

# EX PONTIO

*text imagine metatext*

octombrie - decembrie 2006

Nr. 4(13)  
anul IV



**EX PONTO**

**TEXT / IMAGINE / METATEXT**

Nr. 4 (13), (Anul IV), octombrie - decembrie 2006

# EX PONTO

text/imagie/metatext

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

Director: IOAN POPIȘTEANU

Director general: PAUL PRODAN

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România,  
cu susținerea Filialei „Dobrogea“ a Uniunii Scriitorilor din România,  
Direcțiilor Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național  
Constanța și Tulcea și a Universității „Ovidius“ Constanța

## Redacția:

Redactor șef: **OVIDIU DUNĂREANU**

Redactor șef adjunct: NICOLAE ROTUND

Redactori: ANGELO MITCHIEVICI, ILEANA MARIN (S.U.A.)

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare și corectură: AURA DUMITRACHE

## Colegiul:

SORIN ALEXANDRESCU, Acad. SOLOMON MARCUS,  
CONSTANTIN NOVAC, NICOLAE MOTOC, RADU CÂRNECI,  
VICTOR CIUPINĂ, 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@bcuovidius.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
- în străinătate, cu sprijinul „Departamentului românilor de pretutindeni”  
al Ministerului de Externe

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 – *Radu Bărbulescu și revista „Observator-München”* (p. 5)

---

TEXT

---

### ◆ Poezie

GHEORGHE ISTRATE (p. 7)  
LIVIU CAPȘA (p. 12)  
CASSIAN MARIA SPIRIDON (p. 16)  
ARTHUR PORUMBOIU (p. 22)  
DAN IOAN NISTOR (p. 25 )

### ◆ Proză

MIRELA STĂNCIULESCU — *Copilul de foc* (fragment de roman). Scurtă prezentare de ALEX. ȘTEFĂNESCU (p. 27 )  
LIVIU LUNGU — *Vânătorul de bouri* (fragment de roman) (p. 38)

### ◆ Memorialistică

PERICLE MARTINESCU — *Pagini de jurnal. Uraganul istoriei. Anul 1941-1944. Bombe și boemă. XI. Inedit.* (p. 47)

### ◆ Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC — *Cultul mării la români; Simboluri reiterate; Din nou Sulina* (p. 56)

### ◆ Traduceri din literatura română

AMELIA STĂNESCU – *Poemi.* (p. 61)

### ◆ Traduceri din literatura universală

DANIIL HARMS și IGORY BHTEREV – *Teatrul avangardei ruse.* Prezentare și traducere de LEO BUTNARU (p. 65 )

---

IMAGINE

---

Reproduceri după lucrările DANIELEI ȚURCANU (p. I-VI)

Profil biobibliografic și repere critice de: VLADIMIR ZAMFIRESCU, FLORIN CIUBOTARU, FLORICA CRUCERU, GETA DELEANU, SILVIA RADU, VASILE GORĐUZ, PAUL MIRON, OVIDIU DUNĂREANU (p. 75 )

---

METATEXT

---

◆ **Invitat „Ex Ponto”**

DAN MĂNUCĂ – „[În străinătate n.n.] ...Studierea limbii și literaturii române este pe cale de dispariție”. Interviu realizat de ANGELA BACIU-MOISE (p. 79)

◆ **Avangarda**

PAUL CERNAT – „Contemporanul” și complexul periferiei (p. 83)

◆ **Literatură - Eseu**

ANGELO MITCHIEVICI – Între profunzime și planeitate – scriitura artistă la Mateiu I. Caragiale (p. 100)  
BIANCA BURȚA CERNAT – Peripețiile oglinzii în țara Aliciei Botez (p. 111)

◆ **Interpretări**

ELVIRA ILIESCU – Proza fantastică românească în secolul al XX-lea (p. 123)

◆ **Profil**

FLORENTIN POPESCU – Marin Sorescu (p. 134)

◆ **Istorie literară**

ILIE CILEAGĂ – O palinodie a lui Eugen Lovinescu (p. 139)

◆ **Cronica literară**

NICOLAE ROTUND – Callatis 2006 – sub dictatura editorială a poeziei (p. 143)

◆ **Lecturi**

ȘTEFAN CUCU – Cioran-Ionescu, face à face (p. 148)

ANA DOBRE – Daniel Dincă; Laurian Stănescu (p. 150-154)

◆ **Literatura sentimentului religios**

NICOLAE ROTUND – Contribuția psalmilor la dezvoltarea poeziei române (p. 156)

LUMINIȚA STROE – Nichifor Crainic (p. 162)

CARMEN RALUCA ȘERBAN – Porumbița de pe culmile Vasanelui (p. 168)

◆ **Studii culturale**

ADINA CIUGUREANU – Panem et circenses – un model contemporan? (p. 172)

CRISTINA VLAICU – Samizdatul, jocul de memorie și cultura răvașului (p. 177)

◆ **Aspecte ale imaginii**

ESTELLA ANTOANETA CIOBANU – The York Crucifixion and the Elevation of Corpus Christi in the realm of the visible (p. 184)

◆ **Balcanistică**

NISTOR BARDU – Imagini ale școlilor (a)românești din Balcani reflectate în operele memorialistice ale scriitorilor Teohar Mihadaș și Nicolae Caratană (p. 192)

◆ **Arheologie**

CĂTĂLIN DOBRINESCU – Arheologi români în Marea Mediterană. Cercetări subacvatice în Sicilia (p. 200)

◆ **Programe culturale**

Să ne cunoaștem scriitorii (p. 203)

◆ **Manifest literar**

Boierismul (p. 204)

OVIDIU DUNĂREANU

## Radu Bărbulescu și revista *Observator – München*

**F**igură bine cunoscută a exilului românesc din München, scriitorul, politologul, editorul, jurnalistul și traducătorul Radu Bărbulescu – însoțind pe litoral, cu ani în urmă, o delegație de scriitori germani formată din Robert Stauffer și Ursula Hass – ne mărturisea, pe terasa Casei Scriitorilor de la Neptun „că îl leagă de Dobrogea fire indestructibile, unul dintre părinții lui (mama) fiind originar din această parte de țară”, iar de mare și de câțiva scriitori din Constanța, în permanență, „un dor arzător”. Mai trebuie spus că vizita sa coincidea cu împlinirea, în acel an, a unui deceniu de la apariția revistei *Observator – München* (primul număr a văzut lumina tiparului în decembrie 1988), al cărui editor și redactor este, dar și cu acordarea, de către această publicație, a două premii literare scriitorilor din țară: Alexandru Ecovoiu și Gheorghe Istrate.

Pornind la drum, ca publicație de exil, să înfrunte, cu fermitate și cu puținele mijloace avute la îndemână, sistemul politic utopic și inuman din țară, iar după 1989, dedicându-se mai mult unor preocupări de literatură, artă, cultură, în cei optsprezece ani de existență de până cum, *Observator – München*, s-a impus în conștiința publică, din exil și din țară, drept o revistă românească temeinică și de certă audiență.

Inițial, înainte de 1988, Radu Bărbulescu împreună cu Ion Dumitru (în calitate de editor) au scos timp de trei ani publicația *Săptămâna müncheneză*. În acea vreme la München existau alte două periodice în limba română: *Standardul românilor* și *Curentul* de orientare proantonesciană, care nu era orientarea tuturor românilor din exil. După dispariția *Săptămânii müncheneze* se impunea, ca o necesitate, inițierea unei noi reviste care să continue linia democratică, deschiderea ei, o revistă pentru toată lumea, fără o orientare extremă de dreapta sau de stânga. Iar aceasta a fost *Observatorul*. De la apariție și până azi, publicația a parcurs un drum ascendent, menținându-și linia independentă, devenind un periodic de ținută, care a continuat și continuă să „observe” cu obiectivitate fenomenele politice și culturale din țară. Din cauza marilor costuri de producție și expediție, s-a ales, pentru revistă, ritmul trimestrial (și câteodată chiar semestrial) de apariție. În paginile ei și-au găsit locul scriitorii și jurnaliștii din München proveniți din România precum: Vasile și Cornelia Mănușeanu,



Mircea și Gabriela Carp, Adolf Ambruster, Dionisie Ghermani, Pavel Chihaiia, Titu Popescu, Vasile Iliescu, Gheorghe Săsărman, Andrei Zanca etc., dar și din Canada, Franța, Statele Unite: George Astaloș, Ioan Dan, Dumitru Pădeanu, Cornel Armeanu, Radu Negrescu-Șuțu etc. De asemenea, în revistă au apărut traduceri din autori germani, americani, sud-americani etc. După 1989, *Observator – München* s-a numărat printre primele reviste românești (dacă nu cumva a fost chiar prima) din Occident care a început să publice autori din țară, adunând în coloanele ei nume importante din: Alba Iulia, Arad, Brașov, București, Constanța, Deva, Hunedoara, Iași, Timișoara, Târgoviște, dar și autori de limba română din Israel, Serbia și Basarabia.

Radu Bărbulescu – acest intelectual sensibil, de bună credință, patriot cu suflet mărinimos, care, acolo în Vest, face românism de calitate – mai tipărește pe spezele sale și revista literară de limba germană *Arhenoah*, în paginile căreia, publică, în traducere personală (sub pseudonimul R.-F.Barth) sau a unor colaboratori, scriitori români și străini din toate centrele culturale mari ale lumii.

Pe lângă cele două reviste, Radu Bărbulescu a înființat și Editura „Observator” care își înscrie în palmares o activitate laborioasă. Prin intermediul ei, pentru o mai bună cunoaștere a scriitorilor români în spațiul german și vest european, Radu Bărbulescu a tradus și alcătuit, câteva antologii de laudabilă acuratețe și valoare: *Plecați înapoi unde și-a înțărcat mutul iapa* (poezie), *Musafiri nepoftiți* (proză scurtă), *Cititorul în inimi* (lucrare bilingvă de poezie), *Călătorie spațială*, (antologie de proză). Concomitent a editat, în antologii lirice sau volume individuale bilingve, lirică de Rhea Cristina, Amelia Stănescu, Clara Rotescu, Sorin Roșca, Gheorghe Mocuța, Ioan Evu (în miniantologii), Amelia Stănescu (*Versuri / Gedichte*), Gheorghe Istrate (*Versuri / Gedichte*), Iv Martinovici (*Eupalinos*), Florin Șlapac, Ovidiu Dunăreanu (proză, în antologii), Alexandru Ecovoiu (romanul *Saludos*, în limba germană și *Cei trei copii Mozart / Die drei Mozartkinder*, proze scurte, în română și germană), Ovidiu Dunăreanu (*Vaporul de la amiază / Der Mittagsdampfer*, proză scurtă, în română și germană), Marina Cap-Bun (*Criss-Cross*, eseuri de literatură română comparată, în limba engleză), Constanța Buzea (*Gedichte*), Bianca Marcovici (*Țara extremelor / Lander Extreme*, poezie) și peste șaptezeci de volume de versuri, teatru, proză, publicistică și memorii de autori germani și israelieni de limbă română.

Prețuim sincer și urmărim cu atenție, de aici de la țărmul Pontului Euxin, efortul și izbânzile lui Radu Bărbulescu, atât ca scriitor (de curând a scos la Editura „Ex Ponto” din Constanța un nou și inspirat volum de versuri *Triptic & Elegiile unui pierde-vară*), cât și ca traducător și politolog; strădani și înfăptuiri realizate cu dezinteres și generozitate, pentru sprijinirea reală a scriitorilor români și pentru promovarea legăturilor interculturale. Iar acum, în prag de an nou, când prietenul și colaboratorul nostru își va aniversa cei 55 de ani de viață (n. 27 ian. 1952), îi urăm multă sănătate și putere creatoare pentru ducerea la capăt a gândurilor și programelor, a cărților sale, la care, știm că, lucrează cu perseverență și talent.

GHEORGHE ISTRATE

## Omul întrerupt\*

(poem dramatic)

Motto:

*trup trăitor prin cuvinte  
cărțile mele-s morminte  
alb ridicate peste rambleu  
ele sunt micul meu mausoleu*

(4 aprilie 2003)

**Personajele:** DUMNEZEU  
NENĂSCUTUL  
TATĂL  
MAMA

**DUMNEZEU:** ...sunt infinitul neînceput...

**NENĂSCUTUL:** Dar tu unde ești mamă a nimănuși? Mâna mea mică nu te atinge, precum nufărul mlaștina. Hai, dă-mi hrană să fiu, să umblu pe sunet, dă-mi urechi să te ascult cum mă naști prin tumultul durerii. Nu-ți fie frică de mine fiindcă îți semăn. Un cui bate în cer crucea mea neîntâmpată și umedă mereu în amnioticul ruperii. Dă-mi imnuri să aud și eu sunetul vieții și vino la mine-n lăuntru, în peștera pântecului tău mult slăvit...

**TATĂL:** Am acoperit lampa cu plămâni mei explodați. Dumnezeu era tea-făr. Îmi trimisese mesajul pe care eu îl măream sub o lupă de rouă-femeie.

**NENĂSCUTUL:** Sunt încă suspin sunt încă sâmbure sunt încă noapte sferică...

**MAMA:** Începusem să te termin și tocmai îți zămisleam pleoapele fiindcă acolo în mine încă mai rămăsese puțină lumină.

**NENĂSCUTUL:** Mă închinau niște păsări ciudate de abur mărunt și am alunecat în apa cea veșnică...

**MAMA:** Vână-tă-i ziua pe dinafară – pe dinlăuntru-i albă ca laptele meu...

---

\* Din volumul cu același titlu, în curs de apariție la Editura „Ex Ponto”



**TATĂL:** Vinovată e clipa – cuta timpului rea! Eu am ars podul dintre cuvinte mi-am lins tălpile sfâșiate de drumuri otrăvite și m-am întors în hamul meu ruginit târându-mi carnea prin toate stricăciunile lumii.

**MAMA:** Ochiul mi-a fiert privind prin ovule. Tu unde ești și plutești, neliniștitule fiu? Am haine mici să te îmbrace dar n-am oasele tale nici umerii tăi. Am lapte pe care-l scurg pe potecile lumii. Tu ai cerul tău rotund peste care nici îngerii nu cutează să fâlfâie.

**DUMNEZEU:** Sunt Punctul Unic din infinit. Suspinul meu e cutremur. Mie de mine însumi mi-e teamă prin oglinzi se întrevăd fragmentele timpului fost. Înainte de-a fi n-am fost niciodată. Sunt prieten cu veșnicia. Neființa voastră luminează îmi aparține – ea reaprinde tot întunericul. Oh, cât de dureros este să nu ai umbră niciodată!...

**NENĂSCUTUL:** Ce noapte lungă mi-acoperă tâmpla? Singur în mine însumi lucrez precum norul își fabrică ninsoarea...

**DUMNEZEU:** Voi înmulți apele ca omenirea să-și spele păcatele, dar numai ție izvor nou voi înflori.

**NENĂSCUTUL:** Umblu prin mine însumi și nu mă știu...

**MAMA:** Tu care porți zaua de aur cheia pântecului meu vino în somn și unge-mi instinctele să pot răbda blestemul pe care l-am vinovat.

**NENĂSCUTUL:** Apa amniotică îmi degeră tălpile transparente și păștile degetelor. Din lăuntru îți presimt ochii mamă-de-afară unde lumina nu e decât o crăpătură a lumii.

**MAMA:** Te ajut să mă urăști pe furis adevărului îi pute gura și tu ești golaș ca un sămbure îmi urmăresc fapta și ea șerpuiește pe tot arborele meu osos până sus.

**DUMNEZEU:** O câte glasuri se aud în vocea mea neuzită!

**TATĂL:** Vino vineri când sunt obosit: un moșneag trântindu-se-n propria-i moarte...

**DUMNEZEU:** Ce viitor au postumii...

**NENĂSCUTUL:** De-aș avea buze aș rosti dimineața îngerului negru deodata cu mine zămislit de-aș avea mâinile în afară aș lumina – vreau să deschidem farmacia zăpezii.

**MAMA:** Stau în strană și gândul a piatră-mi pâlpaie caut leagăn pe umărul tău pustiit aici miroase a piersică despicată a sexul naturii virgine tu dacă vii să-ți îmbraci umbra și spasmul.

**TATĂL:** Cât mai e ora? cât mai e veacul? ceasornicul tău se-apropie de foarfecele înfricoșător – despicătorul de secole plouă cu boabe de fier incandescent din cântarele sparte-ale sorții alerg pe lemnele rugului până în vârf unde tu fumezi în fașele Domnului. O bisturiul niciodată nu taie – el interzice.

**NENĂSCUTUL:** Citesc prin voi literele păgâne circumscrise ca o temniță filială: nu sunt decât o particulă a morții. Mireasma creierului virgin acuză: *noli tangere circulus meos!*

**TATĂL:** Deși conversăm limba ta n-o cunosc – ea este în creștere. Peste mine plouă păcatele și tu nu le vezi tu plutești în adevărul cel limpede cel tragic. Mi se usucă sufletul de-atâta efort de-a te iubi obrazul tău nu mi se va arăta niciodată în gura mea ploua de mult cu pietre bolnave ai palmele nici cât un sărut.

**NENĂSCUTUL:** Ce zgomot este acesta pe care nu-l știu? Înot în lichid și mi-s buzele arse de sete precum Tantal nu pot să beau – sunt uscat spre mine înaintează foarfecele morții – și n-am cap îndestul sunt doar suflet pâlpaînd în nenașterea mea mușcată de întuneric.

**MAMA:** Tu ești plecat într-o călătorie nenorocoasă al cărei infinit cu ticăloșie l-au ticluit popoarele cărnurilor mele – sânii și moliciunile lor tremură într-o trădare nemăsurată.

**NENĂSCUTUL:** Cine sunt eu dacă încă nu sunt? Stau într-o peșteră fără porți și ferestre amestecat cu mașele inelare. Eu nu știu nici ce e somnul și nici simetriile vieții. Eu umblu din ou în ou ca o conversație a morții cu moartea. Nu-mi pot așterne nici testamentul pe toate cicatricile fricii, n-am încă mirosul cenușii și nici al cărții dintâi. Cui să te spun, pedeapsă amară?

**TATĂL:** Sunt un buștean plutind pe fluviul destinului. Am toate inscripțiile morții și toate gloriile necesare unui înfrânt. Cineva credea că este rege peste toți morții – eu nici asupra-mi. Dușman îmi sunt mărcinii căinței. Fața mea nu va mai cunoaște vreodată răsul voi fi o mică însemnătate în condica cerului.

**NENĂSCUTUL:** Gura mea încă nu are verbe și nici nu va glăsuvi vreodată noblețea cuvintelor. Eu glăsuiesc doar prin umbrele lor viitoare. Eu am veacuri multe în neființa mea – voi, doar pământ...

**MAMA:** Am avut o zi albă îngropată într-o zi neagră. Tu atunci ai venit prăbușindu-mi abrupt înălțarea. Cineva l-a furat pe Dumnezeu din mine fără tunet și fulger. Fără furtună tu ai rămas ca o țară niciodată-ntâmplată, ca o biserică a pântecului meu născocitor. Tu du-te la gingași la cei fără aripi și buze. Eu te vomit ca pe o mireasă stricată în mijlocul nunții ei. Mă va împăienjeni păcatul într-o livadă mută mi se vor despica tălpile să calc doar pe pânze de sânge și răni. Adio adio fetusul meu fără sexul știut tu umbra mea repetată! Prin porțile umerilor tăi născuți îmi car sacii cu moarte uscată...

**TATĂL:** M-am uitat în foc și am văzut genele tale privindu-mă. Moartea însăși e o împărăție cu lacătele mereu descuiate și fără pază. Până la tine oasele mele nu se țeseau nici cât pulberea drumului. Într-o zi albă eu voi fi *tu* într-o zi neagră eu voi fi *eu*...

**DUMNEZEU:** Adu-ți aminte rostirile vechi: „Și spune mormântului: «tu ești tatăl meu»; iar viermilor: «voi sunteți mama și surorile mele»”.

Cartea mea își zbate aripile. Fiul luminii va lovi acoperișele voastre.  
Ștergeți-vă ochii.

Mormântului să-i spui toate întâmplările tale.

**NENĂSCUTUL:** Mai am o oră și voi fi azvârlit în lăuntru universului vostru.

O oră mai e – și mă voi înnegri de prea multă lumină!...

30 iul. 2005

## Ritual

### Între două Porți

(în metru popular)

stau smerit în poarta Porții  
și miros mireasma morții –  
țintirim numai c-o poartă  
ce se-nchide peste soartă  
țintirim cu două porți  
una-n vii și alta-n morți

eu pieziș m-am furișat  
în văzduhul fisurat  
cu-n crâmpei de aripioară  
adiată-n subțioară  
ca să ies din cer afară

aici ziua nu-i nimicã  
nu e marți nu-i duminicã  
nu e luni și nu e joi  
aici vremea dã-napoi

carnea mea de-acum e-o plutã  
și vederea mi se-astupã  
nu e pic de întuneric  
stau în Dumnezeu sferic

aici nu-i nici dor nici frunce  
toate verbele sunt prunce  
dragostea de-o zi infer-o  
aici numerele-s zero  
vorba nu-mi mai este rudã  
talpa mea nu mai asudã

aici am iluminãri  
un sobor de lumânãri  
tot în totul este bine:  
niște carne cu supine

mã duc Doamne la strãbuni  
s-adun viermele din pruni  
cã de când sunt pãrãsiți  
stau cu mugurii plesniți  
supti de îngeri viermuiti

stau în praf și stau în nor  
doar aici sunt roditor  
am și plâns și am și geanã  
fața mea e o icoanã  
eu spun **crude** – și sunt **coapte**  
eu spun **ziuã** – și e **noapte**

nu mai pot măcar sã sufãr  
spun **nomol** – și este **nufãr**

de când bolțile mã-nghit  
Te-am cãtat și Te-am gãsit  
nu-ți cer frunzã nici mireasã  
Îți cer Doamne-aici o casã  
Îți cer casã mititucã  
unde umbra se usucã –

am plecat din umbra mea  
stau în cer și ling o stea  
am noroc cã e cernealã  
cerul tot e-o albãstrealã  
scot din aripã o peanã  
și-mi scriu slava toatã-n mamã

îngerare îngerare  
steaua mea e în lucrare

aici vremea nu se furã  
stau cu moartea gurã-n gurã  
c-am mai fost în cer odatã  
dar m-a luat apa uscatã

aici crucile n-au cuie  
sunt înfipte în gurguie –  
când ți-e setea grea în noapte  
sugi la crucea ta de lapte...

x

stau smerit în fața Porții  
și miros mirosna morții

(mai 2003)

## Ritual

*(poetul în pelerina lui apostolicã)*

mergeam dupã ei și le adulmecam pașii  
scurmând nisipul deșertului greu  
piatra se despica singurã sprijinindu-le toiagul  
șerpilor le rãcoreau tãlpile cu rãsuflarea lor șuieratã  
mergeam dupã mantiile lor măturând calea  
umerii mi-erãu singuri și strãmți rezemând universul  
cineva îmi urcase catãrii bolnavi în cãrușã

târându-i spre vracii îngenuncheați  
mi se încleștaseră degetele arșița trecea  
peste ele pulsând ca un trotil înfipt în digul Euftrat  
mai aveam câțiva pași până la grota fosforescentă  
zidurile aerului murmurau ceva nevăzut  
foșnea în sine însăși materia abia născătoare  
și umbrele ei fluturau ca un steag prevestitor

îmi număram oasele mergătoare – dar ele mereu descreșteau  
din ce în ce mai puține  
mergeam după ei și le adulmecam  
închinătoarele inele străvezii  
și bronzul tolbelor lor cu lucruri sacrale  
capul meu plutea într-un întuneric sferic  
ca-ntr-o celulă a nopții fragmentare  
tâmpile-mi lăcrimau sanguin  
mă loveam demult în cuvinte și cuvintele zăceau  
ca niște bolovani sub călcâiele noastre  
mergeam după ei și credeam și credeam  
îngerii îmi cercetau ochii și ochii credeau

în zori pe ultimele mele rudimente osoase  
o pelerină caldă se așternea somnoros....

(4 febr. 2005)

## Ritual

(neg)

de pâslă de vată mi-s oasele  
piatra din mine se-ntoarce de-a-ndoasele  
piciorul mi-e neg  
m-am destrămat în întreg

nu știu cui îmi sunt aripioarele  
cine îmi numără rânjind oscioarele  
petecul meu de ochi descusut –  
m-am încuscrit cu întunericul desfăcut

mereu alaltăieri și tot ieri  
mă retrag din vise și seri  
prin amurg suspinat  
ca un drac închinat

(29 ian. 2005)

## Mic tablou de toamnă

deodată vântul  
surprinde orașul cu albele-i rufe  
puse la uscat  
cineva aruncă grenade-n copaci  
curg frunze prin clepsidre  
de fum  
rugina pune capcane  
numai dovlecii luminează-n balcoane  
când noapte de noapte  
păsările liniază văzduhul  
urmărite de țăranul de la etajul zece  
stingher ca un arac  
în mijlocul viei culese

## Câtă viață

s-a lăsat peste oraș  
pântecul plin de ore al serii  
de zăpușală  
cofetăria și-a scos limba terasei afară  
și bucuria copiilor  
ricoșează din umbrelă-n umbrelă  
pâlpâie câțiva fluturi  
ca niște petale ce-și caută floarea  
nările freamătă  
de mireasma afișelor estivale  
încă puțin și dispere  
locul viran din centrul orașului  
ah iubito  
câtă viață este înaintea noastră

## Pustiu și eternitate

pustiu de duminică după-amiază  
o zăpușală slinoasă  
bălțește pe străzi peste case  
se umflă amenințător  
câinele ucis lângă bordură  
bicicliștii au înnodat  
funii de urme pe-asfalt  
în turnul din centru  
eternitatea-și țese amăgirea  
între limbile ceasului frânte  
doar castanele ce se sinucid  
în neștire  
ne-amintesc că moartea-i pe aproape

## Oraș de Dunăre

miros de mâl și salcie  
prăbușită în apă  
soarele trecând de-a bușilea peste dig  
un vânt costeliv  
biciuind țânțarii spre albia orașului  
furtunuri sugând la pompe-n grădini  
pijamale și coji de semințe la poartă  
grăniceri luminându-și calea  
cu pastile trasoare  
bodegi respirând cu ușa larg deschisă  
grămezi de cărbuni  
punându-ți piedici pe trotuare

## Încearcă să uiți

încearcă să uiți  
cimitirul fiarelor vechi  
erupția ruginei și uleiul împrăștiat  
cum sângele lângă puiul  
sacrificat pe altarul sfintei duminici  
încearcă să uiți  
vinul acrindu-se-n fețele meselor  
prin cârciumi înăbușite sub plăpumi de fum  
încearcă să uiți  
veghea anonimului acar  
căreia între două fulgerări de trenuri

i-a și crescut barba  
pe chipu-i de pustnic

## Începe ziua

Începe ziua să se deșire  
trecătorii-și luminează fețele  
cu saluturi  
vânzătoarele stropesc trotuarul  
la etajul zece  
o mână adună rufe din cer  
copiii-și cară somnu-n penare  
o teribilă poftă de viață  
te izbește de-odată în piept  
din chioșc în chioșc  
mașina poștei naște ziare

## De toamnă

a sosit toamna  
și-n grădina cinematografului  
stelele nu mai fac cu ochiul  
vânzătoarei de semințe și soldatului  
învoit până la ora zece  
cineva cântă un imn  
măturătoarei ce cosește  
urmele încă fierbinți ale verii  
dar cine să-l asculte  
îndrăgostiții se-nfășoară-n perdele de fum  
și uită de lume  
obosită doar luna lunecă pe luciul vitrinei  
sub băncile goale  
doar o țigară-n care pâlpare  
amintirea licuriciului din copilărie

## Amiază provincială

e ora amiezei  
și entuziasmul a-nceput să pălească  
praful recucerește teritoriile pierdute  
și stropitoarea orașului lăcrimează  
în garajul din dos  
descrește încet



bomboana exilată în penarul albastru  
e ora binemeritatei odihne  
și viața se retrage în sine  
asemenea coarnelor melcului  
sub ghilotina firului de iarbă  
doar la magazinul din centru  
superbe manechine privesc cu ochi visători  
ridurile asfaltului moale

## Sâmbătă seara

sâmbătă seara  
cota animației crește  
dintre foșnitoarele ziduri  
cărările își ridică îndrăgostiții la cer  
băieții trag privirile la mal  
și pulpele domnișoarelor  
se zbat în plasa ciorapilor superfină  
paznicul internatului  
leagă ferestrele la ochi cu întuneric  
trenurile aduc  
rătăcitorii fii ai târgului acasă  
barul din centru și-a-ntins  
zâmbitoarea-i capcană  
doar gospodina-n halatul cel nou  
suspină când telenovela așteptată-ndelung  
s-a topit ca vata de zahăr  
înainte de-a o atinge cu gura

## An nou

becuri colorate mișcând trecătorii  
viermuială pe străzi prin bazare  
vulpi argintii scânteind în vitrine  
beteala zăpezii călcată-n picioare

colinde slinoase aruncate-n metrou  
măști decapitându-și răsul pe față  
limuzine torcând la stopuri ușor  
luna prăbușită pe tarabe în piață

cerșetori cu ruga degerată pe gură  
agenții promițând desfătări estivale  
plutoane de brazi debarcate în stradă  
lumânări la troițe plecăciuni teatrale

## Derulări

retrase în carapacea ovarelor distruse  
născut în eprubete cenușii  
în altarul germinării (universale)  
carne tremurândă gelatinoasă/viermuind  
iisus hristos – suspendat  
cred în dezechilibrul planetei

mușcătura deplină a morții din stomacul vorace  
o slăbiciune princiară  
rostogolită prin conducte subtile  
(gogoșa/papornița politică)  
nu-și mai are rostul paralaxa

trebuie fixate în memorie cu bisturiul/lucidității  
smulgerea intestinului  
(atrocitate vesperală)  
cronica zilei de mâine/ținută în boticul umed  
– cu caldă răsuflare – al morții

omnia mea mecum porto  
în schelăria captivă din luminatorul astral

mă recunoașteți înverzit de invazia plantelor  
carnivore – ca o bătălie între două armate  
inexistente  
concept al dezastrelor  
premoniție/lacrima cassandrei pe pieptul meu  
– cărnos ca un fruct căzut din pomul nenorocirii  
– atracția unui sfârșit (cât de cât) impardonabil  
(ca o palmă sfinxului/în loc de răspuns)

– pentru iocasta/fulgerată de dragoste păgână incestuoasă  
nesătulă

soție a sfinxului  
se merită un altar  
o văpaie în care să-mi topesc oscioarele  
(cenușă pentru căpățânile preafericitorilor)  
până la orbire – intrarea ochiului  
în boldul ascuțit al durerii  
în urma circulară a morții

mă exilez de moarte  
ștrangulez legătura dintre cap și trup  
până la roșu  
urmărind efectele asupra facultăților intelectuale  
– este o durere pe care n-am învățat-o  
o suferință lăncedă țepoasă călțoasă  
sâcâitoare ca un bocanc strâmt –

pentru iacob nici o speranță  
îngerul/diminează – oricum l-a uitat

vlăguit de necredință de nerușinare de cărți de muncă  
– da! cam atât –  
vlăguit până la drojdia sufletului  
ca un leu vânat cu helicopterul  
(așa în batjocură  
alergând/înebunit de zborul acesta nesățios și  
fără final)  
cu pielea scorojită de însingurare pe treptele cerului  
– trepte acoperite de cojile scuipate de îngeri și curve –  
(atârni de țâțele lui Dumnezeu-Tatăl –  
carele stă/acolo/și nu zice nimic)

ay! – cum smoala din piept se prelinge

## Forma ascuțită

un uger (a devenit căpățâna mea)  
plin de laptele lui Dumnezeu  
o minge elastică/aproape bună de jucat pe maidane  
(cu încredere și disperare)  
ca pe o durere abia începută  
ca pe o durere ce încă n-a ajuns suferință  
(purtată în bombeul alterității/cu agilitate)

în zadar părul meu cade  
în zadar mâinile mele în piața orașului cer  
libertate

o gănganie/un gregor samsa/încapsulat  
terciuit de necesități  
nevolnic/ca istoria contemporană  
ca un fir de păianjen în ochiul de bou al evenimentelor  
ca un țap răstignit  
m-am întins  
am venit spre pieptul tău palpitând

o gură încleștată în asfalt/ca de urechile universului  
clămpănitorului  
la vale  
la vale  
pe rotilele benzii rulante  
lenevos/ca un fluviu către vărsare

tactilă/o angiospermă pufoasă/colorată  
gustoasă pielea ta  
umbroasă ca un nuc fulgerat de singurătate  
ca o galopare în noapte  
ca o lacrimă pe fruntea boțită a urii

incoruptibilă în zig-zagul rotativ  
prin pântecul materiei  
fantomă de rege otrăvit de fiice  
strivit de tălpile tale angelice  
fracturat ca un scalen  
la poarta legii

lasă-mă să exist fără mine  
în fălcile dureroase ale zilei  
în ventricolul stâng  
forma ascuțită a visului din care am fugit  
tras de câini

acum scriu pe creier, fac trepanații

## Non plus ultra

am sângele tău și sângele tău nu mă lasă  
am mâinile tale și mâinile tale mă trag în nămol  
am fruntea ta dar inima a plecat  
în ierburile tari/ucigașe/semețind în menhire  
s-a spălat pe gură cu lacrimile sinucigașilor  
a victimelor și Pelicanului  
Eli Eli lamma sabachtani/în ziua patimilor și  
pătimirii  
în cenușa pântecoasă a timpului

am carnea dezvelită de os/gelatinoasă în  
praful istoriei  
– l'amor che move il sole e l'altre stelle –  
dacă mai putem ascunde  
gustul deșărtăciunii

mergeți atât cât sperați  
ștergeți urmele cu sandalele și pelerina

am forma și culoarea privirii tale în amurg  
săgetate de ură și indiferență/oricum/  
fără apel  
sonoritatea strigătului dus între cocoșele Pustietății

– despre duritate nimic bun într-o așa zehiască  
lumină –

maturitate și disperare în albastrul drumului  
în coroana des-moștenirii/ a de-căderii și  
melancoliei de piatră

eu vin  
pornind de la zero/desculț  
vin îmbrăcat simbolic  
/în coastele veacului/însângerat de un sfârșit  
enigmatic/

(am dor de pământ)  
visez la vremea de aur  
simt o răsucire în inimă

nu am ucis  
nu am făcut – măcar un război  
am Mamă  
Tatăl/nu l-a otrăvit nimeni/încă  
de n-o fi murit de moarte binecuvântată

fantomele îmi străbat creierii  
cerând (dintr-o gură de var carnivoră)  
răzbunare și moarte

acesta-i cuvântul  
strigătul verde/oblic pe cer  
drept în Ocean  
pe obraz trăgând linii sângerânde  
neverosimile  
soarele ca o țipsie încinsă pe creier  
nevoile fiziologice ale trupului  
în care... Doamne!

mă satur  
de zbulciumul interior al fiecărui organ

mă încred în stele  
    răbdător (ca o fiară la pândă)  
    în lutul sănătos/  
o viață glorioasă  
    recunosc  
încă mai cer libertate

în umilință feroce  
gândesc și aștept

## Spune daimonul

moartea mea  
    cum spune Daimonul  
n-ar folosi la nimeni  
mantaua/mătură praful drumului  
Hebron Gaza Iaffa Bethleem  
așternute sînt  
cum faptele în ferestrele timpului  
cum un sinucigaș pe tot caldarâmul  
(singur mă aflu ca un măslin în pustie)

(cu încredere că) nu există scăpare  
nisipul acoperă fruntea  
(mă aflu la stâlpul infamiei)  
/în jocul uniform al aparenței  
în gura disperată a mării  
fac tumbe  
mă dedau batjocurei și scârbei  
iată  
    mâna stacojie/ca un brici  
nu îngăduie a retrage/precum lupul  
râtul putregăios al zilei  
din râșnița melancoliei/în care dinții mușcă

e neseacăta apa/neostenită  
izbesc în frunte ciocanele/durerii  
amețitor/în relativa naștere  
a particulei  
sînt toate minunate semne  
(prin care smulgem din cele vii lumina  
cum vinul din strugur se revarsă)

## În cap am...

*Rătăcit, nemângâiat,  
ca un suflet fără parte...*

M. Eminescu

în cap am o grămadă de idei despre libertate și dragoste  
mulțimea calcă ostenită și indiferentă peste  
gurile ploii torențiale  
/fără scăpare prizonier unei perechi de coapse  
palmele măsoară truda cerută de țărăniță  
aflat în mijlocul nebuniei  
(sub ochii tăi;  
sub lupele telescopice ale miriapodului)  
pricep câte ceva din mecanismul chtonic  
oricum/o idee bine stabilită despre dreptate  
nu mi-am format  
nici despre genunchii tăi vineți de frig/de atingerea buzelor  
și în general despre bunul mers al națiunii  
române

lucru îngrozitor al soarelui la apus împrejmuț de nouri  
blocurile albicioase în fața privirii ca un obstacol al gândului  
ca un exercițiu abstract de eu și lucru/față în față  
alegorie și simbol  
aripa neagră a suferinței în apele nopții  
Doamne! în genunchiul tău mi-am săpat scorbură



## Noap̃ile

O, nu de frigul concret, ca o platformă de ciment,  
mă tem, ci de clipele, de clipele  
când în sufletul meu se poate intra  
precum într-o sală de așteptare.  
O, de atâtea lumini tăvălite-n noroiul gerului de Noiembrie  
sufletul meu se istovește  
și nimeni nu-mi oferă un spațiu protector!  
Noap̃ile mele sunt reci ca manechinele  
dintr-un muzeu de ceară

## Autobiografie

Vin de departe, vin din Destin.  
Acolo părinții s-au făcut piatră de zidire  
și Cineva-mi pune pe frunte uleiul de trandafir  
și mă duce-n lume ca pe-un astru subțire.  
Lumina mea e acolo, în Ei,  
cum clorofila-n firele de iarbă;  
și nu mai sunt singur, și nu  
mai las frica-n cazane să-mi fiarbă  
sufletul de Copil promis Cerului  
din munții de piatră cu păsări singure  
și cu geruri lovind ca săgețile,  
cu noap̃i translucide ca pielea de strugure.  
Sunt acolo cu părinții-n zidire,  
cu stelele unindu-și focul în mine,  
cu imaginile de curată mânăstire,  
cu ierburile clocotind de lumine.  
Tânăr. Nu zeu ci lucrător  
la temelia seminției mele;

nu închinându-ne marelui Ra  
ci palmelor, unde hărțile grele  
și-au trasat orele de sudoare  
și de îngropăciune;  
cu teritorii de soare  
cu filoane de aur și cărbune.

## Plasa

Ochiurile se-nnoadă mereu și nu se rup!  
Zbaterea e oarbă și dură -  
căprioară în gură de lup.  
Privirea e ca tăișul de lamă,  
și totuși plasa se strânge, se strânge!  
Și-aud forța proprie otrăvindu-mă  
cum arsenicul pătruns în sânge;  
și-aud sufletul lovind cu-nverșunare,  
însă plasa-și strânge ochiurile mereu,  
și nu-mi rămâne decât să mă autocontemplu  
și să-mi spun: eu nu mai sunt eu!

## Cuvântul

El vindecă  
și dragostea și ura.  
La ceas de înserare  
e mângâiere,  
și-i floare,  
și-i iubire de muiere  
cu suflet de pelin  
și buzele de miere.  
Cuvântu-i vindecare!  
Numai prin el mă vindec  
când vine Kamadeva  
și-n spațiu-i mă-ntunec!

## Toamna – mașină invizibilă

Toamna – mașină invizibilă  
perforând pețiolii frunzelor;  
insinuantă și hotărâtă  
ca moartea.  
Singuraticul rămâne suspendat  
pe un țipăt galben:  
vin nervoasele, nesfârșitele, lacomele neliniști

și-i controbăie cu-ncetinea prin suflet...  
Semenii, ei înșiși agasați de compostorul toamnei,  
nu pot să-l apere!  
Triști surâd. Și-n fiecare frunză  
văd un mormânt plutitor.

## De secunda primejdioasă

Un soare fără de raze  
îmi stă de veghe  
asemeni unui copac fără frunze;  
a rămas din el numai sfera inițială,  
unde au dansat cândva antropoizii.  
Dovadă: chipurile săpate  
pe pereții peșterii,  
și soarele acela lustruindu-le  
craniile înnebunite de extaz.  
... Un soare lustruit trece acum,  
și sufletul meu va fi smuls  
de secunda primejdioasă.  
Nimeni nu-l va mai găsi!  
Și nu-i vor desena chipul  
pe pietrele grele  
ca-n peșteri.

## Să apăr!

Obligația mea e să apăr  
frăgezimea emoției  
și puritatea Trandafirului –  
care numai prin jertfa sa  
există.  
Iar dacă pânza străvezie a miresmei  
trece și prin sângele meu,  
găsesc că-i lucru divin  
și apăr!  
Obligația mea e  
să mă apăr pe mine:  
fiindu-mi și izvorul  
și cel ce bea.

DAN IOAN NISTOR

## Șapte neuitări

### Ortodoxie

Dreaptă credință  
Dreaptă slujire  
Grija față - de  
O Înaltă Prezență,  
Timp al meu  
Te simt fărămă  
Din timpul răbdării,  
Al neuitării,  
Trup al lui Dumnezeu.

### Grai

Grai  
de tăcută iubire  
deschide  
Cuvântul  
„pacea cu toată făptura”<sup>1</sup>  
„Taina din noi  
să se arate”<sup>2</sup>  
cele ale firii  
cele umile  
le cuprinzi  
și le acoperi  
în clipe  
și-n veacuri  
binecuvântate.

### În veac de nădejdi

Am vrut  
să mă porți  
„în trecutul  
care n-a existat  
niciodată-n trecut”<sup>3</sup>  
durerea-i  
fără de aripi,  
fără de petale  
„Icoanei Duhului”<sup>4</sup>  
Crucii,  
Îi dau ascultare  
Purtătoarea  
În veac de nădejdi  
Mântuitoare.

### Fărâme de veșnicie

Fărâme de stele  
se-avântă,  
și-n nopți  
fără seamă  
trup  
își destramă.  
Cuvântă  
sfinții neuitați  
de pustie,  
fărâme  
de veșnicie,

puteri au  
să-ndemne  
în neam  
vremuri și  
semne.

## Îngerul își uită trupul

Îngerul  
își uită  
trupul,  
își uită  
firea,  
În Cuvânt,  
În Făptura  
Mâinilor Tale  
Ți-ai vădit  
Dumnezeirea.

## Depărtarea Ta

Depărtarea Ta  
îmi este  
odihnă  
de taină,

doar iarba-și  
asmute  
o vreme  
umbra Ta  
pașii mei  
în neam  
să se-nsemne.

## Să Te pot atinge

Duh  
Rouă  
Adiere  
O bucurie  
ne ninge,  
Te apropii  
și mă atingi.  
Cu nemărginire  
Să Te pot  
atinge.

- 
1. Arsenie Boca - *Căderea Împărăției*
  2. Vasile Pârvan - *Memoriale*
  3. André Scrima - *Antropologie apofatică*
  4. Sandu Tudor - *Caiete III*, pag. 69

MIRELA STĂNCIULESCU

## Copilul de foc\*

### Un posibil *best-seller*

**M**irela Stănciulescu s-a făcut cunoscută ca traducătoare. Traducerile sale – din portugheză :José Saramago (*Pluta de piatră*), Augusto Abelaira (*Bunele intenții*) și din engleză: Joyce Carol Oates (*Oameni de preț*), Jan Willem van de Wetering (*Intrus în Amsterdam*) etc. – se remarcă prin competență profesională, subtilitate și bun-gust. O adevărată demonstrație de virtuozitate stilistică a constituit-o traducerea romanului lui José Saramago, *Pluta de piatră*, care cuprinde multe pagini poematice, de o frumusețe barocă.

După ce și-a folosit talentul literar pentru a reconstitui în spațiul culturii române creații valoroase ale unor autori străini, Mirela Stănciulescu a hotărât să se prezinte în fața cititorilor cu un roman propriu, *Copilul de foc*, care are toate șansele să-i cucerească pe critici și să devină în același timp un *best-seller*. (...)

Mirela Stănciulescu ia parte la viața literară *numai prin ce scrie*. Ea privește lumea scriitorilor cu respect, dar de la distanță, preferând să-și petreacă cea mai mare parte din timp la masa de lucru. Nu face parte din grupuri care își regizează succesul, nu-i cultivă pe liderii de opinie, nu apare la televizor pentru a vorbi cu emfază despre sine. Dar este o scriitoare talentată, inteligentă, de o sensibilitate neverosimilă azi. În plus, are o întinsă și bine însușită cultură literară și, mai ales, o aptitudine a construirii textelor dobândită în practica traducerii. Foarte bine găsit este, în romanul său, ritmul *narațiunii*. Nimic nu trenează pentru a-l plictisi pe cititor și, în același timp, nimic nu este expedit. Autoarea *comunică* perfect cu necunoscutul care îi citește cartea, reușind să-i suscite interesul de la prima până la ultima pagină.

ALEX. ȘTEFĂNESCU

---

\* fragment din romanul cu același nume - cu o prezentare de Alex. Ștefănescu -, în curs de apariție la Editura „Ex Ponto”

(...) **D**oamna Ropot se oprise în fața ei și o privea cu gravitate prin ochelarii transparenți. Roxana Calinderu îi întorsese privirea gravă, cu ochii ei limpezi și migdalați.

– Să nu vii niciodată îmbrăcată atât de colorat și feminin cum ești acum! Sensibilitatea e o dovadă de slăbiciune. Să îți strângi părul ăsta frumos și să-ți pui niște ochelari pe nas, chiar dacă nu ai nevoie de ei! Aerul rece și impersonal face mai multă impresie decât un fard sau un parfum. Așa vei câștiga mult mai ușor încrederea și respectul colegilor.

Roxana Calinderu își trecu instinctiv mâna prin păr. Îi simțea moliciunea, îl simțea respirând liber. Nu se gândise niciodată până atunci că aparențele pot avea o atât de mare însemnătate.

Doamna Ropot își continuă plimbarea prin încăperea, cu pași măsurați. Acum vorbea fără să se mai uite la ea. Parcă vorbea mai mult pentru sine decât pentru Roxana Calinderu.

– Nu conversa mai mult decât trebuie în afara problemelor de serviciu! Nu le spune de pasiunea ta pentru muzică – vor râde de ea ca de o slăbiciune. Nu te dezvălui în fața lor! Fii sobră și zgârcită în detalii! Așa ai să le impui respect foarte repede, vei vedea!

Doamna Ropot își încheiase discursul pe un ton glacial și sacadat.

Ai zice că rostește aceste cuvinte mai mult pentru sine decât pentru mine, își spuse, surprinsă, Roxana Calinderu, care ascultase cu un aer politic. Apoi se ridicase de pe scaun, netezindu-și fusta, și îi făgăduise doamnei Ropot că îi va urma sfaturile.

Acum, însă, se întreba dacă era pregătită pentru schimbare. Dacă merita să facă acest efort.

În definitiv, își spuse, m-am decis de mult să închei capitolul PIAN și să duc un trai obișnuit. Nu sunt un om deosebit. Nu am un talent deosebit. Nu mă deosebește nimic de cei din jur, în afară de prea bogata mea imaginație. Acum șapte ani am făcut o schimbare radicală de drum. Poate că acum trebuie să fac o schimbare radicală în felul meu de a fi. Acum șapte ani am crezut că e de ajuns să îmi schimb cariera în ceva cu totul nou și să îmi schimb centrul existenței prin nașterea unui copil...

Nu se simțea în stare să se întoarcă direct acasă. Ar fi vrut să discute cu cineva, însă știa că nu prea are cu cine. De șapte ani, de când își construise un alt mod de existență, se îndepărtase de foștii colegi din domeniul muzicii și preferase anturajul colegilor de la Cibernetică, mult mai direcți și mai puțin preocupați de abisurile existențiale. Când intrase la Cibernetică, își dorise să fie doar o studentă la Cibernetică, să înceapă o nouă viață, să nu fie „o pianistă cu copil”, ci doar o colegă de facultate.

Se gândi să o sune pe Agatha Bold, fosta ei colegă de la Cibernetică. Prin felul ei de a fi, simplu, răsfățat și lipsit de complicații, Agatha îi făcuse bine Roxanei, care în preajma ei nu mai era tentată să se gândească la ce lăsase în urmă. Între ele se născuse o prietenie mai ciudată. Agatha avea tot timpul nevoie de auditoriu, pentru toate micile probleme ale vieții de zi cu zi, care pentru ea erau uriașe și pe care trebuia neapărat să le discute cu cineva. Găsise în Roxana un interlocutor ideal. La rândul ei, Roxana avea nevoie de prezența unor oameni cu spirit practic în jur. Selectase în destăinuirile ei doar ceea ce era indispensabil pentru o relație amicală. Nu îi povestise Agatheii de Conservator, nu îi povestise nici despre fiul ei, Mihnea.

– Bine că m-ai sunat! exclamă Agatha Bold cu încântare. Vino să vezi unde m-am mutat, dacă tot ți-ai luat liber! În sfârșit, o să-mi vezi și tu apartamentul!



Vreau neapărat să-mi povestești cum a fost la interviu! Deși tot nu pricep de ce vrei să pleci de la Vamă. Era călduț acolo, una peste alta, nu te bătea nimeni la cap! Ia și tu niște pizza de pe drum, că n-am decât de băut în casă! A, mai ia și niște șervețele, te rog, dacă tot te oprești la cumpărături. Poate găsești șervețele galbene, să se asorteze cu mobila mea de bucătărie!

Roxana Calinderu zâmbi. Uitase de gândurile apăsătoare din urmă cu câteva minute. Privi înviorată în sus. După ploaia mărunță din seara trecută, cerul se înviorase și el. O cohortă de nori albi pluteau cu vioiciune și hotărâre în aceeași direcție. Așa ar trebui să merg și eu, își spuse Roxana Calinderu. Să merg hotărâtă în direcția pe care mi-am ales-o. Așa am să și fac!

Agatha Bold își găsisese apartamentul pe internet. Era un apartament de două camere, mobilat, la parterul unui bloc liniștit, aproape de centru.

– Vezi că-i la parter și nu am balcon, e-adevărat, asta nu-mi prea convine, îi spuse ea Roxanei, în timp ce deschidea ușă după ușă, să îi arate totul cât mai repede. Însă, una peste alta, zona face totul, și, pe urmă, a avut un preț acceptabil pentru tăticu, e mobilat cu gust... Sper că-ți place! Vezi că dau petrecerea de inaugurare în câteva săptămâni!

– Și eu stau la parter, rosti Roxana Calinderu, dusă pe gânduri. E bine, mie-mi place.

De cum intrase în apartament, zărise pianina și tresărise. Era o pianină destul de veche, care îi amintea de fosta ei pianină de acasă. Nu putu rezista. Deschise capacul și își trecu degetele mângâietor peste clape.

– Să nu-mi spui că știi să cânti la pian! se minună Agatha Bold. Cine mai știe, în zilele noastre?! Hai, ia să văd, cântă-mi ceva! Chiar mă gândeam ce să fac cu obiectul ăsta în casă, mă cam încurcă. Domnul Visarion mi-a promis că o să-l ia de aici, dacă n-am ce face cu el, și chiar mi-a promis că-mi dă înapoi banii pe el, pentru că, una peste alta, eu am cumpărat apartamentul de la el cu mobilă cu tot...

Roxana Calinderu rămase surprinsă.

– Domnul Visarion? Vorbești cumva de Matei Visarion?

– Da, exact! Îl cunoști? se miră Agatha Bold. Ia de vezi, ce persoană cultă am lângă mine și nu știam! Ai auzit de el? Eu habar n-am de el. Chiar l-am luat peste picior când am văzut pianul ăsta aici. L-am întrebat cine naiba mai are așa ceva prin casă, doar dacă nu e colecționar de antichități...

– E pianină, nu pian, nu se putu abține Roxana Calinderu să îi explice. Pianul are coadă, pianina e mai scurtă...

– Mă rog, una peste alta, ce contează? dădu Agatha Bold din mână a lehamite. Dar, mai bine, spune-mi: ce știi despre domnul Visarion? Că mi-a fost nu știu cum să-l întreb chiar pe el cu ce se ocupă...

– Domnul Visarion e un mare muzician, care a fugit mai demult din țară. E cunoscut în toată lumea. În ultimii ani știu că s-a mai întors, a dat concerte... L-am ascultat și eu de câteva ori...

Roxana Calinderu tăcu. Își aminti.

Îl zărise prima dată la Conservator, cu nouă ani în urmă, pe când era studentă în anul doi. Îl recunoscuse imediat, de la distanță, cu figura lui înconfundabilă, cu mersul lui greoi, trăgându-și piciorul drept, în contrast izbitor cu agilitatea mâinilor lui de pianist. Privirile lor se intersectaseră pentru o secundă, o secundă în care Roxana avusese o senzație acută de electrocutare. Și Matei Visarion zăbovisese în acea secundă cu ochii aninați de ochii ei, căutând, parcă, să-și amintească neapărat ceva, apoi, însă, fusese inevitabil

abordat de un student și privirea lui o părăsise. Chiar așa simțise Roxana: o senzație de abandon.

Roxana Calinderu avea atunci douăzeci și unu de ani și o droaie de vise în cap. Recitalul lui, susținut cu o seară înainte, consemnase prima lui revenire în țară după 1989. Până atunci, era doar o legendă pentru studenții de la Conservator. După revoluție, apăruseră câteva articole despre el, câteva fotografii. Povești despre fuga lui din țară și dificultatea cu care își adusese soția cu el în Germania, iar pe urmă și restul familiei. Un singular interviu, care făcuse vâlvă...

Roxana Calinderu avusese loc în picioare, în fundul sălii. Era cu mai mulți colegi, agitați toți, pălăvrăgind întruna, dar fuseseră cu toții reduși la tăcere de recitalul lui Matei Visarion.

În cei doi ani care urmaseră, Roxana se străduise din greu. Studia mai mult, cu sânge, asculta ore întregi numai muzică simfonică, își luase abonament la Ateneu, era într-o stare continuă de frământare și avea o dorință imensă de afirmare. Să fie pe scenă și să capteze atenția tuturor, ca Matei Visarion. Să se întrerupă brusc pălăvrăgeala studenților strânși în picioare în fundul sălii de concerte și ea să trezească focul mocnit al patimei artistice din ei. Să fie suficient să fie zărită, să i se rostească numele, și toată lumea să o recunoască, să o oprească pe stradă și să îi spună că muzica interpretată de ea le-a schimbat viața.

Peste doi ani, Matei Visarion revenise în țară, cu un nou recital.

– la te uită! exclamase profesoara ei de pian, bătrâna doamnă Gaby, într-o zi pe când Roxana venise la ea în vizită și tocmai pregătea cafeaua.

Doamna Gaby citea întotdeauna ziarele și era mereu la curent cu viața culturală a capitalei, chiar dacă de mult nu mai ieșise la spectacole.

– Miercuri viitoare are loc un concert la sala Radio și solist e Matei Visarion! Nu l-am mai auzit de câțiva ani, când tu ai fost la concert iar eu m-am uitat la înregistrarea de la televizor!

Vorbise cu o ușoară melancolie, dar se oprise brusc și schimbase subiectul.

Roxana Calinderu rămăsese surprinsă, cu lingurița de cafea în aer. Înțeleșese ce ar fi vrut să mai spună bătrâna profesoară: „Ce mult mi-aș dori să fiu și eu în sală!” Doamna Gaby chiar își dorea să meargă la acest concert!

Bătrâna doamnă privea în gol, nostalgică, în timp ce vorbea mecanic despre cu totul altceva, și Roxana Calinderu îi admirase din nou distincția. Doamna Gaby avea întotdeauna părul alb coafat impecabil și vopsit cu o ușoară tentă de mov, care, însă, nu era violentă și îi stătea bine, o personaliza. Își aminti, dintr-o dată, că în curând avea să fie aniversarea doamnei Gaby și, oricum, nu știa ce cadou să-i facă.

Roxana Calinderu se gândise mult în noaptea aceea. Ar fi vrut și n-ar fi vrut să meargă la recitalul lui Matei Visarion. Îi era teamă să nu fie dezamăgită. Fie de el, în cazul în care arta lui interpretativă stagnera, sau se dovedea a nu fi ceea ce reținuse memoria ei cu doi ani în urmă, fie de ea, în cazul în care și-ar fi dat seama că se afla mult prea departe și că nu va putea atinge niciodată măiestria lui.

În cele din urmă, își spusese că e mai bine să cunoască adevărul, oricare ar fi fost el, și că, oricum, cel mai nimerit cadou pentru doamna Gaby era o asemenea surpriză. În ziua următoare, se zbatuse și reușise, printr-un mare noroc, să facă rost de o invitație VIP pentru două persoane.

Seara concertului era chiar cu o zi înainte de aniversarea doamnei Gaby.

Roxana trecuse pe la ea, spunându-i că vrea să o scoată la plimbare. Leșiseră amândouă de braț, plimbându-se alene. Roxana o ținea de vorbă, trăgând-o aparent fără nici un scop înspre sala de concerte. Luminile și mulțimea care aștepta să intre aprinseseră din nou nostalgia din ochii doamnei Gaby. Atunci, Roxana scosese triumfătoare din geantă invitația, pe care o fluturase în fața ochilor uimiți ai bătrânei doamne, și o poftise ceremonios să pășească în sală.

Fusese un spectacol emoționant, dar tot ce reținuse Roxana, de data aceasta, pe lângă emoția puternică a doamnei Gaby, fusese propria sa emoție de a-l vedea de atât de aproape pe Matei Visarion și de a-l auzi concertând de la câțiva metri depărtare. Îi privise fermecată mâinile inconfundabile, care îi inspirau un sentiment de venerație. Îi simțise vibrațiile sufletești transmise, prin degete, pianului și, mai departe, auditoriului.

Nu, memoria ei nu se înșelase. Matei Visarion era unic.

În aceeași noapte, însă, o copleșise disperarea. Își dăduse seama că, deși se zbătuse atât de mult în ultimii ani, nu va izbuti niciodată să atingă o asemenea măiestrie. Toți profesorii îi spusese că are talent. Nimeni, însă, nu îi spusese că doar talentul nu este destul.

Roxana Calinderu plânsese toată noaptea, spunându-și că este o persoană oarecare. Că nu are nici o șansă să fie un instrumentist de excepție. Că între prezența și absența ei de pe scenă nu ar fi nici o diferență. Că pianul nu va fi pentru ea decât un hobby. Ce cuvânt înspăimântător! *Hobby!*

– Ce-ai amuțit, fată? o întrebă Agatha Bold, nedumerită de tăcerea Roxanei Calinderu. Vezi că mă îngrijorezi! Mai bine hai, cântă-mi ceva, să văd ce sunete scoate drăcia asta!

Îi cântă „Für Elise”. Agatha ascultă fără prea mare interes, uimită mai mult de cunoștințele instrumentale ale Roxanei decât de muzică – despre care nu dădea nici un semn că ar fi recunoscut-o. La un moment dat, însă, figura ei rotundă și ușor grăsuță se luminase ștregărește.

– De fapt, acum îmi dau seama că poți să mă ajuți cu ceva. Domnul Visarion este un adevărat domn, una peste alta, mi-a plăcut de el, chiar mi-a plăcut foarte mult... Se vede că e trăit pe-afară! Mi-a explicat că vrea să se repatrieze cu familia. Și are nu știu ce problemă, n-am prea înțeles, ceva cu un pian foarte valoros pe care vrea să-l aducă din Germania, și e disperat că nu știe pe nimeni aici care să-l ajute cu formalitățile... E cam aerian și zăpăuc, săracul... Dacă tot lucrezi cât mai lucrezi la Vamă, nu crezi că l-ai putea ajuta cu pianul ăla? Poate, una peste alta, îmi cresc și mie acțiunile în ochii lui frumoși și melancolici, mai știi!

Roxana Calinderu acceptă fără tragere de inimă. Nu era prea încântată de idee. Ar fi vrut dintotdeauna să îl cunoască pe Matei Visarion, bineînțeles, dar nu în aceste condiții, nu din postura de umil funcționar la Vamă. Și, în plus, presimțea că o atare întâlnire putea constitui o suferință în plus pentru ea, forțând-o să-și amintească tot ce lăsase în spate.

– Desigur, oftă ea. Dacă-i pot fi de folos, de ce nu?

– Vezi că știi cum facem, își continuă ideea Agatha Bold. Îl sun, că zilele astea mai e în țară, ca să știe că m-am gândit la el, și îi spun că am o prietenă care... așa și pe dincolo... și că o să-l suni tu să vezi ce vrea exact. Bine?... Și, una peste alta, cred că nu dau pianul ăsta înapoi, că face bine în decor, par și eu mai intelectuală, nu?

Roxana Calinderu plecă de la Agatha Bold ușor întristată. Orice atingere cu trecutul o durea insuportabil. Se îndreptă spre casă din ce în ce mai posomorâtă. Mihnea încă nu se întorsese din tabără și Roxana nu prea avea chef să dea ochii cu doamna Calinderu. De câte ori se simțea deprimată, prefera să fie singură. Pe vremuri, o liniștea doar prezența tonică a tatălui ei.

Bartolomeu Calinderu fusese profesor de desen la o școală generală din cartier. Toată viața lui se considerase un mare artist nerecunoscut, dar adevărul e că era doar un bun profesor de desen. Își împânzise apartamentul cu picturi în acuarelă (aveau tablouri și în bucătărie, și în baie, și pe holuri, chiar și pe balcon...) și le dăruia și prietenilor și cunoscuților mici tablouri sau mici schițe, pe care le considera, în mod sincer, capodopere. Era îngrozitor de prolific.

Vorbea cu răceală despre pictorii în viață, era convins că nu avuseseră mai mult talent decât el, doar mai mult noroc. Roxana încercase de mai multe ori să afle care era maestrul lui preferat, însă, în afară de Nicolae Grigorescu, nimeni nu îi plăcea lui Bartolomeu Calinderu.

– Nu-i mare lucru de capul lor! bombănea el. Amestecă puțin altfel culorile, trag liniile puțin altfel decât au fost învățați la școală... Mare scofală, ce să zic! Oricine învață puțină tehnică de desen și de pictură poate să se joace pe pânză și să-și lase imaginația în voie! Totul e ce ai în cap, ce vrei să transmiți, și prea puțini se gândesc la ce vor să transmită!

Tablourile lui Bartolomeu Calinderu înfățișau cu predilecție natură moartă și animale.

– Oamenii nu merită să fie immortalizați, spunea el. Oamenii sunt niște naturi pieritoare și supuse degradării. Frumusețea lor e superficială și trece repede. Sunt plini de putregai interior. Nu am întâlnit în viața mea un om pentru care să merite să-ți dai și ultima suflare! Pe când natura este în esența ei mereu aceeași, este ceva statuar și de un veșnic clasicism. Iar animalele sunt lipsite de orice răutate, de orice viclenie. Sunt viețuitoare în cel mai pur sens al cuvântului!

Drept urmare, apartamentul familiei Calinderu era deseori populat de diverse animale. Papagali, pisici, câini vagabonzi, arici, iepuri se pripășeau și chiar viețuiseră pentru o vreme în locuința cu tablouri. Din fericire, apartamentul se afla la parterul blocului în care locuiau, așa că nu erau prea mulți vecini care făceau scandal. Iar dacă, totuși, venea câte cineva la ușă, să își manifeste zgomotos nemulțumirea, Bartolomeu Calinderu avea întotdeauna pregătit un tablou pe care să-l dea cadou.

Nu își primea niciodată vecinii în casă, pentru a nu vedea câte animale și câte tablouri are. În schimb, îi ruga să aștepte puțin la ușă, apoi se întorcea cu un mic tablou pe care îl oferea cu multă strângere de inimă:

– Țin enorm la acest tablou, am lucrat la el câteva luni, ofta el. Îl păstram pentru expoziția pe care o voi realiza la începutul anului viitor. Uitați ce culori expresive, uitați castanul acesta ce frumos este! Dar nu pot să știu că sunteți supărat pe mine, mă doare sufletul. Vă rog să îl primiți cadou din partea mea! Vedeți, are și semnătura mea în colțul din dreapta jos. Când eu nu voi mai fi, va valora... ehe... nici nu pot să estimez cât va valora...!

Se retrăgea apoi demn, scuturând ceremonios mâna vecinului lăsat fără replică. În general, nimeni nu putea fi supărat pe el, pentru că Bartolomeu Calinderu era un om foarte plăcut. Toată viața lui se străduise să lase o amprentă de neșters în mintea celor pe care îi cunoștea.

Era un bărbat relativ scund, cu trăsături regulate și moi, lipsite de accent. Avea o figură care nu se remarcă prin nimic în mod deosebit, și tocmai de aceea își căutase mult timp ceva care să îl definească, să îl facă inconfundabil pe oriunde trecea. Hotărâse că îi trebuie o pată de culoare care să îl individualizeze, și alesese roșul. Iarna purta înfășurat în jurul gâtului un fular roșu de lână, iar în anotimpurile calde un fular roșu de mătase sau o batistă roșie strecurată la vedere în buzunarul de la piept. Ochelarii de vedere aveau și ei rame groase roșii. Iar în casă, peste nelipsita pijama din care nu mai ieșea de când se pensionase, purta un halat negru cu carouri roșii.

Roxana era fascinată de tatăl ei, de inventivitatea lui continuă, de modul cum fabula – și verbal, și pictural.

Bartolomeu Calinderu se străduise să îi transmită Roxanei pasiunea pentru desen, însă fata fusese în copilărie prea complexată de versatilitatea lui, simțea că nu îi poate ține isonul. Îi plăcea, în schimb, foarte mult muzica și, cum vizavi de ei locuia o profesoară de pian, doamna Gaby, Roxana își petrecuse ore în șir în apartamentul doamnei Gaby, studiind pianul. Urmase, în mod firesc, liceul de muzică și apoi reușise să intre din prima încercare la Conservator.

Mama ei, în schimb, era o femeie taciturnă. Saluta monosilabic și pe un ton neutru vecinii, schimba doar vorbe de complezență, *ce mai faceți, ce zi frumoasă*, însă cel mai des dădea doar bună ziua, din vârful buzelor. Lumea o credea rea și distantă, de aceea nici nu se prea înghesuia să stea de vorbă cu ea, însă, de fapt, doamna Calinderu era o persoană introvertită, incapabilă de expansiuni și, în plus, redusă la tăcere de afabilitatea excesivă a soțului ei. Nu iubea animalele care i se pripășeau prin casă, dar le suporta bodogănind. Bartolomeu și Roxana aveau grijă de ele.

Doamna Calinderu se ducea în fiecare sâmbătă și duminică la slujbă la biserică, ținea toate posturile, se spovedea regulat și era, în general, foarte credincioasă.

Roxana reveni în prezent. Gândul la mama ei o apăsa. De mult nu se mai înțelegeau. De mult comunicarea dintre ele devenise o povară și o relație falsă. Mihnea nici nu îndrăznea să i se adreseze în vreun fel anume, nicidecum să îi spună „bunica”. Îi spunea „dumneata”. Îi era mereu teamă să nu greșească în fața ei. Se crispa tot când se vedea scrutat de ea din priviri și, drept urmare, făcea mereu câte o gafă sau o boacăină taman atunci. Doamna Calinderu nu îl legănase și nu îl mângâiasse niciodată. Pur și simplu, îi acceptase prezența în casă, și atât, la fel precum, odinioară, acceptase prezența temporară în locuință a animalelor de pripas.

Întră în casă abătută. Doamna Calinderu stătea în sufragerie, cu lumina aprinsă doar la un bec, să facă economie, și croșeta cu ochelarii pe nas. Îi aruncă o privire scurtă Roxanei și apoi își văzu de treabă.

– Ai venit mai devreme ca de obicei, comentă.

– Da, m-am învoit să plec mai devreme, mă doare capul, îi răspunse Roxana, după o scurtă tăcere.

Îi trecuse prin minte să îi spună că s-a dus la un interviu, că vrea să își schimbe locul de muncă și, în general, vrea să schimbe ceva în viața ei, dar... la ce bun? Știa că pe mama ei de mult nu o mai interesa nimic în afară de treburile bisericesti, mai ales de la moartea neașteptată a lui Bartolomeu Calinderu.

Cu chiu, cu vai, se obișnuise cu ideea că are un nepot fără ca fiica ei să fie măritată. Cu toate că Roxana nu își făcuse niciodată grijă pentru păstrarea

aparențelor și, de câte ori era întrebată de tatăl copilului, răspundea scurt că este un capitol încheiat din viața ei, doamna Calinderu se simțise mereu datoare să le spună ceva mai mult celor câtorva cunoștințe de-ale sale de la biserică. Iar acel „ceva mai mult” era o fabulație care să justifice, cât de cât, ceva.

Roxana aflase cu totul întâmplător această variantă de la o vecină de bloc, cu care mama ei se împrietenise, în mod surprinzător, în ultima vreme.

– Roxana, drăguțo, oftase doamna lancovici, privind-o cu o caldă duioșie, ce curaj pe tine să faci un copil înainte de căsătorie, și ce tragedie să îți moară logodnicul în străinătate! E ca într-o telenovelă! Cine spune că poveștile din seriale nu sunt adevărate ar trebui să se uite mai bine în jur! Fiecare destin e o poveste de telenovelă!

Roxana Calinderu dăduse din cap, stânjenită, și căutase să se despartă cât mai curând de doamna lancovici. Ar fi vrut să aibă chiar atunci o discuție lămuritoare cu mama ei, însă doamna Calinderu nu era acasă și, până la urmă, Roxana se liniștise singură și își spusese că mai bine să se creadă așa. Vecinii se purtau frumos cu Mihnea, nu dădeau semne că le pasă, neapărat, să afle amănunte despre tatăl lui, iar Mihnea, pe de altă parte, învățase de mic, ca într-un anumit joc pe calculator care lui îi plăcea foarte mult, că existența tatălui lui este un secret și că acest lucru misterios îl face mult mai interesant decât sunt copiii obișnuți, cu părinți cunoscuți.

– Și pe mine m-a durut ieri capul toată ziua, menționează doamna Calinderu în treacăt. E presiunea atmosferică joasă. Ia-ți și tu o pastilă, nu sta așa!

Unde e tata? se întreabă Roxana, retoric, oftând în sine. M-ar fi mângâiat pe creștet și mi-ar fi spus o glumă, s-ar fi oferit să-mi facă un ceai, mi-ar fi dat el o pastilă și m-ar fi mângâiat iar.

Intră în camera ei tocmai când suna telefonul. Era Agatha Bold, care îi spusese precipitat:

– Vezi c-am vorbit cu domnul Visarion după ce-ai plecat tu și i-am spus că ești o bună prietenă de-a mea și c-o să-l servești negreșit. A fost încântat. Vezi că i-am spus că-l suni tu imediat, nu uita!

– De ce neapărat acum? întreabă Roxana Calinderu, înciudată. Voiam să mă odihnesc. Nu prea sunt în apele mele.

– Te rog, fă-mi și mie hatârul ăsta! Poate iese ceva, una peste alta, că-mi place mult tipul! Și, pe urmă, nu mi-ai spus tu că-i ditamai celebritatea?

– Bine, oftă Roxana Calinderu. Îl sun chiar acum, să înțeleg despre ce e vorba și să văd dacă pot face ceva pentru el. Poate că nu am cum să-l ajut și cu asta basta, închei politicos conversația cu el.

– Ei, îl ajuți tu cumva, sunt convinsă! se repezi Agatha Bold să o combată, cu un glas mioros. Dacă nu și nu, vezi și tu, măcar întâlnește-te cu el, una peste alta, ca să-i arăți un interes acolo, și vezi să-i vorbești frumos de mine!

Roxana Calinderu îi făgădui că așa va face și imediat ce închise cu Agatha Bold formă numărul lui Matei Visarion, ca să nu aibă timp să se răzgândească.

Se strădui să fie impersonală și profesională la telefon, însă îi tremura glasul de emoție. Matei Visarion îi răspunse cu o voce caldă și plăcută. Îi povesti concis despre ce e vorba și Roxana își dădu seama, mirată, că îl poate ajuta, de fapt. Își dădură întâlnire pentru ziua următoare și ea încheie convorbirea cu un oftat de ușurare.

Se întoarse în sufragerie ceva mai liniștită.

– Cu cine ai vorbit? se interesă doamna Calinderu pe un ton neutru. Cumva cu Marian? De ce nu vine niciodată pe la noi? Îi cade rangul?



– N-am vorbit cu Marian de ani de zile, mamă! Și de ani de zile îmi pui aceleași întrebări iar eu îți dau aceleași răspunsuri! Oricum, l-ai declarat mort de mult!

Se lăsă o tăcere grea în cameră. Se auzeau doar pendula cu cuc și croșeta doamnei Calinderu țâcănind sânguincios și ritmic. Roxana se uită pe pereți, la nenumăratele tablouri cu rame roșii. Îi veniră lacrimi în ochi de dorul tatălui ei.

– Eu mă duc la doamna Gaby, să văd cum se mai simte, spuse Roxana, cu glas stins. Era cam răcită azi-dimineață...

– Du-te, du-te! bombăni doamna Calinderu în urma ei. Mai degrabă te interesează o străină decât propria ta mamă! Doamne Dumnezeule, bine că ești Tu alături de mine în singurătatea mea!

În dimineața următoare, Roxana Calinderu se trezi panicată de un gând neașteptat. Nu știa cu ce să se îmbrace.

Era încă în perioada de mini-concediu pe care și-l luase pentru interviu. Oricum ar fi ieșit din casă, pentru că nu voia să îi dea explicații doamnei Calinderu. Și-ar fi dorit să umble hai-hui prin oraș, să se plimbe prin magazine, poate să-și cumpere ceva nou, diferit, sau poate să se decidă pe loc să facă o schimbare radicală în înfățișarea ei, așa cum îi sugerase doamna Ropot: să se tundă? să-și vopsească părul? Ar fi vrut să spargă, într-un fel, tiparul în care se afundase de șapte ani de zile, în mod deliberat, de când constatase, cu o spaimă terifiantă, că, pentru ea, pianul va fi doar un *hobby*.

Își aminti cum hălăduise și atunci, în ziua de după recitalul lui Matei Visarion din urmă cu șapte ani. O covârșise disperarea. O năpădisese certitudinea că nu va fi niciodată precum Matei Visarion, certitudinea că tocmai ea – care visa de mică faima, care visa de mică ziua în care va apărea ea singură pe scenă, singură cu pianul, și va atrage auditoriul ca un magnet – nu va reuși niciodată să-și îplinească acest vis, pentru că nu era un vis, era o utopie! Îi curseseră șiroaie de lacrimi pe obraji.

Se dusesse într-un parc și se așezase pe o bancă, fără să vadă și să audă nimic în jur. Nici nu observase grupul de băieți care juca fotbal pe un teren din apropiere. Doar când un tânăr în echipament sportiv se postase în fața ei și începuse să-i vorbească își dăduse seama că se făcuse destul de târziu și că era mai bine să plece.

Se ridicase, îngânând o scuză că nu poate sta de vorbă, și o pornise zorită spre ieșirea din parc. Tânărul acela se ținuse, însă, după ea. O invitase politicos la o cafea.

– Nu sunt un terchea-berchea, o asigurase. Sunt student la Educație Fizică. Mă numesc Marian Vișoiu. Vă rog să aveți încredere în mine, chiar dacă sunt în training!

Abia atunci se uitase la el. Era un tânăr chipeș, athletic, cu o figură serioasă, aproape încruntată.

– Sunteți foarte frumoasă, îi declarase el cu convingere. Și, totuși, sunteți foarte tristă. Dacă erați veselă, nu mă atrăgeați. Dar asocierea de frumusețe și tristețe la o persoană tânără m-a intrigat. De ce nu sunteți cu prietenele, de ce nu chicotiți și nu ascultați muzică la căști?

– Eu ascult numai muzică simfonică, răspunsese ea, simțind nevoia bruscă să se justifice.

Roxana Calinderu se privi în oglindă în timp ce își usca părul și se gândea cu ce să se îmbrace.



Ce situație imposibilă! își spuse. Aș fi dorit atât de mult să îl cunosc pe Matei Visarion și să îi spun ce mult a însemnat el, fără să știe, în viața mea! Iar acum, când, în sfârșit, mă pregătesc de marea întâlnire, nu am să-i pot spune nimic din toate astea. Voi fi un oarecare funcționar de la Vamă, care îl poate ajuta, eventual, să își repatrieze un prețios instrument. Dacă voi fi îmbrăcată prea sobru, o să-i inspir cu siguranță un sentiment de distanțare și respingere, voi fi ca un oarecare funcționar public. Dacă mă îmbrac lejer, o să creadă că sunt neserioasă și nu o să-i inspir încredere... Oricum ar fi, cam așa e tiparul meu actual: o funcționară oarecare, mamă de copil, cu o înfățișare încă anapoda la 30 de ani.

Se foi mult. În cele din urmă, se hotărî să îmbrace o fustă mai vaporosă de toamnă, pe deasupra căreia își puse o bluză neagră și un sacou sobru. Era un contrast potrivit cu situația ei actuală. Nici în căruța, nici în teleguță...

Își dăduseră întâlnire la o cafenea din centru.

– Cum vă recunosc? o întrebă el, politicos.

– Am să vă recunosc eu, se grăbise ea să îl liniștească, sesizând în tăcerea care urmase mirarea lui nerostită. Nu îi spusese altceva și nici el nu o întrebă altceva.

Roxana Calinderu ajunsese cu câteva minute mai devreme în local. Chiar la ora fixată, îl văzu intrând în cafenea, cu mersul lui șchiopătat, cu mâinile în buzunarele largi ale unei jachete bleumarin și rotindu-și privirea în căutarea ei. Îl recunoscuse imediat, deși nu îl mai văzuse de șapte ani. Roxana se ridică instantaneu în picioare, emoționată. Până să o vadă ridicându-se, Matei Visarion își fixase privirea asupra unei tinere oarecare, îmbrăcată într-un costum maroniu anost, care ședea bătoasă și solitară la o masă din fundul localului, cu aerul că așteaptă pe cineva.

Roxana se apropie zâmbind de Matei Visarion.

– Bună ziua, domnul Visarion! Îmi pare bine să vă întâlnesc! Sunt Roxana Calinderu.

Matei Visarion o privi surprins și cu un început de atenție.

– Vă mulțumesc că v-ați făcut timp pentru mine! îi spuse, întinzându-i mâna.

În aceeași clipă, sună celularul Roxanei. Era Agatha Bold.

– Cum e? se interesă Agatha. V-ați întâlnit? Ai văzut ce bine arată? Vezi, nu uita să-i vorbești de mine!

În liniștea din cafenea, vocea exuberantă a Agathe Bold părea să umple localul.

– Da, răspunse Roxana pe un ton scăzut, e bine. Nu pot să vorbesc, sunt cu dânsul. Te sun mai târziu.

Își îndreptă chipul îmbujorat spre Matei Visarion, care aștepta absent încheierea convorbirii.

Au stat îndelung de vorbă. Roxana Calinderu încerca să deslușească dacă îi poate fi cu adevărat de folos lui Matei Visarion. Îi puse o grămadă de întrebări și, la plecare, el îi spuse, întinzându-i mâna, cu o atenție concentrată:

– Nu sunt curios de felul meu, însă trebuie să recunosc că m-au impresionat cunoștințele dumneavoastră...

– Lucrez de patru ani la Vamă, ar trebui să știu ce spun, replică Roxana, ușor contrariată.

Se înroșise la gândul că el o crezuse incapabilă de discernământ. Poate, totuși, nu se îmbrăcase adecvat?

– Nu, nu la asta mă refeream, se corectă el. Mi-ați pus întrebări punctuale, foarte precise, legate de pian. Cum se face?

Roxana Calinderu tăcu pentru o clipă. Se întâmpla exact ce nu își dorise. Și nici nu se simțea în stare să îl mintă.

– Am studiat și eu pianul la un moment dat, îi spuse și îi văzu chipul luminându-se. Însă a fost un *hobby* doar, adăugă numaidecât, sesizând în clipa următoare deziluzia pe care i-o provocase. Doar un *hobby*, simți ea nevoia să întărească. Așa, pentru mine. Nimic altceva.

Matei Visarion schimbă subiectul. Privirea lui se îndreptă spre masa din fundul localului, unde tânăra în costum maroniu stătea în continuare bătoasă și solitară, sorbind dintr-o ceașcă mare de cafea.

– Sunteți sigură că lucrați la Vamă? o întrebă el pe Roxana Calinderu. De unde știu că nu trebuia să mă întâlnesc, de fapt, cu domnișoara aceea, care seamănă mai degrabă cu o funcționară de la Vamă decât dumneavoastră? Dumneavoastră păreți, mai curând, o intelectuală, poate sunteți o ziaristă deghizată, care vrea să îmi ia un interviu-bombă, de asta știți atâtea despre pian...

Își aținti privirea asupra ei și, pentru o clipă, Roxana nu știu dacă Matei Visarion chiar credea în ce spunea sau făcea o glumă. Apoi, însă, privirea lui se însenină:

– Am glumit, de bună seamă, dar cred că, fiind o persoană taciturnă, nu prea știu să glumesc. Am observat că, în general, glumele mele cad în gol, nu stârnesc aplauze...

– Important e că stârniți aplauze prin ceea ce transmiteți când cântați la pian, îi răspunse Roxana Calinderu, privindu-l drept în ochi. Degetele dumneavoastră vorbesc. Ele comunică mai bine decât vorbele propriu-zise...

– Dacă veți continua așa, va trebui să constat, fără pic de glumă, că sunteți, totuși, o ziaristă deghizată sau o admiratoare înfocată de-a mea! spuse Matei Visarion zâmbind.

– Sunt Roxana Calinderu, îi răspunse ea simplu, sesizând doar atunci că palma ei rămăsese strânsă în palma lui, într-o întârziată atingere de rămas bun. Și-o retrase din strânsoare, cu obrajii arzând.

De-abia la ieșirea din cafenea observă că afară plouase. Plouase torențial, străzile erau pline ochi de apă, însă soarele spărsese, totuși, norii. Norii se răsfiraseră și pluteau alene, ca niște nave cosmice cu reflexe scânteietoare. Era la început de septembrie, încă nu venise toamna cu adevărat.

## Vânătorul de bouri \*

**E**ând Orașul își întinse (prelungise), tentacular, două cartiere de blocuri – alcătuirii puțin vrednice, de beton – de o parte și alta a dealului Vătrarilor, cele câteva barăci prăpădite, înconjurată de gardul rupt, din sârmă ruginită, apărură edililor ca niște hidoșenii ale trecutului și Primăria hotărî să le desființeze. Imaginea unei foste pușcării jignea cetățenii, locuitori ai ambelor cartiere...

Lucrul nu era ușor de îndeplinit și nu pentru că ar fi fost greu să se treacă prin barăci cu buldozerele, ci pentru că o sumă de asociații și ligi, aflând intenția oficialilor cu drept de decizie s-a împotrivit, la început fără vlagă, apoi de-a dreptul viguros, sfârșind prin a declanșa un adevărat război al argumentelor. Și aveau argumente solide care, mai ales, prinseră de minune în cugetul opiniei publice. Da, imaginea țarcului cu barăci era hidoasă, da, amintea de fosta pușcărie, da, numai că înainte de pușcărie acolo ființase un lagăr de muncă pentru deținuții politici, iar una dintre barăci era veterana acelor timpuri... Deci...

Războiul a început curând să se scuture de scrupule. Puținii neutri bănuiau că la mijloc trebuie să fie vreun interes meschin, dar a declara acest lucru era identic cu a te expune, drept țintă oricum vulnerabilă, unor represalii duble. Și Primăria și asociațiile aveau partizani, prieteni și aliați, în toate categoriile sociale și în toate nivelele ierarhice. Disputa dura. Se va distruge țarcul sau se va trece la renovarea lui, alcătuiindu-se astfel un mic muzeu ca un memento? După cinci luni, nimeni nu ar fi reușit să ofere un răspuns neechivoc.

Dezlegarea a venit, bineînțeles. Bineînțeles că a fost simplă și bineînțeles că a mulțumit ambele tabere...

Să se demoleze pușcăria – lagărul –, iar pe locul barăcii veterane să se înalțe un monument – s-a hotărât; obelisc – în amintirea victimelor dictaturii roșii... Au apărut și banii necesari realizării proiectului. Obeliscul – o prismă triunghiulară foarte înaltă, placată cu marmură neagră – totodată și soclu pentru vulturul de bronz de pe creștet...

Lucrările de demolare au început într-o dimineață cu două buldozere, un excavator și trei basculante, în prezența unor oficialități de rangul doi, a unui ziarist plictisit și a unui grup de copii nimeriți întâmplător acolo. Acea asistență eterogenă nu a fost nevoită să rabde prea mult. Într-o oră, pereții muzei ai

---

\*fragment din romanul cu același nume, aflat în lucru

barăcilor au fost dărâmați, sfărâmați, încărcați în bene – laolaltă cu olane sparte și țevi mâncate de rugină – și duși la gropile de gunoarie de la răsăritul urbei. Atât de puțin interesantă a fost acțiunea, încât spectatorii s-au întors foarte dezamăgiți la treburile lor. Probabil că atunci rostise consilierul municipal fraza: „Și acum să vină, să-și pună țeapa!”, frază care a apărut a doua zi în gazeta locală, dar n-a produs vâlvă, pentru că armistițiul se încheiase cinstit.

Demararea lucrărilor de înălțare a Obeliscului a avut, însă, o cu totul altă ceremonie. În ziua hotărâtă, încă de la prima oră a dimineții, spre Dealul Vătrarilor s-au îndreptat mai multe grupuri pestrițe. Sus îi așteptau, deja, inginerul, cei câțiva muncitori și arhitectul care proiectase monumentul. Se agită părerea aducerii unui preot care să sfințească locul, dar era a unui necunosător; ceremonialul urma să se petreacă după săparea gropii de temelie și după primul cancioc de mortar zvârlit înăuntru.

Măsurătorile s-au executat încet, cu gravitate, ca într-un ritual. Apoi, ordinul – dispoziția suna a ordin! – al inginerului. Excavatorul a mușcat din pământul lutos și au fost aplauze ca la apariția unui personaj care pregătise un discurs febril așteptat. Numai că discursul s-a curmat...

Smulgerea următoarelor hălci de pământ a fost facilă, dar la un moment dat, brațul de oțel al mașinii a scârțâit subțire, neputincios în a împlânta dinții cupei în mai adânc, întreg utilajul s-a cutremurat, șenilele au patinat... „Vreo lespede mai mare!” – a fost sentința, care se schimbă în: „Vreun bloc de piatră!”, imediat ce excavatorul eșuă în alte încercări. Flăcăul din cabină a spus că îi este imposibil să lucreze orbește, și atunci muncitorii au pus mâna pe cazmale și lopeți ca să decoperteze „bolovanul”. Curând, a apărut o lespede uriașă, mare în suprafață, exact cât cea a plănutei gropi. S-a săpat pe lângă ea, în adânc, dar foarte repede s-a înțeles că lespede este așezată pe niște cuburi, tot din piatră, perfect fasonate, legate între ele cu un liant albicios. Până la mai mult de un metru și jumătate în pământ... Până la mai mult de doi... Oamenii au uitat gândul cu care veniseră acolo. S-au strâns în preajma gropii și lucrul muncitorilor s-a întrerupt de câteva ori numai pentru ca inginerul și arhitectul să poată îndepărta mulțimea...

La prânz a sosit echipa de arheologi, care măsură, fotografie, comentă, comentă din nou și măsură iar. S-a dovedit că mulțimea aproximase bine natura alcătuirii de piatră: un uriaș cavou. Doar că oamenii cei obișnuiți se gândiseră la un osuar din vremea lagărului, pe când specialiștii spuseră răspicat că e vorba de ceva mult mai vechi. Mult, mult mai vechi...

Grupul de specialiști l-a inclus și pe inginer într-o scurtă dezbatere... Da. Dacă lespede nu era prinsă de pereți altfel decât prin acel liant care, se părea, îi asigurase etanșeitățile, atunci basculanta prin cabluri meșteșugit folosite, ar putea-o târi câțiva metri, dezvelind interiorul construcției... Printre spectatori a fost și o clipă de groază, risipită de curiozitate... Încă o jumătate de ceas... Sosirea altui arheolog, a unui personaj vădit important, a patru ziariști și a polițiștilor care, riguros, au format un careu de protecție...

Îndepărtarea lepezii a decurs repede. Se deschidea o trapă...

Zecile de perechi de ochi au văzut mai întâi cum grupul privilegiat care pândeau sau dirija acțiunea de pe latura mare a gropii se trage îndărăt, apoi chiar se bulucește, cu pași dezordonați, într-un colț al patruleterului căscat... Dacă adunătura celorlalți privitori ar fi avut șefi recunoscuți, s-ar fi retras, fără doar și poate, la o limită de siguranță. Dar învâlmășeala a ținut spectatorii oarecum pe loc. Un soldat tânăr a coborât pistolul automat, țintind. Au fost și câteva invocări de Dumnezeu...

Dintre buzele de piatră a apărut un om viu. Privea mirat, fără să clipească. S-a săltat pe o margine și s-a înălțat, privind la fel, mut, holbându-se. Era tânăr – asta au știut-o spune mulți, după aceea. Frumos sau urât – nu-l putea vedea nimeni... „Avea chică și mustați în oală!” – dar și aceste observații au scăpat primelor emoții. Omul purta straie foarte lungi; haină cenușiu-verzuie prinsă la piept cu șireturi, pantaloni alburii și opinci. De brăul lat atârna, la stânga și spre spate, un cojoc mișos. Mai mult, omul odihnea o mână pe mânerul unei săbii scurte și încovoiate, atârănătoare de o curea petrecută peste șolduri de care mai erau prinse o secure lată și un jungher fără teacă. Tolbă de săgeți, doldora și, pe umăr, arc. Iar prin pumnul stâng trecea o lance nu înaltă dar zdravănă, cu vârful în ascuțiș triplu.

Au trecut două minute de tăcere rece...

Se pare că primul a vorbit locotenentul de poliție, înaintând hotărât, apoi arheologul cel mai în vârstă. Nimeni nu mai ține minte ce s-a spus. Așa cum nimeni n-a înțeles – deși s-a auzit limpede – răspunsul omului straniu, cu toate că limba acestuia avea același diapazon și aceeași linie. A urmat o conversație neobișnuită – comică, pentru un imparțial sau pentru un gata-cunoscător al acestei povești. Specialiștii mai mult s-au stingherit reciproc și a fost nevoie de câteva momente lungi până să se aleagă, în sfârșit, un parlamentar.

Teama se risipise. Uimirea oamenilor deveni curată, adică mult sporită...

Individul cel bizar nu a răspuns întrebărilor și a întrebat el, într-o limbă greoaie, amalgamată, anevoie de priceput, unde se află și cine sunt cei pe care îi vede prin preajmă. I s-a răspuns cuviincios, dar s-a ghicit că omul nu înțelesese defel... Nimeni nu era dumirit. S-au mai rostit câteva vorbe, apoi doi dintre arheologi au vrut să coboare în cavou. Fostul locuitor subpământean s-a opus printr-un gest neechivoc și un chiot. S-au spus altele... Același refuz... Atunci, locotenentul, cu de la sine putere, a dat un ordin scurt.

Lupta a durat puțin, însă a fost încrâncenată. Omul a pierdut-o, fiind în sfârșit trântit și legat cu funii, după ce i se prinseseră cătușe la mâini și la picioare. Înving, n-a mai scos un sunet. În schimb, se văitau doi polițiști, unul cu umărul străpuns de lance, al doilea – cu clavicula ruptă de un pumn... Locotenentul a mai ordonat ca prizonierul să fie dus la sediu, împreună cu armele. Duba a pornit săltând pe suspensii. Oamenii au început să se agite.

În cavou nu s-a găsit nimic, măcar un fir de praf sau un bulgăre de pământ. Au cercetat pereții și placa acoperitoare. Cavoul fusese închis ermetic. Se dovedea ce observaseră mai toți...

Primele forțe intrate în acțiune au fost cele ale serviciilor secrete. O echipă s-a dus pe Dealul Vătrarilor – care era păzit de polițiști având armele în poziție de tragere – iar cealaltă a ajuns la penitenciarul Comandamentului. Ambele sosiseră de la Centru, trimise de Minister. Apoi au sosit alți trimiși ai altui Minister, sesizat de arheologi. Comandamentul se umpluse de militari și civili și nu era nici o șansă să se golească prea curând, pentru că fiecare nou apărut avea „misiunea” lui „specială”, legitimată prin hârtii „foarte importante”. Prin celula strămtă și umedă, în fundul căreia omul cel straniu zăcea cu fruntea plecată, s-au perindat toți acești importanți privind personajul ca pe un animal rar. S-a constituit, printr-o ședință-fulger, un comitet director mixt. Prima sarcină: „Stabilirea de relații verbale cu omul ieșit din cavou!”

Dar asta s-a reușit numai după ce bătrânul istoric i-a înlăturat pe toți colegii săi de comitet din celulă, a poruncit să se facă liniște pe culoar și i-a vorbit necunoscutului având în mâini o icoană străveche... Numai atunci... Omul se numea Barbu al lui Barbu Vechiul, dar îi mai spuneau și Zăgan. Era vânător

domnesc sau fusese, slobod, afară numai de slujirea în război, precum bine se știe că au vânătorii domnești și cum are și el, ca și alții din Căiuți, cuvânt scris de la Măria Sa. Cum care Măria Sa, că doar era tânăr și sănătos... Între lespezi nu are dezlegare de la suflet să spună cum ajunsese, decât poate să dovedească, imediat ce l-or slobozi și l-or lăsa să se ducă în sat, că el a pus pietrele, într-o groapă mai veche – capcană pentru zimbrii pădurii... N-a văzut pădurea, tare-i de mirare cum a fost adus aici și tare-i de mirare totul... Bătrânul istoric i-a adus un răspuns simplu și eficient, a răspuns și omul cel ciudat la ceva, apoi a fost chemat un ofițer care l-a dezlegat pe Barbu Zăgan. Acesta și-a frecat mâinile, și-a dezmoțit mădulele, dar n-a făcut un pas din ungherul lui, pentru că îl ținutia un jurământ proaspăt.

Dimineața devreme, Comandamentul a fost asaltat de curioși banali și de ziaristi impertinenți. S-a cerut ajutor Armatei, împotriva lor... Și pentru ocrotirea prăzii...

La început, vânătorul a refuzat să vorbească cu altcineva decât cu bătrânul istoric. Apoi, i-a îngăduit și pe alții, spre sfârșitul zilei a doua – pe cei îndeajuns de isteți ca să se prefacă, măcar, că îi înțeleg vorba arhaică. În seara celei de-a treia zi, Barbu Zăgan, vânător domnesc, discuta cu toți „pre limba lor”.

S-a trecut la faza „cercetărilor amănunțite”.

Pentru că îl anunțau dinainte, ca să priceapă, ce urmau să-i facă și de ce, unde aveau să-l ducă, vânătorul se supunea aproape fără ezitări. Uneori murmura rugăciuni stranii și se crucea. Atât.

A trecut un examen medical minuțios. Nu l-au speriat aparatele și nici mânuitorii lor în halate albe, pentru că vedea în toate colțurile laboratoarelor icoane și cruci – măsură luată de medici la sfatul istoricului. La mâncare cam făcea nazuri, deși bucătarii – secondați de specialiștii versați – se străduiau pe rupte. N-a înțeles rostul closetului și au trebuit să-i improvizeze un loc în curtea interioară, ascuns de câțiva boscheți... A avea ceva ca un tic; tușea mai mereu și strănuta des, iar uneori tresărea parcă fără motiv, ca și cum un junghi i-ar fi străpuns urechile. I-au amenajat o încăpere și din a șasea noapte n-a mai încercat să evadeze. (Cu douăzeci și patru de ore înainte, dovedind forță și îndemănare extraordinare, a îndoit gratiile ferestrei, a coborât pe zid cele două etaje și abia în curte l-au putut prinde o jumătate de pluton de soldați antrenați. L-au prins fără să-l mai lege sau să-l lovească. Atunci a fost posibil ca istoricul să-i mai smulgă un jurământ...)

Rezultatele analizelor de tot soiul, ca și cele făcute cavoului și armelor, au fost stupefiante...

După trei săptămâni, vânătorul părea că se obișnuise destul cu noua lui viață (iși schimbase și hainele!). E drept că petrecea orele ca într-un vis, dar era, în orice caz, nu un vis-coșmar...

Conversațiile cu specialiștii din cele mai diverse domenii – dar fiecare păstrând în buzunar permisul special cu mențiunea „Strict secret” – îl distrau, aproape. A râs în hohote când l-au întrebat cât de mare este un bour și dacă nu-i este frică să-l înfrunte. Despre ce se petrece la Curte nu poate spune mare lucru, fiind el mai tânăr între ai lui; nu-l trimiseseră niciodată să ducă acolo ploc. Dar putea să povestească altele, multe, care erau foarte interesante...

După alte vreo două săptămâni, cei din noua comisie – cea veche fusese înlăturată pentru „incapacitate” – l-au scos, într-o mașină bine păzită, la plimbare, prin oraș. De reușita expediției garantau cei care îl învățaseră, în câteva minute, ce-i acela televizor și la ce folosește, ce-i acela telefon sau frigider, ascensor sau automobil...

Vânătorului Barbu al lui Barbu Vechiul i se arătase că el și cei pe care îi vedea în jur sunt trăitori ai aceluiași neam, el răsese îndelung și atunci se hotărâse plimbarea prin oraș, cu vizitarea ruinelor cetății medievale și a Muzeului de Istorie. (Dar Barbu Zăgan o știa pe a lui de la statură, de la limbă și port).

Ziua și ora începerii periplului n-au putut rămâne secrete. Puhoi de lume aștepta lângă Comandament clipa apariției grupului personajului și al gărzilor lui. Mulțimea invadase și alte locuri din urbe, acelea prin care se bănuia că va trece cortegiul mașinilor blindate. Asta i-a făcut să șovăie pe șefii cei noi. „Întrebați-l pe el...” Au pornit...

Plimbarea dintâi a fost urmată de alta, apoi de încă una și încă. Cu fiecare, escorta se subția. Se împușinau și curioșii...

O tresărare de interes a urmat întâlnirii – televizată – a vânătorului cu reprezentanții puterilor din stat, apoi cu ziariștii. După care, spre iarnă a fost un periplu al vânătorului și „suitei” lui – așa numea el, mândru, grupul de cercetători și paznici care nu-l slăbeau o clipă. Au fost vizite nenumărate, „șezători”, întâlniri cu asociații diverse... În privința locurilor – excepție făcând zona demult pierduților Căiuți, unde Barbu Zăgan a stat un ceas și a lăcrimat acolo unde știa, dar unde nu mai recunoștea nimic – vânătorul era de folos numai pentru a căina apele și pădurile. Vag folositor s-a dovedit și în privința reconstituirii monumentelor; el văzuse, atunci, doar bisericile din lemn din Căiuți și Slobozia Veche. Din lemn...

La ultima întrunire – cu specialiștii străini – i s-au pus mai multe întrebări alambicate. Acei oameni au plecat zâmbind superior...

Din primăvară – se întorsese în oraș – vânătorul a putut ieși singur din chilia lui (era supravegheat, totuși, de la distanță). Din zi în zi, era tot mai puțin acostat de trecători. Apoi, deloc... Asta îi convenea; nestingherit, explora meandrele urbei până în adânc...

Se ajunsese din nou în vară.

Două rapoarte ale colonelului-șef către minister și o întrebare pusă de două ori: „Cine suportă cheltuielile?”

Sentiința prea puțin voalată a conducătorului comisiei: „Avem toate datele pe care le puteam obține...”

Au fost câteva donații... Puține... „Vârstă de pensionare are, slavă Domnului, dar pensionare pe baza a ce?” Un ajutor social...

Între timp, se întâmplaseră și incidente. Niște borfași bătuți până în pragul morții pentru că vroiseră să violeze o fetișcană, noaptea, într-un gang pe unde tocmai se furișea vânătorul ca să se uite la fântâna arteziană din scuarul învecinat... Un boxer care bruscase o târfă care îl refuzase, știindu-l de brută – scos definitiv din viața sportivă, datorită multiplelor fracturi cu sechele...

În cinci cotidiane, cinci articole cu de cinci ori același titlu: „Închideți-l pe smintit!”

I-au stabilit domiciliu forțat într-o celulă, dar psihiatrui au avertizat că este prea târziu ca să se înțeleagă, în privința asta, cu vânătorul; învățase prea multe... Din milă, l-a scos de acolo bătrânul istoric și primul lui nedușman, și l-a găzduit într-o cameră din apartamentul său. Tot acesta, noapte de noapte, a încercat să-l facă pe vânătorul Petru Zăgan să priceapă, iar ziua alerga pe la asociații, instituții, grupări politice și religioase...

Dar vânătorul Barbu al lui Barbu Vechiul înțelese de mult... S-a dus să-și vadă mormântul și a aflat „țeapa” asociației foștilor deținuți politici. A râs, poate amar...



Noaptea următoare, întreagă, vânătorul și bătrânul istoric au stat genunchi în genunchi, au băut țuică din cea ca focul și au vorbit. Au tot vorbit...

Dimineață, mahmur și cu bătaie de inimă, bătrânul s-a grăbit să anunțe, acolo unde trebuie, că lucrurile s-au aranjat și că povara s-a dus de pe capul tuturor. Cum? Simplu: vânătorul va fi meragiu pe pământurile domnului X..., excentricul. Da, fostul meșter în doborârea bourilor a încuviințat să ucidă mistreți. Vroia însă straietele lui și armele. Simplu: îi vor fi returnate. Nu, pentru că el știe unde se află ele și n-ar accepta să le capete astfel, cum n-ar accepta pomana... Atunci? Atunci, mâine noapte, serviciul de pază al Muzeului să rămână în post, dar să nu vadă și să nu audă nimic... Greu, dar se va face și asta. E totul perfect! Totul, în afară de un amănunt... Nu cumva ați aflat, profesore, din ce cauză a fost închis în cavou? Nu. Din cele deduse, rezultă că l-au pedepsit pentru furt. Un răspuns mulțumitor. Se acceptă. Știți, unii mai zeloși vroiau... vroiau să facă... presiuni... Doamne! Vă spun cu mâna pe inimă că a fost pedepsit pentru furt de icoane! Credem. Mulțumim...

\*  
\*      \*

File din jurnalul bătrânului savant. Ultimele notații.

„După mai mult de un an, această istorie fantastică a vânătorului de bouri găsește resurse în ea pentru a mă uimi din nou. Este vorba de motivul pentru care Barbu a fost scoborât în mormântul acela... Motivul invocat în fața acelor birocrăți nemernici este o minciună sfruntată. A prins pe moment. Și după câte știu eu despre ei, vor trece săptămâni destule, în discuții sterile și tergiversări, până ce Barbu va fi iar în primejdie de a ajunge cobai de disecat la dorința unor minți bolnave. Atunci, însă, nu va mai fi nimic de făcut pentru a-l salva. Conjurația va reuși; opinia publică a fost ajutată să uite, străinii – descurajați din start... Vânătorul e singur... cu mine. Dar nu ascund că sunt acum neputincios și că mă tem și pentru viața mea. „Interese superioare...” Doar că, peste puțin, s-ar putea produce o a doua minune și atunci pseudosavanții ăștia fără frică de Dumnezeu vor îngenunchea, așa cum n-au făcut-o în fața omului supraviețuitor peste atâtea veacuri...

Acum două nopți vânătorul mi-a făcut o destăinuire cumplită. Cred că Barbu Zăgan făcea parte dintr-o confrerie a vânătorilor-războinici dintr-o „familie” cu ritualuri cel puțin ciudate, din care nu mi-a relatat decât infim; i-am spus că nu are de ce să se teamă, că au trecut atâtea secole care îi pot acoperi jurământul încălcat, dar el a zâmbit, doar, și n-a mai scos o vorbă. (Același zâmbet mi l-a adresat ieșind pe ușă spre noul lui post de gonitor de mistreți. Doar că eu deja auzisem, un ceas înainte, șoptele vânătorului care părea să-și repete o poruncă străveche, ca și cum s-ar fi așteptat să o audă din nou și nu voia să o confunde... Mă apropiasem furiș de el, ca să o aud mai bine; m-a simțit... S-a întors. M-am înfiorat... Mă privea cu ochi mijiiți, ce luceau verzui, și rânjea...)

Mi-e teamă să și scriu ceea ce cred că se întâmplă cu vânătorul și ceea ce cred că așteaptă el să se întâmple. Notez numai că știu cum ar fi fost pedepsit dacă s-ar fi dovedit că el ajutase la fuga din mănăstire a nenorocitei care refuzase vâlul de mireasă; l-ar fi vârat în despăcătura unui molid uriaș și ar fi scos, pe rând, penele cu care despăcaseră capacul. «Ar fi crescut molidul cu hoit în el!» O spusese cu oarecare mulțumire, semn că era o pedeapsă dată strict încălcării unei pravile neofite, nu unui păcat major!



Acum, aștept și eu să aflu minunea care, ca orice minune, nu încapă în baierile științelor ci, poate, în înțelegerea prin suflet a savanților. Fără credință, abia savantul este un animal rațional...”

\*  
\*   \*  
\*

Pe birou, stingherit între hârtii scrise, cărți și iarăși cărți, ziarul, pliat, cu sectorul incluzând rubrica „diverse” în sus. Ziar al altuia, pentru că ea, oricum, nu citea ziarele...

De obicei ea prindea rar, cu sfârșitul studiului, o oră acceptabilă plimbării unei fete singure – plimbare oarecum obligatorie, reconfortantă... A ieșit în hol, a deschis ușa, apoi și-a amintit că uitase cheia pe teancul de foi și s-a întors. Revenind, s-a oprit în prag, privind îngrozită – groază care lăsa loc unui strop de uimire – arătarea din dreptul ușii dormitorului. Acolo era un lup. Lup ca toți lupii, încă foarte mare și bătrân. Stând câinește, pe picioarele dindărăt, uitându-se țintă, la ea, cu ochi galben-verzui, tăiați oblic. Îi palpitau coastele în răsufllarea grăbită. Printre buzele gurii întredeschise albeau colți de spaimă.

Clipă densă. Clipă grozavă...

Ea se rupse din loc aproape involuntar, ieși în holul blocului, apoi trânti ușa și alergă în stradă. Privi în urmă; pustiu. Câțiva pași tremurați prin amorful steril al împrejurărilor de asfalt și beton.

„Mi s-a părut. Oboseala studiului... „Și vacanța e atât de departe.”

Drumurile acelor plimbări nu reînstăpâneau un suflet pe atâtea necazuri, dar înșelau cu iluzia unei aproximative libertăți. Plimbări prin cenușiul numai punctat de oameni-măști – măști cu semne heraldice cu numai trecut... Alese parcul – un simulacru de crâng cu arbori încazarmați, deci chinuiți. Poate, liniștea...

În colțul intersecției semaforul i-a jucat o festă și atunci, zăbovind câteva clipe, s-a întors să privească peste umăr. La douăzeci de pași, în spatele ei, era lupul, care se oprise, la rândul-i. În ea crescuseră din nou spaima. Căută în jur ceva, un sprijin cât de mic, ceva al orașului, al orașului chiar fals, dar nu al unei sălbăticii care o urmărise, amenințătoare... Un sprijin... Nu-l găsi nici în prezența bătrânelului grăbit care, trecând prin fața fiarei, fără a o băga în seamă, dispăru în scara unui bloc .

A traversat cu pași mari bulevardul și s-a amestecat în lumea ce mișuna pe cealaltă parte. Lupul – nu încăpea nici o îndoială; era lup! – nu se mai văzu. Sau nu mai putea fi văzut...

Deși îi era teamă, se hotărî să nu se abandoneze halucinației și să se ducă, totuși, în parc. Mai ales că acesta mai primea încă lumina amurgului și se aprinseră felinarele electrice. „Pe lumină nu va îndrăzni...” Apoi, râse – râse zglobiu: „Dacă există!”

Se așeză pe o bancă nu depărtată de tumultul străzii, lângă tufele ce izbucniseră în florile toamnei tinere. Cercetă în jur. Râse din nou: „Poate, oricât aș pierde la facultate, o vacanță...”

Pe rotundul de iarbă din stânga – locul obișnuit de întâlnire a stăpânilor de câini de rasă din oraș și totodată un soi de bursă, plus parlament, al lor – se hârjoneau destui câini. Mari și mici, de toate soiurile, de toate categoriile și culorile caracteristice. Legau scurte prietenii sau se sfădeau frugal, cercetau noii veniți sau întindeau câte o joacă în câte trei sau patru. Ea îi privi ca și în alte dăți, numai puțin luându-i în seamă, mai mult gândindu-se la necazuri...

Primul, a dat semn dogul tigrat care era și vătaful grupului. S-a oprit, cu

o labă în aer, a ridicat botul, adulmecând în vânt, a scheunat, apoi, plecând mult capul și vârându-și coada între picioare, a zbughit-o la stăpân, mai-mai să-l dărame... Și toți câinii îi urmară exemplul, năvălind în grupul oamenilor, schelălăind, trăgându-se unii în alții, zbârliți, căutând cu ochii spre o tufă de măceș bogată în fruct.

Sub ea era lupul. Nu le dădea nici o atenție. Se uita insistent, cu ochi tăiați oblic, verzui, la fată...

Cui să-i ceară ajutorul? Cu cine să vorbească? Cine ar crede-o? Da, puterea, dacă e suverană, este putere de două ori, dar vai de cel singur care dintr-o clipă de slăbiciune nu face un lux...

Lupul a urmărit-o, stăruitor, la douăzeci de pași distanță, până la intrarea în bloc.

Ea a renunțat la cină și a încercat să se culce devreme. Somnul venea greu. A judecat doza de real a întâmplării. Punct cu punct, îndelung, detaliat. Nu, nu era posibilă existența în oraș a unei fiare jurată pustietăților sălbatice, parcurgând trasee ca învățate, cunoscând clădiri, străzi și semafoare. Deci, pură halucinație. Bătrânelul grăbit nu remarcase lupul... Câinii? Ei, câinii se puteau speria din altă pricină... Cine știe?

Somnul – dacă într-adevăr a fost somn – a fost agitat; un soi de amorțeală neprielnică... Dimineața, grăbindu-se să ajungă în stația troleibuzului își aminti că, pe parcursul nopții, într-o clipă de trezie amețită, zărise cum lupul stă lângă tocul ușii și îi privește răscolirea din așternut... Deci era imposibilă acceptarea lupului în real; cum ar fi putut pătrunde fiara în cameră și venind de unde, când toate ușile erau închise, încuiate, chiar?

Numai că imaginea câinilor înfiorați persista... În timpul unui curs întocmi un plan crezut ca decisiv. Va otrăvi lupul. Sigur, acesta nu o atacase nici chiar în somn, sigur, poate era doar vedenie, dar... Să-l otrăvească! Ar fi fost și o probă...

Între colegi și colege, mergând spre casă, tăinuind „sminteala” de aseară. Sminteală? În stație, privind pâclul de molizi și pini ai zonei verzi, revăzu lupul cel uriaș, care o privea. Se urcă în primul troleibuz...

Ajunsă în apartament, părea pregătită să lupte cu fiara. Se înarmă cu un satâr de bucătărie și cercetă palmă de loc cu palmă de loc, căutând urme lăsate de labele grele, poate fire din blana sură.

„Halucinație! Pură halucinație... Poate, un psihiatru...”

A pregătit totul și s-a așezat, oarecum liniștită, să mănânce. Prin ușa întredeschisă (fără a o atinge), s-a strecurat lupul, ca să o privească. Pumnul ei strânse instinctiv mânerul satârului, dar nu acționează. S-au uitat câteva clipe unul la celălalt, încremeniți... Apoi, ei îi luci în minte gândul avut dimineață. Cu mișcări încete, calculate, abia mișcându-se între cămară și frigider, încropi, din bucăți de carne tocată și atropină, hapuri ucigătoare și le aruncă între labele din față ale jivinei. Lupul nu le dădu atenție. Nici nu clinti... Doar o privea. Fix.

Totuși, furia eșecului îi conferi puteri noi; ea apucă hotărâtă satârul și se îndreptă spre lup. El se strecură, de-a-ndăratelea, în baie. Ea l-a căutat în tot apartamentul. Lupul dispăruse.

O șansă de liniște îi puteau oferi calmantele, drogurile, dar avea mult de lucru... Prea mult...

A lucrat până spre dimineață, neașteptat de eficient, străjuită de lupul care dispăru, cuminte, abia când fata în sfârșit se hotărî să se culce. Pentru a apărea iar, în visul ei sau într-o clipită de trezie mahmură din somnul scurt și agitat.

Șansa – un medic...

Dar jocul acesta poate stupid, în orice caz obsedant, se curmă la fel de neașteptat de cum începuse...

A doua zi, revenind de la cursuri – fusese urmărită, tot drumul, de lup, de la distanță de numai câțiva pași – s-a oprit în fata intrării în bloc, ca pentru a-l pofti. Se sperie. Lupul, oprit, se încordase nefiresc, se zbârlise și mârâia amenințător, rotindu-și ochii injectați și arătându-și colții... Ea s-a crezut ținta atacului și spaima o paraliză, dar fiara se năpusti asupra unui copăcel ca o nuia din apropiere, îl rupse în bucăți cu o sălbăcie grozavă, apoi, urlând, porni, cu mersul prădătorului, să ocolească blocurile...

A fost prima noapte, după acea bizară întâlnire, în care fata a adormit repede. Doar că, la cumpăna ei, a fost trezită de un urlet puternic, atât de puternic încât geamurile au prins să zăngănească și parcă întreaga clădire tremura. Clădirea, cartierul, orașul...

Lupul nu s-a mai arătat nici în ziua următoare, nici în altele.

Peste vreo săptămână, un miros fetid de cadavru a invadat tot blocul. Mirosul pătrundea pretutindeni iar apartamentele nu se puteau aerisi, ca și cum aerul, lipit de ziduri, țintuia duhoarea... Locatarii căutau, căutau cu înfrigurare. Nu se găsea cauza mirosului respingător. Teroarea a ținut patru zile...

Fata, întorcându-se de la școală, a întâlnit în hol un grup de vecini, foarte animat, care discuta despre „hoitul imens de câine sur”, găsit la subsol, între țevi, care avea între fălcile încleștate două falange „dar nu de om”, înarmate cu gheare mari, încovoiate și ascuțite. Îl aruncaseră în containerul pentru gunoaie. Mirosul dispăru subit...

Cine știe cum, ziarul împăturit nu dispăruse din cameră. Fetei îi căzu sub ochi un titlu al rubricii „Diverse”: „Descoperirea unui cadavru de bovid, pe terenurile agricole ale domnului X... Animalul – probabil ucis prin străpungerea inimii – prezintă multe caracteristici morfologice care amintesc de legendarul bour...” Alt titlu: „După cinci sute de ore, Zăgan, meragiul domnului X... nu a fost descoperit, cu toată alerta Poliției, a Armatei și jandarmilor!” Ea a aruncat ziarul vechi de trei zile...

\*  
\*       \*

Adevărul, fata îl va primi peste ani, din spusa unui om vechi, despre care oamenii-măști spun că este trăznit, dar despre care oamenii știu că e țandără din stirpea solomonarilor atotștiutori și anume când întâmplări alambicate o vor sui în munți, în catedralele-păduri...

„Diavolul se străduiește neîntrerupt să sfâșie sufletele de tot curate și pentru asta trimite asupra-le câte un strigoi cenușiu. Aceștia sunt alcătuiți haine, sălășluitoare între viață și moarte, și au câte șase degete cu cange apucătoare la o mână. Strigoiul cenușiu nu poate fi biruit de nimeni. De nimeni, afară de un lup bătrân care să-i smulgă al șaselea deget... Dar și lupul trebuie trimis de o dragoste desăvârșită care, hotărându-se să se piardă, să urce în Crucea Bradului Lumii, cerând putere pentru fiară...”

Pentru că în orice dragoste profundă, desăvârșită, există melancolia morții...

PERICLE MARTINESCU

## Pagini de jurnal (XI) Uraganul istoriei. 1941-1945

### *Bombe și boemă*

**15 iulie 1941**  
**București**

Drumul pe care-l fac de obicei în cinci ore, de la Viișoara la București, l-am făcut de astă dată în douăzeci și unu de ore. Am plecat de la sat ieri la 5 p.m. Era o căldură de te topea, așa cum sunt căldurile din luna iulie în Dobrogea. Am pornit pe jos spre gară (patru kilometri), fiindcă toată lumea (oameni, cai, căruțe) se afla la câmp, la secerat, și nu puteau să întrerupă lucrul ca să mă ducă la gară. Coca și o altă nepoată din sat m-au condus până la jumătatea drumului între Viișoara și Cobadin, pe șoseaua pavată ce trece prin pădure (acum foarte circulată de plimbăreți, încât pare un bulevard), acolo ne-am despărțit, la piatra kilometrică din vale, ele s-au întors acasă, iar eu, cu pardesiul pe un braț (l-am luat fiindcă m-am temut de ploaie, dar pe arșița asta e o adevărată povară) și cu valiza în cealaltă mână, mi-am continuat singur drumul până la gară. În Cobadin m-am întâlnit cu câțiva cunoscuți, am schimbat două-trei fraze, și după un ceas am ajuns la celălalt capăt al comunei, unde este mica noastră gară. Eram lac de nădușeală, m-am oprit sub umbra unui salcâm să mă răcoresc, iar în tren m-am dezbrăcat la cămașă și am stat numai la fereastră, unde curentul îmi bătea plăcut pe tâmpile, pe gât, pe brațe. Am călătorit așa până la Medgidia și am admirat încă o dată văile și dealurile pe care le cunosc atât de bine, dintre Biulbiul și Valea Dacilor, apoi Medgidia Sud, cu mica plantație, cu mobilele profilate la orizont, cu lanurile de grâu ce mi s-au părut mai frumoase ca oricând în această vreme a secerișului.

La ora 8 seara am ajuns la Medgidia. Am coborât în târg să beau un țap cu bere, pe care nu l-am găsit nicăieri, și, însetat, am intrat într-un bragagerie să mă răcoresc cu o bragă (am băut două stacane reci, dulci, înțepătoare la limbă). Acolo, m-am întâlnit cu Ștefănică. El e concentrat aici și-și pierde timpul degeaba, gândindu-se câtă treabă îl așteaptă acasă. A rămas surprins să mă vadă. Fiindcă nu aveam tren, trebuia să dorm în oraș, și m-a dus la

avocatul Țața (il cunoaște bine, fiindcă avocatul le dă bani cu împrumut, cu dobândă de doisprezece la sută, dobândă de cămătar), unde mi-a aranjat să rămân peste noapte. Se făcuse întuneric și n-am putut să-mi dau seama de la început în ce condiții voi petrece noaptea. Era cam înghesuală, totuși avocatul n-a putut să ne refuze, Ștefănică fiind debitorul lui de la care stoarce bani buni. Una din cele două camere ale casei tocmai fusese ocupată de un ofițer german, încartiruit acolo. Cealaltă cameră era pentru familie. Eu trebuie să dorm într-o încăpere mică, fără ferestre, între tot felul de boarfe, pe un pat improvizat atunci. Abia când m-am culcat am constatat că patul era format din trei scânduri sprijinite pe scaune și învelite cu o pătură. „Facem și noi ce putem, că de, uite așa și pe dincolo...”, se scuza mereu dl. Țața. Dimineața când m-am trezit, am văzut în sfârșit unde dormisem: într-o debara, printre o mulțime de cratițe cu alimente, tigăi cu untură, farfurii, oale etc. Mă dureau toate oasele, de parcă aș fi fost bătut cu ciomagul toată noaptea.

De fapt, nu dormisem mai deloc, din pricina alarmelor. Încă de cu seară, pe la 8.30, am văzut că începuse o mare bătălie între artileria și aviația inamică, deasupra Cernavodei, în preajma podului. Explozia obuzelor în aer se vedea bine, ca și cum lupta se dădea la marginea Medgidiei, deși era la douăzeci de kilometri. Canonada a ținut până la ora două noaptea, cu întreruperi. Eu îmi chinisem oasele pe scândurile mele tari ca piatra, în timp ce avocatul, cu soția și fiul ieșeau și intrau mereu în camera lor, la fiecare alarmă, bombănind prin întuneric și ușurându-se pe rând la oala de noapte, care se auzea țărâind în odaie. Semnalele de alarmă le dădeau locomotivele, care șuierauperate în gară, speriate și furioase de parcă le-ar fi călcat cineva pe coadă. Numai când le auzai, îți venea să crezi că e sfârșitul lumii. Toată noaptea am ascultat țipătul lor isteric, bubuitul tunurilor de la Cernavodă, conversațiile nocturne ale familiei Țața, cu înjurături la adresa celor ce nu-i lasă să doarmă, cu ieșiri grăbite, afară și întoarceri nervoase, cu țărâitul urinei doamnei Țața, care de fiecare dată se ducea la oala de noapte și se pișa ca să-i treacă emoția – și așa m-am părăpălit până dimineața, frângându-mi coastele pe patul improvizat de dl. Țața.

A fost o adevărată senzație de eliberare, parcă aș fi ieșit din pușcărie, când m-am văzut în stradă și am apucat drumul întins, spre gară. De la Medgidia la București, am călătorit bine, împreună cu un pilot de la Mamaia, care mi-a povestit o mulțime de lucruri despre luptele lor aeriene, despre cele optsprezece misiuni executate de el deasupra Rusiei și cum, în ultima, prăbușindu-se cu avionul, a stat douăzeci și una de ore în mare, cu un colac de salvare peste piept. În compartiment era cald, cu toate că ferestrele erau deschise, căci Bărăganul ne încingea cu dogoarea lui de jar din zăduful lui iulie. La ora 2 am ajuns acasă, murdar, nebărbierit, nemâncat, obosit, fleșcăit, parcă m-aș fi întors dintr-o expediție africană. Camera mea m-a primit, ca totdeauna, răcoasă și liniștită, remontându-mă.

Seara m-a chemat Ion, să ne întâlnim la el cu Horia, care e în București. Am vorbit la telefon și cu acesta, și mi-a spus că i-a plăcut articolul meu din *Vremea*\*, fiind pentru el o surpriză. Aranjasem să ne vedem la 8.30 la Ion. Am ajuns acolo aproape de ora 9 și tocmai atunci sirenele au sunat alarma. Horia n-a mai apucat să vină, probabil că l-a prins pe drum. Am coborât de la etajul IV în gangul unde se îngrămădiseră toți locatarii din bloc. Era întuneric de-ți băgai degetele în ochi și o zăpușeală demnă de o noapte de iulie într-un cartier aglomerat cum e Calea Griviței colț cu Buzești. Cel mai important personaj de-acolo era portarul blocului, cu locuința lângă intrarea de la lift.

Se plimba de la un capăt la altul al gangului, printre lumea refugiată acolo, mulți venind din stradă, să se adăpostească. Mârâia și bombănea întruna, legându-se ba de unul, ba de altul: „Dumneata ce cauți aici? Nu mai sunt și alte adăposturi, ce numaidecât la noi? Prea v-ați învățat...” Sau: „Vezi, domnule, că-mi strici stratul de flori, ce umbli pe-acolo? – Lasă că știu eu unde calc, n-avea dumneata grijă. – Știi, știi, da' uneori tocmai ăla care știe și-o face.” Sau: „la mai tăceți, domnilor, din gură, ce-i acolo?!” Era un portar cam ciocănit la cap, după cum se auzea, căci de văzut avea marele avantaj de a rămâne invizibil. Cineva i se adresă prin beznă: „Domnule portar, îmi dați voie să ies până afară?”

Alarma a ținut trei sferturi de oră și a fost „oarbă”.

## 19 iulie

Orașul a fost pavoazat astăzi cu drapelul românesc, german și italian, pentru sărbătorirea reocupării Chișinăului. Pe fațadele instituțiilor au fost expuse, în mărimi enorme, portretele Regelui, Fuehrerului, Ducelui și Conducătorului... (În trecut fie zis, se face prea mult exces de zel în privința celor de la mijloc. Regele și Conducătorul ar fi singurii îndreptățiți să fie expuși astfel, cu această ocazie, fiind vorba de un eveniment care ne privește pe noi românii și la care și-a dat sângele numai armata noastră. Politica lui Mihai Antonescu este însă de altă părere. Nu-l combat, dar observ ce este și spun că n-aș fi făcut așa.) Recucerirea Basarabiei a răspândit o lumină de bucurie în toată țara. Este o victorie pe care poporul român o merita, pentru care a făcut sacrificii și a suferit, de la cel mai mic, până la cel mai mare. Ea trebuia să vină. Și se pare că sărbătorirea de azi nu se adresează atât unui fapt împlinit, cât unuia care își așteaptă rândul. Vreau să spun că anumite inscripții afișate astăzi sunau cam așa: „Nu vom lăsa nici o brazdă de pământ înstrăinată!” Aluzie la unguri. Sunt sigur că va veni și reparația actului samavolnic de la 30 august 1940, de la Viena. Va veni!

Am văzut la cinematograful, primul jurnal de actualități UFA, cu imagini de pe frontul sovietic. E ceva mai grozav decât filmul *Victoria din Vest*, și se deduce că războiul cu sovieticii este un adevărat război: lupte crâncene, corp la corp, explozii, bombardamente, incendii, distrugeri fantastice etc. În Campania din Vest, ca și în cea din Balcani, accentul se pune pe starea psihologică a combatanților; aici se pune pe forța materială – pur și simplu – tancuri, avioane, aruncătoare de flăcări etc., de aceea războiul acesta e cel mai crâncen din câte au fost până acum. Astăzi nemții au anunțat că au ocupat Smolenskul, că s-au apropiat de Kiev, iar pe frontul basarabean, „în colaborare cu trupele române” au trecut Nistrul (*Curentul* ediție specială).

La cinema, am văzut filmul *O voce la ruletă*, interesant prin exteriorul lui luate la Paris, San Sebastian, Sevilla. Este primul film german făcut la Paris, mai mult ca să le producă sânge rău francezilor, a căror industrie cinematografică este acum la pământ. Filmul începe cu câteva secvențe în fața bisericii Madeleine și cu vederi asupra Pieței Concordiei. Parcă citești printre rânduri! „Ah, în sfârșit, iată-ne și aici, vă facem praf cu tehnica noastră cinematografică, spuneți ceva dacă puteți!” În afară de asta, rolul prostului din acest film (căci trebuia să aibă unul) îl reprezintă un francez – bogat, naiv, urât, păcălit – în contrast cu celelalte personaje, toți nemți, toți frumoși, toți deștepți,

șmecheri și victorioși. După calitatea filmului însă, calitățile acestor personaje sunt anulate de la sine... Este, în orice caz, urât din partea germanilor acest afront la adresa francezilor. În unele momente, îmi venea să ies din sală. Și, în concluzie, aceeași constatare: filmele germane se salvează doar prin exterioare, adică prin ceea ce e mai facil în cinematografie.

Acum două zile, primarul general al Capitalei a făcut o inspecție la Biblioteca Municipală. De câțva timp, dl. Rodrig Modreanu se ocupă numai cu astfel de inspecții, ca și cum cine știe ce activitate prestigioasă și necesară populației ar desfășura prin asta. Dar probabil că neavând ceva mai bun de făcut (căci toate stagnează acum), dl. Rodrig s-a apucat de inspecții. Și pe unde trece se face de râs, lăsând numai amenzi în urma lui.

La Bibliotecă (e bibliotecă, nu percepție!) s-a înfățișat la ora 7.30. Nu era decât o funcționară acolo, venită și ea din întâmplare mai devreme, căci serviciul începe la noi la ora 8. Domnul primar a intrat ca un veritabil Rodrig, s-a mirat că birourile sunt goale, a întrebat unde sunt ceilalți, a ordonat însoțitorului său să consemneze cele ce a văzut și a plecat, tot atât de țăntoș. Astăzi, a apărut *Circulara* dată pe întregul municipiu. „Am inspectat etc. etc...” Afirmă că la Bibliotecă n-a găsit decât o funcționară (și numește una care lucrează în tura de după amiază, iar nu pe aceea care se afla acolo); și a amendat cu salariul pe zece zile pe toți cei ce nu erau prezenți în momentul vizitei domniei sale. Pe lângă erori, și rea credință: că a stat până la 8.10 și n-a apărut nimeni, când de fapt a plecat la 8 fără cinci minute. Mentalitate cazonă! Felul cum s-a purtat și felul cum procedează, aplicând amenzi cu nemiluita în aceste timpuri de suferință generală, dovedește că e cel puțin pe jumătate cam... ciocănit la cap. Asemenea oameni eu i-aș scoate din circulație, i-aș trimite la pensie, iar astfel de procedee le-aș dezavua în public. Funcționarii sunt oameni nu animale, așa cum îi tratează dom' general Rodrig. Și cine disprețuiește un om înseamnă că nu merită să fie considerat un „om”. E formidabil când militarii se bagă în treburile civililor.

**26 iulie** Redobândirea Basarabiei s-a înfăptuit, la cinci săptămâni după începerea războiului. Când te gândești, armatele române au dat dovadă de un eroism extraordinar și de un spirit de sacrificiu mai presus de orice, luptând contra unui inamic superior numeric, împotriva unor întărituri greu de cucerit, într-un teritoriu dificil – și ajungând într-o lună și ceva, la un rezultat strălucit. Că au murit foarte mulți ostași, ne-o indică pagina de necrologe a ziarului *Universul*, unde în fiecare zi apar câte opt-zece anunțuri mortuare de ofițeri; ne-o mai indică și spitalele supraîncărcate de răniți, precum și părinții pe care-i întâlnești pretutindeni plângându-și copiii dispăruți. (Cazul Dan, al cărui fecior – fratele Roxanei – a căzut cu avionul deasupra Basarabiei; bătrânul e distrus de durere). Toate acestea sunt trecătoare însă. România și-a recâștigat onoarea pierdută în ultimul timp și poate sta acum cu fruntea sus între celelalte popoare ale lumii. Ea și-a dat din plin tributul de sânge în acest război. Și fiecare pas a fost drept, fiecare picătură de sânge, sfântă. Asta nu poate s-o nege nimeni. Unii spun că așa este, dar că sacrificiul a fost inutil, deoarece a trebuit să recăpătăm prin vărsare de sânge, ceea ce am dat, gratis, anul trecut, în câteva ceasuri. Este exact. Dar dacă așa a fost voia Destinului, pentru ca neamul acesta să înscrie în cartea lui de aur o pagină glorioasă, n-are rost să ne mai întrebăm ce este



drept și cine are dreptate. Zilele acestea de bucurie răscumpără tristețea de anul trecut. Cu condiția, însă, ca sacrificiile să se oprească aici!

Cei ce nu se bucură de bucuria generală sunt tocmai basarabienii înșiși – unii dintre ei. „Refugiații” se obișnuiseră aici, la București, sau aiurea, trăind pe spezele statului, fără să aibă obligații prea mari, și acum nu le prea convine să se reîntoarcă în provincia lor, cu nume frumos, dar unde favorurile sunt mai puține. O cucoană la noi, de la Bibliotecă, a izbucnit în plâns astăzi când a primit ordinul de plecare la Chișinău, de unde venise. Toată ziua a alergat în stânga și în dreapta și a obținut permisiunea că va rămâne în București. Și va rămâne. Va rămâne chiar la Bibliotecă, de unde eu sunt detașat, ne-tam-nesam, la primăria comunei suburbane Voievodul Mihai, pe motivul că la Bibliotecă sunt prea mulți salariați!

## 29 iulie

S-a publicat sentința de condamnare la moarte a legionarilor care au comis măcelul de la Jilava, în noiembrie 1940, și asasinarea lui Iorga și Virgil Madgearu. Au fost executați ieri șapte condamnați în frunte cu colonelul Zăvoianu, fostul prefect de poliție. Alți cincisprezece inculpați au fost condamnați în lipsă la pedeapsa cu moartea (printre aceștia, Traian Boeriu, fostul director al Institutului Național al Cooperăției, care l-a ucis pe Madgearu, și Dumitru Groza, cunoscutul agitator legionaro-comunist.) Tot ieri au fost executați alți legionari, funcționari ai C.A.M. fiindcă s-au găsit asupra lor „patru revolve cu munițiile respective și s-au oferit să execute o misiune importantă de sacrificiu”. (Voiau să-l asasineze pe General).

Inconștienți! În timp ce floarea tineretului României luptă pe front și cade pentru Patrie, ei pun la cale asasinate și încearcă să tulbure apele în țară, în speranța de a mai ajunge vreodată acolo de unde au fost atât de rușinos goniiți.

## 18 august

După douăzeci de zile de liniște, azi noapte am avut, prin surprindere, o alarmă aeriană, la ora 2. Un avion sovietic a zburat chiar pe deasupra noastră, cu zgomotul puternic cunoscut și a lansat două rachete luminoase în partea de nord-vest a orașului. Tirul artileriei și slabele reflectoare au început să-l caute pe întuneric, dar el și-a continuat zborul mai departe, în direcția Ploiești, calm și nepăsător. Peste câteva minute s-au auzit niște bubuituri de tun, îndepărtate, ceea ce înseamnă că a fost urmărit mereu.

Nu știi de ce, dar nu mi-a venit să iau în serios această „vizită” întârziată. Am avut impresia că avionul cu pricina era mai mult rătăcit decât trimis în misiune, mai mult neutru, decât inamic. Deși multe orașe au fost des atacate – Constanța, în special, podul de la Cernavodă a fost de asemeni atins, fără consecințe grave – Bucureștiul a dormit liniștit atâtea nopți frumoase și atâtea zile grele de război. Ieri mă gândeam chiar că cea mai bună propagandă pentru reușita împrumutului de Reîntregire, a cărui campanie e în toi, ar fi câteva alarme aeriene. Acestea le-ar aduce mai ușor aminte cetățenilor noștri, care uită repede și burghezilor care stau liniștiți în bârlogurile lor, că ne aflăm



În război, că în alte părți oamenii se luptă și mor, orașele sunt bombardate și distruse, și că este de datoria fiecăruia să contribuie la opera de refacere a țării. În timpul unei alarme, mai ales la miezul nopții, omul își reamintește că totul este supus întâmplării, că avutul său depinde în mare parte de hazard, că egoismul său feroce este un instinct inconștient și meschin. Azi noapte m-am gândit chiar dacă nu cumva alarma cu pricina n-a fost produsă tocmai în acest sens... Dar conducătorii noștri nu cred să aibă asemenea idei originale. Poate doar vreunui mai cheflui să-i treacă prin cap așa ceva...

Comunicatele de azi anunță ocuparea orașului Nicolaevna, de la poarta Crimeii. Odessa este de asemenea încercuită de trupele noastre și căderea ei pare iminentă. Rușii rezistă cu disperare. Armata noastră este cu atât mai bravă cu cât condițiile ei de luptă sunt precare. Proasta organizare, falsul eroism al ofițerilor activi, mentalitatea înapoiată a generalilor, creiază ostașului român dificultăți în plus și riscuri soldate cu sacrificii sporite. Aprovizionarea se face anevoie și cu întârziere, spre deosebire de luptătorul neamț, care primește cu regularitate rația de alimente și munițiuni. La noi, soldații, se zice, stau și două zile uneori nemâncați, fiindcă nu pot ajunge până la ei coloanele cu alimente. În al doilea rând, ofițerii activi se eschivează sistematic, lăsând locul rezerviștilor care cad în proporție de zece la unul, judecând după cele cinci liste de ofițeri morți de până acum. Pe deasupra, generalii au o concepție cu totul anacronică față de caracterul nou al războiului actual. Se spune, de pildă, că operatorii cinematografici ducându-se să ceară permisiunea de a lua parte la lupte pentru a înregistra episoade, unii generali, văzând reporterii cu aparatele de fotografiat nu de filmat, se uită la ei cu dispreț și-i îndepărtează spunând: „Fugi, domnule, cu fleacurile astea de aici...” Cei mai curajoși dintre operatori colaborează atunci cu germanii, iar ceilalți se mulțumesc cu imagini mediocre luate înapoia frontului.

Războiul acesta însă va contribui mult la trezirea conștiinței contemporaneității în acești români arierați. Leșită din acest război neașteptat de crâncen, România va fi cu adevărat altă țară, și sufletește și materialicește. Cel puțin eu, simt cum opinia publică se schimbă în bine, cum mentalitatea oamenilor se transformă, cum spiritul național se trezește din cunoscuta-i letargie autohtonă. Și acum, când atâtea țări sunt trântite la pământ, când popoare întregi nu mai au dreptul să vorbească – bunăoară, cazul Greciei ocupată de... italieni – faptul că România este în atenția lumii și luptă cu eroism, mi se pare o favoare a providenței. Prin acest război, România nu numai că intră în rândul popoarelor *vii* din Europa, dar se *impune* cu prestigiu în fața lor. Tânăra noastră țară, care nu are încă nici o sută de ani de existență, ca stat național, face progrese mari în istorie, chiar dacă aceste progrese sunt plătite scump cu sângele vărsat în atâtea războaie impuse, din care am ieșit totdeauna cu fața curată.

## 21 august

Azi noapte a fost încă o alarmă aeriană. Dormeam însă atât de bine, că n-am auzit-o decât ca prin vis. Auzite ca prin vis, sirenele au atunci un sunet mai dulce, aproape melodios, puțin fantastic și în orice caz nu sinistru. După ce au încetat, am adormit iarăși adânc, cu toate că pe coridor răsunau pașii celor ce fugeau, din obișnuință, la subsol. Ceva mai târziu, Matei s-a oprit sub fereastra mea,

în curte, și conversa cu cei de la bucătărie: „Da' d. Martinescu n-o fi acasă? Fereastra e deschisă, dar el n-a răspuns la apel”. Nu știu ce-i răspundeau cei de jos, Stana, medicinista, care mă auziseră când am venit acasă. Nu s-a simțit nici o bubuitură de tun și după câțva timp alarma a încetat. Nu știu cât a durat, nici la ce oră exact a fost, deoarece nu m-am mai obosit să deschid ochii și să mă uit la ceas.

Un eveniment senzațional la ordinea zilei este apariția monumentalei *Istoria a literaturii române de la origini până în prezent* a ui G. Călinescu. Este o operă de mare efort intelectual, tipărită în excelente condiții grafice, marcând o dată în istoria tiparului românesc și a culturii noastre în general. Executarea ei a costat, după câte se spune, circa două milioane de lei, fiind editată de Fundația Regală. Cartea a apărut acum o săptămână.

Din prima zi când am răsfoit-o, în librării, am avut un sentiment confuz în fața acestei uriașe opere. Personal, îl apreciez și-l prețuiesc mult pe Călinescu. O putere de muncă, o cultură, un temperament și o forță literară unice, și-au dat întâlnire aici. De ceea ce mi-era teamă însă, Călinescu n-a scăpat: exagerarea. Unul din atributele personalității lui este independența spirituală, ceva de condotier intelectual, la care bravura, riscul, aventura, superbia, voluntarismul, impetuoșitatea și în general viziunea refractară direcției oficiale s-au manifestat totdeauna la el, cu multă ingenuitate și cu multă artă. De aceea, omul acesta și-a creat repede o faimă aparte în literatura noastră, devenind o figură ieșită din comun, pe de o parte izolat complet, pe de alta invidiat de toți. Munca și prodigioasa lui activitate l-a menținut până acum la înălțime.

Iată însă că zeul a coborât la nivelul oamenilor și supus judecății lor. *Istoria literaturii române*, apărută în momente atât de neprielnice și de contrastante cu viziunea și conținutul ei, este acuzată că suferă de un păcat capital, care o face, în partea finală, aproape „scandaloasă”: atenția acordată scriitorilor evrei. Poate că optica noastră actuală este deformată, din pricina propagandei ce ne împuie urechile și mintea, dar ceea ce apărea ieri ca normal (și nu surprindea deloc, la Lovinescu, de pildă), apare azi ca sfidare: importanța pe care o acordă Călinescu, în literatura noastră contemporană, aportului elementelor semite. Romancierii și poeții evrei, în viață sau defuncți, sunt prezentați în această *Istorie*, cu citate și fotografii, cu aprecieri favorabile sau cu elogiile pe care nu le-am întâlnit în nici o altă istorie a literaturii române de până acum. Faptul surprinde și atrage atenția, cu atât mai mult cu cât se produce într-o perioadă când problema evreilor e la ordinea zilei și e tratată peste tot cu ostilitate. Călinescu, fără să vrea desigur (căci opera lui a fost compusă înainte de schimbările survenite în țara noastră), a devenit un apologet al evreilor, într-un moment când toată lumea e împotriva lor. În consecință, autorul este acum, pe această chestie, ținta unor atacuri înverșunate.

De altfel, în partea consacrată literaturii române contemporane, unde este vorba tocmai despre scriitorii în viață, Călinescu dovedește o subiectivitate ce stârnește indignarea unora, furia altora, sau rezerva celor mai mulți în privința vocației sale critice. Cărții nu i se poate contesta talentul cu care a fost scrisă, se citește ca un roman-fluviu, e o operă de interpretare foarte personală, dar criticului care a elaborat-o i se aduce vina că e lipsit tocmai de spirit critic. De fapt, mulți scriitori români și anumiți oameni de cultură sunt nemulțumiți de felul cum sunt prezentați aici și, drept răzbunare, dau cu bâta în autor, punându-l la stâlpul infamiei. Astăzi chiar, în *Chemarea vremii* a lui Ion Sân Giorgiu, a apărut un pamflet pe o pagină: „O carte infamă”, unde se pot citi fraze ca acestea: „l-a fost dat României ca în ceasul marilor ei jertfe și

prefaceri naționaliste să trăiască o ultimă dată agresivitatea spiritului iudaic, filtrat prin inconștiența și incoerența grafomană a unui român degenerat”, care, se spune ceva mai jos, „ne înfățișează un catastrofal caz de asimilare ariană la spiritul destructiv al iudaismului” etc. După cum se vede, problema este foarte gravă. G. Călinescu apare, după asemenea afirmații, ca o stea întârziată a constelației vechiului regim, prăbușit la 6 septembrie anul trecut. Este învinuit a fi mason, iudaizat, antipatriot etc. (în paranteză fie spus, calomniile acestea nu sunt chiar gratuite, deoarece autorul lor, profesor de limba și literatura germană la Universitatea din București, poet, dramaturg și eseist, azi omul nemților, aspirând la postul de ministru al Propagandei, în momentul de față vacant, este tratat cu totală ingraturitudine de G. Călinescu. Într-adevăr, în *Istoria literaturii române* Ion Sân Giorgiu nu e trecut decât la Bibliografia generală de la sfârșitul volumului, unde sunt menționate operele lui fără nici un fel de comentariu).

Nu știu care sunt adevăratele sentimente și credințe ale criticului în privința acuzațiilor extra-literare ce i se aduc. Personal, cred însă că el este nevinovat, n-a făcut nimic în mod intenționat, e mai degrabă o victimă a propriului său temperament. *Istoria literaturii române* e opera unei personalități puternice, cu multe fațete interioare și nu găsesc că e drept să fie acuzat de asemenea tendințe enorme. Este, în toată atitudinea lui imprudentă, naivitatea omului care trăiește între cărți, confundând realitatea cu ficțiunea și complăcându-se într-o lume de ficțiuni. Destinul oricărui mare creator. Nu cred că a acordat atenția pe care a acordat-o evreilor din interes – departe de așa ceva la G. Călinescu – ci numai din dorința de a fi just și obiectiv, dar mai ales din aceea de a cuprinde în opera sa întregul fenomen literar românesc, fără discriminări și parti-pris-uri, așa cum fac mai toți ceilalți autori de manuale similare. Călinescu ilustrează cazul tipic al românului care, propunându-și să realizeze și să atingă un țel în viață, se consacră cu trup și suflet numai obiectului acela, făcând abstracție de orice alte considerente exterioare. El nu cunoaște alte preocupări în afară de cele literare și a vrut să învingă în literatură. A învins – căci opera lui este uluitoare, și chiar cei care o atacă în public o admiră tacit – însă pe un plan unde nu se întâlnește cu activitățile celorlalți oameni, ci pe unul depărtat de cele pământești. Acesta este meritul și totodată păcatul mai tuturor oamenilor mari de la noi, care cad astfel, victimă orgoliului sau vanității lor. (Să ne amintim de Iorga!) Călinescu a întreprins o istorie a literaturii române *contemporane* (căci aceasta este cea infierată), așa cum o vede și o cunoaște el, foarte subiectiv, pe ici pe colo vindicativ, în general foarte bine informat, cu documentație exactă și la zi (această lucrare suplinește o arhivă națională), ci de la un capăt la altul concepută numai pe criterii estetic, strict autonom. Ce se întâmplă însă? Literatura, ca orice valoare materială sau spirituală, nu este autonomă. Ea se integrează unei sfere de activități care se condiționează reciproc și se influențează reciproc. G. Călinescu a omis această regulă, el fiind omul cărților și numai al cărților, un om fidel bibliotecii, fidel spiritului, până la fanatism, până la exclusivism, ignorând tot ce se petrece dincolo de biroul său. De aici, greșeala lui pentru care trage ponoasele (dacă poate fi o greșeală), și care, de fapt, nu este a lui G. Călinescu, omul, ci a destinului său care, în loc să facă din el un romancier, a făcut un critic. (Ca romancier, Călinescu ar fi putut să dea opere de valoare, picarești, pe care cele două de până acum nu le anunță decât în mică măsură).

În felul acesta, *Istoria literaturii*, în partea consacrată contemporaneității, este aproape o romanțare critică a epocii și a figurilor literare cunoscute direct

de el. (Căci în privința celor tineri, pe care nu-i cunoaște personal, are multe inadvertențe. Deși bine informat asupra activității lor, consemnând cele mai mici detalii bibliografice, despre structura spirituală, neliniștile, preocupările și aspirațiile „generației tinere” de după 1930, nu afirmă nimic demn de reținut, semn că nu cunoaște frământările interioare ale acestei generații). G. Călinescu întocmește o monografie a literaturii și a vieții noastre literare luată în ansamblu, concepută într-o viziune critică, doctă, majoră, dar folosind aceeași subiectivitate ca un poet sau ca un romancier. La G. Călinescu se pune însă grava problemă a intelectualului care, neputându-și domina judecățile și vanitatea, lăsându-se împins de orgoliul său spiritual, devine abuziv fără să vrea și, rămânând în turnul său de fildeș, el dă apă la moara celor care folosesc puterea lui de muncă în scopul ambițiilor lor mărturisite sau ascunse. Evreii jubilează la apariția acestei cărți, românii o privesc chiorăș, când nu o atacă furibund, cum am văzut aici, autorul e făcut harcea-parcea și amenințat să fie doborât de pe pedestalul pe care s-a înălțat. Iar dacă se va întâmpla aceasta, la căpătâiul lui s-ar putea scrie: „O victimă a independenței de spirit”. De tras o lecție din această experiență făcută cu mult orgoliu, dar cu prea puțină măsură!

---

\* vezi, *Horia Agarici*, în „Vremea” de la 14 iulie 1941

CONSTANTIN NOVAC

## Cultul mării la români

O mai veche experiență de autor și lector aplecat asupra cărților cu tematică marină, dimpreună cu întâmplări recente îmi consolidează convingerea că spiritualitatea mării, la români, se află în grea suferință. Informație specifică, mentalități, cutume, tradiții, practici culturale etc. capabile să dea măsură unei necesare și perfect legitime asimilări spirituale a mării noastre și a celei de pretutindeni palpită jenant din perspectiva ignorării. Tentativele antebelice ale unor mari savanți precum Nicolae Iorga, Gheorghe I. Brătianu, Grigore Antipa, ale unor eminente personalități ale vremii – scriitori, amirali, prelați și principii – de a ne face conștienți, prin cercetări de amploare sau serii de conferințe, de valoarea unui asemenea bun după care tânjesc și pentru care se războiesc atâtea mari puteri ale lumii, s-au stins în gălăgia secolului abia împlinit. O dată cu acestea, aceeași soartă au avut-o încercările de a deschide orizontul lingvistic românesc fecundelor surse de înnoire cu o terminologie proprie unui domeniu de maximă universalitate. Cum nimic nu pare paradoxal în perioada postbelică, nici discrepanța evidentă dintre uriașul avânt constructiv și instituțional – flotă comercială, șantiere navale, porturi, unități de învățământ – și haloul spiritual al mării nu ne mai miră. Lucrurile își au explicația lor, dar asta nu se dovedește în măsură să ne liniștească.

Astăzi, o dată aruncate peste bord opreliștile și prejudecățile, nimic nu ne împiedică să constatăm perpetuarea sărăciei cronice a raporturilor noastre cu marea. Mai precis, desuetudinea acestor raporturi. Nu voi face un inventar al lor, mulțumindu-mă cu câteva exemple. Iată, literatura, una dintre expresiile cele mai dinamice ale spiritualității unui popor, a ancorat, se pare, definitiv pentru noi, în apele Europolisului lui Jean Bart. Ignorând mutații esențiale în domeniul cu pricina, nume sonore în stare să dea certificate de modernitate unui gen de literatură cu nimic mai prejos decât altele, condeie presupus iscoditoare, oponenți literari reductabili înnoată la țărmul unei mări romantice gen *fin de siècle*, necutezând să se avânte în miezul ofertei contemporane lor, și atunci când o fac totuși, uzează de clișee verbale, de termeni anacronici, trecând opere de valoare în ordinea naturii infantiliste sau în aceea a documentarului efemer. Rezultatul, dependent de lipsa de familiarizare a majorității mass-mediei cu un univers pretențios în conținut și formă, se îmbracă în derizoriu și în criză de emulație. Se simte nevoia unei salubrități a terminologiei marinărești pornind de la fondul ei autohton și deopotrivă

îmbogățirea (sincronizarea) ei cu ceea ce ne oferă astăzi procesul globalizării și universalizării instrumentelor de comunicare. Nu pot să nu aduc un omagiu în spiritul acestui efort de aliniere la cerințele contemporane, unor autori de dicționare de specialitate (regretatul Mihai Bujeniță, alături de Anton Bejan, Constantin L. Popa, Ilie Manole ș.a.) accesibile oricărui iubitor al mării, dicționare care rămân încă, din păcate, doar la îndemâna specialiștilor. Paguba o resimțim toți, în gradațiuni diferite, traducătorii, de multe ori aflați în situația de a fi acuzați de trădare.

Cu alte cuvinte, se simte nevoia unei politici naționale de implementare a componentelor materiale și spirituale marine în conștiința noastră, a tuturor iubitorilor mării. Altfel cineva, să zicem Huronul lui Voltaire, picat pe plaiurile noastre carpato-danubiano-pontice, și-ar putea închipui, văzând și auzind, că de la marginea sud-estică a scumpei noastre patrii încep negurile Valhalei și nicidecum orizonturile Pontului Euxin.

## Simboluri reiterate

Împrejurări istorice de o anumită factură au facilitat edificarea unei mistici aparte de sorginte profană, îmbălsămând registrul lexical de bază al navigației în halouri encomiastice generalizatoare. *Cârma* intră în recuzita politică, „trăgând” după sine *corabia* dimpreună cu celelalte accesorii meșteșugit metaforizate, precum *farul*, *catargul*, *pavilionul* fluturând ca o torță, simboluri ale verticalității și guvernabilității. Cârmaciul rămâne astfel, dincolo de normativele asumate ale oricărei flote contemporane privind treapta de calificare, brevete, ierarhii etc. primul dregător al țării, iar corabia, țara însăși care cu abilitate și curaj e condusă prin furtuni și curenți perfizi, printre sinistre stânci spre portul bunăstării, al fericirii statornice, de vreme ce, nu-i așa, odată ajunși la țarm, acostăm în plin extaz, zăbovind de-a pururi. *Mândră corabie, meșter cârmaciul*, zicea poetul.

Se pare că nici astăzi n-am scăpat și poate nici mâine de această pornire fals idolatră de a dibui conotații superlative bunurilor și bunilor de uz comun și trecător. Vremurile curg, elita rămâne; frica și supunerea de ieri sub amenințarea gârbaciului stăpânitor peste ocne plutitoare s-a pervertit doar pe jumătate în interes disimulat și ipocrizie; căci mintea contemporanului e mai mobilă, acționează în volte chiar și împotriva vântului din prova, corabia e mai spațioasă, cu vedere la largul lumii, intoleranța sălbatică se domolește luând aspectul liniștit al unei strategii democratice unde comandanți și cambuzieri calcă pe aceeași punte imperială... Nu ne-ar rămâne decât să parcurgem no men's land-ul prejudecăților proaspete pentru a ne întoarce la *Ni-i mare țara prin cârmaciul ei / Cu piscuri ninse veșnic de idei*.

## Din nou Sulina

Călătorul pe ape, năzuind dinspre sudul sau nordul Mării Negre către punctul marcat pe hartă cu 45°09'N, 28°46'E, respectiv farul Sulina, are șansa extraordinară, unică, poate, de a deveni filosof sui-generis.

Problema este aceea dacă un fluviu măreț care seamănă istorie pe unde a trecut (trece și să sperăm că va mai trece) agonizează sau triumfă răzbind în scutul cenușiu-salmastru al mării; și, pe partea cealaltă, dacă oceanul planetar prin reprezentantul său pontic cu precizie localizare geografică în grade și minute primește indiferent dacă nu chiar ostil ofranda celor mai multe ape ale Europei. Călătorul inocent, oricât ar fi de călătorit el prin spații lacustre, va trebui să se întrebe socratic cât aparține aici apei, cât pământului și pentru câtă vreme. O geneză neconținută, febrilă, fluidă, pe care ne-am obișnuit s-o slăvim din perspectivă biblică aduce pământ din lume – potențial pat germinativ pentru sămânța unui milion de planete – majorând teritoriul României și, practic, punându-ne în situația deloc onorabilă de a servi ca vidanji ai continentului. Liniștea serenă a aceluia canal – ombilic de patru-cinci mile care leagă intrarea în pasa Sulinei de Sulina însăși (oh, ce ispravă omenească acest oraș conceput de regizori-demiurghi pentru a ilustra mărirea și decăderea unui imperiu) concubinează cu o viziune carteziană de o simplitate absolut orizontală, cu mici excepții verticale; este farul de la intrarea în pasă cu volumele sale asimetrice insinuând fantezia arhitectului sau rațiuni funcționale inaccesibile neofitului, apoi turnul de apă, farul vechi, mătăhălos, cu aspect de cetate, mărturisind vremuri apuse în orizonturi marine mult mai apropiate orașului, și poate încă draga – dinozaur schelălăind din fiare vechi, neunse, menită să reconsidere în spirit autohton mitul păgubos al danaidelor. În rest, sparge-valuri paralele, concepute pentru a împăca marea dimprejur cu oglinda șenalului, cormorani și egrete punctând efemer, de pe pietre stinghere, curgerea eternă a fluviului către descătușarea sa istorică. Navigăm în amonteale său, provocându-ne iarăși o rebelă stare de spirit cum că, oare, vedem în acest fenomen de proporții cosmice o logodnă sau o agonie telurică?

Chestiune de temperament care, fără Sulina, ar rămâne pe veci nedeslușită.

\*

Orașul Sulina nu-i mai puțin cartezian decât drumurile ce-i premerg. Conceput pentru a servi unui scop anume, el se împarte și se desparte în străzi paralele cu cheul și altele perpendiculare, pătrunse în carnea uscatului. Cele paralele cu cheul sunt numerotate, în manieră yankee, cele perpendiculare pe cursul fluviului tulbure, adânc și misterios, pregătit pentru apropiata cuminectură, poartă nume ilustre aducându-le la hotarul oicumenei pe cel al lui Eminescu, Eugeniu Botez sau George Georgescu, muzicianul născut aici sub o pleoapă de stuf înădăit după priceperea locului pentru a-i fi adăpost și antecameră viitoare consacrate mondiale.

\*

Ce poți face în această sfântă tăcere geologică pe care orgiile estivale ale sezonistilor încearcă în zadar s-o stânjenească cu nopțile lor de sabat? Să flanezi printre case vechi învelite în scânduri, cu ferestrele oblonite și



porți clămpănind din clanțe preistorice, dând în străzi nisipite, cu trotuare de bazalt, rare oaze de flori, gherghine, mușcate, crăițe sau crizanteme, cu bărci parcate ca niște turisme în vecinătatea ogrăzii și cu miresme de catran răz-bite din mahuna răsturnată pe caldarâm pentru toaleta convenită anotimpului. Buruieni trufașe cât statul de om țin locul caselor căzute în ruină punctând nostalgic trecerea unui timp istoric al cărui moment zero îl plasăm spontan în miezul *Europolisului* lui Jean Bart, respectiv Eugeniu Botez. Vom ajunge și la el. Am și ajuns, nu înainte de a constata că Sulina dispune și de o Bursă de pește (?), de indicatoare de trafic rutier pe care puținele turisme și unicul tractor le respectă din considerații, presupun, confidentiale, și de o piață cu pepeni și sandale...

\*

Strada principală (jocuri de volume, rezezi luciri de ape, legănări lascive de bărci animate de semenele lor aflate în marș), străjuită de meterezele unui dig supraînălțat pentru a preveni eventuala debordare a fluviului în regim de inundație, este aproape totul... Dincolo de ea, pe acolo pe unde am trecut, se doarme, se robotește în grădini miniaturale, se latră din câini sub talie medie, se zămislesc (puțini) copii, care, odată ajunși la vârsta priceperii, o apucă spre zări presupuse mai limpezi. Aici, pe malul fortificat al fluviului, unde câte o navă maritimă, în treacăt silențios, sparge, prin dimensiunile ei, proporțiile locului, se joacă table ca pe vremuri, discotecile, cârciumile, barurile și restaurantele viermuiesc prudent sub avertismentul ofensivei hibernale, când sulinenii vor rămâne doar cu ei înșiși. Clădire unde a locuit autorul *Europolis-ului* și deopotrivă producătorul nostru neobosit de nostalgii lacustre împrumută numele unei pensiuni unde se doarme pe sponci, se mănâncă așijderea, în schimb se operează prețuri de trei astre. Pe același traseu, biserica ortodoxă sugerând, prin semeția și facultățile ei decorative, opulența vremurilor de odinioară, suspină subțire în două voci de strană pentru uzul câtorva babe evident matinal. Apoi, Palatul Comisiunii Dunărene, în al cărui hol vast, pustiu, foșnesc câteva hârtii atârinate spre atenționarea interesaiților în ceea ce autoritățile portuare fac sau, cel puțin, amână. Dincolo de palat, un gard de plasă ne desparte de Porto-Franco (eheu, fugaces...), un nou man's land cu paznic în uniformă regulamentară care nu știe ce păzește.. De aici se străvăd, pe malul opus, siluete obosite de ambarcațiuni prăbușite pe cavaleți, mărturisind, prin rugina lor, prin resemnarea lor putridă, fixată pe orizontul plat al reliefului, deruta sau intrarea în moarte. Cunoscătorul într-ale muzicii va putea percepe acordul sublim dintre cele două maluri, cu imperfecțiunile inevitabile ale vieții.

\*

Și pentru că tot a venit vorba despre viață, să mai consemnăm cimitirul, cosmopolit, capabil să te oblige la alte inedite giruete quasi-filosofice; un Babilon reconfortant, în chip paradoxal, din preajma căruia reiese că, la capătul unui soi de finister se moare la fel ca pretutindeni, sub același lut aluvionar dar sub pietre de cult diferite, singur sau cu iubita-n brațe.



... Să presupunem că acel călător năzuind spre ceea ce considerăm noi a fi punctul extrem-sudic al patriei (făcându-ne că ignorăm insula Șerpilor) nu are nici o disponibilitate la deliberări filosofice. El (prietenu nostru, pentru că este călător ca și noi), odată trecut prin acest ținut al confuziei lacustre, se va simți categoric cuprins de o febră necunoscută, ceva ce ar corespunde *zonei crepusculare* în care se moare încet; fluviu, destin, om, câine (ultimii toți de talie submedie, ceea ce demonstrează izolarea acestui pământ). S-ar putea întâmpla, cine știe, ca, peste ani-lumină, într-o constelație încă inaccesibilă, să descoperim omonimul extraplanetar vasăzică al Sulinei de astăzi. Cu noi toți, cei de astăzi, nostalgicii Sulinei de ieri.

AMELIA STĂNESCU

## Poemi

\*

La mia solitudine conta i suoi passi verso il dio  
C'è ancora?  
Sono salita in me fino alla punta della caviglia  
il cielo è blu  
senza giri di parole timide  
nuvole di pudore attivo tacere  
che disverginiamo l'infinito nel ritmo misurato della luna  
il sangue sale difficilmente  
al di là degli inizi  
ho dimenticato il curriculum vitae  
una musica fosca terribilmente placida  
le tue mani compongono lo sguardo di dentro  
qualcuno suona l'Avemaria  
ti cinge strozzandoti i capelli dell'aldilà  
di lontano di dopo  
la transgressione del nulla.

\*

Che gusto ha il tacere  
dei minuti che si sovraccaricano  
si perdono nell'espiazione  
di cui ci liberiamo  
(simile ad una malattia)  
senti come colpisce lo sguardo  
nel muro  
selvaggio viene verso te poi  
lo stupro –  
lo spogliamento dei sensi

ho vergogna del silenzio  
che mi circonda  
provo imbarazzo dalle ore che  
scorrono vicino a me  
senza fare niente  
senza dire nulla  
sono nuda come una  
clessidra

l'ultima goccia  
la mia anima.

\*

Di sabbia odoravano i tuoi capelli  
e la tua bocca come uno scroscio di pioggia  
azzurra  
rivelava da una conchiglia una timidità  
sommessa; languido il cuore  
diviso nei pezzi uguali;  
il greto della notte sorvegliava indecentemente  
l'innervazione della prima cellula affamata  
le mani fallice rantolavano la terra  
simile ad una preda amara  
Ma di anime odorava il mondo  
le anime dei miei nonni quando  
mi prendevano tra le braccia  
oppure le loro viscere  
trivellando le nostre vite  
rapprese?

\*

È tanta quite  
nella mia anima  
e che tacere torno torno  
che vedo come strillano  
dai ripiani  
i libri  
tra le righe.

E poi dagli angoli nella disordine  
tornano nella fossa gli antichi pensieri  
com'è socchiuso il coperchio  
e fuori arde  
ancora  
la lusinga.

\*

La letteratura è una libera scelta  
una corsa verso o dalla  
morte  
una ri-scrittura del trapasso  
un testimone di esperienza metafisica.

\*

Sono così sola che  
sento il mio respiro colpendo  
i versi scritti da tempo  
il contorno spezzato poi  
tutte le cose perdendosi  
l'identità.

bizzarro il fantasma del macadam disperso  
i piedi scivolano  
nello stivale della terra  
come da una vecchiaia campana  
rivolta verso lo zenit

\*

Pensare in questo momento significa  
pensare contro qualcuno  
esaltare e poi annientare l'idolo  
uccidere ogni mattina e  
magnificare la notte dello spavento.

Essere rigidi non significa rinnegarsi  
gli istinti irrompono in noi il nerbo della transgressione  
dello spazio alveolare della creatura  
del purezza e della luce  
innalziamo una teoria del timore e  
un trapasso dei sentimenti  
saremo liberi fin quando precipitavano di nuovo  
nel tormento dell'orgasmo altissimo perentorio  
incombente al disastro  
morderemo il briciolo di vita e lo  
regaleremo masticato al nostro vicino  
sapendo già che nessuno assume il finito.

Partiremo da una giornata ormai incominciata  
ruminamo i funerali del tramonto

forse nasce un domani cristiano  
concedendo la guancia sinistra  
alla disgrazia di vederti ancora vivo?

\*

Mi aspetta.  
Non faccio nulla per superare lo stato disperato  
che mi rovina.  
Mi guardo con attenzione i minuti della caduta.  
Non chiedo aiuto. Neanche posso sapere  
di che cosa ho bisogno.  
In silenzio, senza vedermi nessuno  
scrivo.  
Scappo via da me stesso. Comincio a conoscere  
un'altra persona  
che porta il mio nome.  
Tante cose mi aspettano. Alcuni hanno bisogno di me  
lo ho bisogno dell'aria che respiro  
con esattezza, con l'economia del vagabondo  
che si conserva l'ultima goccia di elisir per l'indomani  
Domani? E inventato da noi come sono inventate la  
tristezza,  
la felicità –  
della parole concepite per essere diverse  
creare un'abisso nel quale ti puoi nascondere  
scoprirti poi come un tesoro  
come un'arca  
tu stesso  
per te.

Versiunea în limba italiană aparține autoarei

## Teatrul avangardei ruse

## Daniil Harms

(1905 – 1942)

**D**rept mot(t)o la dramaturgia lui Daniil Harms (probabil, și pentru întreaga-i creație) ar putea servi o mărturisire pe care scriitorul o încredința jurnalului (celebrisimelor, deja, volume de egotext!) în 31 octombrie 1937 (avea să mai fie lăsat în viață doar mai puțin de 5 ani, până în a doua zi de februarie 1942): „Pe mine existența mă interesează numai în înfățișările ei stupide. Eroismul, patosul, cutezanța, etica, igiena, moralitatea, tandrețea și hazardul – acestea sunt cuvinte pe care nu le pot suporta, însă eu înțeleg și respect pe deplin: extazul și admirația, pasiunea și sobrietatea, desfrâul și pudoarea, tristețea și suferința, bucuria și râsetul”. Poate că anume din această dihotomie intrinsecă, specifică firii și talentului său, din acest raport „simetric” cu sine însuși și cu propria sa creație, dar și cu lumea, porniră ruptura, dezacordul (și dezacordarea), distrugerea existenței înțepenite în clișee și nedreptăți, diz-locate într-o fi transferate și reinterpretate (reanalizate) în absurd – din toate acestea s-au filiat captivantele scrieri pentru teatru ale lui Daniil Harms. Este anume ceea ce un creator sensibil simte nu doar mai acut decât mulți alții, ci și cu mult înaintea acestora, prevăzând tragicele urmări a ceea ce mocnește, latent, firește, în societate, în destinul uman, în – concomitent – generalitatea și infinitudinea de particularizări, individualizări ale acestuia. Urgisirile vieții, nerozia și, oarecum escamotat, lipsa de sens de-veniră nu doar fundal pe care se proiectează-desfășoară acțiunile absurde din piesele harmsiene, ci chiar cauzele ce zămisli ră aberația, ilogicul, elucubrațiile, paradoxul alimentate de o stare de fapt agresiv-halucinantă; alimentate/întreținute (ca pe niște... țiiitoare!) de regimul totalitar. Și tocmai împotriva absurdității Harms scria în răspăr cu lipsa de sens a absurdității! Începând cu anul 1928, scriitorul deja nu-și mai dactilografia textele. La ce bun, dacă era inutil să le prezinte vreunei redacții? Nu i le-ar fi publicat nimeni. Însă, din fericire, a dactilografia nu e sinonim deplin (nici pe departe!) cu a scrie. În jurnalul său intim Harms se autoîmbărbătează, își dă din abundență sfaturi sieși de a nu abandona, de a nu renunța! Apoi, îi plăcea mult să viseze. În somn și aievea. Și, numaidecât, în scris. Visul era nu doar cea mai benefică formă în care personajele lui Harms își întezaurizau dorințele, aspirațiile, iluziile, ci și fericita posibilitate de a suda cea tragică ruptură din interiorul existenței, din realitate. Încât vreun subtil exeget are motive să constate cu deplin adevăr: absurditatea subiectelor nu poate fi pusă la îndoială, însă la fel de neîndoielnic e că ele au ieșit de sub pana lui Harms în timpurile în care ceea ce părea absurd devenise realitate (sadea și... sadică!). Dar nu numai atunci, cândva, în epoca etc... Deoarece textele avangardei, inclusiv dramaturgia ei, trebuie înțelese (și traduse...-„supuse”) printr-o reinterpretare – uneori – esențial-contemporaneizatoare, să zicem astfel. Nu, nu ar fi exclusă și atare metodă-montare-joc-percepție... Ne-decepție!

# ADAM ȘI EVA

## Vodevil în patru părți

Prețul 30 de ruble

### Partea I

*Anton Isaakovici.* De azi încolo, nu mai vreau să fiu Anton, ci vreau să fiu Adam. Iar tu, Natașa, vei fi Eva.

*Natalia Borisovna (stând pe o cutie cu halva).* Ce-i cu tine? Nu cumva ți-ai ieșit din minți?

*Anton Isaakovici.* Nu te teme, nu am înnebunit! Eu voi fi Adam, iar tu – Eva!

*Natalia Borisovna (privind în stânga, în dreapta).* Nu mai înțeleg nimic!

*Anton Isaakovici.* E foarte simplu! Ne vom urca pe masa de scris și, când cineva va veni la noi, o să ne închinăm lui, spunându-i: „Permiteți-ne să ne prezentăm – Adam și Eva”.

*Natalia Borisovna.* Zău că te-ai țicnit! Ți-ai ieșit din minți, nu alta!

*Anton Isaakovici (urcându-se pe masa de scris și târând-o după el pe Natalia Borisovna).* Iată-așa, vom sta aici și ne vom închina în fața celor ce vor veni.

*Natalia Borisovna (urcându-se pe masa de scris).* De ce? De ce?

*Anton Isaakovici.* Ei cum, auzi soneria? Vine cineva la noi. Pregătește-te.

*Bătăi în ușă.*

Intrați!

*Intră Vaisbrem.*

*Anton Isaakovici și Natalia Borisovna (închinându-se).* Permiteți-ne să ne prezentăm: Adam și Eva!

*Vaisbrem cade ca fulgerat.*

*C o r t i n a*

### Partea a II-a

*Pe stradă galopează oameni cu patru picioare. Dinspre Moscova suflă un vânt violet.*

*C o r t i n a*

### Partea a III-a

*Adam Isaakovici și Eva Borisovna zboară peste orașul Leningrad. Poporul stă îngenuncheat, rugându-se de îndurare. Adam Isaakovici și Eva Borisovna râd binevoitor.*

*C o r t i n a*

### Partea a IV-a și ultima

*Adam și Eva stau într-un mesteacăn și cântă.*

*C o r t i n a*

(1935)

## CĂDEREA ÎN PĂCAT, SAU CUNOAȘTEREA BINELUI ȘI RĂULUI

*O alee de copaci frumos ornați prin forfecare reprezintă grădina raiului. În mijlocul ei – Pomul vieții și Pomul Cunoașterii Binelui și Răului. În spate, pe dreapta, o biserică.*

*Figvra (arată cu mâna spre pom). Iată, acesta e pomul cunoașterii binelui și răului. Puteți mânca fructe din alți copaci, dar de ale ăstuia nu vă atingeți, nu le încercați. (Intră în biserică.)*

*Adam (arătând cu mâna spre pom). Iată, acesta e pomul cunoașterii binelui și răului. Vom mânca fructele altor pomi, dar fructele acestuia nu le vom mânca. Tu, Eva, așteaptă-mă, iar eu mă duc să culeg zmeură. (Pleacă.)*

*Eva. Iată, acesta e pomul cunoașterii binelui și răului. Adam mi-a interzis să mănânc fructe din acest pom. Dar, curios lucru, cum sunt ele totuși la gust? Maestre Leonardo.*

*De după pom apare Maestrul Leonardo.*

*Maestrul Leonardo. Eva! Iată că am venit la tine.*

*Eva. Dar spune-mi, Maestre Leonardo, de ce?*

*Maestrul Leonardo. Ești atât de frumoasă, cu trupul alb și sânii deplini. Mă îngrijesc de folosul tău.*

*Eva. Să dea Dumnezeu!*

*Maestrul Leonardo. Eva, aș vrea să știi că te iubesc.*

*Eva. Știu eu? Și ce înseamnă asta, te iubesc?*

*Maestrul Leonardo. Chiar nu știi?*

*Eva. De unde, mă rog, să știu?*

*Maestrul Leonardo. Tu mă uimești de-a binelea.*

*Eva. Vai, ia privește ce hazliu s-a suit fazanul pe fazană!*

*Maestrul Leonardo. Iată anume aceasta și este ceea despre ce-ți spuneam eu.*

*Eva. Ce anume?*

*Maestrul Leonardo. Iubirea.*

*Eva. În acest caz, totul pare destul de hazliu. Dar tu? Nu care cumva vrei să te urci pe mine?*

*Maestrul Leonardo. Da, vreau. Numai vezi, să nu-i spui lui Adam.*

*Eva. Nu, n-am să-i spun.*

*Maestrul Leonardo. Din câte văd eu, tu ești bravo.*

*Eva. Da, sunt o muiere răzbătăreață!*

*Maestrul Leonardo. Dar mă iubești?*

*Eva. Da, nu sunt contra ca tu să mă plimbi prin livadă călare pe tine.*

*Maestrul Leonardo. Hai, urcă pe umerii mei.*

*Eva se urcă pe Maestrul Leonardo și acesta aleargă cu ea prin grădină. Intră Adam în mâini cu un chipiu plin cu coacăză.*

*Adam. Eva! Unde ești? Nu ți-e poftă de coacăză? Eva! Dar unde s-o fi dus ea? Ia s-o caut. (Pleacă.)*



*Apare Eva călare pe Maestrul Leonardo.*

*Eva (sărind jos).* Îți mulțumesc mult. A fost foarte bine. Grozav!

*Maestrul Leonardo.* Iar acum ia încearcă mărul acesta.

*Eva.* Vai, nu se poate! Din acest copac nu se cade să mâncăm fructe.

*Maestrul Leonardo.* Eva, ascultă ce-ți spun! Eu de multă vreme am cunoscut toate tainele raiului. Am și ție a-ți spune câte ceva.

*Eva.* Spune, te ascult.

*Maestrul Leonardo.* O să ascuți de mine?

*Eva.* Da, n-o să te supăr cu nimic.

*Maestrul Leonardo.* Și nici n-ai să mă spui cuiva?

*Eva.* Nu cred... Crede-mă.

*Maestrul Leonardo.* Dar dacă totuși se va afla?

*Eva.* Nu de la mine.

*Maestrul Leonardo.* Ei bine. Te cred. Ai trecut printr-o școală bună. Din câte pricepei eu, Adam e destul de prostănac.

*Eva.* E puțin cam necioplit.

*Maestrul Leonardo.* El nu știe nimic. Nu a călătorit și nu a văzut lumea. L-au prostiit, iar dânsul te prostește pe tine.

*Eva.* În ce fel?

*Maestrul Leonardo.* Îți interzice să mănânci fructe din pomul ăsta. Însă anume ele sunt cele mai gustoase. De cum vei mânca un astfel de fruct, o să înțelegi ce e bine și ce e rău. Îndată o să pricepi foarte multe și vei fi chiar mai deșteaptă decât Dumnezeu.

*Eva.* Dar e posibil așa ceva?

*Maestrul Leonardo.* Păi, îți spun că e posibil. Sigur.

*Eva.* Uite, zău, nici nu știu ce să fac.

*Maestrul Leonardo.* Mănâncă mărul ăsta! Mușcă, mușcă!

*Apare Adam cu chipiul în mâini.*

*Adam.* Ah, iată unde erai, Eva! Dar aista cine-i?

*Maestrul Leonardo se ascunde în tufiș.*

*Adam.* Cine a fost acela?

*Eva.* A fost prietenul meu, Maestrul Leonardo.

*Adam.* Și ce-a vrut?

*Eva.* M-a luat sus pe grumaji și a alergat cu mine prin grădină. Strașnic am mai râs.

*Adam.* Și nu a-ți mai făcut nimic?

*Eva.* Nu.

*Adam.* Dar ce ai tu în mână?

*Eva.* Un măr.

*Adam.* Din care pom?

*Eva.* Uite din cela.

*Adam.* Ba nu, minți, e din aista.

*Eva.* Ba nu, din cela.

*Adam.* Mi se pare că minți, totuși.

*Eva.* Pe cuvânt de onoare că nu mint.

*Adam.* Fie, te cred.

*Șarpele (stând în pomul cnoașterii binelui și răului).* Eva minte. N-o crede. Mărul e din copacul ăsta!

*Adam.* Aruncă mărul. Mincinoaso!

*Eva.* Ba nu, pentru că tu ești foarte prost. Trebuie să încerci ce gust are.

*Adam.* Eva! Fii atentă!

Eva. Nici un fel de atenție. Nu e cazul.

Adam. Fă cum știi.

Eva mușcă din măr, mestecând bucățița de fruct. Bucuros, șarpele bate din palme.

Eva. Ah, ce gustos e! Numai că ce se întâmplă? Tu dispari cu totul și apari din nou. Vai! Totul dispare și de undeva reapare. Oh, ce interesant mai e! Vai! Sunt goală! Adam, vino mai aproape, vreau să te încalces!

Adam. Ce-i asta?

Eva. Na, mănâncă și tu din mărul ăsta.

Adam. Mă tem.

Eva. Mușcă! Mușcă!

Adam mănâncă o bucată de măr și îndată se acoperă cu chipiul.

Adam. Mi-e rușine.

Din biserică iese Figvar.

Figvar. Tu, omule, și tu, omuleasă, ați mâncat fructul interzis. De aceea să nu vă mai văd în grădina mea. Valea!

Figvara intră iar în biserică.

Adam. Ei, încotro s-o luăm noi acum?

Apare îngerul cu fruntea în flăcări și îi gonește din rai.

Îngerul. Valea! Ștergeți-o de aici!

Maestrul Leonardo (apărând din tufiș). Plecați, plecați! Plecați, plecați! (Face semne cu brațele.) Coborâți cortina!

C o r t i n a

(1934)

## Igory Bhterev (1908-1996)

Salvându-se ca prin minune de stalinismul exterminator, Igory Bahterev este un original și enigmatic avangardist de încheiere de – metaforic – pluton literar care fusese atât de necruțător împușinat, ca efectiv, de un real și crâncen pluton: cel de execuție, al bolșevismului militant întru absurditatea pe care nu avea cum s-o conștientizeze, dat fiind că stătea prost la capitolul „materie cenușie”. (Iată numele doar a unei părți din avangardiștii ruși căzuți jertfă regimului inuman, scriitori asasiinați, morți în Gulag etc: N. Gumiliov (1921), B. Livșiț (1939), M. Kuzmin (1936), N. Burliuok (1921), Gh. Ciulkov (1939), V. Kniazyev (1937), L. Cernov (1933), A. Arhanghelski (1938), K. Olimpov (1940), V. Șileiko (1930), S. Nelyhiden (1942), I. Terentyev (1937), M. Semenko (1937), S. Tretyakov (1939), N. Habias-Komarova (1943?), V. Șerșenevici (1942), I. Gruzinov (1942), K. Bolșakov (1938), I. Deghen (1923), N. Oleinikov (1937), K. Vaghinov (1934), V. Riciotti-Turutovici (1939), G. Șmerelyson (1943?), A. Vvedenski (1941), D. Harms (1942), I. Afanasyev Soloviov (1938?), O. Mandelștam (1938), A. Tufanov (1942, acesta – lăsat să moară de inaniție pe pragul unei cantine raionale)... Apoi, sinuciderile lui S. Esenin și V. Maiakovski care, de fapt, se crede că... „au fost sinuciși” de regimul stalinist... Și nu ocazional-sentimentală, ci dramatic-semnificantă găsesc posibilitatea de a invoca, în România, numele acestor creatori ruși, pentru că scriitorii au nevoie de solidaritate chiar și atunci când, fizicește, nu mai sunt în viață; au nevoie de perpetua solidaritate întru spirit, în lupta cu răul de orice fel.)

Igory Bahterev s-a născut la Petersburg, mama sa fiind una dintre primele femei din Rusia care au profesat jurisprudența, iar tatăl era inginer-mecanic. Primele versuri – zaum' (transraționale) și absurde – le scrie începând cu anul 1925, chiar dacă ele aveau să fie publicate abia în 1980 în 5 exemplare-„samizdat”. A făcut parte din grupul leningrădean al avangardei „Flancul stâng” care, suspectat de oficialități pentru atare poziționare „confuză”, avea să devină „Obereu” (Societatea Artei Reale). Coleg cu A. Vvedenski, D. Harms, D. Levin, K. Vaghinov, N. Zaboloțki, N. Oleinikov, plus unii filosofi entuziaști, chiromanți, doctori fanatici, muzicanți autodidacți și prestidigitatori. În 1931, ca și Harms și Vvedenski, este arestat, fiind acuzat ca membru al unei grupări antisovietice de scriitori pentru copii. Prima carte, „Bibarmașii”, îi apare pe când se afla în închisoare. Sentința este una relativ „blândă”: i se interzice, timp de trei ani, să locuiască în regiunile Moscova, Leningrad și în mai multe orașe importante.

A mai publicat volumul „Furci și versuri”, în care a inclus lucrări scrise în anii 1926–1930, precum și cartea de proză „Speranțe înșelate”.

Până în 1987 I. Bahterev – numit și „ultimul dintre obereuți” – a rămas colaboratorul consecvent al revistei de avangardă „transponans” (ortografiat cu minusculă, ca și publicația românească interbelică „unu”), în care au fost inserate mai multe lucrări ale sale de o poetică a absurdului, cu note impresioniste, pe alocuri transpusă într-un limbaj transrațional decorativ, verbocreator, inventiv și sfidător de clișee.

La Madrid, în traducerea românească a antologatorului prezentului volum, apăru volumul de poeme al lui Igory Bahterev „LU” (Editura „Hebreo Errante”, 2006).

## REGELE MAKEDON, SAU FENIA ȘI OMOMLEȚII\*

**O**masă pe care se află imaginea destul de mare a unui chip de om. Întră doi inși: urâți, aspect neglijent, neplăcut, acoperiți de plete nepleptănate. Cel îmbrăcat în veșminte întunecate stă în picioare, cel în haine mai deschise se lasă în patru labe.

*Cel în mai întunecat.* Cine ești tu?

*Cel în mai deschis și în patru labe.* Eu sunt câine.

*Cel în mai întunecat.* Tu ești cel mai parșiv câine. Cel mai nespălat, deloc deștept, puturos, rău mirositor...

*Cel în mai deschis (umil).* Nespălat, puturos...

*Cel în mai întunecat.* Cel mai tâmpit, cel mai mizerabil câine. Dar cine sunt eu?

*Cel în mai deschis.* Omomlet, tu ești omomlet.

*Cel în mai întunecat.* Ați auzit? Hei, voi, ați auzit? El a vrut să mă – uite-așa! (Redă cu brațul mișcarea șarpelui.) Omomleți nu există. Ți-e clar? O spun ca Tipagor. Bagă-ți în cap: nu există. Iar eu sunt omleț. Cel mai frumos omleț. Înveșmântat din cap până-n picioare. Iată. (Arată.) În șapte meșe. Și cel mai puternic. Omlețul e bun, e bun! Deci, el este bun și cel mai puternic. Și asta se referă la mine. Eu sunt cel mai viteaz, chiar supraviteaz, și o să te ghiontesc, îți pot da cu piciorul.

---

\*În original: „cebolveki” – anagramare, la plural, a substantivului „celovek” – „om”, de unde, prin același procedeu, diminutivul românesc „omomleți”.

*Cel în mai deschis (supus).* Iar eu voi linge.  
*Cel în mai întunecat.* Iar eu îți voi da cu piciorul.  
*Cel în mai deschis și în patru labe.* Iar eu voi linge.  
*Cel în mai întunecat.* Iar eu te lovesc! (*Dezlănțuit.*) Lovesc! Lovesc! Lovesc!  
Eu te lovesc! (*Se îndârjește cu piciorul.*)

*Cel în mai deschis.* Iar eu te povesc. (*Ridicându-se încet.*) Covesc! Movesc! (*În deplină statură deja.*) Și o să te rod-drod-ord pe de-a-ntregul.

*Cel în mai întunecat, continuând să stea în picioare.* Vai! (*Se lasă în genunchi.*). Pentru Dumnezeu, numai nu mă mezdri-mistruge! (*Se lasă în patru labe.*) În caz contrar, la ce ar mai fi bun organismul meu?...

*Cel în mai deschis și care deja e în picioare.* Nu pricepi, nu? (*Cu aplomb.*) Să prinzi corumbei.

*Cel în mai întunecat și acum în patru labe.* Naiba să ia corumbeii tăi! (*Scâncește.*) Naiba să-i ia... Fenia! Feniecika! Măcar tu ajută-mă, salvează-mă. Oricât de puțin. Nici să lovesc nu am putere. Nici o posibilitate. (*Scutură din plete.*) Pentru că eu sunt cel mai tâmpit, cel mai parșiv, murdar. Pentru că sunt un câine și nimic mai mult, nimic...

*Cel în mai deschis și care acum e în picioare.* Bineînțeles. Da-da, parșiv, nespălat, cel mai tâmpit.

*Cel în mai întunecat.* Cum ai spus tu? Cine sunt eu, hai? Repetă, hai, hai, repetă numaidecât! (*Strigă.*) Dar eu sunt regel Regele Makedon. Eu sunt regele Makedon! Și gata. Acum îți este clar cine sunt eu? Ți-i clar cu cine vorbești tu?

*Cel în mai deschis, continuând să stea.* Dumnezeul meu! (*Se înșfacă de piept, picioare și așa mai departe.*) Makedon?! Dar mie nici prin cap să-mi treacă. Eh, Makedoane, Makedoane! Ce ai făcut tu, ce ai făcut tu, bre...

*Cel în mai întunecat și care continuă să stea, dirijând cu brațele (încăpățânat).* Nu Makedon, ci regele Makedon! Nimic mai puțin! Și nici un „bre”!...

*Cel în mai deschis, continuând să stea, ca și până acum.* Fie. Numai nu mă fă să!... Pentru că eu doresc să iubesc, doresc să-mi fie dor. Fără margini, fără sfârșit, otova și pretutindeni. Excelența voastră, spune, de unde ai aflat tu? Rege Makedon, drăguțule! Ei, de unde?!

*Cel în mai întunecat, lăsându-se în patru labe.* Poftim, lui nu-i este clar! Încă nu-i este clar. Ați văzut? De vreau – răspund...

*Cel în mai deschis, continuând să stea în picioare.* Vrei, nu vrei, însă eu te rog foarte mult, chiar te implor. Hai, vrei, te rog.

*Cel în mai întunecat.* De unde, de unde? Mai limpede ca limpezimea, mai clar nici că se poate: am aflat din cântece... Acum ai înțeles?

*Cel în mai deschis.* Nu prea... Pentru clarificare, poate că ar trebui să cântăm. Ei, rege, ei, Makedoane, binevoiește.

*Cel în mai întunecat.* Așa să fie – binevoiesc.

*Ambii dau din mâini și cântă:*

Fenia unuleț,  
Fenia doiuleț,  
Treiutu-i barbar,  
La al nouălea – corsar,  
Fenia cinciuleț,  
Fenia șesuleț,  
Fenia șeptișor,  
La al zecilea – aspirator.

*Cel în mai deschis, continuând să stea în picioare, dansând.* Acum m-am lămurit. Totul până la o iotă. Fiece mărunțiș, fiecă flecușteț!

*Cel în mai întunecat, continuând să stea în picioare.* Ți-i clar și în ce mă privește pe mine? Să admitem că te cred. Și cine ești tu? Vorbește, vorbește!

*Cel în mai deschis, lăsându-se în genunchi (îngâdurat).* Și chiar cine sunt eu oare?

*Cel în mai întunecat, în picioare.* Totul se știe. Și despre tine, și despre mine. Eu sunt omleț. Da' tu cine ești?

*Cel în mai deschis, deja în patru labe.* Omomlet.

*Cel în mai întunecat.* De ăștia nici nu există. Unde mai pui că tu ești un câine parșiv, cel mai tâmpit.

*Cel în mai deschis (bucuros).* Așadar, eu sunt câine? Cel mai, cel mai nedeștept! Și ce-ai mai spus?

*Cel în mai întunecat, lăsându-se în patru labe.* Am spus „omleț”, dar mai există și „omtăt”! Mai există câine! Eu sunt câine. (*Hohotește.*) Eu sunt câine – cel mai deștept, cel mai frumos!

*Cel în mai deschis, în patru labe.* De unde te-ai luat și tu? Eu sunt! Eu sunt! Ce fel de câine ești tu? Tu ești Makedon! Ham, ham!

*Tăbărăsc unul asupra altuia.*

*Cel în mai întunecat și de asemenea în patru labe.* Nu, eu!

*Cel în mai deschis și în patru labe.* Tu, tu!

*Cel în mai închis.* Ce fel de Makedon? Eu sunt câine. Hr-r-r-hrr! (*Se încaieră din nou.*) N-am spus nimic, nu știu nimic. Eu sunt câine.

*Apare câinele Fenia. Are cicatrice din precedentele lupte, arată minunat, cu zgardă la gât.*

*Fenia.* Eu sunt câinele Fenia. Lau-lau! Hau-hau! Eu – sunt eu!

*Nici cel în mai deschis, nici cel în mai întunecat nu-i acordă atenție. Astfel că Fenia le întoarce spatele.*

*Cel în mai deschis.* Iar eu aș putea să te ling, să te mușc.. să teucid.

*Cel în mai întunecat.* Imposibil să ascuți așa ceva!... Mi se apropie sfârșitul... O, Doamne!

*Cel în mai deschis (se repede și înșfacă de pe masă o figurină).* Ți-a venit sfârșitul, câine parșiv! (*Aruncă figurina în capul celui în mai deschis.*) Trosc! (*Nimerește în capul celui în mai deschis, – însă figurina e din cauciuc, gonflabilă, – sare îndărăt.*)

*Fenia.* Bau-bau. Vau-vau!

*Cel în mai întunecat (scâncind).* Ai vrut să mă, asta! Ai vrut să mă omori!

*Fenia.* Br-r-r. Uu-au-uu-au!

*Cel în mai deschis, în picioare.* Tu însuți ești vinovat că mai trăiești! Că mai trăiești! Că mai trăiești! Vai de capul tău!

*Fenia.* Hr-r-r. Vau! (*Brusc, se întoarce.*) Voi m-ați plictisit cu desăvârșire. Mai e mult să aștept?

*Cel în mai întunecat, și el în picioare.* Nu l-am recunoscut pe Fenișă... Deloc, deloc nu l-am recunoscut!...

*Fenia.* Ce are a face Feniuşa?! Eu am venit să vă salut, pentru ca mai apoi să vă strâng.

*Cel în mai întunecat.* Pardon, madam. În ce bază să ne strângi tu?

*Fenia.* Ştii voi foarte bine în ce bază. Pe mine mă cheamă Tekla Agatonovna. Eu sunt reprezentant. Şi gura, gură să vă ţineţi! Eu sunt reprezentant. Aţi înţeles cine se află în faţa voastră?

*Cel în mai deschis.* Mare lucru când în faţa ta, iată, e chiar un rege. (*Aparte.*) la figurina de aici, de la Fenia ăsta te poţi aştepta la orice! Dar de ce – scuzaţi de întrebare – aveţi zgardă la gât?

*Fenia.* Deoarece în faţa voastră se află reprezentantul principal. Poate că facem schimb. Eu vă ofer zgarda, iar voi proba, dovada principală, zisă şi alibi, care se află colea, pe duşumele.

*Cel în mai deschis.* Sigur, sigur. Numai că figurina e a directorului. Iar în faţă nu aveţi decât câini, dulăi, ba nu, pe regele Makedon şi câinele său. Cea mai mizerabilă, cea mai parşivă...

*Cel în mai întunecat.* El e de vină! Nu eu.

*Fenia.* Ce-mi înşurubaţi voi prostii în creier? Ba laie, ba bălaie, ba Nicolae, ba Niciolaie.

*Cel în mai deschis.* Nu, nu eu. Ci el! Eu sunt câine...

*Cel în mai întunecat.* Luaţi aminte, eu nu sunt Makedon...

*Fenia.* Mie mi-i indiferent... Mă duc îndată la director.

*Cel în mai deschis.* Directorul lipseşte. Asta e.

*Fenia.* Cum se poate? Dacă e director, înseamnă că este.

*Cel în mai deschis.* Ține-ţi gura. Lasă-l să caute.

*Fenia.* Ce înseamnă asta – lasă? Că doar eu sunt reprezentant. Iată! (*Aruncă zgarda.*) Iată. (*la figurina.*) Hau-hau!

*Cel în mai deschis.* Oho! Te recunosc! (*Fenia însă dispăre.*) Va fi vai şi-amar de noi. Rău de tot. Catastrofal. Tu eşti rege – îţi va fi şi mai al dracului...

*Cel în mai întunecat.* Eu nu sunt rege. Tu eşti.

*Cel în mai deschis.* Greşală, greşeluţă, – eu sunt omomlet. Ai înţeles? Vom fi vânaţi, fiecare – acolo, după gratii.

*Cel în mai întunecat.* Numai nu mă nevoi să.... Pentru Dumnezeu, nu mă face să!..

*Cel în mai deschis.* Ei, ce tot bodogăneşti tu? Nu înţeleg nimic.

*Cel în mai întunecat.* Că doar tu însuşi ai spus...

*Cel în mai deschis.* Stai puţin... Se pare că vine...

*Cel în mai întunecat.* Cineva – directorul, bineînţeles... Rău de tot...

*Cel în mai deschis.* Mi se pare că este cu ea...

*Cel în mai întunecat.* Cu cine „cu ea”?

*Cel în mai deschis.* Toate trebuie să ți le explic. Să mergem...

*Cel în întunecat.* Unde?

*Cel în mai deschis.* M-am săturat de tine. Sub masă. Să încercăm să încăpem amândoi.

*Încearcă. Încap cu greu.*

*Cel în mai deschis.* Să dăm drumul la tigaie.

*Cel în mai întunecat.* Care tigaie, de ce?

*Cel în mai deschis.* Înseamnă că alta... Altfel spus, perdeaua.

*Cel în mai întunecat.* Care perdea?

*Cel în mai deschis.* Fie, cuvertura.

*Cel în mai întunecat.* Ei, asta-i altă chestie. Vin... deja sunt aproape...  
Înseamnă că l-au găsit... Privește, s-au oprit. Aduc ceva. Ea – samovarul...  
Iar el? Sigur, mitraliera.

*Cel în mai deschis.* Pentru ce – mitraliera?

*Cel în mai întunecat.* Privește, s-au oprit din nou...

*Cel în mai deschis.* Hai să cântăm așa, să mai râdem.

*Cel în mai întunecat.* La ce-i trebuie lui mitraliera?

*Cel în mai deschis.* Nu pot pricepe...

*Cel în mai întunecat.* Asta e...

*Cântă:*

Fenia unuleț,

Fenia doiuleț,

Treiuțu-i barbar,

La al nouălea – corsar...

*Cel în mai deschis.* Vin, vin. Asta ne mai lipsea...

*Lasă cuvertura în jos.*

*Cel în mai întunecat.* Nici un sunet, nici o jumătate de sunet și nici un  
sfert de sunet... Gura! Țâț!

*Întuneric și liniște.*

Versiune românească și prezentare de  
**LEO BUTNARU**





Daniela Țurcanu – **Balcic**



Daniela Țurcanu – **Biserica Mireasa**





Daniela Țurcanu – **Ostrov**



Daniela Țurcanu – **Cules de morcovi**



Daniela Țurcanu – **Botescu**



Daniela Țurcanu – **Vama Veche**



Daniela Țurcanu – **Vama Veche. Plajă**



Daniela Țurcanu – **Năieni**





Daniela Țurcanu – Toledo



Daniela Țurcanu – Toledo



Daniela Țurcanu – **Flori elsa**

## Daniela Țurcanu

**S**e naște la 14 februarie 1968 în Constanța. Absolventă a Academiei Naționale de Artă, București, Secția Pictură (1996). Este membră UAP din România, filiala Constanța, secția pictură și lector universitar doctorand la Universitatea „Ovidius” Constanța, Facultatea de Arte, specializarea „Pedagogie – Arte plastice și decorative”, șef al catedrei de „Arte plastice și decorative”. În anul 1995 face studii documentare în străinătate, Spania - Madrid, Franța – Paris.

**Expoziții personale:** 1995-2005 a avut cinci expoziții personale la Muzeul de Artă Constanța, Galeria „President” Mangalia, „Centrul român de presă Romexpo” București, Galeria „Museion” Constanța, „Petromar” Constanța ș.a.; 2006 – „Oil Terminal” Constanța.

**Expoziții de grup:** 1993-2005 a participat la o sută douăzeci de expoziții de grup organizate atât de instituții ale statului (Academia Națională de Artă - București, Uniunea Artiștilor Plastici – Constanța și Muzeul de Artă Constanța) cât și de instituții și persoane private, în țară și străinătate; 2006 - Centrul Cultural Palatele Brâncovenești-Mogoșoaia, București, expoziția-studiu, „Generația Deceniul I”, curator Aurelia Mocanu; 2006 - Galeria Pogany, et. 1, Teatrul Național București.

**Activitate curatorială:** 1997-2003, președinte „Atelier 35” – Uniunea Artiștilor Plastici Constanța; 1998-1999, curator tabăra de creație pentru tineret „Lucian Grigorescu”, ediția I, Constanța, și a II-a Olimp – Mangalia; 1998-2001, director program „Joia culturală”, PNȚCD – Constanța.

**Tabere și simpozioane naționale și internaționale:** 1990-1999 a participat la douăzeci de tabere de creație și simpozioane de artă naționale și internaționale; 2000 – Simpozionul Național de Artă „Artiști în Dobrogea creștină”, Olimp – Mangalia; 2003 – Simpozionul Internațional „Conservarea și restaurarea patrimoniului cultural – Centrul Metropolitan de Cercetări T.A.B.O.R. Iași și Școala de Muzeologie Tulcea – sesiune națională, „Investigații patrimoniu național”; 2006 – Festivalul Internațional „Zile și nopți de literatură”, Neptun – Mangalia.



**Premii și distincții:** 1995 – Premiul pentru pictură-tineret „Rotary” București; 2006 – Diploma de onoare a Universității „Ovidius” Constanța.

**Colaborări:** 2000-2006 – colaborări cu diferite centre de artă și cultură, cu instituții naționale și internaționale, cu Institutul de Cercetări Eco-muzeale Tulcea, Muzeul de Artă Tulcea, Universitatea Politehnică București, Fundația de cultură germano-română, Freiburg – Iași.

**Cursuri de vară:** 2003 – Fundația Culturală Română, ediția a XII-a Constanța.

**Alte preocupări artistice:** grafică de carte; scenografie de spectacol (2002 – scenografia spectacolului, în decor natural, „Scene din viața lui Constantin cel Mare”, „Elixirul de dragoste”, Teatrul „Ovidius” Constanța; 2003 – adaptare scenografică la spectacolul „Săracul Gică”, Teatrul „Fantasio” Constanța; 2006 – scenografia spectacolului, în decor natural, „Viața și patimile lui Publius Ovidius Naso” de Paul Miron, Vama Veche, Mangalia).

**Apariții în publicații:** 1999 – „Întâlniri esențiale cu artiști dobrogeni contemporani” de Geta Deleanu, vol. I, pp.21-23, editura Europolis, Constanța; 2000 – „Enciclopedia artiștilor români contemporani”, vol. III, de Vasile Florea, Alexandru Cebuc, Negoită Lăptoiu, p. 186, editura ARC, București; 2005 – „Artiști dobrogeni” de Florica Cruceru, pp. 151-152, editura Muntenia, Constanța; 2005 – „Preda’s International Magazine”, nr. 1, ianuarie, pp. 69-77, editura Infcon, Constanța; 2006 – „Deceniul I” catalogul expoziției de la Palatele Brâncovenеști-Mogoșoaia, Ed. Square Media București, pp.92-93.

## Repere critice

„Cheia picturii Danielei Țurcanu este aceea care deschide orizontul percepțiilor neobstrucționate de aparenta libertate a limbajului plastic pur. Un punct de vedere plasat la marginea obiectului pe care-l pune în discuție își ia ușor libertatea de a considera structurile figurative ca fiind «bruiaje» ale percepției pure sau altfel spus ca impurități formale nimic mai inexact, iar pictura Danielei Țurcanu ne dă în plus mărturia căutărilor în a ne găsi locul potrivit vieții noastre individuale în marea perspectivă a lumii. Prin Daniela Țurcanu, cu deplina bucurie odată în plus, sperând-o nesubiectivă, căci este studenta mea, numesc un model sensibil, dar puternic, de cale spre înțelegerea profundă a picturii.” (Vladimir Zamfirescu – profesor la Academia de Artă București).

„În generația ei, mulți tineri forțează prematur o identitate artistică. Daniela Țurcanu nu se grăbește. Este meritos să procedezi așa într-o profesie ce implică un parcurs îndelungat.” (Florin Ciubotaru – profesor la Academia de Artă București)

„Ceea ce impresionează în întâlnirea cu creația Danielei Țurcanu este forța. O forță a «cantitativului», a năvalei cromatice, a impulsului folosirii ei cu vigoare... O anume pătrundere incisivă, declivantă, în structura formelor

dezvăluie un ochi avizat, intuiția și înțelegerea pictoriței care compune și recompune detaliile după un «cod» propriu. ...Vocația de pictor a Danielei Țurcanu este «semnul» definitoriu al expoziției sale personale deschisă la Muzeul de Artă Constanța.” (**Florica Cruceru** – critic de artă).

„Artista este adepta picturii ca știință. «Atunci când pictez – spune Daniela Țurcanu – îmi ies din mine și sunt furată de bucuria pe care o simt privind o natură statică sau un peisaj».

Călătoriile de studii pe care artista le-a făcut în Spania, la Toledo, și în Franța, la Paris, au fixat coordonatele sufletești și spirituale ale artistei, raportarea la exterior fiind un prilej de cunoaștere a sinelui și de integrare în spațiul românesc de inspirație dobrogeană.” (**Geta Deleanu** – muzeograf.)

„Mastaba, templu, piramida dură și bine susținută, înfățișare de depuneri successive, sugestiv învârstată, construcția Danielei Țurcanu nu înșeală, ea ne hrănește certitudinile, ne întreține credința, ne aprinde dragostea de ceea ce este cu adevărat nepieritor, înscriind în noi cu putere, forța de a nu depinde de aparențe, de nimicul ușor de atins a lucrului imediat ci tinzând către necuprins să ne putem hrăni cu puținul idealurilor noastre.

Puținul idealului nostru să fie astfel desenat încât niciodată să nu-l trădăm, să nu rămânem paznici neadormiți peste ceea ce am primit, fiind investiți de încrederea «celui» ce ne-a dat o atât de tandră comoară, aceea a dezvăluirii pentru ceilalți a adevărilor conținute în fiecare loc, piatră, floare, gând. Depozitul de bine, frumos, certitudine, credința din construcția Danielei iradiază.” (**Silvia Radu** – sculptor.)

„Daniela Țurcanu nu combină culorile ci sentimentele. Sentimentele colorate despre faleza de la Vama Veche, sentimente ce transcend o realitate ca apoi să ne ofere concret un peisaj de vis.” (**Vasile Gorduz** – sculptor.)

„Creația Danielei Țurcanu vădește un drum statutar; voința de a fi ea însăși, mobilitatea spiritului, tenacitatea, îi definesc fiecare etapă, fie că este vorba de ciclul nudurilor, al naturilor statice, al peisajelor spaniole sau dobrogene, ca și a celor cu temă creștină. Diversitatea acestora are ca liant, un semn unificator, sensul adânc al unui suport teoretic și practic privind morfologia culorii și semnelui plastic pe care-l stăpânește.” (**Florica Cruceru** – critic de artă.)

„Fiecare tablou, fiecare lucrare se deosebea prin nemărginita multitudine de culori jucăușe, provenind desigur din curțile, din codrii și poienele Ceremusului din care se trage. Temele moderne își descoperă și rădăcinile de la începutul lumii. Aspre sau netede, ele pot fi înțelese ca moștenirea strămoșilor din bisericuțele bucovinene, noutăți fantastice într-un context din lumea asta cu ușoare dezveliri laice față de canonul clasic. Citim seninătate, armonie dar și demitizare, ironie înveselitoare. Un exemplu semnificativ este parada nuduștilor de la Vama Veche în care tentația corpurilor nude e cenzurată de amintirea înspăimântătoare a Pogorării în Iad. Vama Veche începe să semene cu Balcicul de altădată, însă fără delectările civilizației de atunci.” (**Paul Miron** – scriitor.)



„Nici un alt pictor din generația sa nu și-a manifestat până în prezent bucuria, plăcerea și devotamentul de a se «confrunța cu dialogul dificil al peisajului» (FL. Cruțeru), cum o face tânăra artistă. Fie că este peisajul spectaculos al dealurilor în amfiteatru, de deasupra Dunării și insulelor, cu prospețimea avalanșelor de lumină, din sud-vest, de la Ostrov, fie că prezintă vastitatea stepei dobrogene, bătută de un soare răscolitor și de oazele de verdeață ale satelor din zona Cobadin, fie că înfățișează austeritatea și sobrietatea canaralelor și a așezărilor din preajma lor, de la Cheia, Mireasa și Gura Dobrogei, fie că sunt malurile înalte, râpoase, singuratic, ori plajele vaste, pustii sau populate, ale mării, de la Vama Veche - Daniela Țurcanu «le atacă» din unghiuri neașteptate, surprinzându-le într-o mișcare cosmică, într-o dinamică nebănuită. Anotimpul predilect este vara - care se dezlănțuie cu orgii de nuanțe, de brunuri, albastru, portocaliu, verde, galben, cu un desfrâu de armonii, profunzimi și rezonanțe. Un caleidoscop impresionant de culori devoră pământurile, apele și cerul peisajelor sale, modificându-le perspectivele.

Dintre toate, evident, noua serie de lucrări cu care ilustrăm numărul de față al revistei noastre, pictată astă vară la Vama Veche, constituie o creștere valorică. Se produce acum o explozie a trăirilor, a încărcăturii emoționale, parcă mai puternică, mai în forță; o energie specială guvernează mișcarea; fervoarea coloristică este una pe măsura tumultului sufletesc; o solaritate descătușată pune stăpânire pe toate pânzele; râpele, malurile, pământurile de deasupra mării sunt încinse, ard de culoare; ierburile aspre ard, și ele, intens, debordant, numai scaieții, acești seniori subțiri și înalți de pe buza prăpastiilor, aureolează, cu florile lor de foc, orizontul diafan al unei mări dense, intrate, și ea, în vibrație. Sub tensiunea luminii din marginea mării, pe plajele estivale de la Vama Veche, oamenii și lucrurile își dispersează contururile, încearcă cu greu să se mențină în realitate, se integrează unei curgeri tainice, voluptuoase, care urcă ușor în fantastic.

Urmând o linie ascendentă, deopotrivă viguroasă și matură, într-o continuitate a picturii tradiționale românești, peisagistica Daniei Țurcanu își consolidează un loc distinct în plastica generației tinere de la noi.” (**Ovidiu Dunăreanu** – scriitor).

ANGELA BACIU-MOISE

## Dan Mănuță: „[În străinătate n.n.] ...studierea limbii și literaturii române este pe cale de dispariție”

– **C**um este literatura astăzi? Realizați un profil al ei. Se mai scrie?  
Cum?

– Cred că întrebarea dumneavoastră vizează două aspecte: a) profilul de fapt și b) profilul prezumtiv. În ceea ce privește prima parte, sunt convins că este vorba de un profil foarte diversificat. Ceea ce reprezintă un lucru îmbucurător. Pe de altă parte, este și un profil cam prolix. Se scrie enorm, cu o furie care a cuprins absolut toate generațiile. Autorii trecuți de maturitate vin cu o încărcătură culturală care adesea stânjenește spontaneitatea. Cunosc câțiva autori din această categorie care, în mai puțin de trei ani, au tipărit cam cincisprezece volume de versuri fiecare, fiecare tom având, obligatoriu, peste două sute de pagini. Calitatea de membru al Uniunii Scriitorilor nu o atrage automat și pe aceea de „scriitor”. Dimpotrivă: consfințește statutul de „autor”. Nu văd însă ce rău social s-ar ascunde aici.

Cei tineri și foarte tineri se conformează – cu puține excepții – unei mode care bănuie fioros numai pe plaiurile mioritice. Este vorba de o literatură pe care nu ezit să o numesc „literatură excrementală”. Nicăieri în lume nu se mai întâlnește așa ceva. Mai grav încă: s-a inventat și un așa zis curent literar, numit fraudulos, „postmodernism”, care, chipurile, să legitimizeze „capodoperele” scatofagiei. Este nu numai o modă, ci o adevărată obsesie, un fenomen de patologie socială. Sunt convins că, dacă ar citi cele „scrise” de asemenea „scriitori”, sensibilul Villon ar muri din nou, de... rușine.

În ceea ce privește profilul prezumtiv, opinia mea va reieși din cele câteva răspunsuri care urmează.

– *Cum definiți diaspora la începutul secolului XXI?*

– Diaspora noastră literară este un fenomen complex, și, pe alocuri, prolix. De existența unui „exil literar” nu se mai poate vorbi. De aceea,

consider că ați folosit un termen cât se poate de exact. Ca trăsătură fundamentală a diasporei literare românești consider că este centripetarea. Nici un scriitor de limbă română din afara granițelor țării nu mai este animat de tendințe centrifuge. Fenomenul centrifugării a avut motivații preponderent politice. Spre exemplu, scriitorii din fosta R.S.S. Moldovenească erau constrânși să își decline apartenența la literatura română și să susțină că aparțin „literaturii sovietice multinaționale”. Unii dintre ei nu au renunțat nici azi la această opțiune. Alți autori, care trăiesc peste mări și țări, de exemplu, în Statele Unite, pot împrumuta sau mima unele tendințe din literatura țării de adopție, fără ca prin aceasta să manifesteze pulsuni centrifuge.

Cauza centripetării consider că este spaima de a nu pierde cititorii. Cu atât mai mult, cu cât numărul acestora se reduce drastic, pe zi ce trece, prin asimilare. Exemplul cel mai concludent este, după mine, acela al scriitorilor de limbă română din Israel. Foarte numeroși, s-au bucurat până nu de mult, de un public propriu, care se subțiază neconținut. Asemenea condiții severe impun un singur cititor cât de cât sigur: acela din spațiul românesc.

– *Ce părere aveți despre generațiile literare? Au vreun rol?*

– România este singura țară din lume în care se discută despre „generații literare”. Rădăcinile discuțiilor sunt mai vechi, au început în deceniul al patrulea al secolului trecut. Le-au preluat bolșevicii, care au avut, ca și fasciștii, ambiția de a impune o „generație nouă”. Care, spre norocul literaturii noastre, s-a nimerit a fi șazecismul. În cazul de față, nimeni nu se gândește să conteste denumirea unei mișcări literare prin folosirea unui criteriu generaționist, deoarece toată lumea este de acord că ne aflăm în prezența unei coincidențe, rare, de altfel, între criteriul ideologico-literar și acela biologic.

Fenomenul cred că s-a repetat, de și la scară redusă, în cazul așa numitului optzecism. Dincolo de care au început derapajele, care ambiționează să producă cel puțin anual câte o generație scriitoricească. Motivul ultim al acestor derapaje este suprapunerea – conștientă, nu încapă nici o îndoială – a criteriului generaționist peste acela valoric. Replica obișnuită a grafomanului generaționist: „Cum să mă pricepi, bă!, dacă eu sunt două miist șase?!”

– *Ce face U.S.R. pentru a desființa „subliteratura”?*

– Mai întâi trebuie să definim „subliteratura”. Aceasta există în toată lumea, uneori numită și „literatură de consum”. Partea proastă este că cititorii de asemenea producții (numite și „marfă”, în sensul de „superioritate absolută”, întâlnit în jargonul pubertar) sunt clamați „magiștri”.

Ce poate face Uniunea Scriitorilor?! Nimic! Uniunea este – sau ar trebui să fie – doar un sindicat și nu un tribunal estetic. Ar putea să nu îi primească pe scatofagi ca membri, să nu le dea premii. Din fericire, există destui membri care au simțul măsurii. Din nefericire, economia de piață impune niște reguli nu totdeauna favorabile literaturii adevărate. Un cunoscut scriitor francez publică, sub numele lui real, romane de incontestabilă valoare și sub pseudonim cărțului de succes comercial în „Série noire”, pentru a supraviețui.

– *Considerați că s-a ajuns la o concurență între beletristică și mass-media?*

– Am propus undeva ca, în loc de „generația două miistă”, să se vorbească despre „generația Net”. Pentru că pe Internet circulă o bogată literatură. Din păcate, frecvent mediocră sau de-a binelea proastă. Dar trebuie să ținem seama că fenomenul este abia la început. Important este că se realizează un schimb intens de opinii în materie de literatură. Extrem de importantă este crearea unei noi retorici literare, reclamată de un instrumentar specific: ecranul calculatorului. Va dispărea romanul? Vor avea întâietate terținele și vor dispărea baladele? Vor fi folosite masiv anexele ilustrate? Nu risc nici un pronostic.

Decamdată, constat succesul constant al cărții tradiționale. „Galaxia Gutenberg” refuză să moară. Cel puțin din punctul de vedere al beletristicii.

Cât privește concurența dintre beletristică și mass-media, iarăși nu sunt îngrijorat. Și la noi publicul cititor este extrem de stratificat, asemenea cititorilor din toate țările europene. Mulți nu citesc defel: cred că mai bine de jumătate din populația alfabetă. Din jumătatea rămasă, cred că nu mai mult de treizeci la sută citește numai ziare. Literatură citește restul de douăzeci la sută. Dar, atenție! De aici, cea mai mare parte citește numai Coelho, Dan Brown ș.c.l. Ce a mai rămas? Ca să fiu optimist: circa zece la sută citește ceea ce s-ar putea numi „literatură”. Literatură curentă, mediocră, bună sau foarte bună. În nici un caz „sub-literatură”.

*– Traducerile te fac cunoscut peste graniță? Puteți da câteva nume de traducători?*

– Nu am urmărit în mod special această chestiune. Este vorba, totuși, de nume, puține, apărute în Italia, Spania, Franța, Germania, în versiuni datorate unor traducători mai vechi. Spre surprinderea mea, plăcută, au apărut și traducători mai tineri: în Franța, Spania, Italia.

Sunt de părere că, nu mult timp după ce Convenția de la Bologna privind învățământul universitar va fi aplicată riguros în toate universitățile europene, specialiștii în românică vor fi tot mai puțini. Prin urmare – și traducătorii. În această privință nu îmi fac nici un fel de iluzie. Recent, am participat la un colochiu de românică organizat de Universitatea „Humboldt” din Berlin. Toți participanții au constatat, regretând, firește, fenomenul, că studierea limbii și literaturii române este pe cale de dispariție. Și aceasta într-o țară care avea, până nu de mult, cea mai puternică școală de românică din Europa.

Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că nu știm defel să ne prezentăm valorile. Dimpotrivă, ici și colo, prin Europa, se ivește câte un năpârstoc vorbăreț, care, deși nu s-a produs cu nimic, declară – de regulă, într-o engleză impecabilă – că literatura română nu există, că acei care, îndeobște, sunt considerați scriitori, sunt, de fapt, niște impostori (de la Eminescu la Breban) ș.a.m.d. Drept urmare, mă – și vă – întreb: de ce ar investi un editor străin într-o afacere care va fi, cert, un eșec!? De ce să mai vină studenții (din Germania, Franța, Italia, Suedia ș.a.m.d.) să învețe despre o limbă și o literatură fără nici o valoare?!

*– Mai sunt folosite târgurile de carte, festivalurile, concursurile etc. ?*

– Toate manifestările, naționale și internaționale, legate de carte au un impact deosebit. Cu atât mai mult când sunt itinerante. Am stat de vorbă cu

câțiva editori veniți din toată țara, și chiar de peste hotare, la cele trei mari manifestări anuale organizate la Iași. În pofida chiriilor deloc ieftine pe care le plătesc pe metrul pătrat, ei nu ezită să participe de fiecare dată.

– *La ce lucrați în prezent?*

– În primul rând, cronica literară lunară de la *Convorbiri literare*. Apoi, reeditarea a două dintre cărțile mele mai vechi, care au intrat în bibliografia de referință: *Liviu Rebreanu sau lumea prezumtivului și Lectură și interpretare. Un model epic* (aceasta cu titlul ei adevărat, *Bonus pastor*, tăiat, în 1988, de cenzură). Apoi un studiu despre Ion Creangă, pe care l-am conceput în răspăr cu locurile comune didactice.

– *Sunteți conștient de valoarea operei și personalității Dvs.?*

– Răspunsul îl las la aprecierea altora.

– *Pentru sfârșitul dialogului nostru, ce îmi puteți spune? Un cuvânt de încheiere?*

– Sunt convins că *Mărturiile* pe care le adunați vor constitui temeieri serioase pentru aprecierea, pe baza unor premise sociologice corecte, a literaturii noastre de azi.

PAUL CERNAT

## *Contemporanul și complexul periferiei*

„**C**ontemporanul face mari eforturi ca să atragă atenția militanților celebri ai artei și literaturii contemporane din Occident asupra Bucureștiului. Corespondența asiduă, schimbul de ziare, de idei, de informații, relațiile și autoritatea pe cari unii dintre noi le au în centrele unde arta modernă e în plină ascensiune, au determinat într-o mare măsură curiozitatea amicilor noștri din străinătate. Mulți dintre ei sînt chiar convinși - ne scriu - că în scurt timp elita intelectuală a metropolei noastre nu numai se va pune la curent cu caracterul secolului în care trăim, mișcare-viteză-forță, ci va intra în rândurile creatorilor și va îndruma societățile înapoiate din Balcani“.

Prezent în forme naiv-entuziaste în articolul **Pentru contemporani** al lui Ion Vinea, complexul de superioritate culturală față de celelalte națiuni balcanice (calificate drept „înapoiate”) exprimă – pe de o parte - nevoia de sincronizare/ afirmare culturală a unei națiuni tinere și – totodată – reflexul compensatoriu al unui complex identitar care va face carieră în interbelicul românesc. Pentru Vinea, rolul civilizator, asumat la modul mesianic, urma să revină unei elite intelectuale racordate la cele mai noi manifestări ale spiritului timpului. Această elită ar avea ca misiune promovarea artei moderne autohtone în Occident (și viceversa), recunoașterea ei internațională și depășirea ingratei condiții imitative (prin intrarea în rândul „creatorilor”, al exportatorilor de forme și idei). Același entuziasm se regăsește și în nota **Pentru cetitori și scriitori** (altminteri - un model de promovare a culturii românești în străinătate): „Avem satisfacția de a anunța cetitorilor noștri că ne-am asigurat colaborarea efectivă și inedită a scriitorilor și artiștilor conducători ai mișcării noi din întreaga Europă. (...) De la Paris, Paul Dermée, directorul considerabilei reviste **L'Esprit nouveau** și poeta Celine Arnould ne-au trimis colaborarea lor și și-au luat sarcina contribuției artistice a tinerei Franțe (...) Publicăm azi cronica lui Hans Richter, unul dintre novatorii artei alături de Eggeling, Arp, Giacometti, Marcel Iancu etc. Avem, din Italia, sprijinul asigurat al lui Marinetti, directorul ziarului oficial **Impero**, al marelui sculptor și gravor Prampolini, unul dintre cei mai irezistibili și originali animatori ai artei moderne, și al maștrilor Balla, Carra, Severini, Boccioni, Chirico, Depero, apoi Moscardelli, Alberto Savinio. Din Franța: Fernand Leger,

Braque, Marguerite Crissaz – Olanda: Van Doesburg – Germania: Walden – Ungaria: Cassak (Viena). Vom îngriji ca în revistele acestor prieteni să apară traduceri în limba română și reproduceri după artiștii noștri. Vom rezolva pătrunderea literaturii noastre în străinătate. Vom deschide în țară cale unui curent salubru și înviorător”. În schimb, în articolul **Blestemul locului** (publicat pentru prima oară în **Luptătorul**, nr. 505, 25 februarie 1922 și republicat fără modificări în **Contimporanul**, nr. 14, 15 octombrie 1922 cu o greșeală de tipar în titlu: **Blestemul leului**), complexul de inferioritate față de Occident (și cel de superioritate față de „Balcani”!) se află în prim-plan: „După un șir scurt de popi și de hagii, cunoscători ai slovei chirilice și ai inscripțiilor de pe piastru și irmilici, Balcanul întreg, Balcanul contimporan, în frunte cu noi, românii, se avântă prin idee spre cunoașterea primelor taine și, prin analiză, la cunoașterea sufletului”. Deducem că „blestemul locului” cade asupra însuși mimetismului modern – revoluționar, vanitos, violent, barbar, năvalnic, imitativ și lipsit de gust: „Și atunci, vanitatea imensă a începătorului, revoluționar și năvalnic ca orice începător, ne copleșește. (...) Sperăm în violența primară a sufletului elementar și nou ce ne împinge. Cultura, credem, e ceva care, ca și civilizația, se adoptă, se imită. Clădirile americane, cu douăzeci și cinci de etaje, ne sînt îndemn pentru construcția literară. De ce blestemul veacurilor, de ce blestemul locului pe grafomania noastră juvenilă?” Privind cu melancolie la „noblețea intelectuală” a apusenilor, autorul bovarizează patriotic în marginea frustrărilor „minoratului”: „Noi cetim însă în trofeele lor triste și ne prinde o patriotică mahnire!” deplângând minoratul lingvistic la care inexistența unui „imperialism” politic (și, prin extensie, cultural) ne-a condamnat: „Pentru gânditorul adevărat care vrea să participe la viața intelectuală a secolului, limba lui diferită e, deci, un exil și o osândă. Situația lui, aci, față de capitalele continentului, e aceeași cu a tracului depărtat de Roma și Atena. Există, știm, argumentul Rusiei, triumfătoare în literatură. Dar Rusia e o mare putere politică, și știm repercusiunea rangului unui stat asupra literaturii sale“. Om de stînga, adept al „democratismului” în politică, Vinea – artist cu complexe aristocratice – ironizează subțire „democratismul” cultural: „Concluzia împotriva nobleței intelectuale este de un integru democratism intelectual: scriți, totuși, și îngâmfați-vă, fie și numai de necaz!” Suntem totuși departe de îndemnul heliadesc pașoptist „Scrieți, băieți, orice, numai scrieți!”...

Soluția de afirmare externă prin depășirea obstacolului limbii o reprezintă, în aceste condiții, expatrierea, o soluție pe care Vinea nu a ales-o, dar pe care – în opoziție cu tradiționaliștii - nu o vede în contradicție cu specificul autohton. Acuzând „marea mizerie care a pricinuit acest început de exod al talentului românesc în alte limbi și în alte țări”, autorul apreciază că „scriitorii români nu și-au sacrificat, înstrăinându-se, caracteristica lor națională. **Isvor** al d-nei Bibescu, **Chira** și puțin cunoscuta la noi **De nos oiseaux** a lui Tzara se afirmă tocmai prin atmosfera românească de care sînt impregnate” și că scrieri precum „**Chira Chiralina**, **Isvor** și cele ce vor urma pot coexista în două limbi și a le fecunda deopotrivă“. „Purtătorii de titluri nobiliare” Charles Adolphe Cantacuzene, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Anna de Noailles urmați de cei „înzestrați cu blazonul talentului”: Panait Istrati, Tristan Tzara, Adrien le Corbeau (Rudolf Bernhardt n.n.), Andre Sernaz (Dan Ciocărdia), Orna Galatz și Alice Călugăru. **Contimporanul** va susține „afirmarea artei românești peste hotare”, fie ea avangardistă sau nu. Va fi „promovată” activitatea unor autori neavangardiști de limbă franceză precum Anna de Noailles, Elena Văcărescu, Martha Bibescu, Celine Arnauld sau Panait Istrati alături de cea a unor

campioni ai artei moderne precum Brâncuși sau Tzara (cu toții considerați, în subsidiar, ca un fel de ambasadori ai culturii noastre în universalitate). Vor fi, de asemenea, prompt înregistrate ecourile externe ale creațiilor lui Ion Vinea, Marcel Iancu, Milița Petrașcu sau Mattis Teutsch. Speranțe sînt legate și de traducerea în limbi de circulație universală a unor nume autohtone precum „precursorul” Urmuz sau Jacques G. Costin.

Să ne oprim însă asupra unui alt articol programatic, **Promisiuni** (în **Contimporanul**, an III, nr. 50-51). Dintru început este afirmat – în spirit avangardist – caracterul „internaționalist” al spiritului novator: „Există astăzi, la noi, un public impozant, pătruns de adevărul elementar al artei fără anecdotă, cucerire esențială a secolului care-și fixează astfel un propriu stil. Și mai există, mai presus de vrăjmășiile impotente ale ceasului, o internațională a publicațiilor de avangardă din întreaga lume, creând deasupra granițelor o atmosferă de emulație (...) care va duce la descoperirea finală a căutatului stil al epocii și al planetei unificate”. Accentul se deplasează apoi către un soi de internaționalism intelectual idealist și mesianic: „O internațională intelectuală a luat ființă, pe nesimțite, fără congrese, fără programe, fără fonduri de propagandă, și din frământarea aceluiași nevoi, sub imperiul aceleiași chemări și-a împlântat, înainte, limpede, idealul”. Pentru ca în final să asistăm la o afirmare a orgoliului național în materie de avangardism (privit ca expresie supremă a sincronizării): „Artiștii români și-au spus la timp, și printre cei dintâi, cuvântul. Niciodată, în istoria țării, nu s-a mers astfel, în pas cu vremea”. O deplasare oarecum similară întâlnim și în **Manifestul activist către tinerime**, unde imprecățiile negatoare la adresa artelor „prostitute” cedează, în partea a doua, locul unor afirmații „constructive” culminând cu: „România se construiește azi!”. Pe această linie „aurorală”, eroii fondatori de la **Contimporanul** se vor întâlni, la un moment dat, cu mesianismul tradiționalist/naționalist al lui Octavian Goga care, răspunzând unei anchete despre Tudor Arghezi găzduite în paginile revistei, afirma: „Sînt de partea moderniștilor, fiindcă, în toate împrejurările și în toate sensurile, am simțit laolaltă cu premergătorii. Am adesea sentimentul că ne găsim în fața unui început: țara se face de-abia acum. (...) Socot că Arghezi e un premergător!” (**Contimporanul**, an VII, nr. 76, p.11). Pe de altă parte, Vinea va găsi de cuviință să răspundă pe larg și vehement unui articol xenofob al revistei lui O.Goga, **Țara Noastră**, în care era numit „Ion Vinea-lovanaki” și calificat drept „unul dintre cei mai mari chiulangii al războiului”. **O replică d-lui Goga** aduce „precizări” detaliate privitoare la ascendența paternă românească a autorului (grec după mamă), păstrând însă tăcerea asupra celeilalte acuze. În altă parte însă, „precursoratul” capătă însă semnificații opuse: „Epigoni, cum ne-a numit, într-un acces de scârbă nedreaptă, Eminescu, de al cărui entuziasm pentru predecesorii slăviți ne îndoim foarte, continuăm azi seria lungă a precursorilor. Așteptăm pe inspiratul de mâine, care să iasă din limitarea balcanică de până acum și să producă în planul unic al valorilor universale. Dar cum vom ajunge oare acolo, când n-avem o cultură capabilă să completeze pe un om care n-ar ști decât românește? (...) E un nivel la care trebuie să ne ridicăm colectiv și care de-abia constituie un punct de plecare pentru îndrăzneții porniți să exploreze și să ne aducă, din haos, literatura românească”. O dată cu încheierea primului război mondial și cu prăbușirea definitivă a „vechii Europe” imperiale din La Belle Epoque („fin de l’Ancien Regime”, cum îl numise Mateiu I. Caragiale în ale sale **Efemeride**) nevoia modernizării radicale și a recuperării decalajelor prin arderea etapelor are ca efect o respingere radicală a moștenirii secolului



al XIX-lea. Redefinirea identitară și noile provocări europene aduc cu sine alte tipuri de raportare la tradiție. Semnificativ e faptul că moderniștii radicali se întâlnesc cu tradiționaliștii în respingerea „formelor fără fond” din secolul XIX. Dacă însă **Gândirea** renova tradiționalismul semămătorist adăugându-i o componentă transcendentă, bizantin-ortodoxă, în articolul **Premergătorii**, Vinea contestă realitatea oricărei tradiții „clasice”, denunță provincialismul, mimetismul literaturii culte preexistente și minoratul autohton, pledând pentru o viziune conformă pulsului sincron al noii Europe moderne: „Astfel am ajuns să învățăm despre clasicii noștri la a căror tradiție criticii creduli ne recheamă adesea cu seriozitate. Astfel se vorbește de o mișcare romantică, țărănească și, fără ironii, până și de un simbolism indigen, merit deopotrivă să treacă, dimpreună cu noi, scribi ai momentului, în patrimoniul clasic al națiunii. (...) sîntem mari, sîntem admirabili, fiindcă numai așa vom corespunde necesității de a crede în noi, și care înfrînge orice protestări ale gustului. (...) În spațiul unui veac românesc am condensat evoluția literaturii, întregă. Avem, de pildă, un Homer în Budai Deleanu, un Racine în Grigore Alexandrescu, un Hugo în Vasile Alecsandri. Echivalenți am găsit și pentru Baudelaire și Tolstoi, între contemporani. Scriitorul din Europa de azi, în care Viena și Parisul sînt mai aproape de București decât în 1914, caută să-și verifice iluziile despre sine și într-alt fel decât în aceste măsurători cu unități ignorate în afara tribului”. În articolul **Modernism și tradiție** (publicat în **Cuvântul liber**, seria a II-a, nr. 1, pp. 10-12, 26 ianuarie 1924), întreaga literatură română anterioară modernismului este denunțată ca „import”: „ideea în sine, a unei literaturi române, e un pur și simplu import. Începuturile noastre literare n-au fost o dezvoltare firească a folclorului, ci o deprindere gentilă a primilor bonjuriști. Romantismul lui Eliade și al lui Alexandrescu e de import. Toată literatura secolului nostru trecut e de import, și uneori de import brut, cu modificări în iscălitură. Țărănismul **Vieții românești** și „simbolismul” de la 1908 sînt de import. Coșbuc, singur, e o floare autentică a solului. Firește că s-au scris, totuși, opere de valoare. Dar tocmai aceasta degradează argumentul „importului”.

O viziune oarecum asemănătoare întâlnim în controversata **Prefață** a volumului **Imagini și cărți din Franța** al lui B. Fundoianu. Deosebirea constă în absolutizarea rolului modelator al Franței față de care tânărul autor se simțea irezistibil atras: „Istoria literaturii ne stă de față și ne spune că literatura noastră a fost un simplu parazitism. D. Iorga a notat admirabil cândva cât am fost de franțuziți cu logofătul Conachi, Iamartinieni cu Bolintineanu, hugolatri cu Alecsandri. Lista se poate continua. Bălcescu nu l-a uitat pe Lammenais, cum nu l-a uitat Costache Negruzzi pe Prosper Merimee, Macedonski a început cu Musset și a sfârșit cu Mallarme. De la 1900 până astăzi, peisajul literar își datorește orientarea și substanța lui Baudelaire, și lui Verlaine, și lui Laforgue. De două ori literatura română a încercat să scape de coitul acesta prea excesiv o dată cu Filimon, care aducea în bagajul lui literar romantismul german, și a doua oară cu Eminescu, figura reprezentativă a întregii ideologii de la **Convorbiri literare**” (v. B. Fundoianu, **Imagini și cărți**, ediție de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București, 1980, p. 24). Considerând că o autentică literatură românească începe abia o dată cu simbolismul, Fundoianu constată „evoluția” culturii noastre de la condiția de simplu parazit la aceea de „colonie”/provincie a culturii franceze: „Apariția, nu a geniilor, ci a câtorva talente remarcabile, acum când între Eminescu și Argehezi s-a așezat tiparul graiului nostru literar, ne procură un răgaz și o posibilitate. (...) Cultura noastră

a evoluat, și-a desinat o figură și o stare, a devenit o colonie – o colonie a culturii franțuzești“. Un asemenea minorat este fatal din pricina diglosiei combătute – inutil - de către un Nicolae Iorga: „Atârnăm de cultura franceză din pricina bilingvității noastre - cel puțin a clasei suprapuse. Nu putem scrie în franțuzește, ceea ce ar fi singura conduită logică, iar în românește (...) nu putem interesa pe nimeni. Va trebui să convingem Franța că intelectualizește sîntem o provincie din geografia ei, iar literatura noastră un aport, în ce are mai superior, la cultura ei“. Adept al unui aristocratism artistic post-simbolist hrănit de multiple tradiții spirituale, Fundoianu crede în organicitatea culturii, respingând – pripit și superficial, după cum a arătat-o E. Lovinescu - ideea imitației: „O cultură poate da orientări și sfaturi, materie și stimulente. Nu creează, în tot cazul, oamenii de geniu (...) Dacă literatura noastră a fost un continuu parazitism, vina n-o poate culege cultura Franței, ci neputința noastră de a o asimila. (...) Ce lesne e să reduci sufletul lui Sadoveanu la sufletul slav și ce penibil e să afli - ceea ce demonstra foarte bine Gh. Lazur pe la 1898 - că sufletul „poetului țărănimii“, Coșbuc, se găsește nefelurit în poeziile populare sârbești sau cehe. În lipsa acestui suflet, am fost nevoiți să ne împrumutăm de aiurea, și iată ceea ce face situația noastră de plâns. Dacă o orientare literară străină e întotdeauna un folos, un suflet străin e întotdeauna o primejdie“ (*idem.*, p. 25).

În ciuda opoziției ideologice, există importante puncte de contact cu concepțiile hegemonist-orientaliste ale tradiționaliștilor despre un București văzut ca o „a patra Romă“ (Nichifor Crainic) sau ca un „Bizanț după Bizanț“ (N. Iorga) în condițiile bolșevizării Rusiei ortodoxe. Aceeași voință de afirmare și de originalitate, aceeași deplângere a imitației, aceeași respingere a „minoratului cultural“ din secolul al XIX-lea. Putem vorbi în acest sens și despre o nouă conștiință a întemeierii. În definitiv, atât nevoia urgentă a „arderii etapelor“ față de Occident, cât și recți(une)a orientalizantă, antioccidentală și antimodernă („tentația Orientului“), sînt forme prin care se manifestă nevoia de identitate universală a „culturilor mici“, periferice, locale, exprimată paroxistic peste un deceniu (1935) în **Schimarea la față a României** de către tânărul Emil Cioran: „Problema hegemoniei în sud-estul Europei este identică cu aceea a *noului Constantinopol*. Într-o astfel de problemă nu se poate vorbi decât deschis: *fi-va România țara unificatoare a Balcanului, fi-va Bucureștiul noul Constantinopol?* (...) Dacă Bucureștiul nu va deveni un centru de atracție față de toată această margine a Europei, atunci mai bine l-am dărâma de acum“. Problema este pusă aici - cu cinism - în termeni de putere pură (în cazul de față, regională). Asemeni lui Vinea, deși „disperă de România“ și de vidul spiritual în care aceasta a fost aruncată de istorie, Cioran se consolează cu prezumata superioritate culturală a românilor față de a celorlalte națiuni balcanice: „Cultura noastră populară este comună Sud-Estului Europei. (...) Meritul nostru față de celelalte popoare balcanice este că sîntem cei mai *apți* pentru formele spiritului. Căci în Balcani, românul este cel mai puțin țăran. Dacă n-am creat în cultură, ea ne priește totuși. Tot restul Balcanilor pare a dovedi o neprielnicie în cultură care îi justifică renumele periferic“ (Emil Cioran, **Schimarea la față a României**, ediția a III-a, revăzută și autorizată de autor, Editura Humanitas, București, 1990, p. 179). Cu deosebirea esențială că tradiția internă este negată integral, iar cultura tradițională țărănească – repudiată ca minoră și „fatalistă“. Mai „futurist“ și mai „constructivist“, în această privință, decât Vinea și Iancu (care valorizau non-figurativul artelor populare), eseistul disperării admiră „cultura de tip funcțional“, monumentală și industrială, arhitectura lui Le Corbusier,

muzica atonală, filozofiile nesubstanțiale, costumele simple ale muncitorilor și „uniforma” politică a țărilor dictatoriale, deplânge paseismul și reacționarismul naționalismului românesc, pledând exaltat pentru un naționalism „revoluționar”, viitorist și făcând, oarecum în spiritul lui Marinetti, apologia „dictaturii populare”, singura în măsură să genereze măreția „imperială” a unei națiuni. Spre deosebire însă de liderul futurist, Cioran pledează cauza unei culturi mici: „Orice naționalism, care, de dragul *constanțelor* unui popor, renunță la căile moderne de lansare în lume, ratează sensul unui neam voind să-l salveze. (...) Viziunea reacționară nu înțelege paradoxul istoric al culturilor mici și care consistă în faptul că ele nu pot să refacă etapele de evoluție ale culturilor mari, ci trebuie să se integreze unui ritm, fără continuitate și fără tradiție” (*idem.*, p. 106). Câte deosebire, totuși, față de „patriotismul nostru nu înseamnă încă a păstra, ci a construi”! Spre deosebire de autorul **Paradisului suspinelor** care era, în fond, un moderat „constructiv”, un estetic cu bovarismul avangardei și un democrat cu nostalgia aristocrației intelectuale, tânărul Cioran e un vitalist extremist și un mesianic negativ, delirant, avid de sincronizare nu cu spritul solar-emancipator al „anilor nebuni” ci cu totalitarismele sumbre ale deceniului patru. Însă dincolo de uriașele diferențe, punctele de întâlnire cu Vinea și, mai ales, cu Fundoianu nu sînt de ignorat. Bunăoară, și pentru Vinea, și pentru Fundoianu, și pentru Cioran, și pentru avangardiști, și pentru tânără generație, Eminescu („condamnat să scrie într-o limbă necunoscută”) reprezintă o excepție ce confirmă regula „neantului valah” preexistent.

Un spirit relativ afin, până la un punct, în problema atitudinii față de specificul național - și care, asemeni lui Cioran și Fondane, va părăsi România pentru Franța - este tânărul Eugen Ionescu. Vorbind din perspectiva „adamică” a tinerii generații, acesta denunță „împrumuturile” culturale: „De o sută de ani - ați observat? - se pun neîncetat bazele culturii românești: cred că a venit timpul primei cărămizi” (**Pro domo**, în **Axa**, nr. 1, 20 octombrie 1932). Răspunzându-i lui G. Călinescu în **România literară**, nr. 38 din 1932 (**Despre critică și istorie literară**) el va pune un diagnostic pe măsură: „Cultura românească nu a izbutit să exprime realitățile spiritualității autohtone, cărora le rămâne exterioară”, identificând - observație interesantă - un filon „balcanic” (Filimon, Pann, I.L. Carașia) ocultat deopotrivă de „occidentalizații sincroniști” și de „tradiționaliști”. În **Anatomia unei negații**, Gelu Ionescu vorbește despre un „maiorescianism” al tânărului Eugen Ionescu, „în aparență reductibil doar la negația predecesorilor și chiar a contemporanilor”. Dar un „maiorescianism” (mai curând adamism...) similar întâlnim și în cazul lui Ion Vinea („mentor” al lui E. Ionescu) și B. Fundoianu: aceștia denunță deopotrivă „pastișul” formelor occidentale, deplângând discontinuitatea și „minoratul” istoriei românești, lipsa unei limbi de circulație și lipsa unei tradiții culte autohtone.

Dacă însă Fundoianu alege să depășească provincialismul/minoratul cultural părăsind „colonia” românească pentru mult-visata Franța, Vinea optează - „centripet” - pentru stimularea orgoliului local „modernist”: „În ceea ce privește, însă, modernismul afirmat mai ales de la 1917 încoa, el e, colac peste pupăză, în contrast cu întreaga noastră literatură și artă de la 1800 încoa - e un modernism de EXPORT. Pentru întâia dată am dăruit ceva străinătății care recunoaște”. Demersurile lui Brâncuși, Iancu, Tzara devin argumente legitimoare oferite adversarilor tradiționaliști. (Ca o ironie a istoriei, naționalismul protocronist al anilor '70-'80 va relua argumentele lui Vinea încercând să impună imaginea unui precursorat european al avangardei românești; ideea - contestabilă - a devenit deja un loc comun al

istoriei noastre literare). Comentând, în avanpremieră, o expoziție a lui Marcel Iancu de la Maison d'Art, Vinea ținea să sublinieze că „Poporul nostru este dintre cele mai înclinate să accepte și să creeze în pictura abstractă. Cele mai multe scoarțe, în Moldova și Basarabia mai ales trădează predilecția și priceperea artistului anonim în speculațiile de armonizare a culorilor și a formelor pure. Avem, deci, pentru înțelegerea artei noi, un punct de reper și de plecare specific național“ (**Noua expoziție a lui Marcel Iancu**, în **Facla**, 8 decembrie 1923). Autorul va opune „falsei tradiții” culte (de import recent) autenticitatea tradiției populare locale, pe care o revendică drept substrat „legitimator” al avangardismului autohton: „Pictura fără subiect și literatura fără subiect nu sînt, însă, lipsite de legături cu arta și poezia noastră populară. O plimbare pe cheiul Dâmboviței printre scoarțele țărănești e mai persuasivă decât orice argumentație. Poezia populară, de asemeni, când nu e corectată și adăogată de colecționari, e cea mai scutită de subiect și de logică narativă, dar cea mai construită și mai plină de atmosferă dintre poezii. Iată-ne întorși, din pivnițele capitalului, pe căi simple și depărtate, la vatră“ (**Modernism și tradiție**). Idee similară – până la un punct – celei formulate în același an de un pictor „gândirist”, Francisc Șirato: „Arta țaranului român e de invențiune, de concentrare, pătrunzând prin sentiment, până la esențialul formei. El nu copiază și nu imită natura. Natura, o spiritualizează prin purificare și o exprimă printr-un echivalent geometric forma liberată de existența corporală. Pe covoare și scoarțe, linia, pătratul și alte forme geometrice, sînt organizate și proporționate dimensional, în colori primare, ce sînt gustate cu puterea unui spiritualism estetic“ (**Arta plastică românească**, în **Gîndirea**, anul IV, nr. 1, octombrie 1924). Apropierile existente, pe linie expresionistă, între grupările de la **Gîndirea** și **Contimporanul** au fost investigate atent și cvasicomplet în studiul lui Ov. S. Crohmălniceanu. Ceea ce separă, aidoma unui turnesol artistic, optica unui Ion Vinea de cea a lui Șirato (pentru a lua doar acest exemplu), este fără îndoială *spiritualismul*. Abstracționismul **Contimporanului** rămîne unul „laic”, estetic.

În general, comentatorii nu au acordat prea multă atenție „complexului” localist de la **Contimporanul**. O excepție relativă: Simion Mioc; acesta sesizează – cam bombastic... – la autorul **Paradisului suspinelor** un „ritm elegiac de titan paciurian care nu poate sau nu vrea să se rupă de matca sa telurică, roditoare de prea multe arborescențe culturale epigonice, deși conștiința sa cutreierase realități spirituale plene” (*op. cit.*, p. 72). „Matca telurică” este – firește – tradiția autohtonă pe care Vinea încearcă să o racordeze la ritmurile moderne ale „planetei unificate”. Criticul face în acest sens o paralelă relevantă cu opiniile „moderate” ale unor Arghezi sau Blaga. La fel de bine am putea să apropiem însă poziția lui Vinea de atitudinea lui B. Fundoianu din prefața la **Imagini și cărți din Franța** (1922) sau de articolele lui N. Davidescu din **Flacăra** aceluiași an cu privire la inexistența unei tradiții literare românești presimboliste (ambele – combătute ferm de către E. Lovinescu în **Sburătorul**), dar și de profetismul vaticinar al tânărului Emil Cioran care va face *tabula rasa* din tradiția noastră culturală, sau de complexul provincial care transpare din articolele tânărului Eugen Ionescu. Remarcând faptul că „Febrilitatea afirmării, bucuria intelectuală cu care Vinea consemnează prezențe românești peste hotare, nu-l împiedică, totuși, să vadă lucid situația de fapt a avangardei noastre”, S. Mioc vede în afirmația poetului din articolul **Naționalism, rasă, tradiție** („*Patriotismul nostru nu e încă a păstra, ci a construi*”, subl. a.) „o frază care explică militantismul său modernist ca o reacție la insuficiența noastră

dezvoltare artistică”. Prin urmare – un *patriotism constructivist*, non-etnicist, emancipator, un „sincronism organic” opus „naționalismului școlar și cazar-magiu al patriei de afaceri”. Din articolul citat - un comentariu pe marginea definiției națiunii la Ernest Renan - se desprinde o atitudine particulară față de problema națiunii și a tradiției. O atitudine, am putea spune, pe măsura României de după 1918, țară „în care răsună, legitim, patru limbi”: „Fondul comun al trecutului nu sînt regii și faptele de arme cari se șterg ca un zgomot și ca un spectacol. Nu sînt nici urile timpului, nici orgoliul lui deșert. Sînt ceea ce n-avem aci. O tradiție, adică, și o avuție culturală care a prefăcut sufletele, în parte, și a pregătit un caracter unanim ce determină tendințele, fără să le limiteze”. Antitraditionalist, angajamentul lui Vinea în promovarea modernității radicale are drept țintă *construirea unei tradiții* refuzate de o istorie discontinuă. Lamento-ul din **Blestemul locului** cedează în favoarea optimismului vizionar: „Sîntem asemenea americanilor și civilizația noastră are înfățișarea unei emigrații pe pământurile, totuși, strămoșești. Munca de construcție pe care o vom încredința, de-abia, spre conservare altora, celor ce se vor mândri cu patriotismul superior al lui Renan, de-abia începe. (...) Vom fi slăviții și sfinții secolelor următoare. Și scriitorul patriotismului de atunci, care va privi criptele noastre cu ochi reci și le va ceti cu vorbe cumpănite, nesocotind glorioasa țărână, are să împrumute, desigur, ca și cel de azi pus în fața legendelor de până acum, învinuirea de înstrăinător și blestemător, din partea unor contemporani stupizi, stupizi ca toți contemporanii (sic!)”

Numeroase însemnări din **Contemporanul**, îndeosebi cele de la rubrica de „Note, cărți, reviste”, trădează un complex difuz de inferioritate locală dublat de frustrarea nerecunoașterii externe. Eclectismul estetic și ideologic al revistei lui Vinea, accentuat cu trecerea timpului și sancționat de mai radicalele **Integral** și **unu**, nu este, credem, fără legătură cu acest complex.

Vom urmări în continuare evoluția notei „identitare” care – în opinia noastră – particularizează identitatea **Contemporanului** în raport cu *toate* celelalte publicații avangardiste din România interbelică. Decupajul nostru are în vedere mai ales ecourile avangardei românești în străinătate sau imaginea României în afară.

Preocuparea pentru traducerea și promovarea artei românești moderne apare chiar din primul număr al revistei la B. Fundoianu (**Ferestre spre Occident**) care va reveni, din varii unghiuri, asupra ei.

În pagina 7 a numărului 45, o notiță anunță că „**La revue europeene** no. 13 publică începutul unei nuvele a compatriotului nostru Panait Istrati. Viața din portul Brăilei este interesant descrisă”.

Iar din numărul 55-56 aflăm că:

„Marți 25 Februar, a avut loc conferința d-lui Jacques Noir despre Helene Vacaresco — sub președinția ministrului român Diamandy și cu concursul d-nei Madeline Roch și Helene Vacaresco”.

După cum se vede, reprezentanții statului român sînt apreciați atunci când fac bune oficii de susținători ai culturii românești — fie ea și neavangardistă — în străinătate... O notiță din numărul 47 indică, în numărul 5 al revistei de avangardă **Inicial** din Buenos Aires, interesul publicației argentinieni față de modernismul românesc: „splendidă revistă redactată de scriitorii Spanioli, Sud-americani de avangardă Roberto Ortelli — Homero Guglielmi, Roberto Smith, Ruiz de Gallarela. Se ocupă într-un articol de mișcarea artistică modernă din România — Un studiu asupra contesei de Noailles, de Augustin Baasave”.

La rubrica „Note-cărți-reviste” a nr. 75, alături de un comentariu despre



poetul renascentist Maurice Sceve (considerat „precursor” al noilor curente moderne și „al treilea mare poet după Ronsard” din sec. al XVI-lea), o notă salută gloria transatlantică a modernismului și a „compatriotului” Panait Istrati: „**Amauta** revistă lunară de cultură peruviană, apare la Lima sub direcțiunea d-lui Jose Carlos Mariategui. Sumar extrem de variat cu o accentuată notă de polemică politică și umanitaristă. (...) Revista (36 pagini mari) denotă un ferm curent modernist în America latină. Dintr’un placard aflăm de gloria compatriotului nostru Panait Istrati pe malurile Rimacului: Kyra Kyralina a fost tradusă de d. Eugenio Garro”.

Din nr. 67 aflăm că „Salonul de artă al Sturm-ului din Berlin (...) a deschis o sală de lectură cu 50 de reviste străine de literatură, muzică, artă la îndemâna vizitatorilor. Contimporanul este expus”. Iar în nr. 60 un comentariu despre numărul 5 al revistei *Bibliografia* constată „progresul” artei noi autohtone expuse la târgul de carte din Florența: „Despre târgul cărții din Florența și sala românească Alberto Marco scrie „prezența de azi a României constituie un vădit progres față de participarea din 1922 atât prin numărul editorilor expozanți cât și prin calitatea materialului expus”. Găsește apoi că expoziția românească se prezintă sub o înfățișare individuală proprie. „Scoațele basarabene complectând podoaba sălii dau o imagine de drumul parcurs de ornamentația grafică română dela inspirația ei populară la starea ei de azi”.

Relațiile privilegiate ale **Contimporanului** cu avangarda belgiană sînt ilustrate inclusiv prin semnalarea ecourilor „expoziționale” românești în presa (socialistă) din Belgia: „La Wallonie (organ cotidian al democrației socialiste Liege). Anunță participarea pictorilor belgieni la expoziția internațională a revistei **Contimporanul** la București. Sînt J. Peeters, Floquet, Maes și liegezul Marcel Darimont, unul din cei mai viguroși și măestrii xilografi ai Belgiei” (nr. 49). În nr. 72, un volum al lui George Linze – probabil, cel mai apropiat colaborator extern al **Contimporanului** – este elogiat, fără a se omite locul de apariție al unora din poemele componente: „1930 de Georges Linze (Liege); colaboratorul nostru e un Sf. Paul al modernismului belgian. Poemele sale sînt tot atâtea manifeste concise, dure, rectilinii și pasionate. Unele poeme au apărut în **Contimporanul**”. Din nr. 73 aflăm că „La Bruxelles se deschide în curînd expoziția colaboratorului și prietenului nostru P. Flouquet. Expoziția se anunță ca o explozie”. Colaborator și prieten al revistei lui Vinea și lancu este și Sidney Hunt. O semnalare a revistei londoneze **Ray** îl revendică pe avangardistul englez ca pe blazon al **Contimporanului**: „unica revistă de artă nouă din Londra. Anglia conservatoare pînă mai eri trece prin criza dezvoltării sale. Sidney Hunt, colaboratorul nostru este și un excelent redactor și organizator”.

O notă strecurată în paginile nr. 50-51 informează cu mîndrie: „Compatriotului nostru Artur Segal i s’a cumpărat de către comuna Berlin un tablou pentru muzeul de la Kronprinzpalais, din expoziția anuală a lui „Juryiel”. E singurul tablou reținut pentru muzeu — și încă un tablou „modernist”. Numărul 96-97-98 conține o reproducere după țigancă de Milița Pătrașcu, „sculptură reținută de muzeul din Haga”. În pagina 4 a nr. 77, un text redacțional citează superlativele absolute cu care Cahiers d’art a întâmpinat sculpturile expuse la Paris ale Miliței Petrașcu: „Despre colaboratoarea noastră Milița Petrașcu, d. Christian Zervos prestigiosul critic de artă care, parizian, i-a admirat numai cele câteva bucăți expuse la galeria Briand Robert din Paris scrie într-un număr al marelui reviste Cahiers d’Art: „Fostă elevă a lui Brîncuși, D-na Petrașcu este fără îndoială femeia-sculptor cea mai bogat înzestrată în clipa

de față. Comparată cu celelalte femei, le e superioară din toate punctele de vedere. Ele vorbesc mult de arhitectură, dar nu țin seama de ea, în operele lor. Vorbesc de desemn dar liniile lor sînt totdeauna moi. (...) „Cavalerul“ său (lucrare expusă la noi sub titlul Jeanne d'Arc) este o operă foarte frumoasă, care indică în același timp limitele ce se pot atinge nepedepsit în abstractizarea obiectelor“. În nr. 77 o notiță despre „De Stijl la 10 ani“ înregistra supremația lui Brâncuși în clasamentele noii sculpturi europene față de Lipschitz și Arhipenko: „un articol despre Brâncuși, în care e situat deasupra lui Arhipenko și Lipschitz, și reproduceri după câteva din sculpturile sale din cari, bineînțeles, nu lipsește nici vestita „Maică“. (Nota Bene, în Modernism și tradiție, 1924, Vinea scria: „Azi, e universal recunoscut că sculptorul Brâncuși a influențat, prin elevii săi Lipschitz și Arhipenko, mult mai celebri decât maestrul însuși, întreaga plastică modernă“.). Iar într-o notiță din numărul 100 umorul literaturii lui Jacques G. Costin din **Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quijote** e considerat superior celui al lui Jaroslav Hasek...

Contactele externe ale **Contimporanului** (realizate prin intermediul lui Marcel Iancu) cu reprezentanții mișcărilor avangardiste europene sînt semnalate constant în paginile revistei; de fiecare dată, artistul publică și portretele în desen ale interlocutorilor săi. Un anunț din pag. 6 a nr. 64 informează că: „În recenta sa călătorie în Occident, Marcel Iancu a revăzut pe prietenii **Contimporanului** din Franța, Germania, Elveția, conducătorii mișcării literare și artistice din acele țări“. Majoritatea declarațiilor/interviurilor oferite de aceștia vor fi publicate în nr. 67, dedicat suprarealismului. Unul singur se „pronunță“ însă asupra literaturii române: Joseph Delteil: „Nu cunosc literatura română dar am o deosebită dragoste pentru dânsa (sic!). Primul meu volum **Le coeur grec** a fost prefațat de Elena Văcărescu și printre prietenii mei îi număr pe Șoimaru, pe Fondane și pe Ion Minulescu“. Tot în nr. 64 Marcel Iancu îi ia un interviu lui Helene Kra, căreia „îi incumbă toată partea creatoare a noiei edituri Simon Kra avantgarda librăriei franceze“. Interlocutoarea enumeră câteva succese de public ale suprarealiștilor: „Cele mai mari succese le datorăm însă tinereții. **Manifestul Surrealist** a lui Breton și **Ariane** de Ribemont d'Essaignes sunt epuizate. **Deuil p. Deuil** par Desnos o revelație. **Horace Pirouelle** de Philippe Soupault și **Il etait un boulangere** de Benjamin Perret (sic) sunt foarte căutate” și promite promovarea literaturii române în Franța: „Am tradus mulți autori străini și sperăm într-o bună zi să facem cunoscut Franței și „spritul românesc“ în care am mare încredere fiindcă... Trebuie să vă spun că noi Francezii vindem cele mai multe cărți în România“. În faza ei „artistică“, revista **Contimporanul** a prezentat destul de atent manifestele suprarealiștilor, a recenzat al doilea manifest suprarealist al lui Breton, a publicat în original (v. nr. 57-58, aprilie 1925) Declarația de la 27 ianuarie 1925 a grupului suprarealist francez (despre caracterul revoluționar „total“ al mișcării) și scrisoarea deschisă adresată de suprarealiști lui Paul Claudel, pe atunci ambasador al Franței în Japonia; răspunzând unui interviu acordat de poetul **Odelor** în **Il Secolo**, reproduș în revista **Comoedia** din 17 iunie 1925, care taxa dadaismul și suprarealismul de „pederastie“, textul scrisorii se remarcă prin caracterul anticolonial, antioccidental și antifrancez, dar și prin credo-ul artistic „revoluționar“ opus conservatorismului liric claudelian (v. nr. 64). Volumele lui Desnos, Delteil, Soupault sînt, și ele, prompt recenzate: „contimporanii“ nu au rămas datori, deși simpatia pentru suprarealismul francez este mai curând conjuncturală, bazată pe afinități de suprafață, pe receptivitatea la avangarda europeană și pe apartenența comună la „spiritul nou“.

O notiță din nr. 63 informează că „revista constructivistă olandeză **De Driehoeck** reproduce un linoleum din **Punct** de Marcel Iancu“. În nr. 73 este semnalată **Clarín** „revista unei generații de luptă pentru ideea nouă în Argentina“, printre colaboratorii externi ai numărului 3 numărându-se și Marcel Iancu.

Complexul nerecunoașterii externe se manifestă uneori la **Contimporanul** printr-un complex de superioritate, ilustrat – compensator? - prin teza „precursoratului“ autohton în materie de avangardism. Iată - în acest sens - o notiță din numărul 47:

„M. Seuphor. **Carnet Bric-a-brac** (ed. Het Oversight) versuri și proză în flamandă și franceză, în maniera paralogică ilustrată la noi de Urmuz, mai târziu în străinătate de Kurt Schwitters“

Și o alta din nr. 52:

„**La vie des lettres** et des Arts Robert Levy scrie despre reînnoirea literaturii psihologice prin Freud, lucru de mult realizat la noi de I. Vinea și Tzara“. (Nu se precizează în ce a constat contribuția lui Tzara la „reînnoirea literaturii psihologice“...)

În forme specifice, „complexul“ periferic se manifestă atât în cazul lui Ion Vinea cât și în cazul lui Marcel Iancu. Întors în România ca urmare a rupturii față de dadaismul anarhist al lui Tzara (ruptură ce îi va separa pentru totdeauna pe cei doi comilitoni de la **Simbolul** și mai apoi de la Zurich) Iancu înregistrează iritat nemenționarea sa de către Rene Crevel într-un interviu acordat de Tzara pentru **Nouvelles litteraires**. O notă amplă din nr. 49 al **Contimporanului** aduce – pe un ton vehement - „precizări“ de ordin istoric, altminteri justificate:

„**Nouvelles litteraires**. M. Rene Crevel oublie vite. Nous ne pouvons autrement nous expliquer l'omission qu'il fait dans son interview avec Tzara du nom de Marcel Iancu, peintre dont Tzara, en retracant l'histoire du mouvement Dada, doit en avoir parle. Si d'ailleurs aurait feuilleté la „Cabaret Voltaire“ et la collection Dada No. 1,2,3,4 et 5, — dont il parle si souvent, il se serait aperçu a coup sur de la place preponderante que les contributions d'un des plus grands peintres de notre pays tiennent dans ces pages, a cote d'Arp, R. Huelsenbeck, Hugo Ball, qui peuvent en temoigner. Cela creve les jeux. Et comme il parrait etre un des lecteurs on ne put plus *degustatifs* des publications de cette epoque 1915-1918 m. Crevel doit necessairement se rappeler que L'Aventure Celeste de M. Antipyrine a ete entierement illustree par Marcel Iancu“.

Insatisfacției provocate de insuficienta (re)cunoaștere în afară a artiștilor novatori din România îi corespunde o reacție similară față de cazul artiștilor români consacrați în străinătate dar ne(re)cunoscuți în țară. O notă din nr. 49 al revistei o promovează în acest sens pe poeta franco-română Celine Arnould: „**L'esprit nouveau** (no. 25) dir. Ozenfant&Jeanneret. Cronica literară e atribuită d-nei Celine Arnould. Despre această poetă care ocupă în generația nouă a Franței locul pe care contesa de Noailles îl ține între scriitorii de-acum maturi vom vorbi. E foarte puțin cunoscută la noi, firește: e româncă!“

Iar comentariul bilanțier din nr. 52 pe marginea expoziției internaționale a **Contimporanului**, îl prezintă pe Constantin Brâncuși în următorii termeni: „Brancusi presqu'inconnu dans son pays, deja fameux dans le monde entier l'un des premiers qui ont prophetise la nouvelle beaute“.

Liderii constructiviști ai **Contimporanului** își exprimă, nu o dată, decepția față de starea arhitecturii din România. Preluând din revista pentru Olanda și Indii **Bouwen** din Harlem o informație privind construirea Școlii politehnice



din Raval în urma unui concurs internațional de proiecte, autorul notiței – probabil Marcel Iancu – comentează cu amărăciune: „La noi clădirile publice sînt încredințate fără concurs (necum internațional) pe bază de afaceri sau favoruri politice” (**Contimporanul**, nr. 49). În nr. 63 se anunță că „sub direcția concetățeanului nostru Jean Badovici, apare la Paris în editura Albert Morance **L'Architecture vivante**, cea mai de seamă culegere de reproducere după machete, planuri și construcții de arhitectură nouă”; publicația va fi deseori semnalată în **Contimporanul**. Decalajul autohton în materie de stil arhitectonic ar putea fi surmontat – în opinia „contimporanilor” – prin învățarea lecției simplității constructive de la „popoarele civilizate”: „1000 IDEI pentru interior, strânse și publicate de Alexander Koch (Darmstadt). Antologie a locuinței de bun gust. Arhitectura noastră atît de săracă cu toate că prea încărcată va putea învăța mult gustul timpului și frumusețile sale de la aceste popoare civilisate cari au revenit la forma cea mai umilă și geometrică ca expresia rafinată a conștiinței moderne” (nr 67). Într-un articol intitulat **Bucureștii accidentelor** (nr. 70) Marcel Iancu surprinde specificul autohton pornind de la devălmășia „orientală” a arhitecturii și a moravurilor: „Creșterea rapidă și destrăbălată a orașului nostru e fructul desorientării. În ciuda legiuirilor șchioape și a fațadelor „de stil” capitala țării rămâne (...) un exemplu de orientalism”; o devălmășie în care „totul este neprevăzut, totul este întâmplare, accident”. Pentru liderul constructivist, adept al „simplității” unui nou clasicism funcționalist, geometrizant și abstract, racordat pulsului novator al Occidentului, *accidentul* e o „emblemă” a capitalei României: „Accidente de circulație, accidente de igienă, accidente de arhitectură. *Accidente* sînt și regulamentele cari „organizează” construcția fiindcă nu există nici răspundere nici orientare. (...) Accident este și așa numitul stil românesc. Dacă vreodată călătorilor străini Bucureștii s’au înfățișat sub o formă simpatică azi ei vor pleca cu amintirea unui oraș de bălci, unui conglomerat fără armonie, fără ordine, fără stil și fără suflet. Unde sînt edilii noștri? Dar a cui poate fi răspunderea în cetatea hazardului și nepăsării?” Prins el însuși între Occident și „accident”, arhitectul care a făcut - până la urmă - școală, stimulând creativitatea reformatoare a unor G.M. Cantacuzino, Octav Doicescu sau Horia Creangă, își trădează astfel rezervele față de hazardul dadaist al fostului său prieten Tristan Tzara... Respingînd „împeștrirea culorilor” și „vălmășagul formelor” balcanice, Iancu – „creierul mare” al **Contimporanului** – își exprimă, de fiecare dată, *credo*-ul estetic: „Simplitatea scheletului constructiv e năzuința de azi, ceea ce e util nu poate fi urât”. (**Estetica nouă**, nr. 63)

Aspirația la internaționalizare prin editarea și traducerea în marile centre culturale europene apare exprimată într-o notiță din nr. 97-98-99 privind preconizata apariția a volumului **Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quijote** de Jacques G. Costin: „Volumul lui J.G. Costin după apariția lui în țară va fi tradus și publicat de către o editură franceză și una germană”.

Tot ca o expresie a afinităților revistei față de asta socială, „angajată” și - deopotrivă - față de afirmarea în cadrul unei limbi de circulație internațională trebuie privit și interviul realizat de Sergiu Milorian cu Panait Istrati în numărul 60 al **Contimporanului** (cu un portret în desen de Marcel Iancu). Evident, literatura lui Panait Istrati nu avea nici o legătură cu avangarda, însă „idealismul” democratic al **Contimporanului** (grefat pe o linie socialistă reprezentată, între alții, de N.D. Cocea sau Eugen Filotti) și, nu în ultimul rând, obsesia de provincializării artei românești sînt afinități ce explică întrucâtva cultivarea lui Istrati de către revista constructivistă. Relatînd experiența prieteniei cu

Romain Rolland, autorul **Haiducilor** face - la cerere - câteva aprecieri privind dificultățile scriitorului român de a depăși barierele lingvistice în vederea „internaționalizării” artei sale naționale: „Dacă avem o inferioritate, apoi acesta e nenorocul nostru de a scri românește. Atât. Încolo, aceeași lume, aceeași artiști, aceeași artă, dar cu avantajul unor limbi mai răspândite (...) și cu un sistem de reclamă care n’are nimic de-a face cu arta. (...) Doresc din tot sufletul ca scriitorii viitorului să fie poligloți și universali. (...) Până atunci, orice înflorire în sera naționalului e condamnată la ofilire“. Este afirmată, în acest sens, nevoia transcenderii sociale a idealului autonomist — și „burghez“ — al artei pentru artă „arta trebuie să mai fie și o artă-steag“. **Contimporanul** va publica în nr. 61 un *credo* al aceluiași Panait Istrati. Între frumusețile artistice și liberarea omului (articol scris pentru „La revue des autodidactes“ care trebuia să apară la Toulouse...) din care se reține ideea că „*frumusețea artistică singură* nu însemnează nimic în epoca noastră“ (la rândul său Marcel Iancu clama: „frumosul în artă e o prejudecată”) și nevoia luptei împotriva „parazitismului“ estetic al artei burgheze.

Obsesia pentru imaginea externă a culturii române se accentuează în ultima serie a **Contimporanului**, odată cu intrarea în redacție a lui Romulus Dianu și cu deschiderea progresivă a publicației către orientări ideologice și estetice non-avangardiste. În comentariul lui Dianu despre scriitoarea conservatoare poloneză Marya Kasterska, acesta o numește „ambasadoare culturală a patriei sale“, tonul articolului vădind – pe ansamblu – un acut complex de inferioritate identitară dublat de un transparent elogiu al gândirii reacționare:

„Eram umilit și deconcertat. Patriotismul acesta luminat de un întreg sistem filozofic doctrinar până la Barres, Nietzsche și Maurass nu bănuiam că poate lua de circumstanță forma elegantă a unei politici de expansiune culturală ca aceea întreprinsă de buna scriitoare. Și nu vedeam în jurul meu pe nimeni care să-i semene în aspirații, și care fără investiția oficială să aducă pe acest tărâm serviri patriei de o atât de însemnată și rară importanță“.

Nevoia unei „ambasadoare externe” a culturii române, dar – probabil - și apropierea de Partidul Național-Țărănesc a unora dintre conducătorii revistei explică publicarea în nr. 93-94-95 a unui articol „în exclusivitate” semnat de principesa Martha Bibescu despre Iuliu Maniu și despre moșia părintească (Iuliu Maniu). Iar comentariul redacțional din nr. 81 despre grupajul special dedicat de revista **Der Sturm** mișcării moderne slovene indică în mod explicit frustrarea „contimporanilor” față de ignorarea avangardei autohtone. Revista expresionistă germană prezenta în mod consecvent mișcărilor avangardiste din Europa, iar absența României – țară mult mai mare și cu o cultură mult mai puternică decât a Sloveniei – avea de ce să deconcereteze.

În mod ironic, dezideratul popularizării avangardei românești la **Der Sturm** va fi realizat nu peste multă vreme de către... rivalii de la **unu**, considerați, probabil, ca fiind mai radicali și mai reprezentativi. Interesant e faptul că „uniștii” *s-au lăsat rugați*, acceptând – finalmente - realizarea grupajului mai curând din calcul promoțional decât din afinități cu programul artistic expresionist-constructivist al importantei reviste germane. Într-o notă din numărul 32 citim următoarele: „**Der Sturm**, numărul pe iulie-august (august-septembrie) e consacrat grupului **unu**. Solicitați de Hertvarth Walden, directorul lui Sturm, poet și unul dintre cei mai aprigi pionieri ai Germaniei moderne, de a-i întocmi un număr românesc contimporan, după cum a consacrat mai tuturor țărilor cu o mișcare nouă de artă, am acceptat. Acest număr special începe cu un articol explicativ al d-lui Stephan Roll, după care urmează traduceri germane făcute

de prietenul nostru și poetul vienez Leopold Kosch, versuri și proză de Geo Bogza, Al. Dimitriu-Păușești, Benjamin Fondane, Raul Iulian, Moldov, Sașa Pană, Stephan Roll, Urmuz, Ilarie Voronca și A. Zaremba“. Leopold Kosch era, pe atunci, socrul pictorului Victor Brauner.

Schimbul de servicii nu s-a realizat însă și reciproc, iar explicația dată peste ani de Sașa Pană ne scutește de comentarii: „Herwarth Walden ne-a trimis și un teanc de manuscrise ale colaboratorilor de la revista pe care o redacta, spre traducere și publicare într-un viitor **unu**. Ceea ce n-am făcut. Acel material se află și astăzi în arhiva mea. Nepublicându-l, a prevalat părerea lui Roll noi, de pe pozițiile suprarealismului, depășisem constructivismul și expresionismul **Sturm**-ului. Cred că purtarea noastră a fost cam șoliticărească și a supărat pe corifeul avangărzii germane“ (*op. cit.*, p. 289).

M.H. Maxy, redactor al **Contimporanului** până la ruptura din 1925, a expus în 1922 la Berlin sub egida grupului **Sturm** al lui Walden, semnalată aproape număr de număr în paginile revistei lui Vinea și Iancu și comentată, în numeroase rânduri, elogios. Afinitățile dintre cele două publicații sînt numeroase, mergând de la eclecticismul expresionisto-constructivist cu influențe futuriste până la interesul pentru popularizarea avangardelor „periferice“. În **Literatura română și expresionismul**, Ov. S. Crohmălniceanu menționa reproducerea unor lucrări de Marcel Iancu, M.H. Maxy și Mattis Teutsch, precum și publicitatea pe care **Sturm**-ul o făcea Contimporanului (faptul poate fi de altfel constatat și din consultarea colecției). Criticul se înșală însă exemplificând culminarea acestui „interes reciproc“ prin „închinarea unui întreg număr literaturii române moderne“ de către revista berlineză. Am văzut de ce...

Peste câțiva ani, unul dintre redactori-fondatori ai **Contimporanului**, Jacques G. Costin, va aduce – retrospectiv – precizări importante în legătură cu programul și strategia de *captatio* a revistei: „Fără să atace, fără invective și înjurături, programul **Contimporanului** era să câștige prin persuasiune. Convingerea era că inteligența și scepticismul românului nu se pot brusca fără pericol. „Cuvântul“ de ordine nu era spada, ci *creațiunea*. (...) *Crezul* nu era strâmt, nici fanatic. Acolo avea locul tot ce era talent, tot ce avea ceva nou de spus, tot ce aducea, într-un cuvânt, reînnoirea și creația. În orbita acelorași idei, s-au născut, apoi, alte reviste mai efemere, mai combative, dar cu o rază mult mai îngustă de acțiune“ (**Contimporanul**, în **Reporter**, II, 47, noiembrie 1934).

Accentele de orgoliu/complex „localist“ ale **Contimporanului** nu se regăsesc în paginile celorlalte publicații de avangardă ale anilor '20 (**Punct**, **75 HP**, **Integral**, **Urmuz**, **unu** ș.a.). Subintitulată „Organ al mișcării moderne din țară și străinătate“, **Integral** are, pe lângă redacția de la București, o „redacție“ pariziană (cu B. Fondane și Mattis Teutsch, mai târziu Ilarie Voronca), căreia i se va adăuga, începând cu numărul 8, o „redacție“ în Italia, la Pavia, avându-l ca reprezentant pe Mihail/Ernest Cosma. Redactorii externi publică numeroase materiale/grupaje de promovare a artei avangardiste internaționale, dar preocupările pentru „ imaginea României“ sînt mult mai reduse decât la **Contimporanul**, probabil în ideea că „modernismul dă drept de descetățenire“. O precizare din deschiderea rubricii de „Notițe“ a numărului 8 oferă explicațiile necesare: „Revista noastră a pus în contact până acum publicul de la noi cu trei spirite reprezentative moderne din Occident: Cocteau, pictorul Delaunay și Pirandello. N'am vrea să ne covârșim cu un elogiu de sine; ne punem însă în unison cu ritmul accelerat al epocii și spiritualitatea ei ubicuă. Peste socotelile diplomatice ale politicianilor, cari pun în jurul țării tranșee de sârmă ghimpată,

se înfăptue trainică, solidară, liberă, *Internaționala umană*. Modești pionieri, nu ne facem decât o datorie. Colaboratorii noștri: Ilarie Voronca, redactor pentru Franța, și Mihail Cosma, redactor pentru Italia, ne vor pune continuu în contact direct cu cele mai expresive capete ale spiritului modern”. Fenetres sur l'Europe, titlul unei rubrici a lui Fondane, poate fi – astfel – extins asupra întregului **Integral**... În dialogul lui Mihail Cosma cu Luigi Pirandello (Dialog într-un hotel. De vorbă cu Luigi Pirandello, în **Integral**, nr. 8, pp. 2-3) poetul român - erijat în promotor al noului curent „integralist” - îi indică dramaturgului italian o cale vizând „cât mai strânsa colaborare între arte”, definindu-și astfel sintetic opțiunea programatică: „INTEGRALISMUL. Considerându-l ca o sinteză științifică și obiectivă a tuturor eforturilor estetice până în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprealism etc.), totul pe fundamente constructiviste, și tinzând să resfrângă viața intensă și grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului, de inteligența rece a inginerului și de triumful sănătos al sportman-ului, - integralismul vă oferă garanțiile artei viitorului?” Iată, pe scurt, și răspunsul diplomatic al dramaturgului italian: „M'am declarat, dela început, împotriva oricărei regule. Artă nu poate fi constrânsă în forme. E liberă, anarhică, dinamică. (...) Individualitate absolută (nu cooperatie). Voința și programatismul sînt nule. Am fost în contra școlilor literare. Ca etichete, nu ca mentalitate. Dar sintetizând manifestările izolate, concentrând până la cristalizare toate preocupările separate, filtru pentru prepararea unei ideologii de bază, a unei atmosfere și unui stil al epocii, și apoi precipitând artistul – cow-boy pe un cal sălbatic într-o câmpie fără orizonturi – nu pot decât striga EVVIVA INTEGRAL!” „Integralismul” revistei și-l revendică - prin M.H.Maxy – pe pictorul Artur Segal, stabilit în Elveția, despre care discipolul său afirma într-un articol că „țara care l'a svârilit spre tărâmurile concave îi păstrează încă pânze din influența gingașului Grigorescu. E tot ce se cheamă stigmat românesc în opera lui. (...) Liberat, influența congregației internaționale se filtrează direct prin porii lui. Conviețuirea cu epoca clădește într'însul o conștiință individuală”.

La rubrica Notițe a nr. 6-7, un comentariu despre expozițiile industriale autohtone („Nu s'ar putea spune că ele constituie o inovație la noi, unde tradiția seculară a bălciurilor și iarmaroacelor e în plină eflorescență”), privity în paralel cu cele de aiurea, se încheie cu o serie de recomandări privind expunerea și promovarea producției naționale: „Ar trebui să se știe că într'adevăr una dintre cele mai prețioase inovații pentru promovarea producției unei țări e felul cum aceasta este expusă, exprimată, fardată. Măsura și gustul unei națiuni se întvede în cel mai neînsemnat detaliu: literele de pe vitrină, afișul-reclamă. La noi acesta din urmă, care în altă parte constituia un punct capital sub raportul comercial și unul de valoare artistică sub raportul execuției, e lăsat competenței tipografului. Ar putea să mi se răspundă ce seducțiune e pentru un străin chipul generalului Averescu de pe afișul expoziției din parcul carol, când cea mai umilă reclamă de sirop oferă un trup de bacantă cu tot ce are sexul mai ispititor?”

În deschiderea rubricii de Notițe din numărul 5 al revistei, redacția **Integral** publică un *credo* în limba franceză în care își afirmă internaționalismul artistic integral. Dincolo de exclusivismul comun, diferențele în raport cu mai vechea declarație de intenții a **Contimporanului** sînt semnificative prin absența accentelor de orgoliu național: „Il est vrai qu'il faudra encore du temps jusqu'à l'unanime comprehension des courant activistes modernes; pour cela, il faudrait supprimer le prejudice seculaire d'une art enferme exclusivement entre

les frontieres d'une nation. (...) Les amis sur lesquels nous pouvons compter: C. Brâncuși, Jean Cocteau, Rene Clair, Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara, Friedrich Kiessler, Ion Minulescu, A.L.Zissu, Gala Galaction, Matiss Teutsch, B. Fondane, Arthur Segal, Cesar Domela, Nicolaus Braun, Nicolas Beauduin, Ilarie Voronca, Stephan Roll, B. Florian, I. Sternberg, Mihail Cosma, Peterz, Corneliu Mihăilescu, M.H.Maxy, ainsi que les écrivains représentatifs du nouvel art a l'étranger dont on nous a promis la collaboration future, sont une garantie pour la maintien de la réputation qu'Integral s'est faite: celle d'être le miroir – et le seul – de toute la syntaxe moderne”. O propoziție relevantă pentru poziția revistei față de specificul național în artă întâlnim în editorialul aceluiași M.H.Maxy din nr. 9 al **Integralului** (*Politica plastică*), unde ideea de specific autohton este respinsă... integral. După ce observă că „la noi tendințele de artă nu se stabilesc de creșterea organică a unui simțământ artistic” și constată „tragicul soartei celor ce nu pot cunoaște o evoluție lentă”, autorul invocă exemplul lui Brâncuși constatând că „în condițiunile de circulație ale tuturor valorilor în creștere” din noua eră a comunicării la distanță, „Fără datorita unei evoluțiuni curente, fără nevoia specificului românesc, țara românească a oferit Europei, pentru metropola lumii, pe cea mai specifică apariție plastică născută între hotarele ei, și care reprezintă esteticeste un punct culminant în însăși evoluția plastică europeană, și cea mai hotărâtă exemplificare a colaborării unei individualități fără tradiție de artă, cu spiritualitatea unui crez, sfărâmător de tradiții”. Respingând, ca și Vinea, ideea importului, Maxy nu susține teza acestuia privind „exportul” românesc de revoluție artistică, preferând-o pe cea a „simultaneității” spontanee, „izbucnirea vie condensată a unui popor european ce se căta prin realitatea dubioasă a manifestărilor de artă servite trecutului”: „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului artistic x sau y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiași spirit european pe toată întinderea lui geografico-spirituală. De aceea modernismul nostru nu e și nu poate fi, după cum au aerul s' o creadă băieții deștepți, un sistem mecanic de gimnastică spirituală, împrumutat din occident și adaptat la noi. Nucleele moderniste în plină creștere reprezintă de aceea izbucnirile vulcanice ale spiritualității europene, aceeaș ca esență pe toată întinderea ei, ce se manifestă aici ca și aiurea, biruind date psihologice și climaterice, socotite până acum inalterabile. (...) Modernismul românesc se integrează peisagiului spiritual european, așa cum o certifică cazul Brâncuși!” Particularismele, specificitățile naționale sînt respinse în favoarea unei identități unice europene. În editorialul nr. 6-7 (Interpretări) Ion Călugăru definește tradiția ca „Inteligența norodului, evadată din pasișul etern natural - și tehnica” (propoziție formulată prima oară în manifestul revistei **Integral**). Ambele elemente ale ecuației au un caracter transnațional și un potențial emancipator: „expresia primară”, primitivismul „norodului”, legitimează universalismul dezvăluind fondul comun, transfrontalier, al umanității: „Creațiile norodului n'au cunoscut dialect, ci au tins spre universalitate. Deacea: un idol african seamănă în subtilitate cu o cioplitură românească, un basm românesc cu unul mongol. La mijloc nu e numai migrațiunea de popoare și de legende...”; „O răscruce de ev. Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme noi”; „Cu-fundați în colectivitate, îi creiăm stilul după instinctele pe care deabia și le bănuiește”...

În numărul 11 este consemnat succesul parizian al compozitorului Marcel Mihalovici, colaborator al **Integral**-ului și al **Contimporanului** fiind protagonist al unui concert de muzică modernă românească desfășurat în capitala

Franței. Este consemnat și succesul piesei *Mouchoir des nuages* (sic) a lui Tristan Tzara, reprezentate în prezența Regelui Ferdinand al României (legitimarea externă a avangardei se vedește o dată mai mult). Un document relevant pentru atitudinea revistei față de colaborarea cu avangardele artistice din străinătate este publicarea, la rubrica de „Notițe” a numărului 4, a unui apel lansat de grupul belgian din jurul revistei **7 Arts** și prezentat cu ocazia Expoziției de artă de la Paris. Protestând împotriva marginalizării/excluderii artei noi, grupul milita pentru o colaborare mai susținută între reprezentanții diferitelor avangarde europene (expoziții itinerante, cărți realizate în colaborare etc.). Acuzând la rândul lor administrația pentru cultură din România că, la aceeași expoziție, a promovat doar reprezentanți ai artei tradiționaliste autohtone, integraliștii își exprimă „adeziunea deplină” la inițiativa belgiană: „Considerăm oricum necesar, ca o legătură importantă, schimbul de mijloace de popularizare pe care le folosim, mijloace ce vor servi la crearea unei reciprocități de valori locale”. Într-un articol din numărul 12, Ilarie Voronca aduce însă și un vibrant elogiu limbii române, pe care – ușor naiv și exaltat – o consideră cea mai aptă să exprime sensibilitatea poetică (ultra)modernă: „Din toate limbile europene, limba românească mi se pare cea mai adânc înzestrată cu un material sensibil sufletului actual. Esențialmente poetică. (...) Ce imbecil a spus că literatura și arta românească nu trebuie înglobate încă în arta contemporaneității?”

Atentă - ca și **Contimporanul** – la activitatea externă a colaboratorilor săi, revista **unu** nu îi atribuie însă nici o conotație „românistă”. O notă din nr. 14 (iunie 1929) informează – neutru - că „Notre ami Benjamin Fondane, l'auteur de *Trois Cine-Poemes* (en collaboration avec Man Ray) va partir tres prochainement pour Buenos Ayres (sic), pour y tenir une conference sur les destinees du cinema. A cette occasion, il emporte avec lui pour etre projetes a l'issue de sa conference une selection de films francais d'avant-garde, soit des bandes de Rene Clair, Man Ray, Germaine Dulac, Bunuel, H. Gad, Huguet”. În nr. 22, februarie 1930, Fondane – întors între timp la Paris – este prezentat indirect ca ambasador al filmului francez de avangardă: „După cum știm prietenul și colaboratorul nostru B. Fundoianu a făcut în vara anului 1929 un turneu franco-cinematografic de avangardă în Argentina, pentru care presa franceză l-a elogiât numindu-l „l'ambassadeur du film francais dans ce qu'il y a de plus moderne (...)” (L'Intransigeant, 11 jan. 1930). În aceeași publicație, plecarea la Paris a pictorului Victor Brauner e salutată ca posibilitate de afirmare personală fără vreo referire la eventualele dificultăți din țară.



ANGELO MITCHIEVICI

## Între profunzime și planeitate - scriitura artistă la Mateiu I. Caragiale

**U**nul dintre paradoxurile decadentismului se află centrat în raportul dintre profunzime și planeitate, invocând astfel problema stilului. Literatura decadentă tinde să fie redusă la un fapt de stil, stilul decadenței, prin lipsa unei psihologii abisale, a problemelor de ordin social, a considerațiilor de ordin filozofic, a unei teze etc. dar mai ales prin felul în care scriitura artistă se interpune între cititor și oricare altă problematică. Romanul decadent pare să se fixeze asupra faptului de stil ca temă principală, limbajul fiind adevăratul „personaj” al romanului. Printre primii, Désiré Nisard, în *Studii critice și de moravuri asupra poezilor latini ai decadenței* (1834) socotea „stilul decadenței”, – decadența literară era astfel discutată și ca stil – ca pe un viciu romantic destructurant în raport cu regulile precise ale poeziei neoclasică. Stilul decadent se evidențiază prin atenția excesivă acordată detaliului în detrimentul întregului, atomizând astfel opera și distrugându-i coerența. Obiecția criticului antiromantic va fi reluată și dezvoltată de Paul Bourget în *Eseuri de psihologie contemporană* (1883) în capitolul III, „Théorie de la décadence”:

O societate trebuie asimilată unui organism. (...) Dacă energia celulelor devine independentă, organismele care compun organismul total, încetează de asemenea să-și subordoneze energia lor energiei totale, și anarhia care se stabilește constituie decadența ansamblului. Organismul social nu scapă acestei legi. El intră în decadență numaidecât ce viața individuală este exagerată sub influența bunăstării dobândite și a eredității. O aceeași lege guvernează dezvoltarea și decadența celui alt organism care este limbajul. Stilul decadenței este acela în care unitatea cărții se descompune pentru a lăsa loc independenței propoziției, în care propoziția se descompune pentru a lăsa loc independenței cuvântului.<sup>1</sup>

În traducerea termenului „decomposer”, ambii termeni, „a dezmembra” sau „a descompune” convin pentru sublinierea analogiei „corporale” a decadentismului. Dacă gândim procesul ca pe o mecanică a fracturării sintactice a organismului textual, primul apare mai potrivit. Dacă focalizăm nu o destructurare ci o dizolvare, o atomizare a organismului textual, urmărind și un

efect anarhic, dar și efectul stilistic ca o maladie a suprafeței, ca o boală de piele spre exemplu, termenul descompunere apare ca fiind mai potrivit. De altfel, printre temele predilecte ale literaturii decadente se află și descompunerea organică a corpurilor intrate în putrefacție. Critica de sorginte marxistă va prelua metafora descompunerii aplicată literaturii decadente, asociind, în baza aceleiași analogii organice, corpul social cu cel textual, descompunerea burgheziei cu literatura decadentă ca expresie a clasei sociale incriminate.

Paul Bourget extinde analogia între corpul social și individ, la corpul textual, textul operei în ansamblu și unitățile subordonate: pagină, frază/propoziție, cuvânt. Așa cum individul, printr-un exces de „individualism”, amenință integritatea corporală a organismului social, la fel părțile componente ale operei printr-un exces de individualism, preiau controlul și subminează întregul textului. „Individualismul”, prin excelență anarhic, a devenit o componentă indispensabilă omului modern, regăsindu-se și la extrem prin completa anulare a ei, topirea digestivă în marele corp social precum în romanele kafkiene. Procesul de fragmentare apare ca descendent, mergând către unitatea cea mai mică de text, cuvântul. Nietzsche revine la formula lui Paul Bourget și la „stilul decadentei” în *Cazul Wagner* (1888) de pe o poziție antiromantică *mutatis mutandis* ca și Désiré Nisard. Se poate observa că traseul descompunerii/dezmembrării corpului textual la Nietzsche este unul ascendent, pornind de la unitatea cea mai mică de text, cuvântul. Fiecare unitate subiacentă textului apare subminată de cea inferioară ei. În mod straniu însă descompunerea constituie și o recompunere altfel a textului.

Prin ce se caracterizează întreaga *decadență literară*? Prin faptul că viața nu mai rezidă în ansamblu. Cuvântul devine suveran și face un salt în afara frazei, fraza se îngroașe și întunecă sensul paginii, pagina capătă viață în detrimentul ansamblului, ansamblul nu mai este un ansamblu. Dar în asta se află semnul de recunoaștere pentru orice stil al *decadenței*, de fiecare dată anarhie a atomilor, dezagregare a voinței, „libertate a individului”, pentru a vorbi în limbajul moralei și – extins asupra teoriei politice – „Drepturi egale pentru toți”.<sup>2</sup>

J.M.Guyau accentuează perspectiva sociologică deschisă de Paul Bourget, pe care-l și critică de a fi scos demersul artistic de sub incidența strictă a faptului clinic, în sensul unei *hygiene de lettres* nu foarte diferită de interpretările lombrosiene ale textului literar. Criticul declarat om de știință alcătuiește o întreagă poetică a patologicului, poetica decadentă. Obsesia cuvântului ca trăsătură esențială a *stilului decadenței* și ca manifest al individualismului, „egoismului”, fin bemol schopenhauerian strecurat în filipică, împinge literatura spre patologic cu tot cu scriitor. Sunt citați Teophile Gautier și Paul Verlaine ca exemple de virtuozitate în ce privește cizelarea formei, a stilului și de „sterilitate a fondului”. Este vorba de focalizarea unui cuvânt, izolarea sa de context, trecerea sa în prim plan, specularea sonorității sale și astfel disocierea sa de idee.

Orice răsturnare a corelației și a subordonării organelor, în organismul stilului ca și în cel al vieții individuale și sociale, este un semn de decadență, fiindcă este manifestarea egoismului sub forma artei. Într-o lucrare decadentă, în loc ca partea să fie făcută pentru tot, totul este făcut pentru parte; nu numai că pagina devine independentă, cum spune



Paul Bourget, dar capătă mai multă importanță decât cartea, paragraful decât pagina, fraza decât paragraful, și, chiar în frază, cuvântul este cel care domină, care iese în relief. Cuvântul, iată tiranul scriitorilor decadenți: cuvântul care înlocuiește cultul ideii, în locul adevărului. (...) <sup>3</sup>

Dacă stilul decadenței sparge această unitate „organică” între text și părțile sale componente, acest fapt pare să se reflecte la nivelul raportului dintre formă și conținut, „fond”, care cade adesea pe raportul dintre romantism și decadentism, ultimul văzut ca o continuare și în același timp o alterare, o perversiune a lui. John Reed în *Decadent Style*, este de părere că decadentismul valorizează efectele estetice în detrimentul semnificației, al conținutului, tendință prin care se separă de simbolism și pe care o împrumută estetismului, ca „the supersession of art over meaning”, dar asemeni preraphaelitismului „it requires some degree of «literariness» and intellectual challenge”. Teza Bourget-Nietzsche se vede transpusă la nivelul imaginii, cele două sensuri de lectură a descompunerii textului, cel ascendent și cel descendent, sunt reunite într-un singur proces vizual.

Like Impressionism or Pointilism, Decadent art atomizes its material to compose it anew, but it does so in an indirect, not an obvious, technical way. Intensely concerned about the technique and traditional forms, after the manner of the Parnassians, it nonetheless subverts those forms. <sup>4</sup>

Dacă preraphaelitismul adaugă sens, „provocare intelectuală”, decadentismul pare mai degrabă o modalitate de a parazita o paradigmă formală, dar nu doar la modul epidermic al planeității stilului, ci în felul unei alterări genetice, producând de fapt mutații. Din corpul estetic al romantismului/realismului se produce astfel un organism mutant.

The Decadent work of art does not boldly assert a new form against a presiding standard; it elaborates an existing tradition to the point of apparent dissolution. It is a heresy within the faith, not a rebellion against it. (...) Even though a Decadent work of art may parasitically alter a traditional form, it does not reject form. In fact it exalts it. Decadent art is transformational and therefore likely to flourish when aesthetic and cultural standards are challenged or in flux. <sup>5</sup>

David Weir aduce problematica *stilului decadent*, al raportului dintre plaineitate și profunzime la raportul dintre *poesis* și *mimesis*, dintre narațiune și descriere, ultima fiind în cea mai mare măsură responsabilă pentru marca stilistică a textului. Când accentul cade pe descriere, intriga are de suferit, iar textul de deplasează spre latura vizuală, a galeriei de portrete, a tablourilor, a tapiseriilor etc. În *Moartea la Veneția*, Thomas Mann intitulează un astfel de roman, *roman tapiserie*. Nu este vorba numai de un raport de potențare a uneia în detrimentul celeilalte, ci simultan de un raport de inversiune care solicită o lectură de adâncime a suprafeței, o lectură „vizuală”, bazată pe tensiunea dintre limbajul pictorial, figurativ, *pictorial language* și limbajul figurat, *figurativ language*. Decadența prin definiție „makes the superficial substantial”. <sup>6</sup>

Despite the quality of innovation, however, decadence remains an appropriate descriptive term because of certain thematic and stylistic characteristics, and because of the way those characteristics interfere with the narrative itself. (...) This pattern of interference compounds the larger interference of description and narration and *makes the plot of the novel secondary to its stylistic surface* (s.n.).<sup>7</sup>

Descrierea asigură elementului vizual o mai bună reprezentare și face posibilă relația cu artele vizuale printr-o răsturnare a raportului tradițional dintre narațiune și descriere, de aici și o atenție tot mai mare acordată limbajului care apropie romanul decadent de poem, apropiere păstrată la limita ambiguității: „(...) spatial elements dominate the temporal, description occupies a place of importance accorded to narration in the past.”<sup>8</sup> La acest fapt se adaugă și propensiunea autorilor decadenți, – toți au cultul artei –, spre operele de artă, muzee, pinacoteci, biblioteci, cărți rare etc. Arta este tematizată în aceste romane, astfel încât stilul decadenței devine unul al *mise en abîme*-urilor artistice, un stil anamorfotic. În anumite cazuri, limbajul ornant devine impermeabil, autoreferențial, mai ales în cazul descrierii unor lumi exotice unde referențialul se pierde, iar raportul mimetic se dizolvă. Efectul optic este acela de opacitate, *stylistic opacity* (David Weir), descrierea interferează nu cu narativul, ci cu ea însăși. Există totuși o supapă la nivel iconic și scriptural, descrierea intră cel mai adesea într-o vastă rețea culturală care recrează sensul în sfera *intertextualității*, referința în text la tablouri sau narațiuni care oferă deschideri perspectivele către teme similare, efect de telescopare, de permanentă adâncire a fundalului, care fac din textul decadent un palimpsest și a *metatextului*, de pildă comentarea unor tablouri sau cărți sau a altor opere de artă etc. Densitatea descrierii – prin aglomerare de referințe, de liste, de colecții –, dizolvă încetul cu încetul dinamica narațiunii, de unde și inerția unui astfel de text, o anume imobilitate parnasiană, care-l apropie de arta plastică, de arhitectură. „In short, the sculpture like poetry of *Le Parnasse* cannot be grafted onto narrative prose without resulting in *le style de décadence*.”<sup>9</sup>

George Călinescu, pasionat de arhitectură, etichetează romanul drept o curiozitate, un eșec din punct de vedere românesc, dar un eșec strălucitor, fiind atras de luxurianța textului, de coliziunea dintre limbajul liturgic și expresia crudă, măscăroasă, caracteristică pentru ceea ce el numește „balcanismul nostru literar”.

Mateiu Caragiale este și el un promotor (și poate cel dintâiu) al balcanismului literar, acel amestec gras de expresii măscăroase, de impulsivitate lascivă, de conștiință a unei eredități aventuroase și tulburi, totul purificat și văzut de sus de o inteligență superioară. Citatul enigmatic din Biblia latină stă alături de „Era dat în Paște” într-un amestec fastuos ca o curte turcescă.<sup>10</sup>

Călinescu evidențiază tocmai absența tramei narative și construirea astfel a unui roman poemat, ca fapt de stil și pitoresc balcanic. Interesant, criticul deschidea în cazul lui Ion Barbu perspectiva unei abordări hermetice a poeziei sale, fără a observa afinitatea dintre cei doi scriitori în acest sens, afinitate etalată de poet printr-un encomion adecvat scriiturii rafinate Mateine. Termenul nefixat teoretic pentru Călinescu, întrebuițat abuziv este cel de

*suprarealism* pentru a traduce probabil secvențele cu caracter oniric, în fapt reverii, cu excepția visului Naratorului din finalul romanului.

Nicolae Manolescu reia și amplifică argumentul lui Călinescu, reducând romanul lui Mateiu Caragiale la un fapt de stil, contestând hermetismul operei, și operând numai la nivelul suprafețelor.<sup>11</sup>

A stării la nesfârșit pe descifrarea altor sensuri înseamnă a inventa un hermetism aproape inexistent. Valorile prozei lui Mateiu Caragiale trebuie privite ca fiind plane, nu adânci, deși la fel de inefabile; țin de o artă a orizontalității și a stilului. Așa cum nu urmărește o autenticitate realistă, romanul lui Mateiu Caragiale nu urmărește nici una simbolică: autenticitatea fiind în *Craii* de natură estetică, romanul se pune, începând de la limbă, sub pecetea artei.<sup>12</sup>

Problematika stilului decadent deschide, de fapt, o serie de contestații, iar prima se referă la absența unui sens superior nivelului descriptiv, vizual, de tablou, uitând că un tablou la rândul său poate conține mai multe planuri de semnificație. Nicolae Manolescu susține că acest element vizual este unul pur decorativ; la rândul său tabloul pare a fi redus la cromatică, la jocul de linii, la suprafața sa. Or, tablourile Mateine conțin *en abîme* enigma, reprezintă ca și blazonul atipic al lui Aubrey de Vere cu sfînxul și deviza *Remember*, înscris pe el, deschideri inițiatice. În cazul povestirii *Remember*, suspendarea deliberată de către Narator, nu prin omisiune, ci prin refuz a unei explicații disponibile indică nu absența unui mister, ci faptul că el nu se află în ordinea diegetică. Pe aceeași filieră detectivistică în *Sub pecetea tainei*, impasul nu e totdeauna insurmontabil, chiar în cazul unei dispariții misterioase. Naratorul atrage atenția la chestionarea evenimentelor, ca și în povestirile lui J.L. Borges din *Moartea și busola*, nu în logica *policer*-ului, ci printr-o hermeneutică adecvată într-o ordine superioară a desfășurării evenimentelor.<sup>13</sup> La polul opus al acestei lecturi care sărăcește inevitabil romanul reducându-l la coplanaritatea ductului stilistic și atât, se află lectura ermetică propusă de Vasile Lovinescu. Ezoterismul cărții, ilustrat poate cel mai bine de Vasile Lovinescu într-o lectură mirobolantă de reflex guenonist, este subliniată – și nu întâmplător –, de ermeticul Ion Barbu. Pentru Vasile Lovinescu aproape fiecare gest, fiecare mișcare, fiecare imagine are un sens superior, încifrat. Lovinescu, la antipodul lui Nicolae Manolescu consideră romanul Matein pe de-a-ntregul hermetic. Mai importantă decât speculațiile lovinesciene pe marginea acestui roman este captarea sa într-un registru foarte înalt, acela al textului biblic saturat de semnificație. Așa cum romanul lui Huysmans era socotit un metaroman, o biblie a decadentismului, și romanul Matein este „căftănit”, este investit cu profunzimea, cu noblețea textului evanghelic. De altfel, Barbu Cioculescu preia în titlul cărții sale, o mai veche formulare a lui Alexandru Paleologu referitoare la *Craii...: De la Mateiu citire*.<sup>14</sup> Prin aluzie, este invocat textul Scripturii, mai precis Evanghelia după Mateiu. O voită arhaizare a limbajului, cu introducerea multor termeni de origine slavă, o parte din ei întrebuiințați și în context liturgic face mai evidentă apropierea. Avem de-a face cu o ceremonializare a limbajului, așa cum putem identifica una gestuală; romanul cuprinde un principiu armonic ca în recitarea antifoanelor și al altor cântări liturgice. A povesti, ceea ce face Pantazi, are semnificația oficerii unei liturghii, așa cum totul „se slujește” la Crai într-o ordine aproape înghețată de Curte princiară. Asemeni Scripturii, cartea se pretează unei lecturi savante, complicate, unui recitativ de fapt, o permanentă

relectură care deschide către o aprofundare a textului, către sensuri noi, inițiatice. Mateiu Călinescu în *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, adaugă considerațiilor sale teoretice privind relectura romanului lui Mateiu Caragiale, ca un studiu de caz. (Re)lectura romanului atinge pentru Mateiu Călinescu valențele recitativului liturgic, unind în ceremonialul „cucernic” pe membrii unei parohii, ai unui ordin monahal restrâns sau a unei societăți elitiste.<sup>15</sup> Și Ion Barbu descifrează în Pirgu un personaj infernal, posibilă imagine a diavolului sau a unuia dintre demonii săi, iar opului Matein îi este atribuită, cu o oarecare emfază specifică poetului, puterea de semnificație a Scripturilor, disimulată stilistic prin ceea ce Călinescu numea „balcanismul literar”, deși biblia Mateină este o „biblie” decadentă, *de-a-ndoaselea*.

Cu toată fața lor pământescă, cei trei Crai sunt numai în al doilea rând oameni, dar în primul: axe universale. Iar numele plutonian al lui Pirgu e de scârbă și spaimă.

De aceea Craii de Curtea-Veche părăsește rafturile cărților pieritoare pentru a se așeza între Scripturi. Nu cunosc meditație mai gravă asupra ticlurii și aventurii Ființei ca această carte de înțelepciune, pe care un act de discreție și gust o disimulează sub grele catifele de pitoresc oriental.<sup>16</sup>

Într-o dimensiune ontologică, Ion Barbu vede în *Crai* posibilități superioare de cunoaștere și o experiență de ordin mistic, inițiativ. Într-un fel, Ion Barbu redă cartea modernității, ea atinge un maxim de profunzime pentru poetul hermetic, la antipodul interpretării coplanare a lui Nicolae Manolescu.

Cel care-l înscrie pe Mateiu Caragiale într-o formulă artistică mai apropiată este Ovidiu S. Crohmălniceanu în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*.<sup>17</sup> Crohmălniceanu pornește de la *faptul de stil* pe filiera unei lecturi metonimice spitzeriene de recuperare a întregului prin parte, prin detaliul semnificativ care ordonează lectura. Deși nu există nici o aluzie la Paul Bourget sau Nietzsche avem o lectură recuperativă, prin care fragmentul, ca element disolutiv, contribuie la coagularea întregului. Crohmălniceanu identifică la nivel stilistic un limbaj intenționat arhaizant, cu eliminarea meticuloasă a neologismelor, artificios construit prin decalcuri savante, codificare și derivație sinonimică. Criticul subliniază edificarea nu numai a unui stil Matein, argou al Crailor, uniți într-o confrerie hedonistă, de petrecăreți, ci a idiomului Matein ca Stil. În etapa următoare a demersului arheologic-literar, Crohmălniceanu asociază argoul Crailor cu o modalitate de a se distinge, specifică unei pseudoaristocrații formate din aventurieri care s-au impus la Curțile regale și a dandy-ilor. Dincolo de asta, remarcă *funcția opiacee* a limbajului asociată cadrului nocturn și un stil transpus în registrul nu doar literar, ci și cultural, mai precis, al artei vizuale. Acesta reprezintă *etimonul spiritual / etimonul stilistic* sau rădăcina psihologică a trăsăturilor de stil caracteristice” care-l ajută să identifice idiomul Matein la nivel psihologic și cultural-mentalitar ca fapt de stil, unui anumit Stil. Este meritul esențial al lui Ovidiu S. Crohmălniceanu de a plasa romanul cu temele sale într-o arie culturală mai largă, în domeniul artelor vizuale, al picturii și graficii *fin de siècle*. M. Petroveanu, în prefața de carte din 1957, invocase în treacăt un punct de reper interesant, William Hogarth. Tot în treacăt, Cornel Mihai Ionescu în *Palimpseste*, va reveni la sinuozitățile signaturilor din *Remember*, invocându-l și el pe William Hogarth<sup>18</sup> și ductul liniilor sale. Stilul Matein este *le style de décadence*, și își găsește un

*analogon* cultural în arta vizuală a sfârșitului de secol XIX în stilul *Secession* cu variantele sale, *Stile Floreale*, *Erotic Style*, *Modern Style*, *Liberty*, *Jugendstil*, *Art Nouveau*, *Modernismo* etc.

Erotismul pervers și secret, mascat de dantele și rafinament aristocratic, obscenitatea distrusă și monstruoșitatea fascinantă, vraja morbideții, palorile letale, evocă un stil: El aparține momentului 1900.

Gândul nostru se îndreaptă îndată către ceea ce s-a numit, *Art nouveau*, *Modern Style* sau *Jugendstil* și, mai precis, cheamă în minte numele unuia din artiștii care i-au ilustrat ca nimeni altul, îndeosebi varianta cunoscută sub termenul de *Erotic Style*: Aubrey Beardsley.<sup>19</sup>

Deplasarea de la faptul literar la faptul cultural, de la literatură la pictură și gravură sau desen, sau mai rar chiar la fotografie, de la text la imagine conferă anvergura necesară fenomenului decadent, acest proces ca *ekphrasis*, cuantificat la nivelul unor narativ-picturale *mise en abîme*-uri. Naratorul din *Craii...* utilizează de nenumărate ori procedeul.

Pe lângă Aubrey Beardsley care este luat ca etalon pentru *Modern Style*, criticul mai adaugă și alte nume, e drept, din spațiul de cultură germană, legate de *Jugendstil*, Franz von Stuck sau Marcus Behmer. În desenele lui Aubrey Beardsley, în jocul contrastelor, alb și negru, criticul descoperă jocul suprafețelor ca joc al profunzimilor sau mai precis în dialectica dintre alb și negru, permanenta tensiune a contrastelor care conferă suprafeței adâncime. Stilul este caracterizat prin bidimensionalitate „sinonimă cu abolirea profunzimii spațiale și promovarea unei arte a liniei și suprafeței.”<sup>20</sup>

John Reed reconsideră la nivelul artei vizuale fragmentarismul decadent cu accentul pus pe detaliu, cuvânt, unitatea inferioară ansamblului, subliniind faptul că recuperarea ordinii întregului, ca semnificație se realizează printr-un efort intelectual de înțelegere.

Decadent style, while retaining a realistic mode of rendering images, violated formal conventions by breaking un compositions into independent, even contending parts, the order and significance of which could be recovered only through an intellectual effort of comprehension. The paintings were not paintings only, as Whistler required, but embodiments of „texts.”<sup>21</sup>

Urmărind desenele lui Aubrey Beardsley, observăm că majoritatea conțin un amănunt subversiv, care poate să scape ochiului într-o primă instanță, dar care, odată prins, redirecționează lectura suprafeței către un plan de adâncime. Desenele lui Beardsley oferă o bună *lectură de rezonanță*<sup>22</sup> (Sorin Alexandrescu) pentru romanul Matein. Avem și o rezonanță onomastică la unul din personajele Mateine, Aubrey de Vere din povestirea *Remember*, reluat apoi tot printr-un efect de rezonanță în roman ca un alt personaj, Pantazi, pe care Naratorul îl identifică printr-un *raccourci* la nuvelă – Remember! –, și ca *alter-ego*, „un alt eu-însumi” și o sensibilitate afină. Aubrey Beardsley realiza ilustrarea piesei lui Oscar Wilde, *Salome*, în 1893, scrisă în franceză și tradusă pentru prima oară în engleză, prost, de către prietenul său, lordul Alfred Douglas. Compania Voiculescu montase celebra tragedie a lui Oskar Wilde „Salomeea” la Circul Sidoli din București în februarie 1922, în rolul principal chiar doamna Voiculescu. Spectacolul cunoaște succese fulminante

în principalele orașe de provincie, așa cum ne asigură Reporterul „Mult contribuie la aceste succese frumusețea costumelor și a decorurilor cu cari se joacă „Salomeea”.<sup>23</sup> Piesa s-a jucat pentru prima oară la Paris, cu Sarah Bernhard, piesa fiind montată după modelul regizorului german Reinhard, cu un decor fix iar, actorii împinși în prim plan. Actrița tragediană declară într-un interviu pentru *Rampa* că: „Se cheltuiesc sume fantastice pentru decoruri costume și recuzite. În „Salomeea” voi avea o figurație de peste o sută de persoane ceea ce nu s’a văzut la noi vreo dată pe vre o scenă.”<sup>24</sup> Nu-i exclus ca Mateiu să fi văzut una din reprezentațiile companiei Voiculescu, pentru că spectacolul este reluat în martie, rolul Salomeii fiind încredințat tot Marioarei Voiculescu care răspunde unui alt interviu: „Sunt foarte mulțumită că joc rolul Salomeei. L’am jucat de foarte multe ori și continuă să mă intereseze. E un rol de pasiune sălbatică în care trebuie să pun mult nerv.”<sup>25</sup> Desenele sale cu subiect erotic au întodeauna ceva subversiv, sau, pentru a traduce în limbaj decadent, „pervers”, fapt cunoscut de editorii săi, John Lane și Elkin Mathews, care încercau să detecteze și să corecteze abaterile înainte ca desenul să fie publicat.<sup>26</sup> Aceste desene inventariază și o serie de „monștri delicați” de la Salomeea și Herodiada, la impozantele Wagneriene, așa cum Mateiu îi clasa pe ai lui: lesbiana Jeanne Ghermani, ex-călugărița expulzată Mariette Lamboley, gonzessele-gorgone, artiste lesbiene, gourgandine, maquerelle, „epileptica” Fernande, „tout un bazar de perversites”. Ca și lui Mateiu, lui Beardsley îi plăceau jocurile de cuvinte și limbajul cu dublu sens à la Purițkiewicz, reacționarului din Duma, transpus adesea la nivel vizual, vizând o complicitate delectabilă cu spectatorul avizat. Sadismele Mateine se reflectă ca tot atâtea înțepături subtile în arta lui Beardsley; limbajul vizual este extrem de artificial, organizat în jurul unui nucleu vid, așa cum definește John Reed stilul decadent al artistului englez.

Beardsley employed a highly artificial style on subjects that were intense literary, often of course because they were book illustrations. His designs tease and tantalize, offering no rest for the eye; they often require an illumination of their details before the compositions can be mentally reordered.(...) Beardsley looked upon the world and found it ugly, but this judgement did not prevent him from converting that ugliness into painful beauty.<sup>27</sup>

Ca și Beardsley, Mateiu are această capacitate extraordinară, operația alchimică tipic decadentă, de a transforma noroiul în aur, ceea ce este respingător în frumusețe. Ca și Beardsley, Mateiu urmărește nu conformismele romanelor de moravuri, ci un univers deviant, care-și exercită fascinel în aria suprafeței mondene cu *auto-uri*, curse de cai, cosmetice, aventuri galante etc. În ciuda angajamentului viril Matein, această lume apare nu odată ca emasculeată, chiar și prin preocupările mărunte, prin lipsa unui reflex cognitiv, departe de lumea experiențelor – chiar împinse la limită – a huliganilor lui Eliade, litificată în măștile care o reprezintă. Toate experiențele juvenile ale dandy-ului Mateiu din Corespondență sunt trecute prin filtrul unui limbaj extrem de artificial compus din franțuzisme, dar și expresii și expresivități vernaculare, într-un contrast fertil jocului dialectic dintre alb și negru. Anxietatea care guvernează această lume reprezintă una din tensiunile fondatoare jocului dialectic dintre profunzime și planeitate; ea apare sub forma unor ricoșeuri mondene, brizează suprafața pânzei fără a sfâșia vălul, pare într-un cuvânt



*superficialitate*. Îl avem pe infatigabilul Mateiu din *Correspondențe* care sare de la una la alta, descoperind aspectul *fin* al lucrurilor, factor egalizator fie pentru tabloul masacrului, vezi răscoala din 1907, fie pentru urechile bulldogului unei oarecare Hortense: „Hortense are un bouledogue mic cu urechi éléphant, ceva *fin* (s.n.)”.<sup>28</sup> Pentru jocul dialectic găsim ceea ce nu este *fin*, și aici există la Mateiu o altă serie de termeni exclusivi. Într-o lume a suprafeței, gesturile, deciziile, alegerile nu pot fi decât superficiale, respectând astfel regula jocului și în care Mateiu la rândul său apare ca un „monstru delicat” când sub înfățișarea unei prețioase ridicole, când a unui fante de mahala. Estetismul artificial al limbajului se fisurează în câteva locuri, nu suficient pentru a răzbate mai departe; tentația sinuciderii, tensiunea nervoasă este la rândul ei redată în registrul buf, ceea ce anulează actul în sine, îl face de neconceput. Mateiu pare o marionetă manevrată din exterior, pradă propriilor sale impulsuri care-l descarcă periodic în iritări și iluzii ciclotimice, într-o sinusoidă obositoare.

Ca lumea lui Mateiu, universul imaginat de Beardsley e enigmatic, misterios. Deși se compune exclusiv dintr-o suprafață fără cusur, nu-i lipsește adâncimea.(...) Dar până și gustul Mateiu de a „opaciza” textul își află un corespondent plastic în tehnica grafică desăvârșită și foarte aparte a lui Beardsley. El creează cu ilustrațiile sale, o suprafață complet neagră, în care numai câteva accente albe fac vizibil lucrul înfățișat și invers – arată Hans Hofstätter. Nu altfel recurgând firește la mijloacele verbale procedează Mateiu.<sup>29</sup>

Correspondențele pe care le descoperă Ovidiu S. Crohmălniceanu sunt mai puțin importante cât deschiderea perspectivală asupra literaturii, în special a celei decadente, dintr-un unghi al artei plastice. Literatura decadentă este plină de referințe culturale, o pleoră de trimeri fac posibile tot atâtea deschideri în text. Prin Franz von Stuck, poate fi realizată o lectură a prezențelor feminine în text, a femeii fatale în diferitele sale încarnări, Mesalina, Salomeea, Cleopatra, Lilith, Dalila, etc, posturile, atitudinea, clișeul tematic, etc. Dacă o parte din critici pierd din vedere profunzimea la nivelul suprafeței, alții conferă textului hermetizat o adâncime infinită, apropierea textului de imagine care îi este o a doua natură, aduce în discuție un stil artistic, nu doar literar, care rezonază tematic și figurativ de la un capăt la celălalt al Europei sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX. Naratorul se referă întotdeauna la actul scrisului printr-un termen rezervat picturii, a zugrăvi, sau cel puțin unei deschideri vizuale. În contextul analizei de față acest amănunt devine semnificativ. Numai că pictura textuală a lui Mateiu, fie că este vorba despre arta portretului, fie că este vorba de peisajele ruinate, beneficiază de toate achizițiile perspectivei, și în primul rând de profunzime, asta fără a diminua elementul decorativ.

---

<sup>1</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Librairie Plon, Paris, 1901, pp.19, 20.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Cazul Wagner*, Trad. Din limba germană și prefață de

Alexandru Leahu, Editura Muzicală, București, 1983, pp.51,52.

<sup>3</sup> J.M.Guyau, *Arta din punct de vedere sociologic*, trad. Alexandru Dobrescu, Ed. Meridiane, București, 1991, pp.412,413.

<sup>4</sup> John R. Reed, *Decadent Style*, Ohio University Press, Ohio, Athens, p.14.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p.10.

<sup>6</sup> David Weir, *Op.Cit.*, p.24.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, pp.23,24.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p.32.

<sup>9</sup> *Ibidem.*, p.36.

<sup>10</sup> George Călinescu, *Op. Cit.*, p.815.

<sup>11</sup> În bună tradiție critică maioreșciană, în cultura critică românească încă se mai poate face o separare mecanică a *fondului de formă*, precum a sufletului de trup. Cele două entități întrețin o relație de tip simbiotic, metabolic, a te fixa în orizontul exclusiv al uneia înseamnă a pierde din vedere organicitatea unui text. Un bun exercițiu de destructurare a coeziunii textuale și de dizolvare a sensului, subliniind limitele relației dintre *semnificat* și *semnificant* o constituie avangarda istorică și ulterior ei, suprarealismul. Vulgata maioreșciană a *formelor fără fond* care are mai degrabă o implicație cultural-instituțională cunoaște nenumărate avatarii în cultura română.

<sup>12</sup> Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura 100 +1 Gramar, București, 1998, p.604.

<sup>13</sup> În acest sens a se vedea studiul-postfață al lui Ion Vartic, « Sîmburele de cireășă al celui din urmă senior » în Mateiu I. Caragiale, *Sub pecetea tainei*, Ed. Echinoc, Cluj, 1994.

<sup>14</sup> Barbu Cioculescu, *De la Mateiu citire...*, ed. Bibliotheca, Tîrgoviște, 2005.

<sup>15</sup> « Îmi place să cred totuși că mai există și adevărați Mateini. Pentru aceștia, tipul de (re)lectură pe care-l cere cartea Crailor are, pe plan estetic, ceva din acea « cucernicie » pe care o presupune revenirea periodică la un text sacru sau măcar cvasi-religios : o « cucernicie » care se manifestă, între altele, prin *recitarea* interioară a textului, prin reoralizarea lui « liturgică », prin încetinirea reflexivă a procesului lecturii pentru a discerne ecourile îndepărtate nu numai sonore, ci și semantice, etimologice, intra- și inter-textuale. *Cucernicia lecturii*, fie ea de ordin religios sau modern-laică, are și o evidentă dimensiune socială : ea nu poate înflori decât într-un cerc limitat, într-o parohie, într-o biserică, într-o mînăstire sau, dacă ne gîndim la modernitate, într-un club, într-o asociație de fan(atic)i, într-un grup al cărui membri se cunosc, dar mai ales se recunosc, cu protocoalele, cu ritualurile și codurile lui, cu semnele lui de recunoaștere care sunt indiscernabile ochiului neștiutor. » Mateiu Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Ed. Polirom, Iași, 2003, p.298.

<sup>16</sup> Ion Barbu, „Răsăritul Crailor” în *Mateiu Caragiale interpretat de ...*, studiu, antologie și aparat critic de Alexandru George, Ed. Eminescu, București, 1985, p.95.

<sup>17</sup> Ovid. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Cartea Românească, București, 1981.

<sup>18</sup> În treacăt fie spus, William Hogarth arăta o preocupare serioasă pentru evidențierea maleficiilor modernității, a orașului modern, pentru condiția femeii etc.

<sup>19</sup> Ovid.S. Crohmălniceanu, *Op.Cit.*, p.245.

<sup>20</sup> Ștefan Cazimir, *Honeste Scribere*, p.32. Ștefan Cazimir încearcă să găsească analogul literar al secesionului în literatura română *fin de siècle*, aplicînd o definiție clasică a secesionului ca stil. Afiț pentru Aubrey Beardsley, Charles Ricketts și o parte din artiștii Modern Style care publică în *The Yellow Book* sau *Savoy*, ca să nu mai vorbim de secesionul vienez sau cel german etc. cît și pentru Mateiu, secesionul este mai mult decît simplă *estetică ondulatorie*, joc al sinuozităților, ei depășeșc ca și alți artiști nivelul strict etnic, decorativ.



<sup>21</sup> John Reed, *Op.Cit.*, p.129.

<sup>22</sup> Sorin Alexandrescu în *Mircea Eliade dinspre Portugalia* (Ed. Humanitas, București, 2006) în capitolul pe care-l dedică relației dintre Ortega y Gasset și Eliade, are în vedere configurarea unui astfel de *lecturi de rezonanță, de ecou*, care nu se reduce însă doar la un simplu paralelism de situații sau la afinități, ci este mai degrabă un contact care se realizează într-un context istorico-cultural într-o dimensiune umană complexă. Chiar dacă această lectură își precizează mai rapid limitele în cazul lui Mateiu Caragiale și Aubrey Beardsley, ea poate fi extrem de fertilă la nivelul textului. Atracția lui Mateiu către particularitățile ale culturii britanice devin semnificative în contextul operei sale.

<sup>23</sup> *Rampa*, An VI, no.1287, duminică 12 februarie 1922.

<sup>24</sup> «De vorbă cu D-na Marioara Voiculescu» în *Rampa*, An VI, No. 1295, miercuri 22 februarie 1922, p.5.

<sup>25</sup> *Rampa* Anul VI no.1307, miercuri 8 martie 1922, p.5.

<sup>26</sup> “What the drawing entitled Enter Herodias was delivered, Lane and his partner Elkin Mathews insisted that Beardsley conceal with a fig-leaf the exposed genitalia of herodias’ male attendant. What they missed, apart from the obviously phallic candlesticks, was the contrast between the reaction – or rather significant lack of it – of the exposed attendant to Herodias’ nudity and that of the fetus – headed attendant on her left, whose clothing is clearly under some strain. Even Beardsley’s emblematic signature at this date is a sexually ambivalent symbol of penetration.” Aileen Reid, *Beardsley*, Greenwich Editions, 2002, p.19.

<sup>27</sup> John Reed, *Op.Cit.*, p.168.

<sup>28</sup> Mateiu Caragiale, „Corespondență” în *Opere*, Ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2001, p.539.

<sup>29</sup> Ovid.S. Crohmălniceanu, *Op.Cit.*, pp.248,249.

## Peripețiile oglinzii în țara Aicei Botez

**C**e ciudat și ce păcat că scrisul unei atari scriitoare cu potențe și daruri nebănuite nu fixează, nu atrage atenția cercetătoare a criticilor noștri, dintre care unii vădesc o luciditate și o acuitate a discernământului neîndoioasă.

Când unii valoroși critici ai noștri vorbesc despre romanul românesc, proslăvind numele celor mai marcanți romancieri apăruiți de 40 de ani încoace, niciodată n-am aflat printre acele nume lăudat numele Aicei Botez...”

Arșavir Acterian, **Jurnalul unui pseudofilozof**

Din istoriile literare postbelice cu greu reușești să reconstitui destinul Aicei Botez, ca om și ca scriitoare. Afli în general date convenționale, pe care doar imaginația le-ar face să se lege într-o poveste. Te mai ajută întrucâtva paginile de jurnal dedicate Aicei Botez de doi dintre prietenii ei, Jeni și Arșavir Acterian. La fel și unele aluzii, referiri fugare din articolele consacrate ei. Descoperi astfel că, în afară de volumele înregistrate de istoriile literare, o serie întregă de eseuri și de articole importante ale scriitoarei zac uitate, acoperite de praf, în periodice. Sau că manuscrise inedite așteaptă să fie publicate (1).

### Portretul scriitoarei la tinerețe

Alice Botez s-a născut pe 22 septembrie 1914, la Slatina. Între momentul acesta și anii '30 când, după bacalaureatul obținut la Liceul „Regina Maria” din capitală, o găsim ca studentă la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității bucureștene, preocupată de logică și psihologie, frecvențează cursurile profesorului Nae Ionescu, e o lungă paranteză inaccesibilă privirii curioase a biografului. Extrem de reținută, și-a refuzat sistematic tentația – pe care, totuși, trebuie să o fi simțit – a confesiunii. Peripețiile Aicei Botez se petrec mai degrabă în țara oglinzilor ficționale decât în lumea reală, imediată. O dovedește și destul de ciudata carte conținând

un soi de jurnal ținut între 1937 și 1939, la îndemnul lui Nae Ionescu. E vorba de **Cartea realităților fantastice**, volum a cărui publicare devenise problematică odată cu începerea războiului și care, abandonat de însăși autoarea lui, va vedea lumina tiparului foarte târziu, în 2001, la Editura Curtea Veche, după șaisprezece ani de la decesul scriitoarei. E un jurnal neobișnuit, de notație intelectuală, mistică și metafizică, o carte care concentrează o parte din temele în jurul cărora, la maturitate, prozatoarea își va construi ficțiunile: spațiul mundan edificat pe două planuri ce interferează până la indeterninare – fantasticul și realul – căutarea unei „substanțe universale”, tensiunea dintre esență și existență, viziunea morții, prezența copleșitoare a timpului, raportul dintre lucruri și sensuri, spaima de a nu mai putea atribui un sens vieții (individuale și cosmice deopotrivă), revelația unei alte lumi, miraculoase, învestite cu semnificație, căutarea lui Dumnezeu, lumea ce se dezvăluie ca un ansamblu al formelor pure, geometrice. Nimic concret, biografic în aceste notații diaristice. De parcă biografia scriitoarei ar fi fost, fundamental, una spirituală, epurată de contingent, redusă la reflecții, la vis, la viziune și impregnată de un sentiment al incomunicabilului.

Despre Alice Botez din anii '36-'39 aflăm detalii deloc lipsite de relevanță din **Jurnalul unei ființe greu de mulțumit** al lui Jeni Acterian. Studenta la filozofie este „un spirit foarte ciudat, puțin fantastic”, posedă o rezervă impresionantă de tristețe, e fatalistă și extrem de interiorizată, stângace în relațiile cu ceilalți, ostilă convențiilor sociale, uneori glacială și severă. Jeni Acterian îi reproșează că „nu știe să fie veselă din disparare”, că „are un fel de gravitate în public pe care lumea o ia drept pedantism”, că „n-are tentația vieții, n-o are sau, cum spun eu, refuză s-o vadă, să și-o mărturisească și s-o mărturisească. Nu știe fata asta să se trântescă pe o canapea, să fie nestăpânită și lucruri de felul ăsta. Nu știe să fie intimă. Și asta este imposibil de suportat când te găsești în maximum posibil de intimitate spirituală”. Totuși, pentru „ființa greu de mulțumit”, Alice Botez, cu inteligența, luciditatea, cultura, sensibilitatea și chiar cu alura-i de halucinantă marginală, rămâne Prietena mult așteptată.

Poemele stranii, prozele ritmice ale Alicei Botez despre jocurile luminilor și al umbrelor – reunite în pseudojurnalul său – o entuziasmează pe Jeni Acterian. Într-o scrisoare nedată, aceasta își previne prietena că a stabilit o întâlnire cu Mircea Eliade, pe care aveau să-l viziteze împreună „sâmbătă după-masă, pe la ora 6” și o avertizează: „Nu uita să-ți iei manuscrisul, că i-am spus! (Ești în stare!)” (2). Îl vor fi vizitat într-adevăr pe Eliade? Va fi cunoscut acesta, până la urmă, bizarul manuscris?

Cu tinerii intelectuali ai generației sale criterioniste Alice Botez are în comun o anume viziune străină literaturocentrismului, convingerea că literatura nu reprezintă atât un scop în sine, cât o experiență și o cale de cunoaștere. Accentele existențialiste din scrierile ei își vor fi având originea în experiențele sale intelectuale de studentă a lui Nae Ionescu. O posibilă și, cu siguranță, necesară monografie dedicată Alicei Botez ar trebui să arate, printre altele, în ce măsură scriitoarea se revendică de la spiritul existențialismului românesc al anilor '30, prin ce se apropie și prin ce se desparte de colegii de generație, cât anume din atmosfera și din concepțiile de atunci se mai regăsește în scrierile de maturitate.

Debutul absolut al Alicei Botez este un scurt articol din 1937, publicat în *Vremea* (3), despre omul și profesorul Mircea Eliade, o evocare de un patetism reținut a cursurilor sale de la Facultatea de Litere și Filozofie și totodată un gest de solidarizare cu cel care tocmai fusese îndepărtat, la cererea Ministerului

Educației, din funcția de „asistent onorific pe lângă conferința d-lui Nae Ionescu” pe motiv că, autor de literatură pornografică, nu prezintă garanții morale”. Între 1940 și 1942 semnează sporadic recenzii și cronici literare în *Vremea*, suplinindu-l cu succes pe Pompiliu Constantinescu. Comentariul pe care-l consacră în 1941 unui grupaj de opt poeme ale lui Emil Botta, spune mult despre opțiunile estetice ale Aicei Botez:

„Ca să încadrez aceste rânduri referitoare la aceste poezii voi aminti că s-a spus că muzica se împarte în două: Muzica lui Bach și cealaltă. Așa este și cu poezia. Putem spune despre aceasta că e de două feluri: Poezia unui E.A. Poe, Shelley și Emil Botta și cealaltă. (...) Este vorba de un gen exact pe două valori, care sînt acelea către care se îndreaptă în fine spiritul în maxima lui expansiune spre altceva. Cele două valori (deși termenul acesta e cam didactic și arid pentru idee, dar n-am ce-i face) sînt fantasticul și muzicalitatea. Este o vrajă care se țese din trăsăturile suferințelor, care sînt strigăte întru eliberarea omului lăuntric. Astfel se instalează o atmosferă în care se instalează înfiorate atâtea umbre. Din obsesii se creează o lume străvezie și ireală, a cărei substanță e un fel de tristețe nostalgică, cu fețe și chipuri care alunecă desuet”. (4) Asemenea considerații se adecvează foarte bine chiar textelor autoarei.

În aceeași revistă citim, într-un număr din 1944, o primă novelă fantastică a Aicei Botez, **Asasinatul din pădurea Strâmbei Disperări**. (5) Intriga polițistă, senzaționalul de gazetă debușează în fantastic și în ezoteric. Textul este demn de interes în sine, dar și prin aceea că anunță linii și profiluri caracteristice pentru proza pe care autoarea o va publica mai târziu: imginarul subliminal, ficțiunea din interiorul ficțiunii, preferința pentru personaje de tipul magicianului sau al iluzionistului, toposul familiei damnate și acela al cronicii de familie ce trebuie reconstituită, toposul castelului-labirint.

Tot în această perioadă, Alice Botez publică – în **Izvoare de Filozofie** – unde figurează și semnăturile unor Nae Ionescu, Mircea Vulcănescu, C. Noica, Octav Onicescu – un studiu interdisciplinar inedit la vremea respectivă, despre structură. (6) Nu este vorba despre un structuralism lingvistic, ci despre unul aplicat filozofiei, matematicii, logicii și muzicii. Se pare că aceasta este chiar teza de licență a Aicei Botez despre „structurile-formă” și „structurile pure”. „Structurile-formă” sînt niște tipare, niște arhetipuri pe care le actualizează obiectele concrete ale existentului, ale vieții imediate, contingente, mundane. „Structurile pure” sînt, din câte înțelegem, un fel de Idei platonice, entități imateriale ce definesc transcendentul, dumnezeirea. Existența nu precede esența, ca la Sartre, ambele sînt posibile concomitent, sînt dimensiuni paralele ce comunică prin miracol din când în când, în puncte de catastrofă.

### Dincolo de oglindă, în labirintul textului

Că Alice Botez are o suficient de solidă formație de logician, că e o intelectuală avizată în materie de filozofie (cu o structură fundamental eclectică, un aliaj curios de rigoare kantiană și degradingoladă existențialistă), că e un spirit înzestrat cu suplețe speculativă și cu finețe analitică, sînt lucruri de care s-ar cuveni să ținem seama atunci când interpretăm proza ficțională a autoarei. Pentru că, trebuie neapărat subliniat, Alice Botez este o prozatoare cu reală

vocație teoretică. Și, ar mai fi de adăugat, cu intuiții scriitoricești și îndrăzneți inovative (ce o plasează în, să-i spunem așa, avangarda prozei românești postbelice, alături de autori ca Mircea Ciobanu sau reprezentanții Școlii de la Târgoviște), remarcabile, însă nu și remarcate, din păcate.

În perioada cuprinsă între sfârșitul războiului și anul 1968, când debutează editorial cu romanul **larna Fimbul**, bănuim că manuscrisele sale devin din ce în ce mai consistente. Sînt la mijloc în jur de douăzeci de ani despre care – din nou – nu știm foarte multe lucruri. Știm că în intervalul 1945-1955 este angajată la Facultatea de Litere și Filozofie, apoi la Facultatea de Fizico-Matematici iar din 1955 este bibliograf la Biblioteca Centrală de Stat și, mai târziu, șefa secției de documentare de la aceeași bibliotecă. (7) Mai știm, din mărturisirile ei, că acum i se conturează o concepție coerentă despre roman și prind consistență câteva proiecte ficționale.

Unul dintre acestea este **larna Fimbul**, poate cea mai cunoscută și mai comentată dintre cărțile autoarei (beneficiind la apariție de aproximativ douăzeci de cronici), din păcate singura reeditată până acum. (8) E o cronică de familie extrem de bizară, întinsă pe o perioadă de aproximativ un secol, cu o cronologie neliniară, aiuritoare. Povestea, concepută capricios, printr-un joc al perspectivelor prezent-trecut și asumată de zece voci naratoriale diferite (trăsătura modernistă a pluriperspectivismului fiind împinsă până la ultimele ei consecințe) are sens doar dacă nu încerci să o recompuți pe firul unei logici deterministe și al unei cronologii liniare. Recenziții au căzut adesea în această capcană (9); simplificând – prin repovestire – narațiunea (dar cărțile Aliciei Botez sînt imposibil de povestit!), aceasta li s-a înfățișat ca un text mai mult sau mai puțin tradițional, pe linia cronicii de familie a lui Duiliu Zamfirescu ori a Hortensiei Papadat-Bengescu, text a cărui dificultate ar proveni, chipurile, dintr-un simplu artificiu tehnic, din permutări ale momentelor, ale scenelor. Ceea ce le-a scăpat comentatorilor **lernii Fimbul** – căroră li s-a părut că pot pune cap la cap diferitele fragmente ce compun cronica familiilor Duca, Vatarzi și Delasena – este că, dacă te încapățânezi să refaci povestea, găsești goluri, inadvertențe, date incerte și chiar date false, altfel spus, narațiunea e intenționat înșelătoare. De fapt, cartea însăși oferă o posibilă cheie de interpretare într-un capitol de doar câteva pagini – o paranteză metatextuală asumată, în contrast cu celelalte capitole, de un narator omniscient:

„Cronica familiei este o carte groasă, cu scoarțe înegrite și pătate pe la colțuri de ceara lumânărilor care s-au topit la veghile nopților. E făcută din fragmente, scrise de mâini diferite, alternând cu locuri goale, pagini nescrise ale evenimentelor nepovestite, dar întâmplute, petrecute și neștiute – sau numai indicibile – dăinuind doar în hârtia întunecată, murdară, urmă fragilă a timpului trecut de-a lungul a patru sute de ani și mai bine. Dacă încerci să reconstitui istoria familiei, urmând ordinea în care au fost consemnate evenimentele, este ca și cum te-ai rătăci într-un labirint de oglinzi în care n-ai mai putea deosebi persoanele reale de imaginile lor proiectate într-un spațiu virtual, unde zadarnic încerci să le atingi” (10).

Labirintul e chiar romanul **larna Fimbul**, pretext pentru articularea unor foarte abil mascate interogații privind raportul dintre discurs și adevărul faptic, disimetria dintre referent și semnul scriptural, limita dintre adevăr și verosimilul ficțional.

Tot „cronici de familie” sînt romanele **Pădurea și trei zile** (1970) și **Eclipsa** (1979). Artificiul epic al însemnărilor dispartate, al documentelor de familie,

precum și alte procedee metatextuale organizează și aici narațiunea. Pagini cu aparență de proză tradițională alternează cu pagini de regăsit parcă la scriitorii Nouului Roman Francez. Tema vinovăției, a damnării și a ispășirii – cu subtemele obsedante: incestul și disoluția familiei – tema cuplurilor care se fac și se desfac, a războiului ca suspendare a timpului sau aceea a cercului naștere-nunță-moarte unesc într-un triptic **Iarna Fimbul, Pădurea și trei zile și Eclipsa**. Romanul din urmă este o carte parabolică și inițiatică, o poveste cu ecouri din Dostoievski, derulată în atmosfera gotică a unui burg transilvan. Burgul cu pricina, adăpostind o comunitate organizată după legile unei grupări oculte, se aseamănă frapant cu mănăstirea Melk imaginată de Umberto Eco. Ceea ce face posibilă argumentarea unei asemănări de fond/substanță între scrisul Alicei Botez și acela al romancierului italian este, înainte de orice, preeminența livrescului și a metanarațiunii. Ambii scriitori se revendică într-un fel de la Borges (11) și au în comun obsesii hermetice și hermeneutice. De notat în treacăt că **Eclipsa** apare cu puțin înainte de **Numele trandafirului**.

Cărților amintite li se adaugă un fals poem dramatic și istoric, **Dioptrile sau dialog la zidul caucazian** (1975) și romanul **Emisfera de dor** (1979), o cronică dramatică a unei familii dace și a gânditorilor, de felul lui Hadrian, interesați de felul prin care realitatea se convertește în legendă. Experiment literar, **Dioptrile...** este greu de încadrat într-un gen și într-o formulă; canavaua dramatică și tema istorică sînt doar aparențe. Presupusa „piesă de teatru”, precedată de un eseu pe tema oglinzii, este mai degrabă un colocviu, un banchet evocând dialogurile Antichității. Participarea prințului Dimitrie Cantemir la campania caucaziană din 1722 a țarului Petru I se înfățișează ca un simplu pretext pentru o *mise en scene* a spectacolului unei gândiri baroce. Pe Alice Botez o preocupă nu atât evenimentul – întâmplat sau imaginat – în sine, cât perspectivele multiple asupra evenimentului, istoria în aspectul ei de metanarațiune, de ipoteză și de ficțiune. În **Emisfera de dor**, carte considerată în mod pripit roman istoric (12) având ca subiect constituirea unei legende a invincibilității dacice, trama inițiatică și simbolică prinde în țesătura ei referiri constante la cunoscutul roman al Margueritei Yourcenar, **Memoriile lui Hadrian**. **Dioptrile...** și **Emisfera de dor** se construiesc de fapt în jurul a ceea ce Linda Hutcheon va numi, mai târziu, „metaficțiune istoriografică”.

Ultimul volum antum al Alicei Botez, **Insula albă** (1984) reunește o serie de povestiri inedite ce refac dintr-o perspectivă metatextuală traseul epic și simbolic al celorlalte cinci cărți publicate. În 1985, scriitoarea se stinge într-un accident stupid consemnat de Arșavir Acterian în **Jurnalul unui leneș**: „Probabil, așa cum obișnuia zilnic pe la ora 6 seara, A. (ținând pe Togo de lesă) s-a îndreptat spre ușă unde erau câteva trepte și câinele a smucit lesa grăbindu-se și a târât-o pe firava lui stăpână care s-a împiedicat și a căzut pe scări, lovindu-se la cap. (...). O auzeam adesea spunând – când se plîngea de povara ce-i este prezența sâcâitoare a câinelui – că soțul ei Bulat, știind că va muri de pe urma unui reumatism necruțător, a ținut morțiș s-o înzestreze cu acest câine botezat Togo, împotriva dorinței ei, a refuzului ei. El – sărmanul – o făcuse din bune intenții, socotind că în felul acesta n-o lăsa pe Alice singură” (13).

Postum, va apărea falsul jurnal **Cartea realităților fantastice**.

## Alice Botez în țara arhetipurilor

Dată fiind natura inițiativă – mitologică și simbolică – a conflictului, personajele din proza Alicei Botez au, la rândul lor, o consistență particulară. Împrumută ceva din alura eroilor de proză realistă, sînt oameni cu stare civilă, cu o psihologie bine structurată și adânc investigată, lucru care i-a stimulat pe unii comentatori să insiste mai mult decît s-ar fi convenit asupra laturii analitice a prozei Alicei Botez (14). Deopotrivă, personajele acestei autoare au ceva din înfățișarea spectrală a eroilor literaturii fantastice. Văzute dintr-un alt unghi, sînt de asemeni personaje implicate într-o acțiune de parabolă, de fabulă mistică. Alteori, când gesturile lor sînt prinse în ralanti, când mișcările lor îngheață sau se pietrifică, chipurile li se dezumanizează, se obiectualizează, dobîndind expresivitatea rece a siluetelor fugare ce străbat spațiile pustii, labirintice, golite de semnificație ale Noului Roman Francez. Eroii reflectă eclecticismul scriitoarei înseși. În funcție de perspectiva din care îi analizezi, ei par că vin fie de la Dostoievski, fie de la Alain Robbe-Grillet ori Nathalie Sarraute, când de la Hoffmann sau Poe, când de la J.L. Borges. Un inventar al personajelor Alicei Botez, al tipologiilor simbolice în care acestea se încadrează s-ar dovedi, totodată, semnificativ. Cărturarul, cronicarul, războinicul, ceasornicarul, orfevrierul, femeia fatală, nebunul, muzicianul, pictorul, circarul, antreprenorul de pompe funebre, călăul, judecătorul, alchimistul, preotul, magul, împăratul participă la evenimente cu multe straturi de semnificație, de la nivelul banal-realist la acela mistic și magic ori la acela autoreferențial. Toți aceștia trec dintr-o poveste în alta sub nume și sub înfățișări diferite, deghizamentul lor ficțional ascunzându-le natura simbolic-arhetipală.

Aceste personaje se mișcă într-un spațiu de asemenea simbolic, jalonat de imagini ale centrului – castelul, hanul izolat, muzeul, cetatea, turnul, insula, circul, scena, piața publică – și ale descentrării – labirintul, pădurea, oglinda, spațiul deschis al visului. Ierarhia centru-margini se ambiguizează și se inversează pe parcursul poveștii, iar obscuritatea definește dimensiunea temporală a narațiunii. În „poveștile” Alicei Botez se poate călători tot atât de bine și tot atât de liber în timp ca și în spațiu. E o lume deschisă, cu multe paliere și cu trape secrete, care duc spre alte universuri reale sau ireale.

În proza Alicei Botez timpul este, ca în teoria einsteineană a relativității, o dimensiune aparte într-un spațiu cvadridimensional, mobil și descentrat, unde totul variază în funcție de perspectiva privitorului. „Spațiul-timp” conjugă auditivul cu vizualul, succesiunea cu simultaneitatea, muzica și imaginea picturală. Timpul este și el un personaj, auzit și văzut. Când timpul devine personaj se naște povestea, într-un interval de „ecipsă” a percepției exterioare și de trezire a ochiului lăuntric – pentru că, o știm de la Bergson, timpul convențional și cel viu, interior, nu coincid niciodată. O „demonstrează” cu suplețe **larna Fimbul**. Și încă ceva: la Alice Botez nu avem de-a face doar cu un discurs interior, un flux al conștiinței gen Faulkner sau Virginia Woolf, cum s-a spus, ci cu un discurs conștient despre fluxul interior – prin urmare, cu un metadiscurs. Personajul (să zicem, de pildă, Manuel, muzicianul, în primele două pagini ale **lernii Fimbul** – și nu numai!) nu înregistrează ce vede pe moment, el notează ce i-a rămas în memorie din ce a înregistrat cândva. Dimpotrivă, scriitoarea exersează cu succes și „plonjonul” în plin spațiu subliminal, în subteranele psihice ale unui personaj, prinzând pe viu un vârtej de imagini care amestecă indiscernabil prezentul cu amintirea. În **Pădurea și trei zile** câteva scene



sînt imagini absurde captate prin prisma unui bătrîn senilizat, procedeau ce amintește de naratorul idiot Benji al lui Faulkner din **Zgomotul și furia**.

Meandrele unui discurs polifonic, bazat pe jocul infinit al perspectivelor, pe fragmentarismul puzzle, pe intertext și autoreferențialitate, i se adaugă meandrele teoriei ce infuzează proza savantă a Alicei Botez.

### În prezența stăpînilor

În interbelicul românesc, proza scrisă de femei se încadrează cu modestie într-un orizont de așteptare determinat într-o măsură covârșitoare de mentalități și de habitudini culturale falocentrice a căror legitimitate scriitoarele însele, cu mici excepții, nu se gîndesc să o pună sub semnul întrebării, acceptând-o ca pe un dat necesar, firesc, natural, definitiv și conformându-i-se în practica scripturală. (15) E adevărat că ora deconstrucțiilor, a psihanalizei și a teoriilor de tip gender studies nu sunase încă. Tot atât de adevărat este însă faptul că, în epoca în care la noi se face mult de sincronizare, de racordare la perspectiva și valorile modernității occidentale, civilizația românească și, odată cu ea, literatura rămân cantonate în vechiul patriarhalism idilizant, într-o sănătoasă logică binară și insidios maniheistă ce distribuie lumea (inclusiv cea literară) pe două planuri paralele și cu valori inegale. Există o lume a masculinității: rațională, lucidă, puternică, solară, calmă, riguroasă, ordonatoare. Și una a feminității: pasională, ambiguă, amorfă, slabă, lunară, haotică (16). În acest context, literatura feminină nu se poate mișca decât în teritoriul fixo dată pentru totdeauna al unui spirit aproape inconștient de sine, străin – prin determinări ontologic-obiective – de concept, de metafizică, de orice ambiție teoretică, atribute – s-ar zice – prin definiție masculine. Când proza scrisă de o femeie contrazice aceste așteptări, când nu se mai învârte în jurul unor banale dileme sentimentale, când năzuiește să prindă în textura analitică în primul rînd lumea, alteritatea și abia în subsidiar „sufletul feminin”, atunci cu siguranță că această proză are „șansele” să fie receptată de critici drept o monstrozitate logico-literară, drept o încercare penibilă de depășire a propriei umbre și, în consecință, să nu fie selectată de nici un „canon”.

Așa s-a întîmplat cu Alice Botez. În ce o privește, reacția unui anumit segment al criticii este surprinzătoare dacă ne gîndim că exegeza postbelică s-ar fi convenit să fie despărțită de aceea interbelică nu doar prin cele câteva decenii scurse, ci și prin metodă, prin concepție, prin perspectivă, prin depășirea rațională a unor prejudecăți.

Prejudecățile în legătură cu obsesia teoretizantă din proza Aliciei Botez sînt foarte bine concentrate și foarte clar exprimate de Mircea Iorgulescu într-o recenzie la **Pădurea și trei zile** publicată în 1970 în *România literară* (17). Operînd cu îndelung uzitata dihotomie: literatură masculină (ca punct de referință) vs. literatură feminină (ca produs secundar), tînărul critic – pe atunci – denunță ca inutilă și inautentică strădania prozatoarei Alice Botez de a scrie altfel decât conform naturii sale fundamentale feminine (adică, e de părere exegetul, lirice, pasionale, anarhice) și de a trece textul literar printr-un filtru teoretizant. Argumentația lui Mircea Iorgulescu se fundamentează pe un silogism simplu: literatura scrisă de femei este incompatibilă cu teoretizarea, lumea conceptului fiind structura străină de sufletul feminin, Alice Botez scrie totuși în manieră teoretizantă, ergo literatura sa este un spectacol al simu-



lării, al fugii de sine, o încercare de falsificare, un produs inautentic. Oricât de convingător ar putea părea criticul, deși principalul său argument rămâne acela al autorității, nu-ți poate scăpa totuși faptul elementar că premisa majoră a silogismului său este ea însăși o afirmație arbitrară, o idee preconcepțată. Cronicarul e de părere că „teoria despre roman a autoarei este îndeajuns de păcloasă. Alături de comune considerațiuni stau altele de tot nebuloose și lipsite de rigoare și de eficiență teoretică, în care lipsește doar scrierea cu majusculă a câte unui cuvânt mai impozant: esențe, primordialitate, mister etc.. Ambițiosul fragment inserat, nu se știe de ce, în chiar corpul romanului, când putea figura, mai fericit, ca prefață ori ca postfață, ne propune în fond o mistică sui-generis: este mistica tehnicii romanești, expusă într-o manieră filozofardă” (18).

Într-un interviu acordat lui Nicolae Pop în 1975, Alice Botez găsește replica justă, fină, ironică, arătând că în subtextul contestărilor unor critici se află „prejudecăți care nu mai funcționează”, întrucât „a considera că femeia vine în literatură cu o sensibilitate și o experiență proprie este truism, adică un adevăr evident până la banalitate și, ca atare, neimportant pentru opera literară. Dacă o operă literară este reușită, asta nu ține neapărat de bagajul său propriu sentimental, intuitiv etc., ci de altceva. Iar a delimita sfera de înțelegere a femeii, a-i condamna preocupările și a acuza de nereușita operei scrise de o femeie prezența unor elemente care ar constitui, zice-se, apanajul în exclusivitate al bărbaților este o eroare. Dacă o asemenea opera este nereușită, apoi altele sînt motivele, ca și în cazul literaturii scrise de bărbați, mă jenez să-i spun... „virile” (19).

Este unul din rarele, dar nu mai puțin semnificativele momente când Alice Botez vorbește răspicat despre raportul controversabil dintre feminitate, masculinitate și literatură. Raportul acesta în sine nu constituie mai mult decât un simplu prilej de iritare pentru o scriitoare care este, de altfel, orice altceva decât o militantă feministă și care năzuiește să ajungă la o înțelegere a lumii – dincolo de contingent – a stucturilor și a principiilor, preocupându-se de ceea ce un notoriu misogin, G. Călinescu, numea „finalitățile îndepărtate ale universului”. „Alice Botez ignoră cu detașare stoică dificultățile nu tocmai minore ale femeii în câmpul literar. Le ignoră cu generozitate aristocratică, iar opera sa cade victimă lor”. Printre motivele pentru care proza Alicei Botez nu s-a bucurat de receptare critică pe care ar fi meritat-o cu asupă de măsură îl putem identifica și pe acela, evident derizoriu, al prejudecăților legate de gen, de vocația sau de lipsa de vocație înalt culturală a femeii. Să nu uităm apoi că până de curând critica a fost exercitată cu precădere de către bărbați – de la simplii recenzenți până la constructorii de canon.

Un alt motiv al opacității criticii față de scriitura Alicei Botez este în mod cert acela al inaccesibilității. Autoarea manevrează dezinvolt atât conceptele (matematice, logice, filozofice, muzicale ș.a.m.d.) cât și formele scripturale, structurile epice sofisticate. Lumea conceptului și lumea ficțiunii sînt pentru ea universuri care interferează, concilierea abstractului cu concretul înfățișându-i-se ca o cale virtuală către o mai adecvată cunoaștere a lucrurilor și a sensurilor. Eclecticismul Alicei Botez, practicat atât în proză cât și în eseistică, nu poate decât să descurajeze spiritul călduț, prea puțin acomodat cu altitudinile mari și cu mobilitatea extraordinară a gândului ce urmărește perspective teoretice dintre cele mai felurite, trecând prin structuralism, fenomenologie, psihanaliză, existențialism, mecanică cuantică și teoria relativității, istoria artelor și speculația asupra formelor, studiul mentalităților. Complexitatea scrisului Alicei Botez ține, pe de o parte, de procedeele narrative utilizate,

iar pe de altă parte de încărcătura teoretică. Literatei sofisticate i se alătură gânditoarea familiarizată cu conceptele științelor exacte, estetul și logicianul conlucrează fructuos.

E limpede prin urmare de ce o critică de întâmpinare grăbită, prin natura sa, să înregistreze, să fișeze, să selecteze cât mai multe titluri – în virtutea unor principii mai mult sau mai puțin subiective – și părând a fi sortită să stăruie în zona confortabilă a suprafețelor, nu a avut răgazul, nici abilitatea hermeneutică de a insista asupra unei proze ca aceea a Aicei Botez. O asemenea proză nu se lasă rezumată, încadrată într-o categorie, sintetizată în „formule memorabile”. Producând involuntar complexe, descurajându-și sistematic exegeții, ea rămâne în umbră, ca orice obiect a cărui singularitate/opoziție implicită față de serialitate trece drept extravagantă.

Prozatoarea Alice Botez s-a afirmat târziu și într-un context istoric și literar mai puțin favorabil, la capătul perioadei staliniste. Între cele câteva proze, eseuri și articole publicate de ea în anii '40 și opera propriu-zisă din perioada postbelică este astfel o destul de mare cezură. În epoca de glorie a mult trâmbițatei deschideri de după 1965, era de bon ton să publici romane politice obsedantiste, esopice, parabole timide ale unui univers concentraționar, „șopârle” aruncat în ograda cenzurii cu voie de la poliție. Or, cărțile Aicei Botez, erudite și ezoterice, nu au nimic de-a face cu toate acestea.

## Romanul și Pădurea Substanței

Extrem de interesante și de utile pentru înțelegerea adecvată a scriiturii particulare practică de autoare se arată a fi câteva eseuri teoretice publicate de Alice Botez în *România literară* și *Luceafărul*. Eseurile sînt savuroase și la fel de eclectic precum proza scriitoarei. Autoarea lor iubește digresiunile și sintezele ample, intră în subiect după lungi însă nu și fastidioase ocoluri, purtându-l pe cititor prin istoria artelor sau a ideilor, printr-o concepție, de la cele estetice la cele filozofice sau științifice. Expunerea foarte densă nu alunecă nici o clipă în prolixitate.

Pentru a demonstra, de pildă, apropo de „substanța realistă” a literaturii (posibil termen capcană cu trimitere la „imperativele” epocii) că dezangajarea literară constituie, în fond, tot o formă de angajare și că literatura nu poate fi decupată, în ambiția unui utopic autonomism, din ansamblul celorlalte domenii ale culturii, autoarea recurge la o amplă incursiune în istorie. Literatura, crede ea, este un mecanism care nu a funcționat de fapt niciodată autonom. Legată la începuturi de cult și de practicile rituale, mai apoi de mit și ulterior de filozofie, ea e angajată într-o dialectică simili-hegeliană a spiritului „pentru a afla substratul unic, permanent al veșnicei deveniri din univers, problema substanței”. „În această situație este ușor de admis concepția angajării literaturii, din care rezultă funcțiile ei, atât teoretice, înglobând problemele filozofiei, cât și cele practice, preluând imperativele politice și morale. Bineînțeles că această concepție nu este formulată ca atare, deși practică. Formularea ei va apărea numai în context polemic cu aceea a dezangajării, a concepției artei pentru artă”. După ce, în secolul al XIX-lea, se îndreptase spre social și spre critica societății burgheze, în secolul al XX-lea literatura pornește atacul împotriva noțiunii tradiționale de realitate, prinsă fiind în vârtejul certitudinilor pe care le scoate la iveală criza științelor și a filozofiei.

Eseul la care ne referim, publicat în 1971 în *Luceafărul* sub titlul **Literatura și substanța ei realistă** (20) conține numeroși termeni care se aplică și în exegeza prozei scrise de Alice Botez. Incertitudine, indeterminare, perspectivă abisală, neliniște existențială, dezordine, proliferare a materiei amorfe, pulverizare a reperelor fixe, contradicție și absurd, sentiment al vidului – sînt elemente ce definesc o proză sincronizată cu spiritul veacului, ceea ce înseamnă cu un tip de sensibilitate, pe de o parte, și cu o anumită perspectivă epistemologică, pe de alta.

Proza Aliciei Botez este manieristă, în accepțiunea pe care autoarea o dă termenului într-un eseu din 1974 apărut în *România literară*, **Valorile clasice** (21). Manierism înseamnă, așadar, existență problematică, situație în miezul incertitudinii, mefiență în privința infailibilității rațiunii umane, apetență pentru straniu, pentru ireal și abisal, pentru mișcările haotice, labirintice. „În așteptarea lui Godot, artistul manierist rătăcește singur și pentru că nu merge pe drumuri bătute, se închide într-un labirint fără ieșire” (22). Până la un punct, Alice Botez parcurge un drum asemănător celui urmat de Eugen Ionescu. Absurdul, ambiguitate, haosul care ia forma labirintului îl obsedează pe fiecare dintre cei doi autori. Numai că, în vreme ce autorul **Cântăreței chele** își asumă până la capăt experiența absurdului, Alice Botez – poate și datorită dublei sale formații, rigoarea și nevoia de repere sigure ale logicianului corectând rătăcirile speculative ale plâsmuitoarei de literatură – caută în permanență un sens și o coerență ale lumii. Rătăcirea și căutarea drumului bun sînt fețele aceleiași medalii, se înscriu în dialectica firească a destinului uman și a celui cosmic, clasicismul și manierismul – consideră ea – sînt complementare, în nici un caz antagonice. Pe Shakespeare și pe Poe, pe Seneca și pe Beckett, pe Augustin și pe Dostoievski și regăsim stînd alături – imagini livrești – în proza Aliciei Botez. Mai degrabă decît o „absurdistă” pe linia lui Kafka, a lui Beckett sau a lui Ionescu, scriitoarea este o umanistă cu vagi note ce pot fi privite și ca marxizante, acuzînd, ca Adorno, dezrădăcinarea omului modern: „Nu trebuie uitat nici că omul de azi în Occident este post-manierist pînă la nălucire, tehnicizat și poluat, informat pînă la saturație și că are povara trecutului și a prezentului. Lui îi revine problema devenită tradițională a „ieșirii din labirint” (23).

Acolo unde se desparte de Ionescu, Alice Botez se întâlnește, în viziunile sale, cu un alt coleg de generație, și el obsedat de imaginea labirintului, Mircea Eliade. Ca și acesta, ea conferă labirintului un sens inițiativ. Proza sa are, prin urmare și această bizară particularitate, anume că adună viziuni aparent incompatibile, punînd laolaltă perspectiva absurdistă și perspectiva mitică. Eclectismul său are însă coerență, provenind din încercarea de a da o soluție crizei literaturii în genere și a romanului în particular.

Într-unul din eseurile sale, **Eminescu, concepția despre roman și criza romanului** (24), Alice Botez reia peste timp câteva din obsesiile lui Camil Petrescu, sintetizate în articolul său binecunoscut **Noua structură și opera lui Marcel Proust**, privind sincronizarea fenomenelor de cultură și impactul direct al acestora asupra modului de a concepe literatura. În câteva paragrafe dense, autoarea schițează principalele coordonate ale discuției mai largi în legătură cu criza științelor și a filozofiei. Din teoriile einsteiniene despre relativitatea spațio-temporală, despre timp ca dimensiune aparte într-un spațiu cvadridimensional, din teoria lui Planck privitoare la discontinuitatea energiei, din premisele geometriilor neeuclidiene, autoarea eseului desprinde, printr-o dialectică ingenioasă, concluzii referitoare la inevitabilele schimbări ale textului

narativ (reluând, pe un drum asemănător, mai vechiul demers camilpetrescian): relativizarea perspectivei narative, multiplicarea instanțelor naratoriale, discontinuitatea epicului, imposibilitatea de a reduce povestea la o acțiune liniară, desfășurată într-o unică dimensiune temporală. În afară de modificările epistemice din matematici și din fizică, scriitoarea le invocă, din nou pe urmele lui Camil Petrescu, pe acelea din filozofie, biologie și psihologie: noile concepții vitaliste și integraliste, psihologia funcțională care acordă prioritate întregului, nu părții și neagă fixitatea caracterelor, studiile inconștientului. Transformările acestea sînt corelate cu modificările ce intervin în construcția personajului literar.

Pentru Alice Botez, aceste schimbări ale perspectivei naratoriale, a le timpului, ale modului de organizare al spațiului sau ale personajului nu merg însă în direcția radicală pe care o aleg reprezentanții Noului Roman Francez. În eseul despre criza romanului ea polemizează cu Alain Robbe-Grillet, cu Michel Butor ori cu Nathalie Sarraute, arătând că romanul nu poate renunța, sub nici o formă, la narațiune, la descriere, la caractere și nici la semnificație. „Alain Robbe Grillet – scrie Alice Botez – propune o rețetă, părăsirea semnificațiilor de orice natură. Or, suportul literaturii este cuvântul, iar cuvântul, în orice context l-am instala, este semnificație (...). dacă literatura nu lucrează cu semnificații, ea nu există. (...) Descripția fenomenologică, fără acea știință a ideilor, a esențelor, nu duce nicăieri” (25). În plus, autoarea consideră o inutilitate faptul de a construi mai multe cărți după aceeași rețetă a romanului lipsit de materie: „De ce să repeți aceeași experiență? A scrie un roman fără materie constituie o experiență în fine, o experiență la limita posibilului. Dar de ce am nevoie de a doua?” (26)

Alice Botez este o scriitoare care nu repetă experiențe. Nici pe ale altora, deși proza ei absoarbe mult din atmosfera veacului. Atipicitatea ei manifestă o face extrem de interesantă, dar și extrem de vulnerabilă în fața unei critici literare masculiniste, circumspecte și funcționând uneori, din păcate, după principiul inerției.

---

1. Aflăm din jurnalul lui Arșavir Acterian că în ultimii săi ani de existență, Alice Botez s-a ocupat de elaborarea unui studiu sistematic despre roman, a cărui finalizare a fost împiedicată de moartea neașteptată a autoarei. „Oare se va găsi cineva care să scoțoască printre hârtiile celei moarte și să publice măcar ceea ce știu că redactase, rămânând doar să le bată la mașină spre a da Editurii Eminescu un prim volum al acestei lucrări?” (Arșavir Acterian, *Jurnalul unui pseudofilozof*, Ed. Cartea Românească, București, 1992, p. 463). O informație similară ne furnizează o scurtă notă semnată de Cezar Ivănescu și publicată în fața unui articol al Aliciei Botez, *Mnemosyne*, în *Lu-ceafărul* (an XXVIII, nr. 45, 9 nov. 1985, p.6). Articolul este un fragment dintr-un studiu amplu al autoarei de curând intrate în neființă, precizează Cezar Ivănescu.

2. Vezi, *Carte a realităților fantastice*, ed. îngrijită de Fabian Anton, Ed. Curtea veche, București, 2001, p. 141.

3. Alice Botez, *Studentii despre Mircea Eliade*, în *Vremea*, an X, nr. 492, duminică 20 iunie 1937, p. 9

4. Alice Botez, *Emil Botta – „Cetatea-înger”*, în *Vremea*, an XIII, nr. 588, 2 febr. 1941, p.6.

5. Alice Botez, *Asasinatul din pădurea Strâmbei Disperări*, în *Vremea*, an XVI, nr. 761, 6 aug. 1944, p. 21 și urm-
6. Alice Botez, *Structura*, în *Izvoare de filozofie*, București, 1942, pp. 222-223
7. Vezi Liana Cozea, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, Biblioteca Revistei *Familia*, Oradea, 1994, p. 25.
8. Alice Botez, *Iarna Fimbul*, ed. a II-a, Ed. Vitruviu, București, 1998.
9. Vezi Liviu Petrescu, *Fluxul conștiinței, în Scriitori români și străini*, Ed. Dacia, Cluj, 1973, pp. 114-115 sau Virgil Ardeleanu, *Iarna Fimbul*, în *Steaua*, nr. 4, 1969, pp. 84-87, precum și Ov. S. Crohmăniceanu, *Iarna Fimbul*, în *Viața românească* nr. 11, 1968, pp. 87-93.
10. Alice Botez, *Iarna Fimbul*, EPL, București, 1968, p. 53.
11. Că Borges s-a bucurat de o lectură foarte atentă din partea Alicei Botez o arată și fragmentul de eseu *Mnemosyne* publicat în *Luceafărul*.
12. În această cheie este citit romanul și de Nicolae Manolescu (*Un subiect atât de actual, atât de bogat în România literară*, XII, nr. 33, joi 16 august 1972, p.9) și de protocroniștii Artur Silvestri (*Emisfera de dor*, în *Steaua*, nr. 2, febr. 1980, p. 56) și M. Ungheanu (*Alice Botez, Emisfera de dor*, în *Luceafărul*, nr. 4, 26 ian. 1980, p.2).
13. Arșavir Acterian, op. cit., p. 462 și urm.
14. Critica a asemănat-o adesea pe Alice Botez cu Hortensia Papadat-Bengescu, situând-o cu comoditate în categoria prozatoarelor interesate de psihologii și de tipuri umane, de microcosmosul social. „În plan romanesc descendența din Hortensia Papadat-Bengescu e aproape fatală, ba chiar s-ar putea vorbi de Sorana Gurian, Lucia Demetru etc” (Sorin Alexandrescu, *Foșnetul timpului*, în *Luceafărul*, XI, nr. 51, 21 dec. 1968, p.6). A se vedea și Alexandra Roceric, *Imposibila certitudine*, în *România literară*, V, nr. 19, joi 4 mai 1972, p.4-5. În realitate nu există nici o filiație între Alice Botez și Hortensia Papadat-Bengescu (pe care de altfel a citit-o târziu și nu în cheie psihologistă, lucru și mai evident dacă nu ignorăm nici eseu scriitoarei *Metaforă și cunoaștere în proza Hortensiei Papadat-Bengescu*, publicat în *Luceafărul*, XII, 47 (395), 22 nov. 1969, p.6) și cu ale exponente ale „sufletului feminin” în literatura română interbelică. Scrisă sub zodia cerebralității, literatura Alicei Botez se apropia mai curând de aceea a lui Ion Barbu sau de proza lui Ticu Archip din *Colecționarul de pietre prețioase*.
15. A se citi, în legătură cu această problemă, punctul de vedere al lui Sorin Alexandrescu exprimat în *Alunecosul, necesarul feminism*, în *Secolul XX*, nr. 7-9, 1996, pp. 17-20, reluat în volumul *Identitate în ruptură*, Ed. Univers, Colecția „Studii românești”, București, 2000, pp. 306-311.
16. Din acest punct de vedere, interesant este un studiu de psihologie socială realizat în perioada interbelică de Caterina Popovici, *Aspirațiile fetelor. Studiu de pedagogie feminină pe baza unei anchete făcute în învățământul supra-primar, secundar-teoretic și practic din România*, f. ed. 1937, studiu ce asimilează, în ciuda pretențiilor sale științifice, numeroase stereotipuri machiste în legătură cu psihicul feminin și cu distincția feminin-masculin.
17. Mircea Iorgulescu, *Pădurea și trei zile*, în *România literară*, nr. 40, 1970, pp. 14-15
18. ibidem.
19. *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. I, Ed. Minerva, București, 1985, p. 386 și urm.
20. Alice Botez, *Literatura și substanța ei realistă*, în *Luceafărul*, nr. 13, 1971, p. 4.
21. Alice Botez, *Valorile clasice*, în *România literară*, nr. 6, 7 febr. 1974, p. 3.
22. ibidem
23. ibidem
24. Alice Botez, *Eminescu, concepția despre roman și criza romanului*, în *Luceafărul*, nr. 6, 1969, p.6.
25. ibidem.
26. ibidem.

ELVIRA ILIESCU

## Proza fantastică românească în secolul al XX-lea

**P**entru a putea defini structura fantasticului, se impune mai întâi depistarea domeniilor cu care se învecinează și implicit a pricipalelor lui surse.

– O primă frontieră desparte fantasticul de **feeric**, ce construiește o lume fictivă, populată de regi, prinți, voinici, zâne etc., care se deplasează pe traiectoria descoperirii unei minuni, ce însă nu constituie expresia intervenției inexplicabile a supranaturalului. Povestirea fantastică, desfășurată în cadrul lumii reale, are drept personaje semeni de-ai noștri, plasați în apropierea prezenței inexplicabilului. Deci arta fantastică, după cum precizează Louis Vax, introduce „terori imaginare în sânul lumii reale”. (Vax, L. **La seduction de l'étrange**, Presses universitaire de France, 1965)

În feerie trebuie să vedem un prim izvor al fantasticului, întrucât dispune de o zonă pătoloasă populată de diavoli, vrăjitori, de o vână acreditată în tinerului, din care fantasticul își va nutri predilecția către terifiant, zonă ce la rândul-i își are sursa în superstițiile populare. Legendele țesute în jurul strigoilor, vârcolacilor, vrăjitorilor, ursitoarelor etc., menite să stârnească fiorii neliniștii, au hrănit ceea ce L. Vax numea „minunea neagră” a feericului.

– Pe o anume latură ce cultivă motivul omului capabil să înfăptuiască minuni, fantasticul își trage seve și din **miraculosul creștin**, în care depistăm o altă sursă, ceva mai îngust fructificată.

- **Utopia** se situează, de asemenea, în vecinătatea fantasticului prin prezența factorului comun ambelor domenii, imaginația, care le propulsează. Dar utopia ține de experiența cerebrală, construiește o lume imaginară, spre deosebire de povestirea fantastică, al cărui univers este lumea reală, în care treptat va irupe inexplicabilul.

– **Alegoria** ne conduce într-un domeniu populat de animale și vegetale, lucruri ce devin mesagerii vorbitori ai creatorului, dar care nu ne vor convinge nici într-un moment, că într-adevăr sunt în posesia unui grai articulat. Să ne amintim însă de lumea ciudată a doctorului Moreau (**Insula doctorului Moreau** - Wells), creator al ororilor semiumane, ce-i populează fantastica insulă. Nu inculcă nici un sens alegoric creaturile acestui savant pervers.



Simbolurile, procedeele alegorice nu ne vor neliniști nici pentru o clipă, spre deosebire de imaginile fantastice care terorizează.

– **Literatura științifico-fantastică**, prin structura sa anticipativă, nu se poate confunda cu cea fantastică, ce gravitează în jurul universului cotidian, în care se va infiltra treptat supranaturalul.

Eroii, plecați în căutarea inexplicabilului, îl vor elucida; nu vor fi copleșiți de teroarea necunoscutului, din capul locului fiind exclusă prezența supranaturalului.

– **Literatura senzațională** (care înglobează atât romanul polițist, cât și literatura de aventuri cu varietățile: romanul de capă și spadă, romanul negru, romanul foileton, romanul captivant, romanul haiducesc, romanul de spionaj etc.), la rândul ei a fost just disociață de cea a fantasticului de către Alexandru Philippide: „Fantasticul cuprinde elemente supranaturale, inexplicabile prin cauze firești. Senzaționalul cuprinde elemente de mister și de surpriză, explicabile prin cauze naturale”. (Philippide, Al. **Fantastic și senzațional**, *Contemporanul* nr.8/1969)

Fantasticul poate apela la ingredientele senzaționalului, în schimb senzaționalul nu implică nota de fantastic.

Văzând în fantastic jocul cu frica, oroarea, dezgustul, o irupție a imposibilului în domeniul realului, lăsând astfel impresia că ar exista un fantastic în sine, Roger Caillois (**Au coeur du fantastique**, Paris, Gallimard, 1965) pierde din vedere faptul că obișnuitul nu se desparte de neobișnuit printr-un zid chinezesc, întrucât ultimul își țese pânza din seva celui dintâi, observându-se mai degrabă o infiltrare a cotidianului în fantastic.

L.Vax observă pe de altă parte că limitele posibilului și imposibilului sunt vremelnice, variind odată cu oamenii și civilizațiile.

Dedicând fantasticului două studii (**L-art et le literature fantastiques și La seduction de l'étrange**), L.Vax precizează că a defini, nu înseamnă în mod necesar găsierea unei definiții, interesându-l mai mult stabilirea esenței și nu a sensului cuvântului, atenția sa concentrându-se asupra examenului operelor pe care le clasifică drept fantastice.

Arătând că opera stranie e cea care inspiră un sentiment de ciudățenie, precizează că sentimentul straniului nu există în sine decât pentru suferind sau pentru cel care îl studiază și, nefiind lucru, nu se lasă ușor analizat, izvorând din conflictul care se angajează între rațiune și obiectul ce-i rezistă la o elucidare rațională.

Cu o structură bivalentă, reală și iluzorie, fantasticul este o experiență obiectivă care se organizează ea însăși, neliniștea fantastică nutrindu-se mai mult din îndoială.

L.Vax conchide că fantasticul rezidă nu dintr-o abstracție ci din bogăția concretă a fiecărei noi povestiri care reactualizează sensurile lui, definiția variind astfel de la operă la operă.

Fantasticul e perceput ca un real transfigurat până la a deveni altceva. El devine un protest împotriva suficienței care transformă existența în ceva tern, o replică la tot ceea ce este regulă uniformizatoare și-n fond dezumanizantă.

Încercând o definire a literaturii fantastice, Al.Philippide ajunge la concluzia că ea ar fi „construirea cu elemente în bună parte supranaturale a unei lumi în aparență verosimile”. (**Fantastic și senzațional**)



Plecarea are loc din cotidian și depinde de puterea de inventivitate, de forța artistică a scriitorului, pentru ca să avem cu adevărat sentimentul că pășim într-un univers straniu.

L.Vax indică două procedee în desemnarea operelor fantastice:

1. – Indicarea motivului central.

2. – Notarea impresiei pe care opera o produce, arătând în continuare că unitatea fantasticului este o unitate de impresii, cheștiunea motivelor fiind secundară. Motivul este materia, forma-fantasticul.

Motivul fantastic (jocurile vizibilului și invizibilului, alterarea spațiului și timpului, regresivitatea, dedublarea personalității, fantoma, corabia ferme-cată, vârcolacul, pactul cu diavolul etc. etc.) se dezvoltă și se contaminează permanent.

L.Vax arată, de exemplu, că motivul vampirului se asociază la B.Stoker cu tema bătrânei care refuză moartea, cu lesbianismul la Le Fanu, cu fante-mele îndrăgostite la Gautier, cu ființa invizibilă la Maupassant, cu lycantropia la Merimee.

Să vedem în continuare cum se prezintă situația prozei fantastice ro-mânești din secolul al XX-lea, dar, în prealabil, să urmărim cum se dezvoltă interesul pentru fantastic în cel de-al treilea val romantic românesc.

Abia cu Eminescu putem afirma că fantasticul este abordat din plin, deși nu putem neglija strădaniile înaintașilor I.Budai-Deleanu, D.Cantemir.

Exponentul ilustru al celui de al III-lea val romantic românesc, dăruiește literaturii noastre fantastice pagini de o certă originalitate ceea ce nu exclude aplecarea sa asupra motivelor puse în circulație de romantism, motive pe care însă le fructifică creator, dovedind odată în plus resursele inepuizabile ale unei imaginații prodigioase și a unei inegalabile măiestrii artistice.

În studiul exhaustiv consacrat prozei lui Eminescu (Simion, E. **Proza lui Eminescu**, Editura pentru Literatură, 1964), Eugen Simion, delimitându-i univ-ersul, evidențiază trăsăturile eroului eminescian care „asociază fantasticului aspirația nobilă de libertate, sentimentul imperios al acțiunii, al sacrificiului în favoarea eliberării individului și a poporului. Chiar aventura onirică nu por-nește, la personajele eminesciene, din vreo atracție specială pentru lumea tenebrelor, dintr-un impuls irațional, ci din dorința de a evada din contingent, de a explora universul existențial...”

Proza sa fantastică este deopotrivă și o proză de idei, fantezia secundată de o rară capacitate reflexivă, indiferent dacă se încearcă în fantasticul negru (**Fragment**), se nutrește din fabulosul popular (**Făt-Frumos din lacrimă**) sau e de o certă factură erudită (**Avatarii Faraonului Tla**) ori fantastică (**Umbra mea, Sărmanul Dionis, Archaeus**).

Tot Eugen Simion stabilește coordonatele originalității sale ca tip de pro-zator fantastic: substituirea unor sensuri filosofice elementelor de aventură, oscilarea între real și supranatural – trecerea de la un plan la celălalt efec-tuându-se cu ușurință –, menținerea în zonele rarefiate ale filosofiei.

Contestată cel mai adesea (Ovid Densusianu, Ibrăileanu, Gh.Adamescu, Topârceanu), proza fantastică eminesciană va pătrunde târziu în conștiința maselor (multe din lucrări nevăzând imediat lumina tiparului, fiind concurate pe de altă parte de creația sa poetică ce s-a impus mai lesne), apreciată favorabil doar de Bogdan Duică, Gh.Panu dintre contemporani și repusă în drepturi începând abia cu deceniul al IV-lea al secolului nostru de către

critica de specialitate (Călinescu, D.Popovici, T.Vianu, Gh.Bulgăr, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Eugen Simion etc.).

Eugen Simion conchide: „... se poate, fără orgoliu, spune, că proza eminesciană a ridicat epica romanească la o condiție de universalitate. Marile mituri și teme literare ale romantismului european primesc, prin contribuția autorului **Sărmanului Dionis** soluții artistice nebănuite. Se pot descoperi izvoare, se pot culege din texte inadvertențe, șovăieli de expresie, pot fi date la o parte pasaje întregi ca inutile, dar opera epică, în ansamblu, fascinează și astăzi prin arderea ei intelectuală.” (Simion, E. **Proza lui Eminescu**, EPL, 1964).

Putem afirma că el deschide gustul pentru fantastic în proza noastră.

## FABULOSUL FOLCLORIC

Mulți dintre scriitorii noștri au dăruit fabulosului folcloric pagini inspirate, alambicul imaginației lor distilând noi tării din credințe vechi. Fructificând izvoarele folclorice, scrisul lor dobândește o prospețime nouă, inedite sensuri simbolice.

După 1900, parfumul de ciudățenie al Orientului va exercita o atracție sporită asupra unui spirit ca al lui **Caragiale**, dispus să-i deguste aromele într-o manieră aparte.

Aplecarea sa asupra lumii basmelor, constituie nu o dată un mod deghizat de a petrece pe seama cusurilor social-umane, fantasticul antrenându-se astfel ca element de atmosferă, incursiunile caragialiene în fabulos luând cel mai adesea aspectul unei șotii.

De fapt, prozatorul ne pune în fața unui fals fantastic, în pofida decorului fastuos, intențiile-i disimulate fiind transparente: plăcerea de a tăifăsuși, de a râde pe sub mustață.

Caragiale are un mod ocolit de a vorbi despre miracolele iubirii (bărbatul urât dar deștept și nobil, insuflă duh fetei frumoase, dar cam nătânge, în ochii căreia cusurile fizice vor apărea diminuate – **Făt-Frumos cu Moț-în Frunte**), sau despre vanitatea parveniților (doica țigancă, adevărata mamă a feciorului împărătesc, se pune luntre și punte pentru a împiedica mezialianța cu fata unui crai – **Mamă...**).

Alteori, pe canavaua tradițională a basmului (**Abu-Hasan**), țese psihologii mai bogate, antrenându-le în depănarea unor motive ca cel al neîncrederii în prietenii interesați sau adevărul iese la lumină și după faptă și răsplată.

Chiar și în **Calul-Dracului**, elementul mitic și fantastic se împletește cu cel real: baba meșteră la descusut îi dă de rost călătorului, dibuindu-i esența necurată și, păcălindu-l, își dobândește adevăratul chip. Contrar însă deznoământului din basm, când odată vraja desfăcută nu se mai reface, la venirea zorilor, fata își reia vechea înfățișare și tabieturile.

Viclenia babei, descrierea colțului de târg unde cerșea, țin de planul realului, în timp ce goana cu Prichindel și metamorfoza aparțin feericului.

Caragiale autohtonizează în **Kir-Ianulea** o veche legendă pe care o cunoaște din scrierile lui Machiavelli, ce mai fusese prelucrată și de La Fontaine.

Pendularea între pământ și iad, intervenția dracilor constituie tot atâtea pretexte pentru a putea mai bine petrece pe seama metehnelor omenești: lăcomia, bârfa și mai cu seamă acreala și îndărătnicia femeii.

**Kir-lanulea** reprezintă o excelentă replică la shakespeareana **Femeie îndărătnică**, de data aceasta însă, Acrivița rămânând o savuroasă „scorpie neîmblânzită”, în fața căreia însuși dracul depune armele, ceea ce o sortește pe eroină raiului, în ciuda carului de păcate și defecte ce-o caracterizează.

Bietul diavol, de mult ar fi dat bir cu fugiții din fața ireductibilului inamic, dacă nu l-ar fi ținut pământului, sorocul stabilit de Dardarot: zece ani de grea osândă.

Umorul, vorbirea în dodii, eufemismul abil construit constituie numai câteva din ingredientele artei desfășurate de Caragiale în această capodoperă a nuvelisticii sale, fără a mai pune la socoteală magistrala zugrăvire a caracterelor.

Și în câteva din povestirile lui **Gala Galaction** realul e flancat de fantastic, ceea ce conferă întâmplărilor fiorii teroarei.

Subiectul povestirii **Moara lui Călifar** își are sursa în folclor, gravitând în jurul străvechiului motiv al pactului cu diavolul și în care scriitorul va inculca un anume precept, ce se bucură de o largă circulație în creația sa, referitor la natura efemeră a bucuriilor pământești.

La moara celui ce macină pentru Nichipercea, voinicul Stoicea veni să-și încerce norocul, pe care-l găsi și îl pierdu deopotrivă în vis, unica modalitate de căpătuire pe care i-a oferit-o Călifar, vrăjitorul răpus de mânia feciorului înșelat. Cu o remarcabilă artă, scriitorul încheagă în fața ochilor noștri apele pâcloase ale atmosferei fantastice în care se desfășoară peripețiile voinicului, trecerea de la real la incredibil și invers, petrecându-se pe nesimțite. Cu o tehnică rafinată, construiește din vis și realitate două vase comunicante în care cu greu se descifrează momentele fuziunii.

Cunoscător al obiceiurilor și superstițiilor populare, scriitorul transfigurează artistic una din practicile magiei negre și anume, vrăjitul cu mâna de mort, în povestirea **În pădurea Cotoșmanei**.

Da la Târgul Râurenilor, în drum spre casă, vreo zece negustori cu slugile lor poposiră pe timp de noapte în pădurea Cotoșmanei, obosiți de petrecere și vin. Numai flăcăul Mantu Miu, abagiu din Lădeștii de pe Cerna, nu putu închide ochii, fiind chinuit de o durere de cap pe care el o puse pe seama unui deochi. Pe la miezul nopții ațipi pentru o clipă, dar se trezi imediat și perplex, văzu o arătare care „cu mâna dreaptă tot tămâia și tămâia, ținând în ea un retevei negru și clenciuros”. Dezmeticindu-se, flăcăul ochi și trase asupra nepoftitului, răpunându-l. „Tovarășii dormeau înaintea somn de moarte” și n-au putut fi treziți decât prin întoarcerea vrăjii de către una din calfe, care execută invers mișcările solomonarului. Negustorii l-au îngropat pe vrăjitor împreună cu mâna de mort, care răbufni din pământ, ducându-se nu se știe unde, în locul ei rămânând „o gaură ca de șarpe”.

Lucruri necurate se petrec și în **Copca rădvanului** unde pieriră domnița Oleana și lăutarul Mură, adevărind prevestirile vrăjitoarei Safta, mama scripcarului țigan, ce îndrăznise să-și ridice ochii asupra frumuseții odraslei de boier.

Jocul diavolesc al viorii lui Mură, ce cânta cuprinsă de flăcări fără să se mistuie, nu putu fi dezvrăjit decât de slujbele vlădicăi, cadavrele îmbrățișate și purtând pe creștete căldări sparte, ale celor doi tineri, izbucnind și ele la suprafață. Ca și în cazul **Morii lui Călifar**, s-ar părea că avem de-a face doar cu o istorisire îndreptată împotriva practicilor vrăjitoarești. Înțelesul scrierii este însă, fără îndoială, mai adânc. Ce-l determină pe Mură să-și dorească moartea? Evident, patima dragostei, sentimentul că fără Oleana, viața nu merită a fi trăită. Astfel fiind, nuvela devine un elogiul al iubirii.

Romancierul excelează încă odată în zugrăvirea celor mai omenești sentimente, împotriva dorinței sale de a triumfa „legea minții” asupra „legii trupului”.

În multe din povestirile lui **I. Agârbiceanu** bântuie un vânt de nebunie, de coșmar. Oamenii sunt torturați de năluciri: în dispariția lui Solomon, soțul Lelei Nuța, sătenii văd mâna necuratului (**Spaima**); o babă e chinuită de vedenii și, pe patul morții, mărturisește bărbatului că închipuirile i se trag de la un păcat al tinereții – se lăsase iubită într-o seară de un flăcău (**Sânduța**); o fată de morar, nu întreagă la minte, e îngrozită de „cel cu șepcuța roșie” și moare înecată într-o inundație, păstrând în ochi groaza halucinației (**Nica**); **Prăginel** are o mână și un picior uscate de „un vânt turbat”; după mulți ani de la dispariția boarului Ionu Bodii care o răpise pe Marina în ajunul nunții, sătenii începură să vorbească că în pădurea Negrilesii văd arzând o limbă vineție de foc. Doi români porniră să-și încerce norocul în descoperirea comorii și pe muchea unei prăpăștii dădură peste o lădiță de lemn în care găsiră o cutiuță de aur ce adăpostea o năframă. Cruciți, oamenii o puseră la loc îngropând lădița (**Comoara**). „Valea Dracului” era ocolită de oameni, ce socoteau că acolo nu-i lucru curat, că ar zace în ea comori date în paza necuratului. Boarul Gherasim, care o iubea pe Crucița, fată de bogătan, coborî în căutarea comorii, dar urmărit fiind de Pascu, pădurarul, care o îndrăgea și el pe fată, căzu răpus de glonțul lui. Crucița (variantă a Anei din drama **Năpasta** a lui Caragiale) acceptă să se mărite cu gând să-l demaște. Femeia luă pe lângă casă pe Diana, cățeaua lui Gherasim, pe care însă Pascu se hotărî să o ucidă, întrucât prezența animalului îi răscolea amintiri neguroase. Când trase în ea, începu să urle și la auzul urletului lugubru, Pascu își pierdu mințile.

Tot pe aceste meleaguri, valve ale băilor intră în stăpânirea sufletelor celor lacomi de înavuțire. Consătenii lui Vasile Mârza șopteau despre el că „de bună seamă, avea legături tainice” cu Valva băilor, din moment ce dădea semne de îmbogățire peste noapte. În realitate, crâșmărița Nițuleasa, pe a cărei fiică o iubea, îi destăinuise taina locurilor de unde putea scoate aur, pe care la rândul ei o cunoștea de la niște hoți de baie. Și într-un asemenea loc periculos își găsi și moartea, înainte de nuntă (**Valva-băilor**).

Nuțu Natului Noeman curajos porni să ciocănească în locul unde băieșii auziseră voci și zgomote ciudate, dar fu acoperit de un colț de stâncă ce se prăvăli peste el, în ruptură apoi oamenii descoperind aurul. Ațora li se arătă duhul băilor sub chipul unui bătrân care rosti de trei ori: „Nu-i” –aur- (**Duhul-Băilor**).

Coborător dintr-un neam de pădurari și boari, mai târziu preot într-un sat de mineri, a cunoscut bine firea și viața celor mai diferite categorii sociale, în scrisul său răzbătând ecouri atât din folclorul, cât și din sumbrul existenței

localnicilor supuși ignoranței și mizeriei. De aici suflul dramatic al celor mai multe din creațiile sale, redactate cel mai adesea într-un ton reținut, sobru.

În epoca de maturitate, **Sadoveanu**, fără a crea o proză fantastică în sensul propriu al cuvântului, va potența însă misterul, nemaitratându-l cu circumspecția debutului.

La **Hanu-Ancuței**, zoderul Leonte istorisește strania poveste a răpunerii aprigului boier Balomir de către un balaur în momentul în care voia să-și pedepsească tânăra și frumoasa soție pentru necredință (**Balaurul**). Apariția apocaliptică e zugrăvită în tonuri deluviene, halucinante: „Cu coada subțire ca un sul negru pipăia pământul și trupul i se înălța în văzduh, iar gura i se deschidea ca o leică în nouri și mugind, venea cumpănindu-și coada; iar în răsufările lui sorbea și juca în slavă clăi de fân, acoperișuri de case și copaci dezrădăcinați. Și de sub mugetul lui lepăda o revărsare de grindine și ape...”.

În **Noptile de Sânziene**, universul real se împletește cu unul mitologic, pădurea înfrângând năprasnic proiectele unui intrus în ambianța străveche a locurilor.

Boierul Lupu Mavrocosti intenționa să vândă codrul Borzei pentru a-și reabilita bugetul în vederea continuării cercetărilor pentru desăvârșirea unui aparat de zbor care-l pasiona. Viețuitoarele pădurii, oameni-șătrari cu tradiții străvechi- și animale, organizează un complot sistematic, împiedicând toate încercările de exploatare industrială puse la cale de omul de afaceri francez, domnul Bernard.

Pădurarul Peceneaga, ca mai toți eroii sadovenieni, solitar, desprins parcă din adâncurile tainice ale codrului cu care se contopea, este martorul soborului de viețuitoare ce comentează înstrăinarea pusă la cale în noaptea de Sânziene a sfântului Ion de vară. La miezul nopții, când „Dumnezeu a orânduit pace între toate animalele, jigăniile și paserile. Se dă și lumina înțelegerii pentru acel răstimp, ca să grăiască așa cum grăiesc oamenii. Oriunde s-ar afla, toate se strâng în sobor și stau la sfat.” Pajura le ceru să se pună „împotriva cu cângile și cu clonțul, cu ghiarele și colții”. Cocostârcii căinară soarta tragică a pădurarului ce și-a îngropat nevasta și cei patru copii, după ce a făcut războiul. De atunci s-a sălbăticit și caută comorile lui Mavrocosti, cu furcuța de alun. Și după ce se juruiră să-și împlinească hotărârea, se pregătiră de despărțire.

Strania osmoză dintre omul și natura sadoveniană se petrece de data aceasta într-o atmosferă deopotrivă fabuloasă și reală, plină de un pitoresc, de o vrajă incantatorie.

Bijuteria intitulată **Dumbrava minunată** ar trebui să poarte drept motto versurile Ion Barbu:

„...Lir-lu-gean, lir-lu-gean,  
Râsul pietrelor de-a dura  
Pe trei trepte de mărgan...”

Natura evocată e o prezență fabuloasă contaminată de lumea poezilor. Misterul e provocat de întunericul nopții, care crește în imaginația Lizucăi, rătăcită în pădure împreună cu Patrocle, iluzia unei lumi fantastice,

de basm, inaccesibilă oamenilor de rând, așa încât noaptea, dumbrava devine o împărăție fermecată, pe care n-o pot cunoaște niciodată.

În această terra mirabilis, răchita apare ca o mătușă bătrână cu plele lungi, care invită copila în adăpostul primitor al scorbunii; fricosul iepuraș, cu urechile ridicate ca două coarne drepte, se transformă într-un animal fioros; din întuneric de peșteră ies umbre care prind viață și se întrupează în cei șapte pitici din împărăția de minuni a poveștilor, conduși de o domniță bălaie ce poartă în mână o vârguță albă.

Prichindeii – un fel de spiriduși ai dumbrăvii – sălășluiesc în tainice peșteri sub deal și nu ies la suprafață decât în nopțile cu lună plină sau în noaptea de Sânziene, când împrăștie în dumbravă pulbere fină de aur, făcând să înflorească florile. Iarna se închid în tainițe, pe pat de cetină și mușchi și așteaptă să treacă glasul vijeliilor spunând povești.

Domnița prichindeilor este o zână înzestrată cu puteri miraculoase: puntea de lemn de peste râu se transformă într-un podișor de argint cu parmalac în filigran, iar râul începe să cânte. Tot cu bagheta magică, domnița face ca razele să curgă peste dumbravă ca o ploaie fină. La chemarea ei se adună toate vietățile pădurii pentru a-i da binețe copilei. De la blânzii omuleți, Lizuca află povestea tristă a lui Statu-Palmă și a uriașilor Strâmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră, care-i țin tovărășie acesteia pe tărâmul celălalt și despre zâna dumbrăvii din Buciumei, frumoasă peste poate, de care se îndrăgostește fără speranță un Făt-Frumos.

Granița dintre fantastic și real e uneori ștearsă: prichindeii povestesc despre pericolul prin care au trecut când tatăl Lizucăi a vrut să vândă dumbrava sau când hotărâsc s-o ducă pe Lizuca la casa bunicilor.

Pentru scriitorul care a pus în mișcare omeniri, aruncate uneori în sângeroase, mortale încleștări, nașterea unei pagini de inefabil miracol ține de imprevizibilul genialității.

Aceeași stare de împotrivire la asaltul civilizației capitaliste, ce se impunea siluind o existență orânduită după datini milenare, irumpe și din paginile romanului lui **Eusebiu Camilar, Prăpădul Solobodei**. Solobodenii, despre care circulau fel de fel de vorbe (că sunt posesorii unei comori ascunse, că prăduiesc, că ar fi sosit în acele locuri în urma unui blestem etc.) au pus la cale distrugerea lucrărilor în vederea realizării unei căi ferate ce trebuia să treacă peste așezările lor. Strămutarea propusă de guvernanți lua în imaginația lor proporția unui cataclism. Satul întreg înfricoșat părea pândit din toate părțile de duhuri. Înapoiați, superstițioși, vedeau chiar și în tehnica fotografiatului un meșteșug diavolesc. Poporeniii urâsc instinctiv monstrul de foc al civilizației. Satul se pustii în cele din urmă, care luând drumul Americii, care al codrului. În final, răzbate un regret, greu mărturisit, că s-au împotrivit noilor orânduieli de care beneficiau acum alte sate.

Nu mai puțin halucinantă e atmosfera satului unde se pripășise **Avizuha**, eroina cărții cu același nume a lui E. Camilar: bântuit de holeră, „femeia cu bot de cățea“ (**Avizuha**), împotrivindu-se invaziei altor năpăstuiți de soartă, terorizat de apariția lui Satan, de fapt un biet debil mintal (**Satan**), pârjolit de secetă (**Seceta**) care le facilita halucinațiile (o femeie descoperă vaca încolăcită de un șarpe care-i sugea laptele; șapte copii au fost îngropați de vii sub un mal; adunându-se să citească din biblie, sătenilor li se păru că printre ei s-a



strecurat un duh necurat, ceea ce produce o înfricoșătoare panică), respirând o atmosferă îmbâcsită de superstiții (pe băiatul Alecu, epileptic, l-au vindecat vrăjile unei babe; văcarii l-au dus la una slută, care rămase grea și despre care satul spunea că i-a făcut farmece, dacă s-a însurat cu ea – **Câmpia**).

Tonul relatării oscilează între prohodire și delir, ceea ce adâncește viziunea fantastică a lucrurilor, scriitorul dovedind o certă propensiune spre fabulosul legendar și mit.

Și în câteva din paginile lui **Ștefan Bănuțescu** (volumul **Iarna bărbatilor**) întâlnim o atmosferă halucinantă, revărsarea apelor, parabolă a războiului, căpătând proporțiile unui deluviu în fața căruia destinele se precipită, caracterele se dezlanțuie. Până și aerul, suprasaturat de bocetul delirant al naturii învrăjbite, devine greu respirabil, căpătând o vâscozitate dușmănoasă. Oamenii au înfățișare pe măsura desfecării stihilor (Condrat, Vica) sau, dimpotrivă sunt piperniciți, supti parcă de iureșul lor neiertător (Fenia). Nuvela transcrie în subtext împotrivirea înverșunată în fața calamităților războiului, a naturii umane, capabile să-și descopere noi resurse de vitalitate pentru a supraviețui prăpădului (**Mistreții erau blânzi**).

O interesantă împletire între realitate și legendă e realizată în **Dropia** ce „semnifică de fapt un tărâm al neobișnuitului accesibil numai celor ce au „beteșugul“ comun lui Corbu, Miron. Victoria de a trăi parcă pe jumătate în vis sau basm și de a preface fiorul unic al acestei alunecări de la contururile ferme ale imaginii, la impresii încețoșate în cântec sau povestire“ (Crețu, N. **Semnificații actuale ale fantasticului**, Cronica nr.9/1967).

În mijlocul unei naturi de o vitalitate explozivă se desfășoară pitoreasca existență a satului, din viața căruia romancierul derulează filmul câtorva obiceiuri și întâmplări: ghicirea alesului în ajunul Anului nou de către fetele de măritat, ce aruncau orz pe vatră murmurând cântecul de cămașă albă; povestea lui Puiera ce-și căuta năuc nevasta, fugită de foame și sete, nu se știe cu cine – „el zicea că o luase un vârtej alb“ – , și care, la un moment dat, dispare, unii zicând că „mergea cu calul pe sub pământul cărării și-și căuta mai departe nevasta“; istoria Victoriei, pe care dragostea de-o noapte pentru Miron o înfrumusețează, zorile înapoiindu-i înfățișarea obișnuită: „...părul veșted, nasul ascuțit, gura pungă. Nu era ea“. O poezie reținută străbate întreaga nuvelă. Dintre pasajele memorabile se poate nota: „– larba ne ajunge la umeri. S-a umplut pământul de prepelițe. Roua ține până la amiază. Când s-o face ziuă, dacă ți-e cald, intri-n iarbă și te scalzi. Așa fac fetele lui Arșunel, fug dimineața din așternut, aleargă pe câmp și intră unde e iarba mai mare. Le zboară prepelițele pe la subțiori și le cântă prigiurile cu gușă roșie pe la ascușurile pieptului“.

M.Unghianu remarca anume că „la Vasile Voiculescu, prozaizarea omului, detronarea lui din postura de minune a firii provoacă scrierea celor mai multe din povestirile sale fantastice, care sunt o reabilitare a omului prin zona de mister pe care o presupune fiecare ființă omenească. Momentele de magnetism sufletesc care pot transfigura realitatea și înfrânge obstacolele acelu



„real” creat de om și ridicat prin inerție împotriva sa sunt reținute în primul rând... El nu este un inventator de subiecte, ci un prozator vorbind despre fantasticitatea realului, adică punând problema în termenii ei, căci fantasticul rezidă în om, fiind indisolubil legat de el”. (Unghianu, M. **Indeciziile prozei fantastice românești**, *Gazeta literară* nr.16/1967).

Pe de altă parte, N.Crețu precizează că „povestirea rămâne cea mai pregnantă expresie din proza sa a unei identificări cu mentalitatea arhaică a credinței în vrăji și farmece, în forțe obscure, pe care formule magice le pot dirija... În genere însă, nu miraculosul și demoniacul constituie nota fundamentală a acestor povestiri, ci capacitatea imaginilor de a se desprinde din limitele realității imediate, alunecând spre un moment cheie de percepție halucinantă, aproape de țarmurile senine ale visului, dar și de apele tulburi ale delirului, în vecinătatea uneori a transei de ritual magic sau a febrei devoratoare cu care patimile mistuie sufletele, dezlănțuite ca sub puterea unui blestem sau a unei vrăji.” (Crețu, N. **Semnificații actuale ale fantasticului**, *Cronica* nr.8/1967)

Tot N.Crețu observă că „eroii acestor povestiri sunt oamenii unei „lumi” închise, izolate, rămase parcă într-o temporalitate arhaică, ca țigani din Sakuntala; ocupațiile lor sunt de obârșie străveche: pescari ca Aliman din **Loștrița** sau **Pescarul Amin**, vânători ca „amicul Charles” din **Sezon mort** și eroii din **În mijlocul lupilor**, păstori și vrăjitori ca în **Ultimul Berevoi**. Scriitorul caută consecvent asemenea medii pentru că mitul „fraternității” totemice a apărut într-o lume a vânătorilor și pescarilor, a celor constrânși deci prin înseși condițiile existenței lor la încercări de a comunica prin magie și ritualuri ezoterice, cu „obiectul” muncii lor.” (Crețu, N. **Semnificații actuale ale fantasticului**, *Cronica* nr.8/1967)

**Pescarul Amin** fu lăsat paznic la ocheanul de apă din canalul care leagă balta Nazărului cu Dunărea în Deltă, îngrădit în vederea prinderii puhoiului de pește. La o săptămână simți în capcană prezența unui pește uriaș, pe care brigada chemată reuși să-l prindă pentru o clipă în plasă. Treptat, Amin își descoperă launtric tainice legături cu uriașa vietate, mai ales de când reuși să străpungă cu ochii închipuirii cotloanele adâncurilor, după ce în prealabil se dăduse de trei ori peste cap, în suflet. Zări și morunul care de fapt „este răsstrămoșul său, legendarul, de care i se povestise. Urcase din alte lumi de ape, de departe, se altoise cu băștinașii și întemeiase între brațele fluviului neamul cel tare al Aminilor. Se dase lege: să nu se atingă de morun. Apoi pierise fără urmă într-o furtună.”

Hotărându-se dinamitarea ocheanului, Amin nu putu suporta acest gând, se afundă în apă, fiind luat în piept de morunul care „porni vijelios peste gardul ce se prăvăli”.

Cu o artă de subtil solomonar al cuvântului, Vasile Voiculescu își va reintegra personajul lumii fabuloase din care coborâse, după ce în prealabil a înțeșit straniile lumini ale tăriiilor adâncului sub ochii noștri, pe care reușește să-i facă lacomi de eres.

„Anecdota e simplă: un pescar se împotrivește pescuitului cu dinamita. Paginile în care sentimentul de rudenie cu apele vieții, atingerea de origini și mișcarea printre rânduilele veșnice rețin ca soluții existențiale, par concepute și scrise de un Eminescu modern, sau de un Sadoveanu mai speculativ”, remarcă V.Streinul (Streinul, V. Prefață la volumul **Povestiri de V.Voiculescu**, Editura pentru Literatură, 1966).

Tot într-o lume de pescari romancierul va da viață altui mit, de data aceasta al fatalității erotice, simbolizat de „Lostrîța“, femeia-pește, ce va ademeni adâncurilor frumusețea și voinicia flăcăului Aliman. Tânărul pescar îi va disprețui inițial puterea de seducție, pentru a se arunca în final orbește pe urmele ciudatei sirene a apelor Bistriței.

Un suflu tragic însoțește și întâmplările halucinante din **lubire magică**, povestire ce gravitează în jurul motivului vrăjitoare, ce va stăpâni despotoc trei zile sufletul și simțurile unui bărbat, răpus de ucigătoarea-i frumusețe, ce se metamorfoză hidos la intervenția unei alte uneltitoare a întunericului, care-i făcu Mărgăritei „ca unei dușmance, de urât“. Înfrățirea tulburătoare, dorită cu pasiune devorantă, făcu loc aceleia adevărate de strigoaică respingătoare, aruncându-l pe erou în brațele delirului, restriștii pustiitoare.

Pe un alt motiv fantastic, cel al lycantropiei este țesută și atmosfera povestirii **Schimnicul**, ce relatează bizara dedublare a evlaviosului călugăr Sofronie în om-lup și ale cărui puteri nefaste n-au putut fi răpuse decât de glonțul de argint descântat al unui solomonar.

Dar despre stingerea forțelor magiei pe însuși tărâmul care le-a izvodit, ne vorbește disperata încercare a **Ultimului Berevoi** de a da glas practicilor vrăjitoarești folosite în stăpânirea fiarelor muntelui, transmise din tată în fiu, și a căror putere a secătuit pe parcurs. Deznădejdea conștiinței că menirea-i de vrăjitor s-a destrămat, îl împinge hotărât în brațele morții, pe care singur și-o regizează: îmbrăcat în pielea de urs folosită în ritual, ațâță un taur care-l zdrobi.

Freamătul tragic sau delirul pasiunilor constituie cel mai adesea nota caracteristică a acestor povestiri lucrate cu o rafinată artă de a închipui lumi fantastice, în care se înnoadă și deznoadă destine zămislite sub zodia unei „fatalități“ neiertătoare. Pe bună dreptate V.Streinul evidențiază că Vasile Voiculescu „e scriitorul care a dat povestirii românești o altă vârstă literară“. (Streinul, V. Prefață la volumul **Povestiri de V.Voiculescu**, EPL, 1966).

FLORENTIN POPESCU

## Marin Sorescu

**M**arin Sorescu (1936-1996) este astăzi cel mai tradus și cel mai cunoscut poet român în arile culturilor universale. Scriitor polivalent (a creat poezie, proză, teatru, a făcut critică literară și a scris note de călătorie), el și-a încercat talentul și în alte arte (de pildă pictura, deschizând mai multe expoziții care s-au bucurat de succes în rândul publicului și al specialiștilor), în toate având rezultate deosebite. Stins prematur, la numai șaiszeci de ani, Marin Sorescu a lăsat o moștenire literară bogată (peste douăzeci de volume de versuri, opt piese de teatru, două romane, șase cărți pentru copii, patru volume de eseistică și critică literară și două de traduceri din lirica universală; de asemenea a desfășurat și o bogată activitate de editor).

Scriitorul (de la a cărui moarte se împlinesc, la 9 decembrie a.c., zece ani) s-a impus în atenția publicului pe de o parte prin mesajul și ideile, de profund umanism, ale operelor lui, iar pe de alta prin originalitate și stil, inconfundabile, ca și prin noutatea expresivă adusă în mai toate genurile în care și-a manifestat forța talentului. Nu întâmplător unul dintre cei mai mari critici și istorici literari, G. Călinescu nota: „Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune. Este entuziast și beat de univers, copilăros, sensibil și plin de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenței, romantic în accepția largă a cuvântului”.

### O biografie lipsită de spectaculozitate

Marin Sorescu s-a născut la 19 februarie 1936 în comuna Bulzești, județul Dolj, fiind al cincilea copil din cei șase pe care i-a avut familia lui Ștefan Sorescu, țăran, și soția lui Nicolița. Rămas orfan de tată de la vârsta de 3 ani, viitorul scriitor a urmat școala primară în satul natal și primele clase secundare la liceul „Frații Buzești” din Craiova, după care se transferă la Școala medie militară „Dimitrie Cantemir” din Predeal. Aici începe să-și descopere vocația literară, conduce cenaclul elevilor școlii și primește primul său premiu literar.

Între 1955 și 1960 îl întâlnim la Iași, ca student al Universității „Alexandru Ioan Cuza” (Facultatea de Filologie-Istorie-Pedagogie, secția de limbă și literatură rusă). La sfârșitul anului al treilea se transferă la secția de Limba și literatura română. În aceeași perioadă frecventează cenaclurile literare studențești, devine șeful subredacției ieșene a noii publicații *Viața studențească*, apărută la București, în paginile căreia debutează cu versuri în 1959. În 1960, după absolvirea facultății este, pe rând, redactor la *Viața studențească* și la *Luceafărul*, iar din 1966 redactor șef la Studioul Cinematografic Animafilm din capitală. În 1964 îi apare prima carte intitulată **Singur printre poeți**, un volum în care a adunat mai multe, foarte inspirate, parodii după versurile unor poeți clasici și contemporani. Cartea este primită cu elogii de critica literară și ea anunță apariția unui poet căruia i se prezice o strălucită carieră literară. Cei care au dat pronosticul acesta nu s-au înșelat. În anii următori scriitorul scoate de sub tipar noi și noi cărți, primite cu elogii în presa literară: **Poeme** (1965, volum distins cu premiul Uniunii Scriitorilor din România), **Moartea ceasului** (1966), **Unde fugim de-acasă** (proză pentru copii, 1967), **Iona** (teatru, 1968, premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie și Premiul Academiei Române), **Teoria sferelor de influență** (eseuri, 1969), **Tușiți** (versuri) și **Paracliserul** (teatru), ambele în 1970, și încă multe altele.

Începând din 1968 creații ale sale (poezii, teatru, eseistică) apar în volume și reviste din străinătate: în Ungaria, Germania, Polonia, Italia, S.U.A., Franța, Suedia, Grecia, Spania, Danemarca, Norvegia, Olanda, Canada, Mexic, Venezuela, Irak, Australia, China, India etc. Meritele și valoarea lucrărilor sale sunt recunoscute și în alt plan: scriitorul primește înalte premii în țară și în străinătate (între acestea amintim *Medalia de aur pentru poezie*, decernată de orașul Napoli și Premiul mondial de poezie „Fernando Riello”, decernat de un juriu internațional la Madrid), este invitat să conferențieze și să citească din versurile sale la peste patruzeci de universități din Europa și din America de Nord. Impresiile din aceste călătorii și despre foarte interesantele întâlniri cu confrății și cu cititorii de pe alte meridiane au apărut postum în volumul **Jurnalul călătoriilor** (2000), tipărit sub egida Fundației „Marin Sorescu”, care a luat ființă pentru promovarea operei scriitorului în rândul publicului larg. Epuizarea rapidă a reeditărilor din cărțile sale dovedește, fără putință de tăgadă, popularitatea de care se bucură acest „uomo universale”, cum l-au numit unii dintre comentatorii operei lui.

## Poetul

Suflul nou pe care l-a adus Marin Sorescu în poezie s-a putut vedea încă de la debutul lui în volum. Căci, deși conținea parodii, cartea **Singur printre poeți** (1964) scotea în evidență un „glas” nou în lirica românească, o „voce” cu timbru original și o inteligență cu totul ieșită din comun. Volumele ulterioare au reconfirmat acest adevăr. În fond, s-ar putea întreba cititorul acestor rânduri, în ce constă noutatea poeziei lui Marin Sorescu? Nu vom întârzia să răspundem. În primul rând în demitizarea unor motive literare, apoi în spiritul critic și lucid, în impresia de actual continuu și într-un prozaim ostentativ, în ironia și umorul viziunii asupra lumii, cosmosului și individului. Cum bine și exact observa unul dintre monografiile poetului, Fănuș Băileșteanu, „Unii critici (și în special critica franceză) au văzut în poeziile lui Marin Sorescu

o continuare a lirismului prevertian. O cercetare mai atentă a creației celor doi poeți relevă, într-adevăr, unele similitudini, unele eventuale influențe ale scriitorului francez, dar și numeroase opoziții flagrante, esențiale. Le este, desigur, comună celor doi scriitori atitudinea ironică, o anumită jubilație în descoperirea absurdului..., înțelegând prin aceasta pasiunea iconoclastă, bucuria demolării, poza demitizării, cât și un anumit manierism, o anumită tehnică a schimbării sensului cuvintelor, o anumită știință de a folosi linia frântă. Dar, în timp ce Marin Sorescu respectă, în genere, structurile clasice, observându-le doar dintr-un anumit unghi, care, e drept, le deformează puțin, fără a le schimba calitatea, mult mai neliniștit, mult mai avangardist, Jacques Prévert polemizează, ca un Jarry, cu toate valorile tradiționale.” Marin Sorescu, în cele cinci volume intitulate **La Lilieci** (după numele unui sat din Oltenia) caută să surprindă umorul, limbajul, credințele populare, privindu-le cu detașare și ironie – ceea ce conferă liricii lui o puternică notă de originalitate, determinându-i o anume valoare, cu mult peste cea locală. Altfel spus, ridicând-o la sensuri și semnificații general umane și universale.

## Prozatorul

Marin Sorescu a scris două romane, **Trei dinți din față** (1977) și **Viziunea vizuinii** (1982). Nici unul dintre ele nu este, propriu-zis un roman în înțelesul clasic al cuvântului, adică să-și propună a fi o frescă socială, o carte despre un destin individual sau unul colectiv, o suită de întâmplări, aventuri etc. pe o anume canava. Nu. Cărțile despre care este vorba sunt mai degrabă parabole ale unei idei. Cel dintâi are o temă lirică: frumusețea clasică a unei femei, Olga, pe care un sculptor, Val, își propune s-o eternizeze prin artă. Însuși titlul cărții este o metaforă a trecerii timpului: artistului îi căzuseră trei dinți din față, nu din cauze medicale, ci pur și simplu printr-o întâmplare „cosmică” a destinului. „În centrul intrigii – au opinat unii critici – stau personaje ușor trubadurești, vagi aluzii la romanul cavaleresc medieval..., la romanul de aventuri al secolului al XIX-lea, la romanul polițist, încercând să dezlege un mister, aluzii în general la toate formulele romanești concepute ca materializare a acțiunii” (Mihaela Andreescu). Și al doilea roman este tot o parabolă, o alegorie, cu o „fabulă cu oameni” în care se întâmplă multe și de toate și cu greu poate fi urmărit un fir conducător al „acțiunii”. Oricum, paginile se remarcă prin puternica senzație de viață, prin dinamism, prin firescul dialogurilor ce par a fi „decupate” din realitatea imediată.

## Dramaturgul

Marin Sorescu este și autorul mai multor piese adunate în șase volume: **Iona** – 1968, 1995; **Paracliserul** – 1970, **Setea muntelui de sare** – 1974, **Matca** – 1976, **Răceala** – 1978, 1994, **Teatru (Răceala, A treia țepă** - 1980), **leșierea prin cer** – 1984, **Vărul Shakespeare și alte piese** – 1992.

Tematic (și nu numai) teatrul lui preia, într-o interpretare proprie și originală, motive și teme istorice, mitologice sau existențiale. Atributele esențiale

ale acestei dramaturgii ar fi, după majoritatea criticilor și istoricilor de teatru în număr de trei: apelul la mitul universal (adesea biblic), modernizat; apelul la istorie (națională, dar și universală), văzută „altfel” decât au făcut-o alți scriitori din România sau de aiurea; apelul la filosofia existențialistă și la absurd – un absurd mai puțin „dur” decât al altora și de aici și o notă ceva mai poetică a pieselor. În ce privește personajele, ele nu se pot nici compara și nici suprapune cu imaginea unor eroi din teatrul absurdului, fiindcă „Oricât de «singure» – singulare, oricât de bizare, oricât de tragice, personajele lui Marin Sorescu au un «nu știu ce» românesc, grație căruia nu cad în absurdul existențialist, în disperarea din, să zicem **Scaunele** sau **Rinocerii** lui Eugen Ionescu (Oricât de cumplit, istoricește vorbind, ar fi fost, bunăoară Mahomed-Cuceritorul, el nu devine, totuși, un pachiderm, ci rămâne ceea ce, de fapt, a și fost și este recunoscut de istoria politică și de istoria literaturii medievale: un poet). Cu sprijinul mythosului popular care, cum-necum, a păstrat un anumit echilibru existențial, «eroii» stau pe picioarele lor.” (Fănuș Băileșteanu).

Până la urmă toate piesele lui Marin Sorescu au, se poate spune, un singur personaj: omul cu dramele, singurătatea și himerele lui, individul ce dialoghează, ca un somnambul, cu sine însuși despre condiția umană, despre istorie, lume, univers, viață etc. – de aici și universalitatea personajelor și „temelor” din întreaga dramaturgie a lui Marin Sorescu.

### **Eseistul, cronicarul, pictorul și memorialistul**

Ca și în celelalte genuri în care și-a manifestat talentul și în eseistică Marin Sorescu este un original, căci **Teoria sferelor de influență** (1969), **Insomnii** (1971) sau **Starea de destin** (1976) se dovedesc a fi inteligente și rafinate scrieri ce transcend interesul imediat și actualitatea literară de moment, punând în circulație idei, gânduri și „teme” de la larg interes și cu mai puternic impact în timp decât s-ar putea crede la o primă vedere. Într-o vreme (pe când era redactor șef la revista *Ramuri* din Craiova) Marin Sorescu a făcut și cronică literară, remarcabilă prin finețea observațiilor și unghiul de judecată din care privea aparițiile editoriale. De aceea volumul său **Ușor cu pianul pe scări** (1985), în care a adunat respectivele cronici literare depășește și el interesul de moment, oferind piste noi de lectură și de înțelegere a unor opere literare din anii aceia.

În vreme ce nu scriu cu mâna dreaptă, cu stânga pictez – îi plăcea scriitorului să spună. Ne-au rămas de la el numeroase tablouri în tempera și în ulei, dar și multe portrete, desene în creion sau în tuș. Ele nu sunt operă de amator și alcătuiesc încă o componentă a personalității complexe a scriitorului. De altfel, la vremea respectivă expozițiile sale s-au bucurat de un binemeritat succes de critică și de public.

Nu în ultimul rând în moștenirea culturală rămasă de la acest important scriitor român contemporan se înscriu însemnările de călătorie, tot publicate parțial într-un volum postum de către soția poetului, Virginia Sorescu. Însemnările aduc mărturie despre multele locuri de pe mapamond prin care l-au purtat pașii pe scriitor, dar și despre multele sale întâlniri cu oameni de cultură din arile multor țări de pe mapamond, despre felul în care este văzută România în diverse colțuri ale lumii.

Cel mai pertinent punct de vedere critic despre Marin Sorescu îi aparține lui G. Călinescu: „Este entuziasat și beat de univers, copilăros, sensibil și plin tot de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenței, romantic în accepție largă a termenului. Câte un poem e doar un strigăt de admirație în fața sublimității, în altele se strecoară deodată witz-ul, maliția, fantastică și ea... Marin Sorescu uzează de un procedeu simplu, care însă nu este îngăduit decât talentului spontan. El găsește un punct de vedere, care n-a trecut altuia prin minte, așază oul ca și Columb, spărgând coaja în partea sferoidală și apoi găsindu-și o stabilitate vorbește în chipul cel mai simplu. Perspectiva insolită devine un regim normal”.

Pornind de la afirmația lui G. Călinescu, dar mai ales de la creațiile ulterioare datei când aceasta a fost făcută (și, desigur, de la receptarea critică a operei lui Marin Sorescu: poezie, proză, teatru, critică literară) Fănuș Băileșteanu a realizat și a tipărit un „studiu monografic” (Fănuș Băileșteanu, **Marin Sorescu**) demn de toată atenția și interesant mai ales prin perspectiva din care privește personalitatea polivalentă a scriitorului, văzut ca un „uomo universale” care nu s-a sfiit să abordeze mai toate genurile de creație, convins fiind că prin fiecare, într-un fel sau altul, își exprimă propria personalitate și-și comunică ideile care nu-i dau liniște. Spiritul universal pe care l-a întruchipat Marin Sorescu – ne convinge monograful său – s-a concretizat atât în amintita polivalență a operei cât și prin accesibilitatea ei, grație formulei de exprimare a ideilor și sentimentelor general umane și universal valabile; de aici și afirmația, pe deplin demonstrată, că Marin Sorescu a fost și a rămas poetul român cel mai mult tradus în alte limbi (și, ca o compensație, el însuși a tradus în românește numeroși poeți din cele mai diverse arii lingvistice și de cultură).

Compartimentat parcă în chip voit „didactic” (capitolele lui se cheamă, *Poetul, Prozatorul, Dramaturgul, Elemente de analiză literară*) studiul lui Fănuș Băileșteanu este, pe de altă parte, eliberat, dacă putem zice așa, de rigiditatea și canoanele tipice unor scrieri similare, aparținând unor confrăți. Criticul din acest volum împrumută, șugubăț, ceva din stilul sorescian, din verva, umorul și maliția „personajului” supus analizei – de aici și stilul, limbajul relativ lejer, fraza vioaie și tonul întrucâtva autoironic, parcă în consonanță cu textele aflate sub lupa criticului. Trebuie să recunoaștem că acest atribut îi conferă monografiei un caracter plăcut, agreabil la lectură – ceea ce nu afectează cu nimic seriozitatea argumentației și susținerea judecăților.

Capabil să ofere sugestii noi pentru lectura textelor soresciene, pe alocuri propunând comparații cu creația unor scriitori europeni, studiul lui Fănuș Băileșteanu se constituie într-un reper critic important pentru înțelegerea ideilor și mesajelor cuprinse în opera poetului pe care, în urmă cu mai mulți ani, Laurențiu Ulci îl socotea demn de Premiul Nobel.

(Din vol. **Eu v-am citit pe toți**, în curs de apariție)



ILIE CILEAGĂ

## O palinodie a lui Eugen Lovinescu

**P**ublicând în 1941 un studiu despre încercările de critică literară și despre vocația de literat ale lui P.P.Carp, Eugen Lovinescu concepea un epilog care nu cuprindea, cum s-ar fi convenit, concluzii asupra valorii ideatice și expresive a scrierilor și a discursurilor parlamentare ale distinsului politician conservator, inteligent și rafinat om de cultură.

Capitolul ultim al cărții, colateral investigațiilor, este o palinodie lovinesciană, provocată de o *datorie* de conștiință, pe care criticul de la *Sburătorul* abia aștepta să o facă publică, retractarea vizând atitudinea „junimiștilor” angajați în politică și, mai ales, conduita intransigentă, aparent anacronică, a lui P.P.Carp în Consiliile de Coroană din 21 iulie 1914 și din 15 august 1916.

Se știe că politicienii „junimiști”, în special T. Maiorescu și P.P.Carp, filogermani, susțineau alianța României cu Puterile Centrale, primul mai tranșant în secolul al XIX-lea, începând cu 1881, al doilea consecvent și radical în ceea ce privește intrarea țării noastre în Primul Război Mondial.

Dacă Titu Maiorescu, flexibil, pleda în 1914 și 1916 pentru neutralitatea României, manifestând un discret comportament pro-german, P.P.Carp, sfidând dorința cvasigenerală a politicienilor de a intra în război alături de Antantă, a rămas fidel convingerilor sale și, prin aparența unei incomprehensibilități istorice, o voce dezavuată de toți aceia care, vrând să valorifice oportunitatea și șansa așteptată pentru întregirea statului român, direcționau România spre Antantă.

Tânărul publicist Eugen Lovinescu, alături de toți intelectualii de bună credință, contrariat și jignit în sentimentul său românesc de opinia lui P.P.Carp, scrisese articole care dezvăluiau cecitatea obstinatalui politician, incapacitatea senectuții de a înțelege noile conjuncturi istorice și de a se ralia tinerilor politicieni care aveau o proaspătă și clară viziune asupra consecințelor faste pentru poporul român, în urma eventualei pierderi de către Puterile Centrale a războiului.

Ceea ce frapa pe junele E.Lovinescu (și nu numai pe el) era acea energie a lui P.P.Carp „împinsă până la inumanitatea imprecăției”: „Mă voi

ruga la Dumnezeu – rostise categoric omul de stat conservator – ca armata română să fie bătută”.

Volumele de publicistică ale lui Lovinescu, la începutul carierei sale literare – **Pagini de război și În cumpăna vremii** – incriminau gesturile deviate ale lui P.P.Carp, inflexibilitatea și vanitatea lui neinspirate într-un moment crucial al istoriei românilor.

Tinerețea și neînțelegerea gândirii lui P.P.Carp culpabilizau și pe ceilalți „junimiști” filogermani care rămăseseră fideli ideilor exprimate de Titu Maiorescu în *Deutsche Revue* din 1 ianuarie 1881, care, se știe, au pregătit și au facilitat alianța României cu Puterile Centrale din octombrie 1883.

Ceea ce îl surprindea pe E.Lovinescu era faptul că în 1940, când a publicat monografia **Titu Maiorescu**, acuzele la adresa „junimiștilor” față de atitudinea lor inadecvată în ceea ce privea opțiunea beligerantă a României (evident mai diminuată), se mențineau încă la acea dată, el însuși clamând împotriva lui P.P.Carp: „În Consiliul de Coroană, din august 1916, a fost pentru neutralitate (Titu Maiorescu n.n.); din fericire, cuvântul lui nu avea în acel moment greutate; n-a putut deci împiedica destinul țării, altul decât cel prevăzut la 1881 în *Deutsche Revue*. Timpurile noi cereau concepții și riscuri pe care numai tinerețea le putea înfrunta... Pe P.P.Carp soarta l-a mai ținut în viață încă doi ani (Titu Maiorescu murise în 1917... n.n.), zi de zi, pentru a-l pedepsi de orgoliul cu care rostise în Consiliul de Coroană de la 14 august 1916 – „Mă voi ruga la Dumnezeu ca armata română să fie bătută”. În fața realizării integrale a unirii tuturor românilor în care el nu crezuse (...), istoria nu ne-a transmis nici o vorbă a lui Carp de recunoaștere, de regret pentru atitudinea lui trecută, de bucurie pentru cele realizate de țară, dar împotriva lui – decât doar următoarele cuvinte: „România are atât noroc, încât nu-i trebuie oameni de stat” (Eugen Lovinescu – **Titu Maiorescu** – p. 659, Editura Minerva, 1972).

La numai un an după publicarea memorabilei cărți despre Maiorescu (1940), concepând studiul despre arta elocinței lui P.P.Carp, Eugen Lovinescu face „mea culpa” în ceea ce privește atitudinea marelui politician față de refuzul acestuia de a accepta intrarea în război alături de Antanta.

Acum, în 1941, obstinția lui P.P.Carp de a nu urma politica „instinctului național”, în circumstanțele istorice cu totul noi, este judecată altfel de E.Lovinescu, nu ca pe o incomprehenșiune a senectuții de a aprecia corect condițiile istorice contemporane. Nu personalitatea lui pronunțată și nici intransigența îi stimulau reacțiile publice nonconformiste, ci vizionarismul lui circumscris în cadrele generale ale istoriei românești și mai ales luciditatea evaluării relațiilor dintre români și ruși, cei din urmă cu o sete imperială de a anexa și a supune spații românești.

Când elabora și publica în 1941 studiul *P.P.Carp, critic literar și literat*, în timpul celui de-al doilea război mondial, când colosul răsăritean bolșevic ne răpise Basarabia și marele pericol de a cuceri România era iminent, E.Lovinescu nu mai era deloc convins de eroarea lui P.P.Carp. După cum afirmă însuși distinsul critic, o datorie de conștiință, un sentiment de probitate morală îl determinau să atașeze volumașului amintit un capitol final (Epilog) în care explica sine ira et studio sinceritatea și vizionarismul lui P.P.Carp, care nu învățase din cărți marile evenimente moderne ale istoriei românești, ci le trăise sensibil, nu cunoscuse din surse livești evocarea relațiilor dintre vocația imperială și neleală a Rusiei și poporul român, ci observase direct ipocrizia și setea de acaparare a mării puteri din Răsărit; P.P.Carp dezavuase

duplicitatea Rusiei și văzuse limpede riscul oricărei alianțe cu aceasta. Era teama lui P.P.Carp față de imperiul rusesc care, deși beneficiase de aportul armatei române la câștigarea războiului din 1877 împotriva otomanilor, ne răpise sudul Basarabiei, dorea să stăpânească și Moldova, cu gândul de a avea acces la Marea Neagră. Nu atât simpatia pentru austro-ungari îi dicta politicianului principiile insurmontabile, ci intuiția primejdiei permanente generate de marea putere din Răsărit, care, fidelă testamentului de pace al lui Petru cel Mare, urmărea subordonarea Țărilor Române: „Ceea ce a dictat atitudinea lui P.P.Carp, ca și a celorlalți bătrâni «junimiști» (mai ales moldoveni) – afirma E.Lovinescu – a fost teama de Rusia, care, sub formă de panslavism și de expansiune spre strâmtori, tindea în mod fatal să treacă peste noi, înglobându-ne în conglomeratul de popoare ale uriașului ei «imperiu». P.P.Carp și colegii săi junimiști de generație care au trăit pe viu istoria, gândeau profund relațiile dintre Țările Românești (și apoi România) și Imperiul Țarist, erau convinși de aviditatea teritorială a acestuia. De aceea își însușiseră axioma: «În nici un caz cu Rusia».” P.P.Carp a văzut – constata la vârsta senectuții E.Lovinescu – „situația în cadrele eterne ale interesului românismului”. Unii politicieni „junimiști” care își descopereau ascendența în proximitatea domniilor de sub regimul Regulamentului Organic și cunoscuseră direct silnicia consulatelor imperiale, apoi in justiția rusească o dată cu terminarea războiului la 1877, nu puteau accepta colaborarea beligerantă de la 1916.

P.P.Carp se încapătăna să creadă că o alianță cu Puterile Centrale va pune stavilă expansiunii panslaviste căreia mai târziu, România urma să-i cadă victimă. Din aceste convingeri elementare și organice s-a cristalizat opțiunea categorică a lui P.P.Carp din august 1916 pentru Puterile Centrale și atitudinea lui intransigentă contra Imperiului țarist.

Disculpându-l pe omul de stat, P.P.Carp, care constant s-a împotrivit oricărei alianțe cu Rusia, pentru că politica acesteia de expansiune era evidentă și riscantă pentru România, E.Lovinescu avansează și ideea că imprevizibilul evenimentelor istorice, revoluția antițaristă din 1917, care a slăbit forța rusească, a creat condiții favorabile împlinirii dezideratului național al românilor. Criticul nu diminuează însă nici consecințele destrămării Imperiului Austro-Ungar, nici izbânda în război a Antantei. E.Lovinescu, spre bătrânețe, dorea să fie onest în aprecierea retrospectivă a atitudinii constante a lui P.P.Carp, ocazionată de intrarea României în războiul mondial. Presimțindu-și, probabil, sfârșitul, E.Lovinescu era nerăbdător să retracteze acuzele juvenile la adresa lui P.P.Carp, și, să afirme și să argumenteze că ilustrul politician a avut dreptate. Ca un vizionar profund și dramatic, P.P.Carp a anticipat pofta de cucerire a imperiului rus, de răpire a libertății popoarelor din zona lor de influență. Acest lucru l-a înțeles cutremurat E.Lovinescu în 1941 când, din nou raptul spațiului românesc devenise o tragică realitate. Trăind intens trauma României, provocată de imperiul bolșevic, criticul simte acea iluminare care îl determină să renege injustițiile lui juvenile la adresa lui P.P.Carp și să îi dea dreptate.

La experiența istorică a trecutului, care era un argument în favoarea opiniei omului politic, se adaugă drama trăită pe viu a generației lui E.Lovinescu, generată de politica expansionistă a lagărului comunist din Răsărit, care avea să-și întindă, nu peste mult timp, gheara hrăpăreață asupra altor popoare din centrul și sud-estul Europei; România avea să fie printre cele mai tragice victime.

Atitudinea criticului de la *Sburătorul*, care își exonera înaintașul, scria

gânduri dramatice cu valoare premonitivă, care aveau menirea să mărunteze sensibilitatea și conștiința românească aflate în pragul unei mari primejdii istorice: „Timp de aproape un sfert de veac, am trăit nepăsători de ceea ce face vecinul din Răsărit, neținând seama că dușmanul nostru etern este tot acolo... Abia drama de anul trecut, reanexarea Basarabiei și a nordului Bucovinei, pretențiile formulate de ruși asupra Moldovei (deocamdată) și constatarea făcută în actualul război că imperialismul bolșevic e neînchipuit mai puternic decât cel țarist, având în serviciul lui un fanatism social ce nu exista înainte și o uriașă pregătire militară nemaicunoscută în istoria omenirii, ne-au deschis ochii – prin tragice experiențe trăite și nu învățate în cărțile istoriei”.

Nu trebuie să avem multă imaginație pentru a intui ce s-ar fi întâmplat cu E.Lovinescu dacă ar fi supraviețuit evenimentelor din România de după 1944. Cu siguranță ar fi fost persecutat, arestat și ar fi murit și el în închisorile comuniste. Spiritul său justițiar, intuitiv, demnitatea și curajul manifestate în finalul opusculului închinat lui P.P.Carp sunt exemple.

NICOLAE ROTUND

## Callatis 2006 – sub dictatura editorială a poeziei

**A**nul 2006 a fost unul fast pentru poezia Mangaliei literare, înscriindu-se, firesc, așa zice, în curba ascendentă a culturii pentru această zonă. Favorizată este poezia susținută, iată, de trei apariții editoriale ce consacra unele nume (Emilia Dabu și Ana Ardeleanu) și propune un altul (Vasile Durloi) cu adevărat promițător. Într-un timp în care se clamează în continuare moartea romanului iar acesta își manifestă agresivitatea cu aceeași fervoare, rămânem, totuși, o țară prin excelență de poeți.

EMILIA DABU, o prezență activă și prin efortul neabătut de stimulare a climatului cultural în orașul care a adoptat-o, este autoarea a șase volume de poezii și a unui roman, **Cetatea iubirii**, recenzat și inclus într-unul din volumele mele de critică. **Calea spre lumină**, Ex Ponto, 2006, este o antologie lirică, îmbogățită cu texte inedite, nu puține la număr. Încă de la placheta de debut, **Floare albastră**, 1994, am văzut în Emilia Dabu o poetă de tip presocratic, cărțile ulterioare confirmând ipostaza. Structurat în patru secțiuni, unitatea este asigurată de credința în iubire ca factorul principal al armoniei universale ce trebuie amintit și cultivat, subordonându-i-se totul, inclusiv dramele existențiale terestre. Intenția poetei, materializată în suficiente reușite, este de a scoate erosul din contingent: „Știi pe de rost / plecarea ta; / mai știi cu teamă / că ești vândut; / urmă de gând, / sărman cuvânt” și a-l răsfrânge în absolut: „Magicianule... / N-aș crede că exiști de n-aș simți mereu / lumina ta celestă / intrând în trupul meu. / Numai iubirea ta mai seamănă cu tine - / concretă clipă de iluminare / când te absorb ca pe-un parfum de toamnă / în vreme ce tu, Prințe, îmi construiești altare”. Cosmosul poate fi cucerit și supus echilibrului, muzicii sferelor numai prin împărtășirea iubirii în cuplu. Este cheia intrării în veșnicie: „Rămâi, se rugau zorii. / Lumina ca o tandră înflorire peste umărul zilei / Gândul inimii alungat precum o pasăre / Străpunsă de sabia otrăvită a dorului de înalt / Rămâi, țipai pătimaș,

rebel, în singurătatea știută / Peste ultimele acorduri ale concertului / De Beethoven / În cinstea noastră sorbind cu nesaț nectarul / Unicei toamne prin care străbătusem / Cerurile toate”. Realul ca de atâtea ori se dorește incapabil să ofere acele condiții prielnice înfloririi iubirii, e cauzator de decepții, produce angoase și nu re-face cuplul apt să iasă din prezent și să-l plaseze dincolo de bine și de rău, cum ar zice Nietzsche. Dorința doar, inima, mai aspiră, în pofida evidenței, la eternitate: „Peste privirea în care mă regăseam / În fiecare dimineață / Realitatea striga pretutindeni / Dispariția iubirii, visului, speranței / Ca o pasăre cu o singură aripă / Ca o ninsoare tainică a ultimei întâmplări”. Inima ducea mai departe eternitatea. Rotirea anotimpurilor nu poartă aceeași încărcătură evanescentă și de aici starea de confuzie, tentația oniricului cu nădejdea retrării „mereu alte și alte vieți”. Verii, anotimpul lui Eros, îi urmează iarna, aparținând lui Thanatos, dar pentru Emilia Dabu ninsoarea e metaforă a purității, rar însoțită de frigul morții. Ea are vocația iubirii - sentiment generator de magie, neagră aș spune, de vreme ce apelează la mistificare din iubirea pentru iubire: „Vine noaptea prin oglinzi / Eu te apăr, tu mă vinzi / Și nu am ce să-ți mai dărui / Peste clipa mea, te nărui / Visul tău pierdut în zare / Și speranța trecătoare / Floarea înflorind pe ram / Jumătatea ta de geam / De-i târziu sau prea devreme / Eu zâmbind, te-ascund în semne”.

Ce impresionează în mod aparte este încrâncenarea cu care apără dreptul la iubire, de aceea, poate, nici nu înregistrăm o mare varietate a accepțiilor acesteia. Stă sub semnul luminii și luminează la rândul-i, ordonează însăși mișcarea lumii, se dezice de realitatea detestabilă, se lasă uneori abandonată visului, încearcă refacerea cuplului ca unică șansă a nemuririi, a preîntâmpinării unui posibil haos, a dez-ordinii și de aici senzația unei poezii sincere.

Să nu se înțeleagă că antologia se reduce doar la încercarea de regenerare a lumii prin iubire, aceasta fiind, în egală măsură cu creația, cu poezia, *calea spre lumină*. Moartea Luminii este moartea Logosului. „Lumina este expresia unor forțe fecundatoare uraniene” (cf. lui Jean Chevalier și Alain Gherbraut, v.2, 238). În poezia care deschide antologia, un soi de artă poetică („nu mă puteam împotrivi ispitei / mereu alt vânat născocind / crăpau scoarțele copacilor instantaneu / cerul se tăia în bucăți stelare / curățindu-mă de imagini bătrâne”) și programatică, totodată („cuvintele însă izolându-mă în ele cu anticipație / mă adăposteau cum pe vremuri doar mama...”), poeta declară: „Visul ca un țipăt se prăbușea / începusem să rodesc, / scriam și spaime uriașe mă gătuiau; / ziduri blestemate amenințau copiii-cuvinte / stam în genunchi și scriam / spiritul spiritelor lumii veghea / mă biciuiau judecătorii, mă pironeau / pe cruci de cuie, / dar eram o naștere, adică scriam, adică luminam”. Un suflu religios adie în unele poeme, ordinea universului fiind posibilă prin „o reconciliere a lui Dumnezeu / cu ariditatea ființei umane”. Discursul proclamă suveranitatea cuvântului, cel ce semnifică lumina, adică veșnicia. Poetul este un perpetuum făuritor de iluzii, fiecare poem este o eliberare și echivalentul unei alte vieți, a unei alte iluzii. Se simte orgoliul celei ce s-a înscris în rândul poezilor „... împușcați în mod laș / în ceafă”, conferindu-i nemurirea: „Nu am pierit, simt, încă mă mai doare / această scoarță ce mă strânge-n chingi, / și dacă n-am trădat, trăda-voi oare / cât Poezie numele mi-l strigi?” Este un frumos catren încadrabil jurămintelor de credință ale poezilor crezători în destinul lor.

Lumina, Adevărul, Timpul și Iubirea sunt cele patru elemente pe care se sprijină universul poetic al Emiliei Dabu, o poetă pentru care interesul criticii trebuie indiscutabil sporit. I-aș reproșa, totuși, o atitudine mai laxă în selecție,

dar sunt conștient că autoarea are opțiunile ei, marcate de un subiectivism care, în fond, e caracteristic și criticului.

Cu **Arzând pustiu-n pipa depărtării**, Ex Ponto, 2006, ANA ARDELEANU, care a debutat editorial în 1998, se află la al zecelea volum, trei dintre acestea fiind dedicate copiilor. Titlul este încărcat de posibile sugestii și falacios, totodată: „Ca un binoclu-ntors îți vezi pustiu / Ajuns devreme-n pipa depărtării”. El sprijină o anume tăietură a discursului liric marcat fie de inerentele decepții căzând în deriziune, fie de o fină ironie. De aceea ușoarele afectări ale confesiunii nu dăunează impresiei generale, așa spune că, din contra, sporește gradul de înțelegere a dramei, cu toate faldurile sub care încearcă să o ascundă, de sensibilitate. Tentația este a profunzimilor și poeta are înțelegerea că intenția stă mai mereu sub semnul mefienței, de unde și alunecarea în grotesc și care pune în mișcare întreg mecanismul deprecierei: „Ce-au pizmuit și legănat de gât / Împărăția nordurilor calme / Tâlhari de zvonuri plănuite-ncât / Să-ți dea un șut în dos și două palme.”

Nu erosul este axis-ul volumului, cum s-ar putea crede la o lectură de suprafață. El stă sub semnul curgerii timpului care erodează și materie, și sentiment și pune în lumina crudă adevărul de fals, de stimulări străine iubirii: „Ciudat ideal de frumusețe / Dimineții dându-i binețe / Un eros frustrat / Cu accentul străin / Căpătat dup-o sticlă de vin”. Numai lumea purității poate răspunde dorinței de iubire, simbolizată de tinerețe și împărtășită doar ca proiecție, ca spectacol: „Ce tânăr ești, prea tânăr, și, în fine / Eu m-aș îndrăgosti de umbra ta / De năzuințele-ți virgine / Ce îngerilor le-aș amaneta... // Iar vestea despre mine s-o primești / Prin glasul unui timp neprihănit / Cu gustul de cireasă, pe când ești / Încă adorat și nemărturisit”. Asemenea imagini ale candorii sunt rare, lumea e mai degrabă maculată, valorile sunt amenințate și confirmă eșecul erotic, o nerealizare pe plan sentimental – ceea ce determină când o reacție de agresivitate, minimă, e drept: „Puținul nisip din clepsidră / Acoperă un mic continent / Acela cu ochiul de hidră / Și ochiul la viață atent”, când una de tip contemplativo-reflexiv: „Dai pipa cu îngerii mai departe / Ca un boujour pe zările înalte / Pe care fluturi albi le tot măsoară / Cu raze de lumină selenară / Să vadă câtă fericire / A mai venit în zori la întâlnire / Și câtă albă-nnegurare / A mai rămas în sân la fiecare”.

Poezia Anei Ardeleanu este o poezie a neliniștii, a judecăților severe, a încrederii în forța regeneratoare a cuvintelor: „Sunt înjugată la cuvinte / Din care picură candori / De care îmi aduc aminte / Ori prea târziu, ori rareori” sau marcată de inabilitatea și abuzul folosirii lor: „Se pierd cuvintele cu firea / Prea rău rostite și prea des / În sensul lor nerânduirea / Mai suverană-i și de neînțeles // Ruperi de ritm adesea reușesc / Doar inimile ce doresc să fie / Un ochi de nea pentru un verb ceresc / Și note înger într-o melodie”, a sacrificiului și neodihnei poetului: „De observat cum jurământul / Se face-n casa poemului pilduitor / Îngăduința fiind un leac / Sau jertfă pură / Pe fruntea unui obositor stihuitor / Cu inspirația veșnică / În învățatură”. O aparte notă a deconșteței și discreției, fără ca intenția de împrăștiere a discursului să fie anulată, rareori întâlnit în poezia feminină a zilelor noastre, un sentiment reconfortant, tonifiant. La această senzație contribuie și universul populat de îngeri – nu în sens strict religios – ca șansă a ocrotirii de zădărnici existența ei: „Revin corăbiile cu îngeri / Precum iubirile dintâi / Smerit poemu-n care sângeri / Îți pune dorul căpătâi // Revin corăbiile cu îngeri / În grave ponturi euxine / Precum în Valea Marei Plângeri / Toți condorii rătăciți în mine”.



Câteva dintre poeme sunt atinse de aripa orfică în intenția de a transpune actul creației în lumea mitică. La nivel poetic aceasta se manifestă ca detașare a sufletului de trup: „Fumeză-nserarea, lumânarea ei / În gâtlejul morții fluturi albi adună” printr-un proces îndelungat al purificării. Desprinderea de trup e dureroasă, căci macularea acestuia trebuie „mărturisită”: „Iar în verbul nopții e hazardul lup / În vânărea vieții meșter iscusit / Din petala vârstei se hrănește-un trup / Ce atâtea are de mărturisit.” Poeta e ispitită de poezia pură, capabilă să se includă „divinului originar”, eșecul fiind însă previzibil deoarece nu există compatibilitate a creației divine (Dumnezeu) și poezie (Poetul supus „teluricului chin”): „Grăit-am, Doamne, către tine, / Din cerul gurii versuri line / Prea înstelate și senine // Dar mi-au șoptit în taină semeni / Căci nu cu mine te asemeni...”

Oprim aici observațiile despre o carte meritorie în totalitatea ei. E necesară mai multă răbdare, mai multă disciplină, o supraveghere mai atentă pentru ca sensurile să nu cedeze sub presiunea rimei. Din avalanșa de cuvinte ce riscă să sufoce poezia însăși, răsar atâtea versuri admirabile – mesagere ale ideii că trebuie să mă aștept la apariția unui alt volum de interes crescut.

VASILE DURLOI este pentru mine un nume nou, cunoscut însă acum, la terminarea lecturii, el încadrându-se celor mai puțini care vor să comunice renunțând la convențiile literare. **Imperia**, Ex Ponto, 2006, este structurat în două părți: „Compunerea contrariilor” și „Obiectivarea iluziei”, fiecare cu istoria, cu geografia și simbolistica ei, comune prin noutatea limbajului, prin renunțarea la gândirea și receptarea poncifă, la banalitatea actului poetic de exprimare: „Nu ignorați limbajul celui născut singur, / Înfiind aparențele...” Mijloacele folosite economicos reduc invazia senzațiilor, nu și agresivitatea lor, comprimându-le, ermetic, la câte o dimensiune, singura cale de acces în universul său poetic. Un lexic vizând civilizații și forme de cult străvechi, extras din stricte specialități, trimițând la senzații psihice și trăiri psihiatrice dau contur unei lumi speciale și specioase: menhir, teugă, babale, șomar, turnichet, artimon, introiecție, monogenie, zigot, hipogee etc. Stări confuze, de coșmar, instaurarea unei alte (dez)ordini deformează vechea realitate utopică și aceasta, o „denaturează”: „Starea de coșmar dusă e sub roze, / Fiorul mitic se răspândește straniu; / au confundat și hohotele și orele și stâlpii / și-n locul utopiei dormindă conștient, / e altă utopie... / E noapte sus și noapte jos. / Se-nchise peste tot de azi și mâine. / În liniștea speculativă, rece, / se țărâia strident, profan, / în hăuri, ultimul semnal!”. Privirea terestră înregistrează semne ale existenței prozaice: „O floare de rol / un kg de mere / un kg de biscuiți / un kg de lămâi / o pereche de ciorapi / o pușcă / o pereche de papuci”, „Dorm apele sfințite în bălțile de mâine”, amintirile sunt fixate în desene, în imagini vizuale tot mai vagi, drama eului nu stă în renunțare, ci în neputința abandonării posibilei reveniri, concentrate în două versuri memorabile: „Și timp nu am ca să învăț / cum să renunț”. Viața este un infern, poetul e un Bacovia al începutului de mileniu: „Sufăr, Doamne, de indiferență / și de introiecție mă plâng; / în locul cui alerg de nemurire / și până când îmi rād, îmi rād? / Persoana, totuși, nu-i măsura gândului, / inteligența nu mai germinează-n sfere / dominând dorințe egoiste / deși există sus și mai există jos / și vreme să trăiesc lunatic”. Existența e total bulversată, e răvășită de percepțiile simultane, de strigătul orb, de gândurile cromatice. Un testament: „Clipa de mâine v-o împart din mine, / increatul îl împart cu voi, /

pe nervul ochiului nu vor rămâne / nici fumegânde ocean / și nici etruva înnegrită între ploii și un „interior” încheie „Compunerea contrariilor”; o iluzie a realității, adevărat infern terestru și se face intrarea în paradisul vizionar, în „Obiectivarea iluziei”. Aceeași percepere personalizată tușează și această a doua parte, sintetizată într-o veritabilă „artă poetică”: „Înot încercuit / și fără motiv mă insinuez / într-o scriere care ascunde traseul... / înot în sensul egoismului / pentru că totdeauna percepțiile / îmi sunt observații prea târziu, / iar comunicarea nu mai dobândește înțeles. / Mă fac aluzie, - n-am ținere de minte, - / și poate că, în fine, pică nostalgia / peste această scriere, / sau poate altceva mult mai inconsecvent, / pentru a dezvălui sensurile ascunse și contestate / care nu exclud valoarea simbolică; / înot și nu sunt din ceară / ca să poți trece, / cuvânt latent!”

Multe versuri au o evidentă tăietură onirică, mai totul se plasează în somn, în vis. De fapt, Vasile Durloiu este un nostalgic, un elegiac, un pudic cu un fond tragic incapabil să se arate ieșit din realitatea dizolvată și mereu, în final, revendicată: „Doar m-a privit asimptomatic, obosit, / în bărci plimbându-și pruncul de rechin / și m-am trezit sărat pe înălțime / și m-am trezit trezit, în primul rând / un spectator perfect echilibrat. / Ce noapte! Se sufoca nautofonul / în ceața de pe dig” (*Sfârșitul*).

Imaginile universului ultragiatic, dictate de refuzul a ceea ce Vasile Durloiu consideră un formalism, o convenție poetică dau dimensiune poetului care, dacă va putea ieși din acest blocaj, are încă atâtea de transmis.

ȘTEFAN CUCU

## *Cioran-Ionescu, face à face*

**S**crisă într-un stil alert, fără să se recurgă la pedanteria, sobrietatea și fastidiosul unor studii strict academice, cu sute de note la sfârșit și bibliografii stufoase, lăbărțându-se pe zeci de pagini, prezenta carte – apărută anul trecut, la Editura „Ex Ponto” – este vie, își trăiește intens propria existență. Autorul surprinde „sur le vif” secvențe biografice, reconstituind, cu pasiunea unui restaurator, două destine de excepție.

Sergiu Miculescu își începe textul „ex abrupto”, fără tradiționala, prăfuita prefață, sau „obligatoriul” argument:

„În 1966, Petru Comarnescu, părintele spiritual al grupării „Criterion” /.../, în trecere prin Paris, îi revede, după mai bine de două decenii, pe foștii săi colegi de generație, Ionescu și Cioran, acum celebri scriitori francezi, și consemnează: „Nu se aveau bine cei doi mari scriitori până acum vreo doi ani” (p. 5).

Atmosfera este de roman, cu personaje, cu „acțiune”, cu portrete memorabile. Iată portretele actanților:

„Ionescu este parcă mai suplu: trage după el, încă din tinerețe, un număr de neliniști, dar măcar țara de unde vine nu-l apasă; a urât-o, și-a plătit polițele, iar acum e liber de iluzii”; „Cioran, degeaba se eliberează de obsesii, în fraze impecabil turnate, este mai greoi în mișcări: târăște după sine cuffarul de plumb al fantasmei țării sale, care, pe rând, l-a pasionat, l-a mâniat, l-a îndurerat, dar de care, chiar dacă îi place să susțină contrariul, nu s-a despărțit încă” (p. 149).

Aceste portrete sunt completate, în altă parte, cu reconstituirea a două tipuri temperamentale, aflate mereu în opoziție unul față de celălalt:

„Ar putea fi adusă în discuție și o polarizare caracterială ca proiecție a două tipuri temperamentale: histrionic, ludic, sceptic, logic, versatil” (Ionescu) /vs/ „exaltat, violent, haotic, intemperat, inflexibil” (Cioran). La rândul lor, cele două tipologii corespund (în perioada românească) *spiritului muntean* ionescian: zeflema, flegmă, relativism, dedublare, de-construcție, și *spiritului ardelen* cioranian: fervoare, retorism, intransigență, civism, voință de edificare” (p. 13).

Apare uneori, doar episodic, un alt mare autoexilat, Mircea Eliade, care este caracterizat drept „rațional, consecvent, rece” (p. 34).

Universitarul eseist simte o adevărată voluptate în a alcătui fișe psihologice și comportamentale ale celor doi „monștri sacri”, care sunt coborați mereu de pe pedestal, pentru a le fi analizate, sub lupă sau la microscop, „toate micile mizerii unui suflet chinuit” – vorba lui Eminescu! Așadar, ei nu sunt deloc idealizați, ci sunt tot timpul desacralizați, demitizați, fiind așezați sub lumina crudă a reflectoarelor. Cei doi se deosebesc însă în chip radical, pe plan temperamental și caracterologic, deși Fatum-ul le-a hărăzit același loc de exil (autoexil): „La douce France” și aceeași violentă negare a țării de origine: România. Pe când Ionescu se caracterizează prin scepticism, egoism și chiar cinism, mizantropie, Cioran este un fel de demon, de „înger căzut”, traumatizat. Trăsăturile lui esențiale sunt „nebulia” și „disperarea”, nefiind legat prea mult de sfera contingentului, a imediatului, precum ilustrul său coleg de generație:

„În rândurile de față ne preocupă „cazul Cioran”, dar fiecare criterionist (și nu numai) „căzut” urmează etapele unui itinerariu care îi este propriu. Or, distinct la Cioran, este tocmai arderea etapelor, „căderea” neanunțată, cel puțin la nivelul simptomelor afișate. Cred că argumentele care dau seama de fulgerătoarea lui înrolare urmează, în mare, două direcții, mai degrabă, conivente: sindromul „nebuliei” și efectul „disperării” (p. 37).

Sergiu Miculescu realizează adevărate „fișe clinice”, studii de caz, pătrunzând mereu în sfera psihologiei, dar, mai ales, în cea a psihiatriei, a psihanalizei. Chiar și următorii termeni, folosiți frecvent în cuprinsul cărții de față, ne demonstrează acest lucru, înscriindu-se într-o sferă semantică bine definită: *sindrom, simptome, schizoidie, nebulie, delir, refulare, „caz”, obsesie, angoasă, frică (de animal hăituit)* etc. Este grăitor acest pasaj referitor la „copilul Ionescu”:

„Existența «schizoidă» la care e constrâns – își «vizitează» mama, dar trăiește în casa tatălui, recăsătorit, cu a cărui viziune pragmatică și oportunistă nu are nimic în comun – configurează maniheist harta afectivă a copilului Ionescu” (p. 138).

În multe pagini din prezentul volum, Sergiu Miculescu realizează „anamneza” „pacienților” săi, surprinzând anumite traume psihice din copilărie și din tinerețe, traume care le vor marca întreaga existență. Spre exemplu, Cioran a fost traumatizat pentru totdeauna de aderența sa, în prima tinerețe, la „ordinea hitleristă”, apoi la mișcarea extremistă de tristă amintire a legionarismului. Culmea nebuliei, delirului său dionisiac a reprezentat-o elogierea deșănțată a *Căpitanului*, a lui Corneliu Zelea-Codreanu, despre care afirmă, negru pe alb: „Pe plan absolut, dacă ar fi trebuit să aleg între România și Căpitan, n-aș fi ezitat nici o clipă”; „Cu excepția lui Isus, nici un mort n-a fost mai prezent între vii” (vezi p. 51). Și mai gravă ni se pare astăzi, după trei sferturi de veac, admirația sa nețărnută pentru *Führer*. „Nu există om politic în lumea de astăzi care să-mi inspire o simpatie și o admirație mai mare decât Hitler” (vezi p. 52).

La Eugen Ionescu, trauma psihică este de cu totul alt ordin. El este complexat de originea sa parțial evreiască. Acest complex a ajuns la paroxism în anii celui de al doilea război mondial, când evreii erau – după cum bine se știe – crunt persecutați. Starea sa de disperare este consemnată astfel de Mihail Sebastian, în *Jurnal*: „Eugen Ionescu, venit din nou ieri dimineață la mine, disperat, fugărit, obsedat /.../. El află că nici numele de «Ionescu», nici un tată incontestabil român, nici faptul de a se fi născut creștin – și nimic, nimic, nimic nu poate acoperi blestemul de a avea în vine sânge evreiesc” (vezi p. 139).

O problemă centrală a întregii cărți este cea a atitudinii față de România a celor doi mari scriitori (francezi, prin adopție), ante și post-exil. De fapt, este vorba, mai exact, de atitudinea față de cultura română, în corelație cu mult dezbătuta problemă a provincialismului cultural. Poziția lor este - „ab initio” – total negativistă. Teoria culturilor mici, neînsemnate, în opoziție cu puținele mari culturi, este scoasă în evidență în chip tranșant, chiar cu virulență, în-verșunare, cei doi plângându-și „nenorocul de a se fi născut români”:

„În *Nu*, barierele sunt iremediabil delimitate: pe de o parte, protagoniștii – francezii, englezii etc., de cealaltă, laponii, letonii și, între ei, românii! Până aici, fatalitatea sub semnul căreia suntem etern perdanți pare a relua adagiul românesc al nașterii sub o zodie proastă. Că România și cultura ei mică („mica noastră Valahie literară” - Ionescu) sau inexistentă („neantul valah” - Cioran) n-au avut o soartă mai bună, e un fapt, însă ce ghinion ca amândoi să se nască români! Pentru că de naștere proastă se plâng și unul și celălalt” (p. 17); „Cultura română este mică. Ionescu o așază între laponi și letoni, în timp ce Cioran îi echivalează pe români tot cu eschimoșii: „Nu mai are importanță dacă sunt revendicat de români sau de eschimoși” (p. 16).

După cum se vede, amândoi suferă de un imens egocentrism, se simt prea mari pentru o cultură atât de mică. Dar, pe când Cioran vrea să realizeze o benefică metamorfoză a României (Vezi *Schimbarea la față a României*), Ionescu e total sceptic, fatalist, consideră că nu mai e nimic de făcut.

Este interesant să semnalăm aici replica dată – în 1938 - celor doi și altora cu aceeași prejudecată, de către Mircea Eliade, în articolul cu un titlu interogativ și dubitativ, în același timp, *Provincia „ratează”?*:

„E aproape uimitoare spaima noastră de «provincie», teama noastră că nu am putea «rezista» într-un mediu provincial, că n-am putea «crea» decât la București, la Paris sau la New York (...). Poți trăi cu cea mai curajoasă morală la Focșani. Poți deveni un foarte mare poet la Buzău” (p. 16).

Prezentul studiu-eseu (sau eseu-studiu) al lui Sergiu Miculescu – scris cu vervă și cu un puternic spirit analitic – poate deschide noi orizonturi în viitoarele exegeze ionesciene și cioraniene, atât pentru români, cât și pentru francezi.

## ANA DOBRE

■ DANIEL DINCĂ, **Dincolo de timp**,

Editura Pallas, Focșani, 2006

**E**voluția lui Daniel Dincă stă sub semnul imprevizibilului. Scriitorul nu vrea să-și refuze nimic din ceea ce ar putea constitui o nouă experiență a scrisului. A debutat cu un volum de teatru, **Drumul spre Mecca**(1999); a urmat apoi romanul **Blestemul comorii de la Sălcii**, roman de creație: intrigă, conflict, personaje, narator omniscient, tema relației om-istorie cu metafora timpului dezlănțuit. Capacitatea sa de a trece nonșalant de la un gen la altul, de a-și înnoi permanent mijloacele și tehnica romanescă a

dovedit-o prin romanul de analiză **Septembrie, uneori**: narator subiectiv, memorie involuntară, analiză și sondaj psihologic, plăcere eseistică, dar și prin emoționanta poveste pentru copii, **Câinele om**, poveste modernă în care se resimt tonalitățile basmului modern ale unui Pirandello, de exemplu.

Dacă era cumva încetățenită în literatura noastră tradiția precedării romanului de proză scurtă în cazul unor scriitori precum Liviu Rebreanu, Marin Preda, Fănuș Neagu, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu etc., iată că imprezibilul Daniel Dincă ne propune după două romane un volum de proză scurtă – **Dincolo de timp**, apărut la Editura Pallas din Focșani în 2006.

Obişnuit cu spații epice largi, scriitorul își stăpânește herghelia imaginației, conducând-o spre concentrarea spațiului epic. Plăcerea de a spune, de a povesti rămâne aceeași.

Convins că omul nu se va sătura niciodată să asculte povești, Daniel Dincă inventează epicureic, alăturând realitatea de mit, conferind poveștii funcția ei primordială – aceea de a **re-crea** universul. Recreându-l, scriitorul îi impregnează propriile sensuri, populându-l cu însemnele sale.

Personajele sale au o psihologie, un profil spiritual specific, apropiindu-se de personajele lui Mircea Eliade care evoluează între profan și sacru. Ei caută mereu în realitatea profană semnele miticului, ei vor să descopere hierofaniile, teofaniile. Pentru ei realitatea aceasta, lumea cea de toate zilele, e doar o aparență, un vis din care omul se trezește la/în moarte. Bărbați și femei suferă de mister, de o distorsionare bizară a timpului.

Dialogul dintre Horia și Sabina din **Broscuța** stă sub acest semn al miticului. Ei par personaje ezoterice într-o lume care percepe doar exotericul. Dincolo de aparențe, dincolo de timp, ei caută cu obstinație un adevăr care transcende realitatea imediată, acel adevăr al ființei prin care însăși existența lor se transcende. Aceste dialoguri revelatorii se produc într-o realitate desenată corect, real, riguros, detectată prin raportare la legile și principiile fizice care îi conferă logică și determinare. Ceea ce îi interesează pe ei, ceea ce ei caută este acea *lume*, acea realitate în care această logică și determinare își pierde valabilitatea – realitatea eternă a sufletului nostru etern.

Filosofiei europene de viață, scriitorul îi opune sau, mai bine, îi atașează, filosofia orientală, aceea pentru care realitatea sufletului este o realitate mai puternică decât realitatea însăși. „*Nevoia de rosturi pământești se contura în el, iar sufletul, prea plin de trăirile clipei se dilatase încât părea că nu mai încapă în trup*” simte Horia care-și conștientizează disocierea ființei, eu teluric – eu etern. Relația uman – animal, identitatea boscuța-Sabina are rezonanțe budiste în sensul unui panteism prin care natura întregă se umanizează. Fantasticul creat prin această identitate accede spre straniu ca-n prozele lui Mircea Eliade. Important nu este ce s-a întâmplat cu Sabina, ci această conștientizare a unei realități care transcende realitatea pe care ni se pare că o știm.

Proza sa are o importantă latură eseistică. Iată o meditație asupra timpului, a relației omului cu timpul: „*Timpul e acea fațetă a lui Dumnezeu, care fără oprire și oboseală reaşază continuu trecătoarele zidiri lumești. Într-un segment al său, neînsemnat pe lângă imensitatea curgerii lui sunt cuprinse frământările și bucuriile noastre, iar dincolo, în afara limitelor care închid între ele viața, e întunicul necunoașterii...Sau, cine știe, dacă nu e, de fapt, uitarea?*” (**Roberta**). Pentru Daniel Dincă, literatura este și rămâne o întâmplare (frumoasă!) cu oameni. Așa începe nuvela **Roberta**, o poveste de dragoste pe parcursul căreia timpul și spațiul își pierd determinările reale. Așa,

cu o meditație asupra timpului, începe nuvela **Dincolo de timp**. Timpul este tema centrală a prozei sale. Personajele simt acut timpul, proiecția lor asupra timpului este acută. Subiectivitatea îl modifică și îl transformă într-un mit personal. Trăirea puternică îl anulează: „*Timpul încremeni și, pe nemișcarea lui, Roberta avu impresia că, în esență, lumea e, de fapt, numai suflet*”.

Povestea nu e verosimilă în sensul realismului clasic, ci în sensul recepțării, al unei alte înțelegeri a realității, a timpului, a spațiului. Distanțele se anulează. Timpul pare să aibă o singură dimensiune. Ca-n basm, oamenii rămân atinși de aripa iubirii „cu tinerețea în zâmbet și-n ochi”. Revăzându-se după douăzeci de ani *dincolo de timp*, Kostas și Roberta anulează timpul real, trecând inefabil într-un timp al iubirii eterne: „*Kostas venea la fel de tânăr, încrâncenându-se să rămână neschimbat, și Roberta nu reuși să înțeleagă de ce nu vrea să-și arate chipul de acum*”. Accidentul care îl răpește pe Kostas și la care Roberta este martoră face parte integrantă din această lume-iluzie, o revelație prin care femeia accede la „singurătatea și statornicia eternității”.

Cu **Viitura**, prozatorul coboară într-o realitate *reală*, percepută ca atare prin intemperii, prin catastrofă. Tendința de mitizare există și aici. De aceea, ploaia nesfârșită, „câțeaua de ploaie”, inundațiile au un pandant mitic în mitul potopului.

Daniel Dincă este un pictor înfiorat al spectacolului naturii dezlănțuite. El prinde în tușe puternice, dinamice mișcările confuze,perate, întregul zgomot pustiitor, avalanșa obiectelor purtate de apele învolburate, nemiloase care redau proporțiile nenorocirii, totul perceput din unghiul omului – frunză în vânt.

Personajele sunt, în această proză, la fel de reale în sensul verosimilității, al veridicității, circumscrise unui spațiu cunoscut, într-un timp agresiv. Dezlănțuirea naturii este efectul unor păcate, resimțită astfel ca o pedeapsă divină. Pe acest fundal, conștientizând răul, oamenii devin solidari. O veche neînțelegere sfârșește atunci când omul își înțelege nimicnicia în fața mării forțe a naturii dezlănțuite. Dizarmonia creează armonia.

**Puricele** este o poveste prin care autorul își verifică predispoziția ludică mergând pe linia alegorico-personificatoare a apropierei dintre uman și animal. Ironia bonomă se explică prin componentele comparației. Nu lumea puricilor este asemănătoare lumii oamenilor. Oamenii sunt puricii existenței, păduchele care iese în frunte... rățacirea îi apropie lumea, iar percepția îl transformă într-un buric al pământului: „- *Ce mare e lumea! Ce complexă și fără sfârșit! Puteam să pier rățacit prin Univers... îngână, realizând dimensiunea potențialului dezastru. Chiar eu?! Ce păcat! Tocmai eu!*”. Sarcasmul ia forma ironiei ingenuă care mimează naivitatea.

**Timpul**, tema centrală a prozelor sale cu răsrângerii fantastice, **apa** – majoritatea întâmplărilor epice sunt plasate într-un spațiu aproape de mare, spațiu real, fizic cunoscut autorului, *punctum saliens* pentru creațiile sale, investit cu înțelesuri proprii, sunt elementele unei geografii sacre pe care prozatorul o stăpânește și-n care se instalează ca unic proprietar asemenea lui Faulkner peste ținutul imaginar Yoknapatawpha.

Dincolo de fruntariile timpului real, istoric, cronologic, prozatorul caută dimensiunile unui timp în care sensurile, neînțelesurile lumii reale care ne acaparează își găsesc explicațiile viabile, eterne.

În **Dincolo de timp**, tema timpului își subordonează motivul străinului. Dacă în proza clasică a secolelor al XVII-lea – al XVIII-lea, străinul venea dintr-un alt spațiu, aducând cu el o lume cu obiceiurile, cutumele, mentalitățile



ei, străinul lui Daniel Dincă vine din alt timp, aparține altui timp. El se află ca Cerberul mitologic pe linia fragilă ce desparte viața de moarte.

Luând cunoștință de prezența lui, Vasile și Iosif, un cuplu, aparent, profan dar care în planul mitic poartă sugestia unui cuplu sacru, un fel de Petru și Pavel, îi observă *încremenirea*, absența mișcării, semne ciudate care înseamnă absența vieții. În contact cu el, apropiindu-se nefiresc de mult, Vasile se contaminează de bizareria, de *neființa* străinului: „...*Vasile constată că îl imită și el, dar dincolo de toate simți că prin ființa lui trece o căldură nemaiaflată vreodată, iar împreună cu ea, toropeala unui val inexplicabil de somn*”. Regăsim în acest fragment semnele fantasticului mitic: modelul celest, reluarea unui gest arhetipal, trecerea, somnul ca prestadiu al morții, ca deschidere spre marile mistere.

Rătăcirile celor doi în labirintul existenței are doi poli: iubirea prin motivul căutării femeii menite de destin și moartea prin motivul străinului nemișcat. Ei ratează primul drum în *spital*, semn al alienării, după ce într-o *cârciumă*, beți și bătuți, se rătăciseră în spațiul real și în propriul destin. Perseverenți, ei continuă să-și caute fiecare, prin celălalt, iubirea și, deci, împlinirea.

Indivizi eminentemente profani, ei au intuiția sacrului pe care se străduiesc să-l descopere în lucrurile simple, banale. Facând diferența între fântânar și „titorul” de biserici, Vasile accede, naiv, la un mare adevăr. Ezoterismul sensului este învăluit în obișnuit, în insignifiant și truism: „*săpătoru' zgârmă în pământ, adică se duce în jos după izvor, iar titoru' zidește în sus, spre alt izvor*”. Simbolismul grav al izvorului primordial, acel *punctum saliens* din care au izvorât lumile, e deciptat ca-n pictura naivă: „*Adică lumea are la bază Izvoru'. Izvor de apă, cum ți-am zis, izvor de lumină, la fel... de la titor, izvor de sănătate... de bucurie...de... pește, dacă vrei, completă puțin forțat, fiindcă alte „izvoare” nu-i mai treceau prin minte. Adică, ai dat de izvor, ești tare, bă...*”.

„Fost-au vis sau realitate?” îți vine să întrebi ca naratorul lui Eminescu din **Sărmanul Dionis**. Fantasticul este întreținut deliberat, explicabil la modul livresc prin ideea că viața este vis sau iluzie. Visele se conțin unele pe altele ca niște Matrioșe ciudate. Leșirile și intrările personajelor – Iosif și Vasile – marchează inițierea lor în aspirația împlinirii, a armonizării macro-, microunivers.

Și de această dată, Daniel Dincă schimbă ceva în proza sa, aducând în albia prozei sale adierile fantasticului straniu. Ele nu doar simbolizează ceva, ci reprezintă o altă interpretare a lumii în care trăim. *Dincolo de timp* se află minunile vieții, ale existenței eterne.

#### ■ LAURIAN STĂNCHESCU – Desprinderea de aură,

Editura Fundatiei Internaționale pentru Cultură și Știință Mihai Eminescu, București, 2005

**U**n poet este mereu altul cu fiecare carte, rămânând, în esență, același – omul care caută în/prin cuvinte *adevăru*l, adevărul său, adevărul lumii, al existenței.

Dacă lumea pare că-și epuizează căutările, rămâne poetului sarcina, *menirea* de a reînsofleți sensul acestei căutări, ridicând ochii oamenilor spre

stele. Căutarea poate crea suferința, *boala de frumos*, ca preț dramatic pe care trebuie să-l plătească lucrativului, dar metafizicul poate justifica orice existență.

Căutarea este orientată, în timpul subiectiv, *înainte și înapoi* pe dimensiunea timpului interior. Căutarea este și presupune *desprindere* sau *desprinderi* de *ceva* sau de *altceva*. În dramatismul unei căutări, *lumea* se autorevelează, înglobând prin subsumare, un sens sau mai multe sensuri.

**Desprinderea de aură**, metafora din titlul volumului lui Laurian Stănescu apărut la Editura Fundației Internaționale pentru Cultură și Știință Mihai Eminescu, București 2005, cu o **Prefață** semnată de Zoe Dumitrescu Bușulenga, sugerează desprinderea de imaterial, de imponderabilele ființei. Imaginea aproape materială, fizică a desprinderii se bazează pe dihotomia materie-spirit, profan-sacru, contingent-transcendent. *Aura* este partea eternă, spiritul, spiritualitatea. Mișcarea presupune un fel de zbor invers, căci nu terestrul accede spre cosmic, ci invers – prin desprindere/despărțire, poate chiar moarte, eul accede spre teluric. Prin versurile „...*aura/de mine se desprinde*” reface ambiguitatea relației eu material-eu cosmic în sensul *desprinderii* transcendentului de contingent. Atunci desprinderea este o pierdere.

Situarea eului „dincolo de moarte” – „*viu și dureros stau dincolo de moarte*”, duce în imaginea poetului simbolistica *limitei*, locuțiunea prepozițională *dincolo de* trasând universul a două lumi. *Dincolo de moarte* statuează eul într-o *lume materială* dar în care, „*viu și dureros*” are libertatea de a se raporta subiectiv, nu și aleatoriu, la dimensiunea metafizică a timpului. Libertatea gândului dezmarginat poate duce la o situație a eului într-un orizont intuit. Amestecul liniilor nu produce o confuzie, în sens baudelairian, ci o comunicare între lumi – „*îngerul păzitor/ scrie/ în locul meu*”. Lumea în care se reflectă/se amestecă *îngerul* nu mai este iremediabil pierdută. Ideea romantică a poetului ca intermediar între Dumnezeu și om capătă această interpretare modernă, reintegrând sacralitatea în dimensiunea profană a existenței.

Ca un nou Iona, eul captiv într-o lume de semne, primește eliberarea după „*trei zile și trei nopți*”, inspirația care l-a pus în contact cu lumea eternă a semnelor sacre se materializează în cuvântul poezie. Atunci sacralul, *aura*, părăsește pe poet.

Ieșirea, desprinderea are și alt sens, presupunând scindarea eului – ca eu creator – eu biologic. *Partea eternă* a omului, cea care este responsabilă de posibilitățile lui creatoare își clamează dreptul la eternitate: „*desprinde-te de mine/ suflet al meu/ și ascunde-te// să nu te pot găsi niciodată// pentru că eu/ sunt moartea ta*” (**ieșirea din cuvinte**).

Lumina este o metaforă cognitivă, revelatorie (*în așteptarea izbânzii luminii, traversarea luminii de către soldați, în linie dreaptă*): „*afară/ în pustie lumina/ postește/ îndelung// pentru mântuire*” sau „*privită din toate părțile/ lumina este mai subțire/ decât un rând de soldați// să poată trece prin ea// soldații înaintează/ unul prin celălalt/ și doar cu umărul în față// această parte a lor// fiind mai subțire decât lumina*” sau „*pe margini/ lumina se oprește sfărâmată*”. Lumina echivalează cu existența în orizontul vieții, ca orizont de mister: „*în urmă rămâne un nou început/ un capăt al celor ce fac din lumina/ cărări pe care să intre vibrând/ mireasma ce vine din fructul oprit*” (**există în pietre**).

Apar și motive ermetice de rezonanță barbiană sau nichitastănesciană în poezii ca **raza mai multor cercuri, mijlocul cercului**. Poezia aceasta e o cosmogonie pe ideea expansiunii universale: „*mijlocul cercului/ a explodat/ aruncând peste noi materia/ aprinsă a liniei// neatinsă/ raza lui nesfârșită// îi*

*mută marginile/ prin tot/ universul// până când o nouă/ materie se/ oprește în mijlocul lui”.*

La nivelul cunoașterii, pentru omul „*punct fără centru*”, există „*un singur fel de revelație*”. Sacrul nu a dispărut din lume, om și Dumnezeu alcătuind un tandem etern. Poetul scrie Dumnezeu cu minusculă, poate și pentru a sugera ideea de uniformizare, de egalitate între pământ și cer: „*oamenii și dumnezeu/ se văd fiecare/ în mai multe feluri// și toate acestea se întâmplă/ fiindcă nimeni nu știe// dacă există/ în revelația celuilalt*” (**un singur fel de revelație**).

*Punctul fără centru* ar fi, însă, semnul unei desacralizări, al îndepărtării de metafizic. Mitologic, orice construcție reprezintă un *centrum mundi*, copiind, la nivel terestru, un model celest, deci etern. Absența centrului situează lumea poetului în afara dimensiunii metafizice: „*totul este un punct fără centru (...)* *totul stă fix// totul se mișcă deodată/ și cu aceeași formă/ în punctul fără centru*” (**punctul fără centru**). Viziunea ptolemeică se intersectează cu cea copernicană. Acest centru este punctul originar care face posibilă, ca-n viziunile lui Eminescu, apariția lumilor: „*din el/ ies nisipuri mișcătoare/ prin care noi plutim/ odată cu ele// nimic nu are centru/ și nici/ echilibru*” (**punctul fără centru**).

Lucrurile, obiectele prind a se mișca într-o lume previzibilă, căci totul se repetă: „*neconținut/ aceleași lucruri/ se mută/ din loc în loc// pe sub tot felul de lucruri*” (**mișcarea lucrurilor**). Mișcările omului le repetă pe cele ale universului. Microuniversul e conținut în macrounivers: „*așa cum inima ta/ se mută/ din loc în loc pe sub inima mea*” (**mișcarea lucrurilor**).

Alte universuri se intersectează, de asemenea, în viziunile poetului, universul mineral fiind componentă a acestei lumi în care liniile realului se caută. Pietrele sunt un semn al stabilității, al fixității dar și al trăinicieii.

Pietrele, cercul, linia devin elemente fundamentale în cosmogonia poetului: „*pietrele cercul sau linia/ nu sunt altceva/ decât eu însumi în alte gânduri*” (**în afara tuturor I**). Scindarea la nivelul eului nu produce lamentații jălalnice. Starea poetului e de extremă luciditate. Vizualizarea materializării generează conștientizarea situației într-un sistem de referință știut, cunoscut sau doar bănuț: „*în afara gândirii mele/ semăn cu toate lucrurile/ negândite de ea*” (**idem**). Proiectarea subiectivă în afară, în „pietrele, cercul sau linia” gândului sunt proiecții ale gândirii. Gând, gândire nu coincid decât în punctul în care revelația este posibilă: „*pietrele cercul/ sau linia// nu sunt altceva/ decât eu însumi în alte gândiri// gândirea fiind/ un fel de dor/ cu mine însumi în afara tuturor*” (**în afara tuturor II**).

Semantismul pietrei reinterpretat, în imagini inedite cunoaște translații spirituale. Urmele evanescente ale trecerii lui Iisus prin lume sunt impregnate în „pulberea caldă a pietrelor” (**credința pietrei**). Având intuiția acestei treceri, eul se identifică acestei pulberi pentru a se înălța și a accede, astfel, la tăriile eternului: „*de atunci eu/ locuiesc în această pulbere/ care se înalță mereu*”.

Există un anume ermetism în definițiile lapidare ale poetului. E aceasta o influență a spiritului nichitastănescian ale cărui adieri se resimt la tot pasul. Admirator al universului poetic marcat de ezoterismul **Elegiilor**, Laurian Stănescu face eforturi vizibile de a depăși ipostaza de epigon. Tonalitatea, sonorile poeziei lui Nichita Stănescu persistă ca un abur și e greu ca poetul să scape de această fantomă: „*vederea este/ luciul lucrurilor/ pe care/ ele însele alunecă// sfărâmându-se câteodată/ unele de altele// lucrurile dispar// până ajung/ să se lovească/ de fundul inimii...*” (**suprafața vederii**).

În rest, totul este un exercițiu de originalitate în marginea unui model celebru.

NICOLAE ROTUND

## Contribuția *Psalmlor* la dezvoltarea poeziei române

Literatura religioasă – sau a sentimentului religios – se confundă cu însăși istoria gândirii poporului nostru de la începutul erei creștine. Spun *popor* în sens herderian, că nu îmbătrânește niciodată, își păstrează intactă vigoarea. Între lirica religioasă populară și aceea cultă, cum s-a întâmplat la nivelul întregii literaturi, de altfel, a existat, spune William Lemit, un „du-te-vino” unde rolul de emițător, în special, la noi, pentru început, l-a jucat poezia religioasă. În timp, constatăm o preluare parțială a funcției receptoare de către poezia cultă, texte ale lui Dosoftei ori Anton Pann, de exemplu, devenind bunuri comune, adică și-au pierdut autorii pentru marele public, rămânând cunoscuți numai de specialiști. Începând cu Evul Mediu literatura română religioasă, poezia îndeosebi, înregistrează o dinamică ascendentă, pentru ca să atingă altitudinea maximă în perioada interbelică pe care am numit-o cu altă ocazie „al doilea clasicism românesc”. Am în vedere înaintea de toate poezia patronată de *Gândirea* lui Nichifor Crainic, ca și poziția teoretică a lui Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Radu Dragnea, a lui Crainic în special, care dezvoltă în **Sensul tradiției** ideea religiozității înnăscute a neamului românesc. Vorbind despre contribuția autorului **Țării de peste veac** la „invazia” teologică în cultura noastră după primul război mondial, Lucian Blaga scria: „ceea ce Crainic a întreprins timp de douăzeci și cinci de ani pentru renașterea spiritului ortodox rămâne fără pereche în anele vieții noastre literare”. Sentimentul religios, chiar dacă nu a fost „congenital”, a determinat aspirația către un anumit tip de existență, ceea ce a dus la acea modificare funciară, și anume credința în Divinitate. Răvna aceasta a avut ca punct de sprijin și preocupările din domeniul vieții religioase, scrierile de profil teologale și psihologice, o întregă istoriografie. În momentul de față există un climat propice redescoperirii noastre înspre credință (și) prin artă. Temele, motivele se repetă, dar important nu este atât ce spui (ce faci), cât cum spui (cum faci), „stilul”, după Blaga.

Această veritabilă resurecție se înscrie în binomul epocii „tradiționalism vs. modernism”. Desăvârșirea unității naționale, Noua Românie „dodoloață”, determină modificări ale raportului referitor la multe probleme ale vieții sociale, inclusiv ale celei religioase. *Gândirea* reflectă, prin texte și grafică, destul de fidel aceste aspecte, influențate, imediat după război, și de o situație materială deosebit de precară. După faza etnică din primii trei-patru ani, echivalentă

cu localizarea lui Iisus în spațiul românesc, urmează cea a spiritualității de tip creștin ortodox. Axis-ul rămâne satul, nepervers, cu o gândire arhaică, milenară și izolaționistă. Este un topos pur, sacru, etern. „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat” clama Lucian Blaga. Ideologul gândirist Nichifor Crainic consideră că există o discrepanță între „creștinismul țărănesc” și acela predicat de slujitorii bisericii, mult prea dogmatic, aceasta și din perspectiva *Teandriei* ce a stat la baza sistemului său de gândire și care enunța dubla natură a lui Hristos, divină și umană.

Cele câteva observații de până acum doresc să pună în evidență eforturile pentru căutarea lui Dumnezeu în toate sferile unde se exercită spiritul uman, nu doar să reducă biserica și credința, să spunem, la istoria lor. Mai mult decât istoria unui sistem, necesară și aceasta, fără îndoială, face reflecția umană convertită fie în teorie, fie în eseu, fie în opera de artă. Literatura s-a dovedit domeniul prodigios și elocvent, apt să realizeze acea atmosferă de religiozitate dincolo de orice concretețe. Poezii, în primul rând cei de la *Gândirea*, dau liricii publicate aici o notă aparte mergând de la aspectele generale ale creștinismului până la autohtonizarea acestuia, de la mitul creștin, în cazul lui Blaga, la familiaritate și bizarerie: „Vai, de ce nu mi-ai spus / Că pe spatele meu adineaori călărea chiar Iisus? / Aș fi mers mai țănoș, ridicând copita-n sus / Și ce lin, fără să sâr / L-aș fi dus... / Ah de ce nu mi-ai spus, de ce nu mi-ai spus / Că purtai sfântă povară adineaori pe Iisus? / Cât de lin și ușurel, fără salturi, L-aș fi dus” (Paul Sterian) la magnificență: „Măslin fără de frunze dormeau mocniți pe coastă / În vale, ca-ntr-o păclă, dormea Ierusalimul, / Pe cruce somnul morții dormea de-acum sublimul / Iisus vegheat de oaste” (Vasile Voiculescu) sau: „Bucurați-vă, noroade și cântați pe fața lumii, / Că-mpărat cu chip senin / Și de bunătate plin, / S-a născut Iisus – Lumina și Mântuitorul lumii” (Vasile Militaru). Mai toate motivele marii teme a creștinismului se convertesc în poezie. Amintesc și ilustrez, fragmentar, câteva dintre acestea: *biserica, mănăstirea, schitul*: „De șase veacuri stă printre morminte, / Cu turlele înfipte în văzduh, / Păstrând întreg arhaicul ei duh / Și tot misterul lucrurilor sfinte” (George Lesnea); *icoana*: „Și Maica Domnului a venit (Albastră / era lumina ei ca-n icoană) / A luat de pe masă o cană / și-a dat să bea soldatului din stânga noastră. Apoi s-a așezat mai departe, / cu fruntea plecată. / Înconjurată de raze, ca-n carte, / și-ngândurată / Nu știi cine-a zis: / «E vis»” (Magda Isanos); *clopotul*: „Duminicile-n fiecare săptămână, / Când clopotele-n mantii de bronz se iau de mână / Și-ncep să se colinde / Cât văzduh poate glasul lor cuprinde / Umflați de vânt, / Buimaci, târându-și umbra greoaie pe pământ, / Toți nouri aleargă cu clopotele-n zbor / Pe urma lor” (Al. Philippide) într-o veritabilă simfonie cosmică; *crucea, troița, toaca, piscul, Ghetsemani, Nașterea Mântuitorului* etc. Dar poeziilor pe motive strict biblice li se adaugă texte ce se includ sferei mai largi a religiozității. Mărturisirea păcatului care numai prin moarte poate fi iertat, ca posibilitate a apropierii de Divinitate, face din poemul lui Ion Pillat, *Zori*, una din cele mai dramatice și încărcate de umilință confesiuni: „Cine-mi lovește inima mereu? / La poarta ei închisă cine bate / Atât de surd, atât de greu - / Când noaptea s-a oprit la jumătate / Cine-mi lovește-n inimă mereu? // O, Doamne, porțile sunt ferecate / Cu lanț și lacăt de păcatul meu / Zadarnic bați în noapte, nu mai bate / Atât de surd, atât de greu / La porțile din suflet ferecate”. Superioară ca realizare artistică dar și ca simbolistică este poema argeziană *Duhovnicească*. După ce pier flora și fauna, după ce: „S-au povârnit păreții. A putrezit ograda” și „Au murit și numărul din poartă / Și clopotul și lacătul și cheia” – materiale refractare

eroziunii timpului, pe care se sprijină universul teluric, după ce moare omul însuși: „Tu ești, mamă? Mi-e frică, / Mamă bună, mamă mică! / Ți s-a urât în pământ. / Toți nu mai sunt / Toți au plecat, de când ai plecat / Toți s-au culcat ca tine, toți au înnoptat, / Toți au murit de tot” se atentează la dispariția spiritualității prin refuzul de a i se acorda lui Iisus dreptul de Înviere: „Mi-e limba aspră ca de cenușă / Nu mă mai pot duce. / Mi-e sete. Deschide, vecine. / Uite sânge. Uite slavă. / Uite mană, uite otravă. / Am fugit de pe Cruce. / Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine”. Interesantă este subtilitatea textului prin care eu-l poetic, personalizarea prin uman, se simte vinovat de vreme ce se teme de „Cine-știe-Cine” care îi „vede cugetele toate”. Tragedia poate fi determinată de păcatele ființei omenești ca gândire.

Poezia religioasă este reprezentată de numeroase specii, de la psalm la rugăciune, cea din urmă implicând și în lirica modernă ideea de implorare a sufletului răvășit tinzând spre liniște, dar în dorința de punere în acord a profanului cu sacralul, ca la Goga sau Blaga de exemplu, cel dintâi cel mai militant poet ardelean, celălalt cel mai reflexiv poet pe care l-a dat Transilvania. Necesității „orânduiei”, „luminării” căii la Goga în cunoscuta sa artă programatică prin care se deschide volumul de debut din 1905 îi corespunde la Blaga dorința permanentă de redescoperire a luminii fără de care viața (inima: „Încearcă inima să dăinuiască / până s-a face dimineață”) nu poate fi. Lumina zilei vine din întunericul nopții, este o rotire spre început. Căderea din sacru înseamnă nu doar saltul spre momentul inițial, saltul „înapoi”, în „eterna pace” – cum spune Eminescu – în absolut, ci și saltul „înainte”, în relativ, în profan.

Și imnul, și oda, și pastelul, și epigrafele și colinda, altele încă susțin poeticul religios românesc. Ne vom opri la *psalm* ca primul model al poeziei noastre nu numai ca variație a sentimentelor, dar și sub aspect prozodic. Psalmii ilustrează „vocația magnificării” și i-a obișnuit „de timpuriu pe ascultători sau pe cititori cu frazarea neobișnuită, cu sonoritățile armonice ale poeziei, le-a înlesnit accesul la nefirescul artistic și le-au prilejuit revelarea artificialului”<sup>1</sup>. Nu se poate vorbi pentru început despre intenții poetice, ceea ce a impus este sinceritatea sentimentului, firescul emoțiilor, nevoia tumultoasă de mărturisire. Traducerilor în proză le-a urmat cele versificate, ale lui Miron Costin, Ioan Viski, în secolul al XVIII-lea, mai apoi Ioan Prale cu **Psaltirea prorocului și împăratului David**, Brașov, 1827, ajuns celebru prin metafora eminesciană din *Epigonii* („fîrea cea întoarsă”). Deasupra tuturor este Dosoftei, întemeietorul poeziei lirice cu **Psaltirea pre versuri**, 1673. Versificarea psalmilor este o preocupare deosebită în Evul Mediu european. Poetul român a urmat îndeaproape modelul **Psalmii** lui David –, luându-și însă anumite libertăți. **Psaltirea** trebuie văzută ca o necesitate ecleziastă, Dosoftei fiind primul ortodox care versifică **Psalmii**, dar efortul nu se reduce la o versificare formală, în spusele lui găsim un argument estetic: el a tradus (versificat) „cu multă trudă și vreme îndelungată, *cum au putut mai frumos* (s.n.)...”, „ca să poată trage hirea omului către cetitul ei”. De aici se observă că se poate vorbi despre o conștiință poetică, „care secătuiește toate izvoarele vii ale limbii spre a obține o echivalență românească demnă de originalul biblic”<sup>2</sup>. După Dosoftei nimeni nu va mai fi capabil, până la Ion Budai Deleanu, I.H. Rădulescu și Mihai Eminescu, de un asemenea efort în constituirea unei limbi poetice. Faptul că inițial el a făcut traducerea în proză a psalmilor și apoi în versuri exprimă starea lui obsesivă privind versificația, efortul „tehnic”. Mircea Scarlat vede în acest efort înțelesul că poezia era considerată doar ca exercițiu retoric. Însă nu aici se oprește Dosoftei, el este până la Eminescu



cel mai temerar alcătuitor de rime: verbele rimează cu substantivele sau cu adverbele, substantivele comune cu cele proprii – „de-aș depărta-mă / teamă” care ne amintește rima eminesciană: mă mir ce-a / Mircea etc. Mihai Dinu<sup>3</sup>, într-o carte de mare travaliu în probleme prozodice, necesară, face o Anexă, un **Dicționar de rime dosofteiene din Psaltirea pre versuri**, din care prezentăm câteva rime îndrăznețe: „pizmă - izbăvi-mă”, „Ierusalimul – vinul”. „d-întărâtă - urâtă”, „giudeci – nu-l treci”, „s-ascunză - răspunză”, „cârduri – hârburi” etc., unele rime exacte, altele asonante. Aceste noutăți absolute sunt urmare a unor eforturi care duc la schimbări de ordin fonetic (scurtarea unor cuvinte) sau de deplasare a accentului din considerente prozodice. Necesitatea de a respecta regulile rimei este, după cum se vede, stimulative la Dosoftei. El caută corespondentul sinonimic obligatoriu pentru rimă, fiind, cum spune Eugen Negrici, „obligat să ignore proprietatea termenilor, exactitatea sensurilor”<sup>4</sup> cu consecințe deosebite în planul metaforei. Paradoxul este că tocmai această aproape sclavie față de schemă duce la o libertate deosebită. Materialul de „poetizat” fiind la dispoziția lui, ceea ce face Dosoftei este să se supună unui efort de autoperfecționare. Aceasta înseamnă că fiindu-i cunoscute rigorile prozodiei, având asigurat „materialul” trebuie să găsească acel lexic impus de versificație. De aici și efortul de selecție a cuvintelor și din limba română, dar și din alte limbi: greacă, latină, slavonă, rusă, polonă – într-o invenție verbală fără precedent și abia depășită de Eminescu, Arghezi, Barbu. Astfel de versuri sunt eminesciene: „Dumnezeu mă paște și n-am lipsă, / La loc de otavă ce-mi întinsă / Sălașul pe ape de răpaos / Și cu hrană suflet mi-au adaos”, altele, precum acestea, sunt argheziene: „Mi-e virtutea ca hârbul de sacă / Limba-n gingii lipită să neacă”. Permanentele căutări de a umple tiparul prozodic conferă prospețime versurilor, atunci când localizează, când echivalează geografia și istoria ebraică prin culoare românească: „Tirul cu oaste stă și el gata / Asur cu dânșii vine cu spata / Și stau cu toții lui Lot s-ajute / Sfânta ta țară să o strămute” sau: „Voia-n suflet mi-i amară / De străin ce sunt de țară / Că cu carii n-au priință / Li-s priatin cu credință / Și când le grăiesc de pace / Ei pun vrajba ce le place”. Sunt exemple care confirmă și ideea că spiritul psalmilor biblici nu este întotdeauna respectat.

Desigur, nu toate versurile curg astfel, în prima parte înregistrându-se ezitări și numeroase schimbări de ritm, poetul fiind într-un timp al tatonării, al tentației perfecționării. Apoi, Dosoftei dovedește toate aceste calități exprimate anterior căci, cum spune el, „Limbile să salte / Cu cântece nalte” sau, într-un alt distih: „Limba îmi voi face condei de scrisoare / A scriitori grabnic ce nu-i pre supt soare”, unde observăm, în comparație cu versurile anterioare, varietatea ritmurilor însă și ideea a ceea ce am numi creație spirituală ce o deosebește de realitatea înconjurătoare, senzorială.

Nu intenționez și nici nu este cazul aici să fac o istorie a psalmilor în literatura noastră, a făcut-o de altfel, de curând, ieșeanul Al. Andriescu, într-o, probabil, teză de doctorat extrem de documentată.<sup>5</sup> Psalmul devine specie a poeziei de sine stătătoare în timp, abordată de mai toți poeții. Sfera de influență se lărgeste considerabil spre exemplu, sentimentele unei iubiri pure se transferă pe plan erotic ori pe acela al patriei. E un transfer formal, inclus arealului creștin, iubirea se spiritualizează, e sanctificată. Faptul a fost posibil datorită capacității speciei de a absorbi liricul. Nici o altă specie a literaturii religioase nu s-a dovedit atât de „primitoare” în a exprima întreaga gamă a trăirilor ființei umane. Poezia restrictiv religioasă, cu excepțiile de rigoare, este săracă în podoabe stilistice, accentul rămânând fixat pe smerenie, pe



umilință, pe supunere, de la senzația de înfiorare, de la transfigurare până la aceea de liniște, de pax universalis. Se poate vorbi, în schimb, despre o adevărată revoluție în poezia interbelică, o reacție vehementă față de vechile tipare ale căror urmări le suferă și poezia religioasă. Eu-l liric preia întreaga dramă a omului modern, în procesul mai îndelungat de substituire a atitudinii pline de pietate, absorbante în medievalitate și perioada romantică, printr-un gest al nevoii de cunoaștere ce nu exclude trufia în multe cazuri. Dacă Voiculescu ori Crainic rămân exemplari în ideea păstrării psalmilor ca precepte de conduită, de morală creștină, la alți autori de psalm, Arghezi sau Blaga, că ne oprim la cele două modele poetice cu influență încă activă, imperioasă rămâne nevoia de comunicare cu Divinitatea. Și pentru ei **Biblia** rămâne textul prim de la care se pleacă iar credința în Dumnezeu este nestrămutată. Doar tentația cunoașterii dă tonul sincerității confesiunii, în nici un caz nu sunt pascalieni, nu abordează religia fideist – ceea ce a determinat în cazul lui Arghezi o definiție ce a făcut o terorizantă carieră, „poetul deopotrivă al credinței și al tăgădei”.<sup>6</sup>

Două sunt direcțiile de urmat în recunoașterea contribuției psalmilor la dezvoltarea liricii noastre: una ține de arta poetică generală a celor ce au practicat specia – Pillat, Voiculescu, Crainic, Blaga, Arghezi ș.a., căreia i se aplică aceleași considerente în evaluarea estetică; cealaltă are în vedere drama intrării în dialog cu Dumnezeu printr-un gest familiar al apropierii, patosul intervenției. Efortul este răsplătit la Pillat, Crainic ori Voiculescu ultimul recunoscându-l în toate și pretutindeni pe Domnul: „Și-ncep să sui urcușul Tău-nainte / Ghețar dumnezeiesc fără de vad... / De-alunec în prăpăștiile sfinte / Nu-mi pasă, Doamne, tot în Tine cad”, dar refuzat ori amânat în cazul lui Blaga sau Arghezi care solicită noi dovezi ale existenței divine, tocmai prin instaurarea dialogului. Este interesant că dacă cei cărora nu li se refuză accesul sunt tradiționaliști, nici Arghezi și Blaga nu sunt total moderniști, cum îi încadrează Lovinescu în **Istoria** sa, ci măcar prin tematică se află în fuziune cu tradiționalismul, în special Arghezi.<sup>7</sup> Critica operelor psalmiștilor noștri include un număr impresionant de monografii, studii, articole, prezența lor o aflăm în toate dicționarele și istoriile literare. Nici problema apartenenței unor psalmiști în familia poezilor religioși – cel mai celebru caz rămâne Arghezi – nu mai e de actualitate, deși unii critici sunt cantonați în veșmântul formal al poeziei sale și neputând pătrunde mai departe declară ritos că e „refuzat de posibilitatea transcenderii”. Dacă nu putem vorbi de apropiere de ordin estetic în cazul marilor poeți, de originalitate indiscutabilă ce se refuză lucrurilor comune, drama existențialistă poate cunoaște puncte congruente. Un caz ilustrativ întâlnim la Tudor Arghezi cu *Psalm* („Nu-ți cer un lucru prea cu neputință”) și la Lucian Blaga cu *Psalm* („Între răsărirul de soare și apusul de soare”). Finalitatea ambilor psalmiști este receptarea divinității în sensul de a primi un semn al existenței lui Dumnezeu, un semn concret apt să consolideze raporturile dintre Om și Creator. Marea dramă argheziană constă pe de o parte în tăcerea divină, a absenței *cuvântului*, deci a sacrului, pe de alta în renunțarea credinței, la cufundarea eternă în profan. De aici și insistența argumentelor, îndreptățită într-un fel, căci în spațiul său poetul este un creator, unul în limitele telurice și nu se vrea condamnat la singurătate, la osânda de a-și continua în întuneric căutările. Mesagerul Domnului, îngerul de povață, nu sosește în bătătură: „Doar mie Domnul veșnicul și bunul / Nu mi-a trimis de când mă rog nici unul”. Bătătura este lumea profană, total desacralizată. Acest spațiu poate căpăta atribute ale sacrului, după cum consideră Nicolae

Balotă<sup>8</sup> în afară, acolo unde are posibilitatea contactului cu sacrul în mod direct, sau prin purtătorul-îngerul sfătuitor. Acestea sunt limitele creatorului lumesc, limite normale pentru cel care e la rândul său o creație. Nelimitat e doar Creatorul Absolut, al cerurilor și al pământului. Aspirația nu trebuie condamnată și nici luată ca dovadă a nereligiozității. Setea de a avea, adică de a cunoaște e totală, dar ea este doar atribut dumnezeiesc, cum va recunoaște într-unul dintre cei mai aprigi și disperați psalmi ai acestor căutători („Sunt vinovat că am râvnit”): „Dar eu râvnind în taină la bunurile toate, / Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate”.

Și la Lucian Blaga înregistrăm aceeași dorință a comunicării cu Divinitatea, însă direct prin cuvânt, singurul semn al existenței lui Dumnezeu, nu prin mesageri: „Între răsăritul de soare și-apusul de soare / sunt numai tină și rană. / În cer te-ai închis ca într-un coșciug. / O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea / decât cu viața, / mi-ai vorbi. De-acolo unde ești, din pământ ori din poveste mi-ai vorbi... Iată, e noapte fără ferestre-n afară. / Dumnezeule, de-acum ce mă fac? / În mijlocul tău mă dezbrac. / Mă dezbrac de trup / ca de-o haină pe care-o lași în drum.” La ambii poeți doritul și așteptatul dialog se transformă în monolog. Să înțelegem prin aceasta că doar omului îi este dat cuvântul? Răsăritul este Edenul, simbol al nașterii, apusul anunță venirea nopții, simbol al morții. Accentul se deplasează dinspre lumină spre întuneric. Dacă Dumnezeu nu i se arată în viață, atunci aflarea identității se va face prin moarte, prin propria dezbrăcare de trupul său, cel de „tină”, „în mijlocul tău” pentru a deveni „suflet”, spirit, adică. Aflat printre primele poezii ale volumului **În marea trecere**, acest *Psalm*, singurul la Blaga, deschide seria poeziilor de identificare cu cosmosul, căci, cum spune în poezia din final, *Epilog*, „Înapoi nici un drum nu mai duce”.

Drama autorilor de psalm nu stă în distanța dintre ei și Dumnezeu, ci în lipsa oricărui indiciu, fie cel mai mic, de așteptare a mesajului. Ei pot desființa distanța printr-un familiarism întâlnit în textele vechi, dar nu pot, trăitori fiind, să comunice cu Dumnezeu. Eforturile, zadarnice până la urmă, nu sunt de condamnat. Ele au fertilizat, într-un fel, terenul pregătit de primii traducători ai psalmilor, de **Psaltirea** lui Dosoftei, de întreaga noastră literatură religioasă. Chiar în literatura postbelică, aflată sub presiunea ideologiei atee, poezia de tăietură religioasă a fost prezentă. Căutările și întrebările adresate Divinității sunt căutările și întrebările adresate omului însuși, dornic să se cunoască, într-o scală amplă și modulatoare, să se împlinească dacă a fost sortit cu har, încredințat că Dumnezeu chiar dacă nu răspunde, ascultă și știe să ierte: „Nu lua în seamă cântecele grele / Cu care tulbur liniștea de-apoi”, căci: „Eu, totuși, slugă veche a Domnului rămân” (Tudor Arghezi).

---

<sup>1</sup>Eugen Negrici – *Poezia medievală în limba română*, 1996, p. 14

<sup>2</sup>Nicolae Manolescu – *Istoria critică a literaturii române*, 1, ed. I, 1990, p. 32

<sup>3</sup>v. *Ritm și rimă în poezia românească*, 1986

<sup>4</sup>*Op.cit.*, p. 50

<sup>5</sup>v. *Psalmii în literatura română*, 2004

<sup>6</sup>Ovid S.Crohmălniceanu – *Tudor Arghezi*, 1960, p. 125

<sup>7</sup>Nicolae Rotund – *Tudor Arghezi-prozatorul*, 1996, p. 28

<sup>8</sup>v. *Opera lui Tudor Arghezi*, pp. 174-175

## Nichifor Crainic

**L**a Nichifor Crainic viața în credință se profilează ca un urcuș, niciodată marcată însă de un chin sisific. Când poetului îi este greu să ajungă la Dumnezeu, descoperim imperfecțiunea condiției umane, care nu poate fi corijată decât de milostivenia divină. Omul se arată astfel ca o ființă dependentă, fără inițiativă, care, cu seninătate, așteaptă mila lui Dumnezeu: „Cuvântul tău n-ajunge pân' la mine. / Aștept porunca lui ca un argat: / La marginea moșilor divine / Mă simt murind și-n seamă nebăgat” (*Cuvântul tău*).

Deși dau impresia unor îndoieli aproape argheziene, versurile nu conțin un reproș, o imputare, ci mai curând definesc o stare care prezintă, metaforic, condiția umană. Spațiul profan întins până la hotarele divinului și timpul perisabil, sugerat de gerunziul *murind*, fixează, în raport cu divinitatea, locul creaturii. Poetul e conștient că nu e o culpă divină în opreliștile ce i se pun în calea îndumnezeirii, și le consideră un reflex al păcatului originar: „Cuvântul tău e clopotul din turlă / Vibrând zadarnic peste-un bărăgan / Când între tine și-ntre mine urlă / Păcatul meu cu glas de uragan” (*Cuvântul tău*).

Se pare că invocația este un lait motiv al poeziei religioase a lui Nichifor Crainic și i-a însoțit anii grei în temnițele Aiudului. Iisus, prin jertfa sa, devine un model excepțional și un suport moral al întemnițatului fără vină. Credința în echilibru și împăcarea îi dau acea putere miraculoasă de a-și păstra sufletul neîntinat. Prezența divinității este descoperită în lumina râvnită de cel întemnițat: „Ca un miros suav de micșunea / Străbate-mi iar cu harul tău, Iisuse, / Îngenuncherea inimii supuse, / Lumina mea și mântuirea mea. /.../ Lumina mea și dorul tău, Iisuse!” (*Rugăciunea*).

Ca loc al întâlnirii omului cu Dumnezeu, inima are atributele Centrului lumii, redus la scara ființei umane. În credințele primitive, inima era sediul forței vitale și agentul substanței sufletești. În religiile moderne, inima reprezintă centrul ființei spirituale umane – casa lui Dumnezeu – echivalează cu altarul bisericii. Locul inimii este un spațiu sacru, intangibil, ale cărui hotare sunt imposibil de trecut de către neinițiați. De aceea, poetul primește lumina cerească aici, în inimă, suferind o dezamăgire, prin integrarea condiției umane în condiția divină. Iisus însuși, ca Dumnezeu-om, dezmarginat prin jertfă, este o punte ce leagă sacral de profan: „Tu care vremuiiești în omul dornic / Nemărginirea ta de Dumnezeu, / Ca-ntr-o pădure sunetul de gornic.” (*Rugăciunea*). Inima

devine astfel *cămara* lui Iisus, care, statornic în dragoste de oameni, rămâne contemporan cu spiritul poetului.

O altă *Rugăciune sub cruce* conduce spre mitul lui Adam care primește sângele lui Iisus, spre iertarea păcatelor. Relația sacru-profan se menține prin antinomia *nemurirea ta-preascurtimea vieții noastre* și creează imaginea simbolică a unei lumi râvnite în *dulcea făptură românească*. Aceeași scară a îndumnezeirii apare cum în ființa lui Dumnezeu, care sacralizează spațiile prin propria-i prezență: „Du duhul peste lume, cu talpa-n tină stai, / Golgota ta e vama în granița de rai.” (*Rugăciune sub cruce*).

În *Rugăciune pentru pace*, poetul asociază liniștea din sufletul lui cu *abisul păcii*, instaurat prin nașterea lui Iisus. Fraza este în totalitate imnică, amintind solemnitatea unui *Te deum* ori *Psalmul 150: Slavă Ție, Doamne, pentru-această noapte!* (*Rugăciune pentru pace*); „Pe Tine, Dumnezeule, Te laudăm, / Pe Tine, Doamne, Te mărturisim, / Pe Tine, veșnicule Părinte tot / Pământul Te cunoaște!” (Sfântul Niceta din Ramesiana, *Te Deum*); „Lăudați-i cu tot omul, / Întru sfinții săi pre Domnul, / ... / Câte-s vie și tot omul / Lăudați-l toți pe Domnul!” (Dosoftei, *Psalmul 155*).

Anularea vechiului blestem prin nașterea lui Iisus ar echivala cu o mutație în sera cunoașterii, de la limită la nesfârșire: „Semăna cu noapte umilitei nașteri / Când ai rupt pecetea vechiului blestem. / Pacea ta-nstelând-o peste Betleem / Și vărsând lumina veșnicei cunoașteri” (*Rugăciunea pentru pace*).

În grele momente de încercare, poetul se refugiază în rugăciune: Iisus îi este model și suport moral, când deznădejdea pare a-l răpune. Disponerea versurilor creează, prin repetiție, un text simetric, în care relația om-Dumnezeu este mediată de Iisus: „Slavă, Ție, Doamne, pentru-această noapte! / Semăna cu noaptea umilitei nașteri, / Îngerul lăsase porțile-ntr-o parte, / Doamne, dă-mi și mie pacea ta cerească! / Dă-mi și mie pacea inimii, Stăpâne, / Tu, răcoarea celui ars pe rug, Iisuse!” (*Rugăciune pentru pace*).

Asistăm la dobândirea de către om a potențelor cognitive nelimitate printr-o cunoaștere catafatică. O nouă *Laudă*, de data aceasta profund patetică, imprimă relației omului cu Dumnezeu acea nostalgie după prerogativele lui Adam: nemurirea și impasibilitatea paradisiacă. Prin credință, poetul speră să redobândească statutul primului om. Testul poetic se restructurează simbolic în două direcții: definirea deității și imperfecțiunea omului, acordând acestuia din urmă șansa transgresării spațiilor transcendente, prin îndumnezeire. Dumnezeu este marea taină, posesorul unei veșnice înțelepciuni, exprimate în perechile verbale simbolice *voiește și durează, respiră și-nflorește, iubește și vibrează*, care imprimă ontologicului două moduri diferite de manifestare: eternul și efemerul. Metaforă subtilă, *neantul înflorit în minune* definește omul – *nerăspunsă-ntrebare* – creație a lui Dumnezeu, pus însă sub semnul timpului istoric, al vremelniciei. Conștiința efemerului îl macină, într-un fel, stimulându-i concomitent *nesațiul*, elanul dezmăginirii. În *Laudă* declarațiile eului liric amintesc de înflorirea mistică din versurile Teresei de Avila: „De tine mi-e foame, de tine mi-e sete, / Fac dâră de umbră acestei planete, / Cu spumă de soare pe creste; / Și-n saltul credinței gustând veșnicia, / Din pulberea lumii îmi sting bucuria / Că sunt întru cel care este.” (*Laudă*).

În concepția lui Nichifor Crainic, profanul se manifestă în om prin *umbră, vremelnicie*. Omul declară: „Sunt duh învelit în nălucă de humă / sunt abur în aburi / Îl-asemeni cu apa ce-ngheață în jgheaburi / Prin coajă de carne din spațiu.” Universul sufletesc este calea îndumnezeirii, căci *omul este un mugur de carne fierbinte*. Sacrul își face prezența în *eterna-și amiază*, cu

toate conotațiile ce derivă de aici: *rază, unda luminii, nesațiu, puzderie de stele*. Versul-cheie al ființei este *a fi*, căruia poetul, prin simbolurile la care apelează, îi imprimă un caracter durativ, etern și-l asociază cu *lumina* ca expresie sublimă a sacrului: „A fi – bucurie etern și sfântă! / O vrajă e toată lumina răsfrântă, / De-a gloriei tale oglindă.” (*Laudă*).

Un text poetic de inspirație creștină este *Vecernie*, unde spațiul sacru al scitului evoca *taina fără moarte* populată de „sfinți între șterhare de galbe borangic / Și sfinte-mpodobite cu icușari pe piept”. Imagini sonore de o solemnitate profund religioasă sanctifică decorul: „*un clopot* mișcă văzduhul peste munți / Și se boltește-n sunet cât cerul de mărgean”, iar în replică „*murmure* ca izvorul albinelor în zbor” pătrund taina vecerniei. Sentimentul omului este tulburător și-l antrenează în această armonie cosmică: „Eu recita-voi psalmul sublim”. Grația divină este dobândită prin pioșenie, spiritualizând ființa umană, o îndumnezeiește: „Când la sfârșitul slujbei, vom săruta sfios, / Argintul sfintei scoarțe de evanghelist, / Ne va părea o clipă că ne-a zărit Cristos, / Mișcând încet perdeaua intrării în altar.”

Același Iisus, întrupare a lui Dumnezeu în om, coboară în sufletul răvășit al milogului care, prin suferința sa, merită dobândirea raiului. Epifania divină are un rol salvator, mijlocind transgresarea spațiilor celeste: „Târziu, când noaptea cabara, / Sosi o umbră ca-n icoane, / Pe mâini cu semne de piroane / Și-o inimă ce sângera. / Pe chipul ars de chin și vai / Oftând îl săruta fierbinte, / Cu veșnicie în cuvinte: / Tu azi vei fi cu mine-n rai?” (*Milogul*).

În problematica mântuirii, creștinismul include moartea nu ca pe o expresie a caracterului punitiv al divinității, ci ca pe o șansă dată omului, care printr-o naștere mistică, să poată accede la nemurire. Întorcându-ne la *Miorița*, unul dintre miturile fundamentale ale românilor, descoperim ideea morții care iese din zbaterile conștiinței tragicului și, convertind vremelnicia în timp sacru, devine un demers inițiativ, o imaginară călătorie în ritm girator – *Viață - Moarte - Viață*.

Timbrul elegiac al unui bocet abia schițat se pierde în solemnitatea nunții cosmice, mărturisind pulsațiile din inconștientul colectiv geto-dacic, și conducând la rădăcinile mitice ale jertfei lui Iisus. Sacralizarea prin jertfă a Ființei este în teologia lui Nichifor Crainic un punct de plecare pentru tema morții, cultivată de autor în textele poetice. Fie că acest moment se referă la propria-i viață, fie că implică jertfele eroilor din timpul războiului, Crainic o privește ca pe o cale dezmărginirii, când are loc descătușarea sufletului din închisoarea de humă a trupului.

De la simbolurile strict religioase, autorul ne conduce, prin analogie, la cultul străbunilor eroi, ei înșiși Cristoși care au sacralizat segmente din istoria neamului. Motivul *ubi sunt?* Provoacă meditația pe tema vieții eterne. Refugiați în *lumina Celui nepătruns, cei care nu mai sunt* anulează vremelnicia sugerată sugerată prin metafora *marele-ntuneric*. Antinomia *întuneric-lumină* oferă o soluție în definirea relației *viață-moarte, sacru-profane*. Captiv al unei eterne reînțoarceri, Nichifor Crainic refuză contemplarea perspectivei, preferând sondarea nostalgică a începuturilor și, implicit, cufundarea în tradiție, pe care o trăiește cu o voluptate mistică. Din acest labirint arhetipal s-au născut *Cântecele patriei*, produs al trăirii sufletești din perioada 1916-1918. Atrocitățile războiului își găsesc rezonanțe în versul cu linie melodică elegiacă, în care semnul poetic poartă pecetea recviemului. Poezia este o rugă în tonalități minore, liturgice, alternând cu solemnitățile imnice. Mausoleele, pisaniile evocatoare conduc la tipologia personajului de excepție – eroul – cu vădite

atribute ale sfințeniei, aureolat de jertfa izvorâtă din har, Soldatul murind transgresează hotarele finitudinii și dobândește, prin moarte, modul teandric al existenței veșnice.

Într-o altă poezie, Nichifor Crainic râvnește spre a dobândi viața veșnică, conștiința zădărnicii ființei în *veacul pământean* se înscrie în vechiul motiv costinian *fortuna labilis*, ca expresie deplină a existenței profane: „Sunt abur ce se pierde-n vecinicie / Și cad țărână-n absolut” (*Limită*). Convins că viața pământească e o neiertătoare clipă tragică, poetul se consolează, așteptând cu resemnare mioritică moartea ca pe o mântuire: „Și-atât sunt viu cât pipăi c-am murit” (*Limită*).

Într-un stil apropiat de Tudor Arghezi, autorul *Șesurilor natale* descoperă fața ludică a existenței, care camuflează tragicul și, sacralizând timpul omenesc, îl integrează naturii eterne: „Cu zilele făcute scrum / Ca niște antice volume, / Veți plânge c-ați trecut prin lume / Dar nimeni n-a trăit destul / Când mugurii surâd a floare” (*Când mugurii surâd a floare*).

Zădărnicia vieții este pusă sub semnul unui chin sisific, iar moartea vine ca o urmare a acestuia, ca o mântuire: „N-am izbândit ca Meșterul Manole, / Dar am zidit mereu: eu am trăit!” (*Eu am trăit*).

Prin moarte, poetul vede apropierea de Dumnezeu și renovarea condiției umane ce-a urmat păcatului originar; un sonet, *Euthanasie*, în ritmuri de elegie, oferă un model poetic dezmarginirii: „Cu viața care-mi clocotește-n vine, / Ești, moarte, deopotrivă chipul meu, / Clepsidră-i soarta și nisipul sunt eu, / Cu cât descresc în viață, cresc în tine.”

Se transfigurează hotarele sacralului, se intră în comuniune cu lumea celestă; trecerea omului este *ritmată de arhangheli* și înseamnă o înălțare pe o nevăzută scară a timpului. Muntele și norul se alătură, creând metafora convertirii timpului profan în timp sacru: „Și de pe vârf de munte, mă voi sui pe-un nor” (*Dezmarginire*).

Sentimentul tragic al limitei se estompează și ființa primește infinitul ca pe un dar ceresc, păstrând fără regrete frumusețea amară a *pământului rățăcitor*. Într-o privire retrospectivă, lumea îi pare „...piatră seacă / Scăpând rostogolit spre-adâncuri fără fund.” Schimbarea de stare, trecerea de la finitudine la înfinire impun un alt univers în care vibrarea de lumină va face să pălească frumoasa lume, antrenând sufletul în eternitatea paradisiacă: „Și m-oi topi în boare de muzică divină.” (*Dezmarginire*).

Suferința pământească a trecerii a sanctificat timpul profan, convertindu-l în *timp liturgic* (Mircea Eliade, **Sacru și profan**), producând inserția omului în ritmurile cosmice. Având primul ideea stilizării iconografice a peisajului autohton, Nichifor Crainic reface modelul spațio-temporal românesc, dându-i accente sacre. Timpul etern capătă valențele veacului, care în mitologia populară și în folclorul românesc nu are valoarea cronologică a secolului, ci exprimă veșnicia la modul absolut. Pământul vibrează în ritmuri divine, comportându-se ca o *oază celestă, o fascinantă țară-miracol*, pe care autorul o numește *țara lui Lerui-Ler*, implicând în metaforă structurile spațio-temporale proprii sacralului. Asistăm la o utohtonizare a spațiilor celeste, cu rezonanțe arhaice și rădăcini în mit; tonul incantatoriu de colindă amplifică orizontul sacru creat: „Spre țara lui Lerui/Ler / Nu e zbor, nici drum de fier, / Numai lamură de gând. / Numai suflet tremurând / Și vâslaş un înger.” (*Țara de peste veac*).

Spațiul nu are o consecință reperabilă în geografia autohtonă, ci este un produs al spiritului, o lume imaginară, a cărei proiecție în absolut s-a realizat prin reorientarea elementelor din spațiul românesc. Se creează astfel o



sacralizare autohtonă, sau mai curând asistăm la reordonarea segmentelor sacre, integrate în modelul cosmic al patriei: „În țara lui Lerui-Ler / Năzuiesc un colț de cer, / De-oi găsi, de n-oi găsi, / Nimenea nu poate ști - / Singur Lerui-Ler. (*Țara de peste veac*). Configurația aceasta sacră a spațiului românesc este cea mai expresivă pentru a susține afirmațiile din *Nostalgia paradisului*: „Universul ne apare poleit cosmic, este populat de figuri biblice, stilizate și antropomorfizate, care, printre oameni, sacralizează cu prezența lor decorul.”

*Iisus prin grâu* este o apariție diafană, imaterială, miraj integrat spațiului estival unduitor; el este mai mult decât un personaj biblic coborât în spațiul profan. La Nichifor Crainic sesizăm apelul la simbolul creștin al grâului, care, prin galbenul auriu, oferă peisajului un aer de icoană. Simbol al vieții umane, *șerpuitoarea cărare* este concomitent și o expresie a inițierii în spațiile sacre, unde lumina șterge hotarele, imprimând sentimentul veșniciei. În acest sens, Dumitru Stăniloae definește creația lui Nichifor Crainic drept „o poezie a misticii ortodoxe, mistică a lumii care le explică pe toate, dar care e mai presus de înțelegerea tuturor celor ce se împărtășesc în mod umbrat de lumina Lui” (Dumitru Stăniloae, *Prefață la Nichifor Crainic. Șoimi peste prăpastie*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p. 5).

*Grâul copt* amintește gestul aproape ritualic al coacerii pâinii, pe care tradiția creștină o consideră *fața lui Hristos*. În simbolistica luminii se adaugă *aurul, flacăra bălaie, vâlvătaia, galbenul grâu, urma luminoasă*, care înnobilează imaginea cu semnele sacre ale raiului celest. Întâlnirea cu Iisus nu-l coboară pe acesta în spațiul profan, nu-l desacralizează, ci este un moment de iluminare a omului, care se îndumnezeiește: „Că vorba ta era mai dulce, / ca rodiile din Eden, / Și omenirea dumnezeirea / și îndumnezeia pe om” (*Iisus prin grâu*).

Renunțând la simbolurile dogmatice, Nichifor Crainic reușește o suită de fresce hagiografice, apocrife, în care personaje aparținând sacralului celest primesc funcții profane, intrând în relație cu oamenii. Sfântul Petru e pârcaș la porțile raiului pe care le deschide unui păcătos numai după ce-i cântărește bine faptele: „Atunci îi deschide poarta / Și-i întinse un potir, / Numai rouă, numai mir, / Și-n potir îi dete soarta” (*Colind*).

O altă întâlnire surprinde *epifania ca-n vechile balade ciobănești* (Dumitru Stăniloae); Sfântul Petru îl însoțește pe Dumnezeu și, ca doi drumeți, lepădați de povara divină, se bucură de ospitalitatea românească: „Și călători trudiți pe drum de țară, / La noi să poposească rând pe rând / Să guste vorba lui familiară. // Zăvoii noștri să-i privească blând. / Cu ochii umeziți de duioșie, / Și-n praf, printre drumeți amestecând // Dumnezeiasca lor epifanie / Ca-n vechile balade ciobănești / Sân-Petru cu Moș Dumnezeu să vie”. (*Terține patriarhale*).

La sfânt, neatins de efectul civilizației, satul este un spațiu în care *solii Domnului populează pajiștile*, iar patriarhii cu turmele-n șiraguri ascultă *din jar de ruguri* glasul dumnezeirii. Aceeași obsesivă teofanie a luminii ca flacăra-rug imprimă textului valori sacre. Aici, răsăritul soarelui pare „zâmbetul lui Dumnezeu înflorind în zori” (*Dimineață*), iar pământul și cerul se unesc într-o nuntă sacră, care în mitologie este izvorul tuturor lucrurilor. Semnificativ, „copacul” stă „între cer și-ntr-o pământ stingher”, ca un produs al „veșnicului mister / Din care toate își pornesc izvorul” (*Copacul*). Verticalitatea lui poartă sevele pământului, se apropie de prototipul celest, căutându-și nostalgic originea sacră, iar omul spațiului profan râvnește și el candoarea și prospețimea edenică. Poetul însuși se vede „la marginea moșiilor divine” stigmatizat de conștiința



limitei. Imitând gestul dumnezeiesc al hrănirii porumbeilor, el le oferă fărâmele inimii. Simbolul este profund și sugerează încarnarea sufletului pios, iar în creștinism reprezintă însuși Duhul Sfânt. Prin imitarea gestului dumnezeiesc se dobândește modul teandric, divin-omenesc al existenței.

Încă tributar simbolurilor canonice, Nichifor Crainic le convertește, treptat în semne poetice sacre. Alunecările din dogmă în tradiție folclorică, revigorarea miturilor păgâne și antropomorfizarea sacrului elimină tonul imnic, solemn, de psalmi, înlocuindu-l cu unul firesc, în care apar accente de îndoială, de tip arghezian, ca în versurile din poezia *Întuneric*: „Unde ești, de nu năzări / Cine ești de taci într-una? / Chinul meu de totdeauna, / Viu te simt, dar nu știu unde. // Uriaș în întuneric / Fără chip și arătare / Mă atragi din depărtare, / Dar de-aproape mă cutemuri!”

Sentimentul acesta, departe de pioasa rugăciune a creștinului, îi apare poetului ca un reflex al *nedestulei credințe*, al deznădejdiei și-al chinului dintotdeauna. Migrarea din turnul de ruină îndrăgit de cucuvele în spațiul sacru rămâne o aspirație potențată de jarul inimii și posibilă numai prin credință: „Nedestula mea credință, / Cârțiță fără vedere, / Tot te dibuie-n tăcere / Ca-ntr-o smoală nepătrunsă” (*Întuneric*).

Într-o lume înrobită de mașinismul modern, îngerul slavei cade împușcat, iar *albul porumbel strălucitor* – întrupare a Duhului Sfânt – rămâne stingher. Nichifor Crainic relevă soluția renovării morale a lumii prin întoarcere la credință, în satul patriarhal, cu aspect de sfânta biserică, acolo unde Lucian Blaga a descoperit veșnicia.

## Porumbița de pe culmile Vasanului

*Încercare de analiză simbolică a condacului I și  
icosului II din Imnul acatist la rugul aprins al Maicii Domnului*

Omul poartă în sine Taina Cuvântului cu mare nebagare de seamă. Făcându-l după Chipul Său, Dumnezeu i-a dăruit omului puterea cuvântului prin care să-și ordoneze lumea și să dea sens dimensiunilor existenței. Prin cădere, darul dumnezeiesc al Cuvântului a fost înlocuit cu searbăda vorbă. Automatismul limbajului cotidian înghite cuvântul și scuipe vorba ieftină, lăbărată, de care ne folosim ca de un preș așezat în fața ușii. După sfinți, care au revalorizat cuvântul prin tăcere, artiștii au simțit că e necesar să salveze cuvintele, oprind hemoragia vorbăriei. Așa s-a născut poezia.

Cel numit de Vasile Voiculescu „vlădică al poeziei“, descoperitor în liniștea chiliei al faptului că poezia cea mai înaltă este rugăciunea, Părintele Daniil Tudor este creatorul uneia dintre cele mai adânci rugăciuni ale Ortodoxiei: *Imnul acatist la rugul aprins al Maicii Domnului*.

Acest demers hermeneutic s-a întemeiat în primele sale enunțuri pe o descoperire care m-a uimit profund. Este vorba despre următoarea frază din cartea teologului francez Olivier Clement, *Viața din inima morții* (Editura Pandora, 2001): „Maica face din pământ, din durerea ei, din frumusețea ei, adevăratul Rug Aprins. Iar unul dintre cele mai frumoase texte care s-au scris despre Maica Domnului este *Acatistul Băuturii fierbinți* (sic!), alcătuit de un mare poet român, Sandu Tudor – devenit călugăr imediat după cel de-al doilea război mondial, mort ca un martir câțiva ani mai târziu în închisoare –, acatist care o celebrează pe Maria și în același timp inima aprinsă a omului rugăciunii.“ (p.224). De menționat faptul că această afirmație a fost făcută de autor în cadrul unei conferințe susținute la Centrul Ortodox din Chambésy, lângă Geneva, pe 23 noiembrie 1985, deci înainte de căderea regimului comunist în România, ceea ce indică forța spirituală a părintelui Daniil, care a reușit, prin numeroșii săi ucenici, să penetreze cortina de fier.

*Imnul Acatist la Rugul Aprins al Maicii Domnului* reprezintă un text poetic ce ține de arta sofianică, a „întrupării suflării Duhului Sfânt“ (cum o definește

Paul Evdokimov în lucrarea sa *Ortodoxia*). Citind acest imn simți că emoția cea mai frumoasă nu e cea estetică, e cea mistică, după cum afirma Einstein.

Până să încep acest demers de interpretare, eram încredințată că o analiză literară a unei rugăciuni este un act blasfemiator. Aplicând metoda simbolică în analiza acestui imn acatist, am descoperit că o astfel de hrană duhovnicească devine și mai dulce duminică în bucățele pe care le mesteci îndelung în speranța că o să-ți reveleze esența lor.

Primul condac al imnului acatist se deschide printr-o întrebare, ca semn al căutării arzătoare: „Cine este Aceasta, ca zorile de albă și curată?” Ne întâmpină o primă comparație: Maica Domnului ca zorile, comparație ce se unește semantic cu versul al treilea, „Stăpână Porfirogenetă și Doamnă a Dimineții”. Semantismul celor trei expresii, prin care se atribuie diverse calități Maicii Domnului, conține o trăsătură de sens comună: culoarea roșie – simbol al vieții, al Duhului Sfânt, căci El însuflă creația. De asemenea, culorile aurorale ale dimineții sunt din gama roșului, porfira – stofa regilor este de culoare roșu închis. Cele două versuri cuprind întreaga dogmă mariologică: pe de o parte sugerează neprihănirea Fecioarei și grația dumnezeiască (căci **dimineața** semnifică puritatea dar și timpul privilegiilor divine), iar pe de altă parte, versurile trimit la calitatea sa de *teutokos* – purtătoare de Dumnezeu (căci din această împărăteasă înveșmântată în porfiră a răsărit Hristos, „Soarele dreptății”). Dimineața este acel moment al zilei care semnifică și timpul paradiziac, când toate erau nepervertite. De altfel, un țaran român înregistrat într-una din campaniile sociologice conduse de Dimitrie Gusti, spunea: „Când s-arată zorile parcă-i facerea lumii”. Întruparea lui Hristos din pânțele Maicii Sale aduce posibilitatea restaurării paradisului în sufletul fiecărui credincios.

Versul al doilea: „E Împărăteasa rugăciunii, e rugăciunea întrupată” preamărește calitatea de mijlocitoare a Maicii Domnului. Sintagma „Împărăteasa rugăciunii” poate avea cel puțin două interpretări, ambele valabile concomitent ca niște brațe ale crucii: pe de o parte rugăciunea sa este cel mai bine primită dintre rugăciunile oamenilor, fiind cea mai curată, pe de altă parte Maica Domnului este împărăteasa rugăciunii pentru că strânge rugăciunile tuturor și le depune la picioarele Mântuitorului și, totodată, prin rugăciunile sale amână înfricoșătoarea Judecată. Deci brațul vertical al crucii ar fi: curăția fecioarei pământești cheamă harul ceresc. În acest sens P. Evdokimov, în lucrarea citată, afirmă: „Consacrarea Fecioarei la viața Templului, după tradiție, și dragostea sa de Dumnezeu ating în ea o astfel de adâncime și o astfel de intensitate încât zămislirea Fiului vine în ea ca un răspuns dumnezeiesc, plin de bunăvoință, la adâncimea vieții sale de rugăciune, la transparența ei față de energiile Duhului” (p.163). Iar brațul orizontal al crucii este reprezentat de relația umană autentică, a rugăciunii omului pentru aproapele său, căci Maica Domnului a avut cu totul fire umană peste care s-au revărsat darurile Dumnezeiești, ea rugându-se pentru ceilalți semeni ai săi.

Condacul II, subintitulat „Despățimirea; rugăciunea curățitoare” este conceput ca o continuare firească în urcușul duhovnicesc. Dacă primul condac este subintitulat „Rugăciunea transfiguratoare. Maica Domnului, ipostasul rugăciunii”, chemând în ajutor, ca pavăză a rugăciunii, numele Fecioarei, al doilea condac are menirea de a elibera sufletul de toată zgura zilnică, pentru a se ridica ușor spre rugăciune. Primele patru stihuri constituie o interogație complexă, care exprimă totodată dorința intensă a celui ce se așază la rugăciune: „Cum să aflăm odihna de la gânduri? / Maică Fecioară! Prea Sfântă

Fecioară! Cum să ne rupem de ale patimilor rânduri,/ ispitele prea-nmulțite ce ne înfășoară?“ Avem aici configurat un conflict, un război. Sintagma „ale patimilor rânduri“ trimite la imaginea unei oștiri a răului. Nici un conflict nu se poate soluționa fără o strategie, nici un război nu se poate câștiga fără un comandant iscusit. De aceea, în războiul contra firii pătimase, Maica Domnului este chemată să conducă ea sufletul spre despățimire. De altfel, Fecioara Maria, în iconografia ortodoxă, este reprezentată adeseori în fruntea cetelor de sfinți și îngeri. Referitor la aceasta, Paul Evdokimov afirma în cartea sa *Femeia și mântuirea lumii* (Editura Christiana, 2004): „Fecioara este numită într-o rugăciune *mai marea oștilor cerești*: nu luptătoare, ci aceea care, prin însăși natura sa, este de neîndurat și ucigătoare pentru demoni, nebiruită prin marea ei curăție. Ea are puterea de a strivi capul șarpelui nu prin faptele sale (ceea ce s-ar cuveni mai degrabă bărbatului), ci prin însăși ființa ei care biruie răul și are stăpânire nebiruită“ (p. 261). De aceea credinciosul cere de la Maica Domnului „«știința de taină» râvnită,/ «măiestria cea bună a-nduhovnicirii»“. Cu smerenie, părintele Daniil preia sintagme teologice pe care le pune între ghilimele, deși ele se topesc așa de firesc în cuprinsul rugăciunii. „Știința de taină“ este tocmai știința de a te învinge pe tine ca făptură păcătoasă și a renaște în focul rugăciunii: „Cu ea să biruim firea robită/ până în scrumul despățimirii.“ În finalul condacului, rugătorul interiorizează lucrarea sfântă a răpirii la ceruri, ca semn al bunăvoinței dumnezeiești, dorindu-și ca rugăciunea sa să fie atât de puternică încât să îi ridice mintea cu totul dintre cele deșarte, urcând-o până la tronul dumnezeiesc: „Și furați de «Ruga cu strigare luminoasă»/ să putem și noi ridica/ dintr-o laudă întregă și neminci-noasă/ un psaltic și adevărat: Aliluia!“

Icosul al doilea se deschide cu un vers extrem de greu în înțelesuri simbolice și teologice: „Aprinsă Floare a necovârșitei Văpăi!“ Maica Domnului e ipostaziată ca mistică *floare de foc*, *rugul aprins*, nume care au marcat istoria personală a poetului și publicistului Sandu Tudor, istorie încununată cu sfârșitul martiric al monahului Daniil. Conform *Dicționarului de simboluri* întocmit de Jean Chevalier și Alain Gheerbrand (Editura Artemis, 1995), pe plan general, floarea reprezintă receptaculul Activității cerești ca și cupa. Este interesant de observat o analogie între floare și cupă ca reprezentări ale Maicii Domnului, dacă ținem seama că în tradiția ortodoxă există gestul ritualic al sărutării potirului înainte de sfânta împărtășanie, ca semn al cinstirii celei ce L-a purtat în pânțele pe Hristos. Sfântul Ioan al Crucii face din floare imaginea virtuților sufletului. În cultura lumii, floarea este înfățișată adesea ca o figură arhetip a sufletului, ca un centru spiritual. Imaginea Florii de foc este una dintre cele mai sugestive pentru Fecioara Maria. Simbolul focului purificator și regenerativ există din Occident până în Extremul Orient. Astfel puritatea Maicii lui Dumnezeu este reprezentată prin foc, ca semn al castității ei. Paul Evdochimov, în aceeași lucrare, o numește „arhetipul castității ontologice *sophrosyne*“. „Maica Domnului, într-una din aparițiile sale, l-a calificat pe sfântul Serafim de Sarov cu un cuvânt foarte revelator: *Acesta este de aceeași seminție cu noi*. Adică din categoria sfinților care reprezintă seminția castității îngerești“ (p. 253). Părintele Daniil o numește „chip al păcii văzut în foc,/ într-un ocol nemăsurat de răcoare!“, ca semn al bucuriei duhovnicești când sufletul iese din deșertul încins al patimilor și se răcorește în lumina dumnezeiască. Fiecare referire biblică, teologică se încadrează în armonia generală a textului. Versurile despre prefigurarea Fecioarei printr-o porumbiță de argint ce a fost văzută de Împăratul proroc plutind deasupra culmilor Vasanelui îmbogățesc

sufletul celui ce se roagă cu noi lumini revelatoare. Rugătorul tinde să ajungă la înălțimea duhovnicească a lui David, reușind astfel să cunoască starea luminoasă a revelației faptului că sufletul stăpânit de forțele întunericului se înseninează prin atingerea harului. Duhul păcii (porumbița de argint) se lasă peste sufletul înnoit prin har, care poate fi asemănat cu Muntele Vasanului, care fusese stăpânit de regi idolatri și care a fost luat în stăpânire, cu forța, de către fiii lui Israel. Iată cum se repetă, într-o accentuare a semnificațiilor, tema conflictului, a războiului cu patimile.

Frumusețea va salva lumea, însă nu orice frumusețe, ci doar aceea care reconstruiește ontologic, eliminând sordidul războaielor de orice fel: sfințenia adusă de acel „Fie mie după voia Ta”, rostit de Fecioara Maria și pe care îl pot rosti toți cei care doresc să devină *purtători de Hristos*.

ADINA CIUGUREANU

## *Panem et circenses* – un model contemporan?

τ
 entația de a compara manifestările culturii populare, mai ales ale celei americane, cu distracțiile din Roma antică în ajunul cuceririi acesteia de către triburile germanice și, în special, America secolelor XX și XXI cu imperiul roman în declin i-a determinat pe analiștii culturii să scrie studii dedicate acestui posibil și fascinant fenomen. Pitirim Sorokin, un celebru sociolog ruso-american din prima jumătate a secolului XX, găsește încă din 1941 „numeroase semne” care „sugerează posibilitatea ca America să joace, într-o formă modificată, în relația cu Europa, rolul Romei în relația cu Grecia.”<sup>1</sup> Și alți cercetători, critici și analiști, precum Arnold Toynbee, Malcolm Muggeridge și Amaury de Reincourt împărtășesc această opinie și încearcă să o susțină prin diferite dovezi.<sup>2</sup> Analiza lor se referă în special la standardul economic și nivelul de viață ridicat al populației americane din deceniile cincizeci-șaptezeci, care par să repete situația din Roma antică de dinaintea căderii. În acest context, cultura populară din America, în plină ascensiune prin și datorită mass-mediei, pare să reitereze tiparul care a consacrat metafora *panem et circenses*.

Atras de multiplele valențe conotative ale expresiei „pâine și circ,” Patrick Brantlinger oferă în studiul său intitulat sugestiv *Bread and Circuses (Theories of Mass Culture and Social Decay)*, publicat în 1983 la Universitatea Cornell, o analiză foarte solidă și bine documentată a culturii americane din a doua jumătate a secolului al douăzecilea. Abordând teoria „clasicismului negativ”, Brantlinger comentează paleta de înțelesuri ale metaforei „pâine și circ” insistând pe modul în care sensul conotativ, mitologic al aforismului continuă să influențeze istoria modernă. Pornind de la premisa că, în înțelesul său lărgit, „pâine și circ” este de regulă asimilat cu „declin și cădere,” Brantlinger afirmă că „dacă impactul acestui concept asupra realității deprimante a viitorului este o chestiune discutabilă, ideea declinului și a căderii în prezent sunt demonstrabile prin forța realității.”<sup>3</sup> Cu toate acestea, susține analistul, cei care pretind existența ori revelația „*déjà-vus*-urilor istorice” și, în ciuda evidenței, identifică miturile cu realitatea, suntem noi, subiecții acestei realități.<sup>4</sup> Mintea noastră vede acum, ca dintotdeauna de fapt, ruine și declin peste tot și se lamentează la gândul că de data aceasta nu ar fi o simplă simulare, ci ar putea însemna sfârșitul. Brantlinger evită să pună semnul egalității între tipul de distracție american și „pâinea și circul” roman; el caută mai degrabă

în cultura americană modele valide de cultură „înaltă” și „de masă” ale căror origini s-ar putea găsi în cultura Romei antice și argumentează că majoritatea ideilor din critica modernă a culturii de masă pot fi reconstituite din, și identificate în, teoriile culturale, sociale și politice al Greciei și Romei antice, teorii care au supraviețuit și și-au păstrat valabilitatea datorită autorității de necontestat care le-a legitimat.

Conflictul între „oamenii cu carte” și „oamenii obișnuiți” a existat dintotdeauna, și a fost identificat, de obicei, în opoziția binară „cultură de elită” și „cultură de masă.” Interesant este faptul că și în Grecia antică existau anumite forme de cultură de masă, disprețuite profund de filosofii vremii. Un exemplu grăitor în acest sens este comentariul lui Heraclit referitor la eșecul valorilor aristocratice asupra oamenilor care „îi urmează pe barzi și preiau învățăturile mulțimii, nedându-și seama că acestea sunt mai mult rele decât bune.”<sup>5</sup> Perspectiva sa ne amintește de ideile lui Platon, care îi alunga pe „barzi” din cetate pentru defăimarea zeilor și inducerea în eroare a oamenilor. „Barzii” la care fac referință Heraclit și Platon sunt aceia care par să fi creat „cultura populară” evident demnă de dispreț, incomparabilă cu profunzimea gândirii filosofice. „Barzii” sunt cei care au exprimat trăirile și credințele mulțimii analfabete; „barzii” sunt cei care au compus sau transmis cântecele și baladele populare.

Relația dintre cele două modele culturale (de elită și de masă), văzută atât de Platon cât și de Aristotel pe fundalul proclamării rațiunii drept principiu călăuzitor, este discutată de cei doi și din punct de vedere social și politic în binecunoscuta analiză a modelelor de guvernare „democratic” și „autocratic.” Există forme de democrație în care judecata colectivă poate fi superioară celei individuale, afirmă Aristotel, dar o democrație mult prea largă poate devia ușor înspre „guvernarea mulțimii,” care poate deveni la fel de nocivă ca orice altă formă de deraiere de la modele stabile. Astfel, monarhia se poate transforma în tiranie, așa cum aristocrația poate da naștere la oligarhie.<sup>6</sup> Această teorie este preluată în secolul XIX de Marx, care-i atașează un sens regresiv, acela de cedare retroactivă a „dreptului de proprietate” pentru „masele” depozitate. Se pare că Marx a interpretat greșit teoriile lui Aristotel și Platon pentru care sensul regresiv nu însemna retrocedare ci decadența ca formă distructivă a unui sistem de guvernare care și permite excese și, în consecință, își pierde sensul progresiv. În *Republica* lui Platon, Socrate susținea, de exemplu, că tipurile de guvernare merg de la bine la rău: „aristocrația” sau „guvernarea celor mai buni” se transformă în „timocrație” sau „guvernarea onoarei”, care, la rândul ei, decade în „oligarhie”, atunci când pentru oameni devine prioritară acumularea de avere. Aceasta face statul să pară și mai bolnav „în contradicție cu el însuși.” Așa-numita „democrație” la care se ajunge „după ce săracii și-au învins adversarii, ucigându-i pe unii, alungându-i pe alții, iar celor rămași li s-a împărțit în mod egal libertate și putere,”<sup>7</sup> nu este decât efectul decadenței deja instaurată în perioada oligarhică. Și lucrurile nu se opresc aici. Orice exces, susține Socrate, duce în direcția opusă, nu spre progres, ci spre regres. Astfel, prea multă libertate „fie de stat, fie individuală, pare să se transforme în sclavie excesivă” deoarece „tirania crește în mod natural din democrație așa cum cele mai grave forme de tiranie și sclavie se nasc din cele mai extreme forme de libertate.”<sup>8</sup> Afirmția este mai degrabă figurativă decât literală, Socrate referindu-se, probabil, la supunerea spiritului și manipularea minții ca posibile consecințe ale libertății excesive, și mai puțin la sclavia fizică. Imaginea iconică a individului în lanțuri reflectă înlănțuirea minții și nu a trupului.



Susținătorii și opozanții teoriei lui Socrate au comentat pe marginea opiniilor sale și mai ales pe marginea ideii centrale, aparent paradoxale, ce transpare în dialoguri: cu cât o societate este mai democratică, cu atât mai mare este predispoziția ei spre cultura „de masă” și nu spre cea de „elită.” Dacă o societate excesiv de democratică, în condițiile în care aceasta ar exista cu adevărat, ar dezvolta forme de guvernare tiranică, cultura populară ar reflecta sistemul de guvernare deoarece ar accepta doar tipare impuse. Sau dacă tirania ar fi ascunsă în spatele unei democrații false, cum a fost în cazul statelor ex-comuniste, cultura „de masă” ar ilustra o situație schizofrenică: ar exista, pe de o parte, ca impoziție de sus în jos, dar ar fi dublată de alte forme culturale, ilicite. Problema se pune în contextul în care cultura se propagă aproape exclusiv prin mijloace de comunicare în masă și mai ales prin televiziune și Internet. Am putea vorbi de excесе în guvernarea democratică și, în consecință, de manipularea minții, încurajarea mediocrității, și perversitatea gustului pentru cultura „înaltă,” o cultură ce are în spate ani de lectură și o educație solidă? În *Nașterea Tragediei* și în *Cazul lui Wagner*, Nietzsche consideră că, în general, cultura „de masă,” care apare în momentul „morții” tragediei, nivelează și distruge gustul. În alt plan de idei și în altă epocă, Pierre Bourdieu discută problema „gustului” colectiv și individual în strânsă legătură cu apartenența de clasă și spațiu social, dependent de ocupație, educație și avere într-o societate democratică. Astfel, potrivit studiului său, persoanele cu capital economic ridicat își manifestă gustul pentru cultura consumistă (mese de afaceri, mașini străine, licitații, practicarea unor sporturi scumpe), în timp ce persoanele cu un capital cultural ridicat, fără a fi neapărat bogate, preferă practicile culturale elitiste (galerii, festivaluri de avant-gardă, limbi străine, șah, piețe de antichități, muzică simfonică). A treia categorie, cei cu capital economic și cultural scăzut, își petrec timpul uitându-se la televizor în special la sport, jucând fotbal, mâncând fast-food, bând vin ieftin de masă și mergând la petreceri publice.<sup>9</sup> Deși Bourdieu studiază gustul din punct de vedere social și antropologic, cele trei grupuri descrise mai sus aparțin unei societăți democratice și manifestă preferință comună pentru ceea ce numește el „cultura populară”, pe care însă o practică în mod diferit. Din păcate, se pare că a treia categorie este și cea mai numeroasă. Privind analiza lui Bourdieu prin lentilele metaforei „pâine și circ”, tipul de distracție preferat de a treia categorie, ca și alegerea unui stil de viață ieftin și nesănătos, desigur în mare parte dictat și de nivelul economic, ar dezvălui valențe actuale, nebănuite ale tiparului cultural roman.

Revenind însă la modelele antice, opiniile conservatoare ale grecilor despre forme de guvernare și gusturi culturale „elitiste” și-au găsit ecoul în teorii romane. În timp ce Cicero considera că declinul și căderea Romei au fost cauzate de însăși guvernarea democratică, pe care el o denumește „guvernare eronată”, Iuvenal se plângea că în timpul lui Tiberius, romanii nu aveau în minte decât două lucruri: *panem et circenses*.<sup>10</sup> Din secolul întâi și până în secolul patru, cerința romanilor pentru zile de jocuri libere în care „pâinea” să fie distribuită gratuit, a crescut substanțial, ajungându-se de la câteva zile în secolul I la mai mult de jumătate de an (175 de zile) în secolul IV. Având în vedere că popularitatea împăratului depindea de capacitatea sa de a-și distra supușii și de regularitatea cu care el însuși participa la jocuri, apare întrebarea dacă sprijinul împăratului pentru formele de distracție ale mulțimii era doar o strategie pentru a-și atrage și susține popularitatea sau dacă aristocrația și mulțimea chiar aveau gusturi și interese similare. Interesul

excesiv pentru jocurile libere și generozitatea cu care împărații romani le organizau și le ofereau mulțimii au constituit subiectul analizelor făcute de istorici și sociologi. Cu câteva excepții (se crede că Marcus Aurelius, ca și unele familii aristocratice, le considera plictisitoare<sup>11</sup>), atât conducătorii cât și supușii păreau să aprecieze plăcerea barbară oferită de spectacolul jocului gladiatorilor. Contrar părerilor umaniste (în special marxiste), potrivit cărora conducătorii cruzi își manipulau poporul needucat prin hrană gratuită și jocuri, perspectiva opusă, care sugerează o relație simbiotică între lideri și conduși în cadrul unor grile culturale similare, a câștigat din ce în ce mai mulți adepți. Susținătorii acestei teorii își argumentează demonstrația pe baza textelor istorice antice (cum ar fi, de exemplu, textele lui Tacit), care descriu cruzimea măcelului, menționând însă inutilitatea vărsării de sânge, indiferent de proveniența ei, barbară ori creștină.

Faptul că luptele gladiatorilor erau manifestări ale culturii „de masă,” și nu ale celei „înalte,” este evident în ciuda implicării guvernanților și guvernaților în aceste forme culturale sau a participării lor la ele. Tacit și Petroniu le blamează pe motiv că, reușind să pătrundă în întreaga societate romană, au provocat declinul imperiului și au distrus cultura înaltă.<sup>12</sup> Una dintre victimele circuitului, de exemplu, a fost teatrul când tragedia și comedia au început să concureze cu luptele gladiatorilor. Piese de Seneca, de exemplu, asemănătoare melodramelor sau telenovelelor de azi, se bucurau de ceva succes, mai mult decât tragedia clasică, dar mai puțin decât luptele gladiatoriale. Arenele au câștigat, încet, o victorie totală asupra scenei în momentul în care oamenii i-au preferat pe gladiatori și acrobați în locul spectacolului de teatru. Ca să supraviețuiască și să facă față concurenței arenei, teatrul a dezvoltat forme ușoare (pantomima și farsa) de manieră senzațională sau obscenă,<sup>13</sup> forme care au intrat de la bun început în categoria cultură „de masă”. Chiar și după ce creștinismul a pus capăt luptelor gladiatorilor și spectacolelor cu conținut obscen, fenomenul decadenței „civilizației” nu a mai putut fi stăvilit.<sup>14</sup>

Este foarte greu de identificat manifestări în cultura populară contemporană americană sau europeană care să fie egale în cruzime cu luptele gladiatorilor din Roma antică. Comparabile, într-o anumită măsură, ar putea fi emisiunile „Reality TV”, programele abundând de pornografie și actele de huliganism din timpul meciurilor de fotbal. Totuși, tipul de distracție reprezentat de jocurile din Roma antică și efectul acestuia asupra creșterii gradului de violență în societate este comparabil cu violența televizată și cu filmele care promovează violența și pe care un anumit segment al populației le preferă. Din acest punct de vedere, cultura „de masă” (manifestată în special prin mass-media) și cultura „populară” (acele forme care sunt preferate de largă majoritate) devin sinonime. În plus, cultura „populară” a pătruns atât de bine în viața noastră de zi cu zi, încât teatrul, la fel ca în Roma antică, face eforturi să supraviețuiască și acceptă compromisuri. Competițiile sportive, concursurile de orice tip, dar în special cele care apelează la forța fizică, au devenit populare, ieșind „învingătoare” din întrecerea cu manifestările culturii „de elită”, cum ar fi teatrul clasic, opera și concertele simfonice. Întrebarea pe care o putem pune este dacă proliferarea manifestărilor de „cultură populară,” în forma în care apar ele în prezent, va duce la regresul democrației și la căderea societăților democratice, după cum au prezis grecii, sau nu. Este greu de crezut că oricât de decadentă ar părea cultura actuală, ar putea avea același efect asupra societăților democratice ca luptele gladiatorilor asupra culturii romane. Cu toate acestea, modelul „pâine și circ” este fără îndoială vizibil în grila culturală

occidentală contemporană. Translatate în actualitate, „circul” roman a devenit distracția ieftină de la televizor și de pe stadioane, iar „pâinea” romană s-a transformat în hamburgerul gen MacDonal'd's și Coca-Cola. Cât de dăunător este, sau poate fi acest model, nu este greu de prevăzut. Există însă forța, dar și dorința, de a-l schimba? Sau vom deveni victimele lui, așa cum au fost și romanii, într-o societate a cărei schimbare nu o percepem încă deoarece suntem în vârtoarea ei?

---

<sup>1</sup> Traducere din Pitirim Sorokin, *The Crisis of Our Age: The Social and Cultural Outlook*, New York: Dutton, 1941: 256.

<sup>2</sup> Vezi Arnold J. Toynbee, *America and the World Revolution*, New York and London: Oxford University Press, 1962, în care compară America în anii 50 cu Roma din epoca imperiului. Vezi de asemenea Amaury de Reincourt, *The American Empire*, New York: Dell, 1970, în care îi compară pe vechii greci cu europenii moderni și pe vechii romani cu americanii moderni și Malcolm Muggeridge, „On The Threshold of the Eighties,” în *The American Spectator*, mai 1980, în care declinul visului American este comparat cu Roma antică care a pierdut amintirea libertății în timpul lui Caesar Augustus.

<sup>3</sup> Traducere din Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses (Theories of Mass Culture and Social Decay)*, Ithaca și Londra: Cornell University Press, 1983: 50.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Traducere din Heraclit, *On the Universe*, IV, varianta în engleză W.H. S. Jones, New York: Penguin, 1962: 115-116.

<sup>6</sup> Vezi Aristotel, *The Politics*, IV, traducere din varianta în engleză T. A. Sinclair, New York: Penguin, 1962: 115-116.

<sup>7</sup> Traducere din Platon, *The Republic*, varianta în engleză Benjamin Jowett, Cleveland: World, 1946: 302.

<sup>8</sup> *Ibid.*: 311.

<sup>9</sup> Vezi Pierre Bourdieu, *Distiction*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984: 128-129.

<sup>10</sup> Vezi Patrick Brantlinger, *op. cit.*, 69.

<sup>11</sup> Vezi Samuel Dill, *Roman Society from Nero to Marcus Aurelius*, London: Macmillan, 1911: 234.

<sup>12</sup> Vezi W.E.H. Lecky, *The History of European Morals from Augustus to Charlemagne*, New York: Appleton, 1920, vol. I: 174.

<sup>13</sup> Vezi Margarette Beiber, *The History of the Greek and the Roman Theatre*, Princeton: Princeton University Press, 1939: 312.

<sup>14</sup> Patrick Brantlinger, *op.cit.*: 77.

## Samizdatul, jocul de memorie și cultura răvașului

Motto: Trebuie să admitem că, într-un anumit fel, să-ți  
părăsești fantoma înseamnă să nu salvezi nimic”

- Jacques Derrida, *Diseminarea*

„Un pumn de galbeni valorează cuvintele stafiei”

*Hamlet*

**S**oljenițin?... un autor foarte la modă. Laureat Nobel. Rus. Bun de asezonat cu discursul politic postmodernist. De folosit negreșit în orice bătălie argumentativă pe teme ca: disidență, emigrație, GULAG, literatura rusă contemporană, samizdat; de asemenea, poate fi întrebuințat ca argument pentru mistificări prin caracterul său excepțional, pe care biografia ni-l comunică (scapă în mod miraculos de lagăr, de poliția politică și de cancer).

Simpaticul Soljenițin ne conștientizează în volumul I din *Vițelul și stejarul*, chiar din primele pagini: „Prietenii, nu ascundeți nimic în cărți!” Volumul a circulat în samizdat prin Moscova și a făcut un tur rapid (dar eficient) al Occidentului. Evident, la lectura sa, toți prietenii care ar fi dorit să ascundă ceva în cărți s-au oprit și s-au gândit de două ori înainte de a trece la fapte. Nimeni nu s-a îndoit că nu ar fi un avertisment real – educația noastră din epoca gutenberghiană ne-a învățat, și chiar ne-a îndemnat, să căutăm lucruri de preț în cărți. Din sintagma „a ascunde în cărți” – prietenii, pe care pe o parte îi știm, pe o parte îi intuim, cu profesii și pasiuni din cele mai oneste, literați de toate felurile, scriitori, bibliotecari, profesori de literatură, bibliofili, caligrafi, editori, redactori, ziariști – au înțeles fiecare ce-a vrut. Organele de supraveghere, membri ai Uniunii Scriitorilor, secțiile speciale pentru observarea vieții intelectuale și alte unități funcționale ale puterii au înțeles, din nefericire, cam același lucru. „A ascunde în cărți” poate însemna, ne spune orice dicționar de istoria literaturii universale, mai multe lucruri: a scrie cu cheie, esopism, criptografie, știința derivată – criptologia și patologia derivată – criptomania, pe care specialistul în psihopatologia vieții cotidiene în lumea centrală și est europeană, Czeslaw Milosz, o numește *ketman* sau „emigrație interioară”, sau chiar banalul sens propriu – a

folosi cartea drept seif pentru a ascunde ceva în ea. În toate aceste aspecte, rușii își revendică un loc de frunte, o tradiție deosebit de puternică. Evident, imperativul este generat de o povestire exemplară, în care apar, extrase parcă din amintitul dicționar, trei cazuri de ascunderi reușite – și nu lipsite de consecințe: Radiscev, Pușkin, Ceadaev.

Lucrarea lui Radiscev, *Călătorie din Sankt Petersburg* – este un reper pentru orice încercare de a istoriciza cenzura în Rusia – ca act fondator al acesteia. Încercarea de a periodiza samizdatul este, însă, o decizie neinspirată. Această formă de expresie nu este încununarea a două secole de luptă între *intelighentia* și putere, așa cum s-a speculat, ci un arhetip anistoric, pe care se mulează strategii simbolice diferite.

Termenul este un joc de cuvinte, care are la bază două particule: *sam* – care în limba rusă înseamnă *sine*, *sieși*, și *isdatelstvo* – *publicare*, dar compusul, *samizdat*, este în același timp o parodie la abrevierea cu care erau desemnate cele mai mari edituri de stat: GOSIZDAT (*Casa tipografică a publicațiilor de stat*), POLITIZDAT (*Ediția Politică*), IURIZDAT (*Ediția Juridică*). Paternitatea acestui cuvânt și, în speță, a întregului joc generat de el, se pare că ar aparține poetului rus Nikolai Glazkov, care, la începutul anilor '50 a pus acest titlu pe volumul său de poeme. Prin „clonarea” aceluiași joc de cuvinte se creează în Rusia o familie lexicală extrem de bogată, din care fac parte termeni ca: *tamizdat* (alcătuit din adverbul *tam* – *acolo* – și aceeași rădăcină, *izdat*) – tradus literalmente „*publicate acolo*”, care se folosea pentru texte trimise „fraudulos” în străinătate, publicate acolo și reintroduse, clandestin, în Rusia sub formă editată, *radisdat* – termen folosit pentru un șir de materiale radiodifuzate (cărți, convorbiri, buletine de știri, muzică), copiate, de obicei, după posturi radio străine, puse pe bandă magnetică și date în circulație, sau *magnitizdat* – termenul folosit pentru înregistrările pe bandă de magnetofon, sau *kolizdat* – cuvântul care desemna publicarea în periodice secrete, realizate pe baza unor liste de subscripții. În larga familie lexicală intră și cuvântul *samsebiazdat* – a se autopublica, prezent mai ales în curentul *literaturii de sertar* și în opoziție relativă cu samizdatul, care însemna „a publica pe cineva”. Termenul vechi, de „literatură de sertar” a fost înlocuit de cel nou atât în vocabularul rușilor, cât și al ucrainenilor, balticilor, caucazienilor și chiar al „moldovenilor”, al polonezilor, cehilor, ungarilor, bulgarilor, germanilor din Est. Toți au cunoscut samizdatul, însă numai în Rusia el a avut dimensiuni de masă, răspândindu-se după principiul „Scrisorilor Sfântului Anton”: cine primea un exemplar se simțea dator să multiplice cel puțin șapte, iar dacă nu reușea să facă asta el însuși, putea plăti un dactilograf de încredere. Paul Goma observa că „în țara în care un roman contemporan se edita în jumătate de milion de exemplare, samizdatul «trăgea» cam tot atâtea.”<sup>1</sup>

Evident, o astfel de extensie a familiei lexicale atrage după sine o extindere a bazei semantice, pentru că, foarte rapid, termenul a ajuns să se refere la mult mai mult decât o făcea inițial, făcând trimitere la un anumit tip de editură, la o rețea de dispozitive și difuzare, la o stare politică nemulțumitoare și o formă de protest, la un anumit tip de conținut.

Fenomenul de a publica astfel pe cineva/ceva, a apărut încă din anii '20 în practicile (*ipso facto* în imaginarul) rușilor, fără a purta un nume explicit, fiind totuși poreclit, cu umor, „*parodia lui Gutenberg*”. Deși cuvântul s-a născut în anii '50, ca fenomen de masă el datează de la mijlocul anilor '60, după căderea lui Hrusciiov, pentru că în acești ani de istorie sovietică destabilizarea autarhiei a atras și al XX – lea Congres al PCUS, din 1956 și o serie de

alte progrese culturale. După înlăturarea lui Hrusciiov, rivalii săi au decis că limitele expresiei personale trebuie reajustate, revenind la o formă tiranică de cenzură. În acest interval de timp, samizdatul s-a transformat dintr-un fenomen cultural în unul social, textele fiind însoțite de scrisori, articole și documente de protest. Înainte de *glasnost* ('80 – termen construit, de asemenea, ca un joc ironic de sensuri, pornind de la rusescul *glas* - voce) era singura cale de a publica ceva necenzurat. Mașinile de copiat nu se puteau afla sub proprietate particulară în nici o țară din Europa Centrală și de Est, astfel încât manuscrisele trebuiau fotografiate sau transcrise pur și simplu cu foi indigo și înmânate din cititor în cititor. Copierea și diseminarea textelor printre prieteni a fost o activitate importantă până în anii '60. După această perioadă însă, ponderea cea mai mare încep să o aibă documentele politice: scrisori, petiții, comentarii, transcrieri ale unor procese, pamflete, etc. Omologul său vizual cuprindea pictura și sculptura non-conformistă (categorie în care era inclus mare parte din curentul non-figurativ), filme și fotografii cu subiecte sau personaje interzise de cenzură, dar și alte imagini interzise.

În adevăratul sens al cuvântului, samizdatul s-a constituit atunci când a fost transformat dintr-un uz incidental al informațiilor interzise într-o practică și o formă de expresie a conștiinței sociale, când a devenit o arie culturală independentă. Tradiția samizdatului *literar* s-a născut o dată cu moartea lui Stalin – și a avut ca temă inițială discuțiile pe marginea libertății discursului, pentru ca, ulterior, mișcarea să atace legile sovietice<sup>2</sup> și domenii ca ideologia, cultura, legislația, economia politică, istoriografia etc. Samizdatul nu s-a înțeles pe sine ca un corectiv al culturii oficiale, ci ca realizare independentă și singulară – și astfel, a făcut să apară o puternică literatură *underground*. Însăși ideea de „artă subterană”, la rândul ei o parafrază la Dostoievski, este încărcată cu un suprasens de militantism și eliberare.

La capătul excursului cronologic putem vedea marginile relative ale fenomenului: a apărut odată cu lucrările Ahmatovei și ale lui Pasternak și a dispărut odată cu comunismul.

Dar, „a ascunde” înseamnă, global, a conserva ceva pentru mai târziu, în afara cazului esopic, în care desemnează un criteriu selectiv sincron. Atunci când avem de-a face cu un „a ascunde” într-un viitor, obiectul reușitei este *memoria*. Cineva trebuie să țină minte unde este ascuns acel *ceva* prețuit, cineva trebuie să țină minte conținutul. De aici și posibilitatea de a diferenția între a ascunde în (cărți) și a ascunde (cărți) (în memorie). În ambele cazuri, pentru că oricare dintre ele presupune o mare doză de risc (a găsi), obiectul ascuns trebuie să merite efortul. Și, se pare că literatura a meritat. Nadejda Mandelștam spunea în jurnalul ei că „Numai la noi [la ruși – n.a.] poezia e respectată: Pentru ea, oamenii ucid!”<sup>3</sup> „A ascunde” va intra astfel în ceremonialul de celebrare a Mnemosinei, o zeităte cu gust deosebit pentru intrigă – de vreme ce în orice evocare pe care o provoacă declanșează o acțiune violentă. Cultul ei este preludiul locuitorilor din Imperiul de Răsărit înaintea acțiunii.

Toată literatura neînregimentată din perioada sovietică indică diferite metode de a ascunde, însă *Arhipelagul GULAG* și *Vițelul și stejarul* dețin un număr record de astfel de exemple. Ca orice artă, și aceea de a ascunde solicită un rit al inițierii. Soljenițin îl recunoaște ca maestru pe Nikolai Ivanovici Zubov. Profanilor le este oferit un ghid succint pentru jocul de-a *v-ați ascunselea*: Se pot folosi locuri din casă: sertare duble, șifoniere, sobe, cutia unui pick-up, cămara de alimente sau un ambalaj portabil care poate fi, la nevoie, îngropat undeva. Aici, venind probabil din imaginarul romantic al naufragiatului care



lansează un SOS într-o sticlă și din „tema” manuscrisului găsit, *homo sovieticus* folosește și el sticla, care poate fi ascunsă în grădină, la rădăcina mărului bătrân, ca orice comoară blestemată. Soljenițin ne spune clar, negru pe alb, că preferă sticla de șampanie – „are gâtul mai lung” („mă grăbeam să scriu cât mai mărunț și, când se strâneau câteva foi, le răsuceam și tubulețele astfel obținute le îndesam într-o sticlă de șampanie – asta are gâtul mai lung. Sticla am îngropat-o în grădina mea.”<sup>4</sup>) Dar un tip deosebit de a ascunde este, desigur, a lăsa manuscrisul la vedere – metoda provocatorului. Nadejda Mandelștam povestește în jurnal cum reușește să salveze o parte din versurile lui Osip Mandelștam când, după prima percheziție, în care KGB-ul lasă toate manuscrisele vraf în mijlocul camerei, nu strânge și nu clintește din loc absolut nici o hârtiuță pentru a nu le trezi suspiciunea, astfel că, la o a doua percheziție, cenzorii nu mai răscolesc hârtiile, închipuindu-și că în ele nu se găsește nimic nepermis. Soljenițin trece și el prin niște experiențe similare atunci când își invită anchetatorul la o discuție chiar la biroul la care își scria textele. Dar, cum e și normal, din momentul în care sunt „filați”, oricât de ingenioși ar fi scriitorii imperiului sovietic, nu pot risca să ascundă ceva în propriile locuințe, care în orice moment ar putea fi controlate de securitate. Atunci, devine inevitabil să apeleze la ajutorul unor prieteni, mai puțin suspecti, care ar putea depozita aceste texte. Aceștia trebuie să treacă, bineînțeles, și ei, o probă foarte dură a încrederii și trebuie să accepte ei înșiși să se expună riscurilor. Soljenițin amintește cum în 1962 își duce manuscrisele la un prieten de familie din Moscova, iar după trei ani și jumătate această arhivă este descoperită de KGB; o altă prietenă, Elizaveta Denisovna Voronianskaia se sinucide (misterios) după ce mărturisește unde a ascuns manuscrisul *Arhipelagului*. De altfel, volumul al doilea al memoriilor, *Vițelul și stejarul*, este, printre altele, un elogiu adus celor care au contribuit la depozitarea secretă a unor texte de samizdat. Un caz mai bizar îl constituie Osip Mandelștam, pentru că prima sa încercare de a lăsa un manuscris la altcineva a fost L. Nazarevskaia, fiica lui M. Gorki. Ea a trecut, la vremea respectivă, proba încrederii, în ciuda faptului că tatăl ei, un remarcabil colaboraționist, era mai mult decât ostil lui Osip Mandelștam și curentului acmeist, și a consimțit și chiar contribuit la căderea în dizgrație a câtorva scriitori contemporani (printre care și poetul N. Gumiliiov, soțul Annei Ahmatova, unul din cazurile celebre în care intervenția lui ar fi putut salva o viață). Nesiguranța putea proveni doar din posibilitatea trădării, altfel cine ar fi căutat texte interzise la fiica lui Gorki?

Acest mod de a ascunde presupune o suspendare a timpului istoriei literare, o înghețare a evoluției și nu o perioadă de gestație. Textele sunt moarte fără corecturi și ediții, fără contact cu cititorul, fără activitățile de cenaclu, fără critică. O cantitate uriașă de literatură hibernează în așteptarea *dezghețului*. Soljenițin însuși mărturisește că „scriind zece și doisprezece ani într-o izolare absolută, pierzi, pe neobservate, simțul măsurii, începi să fii prea îngăduitor cu tine însuși și pur și simplu nu mai observi că tirada cutare este prea stridentă, că exclamația cutare este grandilocventă, că, negăsind o articulație mai justă, în pasajul cutare ai pus o platitudine.”<sup>5</sup> Cum calea oficială a literaturii este închisă de cenzură, singura metodă de a mai folosi textele interzise este „poșta paralelă”, în care relația emițător (scriitor) – receptor (cititor) este, ca și în cazul corespondenței particulare, cea expeditor – destinatar. În funcție de distanță, de importanța textului sau de implicarea părților, textele puse în circulație pot fi microfilmate, tipărite în mici tipografii clandestine, scrise la mașină sau, cazul cel mai frecvent, scrise pur și simplu de mână. În felul acesta



circulă reviste (Soljenițin proiectase împreună cu Natalia Svetlova, a doua sa soție, în 1969, o astfel de revistă de „literatură și problemă socială” care să circule în samizdat, V. Osipov reușește să transmită astfel revista *Vece*, etc.), scrisori deschise către oameni și foruri de cultură, politicieni, Biserică, etc., articole, literatură de orice fel și de orice dimensiuni (poezie, proză, roman, orice nu se găsea în biblioteci sau librării), dar, mai ales, literatură consacrată (nu e surprinzător că nobelianul Soljenițin citește pentru prima dată Hemingway în 1961, la vârsta de 43 de ani cu *Pentru cine bat clopotele*, text difuzat de samizdat?), ba chiar ediții muzicale interzise (Vaclav Havel, în articolul *Cuvânt despre cuvânt*, discutând problema samizdatului se revoltă pentru faptul că prietenul său, Petr Cibulka se află în pușcărie pentru actul de a fi răspândit astfel de texte dar și „înregistrări ale unor grupări muzicale nonconformiste”).<sup>6</sup> Samizdatul nu înseamnă doar promovarea unor autori în viață (Pasternak, Soljenițin, Mandelștam, Zinoviev, Brodski, etc) ci a tuturor marilor texte, începând cu Biblia, cartea cu cel mai mare „tiraj”. În articolul din *Tineretul Moldovei*, Paul Goma mărturisește că a văzut un astfel de exemplar din *Apocalipsa Sfântului Ioan* – suprafolosit și „abia lizibil”, *Cântarea Cântărilor*, texte de Berdiaev, Soloviov, Sestov și Merejkovski.

„Poșta paralelă” este o primă metaforă a nașterii spiritului postmodernist. Ea trimite la un model conspiraționist, propus de Thomas Pynchon în *Strigarea lotului 49* – a cărui esență este aceea că până la sfârșit nu dezvăluie natura conspirației. Samizdatul conspiră, dar nu știm ce anume pune în loc. Îi lipsește un program politic coerent dar poate implica o poetică. În mod sigur, samizdatul (bineînțeles, este vorba de operele contemporane, nu de valorile clasice) luptă împotriva realismului socialist în literatură, dar care este poetica pe care o presupune? Constituie el un corpus textual suficient de omogen? Se pot exclude operele sale minore? ...Ca și în cazul lui Pynchon, personajele alcătuiesc doar un „club al prizonierilor în libertate”. Totuși, în textele samizdatului se relevă faptul că discursul emancipării nu mai are sens, prin experiența discursului oficial, care propovăduia o emancipare *ad infinitum*. Configurația sa intuiește ceea ce Derrida numea „spectrul” modernismului (care trebuie să își părăsească timpul, să iasă din scenă) în opoziție cu „spiritul” postmodernismului (care ar trebui să intre în timp), pentru că, bineînțeles, în Europa de Est, ca și la Elsinore, „timpul a ieșit din țâțâni” – iar acest corpus de texte-samizdat ar putea sta alături de introducerea din Hamlet și Manifestul Partidului Comunist într-un posibil studiu de *hauntologie*.<sup>7</sup>

De aici și surpriza de a descoperi, alături de Soljenițin, afinitățile dintre revoluționar și scriitor în sistemul socialist: ambii funcționează în ilegalitate. Samizdatul este, în același timp, folclor concentraționar la nivel național, text-manifest, subversiv, care subminează autoritatea și destituie din imaginarul colectiv orice suport de încredere, *vox populi* și act de cultură. Aproape toate textele perioadei au fost acuzate pentru faptul că mesajul domină stilul – ceea ce ar atrage un deficit de literaritate de neîngăduit. Dar, „un text nu este text decât dacă ascunde primei priviri, primului venit, legea compoziției sale și regula jocului său.” – spune Jacques Derrida în *Diseminarea*<sup>8</sup>. Criteriul principal al punerii sale în circulație era nu atât valoarea estetică, cât calitatea de text interzis, purtând peste un nivel elementar al literarității o încărcătură de semnificație politică. Cei care lansau aceste filipice, niște autori cu experiența neînregimentării în literatura oficială, erau perfect conștienți de „ingredientele” care ar putea transforma textele lor în unele „căutate” de publicul lor (ceea ce nu implică, în mod necesar, un compromis estetic). Literatura lor era bine

informată și documentată, trebuia să comunice date concrete, să transmită tocmai ceea ce nu putea fi transmis altfel, contaminându-se astfel cu una din trăsăturile articolelor ziarelor libere – actualitatea. O altă posibilitate viabilă ar fi o evaluare a acestor texte după gradul lor de „ficționalitate” și cel de „literaritate” – pentru că, în marea lor majoritate, nu se încadrează nici în literatura de ficțiune, nici în cea de întrebuițare (precum reclama, sloganul publicitar sau de propagandă, ș.a.m.d.) deși ambele componente sunt prezente. Multe dintre ele ar putea fi incluse în ceea ce Silvan Iosifescu, în *Literatura de frontieră*, numește „literatura mărturisirilor”. Este relevant faptul că samizdatul se înscrie unui curent mai larg, care începe să marcheze deceniul al șaselea în toată Europa Centrală și de Est, și care constă în abandonarea poziției literaturii de frontieră prin acest corpus al „mărturisirilor”, în literaturizarea textelor memorialistice, prin asimilarea genurilor confesiunii și autoconfesiunii în genul romanului. Reapare acum o puternică tendință evazionistă, sau, citându-l pe Aleksandr Zinoviev, „pentru arta occidentalismului este caracteristic evazionismul, un antirealism conștient. Se creează o lume fictivă, nu neaparat pozitivă sau negativă, important este ca ea să fie orbitoare, plină de tentații și aventuri, cu puternice pasiuni de orice gen, cu orori palpitate, cu ființe și situații supraumane.”<sup>9</sup> La ce bun să transmiți în samizdat pasta liricii medievale? Asta se putea face și în publicațiile oficiale! Calitatea literaturii de samizdat este alta decât cea pe care o putem noi proba, *post festum*. E un sistem cu reguli proprii, cu propriile criterii de selecție, cu un *rating* calculat odios de concret – prin numărul explicit de difuzări și viteza acestora. Astfel se traduce indignarea lui Soljenițin, muștrat de forurile oficiale (dar complice) că și-a „lansat” singur manuscrisele: „Da, eu îl difuzez! Eu l-am scris și eu îl difuzez (...) Se bate lumea pentru cartea mea, este citită și tipărită noaptea, devine fapt literar mai înainte să apucați voi să deschideți gura! Să încerce și ai voștri, laureații premiilor *Lenin*, să-și difuzeze în felul acesta manuscrisele!”<sup>10</sup>

Samizdatul este, probabil, primul cerc literar postmodern din istoria literaturii. El include un grup de inițiați (*numerus clausus*) care trec probe și practică rituri specifice și ocolesc o teologie oficială. Responsabilitatea propagării – *ipso facto* succesul întregii acțiuni – depinde de fiecare emitent în parte, motiv pentru care fiecare viitor receptor trebuie verificat cu maximă precauție. *Vițelul și stejarul* este o cronică a comploturilor literare, a ajutorului neașteptat și a trădărilor – la fel de neașteptate – a fenomenelor de necontrolat, în genere.

Din momentul în care un text este pus în circulație, controlul devine imposibil – de aici scandalurile legate de paternitatea unor texte, (amuzant este cazul în care un fals Soljenițin, boem și bețiv de cârciumă, se îndeletnicește – cu oarecare succes – de cucerirea femeilor cu versuri proaste, până când impostura sa este demascată, culmea, de autorități, care fac, astfel, un bine imaginii adevăratului Soljenițin!), modificările – mai mult sau mai puțin dorite sau reușite – pe care le produc colportorii, vânzarea textelor pe piața neagră, uneori cu mult înainte de momentul oportun, cum e cazul romanului *Pavilionul canceroșilor*, vândut englezilor în momentul în care, dacă ar fi apărut, ar fi însemnat, în mod sigur, o nouă condamnare a lui Soljenițin, sau chiar cu *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, după o îndelungată amânare a publicării sale în *Novii Mir*.

Dar toate aceste trăsături nu fac decât să demonstreze faptul că samizdatul este ceea ce Michel Foucault<sup>11</sup> numește o „societate de discurs” – cu procedee de excludere și ritualuri de circumstanță, care implică un *contract* discursiv de

un anume tip, standardizat în cadrul unui partaj care ține seama de o serie strictă de enunțuri și de o suită de informații validate de o anumită știință (a disidenței, dacă o astfel de știință ar putea fi brevetată). Și, bineînțeles, ca orice societate de discurs, acordă privilegiile unor persoane care exercită control și influență nelegiferată. În ciuda extensiei sale, samizdatul ca societate de discurs rămâne în limitele riguroase ale propagării controlate și respectă toate trăsăturile distinctive în raport cu doctrina – în dihotomia propusă de Foucault, față de care discursul său este cel al microputerii.

Soljenițin este unanim și definitiv legat de această „cultură a răvașului”, dar și de o poziție fermă de disidență. A fost asumat ca „model” încă de timpuriu, datorită circulației de care s-a bucurat încă din timpul vieții. Un model (posibil) al rezistenței – așa cum l-a înțeles N. Steinhardt care, în *Testamentul politic* din *Jurnalul fericii* – schițează trei atitudini posibile în fața investigațiilor anchetatorilor comuniști: soluția I – cea a lui Soljenițin (aceea de a-ți considera proiectul încheiat și pe tine însuși un om mort – de a încheia orice contract și legătură cu viața), soluția II – cea a lui Aleksandr Zinoviev (care prevede totală neadaptare și neinclușare în sistem, existența marginală, la limita posibilului, mai exact, atitudinea Zurbagiului, personajul său din *Înălțimile găunoase* și soluția a treia, a lui Winston Churchill și a lui Vladimir Bukovski – aceea de a te bucura de greutatea ca de o încercare stimulantă, care te va ajuta să evoluezi. Din aceste posibilități rezultă trei variante ale existenței culturale: cea a unei culturi „revoluționare” – ferme, de frondă și de provocare, de alternativă, care își caută organizat și violent drumul spre popularizare, a unei culturi de *guerilla* – cu lovituri haotic-precise, cu un program labil, adaptabil, și o cultură a eroismului împlinirii, o cultură care își găsește rădăcinile în circumstanțele defavorabile.

---

Derrida, Jacques, *Diseminarea*, Univers Enciclopedic, București, 1997

Derrida, Jacques, *Spectrele lui Marx*, Polirom, Iași, 1999

Encyclopedia Britannica, [www.britannica.com](http://www.britannica.com)

Foucault, Michel, *Ordinea discursului*, Eurosong & Book, 1998

Havel, Vaclav, *Viața în adevăr*, Univers, București, 1997

Nadejda Mandelstam, *Fără speranță*, Polirom, Iași, 2003

Soljenițin, Aleksandr, *Vișelul și stejarul*, Humanitas, București, 2002

Zinoviev, Aleksandr, *Occidentul. Fenomenul occidentalismului*, Vremea, București, 2002

<sup>1</sup> ibidem

<sup>2</sup> *Enciclopedia Britanica*

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 115

<sup>4</sup> Soljenițin, Aleksandr, *Vișelul și stejarul*, Humanitas, București, 2002, p.11

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 19

<sup>6</sup> Havel, Vaclav, *Viața în adevăr*, Univers, București, 1997, p. 184

<sup>7</sup> vezi Derrida, Jacques, *Spectrele lui Marx*, Polirom, 1999

<sup>8</sup> *op. cit.*, Univers Enciclopedic, București, 1997, p. 67

<sup>9</sup> Zinoviev, Aleksandr, *Occidentul. Fenomenul occidentalismului*, Vremea, București, 2002

<sup>10</sup> *Vișelul și stejarul*, p. 190

<sup>11</sup> vezi Foucault, Michel, *Ordinea discursului*

ESTELLA ANTOANETA CIOBANU

## The York *Crucifixion* and the elevation of *Corpus Christi* in the realm of the visible

CASSIUS. How many ages hence,  
Shall this our lofty scene be acted over,  
In states unborn, and accents yet unknown?  
(*Julius Caesar*, III.i)

**I**n the Act of 16 May 1559 Elizabeth I banned the theatrical offspring of the Middle Ages in England on account of the dissipation the plays appeared to espouse; she charged the officers in the towns and cities

[t]hat they permyt [no drama] to be played wherein either matters of religion or of the governaunce of the estate of the common weale shalbe handled or treated, beyng no meete matters to be wrytten or treated vpon, but *by menne of auctoritie, learning and wisdom*, nor to be handled before any *audience* but of *graue and discrecte persons*: All which partes of this proclamation, her maiestie chargeth to be inuiolably kepte.

(qtd. by Kahrl, 1984:125; italics mine)

The Protestant queen's emphatic statement that matters religious are the preserve of doctors of divinity, as otherwise they get distorted by the ignorant, harks back to Robert Mannyng of Brunne's *Handlyng Synne* (1303) or to the Wycliffite *Treatise of Miraclis Pleyinge*; the latter explicitly indicts religious theatre as allegedly 'usen in bourde [= in jest] and pleye þe myraclis and werkis þat Crist so ernystfully wroute to oure helpe', a sacrilege which amounts to taking God's name in vain.

Differences in religious allegiance notwithstanding, the two statements had by no means been unique in their age; rather, one can trace the history of medieval theatre as a long-standing Christian tradition of anti-theatrical prejudice and comparatively rare apology, from the patristic indictments of *spectaculi* and *ludi*, to individual decrees or Church councils' injunctions to the clergy to cease attending various theatrical performances, even though, as Gardiner (1946:6-14) contends, most of them stemmed from particular abusive circumstances and were accordingly an attempt to contain excesses rather than an injunction against theatre *per se*.

This paper will examine the multifaceted condition of the representation of Christ's Passion in the medieval English theatre by recontextualising the former within the Church-promoted strategy of the visible in the later Middle Ages. It focuses on the York pageant of the *Crucifixion*, which both espouses a basic article of faith and shifts the focus to the realm of the human and of theatrical self-awareness through its emphasis on work.

The *Treatise of Miracles Pleyinge* incorporates a putative six-point defence of the religious plays, which the author seeks to refute: (a) they offer a means to instruct those who would otherwise be beyond the reach of the Church's teachings, (b) though one which is even more effective than the visual representations that are the only other 'books' accessible to the unlearned, and thus (c) they are an aid to worship; moreover, (d) they can convert their audiences from worldliness to true faith and (e) inspire true compassion in those who view them thereby promoting affective piety; besides, they (f) provide an acceptable form of entertainment for people who would otherwise find less virtuous ways to spend their time.

Most of these refuted arguments in support of the religious theatre in the vernacular ultimately derive from Pope Gregory the Great's letter to Serenus, c.600, which laid the lines of Western attitudes to religious images. In Epistle XIII, Gregory identifies the rhetorical functions of the image as *aedificatio* and *instructio* for the illiterate, as a mnemonic device of *res gestae*, and for compunction; yet, he also warns against the danger to mistake the icon for the prototype and wrongfully adore it. Gregory's approach, in fact, relates to the core issue of Christianity: the Incarnation. What is at stake concerns as much the nature of the Incarnation in religious-philosophical terms as the nature of visual representation of the Incarnate Logos and the power of vision granted to the Christian.

Deriving much of his exegesis from John 14.9 ('He who has seen Me has seen the Father'), St Paul theorised the consubstantiality of the Son with the Father despite the humble hypostasis taken up by the former (Phil. 2.6-11), and emphasised that Christ is the visible '*image* of the invisible God' (Col. 1.15); thus he paved the way for the theological debate about the import of God's *kenosis* ('emptying out') in the realm of the visible. The First Council of Nicaea (325) declared the Son consubstantial with, not in the likeness of, the Father, while the Council of Chalcedon (451) defined Christ's two natures in one person as a hypostatic union wherein each nature maintained its specificity though in co-operation with the other one. In *Cur Deus Homo* (c.1097) Anselm of Canterbury produced a synthesis of the medieval views on the Incarnation and put forward the satisfaction theory: the divinity undertook the human condition in propitiation for Adam's sin.

This concern also accounts for the theological and ethical justification of the possibility of a visual representation of the Incarnate Logos. As Alain Besançon shows, early Christianity was confronted with the vetero-testamentary legacy of the invisible nature of the divine and the interdiction of representing it, as well as the Genesis (1.26) account of the creation of man in the image and likeness of God, *and* the Incarnation whereby Jesus stands as the visible side of the invisible Godhead (1996:91). As God is uncircumscribed and impassible, the iconoclast argument goes, rendering the Godhead pictorially is both impossible and sacrilegious; on the contrary, iconodules retort, the divine kenosis, particularly the Incarnation and Crucifixion, entails the divinity's self-circumscription and thereby the redemption of matter, hence the possibility

of representing the divine in material form. Both the iconoclastic Synod of Constantinople (753-4) and the Second Council of Nicaea (787), that ended the first iconoclastic crisis, debate the correspondence theory of images which, following John of Damascus, states the partial participation of the image in the nature (*ousia, substance*) of the prototype. In fact, the relationship between the material and divine images of Christ put forward by Nicaea II and later the Council of Trent (1562) is analogous, contends Telford Work (1999:VII), to that between the human and divine natures of Christ expressed in the Chalcedonian Definition. The image works as a 'memorial' of things past in that it renders them present: representation capitalises on *re-praesent-atio* rather than vicarious delegation of function.

One of the key scenes represented in the High and Later Middle Ages was the Crucifixion: quite significantly, the Romanesque Crucifix derives its theomorphic focus on the triumphant King from the early Christian and Byzantine interest in the paschal mystery of the Risen Lord (Cousins, 1987: 375); its transcendence can be contrasted to the Gothic representation of the immanence of the divinity. The latter's anthropomorphic Crucifix depicts, more and more naturalistically, the contorted drooping body of what the fifteenth century will call 'the Man of Sorrows'. It is as much the legacy of the eleventh-twelfth century monastic *lectio divina*, i.e. a meditation on the suffering humanity of Christ rather than on the redemptive work of the Incarnation, as of Anselm of Canterbury's Prayers and especially the Franciscan devotion to *passio Christi* since the thirteenth century. However, as Ewert Cousins argues, the later medieval 'almost exclusive emphasis on Christ's passion' could 'overshadow his resurrection' (1987:375) and the general divine design on humankind where each episode worked in tandem with the others (1987: 387). Furthermore, this bent might entice lusty thoughts in the beholder, as the fifteenth-century anonymous *Tractatus pro devotis simplicibus* construed the influence of the nakedness of the crucified body (Besançon, 1996:182).

It may well be that this consequential shift in representation translated a shift in the import attached to sense perception relative to the Christian faith. The Church Fathers argued for the difference between the eyes of faith and the carnal eyes, the legacy of the post-Resurrection narratives where the disciples fail to recognise the Risen Lord due to their looking with their bodily eyes at the divinity concealed by the veil of the flesh (Luke 24.13-53; John 20.25-29). Deeply rooted in the New Testament injunctions to relinquish 'the love of the world' in its threefold manifestation, 'the lust of the flesh', 'the lust of the eyes' and 'the pride of life' (1 John 2.15-16), the Christian contempt for this-worldly pursuits highlights the notion of spiritual blindness; to John's exposure of *concupiscentia oculorum*, i.e. a lust for the *temporalia* as *visibilia*, is usually opposed the *desiderium oculorum* for being granted the *visio Dei* either in the afterlife or even in this life in the case of the ascetics. According to Georgia Frank (2001), as early as the fourth century the dichotomy was already in current use in order to distinguish the power of faith that makes the unseen visible from the seen.

On the other hand, the notion of the 'eyes of faith' cannot be severed from what Michel de Certeau (1996:84) identifies as the premise of Christianity and its point of departure from Judaism: the loss of the body and the subsequent attempts to substitute institutions and discourses for the absent body, including the body of the Risen Christ. By the 1215 promulgation of the doctrine of transubstantiation by Lateran IV the Church not only promoted a 'strategy of



the visible' (1996:87) but also paved the way for Eucharistic devotion. First documented in 1200 in the diocese of Paris, the elevation of the host at Mass had become a widespread custom by mid-thirteenth century. Furthermore, the institution of the Eucharistic feast or *Corpus Christi* – established first in the diocese of Liege in 1246, then proclaimed for the Church at large in 1264 by Urban IV yet fully effective only in 1311 by the decree of the Council of Vienne under Clement V, and introduced in England in 1317 – encouraged processional display and veneration apart from the Eucharistic celebration, but in some places would take on a markedly secular character, with games and diversions of all sorts (Kieckhefer, 1987:97-8). Despite occasional protestations that the Eucharist 'was instituted as food, not as an item of display' (Nicholas of Cusa, qtd. by Kieckhefer, 1987:98), thoroughly in line with both ecclesiastical and most mystical views encouraging reception of the sacrament rather than merely devotional veneration in the form of ocular communion (Bynum 2002), the Church may be seen as solely responsible for this turn to the visual. Lateran IV, de Certeau (1996:85) maintains, initiated the chiasmus between the signifier and the signified: formerly the *corpus mysticum*, the Eucharistic signified became, as the *corpus verum*, the signifier of the *ecclesia*. Displaying as it does the Real Presence in the form of the *species* (appearances) of bread and wine, the sacramental body thereby renders visible the Church as the 'social' body of Christ (in Pauline parlance).

The feast of *Corpus Christi* also provided the celebratory format for the religious theatre in the vernacular and invited communal participation in the production and reception of the mystery cycles. At York the extant manuscript (British Museum Additional MS 35290), written in 1463-77, functioned as the official Register of the cycle for over a century, though the plays were produced at least as early as 1376. The 1415 *Ordo Paginarum* by Richard Burton, included in the city's Memorandum Book, testifies to the process of revision characteristic of medieval cycles at large, and documents the 'Gothic realism' contributed to the Crucifixion sequence by the so-called 'York Realist' (Beadle, 1994:89-101). What was at stake in the medieval theatrical production was the psychologically complex involvement of the spectators in the drama onstage, the legacy of both contemplative and devotional piety. While the various written and practical forms of piety enjoined one to *envision* oneself as a witness to and a participant in the *passio Christi*, the pageant actually rendered the spectator a *participant* in the yearly enactment of the primeval drama as not only a witness to but also, according to Joan Faust (2001), as a potential agent of the Crucifixion, thus engendering a feeling of culpability in the audience.

The York *Crucifixion* (c. 1422) capitalises on the notion of *work* as both process and product or artefact. In effect, it subtly follows, albeit in a 'demonic' fashion, the medieval taxonomy of work underlying the current social hierarchy. The four soldiers of the mystery are admittedly the Roman *bellatores* as much as the medieval *laboratores*, the latter in a dual stance, viz. both within and without the performance. Whereas the four evangelists' task is to spread the divine word and continue its beneficent work, the soldiers' is to fulfil their duty and crucify the 'transgressor' (Mark 15.28). The demonic orientation is also manifest in the play's ostentatious endeavour to set an example whereby the exemplary divine figure, however, is demoted and classified with the outlaws, which amplifies the already existing ontological gap between the two realms, divine and human. On the other hand, the text operates an ironic confusion



between the victim and the victimiser insofar as the executioners themselves are in their turn victimised in their work.

From the outset, the soldiers emphasise that they are carrying out the orders of their social superiors:

I MILES. ... lordis and leders of owre lawe  
Has geven dome [doom] þat þis dote [fool] schall dye.  
(ll. 4-5)

Mere executioners, these four instruments of the lords will enjoin hard work and commitment on each other so as to be able to complete the task in time, report it, and receive their due reward (ll.13-14, 25-26). On the face of it, their attitude bespeaks commendable conduct, complying as it does with the ethos of industrious work, and thus ostensibly sets a positive example to the audience. Paradoxically, however, the soldiers' status as *subjects* entails not only their submissiveness to orders but also an assertion of independent agenthood, since, after all, Jesus is indeed at their hands and their role is to chastise Him, i.e. teach Him a lesson:

II MILES. þe foulest dede [= death] of all  
Shalle he dye for his dedis. [= deeds] (ll. 21-22)

The soldiers' readiness to do their best is ironically undercut by the technical failures which they have to counter – a comic metatextual hint at the amateur actors' background off stage as members of the Pinner and Painter guild – and by their occasional lapses into laziness when confronted with personal physical overstrain (ll. 163-4, 203-4, 207-8). Furthermore, the script plays up the demonic dimension by resorting to the recurrent enumeration of the tools and steps of torment, whereby its deictic and ritual functions merge into a demonic liturgy: the *Crucifixion* depicts the *work of humans* in the cause of evil and death. How macabre the torment can be we gather only when the text presents the executioners as the inept instruments of fate, whose own *labor* is indistinguishable from *dolor* (ll. 189-94): their toil recalls at once the Adamic curse and the medieval public execution. In the same vein, the *sinister* (bilingual) pun makes a case of the misalignment which occurs precisely on the *left* hand side, complete with the soldiers' disposition around the cross (ll. 81-8): they are at once the four demonic points of the compass, i.e. the world, the four elements which make up vile matter, and demonic evangelists who will soon announce the accomplishment of the *Crucifixion*. Their own suffering then symbolises as much the due punishment of the world as a self-ironic advertisement staged by the guild members.

The executioners blame their own faults or debility on their victim, in a demonic instance of carnivalesque displaced abjection, very much in line with the overall biblical treatment of Jesus during His Passion. It is precisely in the soldiers' derisive and abusive attitude towards their victim where the biblical demonic carnivalisation features large: Jesus is at once the fool (l. 5) as lunatic and the traitor (ll. 32, 77), therefore both an impostor (l. 36), i.e. a dissembler, hypocrite, and a villain (ll. 62, 73, 96, 160), who has been telling gross lies or else has been babbling. Jesus' fate is to suffer the worst of torments, physical *sparagmos* and repeated scorn that denies His divine origin (ll. 269-76). In effect, the words of abuse illustrate the cultural mutation which occurred in the

later Middle Ages: the adjective *wood* no longer signifies inspired lunacy, but rather unruliness, i.e. a form of social defiance that deserves due punishment, which will be enacted in the twofold form of carnivalesque crowning and cruel torment:

I MILES. And, sen [since] he claymeth kyngdome with croune,  
Even as a kyng here have [hang] schall hee.  
(ll. 79-80) [emphasis mine]

The elevation, at once physical, on the cross, and social, as the King of the Carnival, blends the biblical model and the medieval concern for moralisation, itself not unambiguous, since the soldiers' expletives and invocations of 'Mahounde' (ll. 61, 129) implicitly cast them as devils incarnate (ll. 80): 'þe *Devill hym hang!*' (l. 188).

The slow progress of the execution makes the soldiers entertain the idea of malefic intrusion, viz. consider that Jesus has bound them by a spell (ll. 127-30). Hilarious though it may sound, their explanation does indeed cast demonology in an unfavourable light, only that its true agents are the soldiers themselves: the spectators witness a piece of *staged* black magic, yet one whose resolution depends on the soldiers' visible tugging of ropes. To an alert twenty-first century mind, this episode may appear as a metatheatrical remark, albeit dropped unawares, which deconstructs the puppeteering show of ideology as a hoax.

Nevertheless, the task is eventually accomplished in a perfectly workmanlike fashion (ll. 143-4). Medieval self-irony and demonic derision notwithstanding, the *laboratores* pursue praise for their work, and do so much as invite their victim to assess the quality of the execution:

I MILES. [*To Jesus*] Say, sir, howe likis you nowe,  
þis werke þat we have wrought? (ll. 249-50)

The answer they get, Jesus' second and last speech, merges the notion of divine grace (ll. 259-64) which obtains the tormentors' forgiveness and humankind's redemption, 'What they wirke wotte they nought' [They know not what they do] (l. 261; cf. Luke 23.34), with the exhortation *behold the spectacle*, itself vacillating between an invitation to the audience to mind the sacrifice (which endorses the late medieval devotion to the humanity of the suffering Christ) and the medieval tombstone epitaphs enjoining on the passers-by remembrance of and commiseration with the dead.

Once the 'show' of suffering (ll. 267-8) is finished, the soldiers may consider reporting its accomplishment to Pilate, in an ambiguous wording that anticipates Cassius' in *Julius Caesar*, III.i:

II MILES. þis race mon be rehersed right, [the course of events must be  
accurately reported]  
Thurgh þe worlde both este and weste. (ll. 283-4)

The centrifugal, i.e. referential, sense is here supplemented, as it sometimes happens in medieval theatre, with a centripetal, i.e. metatheatrical, hint, which foregrounds the moral and symbolic implications of the event: *historia sacra* has become the subject-matter of a mystery play, and thereby

can be *watched* on a yearly basis by freely consenting spectators who participate in the (theatrical) event as the actual witnesses to the Crucifixion did in the first century. The audience are shown their own involvement in the evil work in the lines I Miles addresses to Jesus: 'þou schulde have mynde, with mayne and moode, [= try hard to remember] / Of wikkid werkis þat þou haste wrought' (ll. 65-6).

By now, the spectators have been cajoled into sympathising with Jesus' tormentors by a step-by-step training that starts, according to Gibson and Haritos-Fatouros, with 'blaming and dehumanizing' the victim and ends with 'social modeling by watching other group members [i.e. the actors] commit violent acts and then receive rewards' and a systematic 'desensitization to repugnant acts by gradual exposure to them [offstage, e.g. public punishment for various crimes], so that they appear routine and normal despite conflicts with previous moral standards' (1986:57). Nonetheless, the selfsame technique renders the tormentors' 'wirke' on-stage instrumental for the implementation of the divine plan of redemption.

It is presumptuous to assume that the medieval *audience* construed the *performance* in all the dimensions a twenty-first century *reader* does the extant *script*. All one can know for sure is that theatrical understanding depended as much on an acknowledgement of staging conventions as on a fairly satisfactory knowledge of the Bible through church attendance and listening to sermons delivered in the vernacular and also by means of the visual arts. Nevertheless, the mystery's spectators may have noticed the glide in the meaning of the recurrent notion of *work*, at once the productive activity of the *laboratores* and the supernatural manifestation in the world, whether redemptive or demonic. Furthermore, *labor* and *dolor* coalesce in the Crucifixion: the pathos engendered by the passively enduring Jesus of the script cannot be completely severed from the bathos of His tormentors' failures, toil and mock dismemberment that actually point out their human dimension; the victimiser as victim is, after all, not quite demonic but rather miserable, even if this recalls the carnivalesque debasement of the devil itself. All the technicalities the text insists upon are a demonic epiphany which nevertheless foregrounds the medieval *artes mechanicae* to which the *ars theatra* (*ars ludorum*) too belongs: the soldiers' demonic craftsmanship and their boasts about their accomplishment, a well-wrought work indeed, may also be construed as thinly disguised pride in the amateur actors' artistry and the well-wrought urn their performance is.

---

#### Sources

Schaff, P. and H. Wace, eds. 1955. *Nicene and Post-Nicene Fathers*, second series, rpt. Grand Rapids MI: Wm. B. Eerdmans. Vol. XIV. *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church*. Available: <http://www.ccel.org/fathers/NPNF2-14> [2004, Feb. 22]

*The Book of Pastoral Rule and Selected Epistles of Gregory the Great*. Available: <http://www.syntaxis.org/ecf/volume36/ECF00003.htm> [2004, Feb. 23]

*Tretise of Miraclis Pleyinge* şextractş. 2000. In Greg Walker, ed. 196-200.  
Walker, Greg, ed. 2000. *Medieval Drama. An Anthology*. Oxford, UK and Malden, Mass.: Blackwell.

York *Crucifixion*. 2000. In Greg Walker, ed. 134-41.

#### Works Cited

Beadle, Richard. 1994. 'The York Cycle.' In *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Ed. R. Beadle. Cambridge UP.

Besanlon, Alain. 1996. *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*. Trans. Mona Antohi. Bucureşti: Humanitas.

Bynum, Caroline Walker. 2002. 'The Blood of Christ in the Later Middle Ages.' *Church History* 71.4 (Dec): 685-714. Available: <http://ebsohost.com> ş2003, Mar. 6ş

Cousins, Ewert. 1987. 'The Humanity and Passion of Christ.' In Bernard McGinn, John Meyendorff and Jill Raitt, eds. 375-91.

de Certeau, Michel. 1996. *Fabula mistică. Secolele XVI-XVII*. Trans. Magda Jeanrenaud. Iaşi: Polirom.

Faust, Joan. 2001. "'The Education of a Torturer": The Psychological Impact of the York *Crucifixion* Pageant.' *Journal of Popular Culture* 35.1: 155+. Available: <http://www.questia.com> ş2003, Dec. 20ş

Frank, Georgia. 2001. "'Taste and See": The Eucharist and the Eyes of Faith in the Fourth Century.' *Church History*, 70.4 (Dec): 619-43. Available: <http://www.ebscohost.com> ş2004, Feb. 27ş

Gardiner, Harold C. S. J. 1946. *Mysteries' End. An Investigation of the Last Days of the Medieval Religious Stage*. New Haven: Yale UP.

Gibson, Janice T. and Mika Haritos-Fatouros. 1986. 'The Education of a Torturer.' *Psychology Today* 20 (Nov): 50-8.

Kahrl, Stanley J. 1984. 'Of History and Time.' In *Medieval English Drama*. Peter Happé, ed. Houndmills & London: Macmillan. 117-29.

Kieckhefer, Richard. 1987. 'Major Currents in Late Medieval Devotion.' In Bernard McGinn, John Meyendorff and Jill Raitt, eds. 75-108.

McGinn, Bernard, John Meyendorff and Jill Raitt, eds. 1987. *Christian Spirituality*. Vol. 2. *High Middle Ages and Reformation*. New York: Crossroad.

Meyendorff, John. 1985. 'Christ as Savior in the East.' In *Christian Spirituality*. Vol. 1. *Origins to the Twelfth Century*. Bernard McGinn, ed. New York: Crossroad. 231-51.

Work, Telford. 1999. "'Iconomy": A Rule Theory for Images in the Church.' Available: <http://www.westmont.edu/~work/articles/iconomy.html> ş2004, Feb. 16ş

NISTOR BARDU

## Imagini ale școlilor (a)românești din Balcani reflectate în operele memorialistice ale scriitorilor Teohar Mihadaș și Nicolae Caratană

**D**espre școlile românești din Balcani care au funcționat pentru aromânii de acolo cu sprijinul Statului Român, începând din 1864, există numeroase documente oficiale păstrate în arhive. Alături de acestea, s-au elaborat lucrări de sinteză în care autorii au valorificat, alături de informații documentare, și date din experiența proprie sau rezultate în urma unor investigații personale<sup>1</sup>. Toate acestea oferă celor interesați o imagine elocventă a plusurilor și minusurilor învățământului românesc pentru aromâni, pe care majoritatea oamenilor de știință, societatea civilă românească, precum și foarte mulți intelectuali aromâni i-au considerat și îi consideră și azi, pe baza argumentelor istorice și lingvistice, frații de sânge ai românilor de la nord de Dunăre.

În comunicarea de față, propunem cititorilor imagini ale funcționării unor școli (a)românești din Grecia așa cum s-au reflectat acestea în conștiința și sensibilitatea a doi mari scriitori (a)români: Teohar Mihadaș și Nicolae Caratană. Amândoi s-au născut în Grecia, dar s-au afirmat ca poeți și prozatori în România. Nu este vorba de o reflectare artistică, așa cum am fi tentați să credem la prima vedere, ci de una memorialistică, în care datele respective, dacă nu coincid totdeauna perfect cu realitatea, datorită subiectivității și depărtării în timp față de momentul în care au fost puse în pagină, sunt, totuși, foarte aproape de ea.

**Teohar Mihadaș** (1918-1996) s-a afirmat în literatura română cu mai multe volume de poezii și câteva volume de proză<sup>2</sup>, cele mai multe apărute după eliberarea sa din închisorile comuniste în care a îndurat, asemeni atâtor alți compatrioți, calvaruri cumplite din cauza convingerilor sale politice anterioare. Dintre volumele în proză, *Tărâmul izvoarelor*, apărut în 1968, în climatul de relativ dezgheț ideologic și cultural care a avut loc atunci în România, readucea în literatura română, după o lungă tăcere datorată opresiunii comuniste,

aspecte ale vieții aromânilor, redeșteptând, chiar dacă mai discret, interesul publicului pentru destinul vitreg al acestor descendenți sud-dunăreni ai romanității orientale.

Deși e greu de definit specia căreia îi aparține, *Tărâmul izvoarelor* este, dincolo de orice îndoială, o carte autobiografică. Într-un stil avântat, metaforic, specific mai degrabă poeziei decât prozei, autorul evocă în paginile ei copilăria și adolescența petrecute în decorul fascinant al munților Pindului, în Grecia. În satul natal Turia, așezare locuită în exclusivitate de aromâni, devenită în paginile cărții Tauria, ceea ce sună mai fabulos și mai sugestiv, și în orașul Grebena, Teohar Mihadaș a urmat cursurile școlii primare și, respectiv, pe cele gimnaziale, care au avut un rol esențial în devenirea sa ulterioară. Dincolo de haloul de mit, legendă și idilic, care pare a se crea singur în emoția amintirii, anii de școală, figurile dascălilor și ale colegilor, cu psihologiile lor pitorești, sunt rememorate de autor în mod realist. Vom extrage în cele ce urmează datele care ni se par cele mai relevante în legătură cu funcționarea respectivelor școli.

În Turia (Tauria), ne spune Teohar Mihadaș, în vremea copilăriei sale – anii ‘20 ai secolului trecut – funcționau două școli: una românească, întreținută de Statul Român pentru copiii aromânilor care se considerau *români*, și una grecească, pentru copiii aromânilor așa-numiți *grecomani*, care, deși erau aromâni și vorbeau graiul strămoșesc de origine latină, se considerau *greci*, datorită fie presiunii autorităților gecești, fie intereselor practice, fie propriilor convingeri.

Școala românească, situată în centrul comunei, „era cea mai frumoasă și cea mai îngrijită clădire, adevărată podoabă pentru așezarea valahilor” (p. 74). Funcționa, spune mai departe autorul, din timpurile turcului<sup>3</sup>. Directorul școlii era învățătorul Nicolae Nibi, un fanatic al românismului, cunoscător și de germană, franceză și italiană, dar intolerant cu grecii și cu limba greacă, pe care n-ar fi învățat-o pentru nimic în lume. Lui îi datorează viitorul scriitor „bucuria sentimentelor patriotice, cultul lucrurilor mărețe, dragostea pentru străbuni și faptele lor mărețe”, mândria originii latine a neamului din care făcea parte și noblețea limbii sale. (p. 83-84). Avea să împărtășească o soartă tragică, asemănătoare cu aceea a învățătorului Dimitrie Cicma, „cel mai de seamă fiu al Tauriei, ctitorul școlii și al bisericii”, spintecat de iataganele poterelor lui Milas care, apoi, i-au smuls inima din piept, i-au vârat-o în gură și l-au aruncat într-o prăpastie drept hrană pentru fiarele și păsările sălbatice (p.74-76). Pe Nicolae Nibi, mai târziu, alți greci, la fel de șovini și cruzi, l-au pus mai întâi să asiste la masacrarea soției sale, apoi i-au jupuit jumătate din față, l-au urcat pe un măgar și l-au dus la locul uciderii „cu țigani în frunte” cântând „Deșteaptă-te române” (p. 83-84).

Clădirea școlii era prevăzută cu etaj. În holul de jos, copiii se descălțau în clasă, permițându-se intrarea numai în ciorapi. În holul de sus și în sălile de clase, pe pereți, se aflau atârinate tablouri cu chipurile lui Apostol Mărgărit, inspectorul școlilor românești din Balcani, Dimitrie Cicma, întemeietorul școlii din Turia, cu figuri ale Asaneștilor – Petru, Ioan și Ioniță, ale voievozilor români Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, ale revoluționarului Nicolae Bălcescu și poetului Mihai Eminescu etc. Alte tablouri didactice înfățișau scene din bătăliile românilor de la Șelimbăr, de la Grivița, Smârdan etc. Toate aceste elemente, ca și altele menționate de scriitor, confirmă observațiile cercetătorilor că în școlile românești din Balcani nu se învăța istoria

devenirii istorice a Balcanilor și, implicit, a aromânilor, ci istoria românilor de la nordul Dunării, chiar dacă, nu de puține ori aceasta era legată de aceea a popoarelor din sudul Dunării. Totuși, s-au folosit și manuale în dialectul matern, conținând povestiri istorice care prezentau evoluția aromânilor, de la cucerirea Macedoniei de către romani, până în vremurile Asaneștilor, și literatură dialectală aromânească, creată special de autori aromâni pentru a fi folosită în școală<sup>4</sup>.

Teohar Mihadaș menționează și numele învățătorilor care predau la școala românească, schițându-i fiecăruia un sugestiv portret. La clasa I, învățător era Guli Caragiu, „om atent și răbdător cu elevii, glumeț, el însuși copilăros câteodată, care degaja în juru-i o căldură de dascăl de vocație” (p. 75). Clasele a II-a și a III-a erau conduse de soții Ioana și Ioan Burgiuma, deosebit de generoși, iar la clasa a IV-a, învățător era însuși directorul școlii, Nicolai Nibi, martirul de mai târziu.

Lecciónile se făceau „în gura mare și în cor”, chiar dacă era vorba de aritmetică, istorie sau geografie, așa încât, primăvara și toamna, când ferestrele erau deschise, murmurul copiilor se răspâdea în sat învăluindu-l ca o psalmodie (p.78).

Școala românească, deși era mai frumoasă și mai bine dotată, era frecventată de mai puțini elevi decât școala grecească. Erau zece-doisprezece într-o clasă. Aromânii din Turia, ca și alții din localitățile din Munții Pindului, își trimiteau copiii la școala grecească deoarece, scrie Teohar Mihadaș, aceasta oferea foloase practice imediate. Pe de altă parte, prestigiul limbii grecești, „propagat cu mult zel de către institutorii greci de origine valahă din Tauria” (p.48, 78), impunea aromânilor, care ajungeau până la urmă să se considere greci<sup>5</sup>. Totuși, remarcă autorul, când era elev în clasa a IV-a, a fost martorul trecerii unei eleve, pe nume Teodora Scupi, de la școala grecească la cea românească. Explicația constă în aceea că rudele sale din România, negustori vrednici și respectați, la recomandarea insistentă a Societății de Cultură Macedo-Române, au cerut celor de acasă ca Teodora să fie retrasă de la școala grecească și înscrisă la școala românească (p.78-79).

La încheierea ciclului primar, Teohar Mihadaș s-a înscris la *Liceul Român din Grebena (Romanikon Likeon Grevenon)*, prevăzut cu internat și frecventat de elevi aromâni din toată peninsula: din Tesalia, Epir, Macedonia, Munții Rodopi și chiar din Peloponez. Printre profesorii de aici, autorul îl remarcă, între alții, pe poetul Zicu Araia, despre care ne spune că era cel mai iubit de elevi pentru că simboliza autohtonismul și scria versuri în aromână, convins fiind că graiul străbun este la fel de capabil ca și româna literară să transmită emoții și idei poetice profunde<sup>6</sup> (p. 138). Altor figuri, ca profesorul de română Gherman, severul profesor de matematică Abramescu, Grigorescu, de istorie și română, Tașuli, de latină, Dumitrescu, de muzică, Papa, de greacă, bătrânul Zdrula, de științele naturii, Bărgăuanu, profesorul de fizică și chimie care construise primul aparat de radio din Grebena etc., toți remarcându-se fie prin prestația la catedră, fie prin constituția fizică, fie prin comportamentul pitoresc, autorul le conturează portrete memorabile. După nume, se observă că o parte din membrii corpului profesoral erau aromâni. Cu toții erau bine plătiți de Statul Român, aveau salarii mai degrabă de atașați culturali decât de profesori (p. 134-151).

Nici la liceul românesc nu erau mulți elevi într-o clasă. În clasa a IV-a, de exemplu, spune Teohar Mihadaș, erau șapte elevi. Și la acest nivel se



manifestau așadar, aceleași interese care le impuneau aromânilor să-și dea copiii la liceele grecești.

După absolvirea foarte merituoasă a primelor patru clase de liceu românesc la Grebena, la sfatul lui Zicu Araia, Teohar Mihadaș a cerut Ministerului Educației Naționale din România o bursă pentru a urma o școală normală în țara despre care învățase atâtea până atunci. Cererea i-a fost aprobată și în octombrie 1935, viitorul poet și prozator cobora de pe vaporul luat la Salonic în portul Constanța. De aici, ajunge la București, iar din capitală, în urma dispozițiilor date de Caliani, directorul învățământului de peste hotare, ajunge la Dumbrăveni, în Transilvania, unde va urma și absolvi cursul superior al liceului din localitate<sup>7</sup>.

Liceul Românesc din Grebena, ca și celelalte școli din Grecia susținute de România, a funcționat până la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, când, în 1946, Guvernul Elen a dispus închiderea tuturor școlilor românești, preluarea imobilelor, mobilierului și arhivelor școlare și expulzarea în masă a tuturor profesorilor care erau cetățeni ai statului român<sup>8</sup>.

**Nicolae Caratană** (1914-1992) a îndurat și el, asemeni confratelui Teohar Mihadaș, tot din cauze politice, coșmarul penitenciarelor comuniste. De aceea, el s-a afirmat ca poet destul de târziu, în jurul vârstei de 60 de ani, deși a trăit până atunci cu atâta ardoare în cultul poeziei<sup>9</sup>.

Pentru ceea ce ne interesează în articolul de față, volumul de proză *Memorii ghețimanice* (Constanța, Ex Ponto, 2000) constituie o sursă extrem de interesantă. Nicolae Caratană se dovedește aici un observator obiectiv al modului în care funcționa învățământul românesc în țara copilăriei sale, Grecia.

Născut în Macedonia grecească, în satul aromânesc Horopani, situat între orașele Veria și Nausa (Neaguștea, în graiul aromânilor fărșeroți din jur), copilul Caratană a frecventat în satul natal școala grecească, al cărei învățător Konstantinos Pipingos era un adept al grecizării tuturor alofonilor (aromâni, turci, slavi, albanezi, evrei) din partea Macedoniei care intrase de curând (1913) în componența Greciei. De aceea, el avea obiceiul de a greciza numele copiilor de aromâni, viitorul scriitor devenind, la opt ani, Nikolaos Karathanos. Mai mult, îi obliga și îi urmărea să vorbească greaca și acasă, cei care erau pârâți că nu-i îndeplinesc poruncile suferind bătăi severe. Se învăța multă religie, istorie (mai mult mitologie) antică, matematică, citire (*Odiseea*). La muzică se cânta „Să cucerim Constantinopolul”! Abia în clasa a patra, cu învățătorul Konstantinos Reppos, care îi lăsa pe copii să-și vorbească limba nativă în afara școlii, elevii au început să studieze geografie, istorie contemporană, fizică, fitologie ș. a. (vezi. p.80-94).

Studiul geografiei l-a adus pe elevul Caratană în contact, deocamdată pe hartă, cu România.

Cu limba română, învățăcelul a intrat în contact auzind pe nevasta mormarului din sat, un grec venit din România, cum vorbește cu o aromâncă din sat „o limbă foarte asemănătoare cu limba noastră” (p. 91).

Din 1926, notează Nicolae Caratană, satul Horopani a încetat să mai fie un sat curat aromânesc. În urma pierderii războiului cu Turcia, Statul Grec a început să colonizeze și în localitățile aromânești greci din Asia Mică. În Horopani au ajuns, mai întâi, refugiați greci din Bulgaria. Aromânii de aici, văzând că rudele lor din satele de munte Gramaticova, Cândrova și Paticina

încep să plece în România, în Cadrilater, în condițiile cunoscute, sunt și ei câștigați de ideea plecării. De-acum înainte, România și limba română devin o prezență tot mai intensă în sufletul și mintea copilului și adolescentului Caratană (p. 94).

În 1927, familia Caratană se stabilește în Gramaticova, într-una din casele cu etaj părăsite de aromânii mutați în România. Aici exista școală românească care încă era frecventată la sfârșitul verii, deoarece cursurile începuseră toamna târziu, prilej pentru absoventul a patru clase de școală grecească, Nicolae Caratană, să-și compare cunoștințele acumulate la școala grecească din sat cu acelea ale elevilor „români”. Însă mai interesant pentru el a fost să afle că în sat erau elevi care urmau sau care aveau să urmeze, chiar în toamna care se apropia, cursurile *Școlii Superioare Comerciale Române* din Salonic. Autorul comentează în memoriile sale câteva aspecte cunoscute ale situației absolvenților acestei școli. Cei mai mulți emigrau în România, unde făceau studii superioare sau deveneau funcționari publici. În Grecia, absolvenții a opt clase de liceu românesc, față de numai șase la liceul grecesc, nu beneficiau de serviciul militar în termen redus, nu erau încadrați în slujbe de stat, iar la universitățile grecești erau primiți numai în urma unui examen de diferență extrem de sever și foarte greu de trecut. În această privință, în vremea respectivă, politica de stat grecească era de-a dreptul discriminatorie. Astfel că, „elementele cele mai dinamice menite să devină apărători ai cauzei românești, emigrând, aromânii rămâneau fără propagatori ai limbii românești” (p. 96).

Învățător la școala românească din Gramaticova era la data respectivă un anume Petre Papamihai, un absolvent a patru-cinci clase de liceu. Acesta i-a promis lui Nicolae Caratană că îl va prezenta la Școala Superioară din Salonic, dacă îl va ajuta la muncile agricole din vara respectivă. În toamnă însă, învățătorul Papamihai nu s-a ținut de cuvânt, așa că doritorul Caratană, care îi muncise toată vara, s-a prezentat la Salonic însoțit doar de tatăl său. Secretarul școlii, un meglenoromân, fost învățător, a dat următorul verdict verbal cererii formulate de cel care își pusese atâtea speranțe în școala românească la porțile căreia tocmai bătea: „Nu avem locuri pentru fiii de grecoman! De ce vă trimiteți copiii la liceele românești și nu la cele grecești? Da! Fiindcă ați aflat că statul român acordă burse! Nu avem locuri pentru copiii de grecoman!”. Răspunsul nepăsător al funcționarului școlii românești îl făcu pe elevul plin de speranțe să plângă, iar pe scriitorul de mai târziu să reflecteze: „Un copil bătuse la porțile României, iar România nu i-a deschis intrarea. Oricare altul ar fi purtat resentimente pentru România, ar fi urât-o, i-ar fi nutrit dușmănie. Dar eu nu am ținut seamă de zgârcenia, de lipsa de patriotism a României reprezentată la Salonic prin secretarul Școlii Superioare Comerciale Goșu. Am iubit-o, m-am jertfit pentru ea, când a avut nevoie de jertfa mea” (p. 98).

De ce ajunsese Horopani să fie considerat un sat de grecoman, ne spune autorul la pagina 101 a *Memoriilor...* sale. Bunicul prietenului său de joacă din copilărie Vasu al Sârb, celnicul Hrista al Sârb, din satul aromânesc Selia de Sus, considerându-se grec și având convingeri grecești, fiind deci grecofil (grecoman), respinsese pentru tot satul respectiv, ca și pentru Horopani, un fel de „colonie” a primului, ideea școlilor românești pentru aromânii aflați sub celnicatul său.

În compensație, întorcându-se cu familia la Horopani, la șes, învățătorul grec Konstantinos Reppos înființă numai pentru Nicolae Caratană clasa a VI-a la școala grecească din localitate. În curând, datorită sânguinței sale în a învăța

singur Vechiul Testament și franceza, cam la atât reducându-se materiile pe care le studia în clasa a VI-a, învățătorul Reppos l-a făcut pe Caratană un fel de înlocuitor al său la catedră. În această ipostază, singurul elev dintr-a VI-a preda el elevilor din clasele inferioare toate materiile, în afară de matematică, la care avea lacune serioase.

Într-o zi, având în jurul său mai mulți elevi aromâni, Caratană citi din manualul de geografie al autorului român I. Simionescu, pe care și-l procurase de la Gramaticova. Ascultând, colegul și tovarășul său de copilărie Nicu al Nivace a exclamat: „Măi, aproape că se potrivește cu limba noastră”. Este drept, notează memorialistul, la multe cuvinte ne scăpa înțelesul lor, însă ne încânta urechea” (p. 99). Surprinși de învățătorul grec Reppos, acesta îi luă cartea din mână, a răsfoit-o și l-a îndemnat pe Caratană s-o pună în ghiozdan și s-o citească acasă, explicându-i cu blândețe că nu avea voie cu cărți românești la școală. Sfatul pe care i l-a dat a fost să învețe cât mai bine greaca, greaca clasică, pentru că aceasta va fi baza culturii sale ulterioare. Previziunea lui Reppos s-a împlinit, după cum mărturisește mai departe Caratană și după cum au remarcat prietenii literari și cititorii de mai târziu ai poetului, impresionați de profunzimea gândirii lirice și de cadențele clasice excepționale ale versurilor sale.

Câștigat tot mai mult de România de pe hartă și de limba română din manualele pe care și le procurase, fiul Caratană își convinse tatăl – mama era deja convinsă – să plece în România, așa cum plecaseră atâția aromâni din sat, între care bunicii materni (*papu și maia*), unchi și mătuși. Cei din Horopani s-au hotărât mai greu să emigreze pentru că erau proprietari de pământ cultivabil, spre deosebire de fărșeroții din regiunea Veria-Vodena care se ocupau numai cu oieritul și care au emigrat în număr mare în România. Mai cu seamă, Nicolae Caratană își punea speranțele că în România va putea urma o școală care să-l facă altceva decât muncitor în pădure, cum era tatăl său.

Odată hotărârea luată, familia Caratană s-a îmbarcat la Salonic pe un vas românesc cu numele „București”, alături de alte familii de aromâni, și a ajuns la Constanța. Prima impresie la debarcare în Constanța a fost că a plecat dintr-o Grecie mare ca să întâlnească în portul românesc de la Marea Neagră o Grecie mică. Exprimarea autorului face aluzie la faptul că la Constanța exista, la data respectivă, o comunitate grecească destul de numeroasă. În curând, împreună cu ceilalți aromâni imigranți, familia Caratană ajunge în Cadrlater. De aici începe pentru Nicolae Caratană drumul căutării poeziei, pe care l-a găsit prin multele eșecuri și suferințe îndurate, prin plânsul care a devenit cântec și prin cântecul care s-a transformat în frumusețe (vezi p. 100). Istoricul literar Enache Puiu îl consideră „unul dintre cei mai valoroși poeți ai timpului său”, pentru versurile în aromână ocupând un loc din primele rânduri<sup>10</sup>.

La capătul acestor notații memorialistice ale celor doi mari scriitori aromâni afirmați în literatura română, dar având nostalgia locurilor natale și a anilor de școală petrecuți în Pind și în Macedonia grecească, se impune o concluzie, care a și fost exprimată de altfel de reputatul istoric medievist, balcanolog și bizantinolog Nicolae Șerban Tanașoca, și el de origine aromână: „Experiențele familiei, și propriile mele cercetări științifice m-au convins în cele din urmă că școlile românești din Peninsula Balcanică nu au reușit să deștepte decât o parte – nu cea mai mare – dintre aromâni, ele au fost mai degrabă pepiniere de imigranți în România, decât instituții menite să consolideze, așa cum se

dorise inițial, identitatea etnică și culturală a aromânilor ca minoritate națională românească, în patriile lor balcanice. Nu e mai puțin adevărat însă că, fără aceste școli, aromânii ar fi fost de mult deromanizați și că tot ce înseamnă literatură cultă dialectală aromână s-a dezvoltat datorită școlii românești, prin oameni care se simțeau români și se comportau ca atare. În trecut fie zis, mi se pare plin de sugestii faptul că George Murnu, cel mai de seamă poet dialectal aromân, era fascinat de provensalul George Mistral și de mișcarea felibrilor! În sfârșit, nu putem uita că în aceste școli s-au format numeroase personalități de elită, de nivel european, care au îmbogățit cu numeroase creații originale cultura română, îndeplinind și funcția unui factor de apropiere între români și ceilalți balcanici”<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> Cităm în acest sens, în ordine cronologică, pe Mihail-Virgiliu Cordescu, *Istoricul școalelor române din Turcia, Sofia și Turtucaia din Bulgaria și al seminariilor de limba română din Lipsca, Viena și Berlin*, București, Tipografia Curții Regale..., 1906; Th. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București, Imprimeria Națională, 1932; Max Demeter Peyfuss *Chestiunea aromânească*, București, Editura Enciclopedică, 1994; Stelian Brezeanu, Gheorghe Zbucă (coord.) *Românii de la sud de Dunăre*, București, Arhivele Naționale ale României, 1997; Gheorghe Zbucă, *O istorie a românilor din Peninsula Balcanică*, București, 1999, Adina Berciu-Drăghicescu, Maria Petre, *Școli și biserici românești din Peninsula Balcanică. Documente (1864-1948)*, București, Editura Universității, 2004.

<sup>2</sup> Menționăm următoarele titluri: poezie: *Ortodoxie păgână* (1947), *Țărâna serilor* (1967) *Reminiscente* (1969), *Elegii* (1971), *Trecerea prapurilor* (1972), *Pâinile punerii înainte* (1974), *Nimburi* (1976), *În lumina inserării* (1984), *Înstelatele oglinzi* (1984), *Orfica tăcere* (1988); proză: *Tărâmul izvoarelor* (1968), *Frumoasa risipă* (1980), *În-altele acele vremi* (1987), *Pe muntele Ebal* (1990), *Pinii de pe Golna* (1993). Pentru lista volumelor și aprecieri de valoare asupra operei lui Teohar Mihadaș, cf. Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, București, “Albatros”, 1977, s.v., Hristu Cândroveanu, Kira Iorgoveanu, *Un veac de poezie aromână*, București, “Cartea Românească”, 1985, p.421-422, Dina Cuvata, *Scriitori armâneshtsâ*, Scopia, 2001, s.v. După căderea comunismului, autorului i-au apărut în aromână volumele *Botsli di didindi* (1992), *Oara di hari* (1998), *Catreni* (1998).

<sup>3</sup> Mihail-Virgiliu Cordescu, *op. cit.*, p. 153-155, precizează că anul înființării școlii din Turia este 1884. Până în 1891 a fost mixtă, de la această dată înființându-se școala de fete. În anul școlar 1905-1906, frecventau cursurile 64 de elevi la școala de băieți, iar la cea de fete, 32 de eleve. Pe vremea copilăriei școlare a lui Teohar Mihadaș, școala din Turia era mixtă.

<sup>4</sup> Gheorghe Zbucă, *op. cit.*, p.65-67.

<sup>5</sup> Și Mihail-Virgiliu Cordescu, *op. cit.*, p.153-154, remarcă acest fapt pentru anul 1905-1906, când în Turia, din 2000 de suflete, doar 800 aveau sentimente românești, iar 1200 erau grecomani. “Până mai deunăzi, numărul grecomanilor era mai mic, dar de când grecii au început a duce lupta crâncenă contra românilor, cei slabi și fricoși se dau drept greci”.

<sup>6</sup> Pentru poezia lui Zicu Araia, cf. vol. *Poezii Z. A. Araia și T. Caciona* (Biblioteca Națională a Aromânilor publicată de Tache Papahagi. Vol.II), București, Editura Societății Cultural-Naționale „Apostol Mărgărit”, 1932, Hristu Cândroveanu, Kira Iorgoveanu, *op. cit.*, p.176-196.

<sup>7</sup> Anii de liceu de la Dumbrăveni sunt evocați de Teohar Mihadaș în volumul *Frumoasa risipă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.

<sup>8</sup> Cf. Stelian Brezeanu, Gheorghe Zbucă (coord.), *op. cit.*, p. 349. În documentul respectiv reprodus (nr. 162), care este un extras dintr-un studiu din Arhiva Ministerului Afacerilor Externe redactat de Trifu Iulian, se prezintă cauzele închiderii școlilor românești din Grecia, brutalitățile comise în aplicarea dispoziției respective și suferințele aromânilor datorate șovinismului manifestat de greci. În final, diplomatul român solicita guvernului României să intervină pe cale diplomatică pe lângă guvernul grec pentru a revoca măsurile respective, pentru a restitui inventarul confiscat și pentru a anula ordinul de expulzare a profesorilor și învățătorilor români.

<sup>9</sup> Volumele de versuri antume ale lui Nicolae Caratană sunt: *Lampadoforie* (1972), *Lâna de aur* (1975), *Inscripții rupestre* (1981), *Arbori* (1989), iar postum, *Pod peste legende* (1992). În aromână, în timpul vieții, autorul a publicat *Așteptu soarile* (1985), reapărut cu o altă grafie, în 1991, la Editura „Cartea aromână”, condusă de Tiberiu Cunia. Proza memorialistică este constituită de volumul postum *Memorii ghețimanice* (2000). Referințe despre activitatea literară și opera lui Nicolae Caratană găsim la Nistor Bardu, *Virtuți potice ale limbajului dialectal*, în „Tomis”, XX, nr.12, dec. 1985, p.7), Dina Cuvata, *op. cit.*, p.19-20, Enache Puiu, *Istoria literaturii din Dobrogea*, Constanța, „Ex Ponto”, 2005.

<sup>10</sup> Enache Puiu, *op. cit.* p.472, 476.

<sup>11</sup> Nicolae-Șerban Tanașoca, *Lume Veche, Lume Nouă (Confesiuni)*, în „Ziarul Financiar” (Ziarul de Dumincă), 16 iul. 2004, p. 3.

CĂTĂLIN DOBRINESCU

## Arheologi români în Marea Mediterană Cercetări subacvatice în Sicilia

**L**a invitația Istituto Attivita Subacquee Palermo, ca arheolog român la Muzeul de Istorie Națională și Arheologie Constanța, am avut prilejul și șansa primului contact cu tehnica de lucru în arheologia subacvatică. Împreună cu directorul muzeului, dr. Constantin Chera, am petrecut două săptămâni, în perioada 1-14 septembrie 2006, la centrul de cercetare și studiu Campi scuola internazionali di Archeologia Subacquea, San Vito Lo Capo, Sicilia.

Ca specialiști în arheologia loess-ului, ce veneam dintr-un ținut legat de mare, Dobrogea, cu urme ale navigației costiere ce coboară în secolele XIV-XIII a.Chr., dar fără posibilitatea de a le cerceta științific în mod sistematic, am avut ocazia de a ne satisface curiozitatea cunoașterii într-un mod practic a arheologiei subacvatice.

Sub îndrumarea experimentată a cercetătorului italian Marcello Rocca, directorul centrului de cercetări menționat, am putut vedea ce înseamnă o bază materială necesară activității unui șantier sub apă, am deprins tehnica de scufundare și lucrul efectiv într-un astfel de sit, am observat modul de înregistrare a materialului arheologic recuperat.

Arheologia subacvatică presupune o relație specială cu apa, capacitate de a simți forța și măreția ei, de a o iubi și de a dori să o cunoști. Scufundarea la peste 20 de metri impune stăpânirea riguroasă a tehnicii și disciplinei, lucruri pe care le-am deprins foarte repede, animați de dorința începerii efective a lucrului în situl arheologic din golful San Vito.

Prietenia noastră dintotdeauna cu apa, faptul că stăpâneam bine scufundarea în apnee, ca urmare a unei îndelungate practici în Marea Neagră, ne-a ajutat să ajungem după numai două zile să lucrăm în echipele de cercetare a navelor scufundate aici.

Coasta de nord a Siciliei este o zonă bogată în vestigii scufundate din epoca antică și medievală, corăbii și așezări, care sunt integrate într-un program național de cercetare arheologică și de valorificare din punct de vedere turistic. Pe fundul golfului San Vito am participat la cercetarea unor astfel de mărturii, în fapt aici, au fost semnalate materiale arheologice din perioada greacă, romană și medievală la începutul anilor '90, când au și demarat lu-

crările. La început am studiat modul de lucru sub apă al colegilor și am făcut parte din echipele de cercetare-identificare vestigii, echivalentul perieghazelor de uscat. La 21-23 de metri adâncime, pe fundul mării, erau împrăștiate pe o suprafață de câteva sute de metri pătrați, nenumărate fragmente ceramice (amfore, vase de bucătărie), ancore și râșnițe de piatră, bare de plumb și alte obiecte ce au umplut cândva calele unor corăbii antice. Pe o suprafață de 6x6 metri s-a realizat un caroiaj similar celui de pe uscat, piesele fiind descoperite din nisip prin aspirare, cu ajutorul furtunului conectat la un compresor situat, la suprafață, într-o barcă pneumatică. Acest instrument, indispensabil cercetării subacvatice, înlocuiește șpaclul, mistria, pensula și găleata de pe uscat. Aceeași minuțiozitate și migală se aplică și sub apă când se dezvelesc din nisip materialele arheologice. Timpul alocat acestei operațiuni este, însă, limitat de rezerva de oxigen care dispare mai repede, datorită efortului și frigului (la suprafața apei sunt 26 de grade C, pe fund 16-17 grade C), astfel că după patruzeci de minute o altă echipă își continuă activitatea. Arheologia submarină presupune o organizare riguroasă, pentru că grupele de scufundători se succed, coordonarea și lucrul în echipă și între echipe sunt elemente fundamentale pentru succesul cercetării. Am făcut parte din cele patru echipe care se puteau scufunda de doar două ori în timpul unei zile. Timpul alocat lucrului sub apă la 20 de metri este de aproximativ patruzeci de minute, urmat de alte cinci minute de decompresie. Aceste perioade pot fi mai scurte când unul din colegi are probleme tehnice, moment în care toată echipa își încheiază activitatea și se ridică la suprafață. Lucrul sub apă nu înseamnă numai atenție acordată cercetării propriu-zise, ci înseamnă să urmărești atent propria persoană, colegii din echipă, mediul și eventualele pericole ce pot surveni în adânc. Această activitate leagă o profundă solidaritate între oameni, între om și natură, între om și tehnică.

Aspirarea este urmată de tehnicile clasice ale cercetării arheologice, adică marcarea, fotografierea și desenul tehnic în situ a obiectelor descoperite. Urmează apoi ciclul firesc: scoaterea materialului arheologic din apă și transportul la baza de pe uscat, unde este fotografiat, spălat, desenat și colocat în depozit. În cazul sitului nostru aceasta a fost soluția adoptată. Din discuțiile cu arheologii italieni am aflat că în apropiere, pe insula Lampedusa, s-a optat pentru păstrarea in situ a descoperirilor și vizitarea lor virtuală. Aici, o navă romană a fost scoasă din nisip și conservată pe fundul mării, fiind integrată circuitului turistic prin amplasarea de camere video pe uscat și în apă.

În urma acestei experiențe deosebite pentru noi și pentru arheologia românească, pot face, desigur, câteva observații, iar aprecierile țin exclusiv de specificul muncii noastre, neavând alte modele de comparație cu alte șantiere subacvatice.

Din punct de vedere al înregistrării materialului arheologic din sit am putut constata o similitudine cu modul de înregistrare de pe uscat. În acest sens apreciez acribia și modul exact de realizare a planurilor sub apă, care arată un profund profesionalism. O situație pe care am observat-o la fața locului este amestecul materialului arheologic sub apă. Fragmente ceramice aparținând unor perioade de timp diferite se regăsesc pe același nivel, în aceeași unitate stratigrafică. Ca o posibilă sugestie, cred că alături de înregistrarea pieselor, în ansamblu, de pe un anumit nivel, s-ar putea realiza și planuri separate pentru ceramică și piese de piatră care pot fi suprapuse apoi. Acest sistem folosit în arheologia loess-ului oferă o vizualizare mai bună a distribuției uneltelor sau obiectelor din materiale diferite (piatră, ceramică, os, s.a.), dacă se



pun și în planuri separate, pe același carou, cu diferențele de nivel aferente. Deoarece sub apă nu sunt posibile observații stratigrafice (piatra, ceramica, lemnul au grade diferite de scufundare în nisip, intervenția curenților marini, etc) realizarea unor planuri separate, în funcție de natura materialului, în cadrul aceluiași carou, dar de pe adâncimi diferite pot oferi mai multe informații. Apartenența acestor materiale la diferite perioade de timp (antică, medievală) pot sugera proveniența lor la culturi diverse și numărul navelor scufundate în zona cercetată.

Contactul cu reprezentanții școlii de arheologie subacvatică italiene, ne poate oferi, în viitor, speranțe pentru dezvoltarea acestei ramuri arheologice și pe litoralul românesc al Mării Negre. Apele noastre costiere sunt virgine din punct de vedere al cercetării arheologice, iar istoria țărmului mării este, după cum bine se cunoaște, bogată. Vestigii arheologice ies în fiecare an la mal, în plasele pescarilor, din activitățile Marinei Militare sau aruncate pur și simplu de valuri. Anul care vine ar putea aduce aici, la Constanța echipa de cercetare de la San Vito pentru o evaluare-periegheză a țărmului nostru, care va pune, sperăm, bazele unei cercetări sistematice și în România.

## Să ne cunoaștem scriitorii

### Program al U.S.R. pentru promovarea literaturii române contemporane

*Uniunea Scriitorilor lansează programul*

*„Să ne cunoaștem scriitorii”, menit să sporească vizibilitatea publică a scriitorilor români. Iată o schiță a evenimentelor din cadrul acestui program național de promovare a literaturii române contemporane:*

• Dezbatere pe tema *Vizibilitate publică între notorietate și valoare* în cele douăzeci și opt de reviste de cultură aflate sub egida U.S.R. Sau rubrici sub genericul *Să ne cunoaștem scriitorii*.

• Inițierea unui ciclu de întâlniri consacrate unor scriitori reprezentativi, din toate generațiile și din întreaga țară. (Scurtă descriere: întâlnirile vor avea loc lunar, într-o zi, la o oră și într-un loc fix – Sala Oglinzilor de la sediul central al U.S.R., din Calea Victoriei 115, București. Fiecare reuniune va avea în centrul său un scriitor, selectat de Comitetul Director. Acesta va fi prezentat publicului de câțiva critici, va citi din literatura sa și va vorbi despre ea, va răspunde întrebărilor publicului.) Prima reuniune, programată în prima jumătate a lunii noiembrie, va fi consacrată prozatorului Constantin Țoiu.

• Realizarea unui parteneriat cu postul TVR Cultural care să preia portretele scriitorilor prezenți la Sala Oglinzilor.

• Reuniuni literare de același format se pot desfășura și în filiale ale U.S.R. din țară (prezentări preluate de canale locale tv. și de presă).

• Realizarea unor parteneriate cu canale de televiziune naționale, care să introducă în programele lor prezentări de scriitori români contemporani. Realizarea unor parteneriate cu ziare importante pentru prezentări de scriitori contemporani.

• Realizarea în parteneriat cu posturi de radio și televiziune a unor emisiuni tip „Cine știe câștigă” consacrate unor scriitori români în viață.

• Crearea unei agenții de impresariat literar a Uniunii Scriitorilor.

• Realizarea unui parteneriat cu Primăria Bucureștiului pentru un proiect după modelul parizian și din alte orașe europene: editarea unor planșe cu texte antologice din scriitori contemporani și afișarea lor în metrou, în autobuze, în tramvaie și în piețele publice.

• Alte proiecte culturale (premierii, lecturi publice, prezentări, lansări și donații de carte etc.) se vor desfășura în tot cursul anului.

• În parteneriat cu Ministerul Culturii și Cultelor, formarea unor echipe de scriitori reprezentativi care să se deplaseze în orașe și în comune pentru lecturi și întâlniri cu publicul.

• În parteneriat cu Institutul Cultural Român, realizarea unor caravane literare care să se deplaseze în comunitățile românești de peste hotare, pentru lecturi, dialoguri și donații de carte.

## Boierismul

**B**oierismul este un manifest literar și, în același timp, o razie.

A venit timpul să gândim și să scriem boierește: cu forță, vigoare, eleganță, evghenie, culoare. Noi ne propunem să cultivăm atât literaritatea, cât și literalitatea poeziei. Înțelegem să valorificăm poezia enunțiativă dar și pe cea cu încărcătură stilistică. Ceea ce ne interesează este originalitatea, repudierea rețetei, torpilarea manierei. Scrierea după rețete impuse, nici măcar inventate, a buruienit literatura română în ultimii cincisprezece ani. Noi cultivăm ruperea de ritm, viteza, realismul și transfigurarea.

Ajunge cu vasalitatea față de poezia americană, vasalitate întărită de in-cultura lingvistică, de fonfăierea unei brume de engleză americană și de lipsa deschiderii spre alte limbi străine. Vrem să ne întoarcem la marea literatură europeană, la ordinea și la sistemul apusene și la vigoarea ontică și ontologică a personajului literaturii din est. E necesară recuperarea inspirației de natură universală, relansarea spiritului estetic – spiritul care știe să detecteze frumosul oriunde s-ar ascunde el. Avem nevoie de o artă fără artificii minore, fără încărcătură stilistică prezentă ca balast. Textul este suportul mesajului; distanța dintre semnificant și semnificat trebuie micșorată. Construcția operei să fie tensionată prin dinamismul scriiturii.

Vrem să vedem tendoanele și mușchii poeziei. Sarcasmul se cuvine completat de umor și ironie. Votăm pentru ironism, așa cum a fost el teoretizat de R.Rorty, conștienți că trăim într-o lume a contingențelor. A sosit momentul renașterii poeziei, a lirismului, a erosului, a misticismului, a vrăjii, a basmului și a blestemului. Să tranchilizăm arta schizofrenică! Nu înțelegem să ne întoarcem la rigiditatea ierarhizantă a modernismului. Propunem anihilarea haosului adus în ultima vreme de postmodernism, prin avansarea dinspre periferie spre centru. Destul s-a zăbovit în flegma periferiei.

Aprobăm vitalitatea mahalalei, nu dezlănarea periferică. Să spulberăm iluziile iluministe ale modernismului, prin dislocarea centrului sau prin multiplicarea lui! Fără să ne îmbătăm cu apa rece a transmodernismului, noi zăbovim, temporar, într-o zonă neutră. Până la ieșirea din haos, să trăim cel puțin un postmodernism monumental! Sensul ascendent al volutei este cel care ne stârnește stihia artistică.

Noi nu avem mentori interesați de puterea din administrația culturală, care inventează și pun în circulație nume doar pentru ca acestea să le devină mai

târziu vasale, nici critici al căror entuziasm are surse în complexele de notorietate față de colegii lor de generație. Ne simțim atașați de literatura română, clasică și contemporană, nu o negăm pentru a atrage asupra noastră o nefericită, în realitate, atenție. Ne bucurăm de prezența lângă noi a scriitorilor care sunt sau nu încadrabili celor trei importante generații, validate valoric, cu care împărțim contemporaneitatea, generațiile '60, '70 și '80. În preajma lor, nu simțim nici frustrări și nici angoase. Canonul este reperul valoric de la care plecăm pentru abordarea inovației.

Ca principiu, atunci când va trebui să contestăm ceva, vom avea în vedere acțiunile, ideile și proiectele celui care ne va determina să o facem. Nu vom contesta valoarea lui culturală, așa cum se face acum pentru a ieși cât mai ușor dintr-un complex al legitimității. Acest lucru se va întâmpla numai când noi vom fi contribuit mai mult decât el la patrimoniul literaturii române.

Arta boierească este o artă de conac, generoasă și masivă. Nu spiritul de gașcă, îngust și laș, ne reprezintă, ci reverența față de valoare, sub orice chip s-ar înfățișa ea. Boierul este un cavaler, un aristocrat. Trăsătura sa distinctivă este încrederea, remarcată și de Nicolae Steinhardt la Iisus Hristos, atunci când vorbea despre indulgență, despre faptul că dragostea și iertarea sunt dominante vocației contabile a diavolului.

Boierul impune prin disprețul față de invidie și lingușire. Pentru noi, contează ideile de prietenie, fidelitate și detașare de meschinăria machiată artistic. Boierul nu este un dandy sau un fițos arivist. El este un agon, gata să piară luptând pentru convingerile și principiile sale. Boierul este cel care scrie puternic, gândește liber și nu suferă de complexe. El este dezinvolt atât în salon, cât și în mahala.

A sosit momentul răbufnirii generației fără acces la propria țară. Suntem ultima generație. Nouă ni s-a furat Revoluția, știm să prețuim libertatea pentru că luptăm și, mai ales, vom lupta pentru ea, fără să cerem privilegiu în schimb. Noi nu facem comerț cu aspirațiile fundamentale care țin de condiția umană. Suntem în căutarea spiritului cosmopolit și critic al Junimii. Suntem agoni într-un spațiu agonistic, arenă a luptei împotriva ghiftuirii și îndobitocirii. Nu vrem să ne lăsăm vrăjiți de consumismul burtos al capitalismului târziu, acel *Spätkapitalismus* al lui Habermas. Îi chemăm alături de noi atât pe cei care ne-au precedat, cât și pe cei care ne urmează – pe toți cei care se recunosc în idealurile noastre.

Arta produsă fără maturitate culturală e un moft. Vrem să exploatăm resursele limbii române din spațiul rural și urban. Dorim o cultură „în care etimologia și sintaxa mediocru-utilitariste nu și-ar mai afla loc”, o cultură dominată de „verbul zgârie-cer” (Ilarie Voronca). De cincisprezece ani, cetățeanul a fost exploatat doar fragmentar, la modul maniac și unilateral. A venit vremea dezlănțuirii imaginației, vremea ieșirii din canale, din cămine infecte și din autobuze cu obsedați.

Tânjim după o proză aticistă, solidă și penetrantă. Destul cu asianismul manierist, dibuitor și schizofren! Ne-am săturat de narcisismul autorilor imberbi, de exhibiționismul subcultural al preținșilor romancieri. Vrem să reinstaurăm tensiunea dintre apolinic și dionisiac, vrem să reînviem sprinteneala prozei scurte, a scurtmetrajului. Romanul trebuie dus de urgență la terapie intensivă și vaccinat împotriva pornografiei cu buget lingvistic redus. Cuvântul tare trebuie absorbit în text, altminteri ne complacem în teribilismul spermaticomenstrual. De la poveștile *underground*, cele de pe „ulița mică”, ale lui Ion Creangă, lexicul pornografic a involuat până la înjurătura cea mai banală.

Argoul a fost desfigurată de lipsa de imaginație lingvistică, până când a sfârșit ca un biet jargon anchilozat. Trebuie să recâștigăm bucuria de a povesti, de a construi și de a experimenta. Să studiem arta păpușarului! Printr-o tehnică dinamică, capabilă să transforme lectura într-un spectacol al minții, vom reuși să impunem ceea ce acum enunțăm. În aceste vremuri improprii, practicăm literatura ca pe un sport extrem. Gata cu bălăcăreala de ghetou, gata cu autenticitatea smiorcăită! Vrem o autenticitate complexă, verosimilă, susținută de ludic textual. Să explorăm realul și mai puțin realitatea! Verosimilitate, nu mimesis. Acesta a fost binevenit după intelectualismul optzecist. Acum, când nu mai avem nici un fel de complexe și pudori, ne putem permite să atacăm și alte teme. Vrem lărgirea orizontului și abordarea originală. Tinerii nu trebuie să livreze, nici să cumpere artă second-hand.

Nu suntem neapărat integraliști, ci susținători ai creației în formele ei cele mai dinamice și mai noi. După mimarea post-decembriștă a avangardei, a venit timpul experimentului. Până acum, acesta a fost tot timpul previzibil. Arta majoră va urma în mod firesc.

Nu artei funcționale a modernismului, nu stilului internațional. Nu afacerismului și lichelismului. Să facem o artă ecologică! Să fim capabili să gonim pe autostrăzi, dar să nu ne temem nici de praful ulițelor. Să asanăm aerul stătut al artei, voiajând cu velierul, balonul și avionul supersonic.

Analizei mimate îi preferăm sinteza. Ne întoarcem spre originea sincretică a artei. Ne-am săturat de sonoritățile proaste de pop, rap, hip-hop și house. Vrem ca operele noastre să aibă tonalități simfonice, să fie jucăușe ca o bagatelă, inflamante ca un bolero, rebele ca un hit rock, subtile ca un jazz.

Acestea sunt lucrurile pe care ni le propunem, de aici plecăm. Portalurile pe care putem fi găsiți sunt [agonia.ro](http://agonia.ro), [poezie.ro](http://poezie.ro) și [proză.ro](http://proză.ro). Evident, suportul de hârtie va rămâne, cel puțin deocamdată, spațiul prioritar al întâlnirii cu dumneavoastră.

**PAUL BOGDAN  
RADU HERINEAN  
FELIX NICOLAU  
MARIUS MARIAN ȘOLEA**

*Chemăm alături de noi pe cei care se vor regăsi în această proiecție a viitorului literaturii române tinere. Generozitatea noastră este una deschisă spre cei care sunt în afara grupului inițial. Celor mai buni dintre ei le stăm la dispoziție cu festivaluri deja consacrate, în care aducem scriitori importanți pentru a înțelege fundamentul și rostul literaturii, și, de asemenea, cu posibilitatea de a-i publica la prestigioase edituri, cu care avem parteneriate.*

*Cu prilejul Crăciunului și al  
Anului Nou*

*Revista „Ex Ponto” urează,  
colaboratorilor, susținătorilor și  
cititorilor săi,  
multă sănătate, belșug și  
împlinirea tuturor măzuimțelor*

*LA MULȚI ANI!*