mihaela-Geșțiana Stănișor și Ioan Radu Văcărescu. Cel din urmă realizează o „Conversație cioraniană” cu Luca Pițu. Un text al lui Cioran despre Eminescu,

primul publicat de „pontiful nihilismului” în franceză, într-o excelentă traducere, cea a Simonei Radu. Poeme de Liliana Ursu, Angela Marinescu, Andrei Zanca. O idee ce ar trebui „vândută” de revista sibiană cotidianelor de mare tiraj: un poem comentat de însuși poetul ce l-a scris („Poemul favorit și comentat”). Aici, Ioan Es. Pop cu *Podul*, tulburător poem, fără îndoială al unui mare poet.

**ATENEU**, nr. 5, mai; evoluția revistei băcăuane pe scena culturii românești nu poate decât să bucure. Redacția a reușit nu doar să-și asigure colaborări permanente prestigioase, dar găsește mereu și forțe proaspete, deloc de neglijat. Pe Cornel Galben îl găsim într-un dialog cu Modest Cichirdan despre Enescu. Adrian Jicu comentează cartea lui Vasile Spiridon, *Perna cu ace* – un volum de referință despre literatura prolecultistă. Penetrante cronici literare semnate de Carletta Elena Brebu, Cornel Galben, Elena Coroi, Victor Munteanu. C.D. Zeletin își întreține rubrica *Gaură-n cer*, astă dată rememorând *Trei cuvinte din copilărie*. Mircea Radu Iacoban cu o expresivă tabletă, *Interzis în marșarier*. Vasile Spiridon, o lectură a lui Blaga (*Luntrea lui Caron*) ce implică „trimiterile spre câmpurile simbolice” – o dovadă că despre Blaga sunt încă multe de spus. Irina Petraș scrie despre literatura erotică. Daniel-Ștefan Pocovnicu nu absentează, semnând un *Cântec de sirenă (II)*, o incursiune în *Odiseea* homerică veșnic coplesitoare. Poeme de Petre Scutelnicu și Dan Sandu. Pagina de proză a fost rezervată colegului nostru Dan Peșșă, cu un fragment din romanul *Painjăni*.

**FLACĂRA**, nr. 5, mai; o revistă „tare”. Cum trama ei e actualitatea, unele chestiuni s-au rezolvat între timp: jurnaliștii români răpiți au fost eliberați (dar *Flacăra* aduce un plus prin interviul cu generalul irakian Witwit), ziarul lui Di-

nescu și Popescu a apărut. *Bășescu și serviciile de informații* rămâne o temă incitantă. *Sisteme(le) de joc la Loto* cu atât mai mult, într-o țară a sărăciei și mizeriei, unde tot ce poate spera românul de rând e să se îmbogățească peste noapte (dar rezultatul analizelor e că nu are șanse). În exclusivitate, noi dezvăluiri despre *Execuția lui Antonescu*. În ce privește viața culturală românească, atrage atenția ancheta *Banii, arta, viața sau cota* (despre circulația lucrărilor de artă românești pe piață). Intervenții: Zamfir Dumitrescu, Tudor Octavian, Pavel Șurară.

**TRIBUNA**, nr. 66, 1-15 iunie; dacă vrei să afli ce e pe la Cluj, citești *Tribuna*. Pe vremuri, revista își avea aria de investigare la nivel național. Astăzi, ea urmărește, cu precădere, fenomenul literar și artistic al Clujului. Nu e o critică, desigur, din acelea ce vizează acuza de „localism”. Deoarece, un astfel de program nu e posibil decât într-un centru unde valoarea creației și vigoarea fenomenului cultural se ridică la cote suficient de înalte, încât să fie „naționale”: Clujul este un astfel de centru... Găsim în paginile ei: cronici de carte, comentarii critice, eseuri, proză, poezie. Relatarea unei „mese rotunde” organizată de Sanda Cordoș vizând problema: „se poate regândi istoria literaturii”? Nu ar fi stricat, cred, un spațiu mai mare alocat chestiunii, cu transcrierea selectivă a intervențiilor vorbitorilor. *Cartea* (cronica literară) ne propune trei autori: pe Marius Tupan, Maria Cogălniceanu și Cristian Popescu (despre *Caiet de citire*, primul său volum postum). Ovidiu Pecican scrie cu recunoscuta-i clarviziune critică despre scriitoarea polyvalentă, a cărei expresivitate și ingeniozitate artistică o situează în prima linie a ultimului deceniu literar, Ruxandra Cesereanu. Laszlo Alexandru e luat la întrebări de Mircea Petean (dialogul *Vorbind despre*

*Dante*). Virgil Stanciu ne vorbește *Despre umorul japonez*.

**LUCEAFĂRUL**, nr. 19, 18 mai; și în *Lucefărul*, *Perna cu ace* a lui Vasile Spiridon se află în atenție: privind literatura obsedantului deceniu, autorul „ne propune o perspectivă de cercetare și nu una acuzatoare” – spune Mariana Criș. Ion Roșioru scrie despre poezia Martei Bărbulescu. Alexandru George: o evocare a lui Marin Preda. Poeme de Ioan Radu Văcărescu. Constantin Novac semnează fantezia pamphletară *Câteva motive pentru care aș refuza categoric să devin ales al nației*. „Un colaj între ficțiune și ancheta jurnalistică” este categorisită cartea lui Claudio Gatti *Prevestire*, o carte despre Ioan Petre Culianu, din care e publicat un fragment în traducerea și prezentarea lui Geo Vasile.

**CONVORBIRI LITERARE**, nr. 5, mai; un interviu al lui Marcel Sulițeanu cu poetul și pictorul Șerban Chelaru. Alex. Ștefănescu scrie despre Ion Negoïtescu. Mirela Roznoveanu începe un serial privind *Civilizația romanului – o istorie a romanului de la Ramayana la Don Quijote*. Un interesant schimb de epistole (inedite) între G. Ivănescu și G. Istrate. Vasile Spiridon scrie despre primele două romane din proiectata trilogie *Legea conservării scaunului* de Adrian Dinu Rachieru. Dan Bogdan Hanu nu este, ca poet, un explorator al propriei memorii și fantasmelor personale, ci și un explorator pe tărâm critic: ne oferă o lectură a poeziei lui Ancelin Roseti. Mircea Platon scrie despre *Tristan Tzara, Isidor Isou și alții*. *Biblioteca revistei* este dedicată lui Gabriel Stănescu.

**DACIA LITERARĂ**, nr. 3; în centrul atenției, Sadoveanu: câteva articole interesante, ce merită să fie citite. *O nuntă de pomină* ne propune Stela Covaci, despre cel ce a fost și rămâne marele poet Mihai Ursachi.

**CAFENEAUA LITERARĂ**, nr. 4, aprilie; nu-și dezmente vigoarea cu care este conectată la fenomenul literar și artistic. Ni se propune o cronică a *Zilelor revistei „Convorbiri literare”*, cu ce s-a întâmplat zi de zi, cu Premiile revistei, cu Apelul către Televiziunea română. Un dialog al lui Virgil Diaconu cu Florentin Poepescu. Marian Barbu scrie despre poezia lui Lucian Vasiliu.

**CONTEMPORANUL**, nr. 5, mai; rămâne aceeași consistentă și serioasă revistă culturală. O interesantă lectură critică propune Călin Teuțișan pentru poezia Anei Blandiana. *Lucian Blaga – 110 ani*, este supus atenției prin: eseul *Magie, mântuire și mituri* semnat de G.G. Constandache și studiul *Lucian Blaga – schițe pentru un portret* de Irina Petraș. Aura Christi îl interviează pe Dumitru Radu Popa. Nicolae Bârna cometează volumul de memorialistică a lui Henri Zalis *Printre contemporani*. Nina Astrocel scrie de *Universul poetic al lui Iosif Brodski*.

## Cărți primite la redacție

- ◆ Mihai Cimpoi. **Lumea ca o carte**. Eseuri. București, Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană”, 2004
- ◆ Horia Zilieru. **Slugă la prisaca lui Tudor Arghezi**. ProzoMegaPoeme. Iași, Princeps Edit, 2004
- ◆ Ion Beldeanu. **Starea de vid**. Poeme. Suceava, Editura Lidana, 2005
- ◆ Arcadie Suceveanu. **Corabia de la mansardă**. Poeme. Ediția a 2-a. București, Chișinău, Editura Litera Internațional, 2004
- ◆ Vasile Spiridon. **Perna cu ace**. Vol. 1. Eseuri. **Din vremea obsedantului deceniu**. Iași, Editura, Timpul, 2004
- ◆ George Vulturescu. **Monograme pe pietrele Nordului**. Poeme. Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005
- ◆ Nicolae Rusu. **Naufraziul**. Roman. București, Editura Viitorul Românesc, 2005
- ◆ Liviu Capșa. **Sens interzis**. Publicistică. București, Editura Cartea Românească, 2003
- ◆ Daniel Corbu. **Manualul bunului singuratic**. Versuri. Ediția a III-a, revăzută și adăugită. Cu o prefață de Alexandru Pintescu. Iași, Editura Opera Magna, 2004
- ◆ Iosif Caraiman. **Clopotnița dintre ceasuri**. Timișoara, Editura Eubeea, 2005
- ◆ Valentin Busuioc. **Epoletii cu busolă**. Piesă de teatru în trei acte și nouă personaje. București, Asociația scriitorilor București și Editura Azero, 2005
- ◆ Bogdan Suceavă. **Venea din timpul diez**. Roman. Iași, Editura Polirom, 2004
- ◆ Iurie Colesnic. **Mi-e dor să vă spun**. Ediția a II-a. Publicistică. Chișinău, Editura Museum, 2004
- ◆ Mircea Ioan Casimcea. **Amintiri închipuite**. Roman. Prefață de Constantin Cubleşan. București, Editura Viitorul Românesc, 2005
- ◆ Constantin Mohanu. **Jean Bart (Eugeniu Botez). Viața și opera**. București, Editura Biblioteca Bucureștilor, 2001
- ◆ Eugenia Bulat. **Erupția rostirii sau generația Clipei Siderale. Ideea națională**. Poezie. Revista de cultură și creație literară a tinerei generații „Clipa Siderală”, Chișinău, 2005
- ◆ Oana Cătălina Ninu. **Mandala**. Poeme. Postfață de Nicolae Țone. București, Editura Vinea, 2005
- ◆ **Antologia participanților la concursurile premiului pentru poezie Ion Șu-gariu**. Selecție realizată de Ion Dumitriu. Edițiile I, II și III. București, 1998, 2000 și 2002. București, Editura Fundația Culturală Memoria, 2005
- ◆ Titus Popescu. **Jocul dialectic. Între sacru și profan**. Proză scurtă. București, Editura Vasile Cârlova, 2004
- ◆ Aurelia Oncescu. **Magicele și lacrima**. Memorii. f.l., Editura Sf. Sava, f.a.
- ◆ Georgeta Bidilică-Vasilică. **Incursiune. Destin colectiv și destin individual. Viața unei familii din Botenii-Muscelului**. f.l., Editura Artemis, f.a.