



PONTO

text imagine metatext



ianuarie - martie 2008

Nr. 1(18)
anul VI

EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 1 (18), Anul VI, ianuarie - martie 2008

EX PONTO

text/imagine/metatext

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

Director: IOAN POPIȘTEANU

Director general: PAUL PRODAN

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România,
cu 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: **VIDIU DUNĂREANU**

Redactor șef adjunct: NICOLAE ROTUND

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

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare și corectură: AURA DUMITRACHE

Colegiul:

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

**Revista apare cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național
Prețul de vânzare al unui exemplar este de 3,27 lei**

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

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

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

Revista se difuzează:

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

◆Respirări

OVIDIU DUNĂREANU – *Oglinzile memoriei* (p. 5)

TEXT

◆Poezie

DUMITRU MUREȘAN (p. 7)

LIVIU CAPȘA (p. 10)

MARIAN DOPCEA (p. 13)

SANDA GHINEA (p. 18)

BOGDAN BOERU (p. 20)

◆Proză

SUZAN MEHMET - *Vortex* (p. 22)

PAUL SÎRBU – *Mașina de cusut*
(p. 31)

CONSTANTIN CIOROIU – *Întreținerea*
(p. 40)

◆Memorialistică

GETA DELEANU – *Teodor Ionescu*
(Scrisori inedite) (p. 44)

◆Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC – *Amintiri de la Cumpătu* (p. 51)

◆Traduceri din literatura română

Poeme de LUCIAN VASILIU, GELLU DORIAN și MARIUS CHELARU în traducerea în limba engleză a lui MARIUS CHELARU și DANIELA ANDRONACHE (p. 57)

◆Traduceri din literatura universală

ALEKSEI KRUCIONÎH – *Amintiri despre Velimir Hlebnikov. Menajeria.* Prezentare și traducere de LEO BUTNARU (p. 67)

IMAGINE

Reproduceri după picturile lui GHEORGHE CONSTANTIN (pl.I-VI)
Profil biobibliografic. (p.81)
Opinii critice: DOINA PĂULEANU, FLORICA CRUCERU, GETA DELEANU (p. 81-83)

METATEXT

◆Pontice

ȘTEFAN CUCU – *Drumul lui Ovidius spre Tomis* (p. 84)

◆Exilul românesc

MANUELA LEAHU – *Contextes differents d'exil de l'intelligentsia roumaine* (p. 87)

◆Literatura interbelică. Eseu

PAUL CERNAT – *O estetică a dispariției* (I) (p. 101)

ANGELO MITCHIEVICI – *Crepuscularismul moldovenesc: Locul unde nu s-a întâmplat nimic...* (p. 114)

◆Mari critici literari. Eseu

ANTONIO PATRAȘ – *La oglindă. Lovinescu par lui-même* (p. 129)

◆Generația Criterion

DORIS MIRONESCU – *Autenticitate vs. literatură: Mircea Eliade* (p. 136)

◆Interpretări

ELVIRA ILIESCU – *Proza fantastică românească în secolul al XX-lea. Fantasticul poesc și Fantasticul simbolist* (p. 148)

◆Mari prozatori români

CONST. MIU – *Patima logosului la Ilie Moromete* (p. 154)

◆Comentarii

DANIELA VARVARA – *Nichita Stănescu – un Ulise al poeziei (moderne)* (p. 160)

◆Cronica literară

NICOLAE ROTUND – *Demierotica* (p. 168)

◆Lecturi

GEO VASILE – *Narațiunea erotică, o comandă a societății de consum?* (p.172)

R. NICOLAE – *Prima pagină de Liviu Grăsoiu* (p. 176)

DRAGOȘ VIȘAN – *Douămiism radical, în viziunea critică a Ștefaniei Mincu* (p. 178)

CONSTANȚA CĂLINESCU – *Teatru III* (p. 181)

◆Aspecte ale imaginii

ESTELLA ANTOANETA CIOBANU – *The Devil's in the Details: Visual Rhetoric and the Imp of Lincoln Cathedral* (p. 183)

◆Arheologie. Numismatică

GABRIEL CUSTUREA – *Numismatica dobrogeană în cercetarea românească* (p. 191)

◆Istorie

VIRGIL COMAN – *Mărturisiri despre un Raport final* (p. 194)

◆Balcanistică

NISTOR BARDU – *La Skopje, despre istoria aromânilor; Aromâna și macedoneana în context balcanic* (p.197)

◆Muzică

MARIANA POPESCU – *Un oraș al muzicii – Cernavodă* (p. 202)

Evenimente literare (p. 205)

Revista revistelor (p. 206)

Cărți primite la redacție (p. 208)

OVIDIU DUNĂREANU

Oglinzile memoriei

Am senzația, câteodată, că sunt un mare naiv, fiindcă am crezut și cred în dreptate, cinste, adevăr, prietenie, colaborare, în demnitate și corectitudine, că în ceea ce faci trebuie să pui suflet, devotament, să fii un perfecționist. Constat, însă, că mulți inși, în jurul meu, nu procedează la fel. La modă sunt, astăzi, oamenii care știu să se descurce, mediocritățile cu imaginația limitată și idealuri de cârțiță meticuloasă, al căror har se uzează în fel de fel de miraje, utopii și fleacuri. Ei sunt admirați și luați drept ceea ce nu pot fi niciodată. Astfel a trișa, a minți, a trage pe alții, a te preface că faci ceva important, a te folosi de relații sus-puse pentru a-ți atinge scopurile de-o șchioapă, a devenit normă pentru o asemenea categorie de oameni.

Nu este simplu să rezști în provincie, care-și are regulile ei dure; aici de cele mai multe ori te pierzi, te scufunzi fără să-ți dai seama, fiindcă nu este ușor să rezști presiunilor, slăbiciunilor omenești și să păstrezi dreaptă scara valorilor.

„În istoria generală a artei, periferiile sunt adesea sediul a două fenomene contradictorii. Pe de o parte provincialismul, imitația și tot ceea ce face arta periferiilor să fie refluxul palid și timid al producțiilor triumfătoare ale centrului, pe de altă parte, o potențialitate de inovație și de ruptură, pentru că regulile își pierd din forța de gravitație și pentru că simplul sentiment de a fi marginal poate provoca emulația și poate concentra asupra rupturii și originalității energiile născându-se din aceste regiuni îndepărtate.” (Alain Besançon. *Imaginea interzisă*)

Nulitățile și mediocritățile, a căror agresivitate nu cunoaște limite, „descalcă” între noi cu un aer arogant, de superioritate. Ne măsoară condescendent, strâmbând din nas ca și când totul le-ar puți. Ne aruncă pe masă manuscrise agramate, ori tomuri groase cât cărămizile, și ne somează să le publicăm și să scriem despre ele, că, altfel, cine știe la cine (sau unde!) ne reclamă. Dar nici noi nu suntem dintre cei care se pierd cu firea din te miri ce. Acești impostori sunt încurajați cu nerușinare de redacțiile unor publicații insipide, dar mai ales de lăcomia și ignoranța unor pseudo-editori, care nu doresc decât să le ia banii și nimic mai mult.

Așa-zisa literatură a multora dintre cei care se chinuie cu îndârjire să înnegrească hârtia și să scoată, la nesfârșit, carte după carte, cheltuind sume mari de bani, suferă de suficiență. Lipsiți de simț critic și de bunul simț elementar, acești închipuiți și-au făcut din scris un blazon fals, și luptă cu îndărătnicie, pe toate

căile posibile și imposibile, să-și întocmească dosare cât mai pompos recomandate, pentru a intra în Uniunea Scriitorilor. Bătălia a devenit și mai crâncenă, de când au auzit că, pentru calitatea de membru al Uniunii, se primește lunar o indemnizație de 50% din pensie. Numai cei care conduc filialele U.S.R. știu ce pătesc și ce aud de la ei, ce muncă de lămurire duc să-i facă să înțeleagă că o asemenea „aspirație” este privilegiul celor născuți cu talent și care au ceva esențial de spus.

Azi se crede că înlăturarea cenzurii înseamnă și dispariția auto-cenzurii. Se poartă experimentalismul steril, critica de cumetrie, potopul de laude, de lansări ditirambice, cu mese încărcate, autoiluzionarea, insurgența împinse până la huliganism. Literatura plină de extravagante și rătăcirii, provocator-licențioasă, se vrea literatură de avangardă. Cu mici excepții critica purtată de voci autorizate, recunoscute, a amuțit.

Eu nu am citit și nu citesc, numai așa de dragul lecturii. Am făcut-o și o fac sistematic, disciplinat, ca să mă inițiez, cărțile pentru mine, devenind în timp, ca și autorii lor, asemenea unor revelații. Ca om care, de când mă știu, am crescut și trăit în bibliotecă, am învățat un fapt însemnat: că nu se poate citi totul. De aceea m-am lăsat sedus numai de cărțile pe care le-am simțit că erau pe potriva propensiunilor mele sufletești la început, iar mai târziu pe măsura celor scriitoricești. Ajungând să înțeleg acest fapt, am avut posibilitatea să citesc mult. Primul cititor exigent, necruțător chiar, greu de păcălit, pentru care am scris, am fost eu. Dacă textele mele trec de mine, sunt convins că ele vor trece și de ceilalți cititori, cărora le place literatura ce decodifică, pe o linie ușor tradițională, misterul, magia, fantasticul existenței. Sunt, așa îmi place să cred, un povestitor pentru care savantele căutări textuale ale congenerilor mei optzeciști n-au însemnat niciodată nimic.

În volumul **Întâmplări din anul șarpelui**, la limita dintre realitate și fantastic, limită subminată adeseori de un fior liric puternic, am construit un spațiu al povestitului, al relatatului de istorisiri, al împărțășitului veștilor, populat de o umanitate înfierbântată de fantasmă, de spectacol, un teritoriu al himerelor personale și colective, în care oamenii așteaptă, pândesc permanent ceva fundamental, o schimbare esențială care să le releve tainele mari ale existenței; mai toți protagoniștii au sentimentul că prin incidență cu povestea devin și ei, la rândul lor, nemuritori. Acest spațiu al imaginarului se hrănește printr-un cordon ombilical, dacă pot să spun așa, din realitatea ținutului de sud-vest al Dobrogei, de la Dunăre, de la Ostrov, tărâm al copilăriei, al adolescenței, tinereții și mai cu seamă al maturității mele, fiindcă, dacă stau bine și socotesc, nu m-am rupt o clipă, până acum, de el.

Orice aș face, sau oricât aș încerca să mă prefac, până la urmă, în străfundurile făpturii mele rămân un țaran de pe malul fluviului. Un țaran ajuns în bibliotecă. Disciplina, munca înfăptuită cu râvnă, conștiințiozitatea, lucrul bine săvârșit, pasiunea, devotamentul și încă alte moșteniri de la înaintașii mei, oameni onești ai câmpului, oameni de lângă ape și cer, le-am adus cu mine în bibliotecă. Impactul meu cu orașul, am mai mărturisit-o și cu alte prilejuri, a fost unul dramatic și plin de eșecuri la început. Nimic din ceea ce știam și din ceea ce dobândisem acolo, pe malul fluviului, departe, nu era valabil și de folos în lumea orașului. Dar am răzbătut. Am citit și organizat biblioteci, am scris și editat reviste și cărți – pe ale mele și pe ale altora –, ca scriitor, redactor și editor. Dar câte nu am mai înfăptuit! Toate acestea ar fi trebuit să mă schimbe complet, însă fibra mea ancestrală se dovedește a fi mult mai puternică decât mă așteptam, de țaran care când scrie, cum remarcă Alex. Ștefănescu, „dă o importanță egală (și anume maximă) tuturor întâmplărilor din viața de fiecare zi a unor oameni simpli, ca și când ar face biografiile unor zei.”

DUMITRU MUREȘAN

Tablou de iarnă

Din peisajul orizontal
fereastra decupează
un tablou de iarnă

O albeață de porțelan
și un verde de sticlă ce curge

Uitată și ștearsă e depărtarea:
dungi albe la orizont
de zăpadă și gheață

Înzăpezite abundant și aspru
sunt cele două grinduri
ce păstrează zăpada
ca pe o blană de urs polar

Totul e rece, totul înghețat

Au rămas vii, neînghețate,
numai două ochiuri de apă
în stânga și în dreapta
grindului de jos

Unde-au înghețat în mers
și se văd încrețite pe gheață

În verdele atât de transparent
al apei înoată câteva păsări
Sunt șase. Ele se simt atât
de bine acolo, dincolo

În tabloul de cristal scufundat
în hidrogenul lichid
din altă lume și timp

Autoprotecție

Am găsit, dimineața,
toți ghiocerii căzuți la pământ
din cauza gerului

Zdrobiți ca de un pumn năpraznic
păreau, cu privirile-ntoarse în jos
și pletele frunzelor lipite de sol
Era însă numai o stratagemă
a lor.

De îndată ce gerul cedează
petalele albe și frunzele
își regăsesc locul firesc în spațiu,
ca și cum absolut nimic
nu s-ar fi întâmplat

Ghiocerii sunt protejați
de o substanță rezistentă la ger –
aveam să aflăm, ulterior.

La dezlegarea smochinilor

Dezvelind smochinii de stuf
o mulțime de fărâme de stuf
trebuie adunate de pe jos,
fiindcă stuful atât de ușor
se sfărâmă

Urmează desfacerea pungilor
transparente, de nailon
în care au stat, legate cu sârmă,
vârfurile smochinilor.

Atunci vezi rugina lăsată de fier
pe foliile de polietilenă

Nuiaua de smochin se termină
la vârful
cu unghii foarte lungi, ascuțite
și verzi

După dezlegarea smochinilor
din legăturile iernii
mănunchiul de nuiete al
smochinului
își recapătă unitatea

După un timp, descoperi
o rană uscată, al cărei mister
rămâne nedelegat.

Straturi de usturoi

Sub razele soarelui
usturoiul devine transparent
Transparență multiplicată
de mulțimea atâtor fire
de usturoi transparente
ordonate în plan și în spațiu

Cu această impresie
încă prezentă în minte
privesc de-aproape curbele
întretăiate
cu vârfuri și răsuciri de burghiu

De-aproape însă, se văd
frunze-n teci uscate
pe care de departe nu le vezi,
când mișcă vântul
toate firele deodată.

Verdele prim, verdele integral
îl fisurează uscăciunea,
lumina pleacă, ochiul redevine
rece și usturoiul, comun.

Grind

Îngălbenite-s papura și stuful.
Apele însă, ating limpezimea
azurului

Rațe negre cu ciocul galben
trag după ele unghiuri oblice
de un albastru întunecat

O flacără albă se-apropie-n zbor,
un corp nebulos, fără formă.

Abia când se-așează în centrul
oglinzii
și plutește pe ape,
distingi lebăda după corpul și gâtul
și corpul ei arcuit.

Foarte departe, strălucirea apelor.
Aproape, soarele răsfrânt în apă.

Un soi de pelin oarzăn
cu grăunțele mici
își răsfireă aurul oxidat;
pelinul înalt, broderiile verzi
de argint înnegrit

Bețe de stuf culcate pe apă
trasează dăre de lumină

Reflexe scânteiază printre grilajele
stufului

Oglinda cerului e apa, astăzi.

În chiar această clipă
lebăda se-nalță vertical deasupra apei
desfășurându-și aripile lateral

Să se-nchidă pe veci în memoria
clipei.

Impresii dintr-o zi ploioasă

În depărtare, soarele preschimbă
lacurile
într-un spectru nepământesc
cu o singură linie luminoasă,
strălucitoare și albă, ca de argint.
Nici urmă de verde sau de albastru
în apele acestei zile ploioase
în care soarele palid al lui noiembrie
a reușit, în sfârșit, să deschidă
o breșă

De mercur gri sunt apele în rest
cenușii ca și ploaia și norii.

Reflexe rotunde asemeni monezilor
își continuă jocul lor nesfârșit,
iar când le bate soarele fața
neașteptat iradiază în umbră.

Ultimii struguri

În afund de noiembrie
când lumina îndepărtatului
soare
se închină încet spre pământ
și se stinge instantaneu
înghițită de întuneric

Într-o astfel de zi palidă,
galbenă și scurtă,
ultimii struguri lăcrimau,
răniți,
peste legenda pierdută a verii,
spălați de ploaie și cuprinși de
umbră

Lungi și ovali acești struguri
magnetizează ochii
atrăgând privirea
cu transparența lor de sticlă verde

Parcă aș fi cules cristale înghețate,
trunchiuri de con cu capetele
rotunjite sferic, perle
ce-mprăștie și risipesc privirea.

Ei sunt atât de limpezi
încât, privind înăuntru,
se văd sămburii nebuloasei primare.

Radiografiile iernii

Nimic altceva de văzut
decât curbele înghețate,
ample și largi, ale mișcării
apelor

Frontul nenumăratelor unde
mărunte,
înfășurătoarea lor albă

Radiografiile de cristaluri.
Pete albe cețoase
transpar prin stratul
gros de gheață.

Frunze de stuf cuibărite
în gheață
tulpini de stuf culcate
în rada lor neagră de gheață

Nimic altceva de văzut
decât gheața –
crăpată prelung după drepte
trasate de o infinită riglă
invizibilă

Senzori

Deja senzorii plantelor
simt căldura latentă a
soarelui

Atât de lent cresc plantele
încât metamorfozele lor
ne surprind totdeauna
după ce s-au produs.

Ieri încă, tije purpurii plâpânde
se iveau din pământ;
azi, ochii lalelelor sunt
pe cale să se deschidă, roșii

Insesizabil, ceva s-a schimbat

Într-o dimineață, un amestec
de apă și cioburi de sticlă,
inopinat sparge liniștea

Zboruri scurte de vrăbii
scutură ploi de petale
în cercul magic de sub zarzăr.

Vin caili

Vin caili pe câmpuri cotropite de-amurg
Și-n coame au torțe și drum în copite
Vin caili spre fantoma acelui falnic burg
Când crapă veșnicia pe-armurile dospite

Vin caili sub cupola cercului lumii
Să-mpartă sentimente dresate în arenă
Vin caili și sub ham au diadema spumii
Când biciul îi omoară cu dragoste fraternă

Vin caili pe al mării țărniș pustiu
Să-și scuture durerea din rănilor adânci
Vin caili triști și parcă pescăruși-i știu
Când pâlpiind bandaje se rup încet din stânci.

Bâlci

Hărmălaie și praf, transpirație grea
Animale flămânde clocindu-și viața-n vagoane
Muzică țigănească și glume fără perdea
Sirop incolor, curcubeu de baloane

Papagali jigăriți cu viitorul în cioc
Tobe și goarne, fotografii în șomaj
Fete de țară mai înalte c-un toc
Primăria și fiscul bucuroși de deranj

Țigani mustăcioși moțâind la tarabe
Mititei plini de muște, covrigi fără susan
Voal alb de mireasă, molton negru de babe
Sărbătoare aleasă așteptată de-un an

Guașă

S-au uscat
căpițele de fân pe munte
ca lacrimile-n barba
unui zeu.

Încercați-vă norocul

Încercați-vă norocul
se rostogolește chemarea serii
da și sub o umbrelă decolorată
poate încăpea imperiul speranței
ce dacă alături
bătrânul fotograf a tras obloanele
și-n memoria sa amintirile vieții
se voalează de mult
se scurge-n amurg și ultima picătură
din sângele balaurului ucis pe icoane
și ies greierii pe străzi
să înroureze cu cântec
umbre de statui prăfuite
încercați-vă norocul
se rostogolește chemarea serii
inutilă ca ancora unui vas scufundat.

Ilustrată

Cu ultimele puteri
vara se târăște pe străzi
cum umbra vulturului prin văile flămânde
în bucăți de fluturi albi
s-a rupt
steagul de pace al zilei
cântecul greierilor închipuie catedrale
în crăpăturile zidului vechi
un tren se-afundă-n smoala câmpiei
și-un timp curentul lui
flutură pielea pe câinii bătrâni

deschide fereastra preafrumoasă domnișoară
melancolia îți trimite
zilnica ei ilustrată.

Don Quijote

Trece bătrânul Don Quijote
ca pe o minciună colorată
călcând în picioare
amurgul

rămân morile în varul zilei
ca urmele bătăliei
pe scuturi.

Noaptea târziu

Noaptea târziu
se sinucide câmpul în ierbare
și trec melcii peste asfalt
cu radarul coarnelor fremătând
pe unde de rouă
noaptea târziu
tăcerea doboară sfinții de pe ziduri
și-n visele ciobanului
pământul e un uriaș drob de sare
lins de nesfârșitele turme
noaptea târziu
se surpă maluri de dor
și viața își cară neliniștile
subțind inelele
pe degetele mamelor.

Haiku

Între o tristețe
și-un surâs de-al tău iubit
un fluture își trăiește
viața.

Poem mic

Nu cu pietre se sfarmă
armura castanei

Nu în scoici se-ascultă
vuietul mării

Nu pe obraz se scurge
lacrima orbului.

MARIAN DOPCEA

Mierla

Anii mi s-au tot dus, pe furiș.
Sufletu-mi tânăr – pe unde e?
Fluieră mierla-n frunziș:
„Nătângule! Nătângule!”

Nici vorbă, de-acum, de suiș.
Privescu-mă ironic ierbile,
Nu lasă urme, pașii, prin pietriș;
Mă-ngână, fără noimă, apele.

Doar mierla, numai mierla fluierând –
Atât am dobândit
Într-o viață. Și-i, și ea, doar gând –

O fulgurare de nedovedit
A unui ceas ce m-a atins trecând –
Și altceva nimic, nimic, nimic.

Om (unul din mulți)

Începe noaptea:
unul din mulți
e numai geamăt;
demoni mărunți
sfârtecă-i pielea,
sufletul, viața –

și-amână clipa
nespus, dimineața.

unul din mulți e –
ci-n somnul lor
știu toți că plânsul
e-al tuturor,
știu toți că plânsul
e-nscris în sânge –

că-n nesfârșirea-i
chiar Domnul plânge.

Erinii

N-ai grijă : Vor veni și noaptea asta !
Vor biciui până la urlet nervii
Mult osteniți ai tăi, vor hăcui,
Cu scârbă, carnea, sângele, suflarea.

În zori, când te vor părăsi, rușinea
Balsam pe răni va presăra – și sare.
Noblețea ta – precum a lui Oreste.
n-ai grijă ! Vor veni. Au și venit.

Lovește-mă

mă-ntorc spre Tine, Doamne, cu spaimă :
Chipul Tău mi l-ai dat
iar eu
mi-am căutat voluptatea-n mocirlă
cuvântul Tău mi l-ai dat
iar eu
înfășurat în minciună mi-am aflat bucuria
lumina Ta mi-ai arătat-o
iar eu
ghemuit în întunericul viziunii
împerecheatu-m-am
cu stricăciunea

mă-ntorc spre Tine, Doamne, cu spaimă :
lovește-mă !

Dacă stau ghemuit

dacă stau ghemuit privindu-mi
ca pe niște stranii vietăți mâinile
supus prihănirii și remușcărilor până când
golul numai din jgheabul minții se-adapă

(cum în pod pânze de păianjen cum în
cer stele mințindu-ne – ce iluzoriu destin !)
duhnind fioros a singurătate umană
dacă stau ghemuit vinovat dacă stau

Despărțirea de greier

greieraș ce cânti la lună
ipocrit greieraș
care sunetul

ți-l drămuiești ca-n cântecul pădurii
o notă discordantă să nu fie

o, fericitule !

mie lasă-mi
cuvântul gemut scrâșnit precis și
tăios – lasă bubele
nepriceperii mele

cântă-ți tu partitura
când pădurea sună
dă-ne iluzia că-n pacea firii e posibil încă
al Frumuseții zbor impetuos.

Noi

La Cro-Magnon acei naivi
Principii-aveau, chiar idealuri,
Ci noi, iubiții mei convivi,
Știm bine : Marea are valuri.

Noi adevărul doar în față-l
Putem privi : Urât și chel.
În ceruri desfrânat e tatăl,
Pământul nu-i curat defel.

Noi suntem sfinții altui mod :
Civilizat, lucid, polemic.
Noi vom pleca fără prohod –
Să tot puim în întuneric.

Răsad

În grădina-n care-am fost
iarba nu-și mai află rost
umbra la care-am dormit
florile le-a ofilit

piatra pe care-am șezut
s-a tot scufundat în lut
piatra pe care-am călcat
s-a-nnegrit și s-a crăpat

pasărea ce mi-a cântat
a căzut moartă pe-un strat –
cel mai blestemat răsad.

Pe stradă

ce întâmplare văzui
un om (ca și cum
altul n-aș mai fi văzut niciodată):
era
palid și flasc târa
o umbră diformă pe strada pustie

nimic în ochii lui și nimic
în ochi-mi
era
ceva ceva mai mult decât un lucru
mai puțin
decât lucrurile

pașii i se stinseră-ncet
strada
se pierdu într-un cer murdar

Un licăr

Ceasul pe care-l străbat
e pustiu ca ochii unui mort –
sticlos e și e-nveninat
ceasul prin care mă port.

Arcane de ger și de vânt
mă prind, mă secătuiesc, mă absorb:
un licăr prea zadarnic sunt –
aprins în ochii unui mort.

Botezând

ni s-au dat viața și lacrimile:
 trăiți
bucurați-vă!

și frenetic trăim –

botezând
cu aghiazma sărată a ochilor noștri
toate lucrurile:

în numele Omului

Aprilie

Răgaz lângă cireșul înflorit.
În aerul clar

sufletul amorțit
zvâcnește iar.

Vântul abia s-a trezit.
De pe nor solitar
coboară, neauzit,
un demon hoinar.

Poveste

cum necum un început de vers
înmuguri
în inima unui călău

să-l strivesc – se-ntrebă –
sau să-l las să mai crească?

uitase de veghea
călăului de-alături
care
cu brațe uriașe ridică
secură

„uite cum poți muri
pentru-o prostie” –
gândi
călăul nostru

în vreme ce colții lui rânjiți
mușcau însângerați pământul

Din adânc

vai! din adânc vine foc și vin ape –
urcă-mpreună uhuind împăcate:

ochiul se-nchide-ngrozit, carnea plânge –
urcă stihiiile-n vine, nu sânge:

ceasul mâniei neîndurate
prinsu-mi-a sufletu-n gheare – și-l roade:

gem și mă zvârcolesc și strig orișicui
că nu-i mântuire, că nu-i...

Noapte

Pe cheiul uns cu seu de petrol
un câine flămând
molfăie luna
ținând-o-ntre labe.

Dimineață

Pe nisipul umed
crabii și-au însemnat
toată noaptea
zbenquielile de dragoste.

În zori
ies culorile din apa mării
unde-au dormit
strânse ghem
să vindece lumea
cu lumina lor.

Scaldă-te în culori
dragoste!

Cu noaptea-n cap

Îmi bălângăi picioarele
așezată într-un leagăn de copil
care scâncește.
Stelele zaharosite
de căldura din noaptea trecută
cad în desișul cu mierea ursului.
Marea-și răspândește galena
peste oraș.

Puii de pescăruș au scos
din catalepsia nopții grăunțele de
nisip

care acum aleargă pe plajă
după labele lor.

Numai ciulinul
mai doarme
cu gura căscată
de-i sar măselele
în toate părțile.

Cămașa

Ca pe cămașa
umezită de febră
am aruncat ziua de astăzi
pe speteaza scaunului.

Unii spuneau despre mine
că am fost o femeie frumoasă
cu nări de mână
și sânii puternici.

Mai înot și acum
în marea tăiată de lună
ca-ntr-o iubire.

Oraș port

Nevăzuta caracatiță rotitoare
aruncă-n oraș
cerneluri fosforescente.
Șir de călugări
cu glugile trase pe frunte – marinarii.

Sub un bec suspendat peste smârcuri
se leagănă albi
adidașii unui copil.
Strigă un vapor ventrilog
din pântecul greu de fier vechi.

Peisaj

Recunosc
am intrat prin efracție
în peisaj
sărind peste rama fără alarmă.

Urmele mele se văd
între colții primăverii.
Urzicile îmbrăcate în mov și fonat
m-au întâmpinat
ca niște fete de stradă,
înțepenite la umbra celor doi
mesteceni
îndrăgostiți
însemnați pe coajă
cu vorbe indecente
și desene
suprerealiste.

Dulapul

Deschid ușile dulapului anchilozat
și hainele din tinerețe
dau buzna spre mine –
haită pusă pe hartă.

Puloverul roșu-vânăț de furie
își înnoadă mânecile gata să boxeze,
fusta cenușie cu fermoarul știrb
îmi pune poalele în cap,
(ceea ce n-a făcut niciodată
în tinerețe)
jupa dansează din șolduri
îmbrăcând lampadarul luat prin
surprindere,
sutienele ies curioase-n fereastră

și-un pantof cu tocul de zece
mă lovește-n genunchi;
ciorapii se-ncurcă-ntre ei,
le sar ochii de chicoteli,
bluze decoltate și cu dantele
aruncă nasturi în geam
ca pe niște sâmburi de cireșe
amare;
portjartierul mă vânează prin
oglină
transformat în praștie
și-o batistă cu monogramă
răspândind mireasmă dulceagă
de liliac,
sare în ceașca de cafea
și-mi face benghiul
dintre sprâncene.

Exercițiu de gândire pozitivă

În ziua asta răvășită
de funigiei depuși
prin țesăturile suprapuse
ale sufletului,
guvernată de-un anumit timp
de-ncercare,
voi medita
la o dimineață de vară,
ieșită din aburii mării cândva
ca un rât roz de purcel.

Udjat

Pe culmea unui deal,
Niște călători au uitat
O floare de lotus.
Nimeni nu își mai amintește
Cum au ajuns temerarii acolo,
Căci locul e departe,
În inima pământului negru.
Nici cărarea vântului
Și nici potecile bătătorite
Ale încă netocmiților
Nu cutezau cu visările
Către el.

Când petalele albe
Au născut într-însele Oul,
Fiu al florii de lotus,
Nu a știut nimeni,
Căci nimeni nu era,
Ca să știe.

Târziu, după mări de ani,
După mări de vieți – sămânță,
A trecut, ca un verb
În zbor, un cărăbuș,
Iar aripile sale
Au prins a se oglindi
În ochiul ideii de copil
Sălășluitoare în miezul Oului
Și el rosti mai departe lumina.
Dar acestea au fost mult mai
târziu,
După mări aproape nețarmurite
De ani.

Abia atunci, moșite de cuvânt,
S-au înălțat din țărână
Gândurile rătăcite, vechi,

Spărturile de gânduri ale Cerului
Și ele, cu mândrie de lacrimă,
Și-au spus: „Părți”.

Bănuiau, dincolo de hotar,
Privirea – ecou – rădăcină
Și s-au înfiorat,
Plecându-se cu smerenie
Dinainte-i, apoi numind-o
Cu numele depărtării.
Ochiul îi chema spre el,
De dincolo de clipe,
Iar ei îl căutau între vieți.
Erau sprânceană, pupilă, iris,
Mulți, dar niciodată, niciodată,
UNUL.

Fără orizont
Lacrimile ar fi fost mute.
Nici Timp, întuneric sau Lumină
Să-l străjuiască, n-ar fi fost.
...Și totul, de la un lotus uitat
Pe un deal.

...Și totul, de la acel lotus uitat
Pe un deal.

Doină

Copite de murgi,
Scurmând în țărână,
La vreme nesfântă
A furtună de timp,
Nisip răscoleau
Și mi-l prăvăleau,
Potop peste Rai,
Între Soare și Lună,
Uscându-se-arzându-se,

Mereu și mereu
Prin aer de sticlă,
Mereu și mereu
Spre stânci se ridică
Nori de nisip
Când Cerul e sus,
Nori de nisip
Când Cerul e scurs,
Cu capul tăiat,
La picioare-așezat
A furtună de timp,
La vreme nesfântă,
Scurmând în țărână
Copite de murgi.

Ultima închinare către sine a oricărui dintre zei

În cele din urmă,
Am reușit să-mi smulg
Și ultimul dintre brațele stângi,
Dezvăluind unei cruci exilate
Sub vecernii sângerii
Nepătrunsul coastei pierdute,
Brazdă a Muntelui
Și brazdă a tuturor Neamurilor,
În veci.

Din carne mușca biciul de fier;
Ploua cu răni pretutindeni.
...Și precum zeii din vechime,
Rupți în bucăți,
Astfel mă dăruisem și eu
În mâinile dezîntrupării,
În mâinile dez-în-tru-pă-rii,
Pentru vina de a fi cutezat
Să duc în deșert,
În deșertul vremurilor și al
viețuirii,
Numele Soarelui însfertit.

Când brațul drept, cel de pe
urmă,

A refuzat cu cerbicie
Să cadă, învolburând țărâna,
L-am rupt cu dinții din plămân
Și fără de noii zori lăsat-am
Și cerul, și pământul,
Căci taină de cuminecat,
Ori cine, unde să răsară,
Nu mai găseam, nici să fi vrut.
Doar umbră fără de un trup.

SUZAN MEHMET

Vortex *

Motto

*Poate că acesta este singurul destin:
ceea ce ținem minte.
(Octavian Paler)*

Viața... Poate că viața e doar o chestie abstractă până la urmă. Sau doar incitantă. Sau stupidă. Sau, de fapt, nu știu. O ai și n-o ai. O stăpânești sau te domină. O simți, sau doar trece pe lângă tine. Nimeni nu m-a putut convinge, însă, că nu merită trăită, că nu ar trebui să dai buzna în ea, pur și simplu, cerându-i tot, dar absolut tot ce are să-ți dea. Să te comporți exact ca un hoț. Să iei cu japca. Așa că în principiu, n-am mare lucru de spus – chestii obișnuite, fericiri, drame, întâmplări, nume, locuri, iluzii, gânduri... firesc. Doar viață, și-atât. Numele meu e Sasha. N-am înțeles niciodată, și nici n-am întreat, de ce părinții mei mi-au pus un nume atât de ciudat.

Sună rusește, adânc, cu o vână de istorie slavă în el. Nu știu dacă mi-a plăcut vreodată sau nu mi-a plăcut. Știu doar că de câte ori mă strigă cineva, răspund din inerție. Că așa mă cheamă. Asta nu e o poveste a vieții mele, ci o parte a întâmplărilor din ea. După ele am devenit mereu altcineva. În plus, scriu de când mă știu. La început îmi amintesc că poceam niște semne, apoi țin minte că legam cursiv niște chestii cu stiloul, apoi am învățat literele, rând pe rând, la școală mi-a plăcut caligrafia, iar la opt ani am scris prima poezie. Și tot timpul a fost la fel. Rânduri peste rânduri, mii, zeci de mii de gânduri oprite pe pagină. Unele moarte, ucise chiar de mine cu o ștersătură orizontală, apăsată, altele estetizate până când au dat idei.

Cred că din acest motiv scriu și cartea asta. Face parte din ființa mea să scriu. Să scriu tot ce trăiesc, tot ce simt, tot ce observ și ce cred. Am scris sute de scrisori. Pe unde-or fi? Le-or fi păstrat cei cărora le-am trimis tot ce aveam bun în mine?

Habar n-am. O viață de scris... Printre rânduri, sentimentele. Printre ele, eu însămi. Sasha. Ce nume absurd! Ce absurd e să ai nume. Ce absurd e să răspunzi la un nume. Ca și cum confirmi identitatea ta ca individ. Dar nu asta este ceea ce definește un individ. Individul. Ce chestie! Nu mă simt o individă. Clar.

* fragment din romanul cu același titlu, în curs de apariție la Editura „Ex Ponto”

Mă gândesc că am fost un copil revoltat. Scriam, simțeam și mâncam bătăi. Multe bătăi. Cam una la două zile. Și pentru orice. Pentru o notă de opt, pentru că mă jucam cu cine nu vroia tata, pentru că evadam la 50 de metri de casă, cu alți copii, pentru că răspundeam, adică aveam replică, pentru că existam, până la urmă. N-o să mint, spunând că asta nu m-a marcat. N-am uitat niciodată bătăile alea. Ca idee. Și m-am răzbunat pentru fiecare dintre ele. M-am răzbunat făcându-mi rău doar mie, și alor mei, odată cu mine. Mă mai răzbun și azi, fiind altfel, dorindu-mi lucruri la care alții nici nu îndrăznesc să viseze, făcând totul corect, aproape dur, fără nicio milă. Reprimările copilăriei mi-au dat calitatea sincerității. Ce nu puteam să spun atunci, spun acum. Pe unii îi doare asta, dar altora le place. În general, însă, scriu. Scriu într-una, chiar și acum, neputându-mă opri decât oboseala și somnul. Muza mea e zvâcnirea propriului meu sânge. Când nu trăiesc, n-am ce scrie. Ca simplu observator, orice analiză e superficială. Ce observ îmbin cu ceea ce trăiesc. Așa apare ideea, povestea, totul. Așa scap de angoase, de nesiguranță, de stres, de nedreptate, de gândul suicidului pe care nu mi l-am cultivat niciodată serios.

Eu vreau să fiu! Unii fac copii ca să le ducă neîmplinirile până la capăt. Eu doar scriu, aducându-mi interiorul la suprafață, ca să nu mă mai doară. Poate că pe mine mă doare altfel decât pe ei. Și poate că mă doare altceva.

Dar o să vorbesc despre asta. O să spun tot. O să explic, atât cât pot de bine, șansele și neșansele vieții mele, absurdul gândurilor, amețeaua temerilor, fobia suflului, angoasele fiecărei zile sau singurătatea unor nopți. O să spun tot, oricât ar fi de dureros.

O să le spun pentru mine.

* *
*

Pe Matei l-am cunoscut în primul an de facultate. Era un tip absolut special, puțin palid, cu o mină de intelectual rasat, care ziua citea Schopenhauer, Heidegger, Platon sau Nietzsche, iar peste noapte devenea firesc alt om, amator de distracții sau de o partidă de cărți până-n zorii zilei.

Am stat în preajma acestui bărbat, cu trei ani mai mare decât mine, aproape un an și jumătate și m-am legat de el atât cât am putut. Totul a început într-o noapte când mi-a propus simplu să mă mut la el în cameră. Păstrasem magia cunoașterii câteva luni, timp în care atingerea mâinilor era copleșitoare, cel puțin pentru mine. Dar el nu ceda niciodată. Aveam impresia că așteaptă să fac eu prima mișcare, că-mi lasă mie acel moment prețios al învingătorului care cere totul și ia totul fără mustrări de conștiință.

Așa s-a și întâmplat. Într-o noapte de aprilie, cred, ascultam niște muzică în camera de la cămin, comentând cât de comerciale pot fi unele piese. Apoi s-a întrerupt curentul. Am stat vreo trei minute în beznă, râzând de țipetele din cămin, țipete studentești, prefăcute și provocatoare. Puțin mai târziu i-am atins mâna din greșeală, căutând o brichetă să aprind lumânarea cumpărată pentru astfel de situații. Veioza s-a aprins însă brusc, luminându-ne fețele puțin crispate. Evident, vorbeam ceva, nu-mi amintesc exact ce, dar încercam să părem acaparați de subiect.

Apoi mi-a venit o idee, sau a fost, pur și simplu, un impuls. Habar n-am. Am spus în sinea mea că merită să încerc, că merită să trec acel prag care

transformă prietenia în iubire, chiar dacă din acel moment totul e la voia întâmplării. Și am făcut-o. M-am aplecat firesc spre el, iar drumul mi s-a părut fără întoarcere. Când i-am întâlnit sufletul am simțit că toată fericirea lumii e la mine. Că nimeni nu mai poate avea parte de ea. Pur și simplu îmi era frică să opresc magia acelor senzații de teamă că mă voi trezi și o să-mi pară rău.

Ce-a urmat după? O noapte a începuturilor. Nu te mai întâlnești cu ea, cu tensiunea orelor ei, cu părerea aceea de rău că se duce, cu zorii ei de ziuă, ciudați, luminați în mod straniu de sentimentul că stăpânești lumea și că restul nu mai contează. Am gustat pielea aceea cu impresia că fac un sacrilegiu. Parcă furam de la Dumnezeu exact în acel moment toată cota de fericire care-mi fusese repartizată, gândindu-mă că mâine voi fura din nou, iar și iar, până mă va prinde cineva cu mierea lumii pe vârful degetelor.

Nu știu dacă vreodată am mai trăit ceva atât de profund ca în orele acelei nopți. Poate așteptasem prea mult, sau poate nu mai întâlnisem un astfel de om care iubea senzualitatea atingerilor la fel de mult ca și mine. Totul era un ritual pentru bucuria celuilalt. Ce-ți poți dori mai mult? Tot sufletul meu era în vârful degetelor și pe buze. Era o senzație absolut copleșitoare.

Deși s-a terminat într-un mod neașteptat și destul de dureros, această iubire mă stăpânește și acum. M-aș întoarce oricând la acele luni de magie, când viața nu circula decât prin venele noastre, iar detașarea de lume era atât de firească, încât nu ne păsa dacă e noapte sau zi, ori dacă vine sfârșitul lumii.

Toate acestea au trecut, însă, într-o secundă. Atât valorează la scara istoriei vieții mele, plină de altfel, de tot felul de întâlniri, această iubire unică în felul ei. Matei s-a întors acasă după terminarea facultății, deși trebuia să rămână asistent la catedra de biochimie. Adică să-mi fie profesor. Așa că o vreme mergeam eu la Reșița sau venea el la București.

O vreme, până când părinții lui au început să nu vadă relația asta cu ochi buni. De ce? Pentru că li se părea că băiatul lor trăiește prin mine. Că ei nu mai contau. Încet-încet, după zeci de discuții, l-au băgat la mijloc spunându-i simplu: „*Ori ea, ori noi!*”. Iar el n-a ales pe nimeni. Pur și simplu și-a aranjat ceva în Maroc și a plecat. A venit într-o seară la București cu bagajele gata de plecare. Am întrebat de ce, dar nu mi-a răspuns așa cum așteptam. „*Cred că vreau un copil!*”, mi-a spus, cu o mină pe care nu i-o cunoșteam. Mă rog. Eu nu vroiam încă. Și-apoi ceea ce vedeam nu semăna deloc cu ceea ce cunoscusem. N-am mai spus nimic. L-am condus până la taxi. Peste două ore avea avion. Nici măcar nu venise să discutăm. Cred că de fapt fugea. De mine, de el, de ai lui și de oricine încercase să-i stăpânească viața.

Deși sufeream îngrozitor, mi-a plăcut că luase această decizie. Era decizia lui, pentru viața lui. Un lucru corect, pe care l-am învățat atunci cu dinții strânși și pe care l-am folosit mai târziu, când trebuia să decid și eu pentru mine însămi.

Câteva luni mai târziu am primit o scrisoare la cămin. Îmi dădea adresa unde puteam să-i scriu. Cred că i-am trimis și eu o scrisoare atunci, una cu siguranță, patetică, în care îi doream tot binele din lume acolo unde era, departe de mine.

În vremea când Matei era acasă la Reșița, cunoscusem pe cineva care mă fascina. O puștoaică. O vedeam trecând uneori prin curtea facultății cu un tip absolut neinteresant și mofluz. Ea era, cu siguranță, o frumusețe. Știam, deja, că toți băieții făcuseră o pasiune pentru această tânără puțin timidă, slăbuță, dar care avea ceva special în privire, în atitudine, chiar și în felul în care mergea. Categorie, era altceva decât văzusem până atunci.

Am reușit, printr-o întâmplare, să schimb două vorbe cu ea, în căminul de băieți unde mersesem la un amic foarte bun să vedem niște meciuri de fotbal din Campionatul Mondial. În ziua aia, cred că era într-o joi, venise și Amalia, la invitația acestuia. Pentru că mi-am imaginat intențiile prietenului meu, primul gând a fost să stau o jumătate de oră, din politețe, iar apoi să-i las singuri. Marius mi-a prezentat-o simplu, cu un zâmbet insinuant în colțul gurii: „*Amalia, viitoarea mea soție*”. Ea a râs timid, s-a uitat la mine, și mi-a întins mâna: „*Cred că am auzit câte ceva despre tine. Îmi pare bine de cunoștință*”. Am ripostat imediat: „*Sper că nu ai auzit doar lucruri bune. Nu-mi place să fiu un personaj plictisitor*”.

A râs cu subînțeles, dar a răspuns provocării: „*Sincer, nu am auzit nimic bun. Dar, de regulă, judec doar cu mintea mea*”.

Apoi a intervenit Marius, care ne-a pus în față două pahare cu vin, invitându-ne să-l combinăm cu Pepsi. Dacă vrem. Am mai stat câteva minute, schimbând impresii despre începutul unei partide, după care mi-a venit brusc ideea salvatoare.

„*Cred că am uitat radiatorul în priză! Fug să verific. Dacă nu mă întorc, să fiți siguri că m-a agățat cineva pe drum. Ciao! Pa! Vă las!*” N-am mai așteptat răspunsurile de complezență și am ieșit, răsuflând ușurată. Îmi plăcea să întrețin idilele colegilor și prietenilor mei. Consideram, totdeauna, că oamenii sunt mult mai buni, mai comunicativi și chiar mai eficienți dacă se iubesc, dacă se bucură de ei înșiși, de emoțiile și dorințele lor. Și cred că aveam dreptate.

Eu însămi, de câte ori eram îndrăgostită, deveneam ceva mai tolerantă și mai „de treabă”, cum se spune. Oricum, mediul studentesc a fost și va fi totdeauna, propice iubirii. Cred că e perioada când arde ce e mai bun în noi, sau poate nu neapărat ce e mai bun, dar cu siguranță ce e mai frumos. Pentru că mai târziu, peste 10-15 ani, parcă și sentimentele sunt un pic uzate, iar cuvintele nu prea mai au valoarea celor pe care le-am spus la începutul drumului.

În sfârșit... Vă spuneam că întâlnirea cu Amalia nu a fost șocantă. Cel puțin nu pentru mine. Îmi plăcea să o privesc pentru că era deosebită. Avea stil. Ceea ce nu vezi foarte des la tinerele studente, preocupate să iasă din anonimul cu orice preț, chiar și cu prețul ridicolului. Acum că ne cunoșteam, ori de câte ori o întâlneam în curtea facultății, o salutam cu o ușoară înclinare din cap, iar colegii mei mă stresau într-una să le fac cunoștință cu ea: „*Hai, măi, nu fi! Ce te costă să mă prezinți? Silviu, Amalia, Amalia, Silviu. O banalitate! De restul mă ocup eu. Am auzit că e manechin. E-adevărat?*”

Habar n-aveam. Însă cu fiecare zi, interesul pentru ea creștea simțitor odată cu numărul întrebărilor indiscrete pe care le puneau obsedații mei colegi.

„*Cică e cu șeful Aeroportului Băneasa. Tu știi ceva?*”

Nu știam. Dar mă hotărâsem să aflu una-alta, în timp. Așa că s-a consumat și anul III de facultate.

La începutul anului IV am hotărât că voi sta singură în cameră, ca să pot lucra liniștită la lucrarea de diplomă. N-a fost să fie. Pe culoarul care dădea în biroul administratorului de cămin m-am întâlnit cu Amalia care tocmai suferise o „decepție” și era cam supărată. „*Vorbisem cu două colege să luăm o cameră de trei, și uite că nu s-a rezolvat. Iar trebuie să-mi caut gazdă*”, a turuit aproape pe nerăsuflăte, înghițindu-și lacrimile. Am spus cu jumătate de glas, ca să nu par foarte entuziasmată: „*Dacă vrei, și nu te deranjează, poți sta cu mine. Am cameră singură. Cea pe care am trecut-o pe foaie stă cu prietenul*”.

ei bucureștean, în oraș. Deci e un pat liber. Pentru tine. Și nici eu nu prea stau mult prin cameră. Așa că n-o să te deranjez foarte tare”.

Fața i s-a luminat pe tot parcursul discursului meu și a acceptat fericită: „Serios? Chiar pot să stau cu tine?”

„De ce nu. Dacă vrei. Știu că am o reputație proastă, dar o să te convingi că e construită de mine însămi, în apărarea mea”.

„Nu-ți face probleme. Nu-mi pasă ce crede lumea. Și despre mine se spun foarte multe tâmpenii. Uneori mă amuz, alteori mă doare. Dar nu poți cere nimănui să creadă doar ce trebuie, nu-i așa?”

„Ok, am spus. Atunci ia-ți bagajul și du-l la camera X. Uite o cheie. Ne vedem sus”.

N-a venit în ziua aceea, dar eu n-am știut, pentru că-mi petrecusem cealaltă jumătate de zi și noaptea la niște prieteni care-și luaseră gazdă în oraș. Apoi am plecat brusc, la Satu Mare, unde aveau post majoritatea prietenilor mei care terminaseră facultatea.

M-am întors peste vreo trei săptămâni, timp în care Amalia se instalase deja în camera mea și se întreba pe unde oi fi, de nu vin la școală.

Mi-amintesc și acum. Era într-o luni. Am intrat în cameră cu cheia pe care o aveam și am constatat că speriasem lumea:

„Salut! Credeam că ești la cursuri”, am început eu primul dialog dintr-un lung șir de alte discuții pe care urma să le avem de atunci înainte.

„Ea e colega mea, Adriana. Hai să-ți fac o cafea. Pari obosită”.

„Te rog. Dacă nu te deranjez foarte tare”.

„Ai plecat foarte brusc și nu am avut timp să-ți mulțumesc”.

De ce plecasem? A, da.

După ce m-am întors de la prietenii mei care locuiau în oraș, am văzut-o prin curtea facultății de mână cu nesăratul ei prieten. Un tip slab, cu față de găină tânără, ușor adus de spate, dar foarte arogant. Îmi amintesc că m-a enervat această apariție prin inesteticul ei, prin contrast și prin ceva ce nu mi-am explicat chiar atunci, pentru că nu știam. Fusesem geloasă. Tipul acela era prea urât pentru gustul meu și prea dubios pentru a fi prietenul ei. Așa că am urcat repede în cameră, mi-am pus câteva haine în rucsac și am plecat la gară.

Ce straniu începuse să mi se pară. Fusesem geloasă...

Peste doar o lună, îi făceam Amaliei cafea în fiecare dimineață, discutam câte în lună și în stele, beam aproape în fiecare seară o sticlă de vin fierț și râdeam de stupiditatea celor care se ascundeau după coșurile de pe acoperișul vecin doar ca să o poată vedea. La prima zăpadă am convins-o să mergem cu niște prieteni la Sinaia, la schi. N-a fost prea greu, pentru că era înnebunită după schi.

În vacanță a plecat acasă, la Cluj, dar fără tragere de inimă.

Relația cu Alex, prietenul ei, începuse să scârțâie. Poate și pentru că erau departe unul de celălalt, sau poate pentru că eu încercam să nu simt că-i lipsește. Aveam un fel de gașcă cu care ieșeam la film sau la teatru, cu care ne petreceam serile, sau cu care încingeam niște chefuri studentești, adevărate, până în zorii zilei. Ceea ce știu cu siguranță este că se simțea bine în prezența noastră. Sau poate se simțea protejată. Habar n-am. Oricum, eram deja prietene foarte bune, iar obișnuința ținea loc de rațiune.

Nu mi-ar fi plăcut să-mi petrec vacanța și sărbătorile de iarnă fără ea. Abia reușisem să trec peste durerea de a-l pierde pe Matei și-mi era destul de greu să accept orice altă absență.

Așa că am sunat-o. Cele câteva glume spuse la telefon, sau poate propria ei voință, au fost de-ajuns ca să o am alături de Revelion. A fost absolut senzațional. Ne-am distrat câteva zile la rând în apartamentul prietenilor mei care locuiau în gazdă, acolo unde petrecerea de sfârșit de an a ținut vreo șapte zile, și unde ne adunaserăm vreo 15 nebuni.

Mi-amintesc că înainte de-a ajunge la ei, am trecut pentru câteva ore pe la cămin să ducă o parte din bagaje. Mai aveam câteva ore de așteptat până când venea Dan să ne ia cu mașina. În cameră era foarte frig pentru că nu dădeau căldură deloc, iar radiatorul nu mai funcționase de câteva zile bune. Așa că ne-am băgat sub pături să mai luăm din tăria gerului.

În ziua aia mi-a povestit aproape trei ore cât de mult a marcat-o pierderea mamei și cât de copleșitoare e viața la 19 ani, când te simți goală pe dinăuntru și extrem de singură. Cred că a și plâns minute bune, încercând să-și ascundă lacrimile discret, așa cum și trăia.

Într-un târziu, Dan a bătut la ușă și ne-a recuperat pentru petrecerea de Revelion. Dar eu n-am putut uita și cred că nici ea. De mai multe ori în acele zile, mă chema în camera în care dormea, să mai stăm de vorbă. Cică în mine avea încredere. Sunt convinsă, însă, că era ceva mai mult de-atât. Poate că lângă mine nu se simțea singură.

După acel Revelion, relația dintre mine și Amalia s-a schimbat radical. În primul rând s-a despărțit fără păreri de rău de Alex, constatând că nu e ceea ce-i trebuie. Deși părea că este în căutarea unui alt prieten, copilul ăsta s-a apropiat din ce în ce mai mult de mine. M-a dus chiar și acasă, la Cluj, unde i-am cunoscut pe tatăl și pe fratele ei. Așa cum am spus, mama îi murise când avea 15 ani. O tragedie. În două luni, femeia care-i veghea copilăria a dispărut răpusă de cancer. A rămas să vadă singură de casă, de școală și de ea însăși. Mai era bunica Zizi, o ardeleancă subțirică și molcomă, care venea două-trei zile pe săptămână la Cluj să-și ajute nepoata. Nu putea sta mai mult, că nu se înțelegea cu ginerele.

Pe bunica Zizi am iubit-o și eu. Nici n-aveai cum să n-o iubești.

„Să ai grijă de Amalia mea”, mi-a spus într-o zi cu ochii mustind de lacrimi. „Că-i tare singură”.

Pur și simplu am fugit în grădină și-am plâns. Simțeam că îngrijorarea ei e disperată. Avea deja vreo 70 de ani și nu știa câtă vreme o s-o mai ducă.

Moartea acestei femei minunate m-a durut îngrozitor de tare. La scurt timp după ce am fost în primăvară pe la ea, la Reghin, o vecină a găsit-o în casă fără suflare. Am plâns, așa cum nu mai plânsesem niciodată. Când au îngropat-o, Amalia i-a pus pe piept, lângă celelalte, o poză de-a noastră. Ca să stea fără griji, că nu e singură.

Și-acum mă gândesc la gestul acesta. Am câteodată senzația că-n acel moment, cineva a îngropat totul acolo. Tot ce aveam împreună, toate trei.

Ca un făcut, necazurile au început să vină unul după celălalt, și viața ne-a aruncat pe unde i s-a părut ei mai interesant. Amalia a prins până la urmă un contract în Italia, a renunțat la studii și a plecat să-și facă o carieră. Ne-am mai scris uneori, când era deja la Paris, dar foarte rar și din ce în ce mai puțin. Până la urmă, totul s-a dus dracului. De parcă nici n-a fost.

Am avut chiar senzația că începuse, la un moment dat, să mă urască. N-aș putea să spun de ce. Știu, însă, că mi-a reproșat în glumă faptul că devenise dependentă de mine și că era numai vina mea.

Probabil că era un adevăr.

Înainte plecării, țin minte că n-am avut timp să vorbim mai nimic, pentru că aveam casa plină de prieteni. Așa că momentul ne-a prins cam aiurea. Nici n-am putut să-mi iau „La revedere!” ca lumea. Urma să stea câteva luni, iar eu trebuia să rămân aici.

Cu timpul, așa cum era și firesc, viețile noastre au luat fiecare un alt curs. Ea a întâlnit pe cineva acolo, iar eu am rămas în București, apucându-mă de afaceri. Chiar și-acum, după atâția ani, mă gândesc la ea și mă întreb dacă a uitat lunile acelea superbe, de prietenie adevărată, când făceam orice ca să o știu fericită.

Probabil că le-a uitat, sau a vrut să le uite. Eu, însă, n-am uitat-o și știu, după atâta amar de ani, că prietenia asta a fost specială, că am avut noroc să cunosc o femeie pe care am admirat-o total, în fiecare secundă, și că am fost lângă ea într-un moment esențial din viața ei.

Cred că știu de ce nu m-a mai căutat. Odată așezate lucrurile pe făgașul normal, te poți mulțumi doar cu liniștea.

Dar eu nu sunt așa.

După această plecare, viața mea a devenit un coșmar. Cred că pe undeva, în această durere copleșitoare instaurată adânc în mintea mea, Matei își are locul lui bine definit. Dar lui i-am dat voie să plece, deși nu mă pregătisem pentru asta niciodată.

Este dificil să-ți continui viața când știi că o poveste nu s-a sfârșit. De fapt, când nu ai toate datele unei povești terminate. Cu bine sau cu rău. În general, nimic nu a fost simplu. Pur și simplu, toate se duseseră dintr-o dată, și nu mai era nimic de zis.

Din ziua aceea, n-am mai putut să mă leg de nimeni și toate relațiile pe care le-am avut ulterior, prea multe la număr, mi se păreau că sunt pline de superficialitate.

Într-o zi, însă, durerea a trecut. Mintea mea a refuzat să mai sufere și am considerat că e timpul să încep să uit. Am încetat să mai merg în aceleași locuri, să mă văd cu oamenii care mă legau de trecut, am încetat să mai fac aceleași lucruri. Și chiar m-am mutat din oraș. Oricum, nu mai avea același farmec.

* *
*

Sasha: De ce ești tristă?

Tibi: Aș fi vrut să-mi spui un singur motiv pentru care nu-ți mai place să fii cu mine.

S.: N-am nici un motiv. Pur și simplu nu mai pot continua relația asta. N-am nicio explicație, dar nici nu vreau să dau explicații. Oricum, e inutil. Facem atât de multe lucruri inutile, încât mă și mir că-n momentul acesta eu stau și bat câmpii cu tine. Pur și simplu, nu mai merge. Ceva nu mai merge. Nu știu ce anume. O să mă gândesc la asta.

T.: Cred că ar trebui să avem, totuși, o discuție.

S.: Poftim? Eu nu am nimic de discutat și sincer, chiar mă enervează atunci când aud chestii de-astea. Ce Dumnezeu ar mai fi de discutat dacă lucrurile nu mai merg?

T.: Aș vrea să știu unde am greșit?

S.: Nu ai greșit nicăieri. Cred că este doar vina mea. Știi... clasic.

T.: Te rog. Vreau să ne vedem și să discutăm.

S.: Tu chiar nu înțelegi că nu e nimic de discutat. Mă pui în situații penibile. Parcă ne-am uita la un film prost, unde două persoane se întâlnesc și încearcă să-și rezolve relația cu multe vorbe. Să repare ceea ce s-a dus dracului. Este penibil! Nimeni nu-și poate „rezolva” sentimentele cu vorbe. Cred că ar trebui să închid acum.

T.: Cum vrei, dar nu e corect.

S.: E foarte corect. Asta este viața! Cine poate spune ce e corect și ce nu?

T.: Bine, pa! Vorbim...

S.: Pa!

Tibi a închis telefonul destul de furios. Știam asta. Poate că furia lui era îndreptățită. Nu dădeam nici o explicație pentru răceala mea bruscă și de fapt, nu era bruscă deloc.

Se întâmplase ceva, cu mult timp în urmă. Ceva ce nu am putut controla niciodată. Mi se întâmplă să mă îndrăgostesc uneori, în câteva minute, timp în care viața mea se golește brusc de sens, de oameni, de iubiri, de obligații, de orice. Cred că acesta este și motivul pentru care nu mă pot opri nicăieri, la nimeni. Știu foarte bine că experiențele mele sentimentale rămân doar experiențe. Îmi place să văd cum evoluează lucrurile, oamenii, stările lor. Observ toate acestea pe parcursul mai multor luni și am o răbdare fantastică. Știu fiecare gest și urmarea lui, știu ce cuvinte să spun și ce voi obține cu ele, știu unde trebuie să umblu atunci când discut trecutul unei persoane, în așa fel încât să-i pară că mă știe de foarte mult timp și că are nevoie de mine până la sfârșit. Știu atât de multe lucruri despre oameni încât mi-e greu să trăiesc simplu, ca fiecare dintre ei.

Până acum, fiecare zi a fost un experiment. La început, cu mine înșămi, iar mai târziu, cu toți cei care au avut neșansa să mă iubească sau să-mi stea prin preajmă.

Tocmai am rupt-o cu Tibi. Nu mi se pare deloc plăcut, dar eliberarea pe care o simt acum e indescriptibilă. Simt, din când în când, nevoia să fiu complet liberă. Să nu am nimic pe creier, cum se spune. Să nu depind de nimic și de nimeni. Să gândesc ce vreau, nu ce trebuie, să fiu eu înșămi.

Știu că e greu de înțeles, dar revolta asta interioară este singurul lucru care îmi aduce mai multă fericire decât orice altceva, chiar și decât o relație. Mă simt totdeauna ca și cum abia mă nasc, ca și cum respir prima oară. Poate că asta simt toate femeile atunci când aduc pe lume o nouă viață. E o fericire inexplicabilă, de nedescris, tonică, a ta.

Este extraordinar să simți viața din tine! Un sentiment probabil egoist, dar uman, pentru că, până la urmă, nu am inventat eu toate acestea.

Tibi este, cu siguranță, dărmăt. Nu înțelege unde a greșit și de ce într-o singură zi, toată fericirea lui s-a dus naibii. De parcă eu aș înțelege... Ciudat este că nici măcar nu îmi pasă. Niciodată nu-mi pasă. Am luat din relația asta ce a fost bun, am păstrat senzațiile, dar acum m-am plictisit de toate. Nu-mi mai trebuie. De ce este greu pentru oameni să înțeleagă acest final? Și viața se termină într-o zi, nu-i așa? Și nimeni nu te întreabă dacă îți convine sau nu, și nici nu ți se dau explicații. Așa e și o relație. Îmbătrânește, uneori poate prematur. Dar, asta e!

Apoi urmează faza cea mai penibilă. Ești întrebat de ce și, nu ai nici un argument, deși ai putea să inventezi câteva doar de dragul discuției. Să nu rănești, iată o altă optică pe care o detest cu adevărat. Cred că în momentul în care ești cu cineva, trebuie să-ți asumi și faptul că ai putea să nu mai fii.

De ce-ar trebui să fie totul veșnic? Este plictisitor să fie totul exact, ușor, perfect.

De fapt, toate astea nici nu există. Nici timpul n-ar exista dacă n-am fi noi să ne gândim că el este. Oamenii au pretenții absurde.

Asta e în mintea mea în acest moment. De câte ori mă despart de cineva, încep să caut argumente pentru următoarea zi și pentru următoarea relație. Cine urmează?

* *

*

Așa am crezut într-o vreme, că am toate motivele din lume să rănesc pe fiecare om care a trecut, sau va trece prin viața mea. Îi doresc, din egoism și din orgoliu, doar pentru mine și-apoi uit tot ce m-a determinat să mă arunc nebunește în viața lor. Uit chiar și faptul că nu le-am făcut nici o promisiune.

Nimic nu e simplu, cel puțin în ceea ce mă privește. Sunt un om complicat și greu de stăpânit. Știu, din instinct, să vânez orice pradă și-apoi doar s-o degust. Nu mi-am terminat niciodată porția până la capăt. N-am vrut sau n-am putut s-o fac. Există, însă, un lucru pe care nu l-am putut lămuri niciodată. Finalul inevitabil al relațiilor mele a fost totdeauna plin de dezgust. Nici o amintire, oricât de specială a fost ea, nu a reușit să-mi liniștească acest dezgust, dublat, de cele mai multe ori, de vinovăția regretului.

Mă uit în urmă ca și cum nimic din cele întâmplate nu-mi aparține. Sufăr pentru că nu pot repara nimic și-n același timp senzația de libertate recăpătată mă împinge să iau totul de la capăt. Altcineva, mereu altcineva. Și eu și cei care vor avea nenorocul să-mi iasă în cale. Iar povestea nu se termină niciodată.

Mă gândesc, de multe ori, că sunt un om profund nefericit și că simt permanent nevoia să împrăștii sufocarea asta oricui este în stare să suporte o dezamăgire, o deziluzie, un sfârșit de legătură care nu are nicio explicație logică. Nici măcar pentru mine. Replicile inevitabile de genul „*Vreau să discutăm, să știi cu ce-am greșit*” mă irită în așa măsură încât rup imediat orice punte de legătură. Ce să explic? Că succesul, fericirea calmă sau mulțumirea de sine mă înnebunesc îngrozitor, după care urmează, inevitabil, o plictiseală aproape viscerală. Nu pot trăi cu neliniștile celui alt pentru că abia le suport pe ale mele. Câtă vreme singurul liant este pasiunea, totul e în regulă. Când intervine firescul, obișnuința, ternul, sentimentele mele o iau razna.

Și vreau, structural, o altă nefericire. Un alt eu, care să-mi dea senzația că-mi pot stăpâni, pentru o vreme, disprețul pentru mine însămi.

Poate că, de fapt, asta e marea problemă. Cred că mă disprețuiesc în așa măsură încât încep, la un moment dat, să-i disprețuiesc și pe cei care au slăbiciunea să mă iubească.

Așa am gândit o grămadă de timp. Exact așa, egoist, monstruos, instinctiv, ca un animal de pradă. Neștiind niciodată că „prada” eram de fapt eu însămi.

Mașina de cusut*

Daria face pe supărata, nu vrea să participe la parastasul babei Marfena, dar, de fapt, păzește pe viață și pe moarte mașina de cusut. Dacă iese afară până la closet sau se duce în grajd la vacă, încuie ușa. Gârlele și canalele deltei s-au dezghețat.

Rudele s-au adunat ciopor la pomană, inclusiv Snihur, bărbatul unei fiice a babei din Sulina, care se lăuda de fiecare dată că a făcut lupte greco-romane în tinerețe. Se aștepta să fie liniște înaintea pomenii, dar ieri seara, vineri, înainte cu o zi de parastas, Humbri nu se putu abține să nu bea...

Cum Florica, „bătea apropoul” că mașina de cusut trebuie să rămână la Lila, nu să stea la Daria, Humbri s-a dus peste ea, adică peste soacră-sa, care taman făcea baie. Aceasta începuse să țipe ca din gură de șarpe. Se adunară buluc toate rubedeniile. Humbri se scuză că voise să fumeze o țigară și nu știa că soacră-sa era despuiată în butoiul cu apă caldă. În realitate era o stratagemă ca să deturneze subiectul scandalului ce se prevedea în legătură cu mașina de cusut.

Snihur sări, îl imobiliză pe pervers cu o anumită figură tehnică, gata să-i rupă beregata. Florica își trase pe ea un halat și, tot ea, miloasă, dădu fuga la Daria să vină și să-și scape feciorul să nu-i rupă Snihur gâtul. Aceasta, mai întâi încuie ușa, cu două lacăte, zăbovind cu una dintre chei care era ruginită, puse un anumit semn numai de ea știut, și abia după asta se duse să-și scape odorul...

Humbri horcăia, Daria se rugă de Snihur să-l lase că „e bolnav”... Snihur zise față de toți : „Ce fel de om e ăsta? Ce educație i-ai dat, femeie?! Dacă nu-mi era milă de tine, că ești bătrână, îți spun sincer că-i răsuceam capul ca la un pui de găină și i-l aruncam în balta aia din drum! ăsta e Belzebut! Lila nu are viață cu el! A făcut ea, ce-a făcut, dar acum NU ARE VIAȚĂ CU EL !! Ia-ți îndrăcitul și pleacă !”

După ce scăpase din brațele vânjoase ale lui Snihur, Humbri se scuză: intrai și eu să fumez o țigară și scroafa se dezbracă în fața mea! Dacă văzu că nu-i fac nimic, tot ea începu să țipe ca o apucată !...”

*fragment din romanul *Dincolo de lume*, în curs de apariție la Editura „Ex Ponto”

La aceste vorbe, soacră-sa, care abia se calmase, se repezi față de Daria și-l strânse și ea de gât cu amândouă mâinile, gata să-l sugrume, iar Humbri se legăna în mâinile ei fără nici o vlagă, ca o păpușă de cârpă, înainte și-napoi, în sus și în jos, cu ochii beliți !

– M-am săturat de minciunile tale ! zicea ea. Își descheie și prohabul și mi-o arată, iar eu, ca să nu mai fie scandal la pomană, nu vă mai spusei, oameni buni ! Țsta e Cel viclean, în persoană, nu e om !”

Estimp, Daria sări și cu greu îi descleștă degetele din beregata lui Humbri. Snihur se mulțumi să-i mai dea un șut în noadă de-l zvârli până-n uliță cu nasu-n mocirlă, de unde Daria, gata să facă infarct, îl târî, plin de nămol, spre casă.

În ziua parastasului, Humbri e în pat, Daria îl păzește să nu se îmbete. Mâine e ziua lui de naștere și Daria zice că a scurs o sticlă de vin de pe fundul butoiului și i-o dă mâine, cadou, dacă azi e cuminte... Dar Humbri insistă ca să-i dea azi spălătura de pe fundul butoiului, „ca să se ducă să-l secere pe Snihur!” chiar dacă „au ascuns toate topoarele și cuțitele de prin casă și ogradă, mai am un târpan după magazie ! (Ultima veste despre Dunia este că ea ar fi ciopârțit-o pe bătrâna dispărută și ar fi chemat un vecin s-o care în saci și s-o îngroape în niște dâmburi de la cimitir sau prin mormintele cu coșciuge putrezite. Chiar atunci ar fi plouat vreo două săptămâni și s-au șters urmele, și imediat după aceea Dunia deveni concubina vecinului. Acesta e ultimul zvon, neverificat de poliție, poate chiar scornit de Daria, ca să arate că mai sunt și alți ticăloși în sat, nu numai Humbri...).

Deși ieri era să facă infarct, azi, Daria, aproape chiuia de bucurie : „Mâine e ziua copilului meu ! Eu l-am făcut ! Eu m-am chinuit cu el ! Eu i-am dat țâță! Eu l-am îngrijit de mic. Cine știe dacă va mai apuca anul ce vine ! Dușmanii vor să mi-l omoare înainte de a se prăpădi! Mâine vreau să facem petrecere!”

Am propus să mergem să adunăm muguri de plop cu propolis din pădure, Daria zicea că aduce o sticlă de vin.

Și totuși, la pomană se pare că totul a mers bine ! Eu am trecut la câteva ore după. Rubedeniile aveau deja bagajele în stradă, așteptau o căruță să-i ducă la barcă, Humbri era prin curte, trebăluia și se vedea că e fericit... L-am întrebat : „Au plecat?” „Aproape!...” Apoi, în trecere, am dat pe la Daria care avea aceiași fericire pe față. Făcea gogoși pentru a doua zi, de ziua lui „Zoloto”. Mașina de cusut rămăsese la ei fără prea mult scandal. Acesta era și motivul bucuriei lor. Își făceau planuri mari de viitor ! Snihur se jură că nu mai calcă pe acolo cât trăiește, că nu vrea să intre în pușcărie pentru un „cretin”, deoarece s-ar putea ca să nu se mai poată stăpâni și «să-i rupă șira spinării pe genunchi, ca la motan !», iar pe Lila, care arată ca și când ar muri în curând, o sfătui să-l lase dracului și să se mărite cu altul... Cât despre mașină, Daria a convins-o pe mama Lilei că nu are nici o valoare, că va sta la ea, să o folosească pentru casă, ca să mai coasă nădragi Lunei.” „Ai încredere în mine, cumătră, că nu pune vasiliscul mâna pe ea, că i-o retez eu cu toporul! (am încuiat-o în lada de zestre și nu o scot decât când au nevoie să coasă ceva pentru copil...) Mașina rămâne Lilei, peste cadavrul meu trebuie să treacă s-o ia ca s-o vândă!”

*

Așa o liniștiră pe Florica, și Humbri se interesă dacă mai vine odată ajutorul social ca să plece „s-o valorifice”. Sfatul repetat al Dariei e ca să se ducă să-și facă analize și să încerce să-și facă transplant deoarece, dacă nu se

duce acum „când are bani”, altădată nu va mai avea posibilitatea și va muri.

«Trebuie să fii conștient, mamă, că, dacă flitui banii, îți flitui viața!» îl sfătui mă-sa pe Humbri.

De ziua lui Humbri, Daria merse, într-adevăr, după muguri de plop negru, dar nu scoase o vorbă despre mașină. El rămase acasă, făcând planuri, beat crită. Asupra subiectului cu mașina de cusut, obiectiv pe care Humbri îl urmărise cu înverșunare, căzu cortina și se lăsă o ceață deasă. Poate că se gândiră că trebuie să acționeze în secret, ca să reușească, poate se fereau să afle ceilalți oameni că vor avea atâția bani, de teamă să nu fie jefuiți... Eu, ca să aduc vorba, stăruii să construiesc o vilă din BCA-uri și, mai ales el, să-și caute sănătatea, tocmai ca să direcționez banii spre ceva bun, conștient fiind că Humbri devine periculos cu bani mulți. Dar, după pomană, totul trecu sub o tăcere mormântală, ca și când subiectul n-ar fi existat niciodată. Când adusei vorba despre mașină, față de Daria și Humbri, amândoi schimbară vorba. Când o întrebai direct, Daria, deși îmi spusese clar cu două zile înainte că mașina e la ea, acum răspunse : „Nu mai e la mine, poate la Lila, sau la Snihur...” „Păi, nu spuneai că e la tine?” „A, poate vorbeam de mașina de tocat carne...” Răspuns în batjocură, ticluit drăcește, de Humbri. Totul e clar : Humbri împreună cu Daria au schimbat strategia, se feresc de mine ca dracu' de tămâie. Totul e învăluit în pâclă și asta mă tulbură. Discutai și cu preotul-călugăr Ioachim cu gând ca să încerce ceva, să-i îndrepte gândurile spre ceva mai bun. Preotul se arată sceptic, spunând că nu poate face mare lucru, decât să amelioreze lucrurile, dar cei care au credință sunt înconjurați de un zid și nu vor păți nimic. Teama mea e că Humbri, înainte de a muri, să nu investească banii în orgii criminale, dar preotul era neîncrezător cu privire la prețul de șapte mii de dolari. El nu se pricepea, dar auzise de prețuri mult mai mici și că «totul i se pare o făcătură a diavolului».

...Cum au luat ajutorul social, e foarte posibil ca peste trei zile când trece vaporul, Humbri să plece sub cine știe ce pretext, cu mașina de cusut, plan pus la cale cu Daria. Preotul zice să-i dau o haină a «îndrăcitului», ca să facă în biserică nu știu ce slujbă spre ameliorarea stării lui, dar eu nu cred în astfel de lucruri, eu cred că diavolul nu e altceva decât un sistem de idei negre îndreptat spre rău. El însă e convins că diavolul nu e un sistem de idei, ci chiar există ca entitate malefică, și posedă unele trupuri... Între timp se opriră și incendiile din sat !... Asta mă face să cred că, dacă existau într-adevăr «duhuri rele» care-și aveau «cuibul» în Humbri, ele nu s-ar fi oprit din pricina unei mașini de cusut...

Lila ne mărturisi că nu are încredere să plece cu Humbri să vândă mașina, deoarece îi e teamă că „o va jefui ” și va fugi cu banii sau poate și mai rău, o va îneca în Dunăre... Nu știe cum va proceda, dar mintea lui neadormită scormonește și va găsi o soluție...

Azi trecui să adun niște urzici de primăvară pentru mâncare, dintr-o grădină a mea, vecină cu a lor. Mă întrebai dacă Humbri nu a pus otravă pe urzici, dar îmi răspunsei singur că, deocamdată nu are nici bani de otravă și, cu siguranță are mintea ocupată cu vânzarea mașinii de cusut, și nu vrea să se complice cu altele... Lila îi repetă că ar vrea să vândă mașina, să mai scape de sărăcie, ca să-și ia lucruri în casă și alimente, dar nu are încredere în el, deoarece nici el nu vrea să plece cu ea, ci doar singur. Când trecui pe la Daria, aceasta tot tăcută rămase. Dar, când noi adunam urzici de pe lângă garduri, nu mai putu răbda, se apropie pe furiș și, în doar un minut, îmi șopti că

Humbri vrea să vândă mașina și să fugă în altă țară, să-și trateze sănătatea, dar ea nu crede că pentru asta ar pleca... Humbri avea răni la gât. Când eu l-am întrebat ce are, zicea că l-a zgâriat „aia mică, Luna”, din joacă. Din nou se ceartă, se înjură, se amenință reciproc cu Lila, din cauza planurilor ascunse pe care le are fiecare în legătură cu banii de pe mașină... Humbri caută să evite privirile și întrebările mele, ca și când ar ascunde ceva și ar evita să răbufnească acum... Când o credincioasă îi făcu Dariai invitație din partea preotului-călugăr Ioachim să vină la biserică, Daria răspunse : „Necurații nu vin în biserică!” Cine știe ce ar putea să facă Humbri, mai ales că din nou se apropie Vinerea Neagră, soborul sataniștilor. Mai sunt două săptămâni. Daria ne lămurește de ce Humbri are gherăituri, răni la gât... Se certau cumplit amândoi, suspectându-se că vor să se înșele unul pe celălalt, să fugă fiecare singur cu banii, nu dormeau nopți în șir făcând planuri. Când Humbri fu beat, Lila nu mai putu rezista și sări în gâtul lui să-l sfâșie ca o pisică sălbatică. El îi dăduse doi pumni în gură, ea-i sfâșie „de nervi” hainele de pe el, apoi îl târî, beat, până la bălțile destul de adânci din mijlocul ulițelor, voind „să-l” înece. „Noroc cu ea care auzise scandalul, ieșise afară și văzuse cum Lila îl târa de ceafă, spre băltoacele din drum. Lila se scuză, că nu mai judecă de nervi și oboseală, că fiecare-și face alte planuri cu grămada de bani pe care o vor lua pe mașină... Dar nu vrea ca el să se îmbogățească, să fugă în altă țară și ea tot săracă să rămână... Într-un fel sau altul, el tot va pleca și va vinde mașina, dar nu se știe ce va mai face după asta... crime, trafic de droguri și carne vie.

Nu mai insistă că vrea să-și trateze sănătatea cu acești bani, deci nu pentru asta pare că se luptă... Dacă lucrurile vor lua o turnură rea, poate voi anunța poliția, dacă nu cumva va avea efect contrar... Oricum, la cercetări va ieși că Humbri are dosar penal și e refugiat și ascuns în deltă... El e tipul nevropatului care premeditează totul în amănunt și așteptând ocazia crimei perfecte, pozează într-un biet nenorocit, bolnav, disperat de viață...

Humbri mai are unele tresăriri de sinceritate doar față de mă-sa. Ei îi mărturisise că vrea să plece în altă țară, poate ca să nu-l dea dispărut și să nu-l urmărească poliția... Vrea „să-și trăiască” ultimii ani, poate doi, după predicțiile medicilor, cu acei banii... cu prețul de a-și părăsi familia. De fapt, mai făcuse o mărturisire înfiorătoare, „la beție”, anume că «dacă nu pleacă, le taie gâtul la toți și pe urmă se spânzură !». Mai sunt câteva zile până la săptămâna patimilor și, probabil atunci va face pe dracu-n patru și va pleca cu acea mașină de cusut, astfel ca de soborul sataniștilor, de Vinerea Neagră să fie cu bani la el...

*

Ceea ce citii chiar eu în ziarele din zilele astea, mă surprinse. Văzusem la „Mica publicitate, vânzări-cumpărări” că o mașină de cusut „Singer” ar costa cam trei mii de euro. Totuși, Humbri, care luă ziarele împrumut de la poștăria din sat, le studie cu atenție și spuse că, de fapt, e vorba de treizeci de mii de euro... Citii din nou ziarul : așa era, dar crezui că e o greșeală de tipar. Dar „greșeala” se repetă și în alt ziar.

Același „colecționar german, cumpăra respectiva marcă de mașină între treizeci și patruzeci de mii de euro... Iar în alt cotidian național, altcineva vindea mașini „Singer” cu preț negociabil, între treizeci și patruzeci de mii de euro...

Am rămas perplex. Peste un miliard de lei vechi... Peste douăzeci de ani de muncă ai unui profesor cinstit, cu facultăți, grade didactice, sute de examene. Humbri are șase clase și toată viața a avut un principiu: „Munca e pentru roboți! (sau pentru proști!)”. Când îmi ceru zilele trecute bani pentru încă un pachet de țigări, el spuse : „Țihanul e la muncă!” adică o să-mi plătească Țihanul mica datorie... Humbri ne aduse aminte de o întâmplare relatată la tv., când cineva câștigase multe miliarde la loto și încercând să împrumute bani pentru tren, ca să-și ridice suma uriașă din Capitală, nimeni din sat nu-i dăduse, considerându-l un «pârlit» care n-are de unde să dea suma înapoi... Când s-a întors bogat, s-a răzbunat pe cei ce nu-i dăduseră împrumut, dar a fost generos cu cei care-l ajutaseră cândva... Asta era o poveste cu tâlc, menită să ne dea de înțeles că acum trebuie să-i sprijinim, altfel... Daria e „cu coada sus, îngâmfată de nu-și mai încape în pene, nu-i mai ajunge nimeni la nas, nici cu prăjina...”. E mândră, se simte bogată, adică nu mai bagă pe nimeni în seamă, îi privește pe toți cu un dispreț amenințător, e taciturnă, ca și când ar avea un plan măreț și secret cu Humbri... Privirea ei e suverană, parcă spune : „O să vedeți voi, târâtoarelor, cine suntem noi !”

Eu însumi, sunt dezamăgit, am o ciudată invidie pe «ciortohoni». Mi se pare că nu există nici o lege morală, că în fața vieții și morții, mafia și criminalii sunt egali cu oamenii cinstiți care sacrifică totul pentru semenii lor, că sataniștii și savanții au drepturi egale. Eu însumi, mă simt un insignifiant și ridicol scrib sărac, un „scârța-scârța pe hârtie”, iar unul care „nu se închină în fața cerului înstelat și în fața legii morale”, mi-o ia înaintea în iureșul și lupta vieții...

Lila stă și ea „cu nările-n vânt” și are o figură crispată, cu unghiile pline de bălegar și netăiate, rufoasă ; ne privește cu trufie și dispreț, ca pe niște «sărăcii»... E lacomă. Eu o sfătuiesc, când vinde mașina, să-l ia cu ea pe Snihur, care a făcut lupte greco-romane, să-i dea și lui ceva, ca să aibă siguranța că se alege și ea cu ceva... Dar Humbri «i-a spălat creierul» să nu-i spună lui Snihur..., să nu revendice și el și nevastă-sa prin tribunale o parte din această moștenire valoroasă de care habar n-au acum... După care și alte rude vor face la fel... Așa că, Lila moare de frică să n-o înșele Humbri, să nu fugă cu banii, dar a hotărât să se ducă doar cu Humbri să vândă mașina...

Se pare că toți au planuri secrete unii față de alții, toți se suspectează, toți se urăsc și a intrat dihonnia în ei... De aceea, mie mi se pare uneori, amintindu-mi de vorbele preotului-călugăr, că toată această poveste pare a fi lucrătura diavolului, pentru că nici Daria nici Humbri nu au muncit nici măcar o zi din viață cinstit pentru această mașină și diavolul le-o dă numai să le ia mințile să-i înnebunească... Și tot el îi va arunca în prăpastie și le va «lua totul înapoi», într-un fel...

Ce se va întâmpla de aici înainte ? Probabil Daria și Humbri vor merge la Agighiol, un sat din apropierea Tulcei, unde ei au fost umiliți ca să „demonstreze” rudelor lor că „sunt cineva”. Sau el să plece în străinătate „să-și trăiască viața”, ultimii doi ani, nepăsându-i de nimeni, sau să se răzbune pe cine crede el, sau să încerce toate căile de vindecare, sau să rămână în sat să înalțe vile cu motoscutere pe apă, să arate că nu sunt doar niște alcoolici, slugi cu ziua, mereu umiliți și cerșetori... Doar dracu mai știe ce va urma... Doar Țihanul îi privește chiorâș, cu neîncredere, dar și el pare a crede într-o anumită măsură... Daria îl tratează ca pe un gunoi de care se va descotorosi curând, deoarece nu va mai avea nevoie de pensia lui apropiată... Țihanul e jignit, o amenință că o va părăsi și se va muta la o bătrână din sat care are

casă : «cu pensia lui și casa ei » vor duce o bătrânețe tihnită, iar «ciortohonii să se ducă dracu' cu banii lor blestemați !».

Humbri și Lila se ceartă zile în șir, până în zori, fiecare suspectându-l pe celălalt că are planuri ascunse, că ar vrea să fugă cu banii de pe mașina de cusut, cu miliardul, că celălalt e un hoț și un criminal... În toiul acestor certuri, mai ales când e beat, Humbri îi aruncă în obraz o acuzație care pentru mine pare uluitoare : strigă în gura mare de aud vecinii că Lila a omorât-o pe baba Marfena ca să-i vândă mașina... Lila zgduiută până la lacrimi amenință că va pleca, va lăsa doar un bilet pe masă în care-i va pune în vedere să părăsească cocioaba babei Marfena, în caz contrar îl va alunga cu poliția... E curios că, atunci când o urăște mai mult pe Lila îi aruncă în față crima care îl apasă probabil pe el. Să înțeleg că în adâncul inconștientului lui se acuză pe sine ? că Humbri are muștrări de conștiință și deci are conștiință?...

Când credeau că mașina valorează trei mii de euro, nu dormeau până dimineața și își făceau tot felul de planuri – ce să-și cumpere, cum să trăiască de acum înainte, unde să se mute, căci «la banii lor» nu se făcea să mai trăiască într-un sat izolat din deltă... Acum, când au citit negru pe alb că obiectul costă un miliard și un sfert, în lei vechi, sunt panicați, umblă «chiauni», ca niște fantome neadormite, se clatină de amețeli, de parc-ar fi bătuți de vânt, rupți parcă de lume. Ar fi în stare să se înjunghie din suspiciune, dar Humbri se abține, scornește cu febrilitate planuri mărețe, încearcă să schimbe imaginea pe care ea o are față de el, să-i cucerească încrederea, vrea să-i demonstreze că el, «dacă vrea», se poate lăsa și de băutura și că în casa lor poate fi pace și înțelegere, că el nu e subjugat alcoolului... Humbri îi încurajează toate visele, toate speranțele... În momentele de înțelegere, Humbri o mângâie pe Lila cu tandrețe pentru prima dată în viață, umblă cu ea de mână de parc-ar fi îmbătați de o dragoste la prima vedere, nu observă unghiile mari și pline de mizerii, merg ținându-se de mână pe stradă și se sărută în fața tuturor, de se crucește lumea și-i bârfește tot satul că, fără doar și poate au înnebunit... Humbri sapă, iar repară, iar muncește fără să bea – parcă ar fi în prima lor lună de miere, căci între ei „nu a fost dragoste la început, cum spusese el cândva, ci mârleală”. Lila își dorește dinți, o întreabă pe Anisia dacă doctorul ar putea să-i pună într-o jumătate de zi, până pleacă vaporul în deltă, toți dinții, unii scoși de pumnii lui Humbri, alții scoși de peștii din Turcia... Humbri râde cu blândețe, o mângâie și-i spune că e naivă, că o lucrare dentară ca aceasta durează o lună, dar cu banii lor el îi promite că-i va pune dinți de aur și nu va mai aștepta vaporul, nu se va mai plimba în remorca aia nenorocită, care arată ca o cocină, în care călătoresc sătenii, precum animalele și că își vor cumpăra iahtul lor... Vor face nuntă mare și ea va fi ca o regină îmbrăcată în rochie scumpă de mireasă, vor invita formații cu cântăreți mari, îl vor invita pe «Mihai Trăistariu, de care-i place ei ...». Lila îl privește, îndelung cu ochii holbați, tâmpi de fericire !... Într-o zi am văzut și eu, cu uimire, cum amândoi, Humbri și Lila, se jucau, încercau în glumă, ziua-namiază mare, să danseze un tango, la muzica unui radio hârbuit, cu baterii, ce pârâia, căci avea difuzorul stricat... Asta nu-i împiedica să se certe noaptea „la cuțite”, să se facă „albie de porci” și chiar să se bată ca sălbaticii, când suspiciunea răbufnea ca o bubă cu puroi, ce se sparge... Stările lor sufletești alternau de la extaz la disperare. Lila voia să trăiască toată viața legănată în atâtea iluzii, în atâtea iubire, înaintea ei, pe unde pășea, parcă se cerneau petale de trandafiri din cer, se simțea ca o prințesă, parcă nici nu-i mai păsa de mașină. Presimțea însă ceva. Prea trăise numai în nenorociri, ca să se adeverească acum toate ! S-ar fi mulțumit

toată viața cu această sărăcie în care Humbri se ținea după ea ca o umbră de câine credincios, o umbră plină de iubire, care era din ce în ce mai trează și mai tandră..., chiar dacă uneori edenul lor alterna cu infernul...

Lila se simțea adorată ca o regină, ar fi dat orice ca să nu fi existat niciodată mașina, nici perspectiva «valizelor pline cu bani», dar, în schimb, să se fi purtat Humbri așa cu ea... Ba i-a spălat Humbri și chiloții, în timp ce ea întârzia la bărfă cu o vecină, iar ea l-a certat, spunându-i că „râde lumea”. Cum adică, ea nu e în stare ? Să-i spele bărbatul chiloții ? Văzuse asta chiar vecina, căci Humbri se lungea să-i atârne cu cleștișoare de lemn pe frânghia de rufe... Doar în urmă cu câteva săptămâni el sta numai la Daria, nebăgând-o-n seamă pe ea, pe Lila, acum clipă de clipă e acasă, mereu pe urma Lilei, ca o umbră plină de tandrețe, spală rufele și o ajută la mâncare, o ciupește de obraz... Și toate astea le face stând cu Luna-n cârcă, iar fetița-l altoiește des cu o nuia : «Dii ! Dii, calu' !». Pentru prima oară în viață Lila simte ce e o familie adevărată, o căsnicie fericită și liniștită... Doamne, chiar și în sărăcia dinainte puteau fi fericiți ca acum, pentru că tot săraci sunt, nu au valorificat-o încă, dar ce pace, ce împlinire uneori, ce vise, ce rai... Cât de fericiți au mâncat o tocană de urzici făcută de el, cu usturoi, «fără oloi, dar cu niște seu de oaie !...» Cât de frumoasă ar fi putut fi viața ! Humbri se culcă cu găinile, devreme, stă cu Lila în pat și-o giugiulește și fac planuri fabuloase... Nu mai bântuie noaptea beat, cu sticla în mână... Ce perspective : vor avea totul – sănătate, tinerețe, viitor, bogăție... După ce-și vor vindeca sănătatea, după ce ea își va pune dinți de aur, după ce vor construi o vilă, își vor cumpăra un hotel plutitor cu care vor plimba turiștii în Delta și vor câștiga și mai mulți bani... Vor vizita Parisul... Humbri îi arată într-o poză Turnul Eiffel, sus de tot e un restaurant unde vor sta amândoi...

Începuseră să elucubreze, deoarece planurile lor depășeau de sute de ori acel miliard de lei vechi, numai vila ar fi costat toată acea sumă, hotelul plutitor de trei ori mai mult, dar aveau orizonturi trandafirii nesfârșite. Lila ar fi vrut să nu se mai termine niciodată, să facă toată viața numai planuri și să mănânce cartofi fierți și urzici cu seu de oaie, în loc de ulei... Dar, când venea vorba de cine pleacă să vândă, cu cine se duc, cine va căra cele două valize de bani... cei doi se încruntau și totul intra într-o tensiune de infarct, fiind gata să se sfâșie ca fiarele sălbatice !

Uneori îmi treceau fulgerător prin minte vorbele preotului-călugăr : „E o făcătură a diavolului ! Cu cât îi înalță mai sus, cu atât căderea va fi mai rea ! ».

Eu îi invitaseam la mine, deși ei „îmi întorceau curul” și le făceam cafele atunci când acceptau să mă viziteze, cafele pe care eu le serveam pe tavă. Ei stăteau lungiți, la mine în pat, iar eu pe prag, umil, ca în fața unor viitori miliardari. Iar când mergeam eu la ei, îmi trânteau ușa-n nas și mergeau spre poartă ca să-mi dea de înțeles să plec, deoarece ei au de făcut planuri.

*

O clipă în mintea celor săraci și sperați iluzia se construi cu o fragilitate uimitoare, care căpătă foarte repede rezistența fierului. Se confundă rapid cu realul. Au văzut într-un ziar la „ Mica publicitate” suma imensă de treizeci de mii de euro și nimeni nu-și mai pusese întrebarea dacă mașina lor de cusut este sau nu această marcă. Au pornit de la convingerea că este, din moment ce e veche, pentru că ei au nevoie vitală de bani și altfel nu se poate... Și-au

construit iluzii care creșteau ca grădinile suspendate. Imperii de iluzii. Labirint fără ieșiri. Daria voia să plece la rubedeniile ei, să le arate ea la sfârșitul vieții de ce e în stare, cum o să-și construiască sub ochii lor o vilă ce va depăși în înălțime pe cea a bulibașei din sat, Humbri voia să petreacă până moare sau să-și facă operație de transplant și să fugă pur și simplu cu banii în străinătate, Lila avea priviri fudule, sclipiri viperine, ca o milionară ce se credea, dar era mai practică, visa ca mai întâi să-și pună dinți de aur, să-și pună curent electric, să-și ia obiecte casnice, frigider, mașină de spălat, aragaz, televizor color, haine, căci acum e rufoasă și cârpită, să-și cumpere vopsea de păr, sampon scump ca să scape de mătreță, detergenți de lux, „Ariel” și „Lenor”, să-și ia mobilă, căci o înțepau scândurile patului în coaste... Numai după aceea visa la lucruri mari... Apoi, iar se certa cu Humbri la cuțite, bănuindu-l că vrea să se îmbogățească singur de pe urma averii babei Marfena și că vrea să fugă cu altă femeie, cu banii lor, și-l amenință că, dacă mai pune gura pe alcool, ea își găsește un altul, sănătos, viguros «care nu bea și n-o înjură ! »... Daria umblă pe străzi ca un curcan înfoiat și nu mai dă nici „Bună ziua”, nimănui, de se crucească oamenii, crezând că a luat-o razna : „Păduchioasa dracului ! Ce-o avea !? Las' că vine ea la cersit !”. Țihanul nu mai suportă disprețul ei, spuse că va divorța și se va muta la Genoveva, care avea casă dar nu avea pensie, cum trebuia să primească Țihanul în curând, căci lucrase aproape patruzeci de ani ca dulgher, ori zidar, la stat, dar fusese în particular și «hamurar», ca să mai poată câștiga un ban... Daria spusese, sfidătoare că „o doare-n cur de pensia lui de handicapat!”.

Pe mine mă priveau cu dispreț suveran și amenințător, ca și când ar fi spus că niște bogățani ca ei nu pot lua în seamă un biet scrib cu salariul mic, decât cel mult pentru a fi zdrobit ca un gândac pe o foaie de scris, pentru personajele cu care-i umilise și în care se recunoșteau...

Eu nu mai putui suporta îngâmfarea și stupiditatea, sfidarea și scârba cu care eram privit cu coada ochiului, flegmele scuipate în scârbă, în treacăt, ca din întâmplare, la picioarele mele....

Humbri nu mai onoră datoriile pe care le avea prin sat, adică refuză să meargă la muncă cu ziua, gândind că se va plăti cu vârf și îndesat. Lila se duse la magazinul sătesc unde comandă o listă întregă de alimente, băutură, țigări, haine, pantofi, cu gând de a se pregăti de plecare la oraș să aranjeze afacerea. Gestionara o privi pe sub ochelari. Când o întrebă dacă are bani, aceasta spuse să le treacă «pe caiet», adică pe lista datornicilor, că va plăti în curând cu vârf și îndesat ! Gestionara, își ieși din fire : „Ai înnebunit ? Ai comandat cât tot ajutorul tău social pe un an întreg ! De unde p... mă-ti o să-mi dai în curând ? ? Ori ai de gând să fugi din sat ? Că acuș te dau pe mâna poliției ! Cu curu tot n-o să mai scoți mare brânză, că arăți ca muma pădurii ! Du-te și trimite-l pe alcoolistul ăla al tău la muncă, pentru că mai are de achitat o grămadă de bani ! Până atunci nu vă mai dau nimic pe datorie ! Marș afară ! ”.

Lila o amenință : „O să te dau în judecată ! Te bag în pânaie pentru jigniri ! Ce, crezi că dacă ești o amărâtă de patroană, îți permiți să jignești clienții ! Nu degeaba-ți spun oamenii «Tabita»”. Gestionara căscă ochii cât cepele, simți că are palpitații, și nu mai putu, decât să îngâne, în timp ce clienta ieșea : „O să te lungești de foame, putoarea dracului, n-o să-ți mai dau nimic pe datorie, cât trăiești ! ”

*

Eu, năucit de tupeul și sfidarea ciortohonilor, dădui un telefon la un anunț din ziar și aflai că cineva vindea o mașină de cusut veche de două sute de ani, marca „Didona”, fabricație germană, cu numai zece milioane lei vechi, adică doar două salarii medii... Cum văzusem mai demult la cineva cum arată Singer, mersei din curiozitate, enervat de aerele lor, să văd mașina (lăudată în prealabil de Anisia care se minunase de «forma de glonț a suveicii făcută manual de un meșter din vechime...»). Arăta deplorabil, și părea o marcă de serie pentru săraci, fără valoare de utilitate, dar nefiind nici rară, căci avea o serie din șapte cifre sau opt și era jechoasă și duhnea îngrozitor... Humbri se interesase deja la ce bănci să-și depună miliardul ca să nu care valizele după el, se temea ca să nu-i dea cumpărătorii bani falși, plănuiind să-i verifice la o bancă și să-i încaseze în valută, nu în lei. Ca să nu care atâta greutate de hârtie, era înțelept să deschidă un cont, la o bancă sigură, care să nu dea faliment...

...Ca să le mai tai din elan și îngâmfare și ca să-i mai trezesc la realitate, le spusei că eu cred că mașina lor nu are valoare și nu e bună decât să coasă nădragi Lunei. Parcă aruncaii olei încins peste ei. Săriră în sus, gata să mă plesnească, gata să mă dea afară, susținând că are valoare, parcă fiind gata să-mi demonstreze asta cu pumnii... Marile lor iluzii se cimentaseră cu atâta orgoliu încât le încremeniseră în minte, deveniseră, ca niște tabuuri care nu mai trebuie verificate, nu mai trebuiau puse la îndoială, ca niște odoare sacre în care trebuia să crezi... Dar ceva se clătină adânc în mintea lor... Totuși, deși la suprafață se sileau să nu se arate dărâmați. Ei știau că, de câte ori eu le-am spus ceva, s-a adevărit !

În urma mea, Humbri lustrui cu disperare mașina cea soioasă, toată noaptea, cecetând cu o lupă fiecare centimetru pătrat, dar nu a găsit nici o inscripție cu marca mașinii – ștearsă de vreme și de folosință – pe care eu o numii în zeflema „Marca OZN”. Dar ei tot mai sperară ca, de vreme ce nu are nici o marcă, să fie totuși o veche și valoroasă piesă rară, variantă infirmată tot de mine care am remarcat că seria e de opt cifre, adică e serie de duzină... Se înfiorară și nu putură accepta gândul că nu are valoare.

Să rămână până la capătul zilelor săraci lipiți și fără posibilitatea de a se vindeca, de a face transplant, de a-și trage curent electric în acest sat izolat, să nu aibă bani de țigări, de dinți din ceramică, de șampon împotriva mătretii... Se învârtoșară în inimile lor și considerară că eu sunt invidios pe miliardul lor, că mașina trebuie să aibă valoare, o vor duce la specialiști... Țineau cu îndârjire de visele lor ce se prăbușeau peste ei ca pietrele cu colțuri ascuțite, rânindu-i, zdrobindu-i, deveniră galbeni la față și plini de ură... Erau în stare să mă ucidă...

Întreținerea

Dimineată strălucitoare de vară buimacă. Scăpat din malaxorul întreprinderii în care lucra ca funcționar (îl învoise șeful de birou pe „barba lui”, pentru că directorul nici nu vroia să audă de învoiri, să plătească întreținerea apartamentului fiind ultima zi), Costică Vlădescu porni, amețit de aerul tare și albastru, spre casieria Icralului. Era extraordinar de bine dispus. Toate fibrele trupului său vibrau parcă strunite de o glorie triumfătoare. Ar fi vrut chiar să facă o faptă bună sau, mă rog, orice altceva ieșit din comun, dar nobil, înălțător. Desigur, urgența era plata întreținerii. Apoi va vedea ce va mai face. Poate îl va ajuta, chiar rămânând peste program, pe colegul său, Nae Scărlătescu, să-și termine lucrările, deoarece acela stătuse două săptămâni în spital.

Ajunse în dreptul catedralei, construcție veche de două secole. Mulțime de turiști intrau, ieșeau, fotografiau. Mai încolo, la colțul unei străzi, un ins cu o alură cam rigidă, tot întreba ceva. Trecând pe lângă el, auzi că se interesează unde-i Str. Industriei. După ce merse câțiva pași, Vlădescu se opri. I se păru cam ciudat insul. Îl privi cu atenție. Omul stătea în mijlocul trotuarului și întreba în dreapta și în stânga, dar fără a se adresa unui trecător anume. O bătrână aflată pe trotuarul opus îi strigă cu voce tremurândă: „Omule, ce cauți aici, Str. Industriei e tocmai în partea cealaltă a orașului!”. Insul, auzind-o, traversă strada spre ea, fără a se sinchisi de trecerea mașinilor, care goneau bezmetic prin acel loc. Mergea crispat, privind în gol. Costică Vlădescu pricepu: omul era orb. Vru să meargă mai departe, nu putea zăbovi prea mult, fusese învoit doar pentru o oră, dar se răzgândi, socotind că oricât de bine îi va explica bătrâna, orbul, singur, nu va găsi strada aceea. Cum prima stație a liniei de troleibuz ce ducea spre Industriei se afla în centru, iar el mergea într-acolo, hotărât lucru, îl va conduce pe acel nefericit până la troleibuz. Bucuros că luase o asemenea decizie, debitorul Icralului se apropie de nevăzător și îl luă, delicat, protector de braț. „Hai cu mine, dom'le, te conduc până la stația de troleibuz!”. „Mulțumesc, mulțumesc, domnule!”

Pășiră spre centru, mergând cu atenție ca orbul să nu se împiedice. Vlădescu îl studia. Omul fără vedere să tot fi avut vreo treizeci de ani. Purta un costum albastru, neuzat, dar cam soios. În mână ținea o servietă diplomat, și ea neuzată. „Nu e un orb obișnuit, cugeta Vlădescu. Trebuie să fie funcționar la Asociația Nevăzătorilor”. Îl întreba așa, într-o doară, ce caută pe Industriei. „Caut *portoiera*”.

„Aha, *protoieria*”, îl corectă, decent, însoțitorul. „Și cu ce treburi pe acolo?” „Păi, să solicit un ajutor”. „Un ajutor?” „Da, un ajutor. Am fost chiar nebun, nebun rău. M-au legat. Acum mă simt mai bine”. „Doamne, ce coșmar! se înfioră Vlădescu. Să fii și orb și nebun!” Nevăzătorul continua să se confeseze. „Am fost internat la sanatoriul din B. De acolo m-au trimis aici, la spitalul mare. M-a tratat doctorul Petrescu. Îl cunoașteți?” „Nu, nu-l cunosc”. „Însă doctorul Petrescu mi-a spus că trebuie să fiu operat la cap. Operație grea, care se face numai la Cluj. Trebuie să merg la Cluj, de asta am nevoie de un ajutor. Cei de la spital n-au avut cum să mă ajute, nici cu bani, nici cu vreo foaie de drum pe cefere. Am fost la catedrală să fac rost măcar de două sute, dar preotul zicea că a isprăvit fondurile pentru ajutoare. Apoi m-am dus la miliție, dar nici acolo n-am rezolvat nimic. Femeia de serviciu de la miliție m-a îndrumat spre *portoierie*...” „Da, desigur, acolo la *protoierie* trebuie să te ajute...” Îngăimă, neconvins, Costică Vlădescu.

Orașul era scaldat într-o sărbătoare de lumină. „Atenție, aici traversăm!” „Mai încet, să ocolim, se descarcă marfă!” își îndruma răbdător, tovarășul de drum, debitorul Icralului. „Știți, eu nu sunt chiar orb de tot. Zăresc ceva alb, uneori și umbre”, mărturisi, oarecum mândru, nevăzătorul. „Poate chestia asta, că adică vede o lumină, îi dă nefericitului speranțe”, gândea Vlădescu. „De fapt este un om demn; nu cerșește, solicită un ajutor și atâta tot. Și nici ajutorul acesta nu-l cere de la particulari, ci de la instituții!”

Îl cuprinse mila pentru acel nenorocit, însă un fel de milă ciudată, neliniștitoare, necunoscută până atunci. Îl întrebă de unde este.

Chiar de aici din orașul ăsta. Tata este invalid de război. Un obuz i-a retezat ambele picioare. Iar mama este oarbă. Suntem zece frați, toți orbi”. „Ce cuplu blestemat. O mașină de multiplicat coșmaruri” – gândi Vlădescu. „Și din ce trăiți?” „Tata are o pensie de doar cinci sute, fiindcă a luptat pe frontul din Rusia, iar mama primește un ajutor de patru sute de la sfat, la care se adaugă alocația fraților încă minori”. „Tata vede?” „Vede”. „Dar cum de nici un copil nu s-a întâmplat să semene cu tata, să vadă, adică?” „Uite, domnule, că nu s-a întâmplat; dar de ce nu s-a oprit, când a văzut că unul, doi, trei copii s-au născut orbi, de ce nu s-a oprit?”, se căina nevăzătorul, ușor înfuriat. „De ce nu s-a oprit? Toți zece suntem orbi, doar eu zăresc o lumină. Dar sunt bolnav și trebuie să fiu operat. Și am nevoie de un ajutor”.

Mila aceea ciudată, aproape dureroasă, puneă tot mai mult stăpânire pe Costică Vlădescu. Până atunci văzuse mulți oameni infirmi, poate în mai mare necaz decât orbul acesta, dar nu fusese încercat de o astfel de milă. „Va primi nenorocitul ajutor de la *protoierie*? Poate și acolo va da de o secretară sictirită, care îl va rezezi, trimițându-l cine știe unde; la tribunal ori, înapoi, la miliție sau la catedrală. Mai mult ca sigur nu va primi nimic. Atunci de ce îl conduc la *protoierie*? Doamne ce meschin sunt! Ah, dar cum am uitat? Doar am banii de întreținere. Cinci sute. Să-i dau nefericitului două sute și să-l conduc la gară”.

Gândind astfel, Vlădescu se simți cuprins de o bucurie copleșitoare. Parcă era un alt om. Iată, avea prilejul să ajute un om necăjit. Și ce necăjit! Se hotărî să-l oprească pe orb și să-i ofere banii. Dar un gând nou, negru și greu îl paraliză. „Îl ajut, însă cu întreținerea ce fac? E doar ultima zi. Poate mă dau la ziar ca rău platnic, cum a pățit Bondrea, de la contabilitate. Mă ucide nevastă-mea. Precis va spune că i-am cheltuit cu vreo femeie. Și nici de împrumutat n-am de unde.” De când s-a mutat la bloc, tot îndatorat era: rată la mobilă, rată la televizor, bani la zugrăvi, bani la instalatori... „Și-apoi

de ce să-l ajut tocmai eu, un prăpădit, când toți îl refuză? E adevărat că este infirm, dar pare destul de bine îmbrăcat. Are și o servietă diplomat. Eu am una? N-am. Îi dau numai o sută de lei. Găsesc eu apoi unde să mă împrumut pentru a completa suma întreținerii. Nu-i ajung banii de bilet, însă oricum, îl ajut. Și-apoi să călătorească și el fără bilet, doar e nevăzător. Ce, ăia de la cefere nu sunt și ei oameni? Cum să dai, dom'le, un orb jos din tren ori să-l amendezi? Ciudată ființă și nevăzătorul ăsta. Ținea morțiș, el, un nevolnic, să cumpere bilet. Doamne, cum gândesc, ce meschin sunt! Ține omul la demnitatea lui și atâta tot. Și-apoi nu e complet orb. Zărește o lumină. Speră, poate, ca lumina aceea să fie începutul unui miracol: se va desface ca un vâl, și îi vor apărea toate minunile lumii bănuite de el doar, până atunci. Eu ce lumină zăresc? Care-i lumina mea? Ce neghiob sunt! Doar am vedere. De ce nu s-o fi ducând după ajutor la Asociația Nevăzătorilor. „Ești membru al asociației noastre, a celor fără vedere?” „Nu, nu sunt. Știți, eu sunt bolnav de nervi, merg la Cluj să mă operez” .

„Ciudat, tipul. E un vagabond, ce mai vorbă! Nu, nu-i dau nici una. Îi dau banii mei de buzunar, și douăzeci și cinci de lei. Să-și cumpere și el ceva de mâncare”.

Dar iată, au ajuns la stația de troleibuze. „De aici iei troleibuzul care circulă chiar pe Industriei. Întrebi și mata' unde să cobori pentru protoierie”. Zicând acestea, băgă mâna în buzunarul unde știa că ține bancnota de douăzeci și cinci de lei. Însă, stupoare: banii nu mai erau la locul lor. Se bătu cu palma peste frunte; cum să-i aibe dacă plătitise cotizația la sindicat cu ei! Parșiva aia de loneasca, președinte, de abia ce intrase în birou și ea gata, „cotizația Vlădescule!”. Transpirat de ciudă, îl salută pe nevăzător, care-i mulțumi ceremonios.

Scăpat de orb, Vlădescu porni grăbit spre casieria lcralului. Merse ce merse, încercând să uite întâmplarea cu nevăzătorul, când, dintr-odată simți că roșește până-n vârful urechilor (chiar și le pipăi și într-adevăr erau fierbinți ca focul). Își amintise că omul, la despărțire, îi întinsese mâna, dar el s-a prefăcut că nu observă gestul și a plecat lăsându-l cu mâna întinsă. Știa precis de ce nu i-a strâns mâna: i-a fost silă. „Sunt un om de nimic, asta-i!”. Tot bombănind, de-abia putu auzi că cineva îl strigă de pe trotuarul celălalt. Era Vasile, de la economic. „Noroc, Vasile, tot în concediu?” îl întrebă Vlădescu, așa, din politețe, vădind că n-are chef să zăbovească. „Tot în concediu, dar unde naiba zorești așa? Hai să bem o bere, fac cinstel!”. „Nici gând, Vasile, mă grăbesc să achit întreținerea. M-am învoit la șefu’”. „Lasă, bă, o berică la botu' calului și gata, că n-o fi foc. Chestie de zece minute. Și pe mine m-așteaptă nevastă-mea, Tia, cu mărarul, căci vin de la piață”. „Bine, Vasile, dar atât; una și gata!”. Au intrat la „Albina”, prima cârciumă din preajmă, însă n-aveau bere. „Știi, Vlădescule, putem frige și o vodculiță, merge înainte de masă”. S-au instalat în restaurant. Veniră și vodcile. Amicul de la economic vorbea întruna. Dar avea o calitate; nu pretindea să-l asculte. Așa că Vlădescu se putea gândi la ale lui. Ce mai, orbul acela îl obseda. Sorbi dintr-o înghițitură jumătate din conținutul paharului. Alcoolul, în loc să-l înveselească, îl întristă și mai rău. „Unde o fi orbul acum? Desigur, colindă tot orașul, de la protoierie la consiliul popular, de acolo la notariat, la pompieri și cine mai știe unde... Avea nevoie de ajutor, trebuia să se opereze la cap... Nefericitul nici nu se gândea că o asemenea operație îi putea fi fatală... Dar trăia el, oare? Trăia, ba chiar zărea și o lumină... Nici măcar nu l-a întrebat dacă mâncase ceva în ziua aceea. Îl putea invita la o plăcintărie, la o cofetărie, să-i fi cumpărat

măcar un baton sau un covrig... Unde dormise? Nu-i era și lui sete? Îngrozitor: zece frați și toți orbi. Adică nu toți erau orbi, cel pe care-l condusesse la stație vedea o lumină... Nici nu observa că chelnerul mai adusese un rând de vodci. Vasile trăncănea întruna, ceva despre noua secretară a directorului, o zmicută care-i repezea pe toți ca pe niște rahați, dar frumoasă, ce mai! Vlădescu își aminti însă că trebuie să achite întreținerea. După ce dădu pe gât al doilea pahar, se ridică... „Vasile, gata!, ajunge, îți mulțumesc, zbor la Icral, deja au trecut două ore, voi avea necazuri cu șefu”. Amicul îl apăsă pe umăr, ușurel, condescendent, împingându-l la loc în scaunul plușat. „Mai stăm doar cinci minute să-ți spun una buna cu directorul și secretara, cazî în cur. Și-apoi aranjez eu cu șefu', cu nea Panait. Doar nevasta-mea i-a dat drumul la bac fiică-si, care-i cizmă la mate. Așa să fii liniștit”.

A doua vodcă, băută pe nerăsuflăte, îi schimbă brusc, lui Vlădescu, starea de spirit. Un optimism tulburător îi invadea întreg trupul. Ce-și tot frământa mintea cu orbul acela. Pe lângă câți infirmi nu trecuse în viața lui fără a le arunca măcar o privire. De ăștia trebuie să se ocupe statul, nu el. Și, în definitiv, făcuse o faptă bună: îl condusesse până la stația de troleibuz și i-ar fi dat și douăzeci și cinci de lei dacă i-ar mai fi avut. Ce mai, de banii de întreținere nu se putea atinge... Și cu câtă mândrie și speranță vorbea orbul, de lumina aceea a lui...

Vasile chemă ospătarul să plătească vodcile. Dar nu-și găsea portofelul. „Să știi, Vlădescule, că l-am pierdut în piață, la mărar! Ba nu, că mărarul l-am plătit cu mărunțișul de buzunar. Asta-i! Mi-aduc aminte. Am schimbat, la plecare, haina. Însă n-am luat și portofelul! Vlădescule, ce să-ți fac, împrumută-mă cu banii de întreținere, mâine ți-i înapoiez. Nu-i nici o catastrofă dacă nu achiți azi întreținerea. Directorul Icralului mi-a fost coleg de liceu. Te păsuiește și un an”.

„Pe cuvânt?”. „Pe cuvânt”. „Păi atunci, ospătar, adu-ne și două fripturile și o baterie de vin, comanda însuflețit, Vlădescu, prăvălindu-se în scaunul plușat și confortabil, și ștergându-și cu batista fruntea îmbrobonită de transpirație.

Prin ferestrele și prin ușa deschisă a cârciumii soarele pătrundea ca un incendiu.

GETA DELEANU

Teodor Ionescu

T

teodor Ionescu s-a născut pe 6 aprilie 1915 la Constanța, pe strada Mircea cel Bătrân, în casa în care părinții săi, Gheorghe și Paraschiva, stăteau cu chirie la un preot. Nu împlinise doi ani când tatăl său este nevoit să se mute la Galați, unde familia a rămas aproape șase ani. Tot nevoile legate de asigurarea subzistenței l-au silit pe Gheorghe Ionescu să plece din Galați la București, în toamna lui 1927, unde afacerile i-au mers prost, motiv pentru care s-a întors în Constanța natală. Teodor Ionescu se angajează chelner la *Hotel Francez* unde era patroană madame Husser pe care o cunoaște încă din timpul vieții tatălui său. Aici servea clienții în marea lor majoritate francezi, atrăgându-și multe simpatii printre care și pe aceea a lui Tudor Vianu, aflat în viligiatură la mare. Acesta, aflând situația în care se găsea și cunoscându-i lecturile, îl îndeamnă să studieze filosofia. Urmând sfatul profesorului, Teodor Ionescu se înscrie la Facultatea de Filosofie din București avându-i ca profesori, printre alții, pe Nae Ionescu, Alexandru Busuioceanu, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Tudor Vianu și mai târziu pe Mircea Eliade. Pe acesta din urmă, tinerii de atunci, Romeo-Lerescu (care i-a fost și cumnat), Ion Fățoiu, N. Marin Dunăre (etnograf) și Teodor Ionescu l-au invitat să conferențieze la Constanța, la Elpis (astăzi Teatrul de păpuși). Aici, Mircea Eliade, proaspăt întors din India a conferențiat despre „*Orizontul mării în istoria și cultura românească*”. În numărul doi al *Revistei dobrogene* înființată în 1936 de gruparea mai sus menționată, Eliade publică articolul „*O universitate dobrogeană*” în care propune înființarea unui institut de studii orientale în capitala „*României Mari*” precum și o „*Universitate de vară*” la Constanța. Teza de licență a lui Teodor Ionescu are ca subiect, „Sinceritatea în artă”, temă ce l-a preocupat până la sfârșitul vieții. După absolvirea facultății și îndeplinirea stagiului militar (oferindu-se voluntar ca soldat de strajă la Palatul Reginei Maria de la Balcic) se căsătorește cu Mara (care are un fiu dintr-o căsătorie anterioară, Tudorel Constantinescu) și au împreună trei copii: pe Luchiana care moare la câteva luni, apoi pe Luchian și Cristian. În mod intenționat am lăsat la urmă perioada Sibiu pentru că aceasta necesită o abordare specială. Iată cum au stat lucrurile: în 1953 se naște primul copil al familiei Ionescu, o fetiță pe care o botează celebrul colecționar Zambaccian. Deși avertizat că are „mână rea” (acesta mai botezase un copil care murise), Teodor Ionescu acceptă ca botezul să aibă loc chiar în casa-muzeu. După câțva timp copilul moare și familia decide să plece urgent din Constanța oriunde vor vedea cu ochii. În acest moment apare ca un semn al providenței numirea, în urma recomandărilor făcute de

G. Oprescu și Schileru, ca șef al Galeriei de Artă a Muzeului Brukenthal. Aici își ia meseria în serios și se lansează într-o serie întregă de explorări de ordin științific ale depozitelor. Astfel reușește să curețe depozitele de lucrări cu false atribuiri. Cu mijloacele puține și precare de care dispunea muzeologia românească în acel moment, Teodor Ionescu reușește, grație talentului, intuiției, culturii sale enciclopedice, limbilor străine și nu în ultimul rând datorită unei munci de zi și noapte dedicate studiului, să realizeze peste 300 de atribuiri. Consultându-se cu colegii și trimițând scrisori cu fotografiile ale lucrărilor în toată Europa, la cele mai vestite muzee și institute de cercetare și primind răspunsuri de confirmare, Teodor Ionescu reușește să realizeze prima cercetare de muzeu în domeniul autentificării operei de artă universală. El este trecut în bibliografia istoricilor de artă importanți din Italia, Franța, Germania, Belgia, Rusia, Austria etc. Există la Muzeul Brukenthal rafturi întregi de studii ale lui Teodor Ionescu în domeniul autentificării operei de artă. Cercetările sale au interesat teoreticienii ai artei românești și străine. „Majoritatea atribuirilor au fost confirmate de specialiștii străini cei mai competenți. S-au trimis și s-au primit peste 1.000 de scrisori din partea muzeelor principale din Europa: Louvre – Paris, National Gallery – Londra, Ermitaj – Leningrad, Praga, Budapesta, Dehlen – Berlin, Dresda, Prado – Madrid, Galleria Borghese – Roma etc., precum și din partea centrelor de documentare științifică: Haga – H. Gerson, B. Renkens, Bruxelles – Leo von Puywede, Edith Greindel, Yvonne Thiery, Pierre Bartier, Paris – Charles Sterling, G. Wildensein, Londra – Benedict Nicholson, Florența – Roberto Longhi, Milano – Antonio Morassi, Paris – Wart Arslan, Veneția – Giuseppe Fiocco și Rodolfo Palucchini, Roma – Emma Zocca etc. Studii despre lucrările identificate au fost solicitate de reviste de specialitate din Florența – Paragone, Berlin – Bilden de Kunst, Arte Veneta din Veneția și Zellschrift für Kunst und Denkmalpilege și Alte und moderne Kunst din Viena. ” scrie Ion Frunzetti.

„*Ecce Homo*” de Tiziano, „*Autoportretul lui Van Eyck*”, „*Portretul unui bancher din Veneția*” de Giorgione sunt descoperiri confirmate de Julio Carlo Argon, Ervin Ponovski, Karl Voi, Max I. Friedlender etc.

Șef al Galeriei Brukenthal între anii 1956-1971, Teodor Ionescu a fost acuzat de furtul a opt lucrări de artă universală (printre altele cele pe care le autentificase) și închis mai bine de cinci ani. Eliberat, se pensionează și revine în Dobrogea natală unde, ca student la Filosofie, înființase, „*Revista dobrogeană*” (1936-1937). „*Cincinalul său în infern*” după propria expresie i-a marcat întreaga existență. A fost închis pe rând la Sibiu, Gherla, Periprava și Poarta Albă. În 1978 a revenit la Constanța. Într-una din însemnările sale zilnice am găsit scris: „*Se poate șterge, tabula rasa, așa ușor cincinalul meu în infern, ca și cum n-ar fi fost ? (...) Numai Alecsandri știa să înalțe deasupra poeziei curcubeul consolării*” (Theodor Ionescu: „*Însemnări zilnice*”). Teza „*Sinceritatea în artă*” constituie o premieră în filosofia artei românești. De la început trebuie să spunem că lucrarea originală s-a pierdut și nu am avut în față decât reconstituirea fragmentară făcută de autor cu puțin timp înainte de a muri. Și-a folosit ciornele, amintirile, fișele care i-au mai rămas după revenirea la Constanța. Această reconstituire însumează idei și concepții ale unor filosofi, scriitori, poeți, critici literari și de artă, esteticieni, din antichitate și până în prezent. Este important că aceste idei s-au păstrat în memoria sa răvășită de amintirile traumatizante ale trecutului, concepții fragmentare și uneori cu treceri abrupte de la un autor la altul. Reprezentantii curentelor de gândire estetică ale romantismului, simbolismului, realismului și ai perioadei

moderne, au în Teodor Ionescu un erudit interpret. Că tema sincerității în artă l-a urmărit până la moarte stau mărturie nu numai textele exemplificate de lucrare dar însăși viața sa. În „*Voiajul în Grecia*” publicat în revista „Tomis” în serial găesc: „*după mine sunt opt feluri de sincerități. O să mă ocup de ele în teza de licență*” (1938).

Teodor Ionescu nu și-a trădat formația de gânditor umanist. Se va vedea acest lucru și din lectura tezei sale. El se plimbă cu ușurință prin istoria culturii, de la Artistotel și Platon la literatura romantică, de la criticii literari francezi la poeții simbolști, de la Tiziano și Van Gogh la filosofii români interbelici. Judecata de mare finețe intelectuală, spiritul viu și înălțimea morală la care s-a ridicat fac din Teodor Ionescu un intelectual de marcă al spiritualității românești. Publicarea tezei sale de licență se impune în mod necesar pentru a face cunoscută cititorului personalitatea complexă a autorului care trasează astfel o linie de continuitate între cultura interbelică și cultura contemporană trecând schingiuit prin perioada realismului socialist. Pentru cei care nu l-au înțeles pe Teodor Ionescu în timpul trecerii sale pământești printre noi, dar și pentru cei care l-au înțeles dar nu au putut face nimic pentru el, această reconstituire a tezei sale de licență reprezintă o vagă urmă a ceea ce a însemnat gândirea vie, originală și spontană a unui istoric de artă cu formație de filosof sau, dacă vreți, a unui filosof înarmat cu mijloacele scrupuloase ale istoricului de artă. Justiția divină postumă a făcut ca o parte din capodoperele furate să fie găsite și iată acum, o parte (cea mai mare) a tezei sale de licență se află sub tipar.

Publicăm șapte dintre scrisorile inedite adresate de mari oameni ai culturii românești lui Teodor Ionescu, scrisori aflate în posesia criticului de artă Geta Deleanu.

9 mai 1948

Domnule Ionescu Th.

Am primit rândurile D-stră prin d-na Drăgan. Dacă D-na Condurachi nu a putut da urmare rugăminții d-tale e pentru că trebuie Dvs. să vă prezentați personal să ridicați salariul căci mai e nevoie de o declarație scrisă că nu mai primești un alt salariu.

Demisia D-tale o mai păstrez, până ce postul mi se confirmă prin noul buget, lucrările s-au pregătit pentru a fi trimise la Finanțe.

După confirmarea noului post de secretar (Șef de Secție) la Muzeul Zambaccian¹ voi înainta cererea – altfel am risca să ne comprime postul. Chihaiia nu s-a prezentat și în actualele schimbări la Minister nu știu dacă ar mai avea șansa.

Blazian, Ispir etc. au fost pur și simplu îndepărtați.

Mă bucur de noua protecție, aș vrea să aud de o Tanagra, de un cap de nimfă sau zeiță, în piatră sau marmură.

În sfârșit un cap de coloană ca amintire din Tomis nu strică.

Refuzul de la Banca Națională poate fi mai interesant.

*Cu distins salutări,
Zambaccian*

1. Teodor Ionescu a fost angajat de Zambaccian ce șef de secție la Muzeul cu același nume.

8 ianuarie 1957

Domnule Th. Ionescu

Zilele trecute mi-ai apărut în vis și iată că primesc rândurile D-tale care mi-au făcut o nespusă plăcere. Micul Luchian cu zburdălniciile lui, cu ineditile lui invenții, căci fiecare mititel descoperă lumea în felul lui, trebuie să compenseze cărpelile chenzinei întrucâtva în afară de bucuriile inedite drăgălășeniei care nu au preț.

Mă întrebi de ce nu apare nimic în domeniul criticii de artă.

Mai întâi e o singură manifestare importantă. Expoziția anuală de stat, ce să comentezi? Lucrările trec printr-un juriu oficial, sunt prin urmare unse ideologic și au tărie a judeca pentru calitate numai ce e pe linie, dacă conținutul corespunde sau pare că.

Va apare o revistă a Secției de Artă a Academiei, trimestrial, sub conducerea profesorului Oprescu – Directorul Institutului de Artă – din comitet fac și eu parte. Am colaborat cu un articol „Tonitza peisagist”.

La editura de stat vor apărea niște monografii mai substanțiale pentru clasici și ediții mai reduse cu format pentru contemporani.

Am dat un Tonitza, să vedem când apare.

Mai cochetez cu amintirile, mai scriu câteva rânduri, mai las, până ce mă voiu antrena.

Fragmentele din ele au apărut și le cunoști: Bogdan Pitești, Simu-Kalinderu, Lazăr Munteanu, Tonitza etc. Mai țin câteva comunicări la Academie, între altele am vorbit despre Van Gogh care a plăcut.

Am pregătit o comunicare despre criticul și animatorul de artă rus Vladimir V. Stasov, o figură interesantă și pitorească.

Mă văd mai des cu profesorul Călinescu, a apărut un roman de-a D-sale: **Bietul Ioanid**, viu și colorat.

Când pășesc pe strada Th. Vlădescu mă uit la subsolul unde locuia un alt Theodor care-mi este drag.

Regret că împrejurările au fost de așa natură că te-ai îndepărtat de Capitală, pe atunci nu exista Institutul de Literatură și folclor al Academiei unde ai fi putut să găsești o întrebuițare.

În sfârșit nu pot ști ce poate aduce ziua de mâine, căci spiritul, cultura și talentul D-tale trebuiesc folosite. Am comunicat soției și d-lui Condurachi scrisoarea și am vorbit despre D-ta și D-na cu multă afecțiune.

Eu te rog să ridici pe Lucian în sus și să-i aplici pe frunte și pe obrăjori niște sărutări ca niște pecete domnești. De asemenea să exprimi Doamnei toate sentimentele noastre călduroase.

Surăd când citesc adresa: Scoală de înot, bine că ai putut înota ca să nu te înneceai cu viața.¹

Cu multă simpatie,
Zambaccian

1. Pentru a ocolii predarea filosofiei marxiste, Teodor Ionescu s-a angajat ca profesor de sport la Școala de Înot (Geta Deleanu)

Dragă d-le Ionescu,

Mă grăbesc să răspund ultimei d-tale scrisori și piese mărturisindu-ți că nu pot și nu merit a face față cererii d-tale de a te „studia” sau măcar citi cum trebuie. Aș putea să-ți spun că merg spre 78 de ani și mi-e efectiv cu neputință să atac un domeniu străin preocupărilor mele imediate, necruțător cum sunt: volumul 6 din „Platon”, „Modelul European”, reluarea logicii în vederea unui „Tratat pentru științele omului”. Îți spun însă că nu merit cinstea ce-mi faci, fiindcă nu mă pricep la locuirile ochiului, pur și simplu. Sunt sigur că mă înțelegi, mă ierți și accepți faptul că m-a interesat studiul după **Problemele Muzeelor**, chiar dacă m-am abătut de la ale mele. Versul citat era din „Valery”. „Ce toit immense ou marchant les colombes! Entre les pins palpites entre les tombes...”.

Îți mulțumesc din inimă pentru invitația pe care de asemeni trebuie să o refuz. Dacă vii aici, mă vei găsi liber printre prieteni, în orice seară. Ziua mi-o păstrez pentru sprintul final și, de altfel, ziua este așa de scurtă.... Doar omul și viața contează. Visez să o sfârșesc aici, la Păltiniș și să am parte de înțelegerea senină a sfârșitului în lumea prietenilor știuți și neștiuți. Las totul aproape mai frumos decât l-am găsit, în afară de stupiditatea istorico-politică de suprafață. Am făcut cam ce am vroit, din puținul argint ce mi-a fost dat. Sper că vei spune la fel, când vei simți și d-ta că se încheie bucla. Îți trimit cele mai prietenești urări.

Constantin Noica

București, 29.XI. 1968

Am primit scrisoarea d-tale și caietul cu „**Note de la cursul de etică**” din 1937-1938 ținut de Mircea Vulcănescu și îți mulțumesc. Etica m-a preocupat încă de pe băncile liceului, dar am avut întotdeauna alte „solicitări”; n-am comenzi, încât abia dacă am timp să scriu în broșură, această „Sociologie și etică”. Acum lucrez la o „sociologie a literaturii” tot o preocupare foarte veche, încă nerealizată. Mulțumesc foarte mult pentru extrasul trimis. Ai reușit să faci lucruri foarte valoroase pentru istoria picturii și mă bucur din toată inima pentru toate succesele dumitale. Știu foarte bine că ai putea face mult mai mult dar „asta e și alta nu-i”. La Paris l-am văzut pe Emil Cioran, nu însă și pe Eugen Ionescu pentru că nimerii pe greve muncitorești și manifestații studențești (amplamente mișcări studențești din anii '68.; J. P. Sartre s-a alăturat tinerilor, n.n.) încât era imposibil să găsești un mijloc de locomoție. Parisul e cât un județ și nici oamenii dispuși să stea la taclale. Îți doresc mult bine.

Traian Herseni
nedată (1994 data poștei, n.n. G.D.)

Mă bucur amice drag că nu m-ai uitat, dar află, vestea apăsătoare pentru mine că omul din mine tinde să crape la vârsta de 88 de ani. Mă zbat însă cât pot să nu supăr cât se poate – pe cei din preajma mea.

Ți-am citit (pe cât am putut cu interes, cu bucurie) epistola ta, pe alocuri indescifrabilă, din cauza ochilor mei greu încercați, fără suficientă capacitate de descifrare. Pe Ioan Halmaghi nu l-am mai văzut de un car de vreme, el rătăcind, dacă nu mă înșel – prin străinătăți. Din câte îmi amintesc e o comoară de om. Ce am eu cu Noica? Păi ce să am mai mult decât că am fost colegi de an școlar la liceul Spiru Haret, după care el s-a proclamat filosof cu unele încurcături antrenându-mă și pe mine fără să vreau în oarecare pușcărie sub domnia comunistă, scurtă vreme (vorba vine, m-a costat cinci ani și jumătate de pușcărie).

Te invidiez că te alinți cu Bach, Vivaldi, Chopin, și Beethoven. Nu puțin mă adap și eu. Și colac peste pupăză „uitucismul” s-a năpustit asupra-mi: uit, uit, uit numele oamenilor din cei mai apropiați, uit să citesc, uit să scriu etc.

Groaznic e că toate medicațiile pe care le-am încercat nu m-au înzdrăvenit decât superficial, asta zicând ca să mă încurajez și să sper că-mi va reveni memoria. Tot ce-mi rămâne mai bun de făcut este să-mi păstrez credința în Dumnezeu.

Rugăciunea e până una alta tot ce mă susține și zău e cel mai important lucru din lume.

Cu multă, multă dragoste amice.

Arșavir Acterian

București,
22 martie 1982

lubite prietene,

Am primit cu strângere de inimă, eu și soția mea, vestea morții doamnei Ionescu și ne-am întristat adânc.

Ce să-ți spunem ca să poți îndura acum singurătatea, și de unde să luăm cuvântul care să te ajute?

Ne-am amintit odată cu primirea inadmisibilei vești, de prima voastră vizită la noi, tineri și unii și alții, dar ne-am amintit-o cu putere pe Doamna Ionescu într-o explozie de vitalitate, cu mers prestant, și cu o mare putere de comunicare, de căldură...

Cât de departe suntem acum cu toții de acel moment și cât de ireversibil este drumul de acu, ducând nicăieri, pentru noi cei rămași...

Poate că o pagină va fi, cândva, scrisă despre eroica doamna Ionescu și atunci se va putea reinvia o existență de virtute, de demnitate, de suferință nemeritate, de sacrificiu. Poate se va scrie; sigur, se va scrie, credem cu tărie, această pagină cândva.

Doamna Ionescu plutește acum, tânără și nevătămată, pe drumul de deasupra capetelor noastre, mergând să-și ocupe un loc de dreptate, lângă Cel ce a suferit și lângă Maica Lui, și aceasta este singura noastră mângâiere în acest ceas greu.

Dumnezeu să o odihnească!

În sufletele nemângâiaților Dvs. copii și în inima noastră dânsa va trăi întotdeauna!

Cu afecțiunea ce îți purtăm te rugăm să primești rugăciunea noastră de a te întări în cutremurarea sufletească ce te afli, iubite prietene.

Adriana și Boriş Deșliu

3 octombrie 1994

Dragul meu drag,

Îmi amintesc acum (mă mir că-mi amintesc) de scrisoarea ta din 24 iulie relevantă în scrisoarea ta din 25 octombrie 1994. E cazul să-ți aduc la cunoștință că subsemnatul de pe la începutul anului acesta pe sfârșite mă tot zbat cu diferite droguri ca să-mi diminuez cât de cât uitucismul de care constat cu jale că nu mă pot lecu. Cei 87 ani în care de curând am intrat grozav mă întristează dar constat cu jale că nu e nimic de făcut și trebuie să mă resemnez. Iubite prietene iartă-mă și uită-mă.

Altceva, ce să-ți mai spun! Arșavir «mortua est». Din păcate n-am murit încă. Aștept ca Dumnezeu în care cred să-și spună cuvântul.

Îți urez numai bine,

A. Acterian

CONSTANTIN NOVAC

Amintiri de la Cumpătu

Sinaia, octombrie, Casa de Creație, 197... (Unde sunt vremurile de odinioară?) Sentimentul că vremelnic nu mai sunt dator nimănui cu o fărâcă măcar din identitatea mea de ieri și de mâine. Ca și cum mi s-ar fi îngăduit să-mi schimb statutul social, ba chiar regnul biologic, devenind, după o gestație îndelungată un slobod, oricât de efemer, fluture de octombrie, indiferența amabilă a vechilor și mereu reînnoitelor prietenii nu era decât un imbold în plus la abolirea grabnică a acelor relații obligate de-a lungul unui an fără o lună, convenții stabilite *dincolo*, care mi-ar fi îngreunat aici desprinderea, zborul, levitația. *Pe scurt, îmi aparțineam în exclusivitate.* Și în plus împrejurimile tăcute, semipustii. După atâția ani stabilisem o complicitate cu locurile devenite familiare, modul meu tainic de a-mi făuri o geografie proprie, irizată de fine, naive miresme orientale. Astfel, profana cantină-restaurant despărțită de vilă printr-o vale adâncă pe firul căreia șopotea un pârâu traversat de *Poduțel frunzelor scuturate* devenea *Templul îndestulării*. De aici, în sus, *Strada pantei dulci și frumos rotunjite* pe care urcând, pășind prin frunzișuri veștede, o sfârșești în *Stația reveriilor întrerupte* prevăzută cu o plăcuță albă consemnând orarul autobuzului ce ducea spre oraș, spre gară, măcinând în duduital ritmic al unui generator învecinat timpul dureros al desprinderii, iminenta re-aterizare în piața publică. Treceai mai departe spre *Pasajul inscripțiilor naive* ale căror trotuare fuseseră scrijelate în cimentul încă moale, numele unor trecători cu pretenții de a rămâne în nemurirea betonului. Încă vreo câteva zeci de metri până la dembleul de sub *Podul zuruitor* pe care nenumărate trenuri își declamau sonor, zi și noapte, în fluierături prelungi și zuruitor de roți, setea îndepărtării. Apoi podul peste râul alb și leneș și, ceva mai sus *Cazinoul pașilor pierduți* a cărui tăcere păzită de băieți cuminiți părea să se răzbune pe zarva de odinioară. Străzile stațiunii pustii, ruginiul copacilor, hoteluri impunătoare cu terase la fel de pustii, zvâcnetul vreunei mașini... Ațișpeala orașului între două asalturi... O atmosferă abulică, indiferentă la contingent, o somnolență de Isarlâc... Iar în jur, munții calmi, maiestuoși, nesimțitori precum le-o cerea grandoarea la mișcuația umană de sub poalele lor... Timp prielnic creației.

*

Desigur, nu puteai trăi în singurătate absolută. Alcătuisem un grup de patru *octombriști* instalând între noi o relație *quasi camaraderescă*, punctată copios de ironii băiețești și nu numai, tributul plătit copilăriei de o societate bărbătească oricât de matură. Atât ne aduna doar o dată calendaristică. Un foc aprins în mijlocul câmpului, seara, care-i strânge pe drumeți la căldura lui și-i împrăștie dimineța, când rămâi doar cu amintirea unui gest, a unei figuri abia conturate, jarul țigării cuiva, o siluetă ștearsă la orizont în lumea fumegândă a zorilor. Fiecare-și vedea de treaba lui, în acea toleranță presupus amorală a vacanței mulțumindu-se fiecare să afle de la ceilalți numai cât li se îngăduia să afle. Apăream pe rând la masă, mai mult sau mai puțin marcați de truda de peste zi, atunci când trudeam, desigur, transfigurați, hărțuiți de obsesii, răzbunându-ne pe ceasurile de muțenie. Dar oare cine pe cine citise? Erau Valeriu Dincă, poetul, Don-Juanul grupului, poreclit între noi Trapperul pentru că punea capcane tuturor fustelor mai fâșnețe, singurul dintre noi care-și mai permitea să-și divulge și alt gen de tribulații vacanțiere în afara celor create. Apoi Marin Mitrică, alb, rumen, gras și gros, ardelean, acuzând aerul unui ocnaș stătut; vreo câteva cărți de călătorie și atât, rezultatul unor plimbări nenumărate pe seama nu știu cui, cu predilecție în America latină. Mai era supranumitul Geogi, scenarist înăscut, dar calamburgiu ieftin și sadic până la cruzime, inițiator de farse uneori înviorătoare, alteori discutabile. Și subsemnatul.

*

„Pute a azil de bătrâni. Nici o fustă mai ca lumea” zice Trapperul între două îmbucături. Stăm toți patru la prima masă a șirului dinspre perete. Într-adevăr, bătrâni și copii, marfă de octombrie, indivizi care se agită, își consumă cu o frenezie demnă de o cauză mai bună zilele ce li s-au mai dat, vociferează, foșgăie, afișează o familiaritate dubioasă cu personalul cantinei dând impresia, desigur, calculată de îndelungat dar, o, cât de searbăd exercițiu de mondenitate. Printre cunoștințe, venerabilul profesor de canto căruia, după câte se pare, avându-i în vedere vârsta, nu-i scăpase nici o secundă din trecutul secol. Are un răs molcom, așezat, dispune de masa din spatele nostru în folosință exclusivă cu drept de a acorda ospitalitate după capricii senioriale, drept pe care nu i l-a validat nimeni; și l-a adjudecat singur. Le mai știam din treacăt pe cele două pictorițe matusalemice care și-au ratat intrarea în ultimul port, pe bătrânul Tiliță, ex-maestru de balet purtându-și tristețea îndoliată după atât amar de vreme de la decesul soaței, pe madam Berechet, dramaturg vulcan, mi se părea, încă activ, în ciuda vârstei ei înaintate, înverzind farfuria din față și, din când în când, ceata de mâncăi cu ochii săi de culoarea cucutei. Geogi rostește unul dintre calambururile lui iar Mitrică, ardeleanul, care-i ține isonul pufnește în răs, râzând în felul lui – întâi se umple de aer apoi dă drumul unor behăituri repetate. Nu-mi place Geogi, știrbește ceva din farmecul tânjit al lui octombrie. Mă obsedează privirea calamburgiului, fixă și hămesită, ca de mangustă, aruncată ca o plasă subțire și rece asupra următoarelor victime.

Nu-l are în câmpul vederii pe ex-maestrul Tiliță dar știu deja că acum, asupra bieteii făpturi, se operează cu perii de sârmă și acizi tari.

„Chiar pute a azil de bătrâni” revine Dincă. „Pe cuvântul meu, o să mă apuc să scriu numai elegii și epitafuri”. „Fără mine, fără mine”, intervine de dincolo profesorul, de pe tarlăua lui. E singur vasăzică la masă și tot atât de singur pe lume. „Chiar, mă!”, zice Geoogi. „Uită-te puțin la Tiliță și spune-mi ce vezi”. „Ce să văd – zic – e un amărât, lasă-l în durerea lui”. „La dracu’ omule, azi ai orbul găinilor? Nu sesizezi nimic la el, nimic, nimic?”

Bătrânul Tiliță răspâdea în jur aceeași tristețe nemăsurată. Înalt, încă suplu, inspirând o desăvârșită grație, delicatețe, pudoare, discreție, rostind pe nerostite infinite scuze că există, că maculează cu materialitatea lui aproape evanescentă o lume grosolană și imperturbabilă, pășea încă elastic și aerian, străin de cele înconjurătoare. Pentru el, fostul balerin, pământul părea încă o scenă largă, călcată artistic cu pași agili, unduoși, coordonați de un ritm interior, melodia singurătății lui.

„Ei?” M-am mulțumit să ridic din umeri. Nu-mi plăcea însă privirea aia a lui Geoogi, aprinsă de lumini secrete, de răpitoare, ori de câte ori poposea pe făptura fragilă, absolut inofensivă a bătrânului balerin. „E-nțolit de zile mari, musai să aflăm și noi cu ce ocazie” zice Mitrică. „Are și papion...” Mitrică era, ca întotdeauna în trena lui Geoogi, trăia din împrumuturi. „Ehei, pe vremuri se purtau stofe bune! Te țineau o viață! Așa, băieți” zice profesorul de dincolo.

Și trece și Tiliță. L-am văzut, dacă se poate spune așa, în ochii lui Geoogi, în pupilele acestuia care păreau să se dilate pe măsura apropierii bătrânului. „Avem onoarea, dom’ Tiliță!” – zice Geoogi. „Astăzi arătați mai proaspăt, mai nu știu cum. Nu stați să beți cu noi un păhărel?” „Nuuu mai beau, dragii mei, cred că i-am și uitat gustul. Am încercat într-un timp să-mi fac din alcool un prieten, am făcut și oarecare exces, dar durerea mea rămânea tot deasupra.” „Aveți și un costum nou. Tocmai ne întrebam, eu, colegii mei. Mă gândeam că aniversați ceva...” „Da’ de unde, o zi nefastă, dragii mei... O zi nefastă. Comemorez, vasăzică. Se împlinesc exact douăzeci de ani de când mi-am îngropat soția, cred că o știți, ați și ascultat-o, Dumnezeu s-o odihnească, soprana Orestia Limbășanu Tiliță”.

Balerinul avea o voce tremurătoare, gata să dea în plâns, și era palid și de o eleganță desuetă. Se sprijinea, ca un aerian ce era, doar în două degete pe tăblia mesei, printre pahare și farfurii cu sosuri sleite, specialitatea bucătarului. „Eu plec” zice Trapperul, poetul. Și pleacă, e isteț, i-a mirosit a cacealma. În ce mă privea, nu știam de ce mai rămân. Poate pentru că mă oprea presentimentul unei catastrofe pe care, singurul fiind lucid de la masă, o puteam evita. Cele două degete ale aerianului Tiliță se sprijineau în continuare pe tăblia mesei, mărturisind parcă, prin zăbava lor, dorința bătrânului de a-și mai ogoi singurătatea. Plecaseră toți de la celelalte mese, numai profesorul de la masa învecinată mai moșmondea în farfuria lui, categoric interesat de ceea ce avea să urmeze. Pentru că, într-adevăr, plutea ceva în aer, ceva ce promitea să devină dezagreabil. Fălclile late ale ardeleanului Mitrică fremătau ca în așteptarea unor delicatese, iar lui Geoogi părea să-i fi intrat o chintă roială servită. Potul fiind bietul Tiliță.

„Dar luați loc, și numai puțin în pahar, puțin de tot...” Era ca și cum scaunul venea în întâmpinarea bătrânului balerin și nu invers. „Geoogi, fii atent ce faci!” îi zic. „La ce te referi?” „Eu îți zic doar să fii atent ce faci!” „Mulțumesc, atât! O picătură, e ceva ciudat, am visat-o azi-noapte, eram pregătit s-o visez, în rolul Aidei, mi-a întins un pocal și, n-o să mă credeți, când m-am trezit, aveam

În gură gustul acidulat și parfumat al șampaniei, era o... o... era o șampanie Mott, n-ați apucat așa ceva, în fine...” „Păi, ziceați că n-ați mai simțit gustul...” „Gura, Mitrică” zice Geogi. „Eu conduc ostilitățile. Și cât a durat, căsnicia, vreau să spun, maestre?” „Patru ani, mai precis patru ani fără o lună dragii mei! În care au intrat și turneele ei, separat de ale mele. Vă-nchipuiți ne-a despărțit Dumnezeu tocmai când...” „Oho! Și-n timpul ăsta n-ați călcat niciodată strâmb, niciodată?” „Oh, în meseria noastră se mai petrec accidente, dragii mei! Câteva entorse, supralicitarea meniscului...”

Ardeleanul se pune pe behăit iar Tiliță clipește nedumerit; e total străin de cursul evenimentelor. „Încetează, Geogi!” îi zic. „Unde vrei să ajungi?” „În fiecare zi în altă parte, cu alți zei și alte femei” fredonează Mitrică. Profesorul terminase cu moșmonditul, acum își odihnea brațele pe tarlăua lui și se încălzea ca un câine bătrân la vorbele lor. „Păi – continuă netulburat Geogi, să facem o mică socoteală. Încă puțin vin, vă rog mult, în fond respectați dorința răposatei de a bea un pahar de...” „Era șampanie, dragii mei, șampanie Mott, renumita șampanie! Mott, ehei, n-ați apucat așa ceva, asta-mi întinsese. I-am simțit gustul când m-am trezit, m-am trezit imediat, cred că dacă m-aș fi trezit o clipă mai devreme aș fi putut chiar s-o ating... vă mulțumesc, nu, doar atât, mă tem că m-am cam amețit, ce să-i faci, abstenența... Să-i fie țărâna ușoară...! „Doamna Orestia era Limbășanu de fată?” „Cum adică? O, nu! Era ceva mai în vârstă decât mine. Un doliu după primul soț urmat de o căsnicie nefericită, o dramă, dragii mei, ce să vă mai spun, un roman întreg. Al doilea soț n-o înțelegea, mă rog, nu era o fire artistică. A mai fost un al treilea, nelegitim, dar...” „Și v-ați trezit cu ea, așa, spre dimineață, nu?” „Cântau cocoșii, dragii mei. Cu o clipă mai devreme aș fi putut s-o ating. Părea că aștepta să fac acest lucru.” „Ceea ce bănuiam și eu” își urma, netulburat, Geogi demonstrația. Așadar ați fost ultimul vizitat. Biata doamnă Orestia nu s-a lăsat de turnee nici pe lumea cealaltă și dumneavoastră erați cel puțin al patrulea în ordinea vizi...” „Ce vreți să insinuați?” Degetele flexibile, filiforme ale bătrânului balerin se crispară pe sticla paharului. Părea să se fi apropiat de înțelegere. „Încetează, Geogi, nu ți-e rușine?” „Ce turneu, care turneu?” insistă Tiliță. „Vă somez să spuneți la ce fel de *turneu* vă referiți!”

Se vede treaba că Geogi era în criză de formă cinică sau pur și simplu era beat. Oricum, depășise măsura, fiindcă cu un gest rapid, se aplecă sub masă săltând un crac al pantalonului lui Tiliță. Atras de impetuoșitatea gestului, m-am aplecat și eu, având timp să zăresc o gheată galbenă cu copci de pe vremea lui Pazvante chiorul. „Și-avea o botină – îngâna Geogi – din cea mai fină.”

Ai fi zis că scaunul pe care îndeobște ședea poetul Valeriu Dincă dispunea de un mecanism secret, până atunci neîntrebuințat, de catapultare în văzduh. Fostul balerin se afla deja departe, pedalând de zor, parcă risipind, cu ghetele lui anacronice, tot atâtea semințe galbene pe pardoseala sălii de mese. Și de la ușă: „Nu vă permit să... profanați memoria soției mele. Să vă fie rușine! Profanatorilor ce sunteți! Necrofililor!”

Apoi se făcu tăcere printre farfuri, pahare și tacâmuri nestrânse. Venerabilul profesor clefăia într-un chip satisfăcut pe tarlăua lui, semn că fusese prezent, ca un crocodil perfid la toată scena asta penibilă. „Ascultă, Geogi, de mult țineam să ți-o spun. Ești un nemernic și-un complexat. Numai un complexat poate să facă treaba asta, un... o... o labă!” Mă înneacam de furie, nu-mi mai găseam cuvintele. „Hai sictir! Și tu... Mitrică! Bă, refuzatele! Scutier netrebnic! Te hlizești ca o fleoară! Tâmpiților!”

Mi-am înșfăcat lanterna, am țâșnit spre ușă, trântind-o după mine, am trecut printre câinii masați în jurul cantinei, împrăștiind câteva lovituri bine țintite și, sub corola palid-gălbuie a lămpii ce străjuia împrejurimile, l-am zărit, de cealaltă parte a străzii, prăbușit pe cutia poștală; o cutie săltată pe niște catalige de fier profilat. Bătrânului, îi simțeam sub palme umerii zgâlțâiți de hohote mute! „Domnule Tiliță! Maestre! Dom...! Gata, ajunge, liniștiți-vă, nu fiți copil, se poate una ca asta? Domnule Tiliță! Vă cer scuze în numele... năă... în numele meu. Domnu' Tiliță!” O clipă, am avut senzația stranie că trupul acela prăbușit pe masa metalică fumega... „Nu credeam... n-aș fi bănuț... Nu-i nimic, o să-mi revin, doamne, cu câtă... Nu vă faceți griji. Am greșit... fundamental, că mi-am deschis sufletul în fața... în fața... nu trebuia! „Visul a fost de vină. Dar așa de... vie îmi părea, uite-așa mi l-a întins, uite-așa... Pocalul. Era șampanie Mott, ehei, *Șampania Mott întrece tot*, așa ceva n-ai mai apucat. Sunteți mai tineri”. „Haideți acasă, domnu' Tiliță! Vă conduc eu și, încă o dată, lăsați-i dracului de nenorociți! Puțin a lipsit să nu-i... Vă rog să mă credeți! Ușurel, că aici încep treptele...”

Mă năpădisese o furie plină de satisfacții neînțelese, poate pentru că reușisem, prin bătrânul balerin, să-mi curm ultimele scrupule, ultimele reticențe care mă mai țineau aproape de Geogi și de Mitrică. Mi se părea că s-a sfârșit un capitol. În tot acest timp, bătrânul mi se abandonase cu totul, îl simțeam ușor ca un fulg; am coborât, totuși, anevoie, până la *Podețul frunzelor scuturate*, sub care șopoteau undele abia ghicite ale pârâului, și de aici am urcat, tot în tandem, în bătaia anemică a lanternei, treptele inegale, aparent frământate de umbrele noastre mișcătoare. Trebuia să schimb bateriile.

„... Și avea un zâmbet atât de fermecător, când mi-a întins pocalul, era atât de reală, domnule, scena, că și auzeam sfârâind bulele, șam...” Parcă aici stați dumneavoastră, nu-i așa? Vila în care locuiam își arunca, pe caldărâmul umed, dreptunghiurile luminoase ale ferestrelor de la catul superior, ceea ce însemna că babele colocatare ajunseseră acasă. „Nici o problemă, vă conduc mai întâi, așa cum v-am promis. Și nu vă mai faceți sânge rău, nu merită...” „Sau poate credeți că m-am îmbătat...!” „O, nu!”

Ne-am împiedicat în rigola străzii care, ocolind ceea ce numeam *Plaiul înșorit*, se desfășura încă puțin până în pragul vilei balerinului, și de-acolo se arcuia din nou, tinzând spre perdeaua întunecată a pădurii de brazi. Un singur moment, am simțit cum trupul acela abandonat în brațele mele și-a recăpătat tensiunea și vigoarea. Am luat-o ca pe un reflex profesional încă neadormit. Câini feluriți ne adulmecau grăbit, ne dădeau dreptul la trecere. „Vă sunt deplin recunoscător, deși n-aveți ce face cu grațitudinea unui om bătrân care de-abia așteaptă s-o revadă *dincolo*... Sper, în noaptea asta... într-un vis fără sfârșit, să am timp să gust din pocalul ce mi-l întinde... Vă rog să mă credeți. Am fost unicul ei...” „Vă puneți mintea cu toți lătrăii ăștia fără caracter, Maestre, zău așa! Lăsați-i în plata domnului, uitați... Personal, vă promit să repar cât de cât...”

Ajunseserăm lângă ușa bătrânului după ce străbătuserăm, tot în tandem, un salon doldora de mobile greoaie și întristător de inutile... „Să reparați ce?” Cu mâna pe clanță bătrânul, scăpat ca o zvârlugă din brațele mele, părea acum un *Jupiter tanans*, cu ochii în flăcări, gesturi spasmodice, de drogat și voce virilă, iscată din ascunzișuri nebănuite... „Ce să reparați, mă? Șleahță de golani! Derbedei... Veniți aici să faceți agitație capitalistă? Ce? Credeți că n-am văzut, n-am auzit? Vă dau eu în gât! Ce-i cu dezgustul ăsta, cu atitudinea asta disprețuitoare față de societate? Că la masă se dă numai zgârci, că nu

mai sunt filmele de altădată? Ai? Și boșorogul ăla crede că, dacă-i bătrân, nu pot să-l reclam, nu poate să înfunde pușcăria? Că numai pe vremuri se purtau stofe bune? La Jilava cu voi, măgarilor! Burghezi împruțiți ce sunteți! Faceți propagandă pentru al treilea război mondial... Voi, în casa voastră o să-l aveți! Uitați-vă la mine! Huideo!”

Am rămas trăsnit în fața ușii în cadrul căreia silueta subțire, filiformă a bătrânului Tiliță părea branșată la o rețea electrică de înaltă tensiune. O mânie albă, o ferocitate de felină sălbatică. „Domnu’ Tiliță!” Ai fi zis că-i un derviș, un șaman devorat de patimi obscure, aruncându-și brațele în implorări de duhuri malefice. Bătrânul avea stil, nu glumă. „Domnu’ Tiliță, eu am sacrificat o prietenie pentru dumneavoastră...” „Prietenie? *Cârdășie* vrei să zici! Asta vrei să zici! Huliganilor! Ptiiu!”

M-am trezit cu ușa-n nas. Am inspirat adânc, înainte de a apuca drumul îndărăt; conștiința acută a unei zile pierdute mă deprima și în plus senzația aceea, nu de culpă, oricum sâcâitoare, vizavi de ieșirea mea din sala de mese. Simțeam nevoia unei explicații. A unor scuze, nu, în niciun caz.

Lucian Vasiliu

Section

Tomorrow's day will be Yesterday. At midnight
I split the heart in two parts:

- a. I see my mom's face in the icon
of a far away church
- b. the province is suffering from lumbar pain
- c. my lover is offering me her shawl
but my body
is a hyena through
jackals and hyenas
- d. after the first love night,
the brother
sets the munitions warehouse
on fire
- e. don Quijote
hasn't shown up among the snow hills yet
- f. I remain mute in my mother
tongue
- g. another Peter the hermit
is guiding his herd towards Alep
- h. bell
that nobody tolls

The 5th message

I am solidary with you
petrified on the barricade of a magic word
that I don't reveal
Freedom
is still a controversial point of view:

a sort of a fatal woman
a sort of the citizen's crucifixion
I breathe deeply: as much air as possible.
I am doomed not to sleep. Ambiguity.
Troubled retina.
Through the papers
I am looking for the pressed lotus flower:
this is the TIME
I put the streets in files and I order them to shoot.
In the darkness, in the fog,
the stray dogs' conspiracy.
The body assaulted by a pack.
The soul itself is a pack. Pack on a pack.
I burn the file containing these
evil theses
Mother stands for the centre of the universe, the bellies
Of so many corpses
The hand falls down hurt by the hatchet.
It's high time I were more cautious
I appeal to my lover's conventional hug:
she rescues me from drowning in the same conventional way.
Monad! this is her name
and ours as well.

Mona-The monad (XIII)

The metaphor thrusts its spear.
The metaphor humiliates me.
The metaphor
overturns my charming pea bowl
The switch-man is sleeping
at this arbitrary cross-meaning.
My mother is sleeping too
having an icon on her arms,
meanwhile
the spider is doing the night round
Empty bottles, broken headed cherubs...
evidence of the white nights. And these manuscripts
this wax belonging to my hairy face
I can hear
through the grass through the mud through the bahlui rivers
the snake
crawling:
I can hear the sullen one coming
to spread the news west west...
(we suddenly fall out of the canoe)
All I can say about your flesh:
it doesn't change at all the night's face –

your swinging breasts
only
offers me the image of things passing away:
I am blind
within the pendulum weight centre.

Dialectics

Little by little the word sewing machine
starts working:
TAC-TAC! TAC-TAC!
Little by little
the horse is dying while grazing,
Nothingness is conquering the battle field
Bosch the rat is going forward on the stage
little by little
the girls' thighs are opening while sleeping
little by little the convict's cigarette
is over
little by little
half blind
ash
little by little
the idyllic poets are drawn on the wheel
little by little
I have nothing to lose

Poem suggested by montaigne

Exact clocks
concepts grenades exact lovers
exasperatingly exact –
exact,
the content of the hibernating twilight
(the same quantity of swans
the same quantity of cuffs
for each inhabitant)
Tram ways
fees congresses polemics
exact speeches
(the heart throbs
are deaf equal and cold):
there is an exaggeration
in everything

functioning
according to
the principle of the communicating vessels
on the 31st of December 2999 at night

Gellu Dorian

The Belly

Each of us is carying inside a much bigger sky than the one hidden in the
eyes,

folded just in case,
some people think it would be the sky itself before its birth,
face to face with God,
so as to forget Him and to remember you,
unleashed in a pub like world,
a sky covered with clouds,
a permanently wet sky
a pub full of songs you are listening to not knowing
from what hopeless hearts and mouths they arise-

there most of them store away everything they think
to be of any use to them,
while in the eyes little by little it is getting dark
and the moon, egg eaten by werewolves
till from its holed nest
the hatching hen is flying together with a purple flock of
drooping days among drunken kobsa players on the edge of the road-

in that barren sky there will be sitting in vain
all those who carried the other sky wrapped in another bigger one
that they filled to the brim every day as the parishioners
do with their souls full of sins
soared upwards directly from the land in which
the bodies lay down
in the nests like some eggs that will never fly birds in the sky.

1. Everyone believes in his sky,
as they believe in their land where they pile up the rot
nobody will ever need –

by the time the eyes are empty,
by the time there isn't any room left in the pubs although no one is there

any longer,
by the time in the violins' belly flocks of blackbirds are sleeping with their
crop

full of songs,
by the time mattresses are as full as the graves,

the sky is spilling out of itself,
folded and put aside,
naked and fertile like a mole between two hills –

then
each of them is caressing his eyes,

is looking in vain, the very place God left
to look into the closed eyes of each of them,
making thousands of bells toll
in thousands of skies that have fallen asleep,
thousands of echoes in another thousands of deaf echoes,
till the walls are falling down and all the pubs are blooming,
bellies flooded with vodka rivers,
clouds void of lightnings
like bows wide awake on the strings.

2. Life is a head of cabbage on the lips of the rabbits,
from the cradle to the grave we live inside with the fear that
we might run out of it
with the hands like two oarsmen who went across the belly,
so that the sky shouldn't spill over other skies
in which the quail leaves its pointed droppings
in the empty cover, the bee eater is pecking with its eyes
the bit of the hardly germinated seed, God
is having a rest after each day of wandering through the world,
death itself wants to die too for a while,
it is the man only who is looking at the sky that he keeps it
tight under the belt,
so that it should not fall over the soil gathered
in a brandy glass
the ballast so meticulously built up there.

3. Let everyone put things in order, do the cleaning in his own sky,
shake it out of the window every morning,
as the sheets smooth their wrinkles while waking up
on the rope full of clothes,
till the waters are clear, so that God feeling tired
can lie down in the water and his body can be seen

as good as the pillow cloth in which you burry your head,

let everybody's hands go across his sky
and feel there rolled down as if it were in a courtyard the sleep cut into
slices
of pumpkin sizzling in the oil,

it is only then that he should know one can have only one sky after birth,
in which one can put the rot together,
or another sky that should make a vault in God's eyes,
a sky
that one have to clear it of wastes every day,
so that once arrived in a pub on Sunday
one can celebrate with God the admission to heaven,
face to face,
thirsty mouth on a spilling brim of a glass,
in a church painted by the saints' haloes,
deaf bells in deaf ears,
shouts in pews full of women melting in the wax of the candles,
bellies rumbling out of the pleasure of the forgiven sins,
tombs from which all the people resurrected
and turn the sky into a skating rink over which they are writing their blood
as transparent as the air,
in a belly out of which they will never come.

Marius Chelaru

Love

you are sleeping
naked like a glimpse of happiness with its hair set loose
inside of me
troubling the first cry of the Earth
that God gave me as a present
when I was conceived
out of the previous painless darkness

and in that church where the years are growing on us
in which two icons
of two gods
were looking at each other face to face
like two chunks of life
you divided me
as if I were an apple
in love and hatred

your eyes were like two tears sculptured in my prayer when
you snatched the flesh of my soul
my father by night with his life all crumbled to pieces on a Sunday
my mother by day, counting my father's deaths
watched me till I passed away
in your blood

you divided me
as if I were an apple
in hatred and love
having the naked pips of my heart picked up by you
thrown away
they are lying now keeping silence with a love tongue
in the sole of the foot of my brother for ever – the land

I am dying myself
laid down among the dreams with you threaded in all the seven days
in the palm for ever let down of this instant
praying that your breath
blow the flesh off my soul again
watched by my father by night, by my mother by day

The city

the city resembles Noah's ark .only that the animals are killed
one by one. .in the field of the lonely hearts there are ploughs doing
their job

drawn by coins
while sentences are being thrown over the furrows
in a block there are lying the contents of your life book
.at night the moon face seems to be a street lamp that isn't spreading light
anymore
in the city in which instead of flowers there are blocks and wire growing
everywhere

the shadows are walking in front of the people . in a hurry
they lie down in the memories with trees and grass .the night is sitting
on my knees

.next to each of us
the night
is sleeping renunciations one by one
the thoughts are sleeping hung from the walls till the day almost breaks

half meat half thoughts
we are drinking God's blood all the night long
shoulder to shoulder with the eyes of those who passed away
traveling by Charon's boat

half meat half renunciations
we are lying in wait for the morning
when once again we take our heart out of the chest
we lock it within children' s smile
we let the city gulp us

.outside
the land
lain under the asphalt
is waiting for the funeral,

The portrait of a night

the day's wall separated for a long time
from the souls that populated it
some streets parallel with the night
left without unnecessary and almost unreasonable mobs
are already crawling towards the office
although the dawn is still sleeping with a hangover
an unmerry drunkard comes to his senses
the park passes to rest after last night's madness
the grass got bored with drunkards is ruffling
somewhere a homeless woman is weaving her gray loneliness
saying good bye to life
as she does every night after selling her body
so that she can eat maybe tomorrow she'll get another day
a tramp is laughing
at the light flowing higgledy-piggledy from the blocks without reason
he hangs his breath from the hope that tomorrow it will be better
he banishes a tear dizzy with booze and cold
assassinating the flame of the candle between his eyelids
lying on a newspaper
on whose pages the words stay still

a community dog that got rid of the dog killer today too
is licking its broken leg and is looking at the moon's face as large as the
world

what is the point of barking at it
finally life is a mere scintilla run away from
the top of the boot .it is raining with cats all around
the green of the grass caresses its starving bowels

the dead are leaning against the tombs lattice
enlarging with another night and death
the graveyard upon the hill crammed with houses

of pubs enclosed with people giving oblique looks
and women crying as if they were tired and sick to death
eating the core of another night deprived of love
spitting then on tomorrow's cheek
just like this in full spleen

in the bookcase of that one who went crazy because of so much studying
the old volume
1001 nights
is climbing together with its sheherezades
over the Olympian legends
I'm weaving another one thousand legends born by daybreak and died at
dawn

the trees are running to welcome the car
that crushed with a grind of lives abandoning the bodies
the driver abandons the sight of his eyes on a leaf
the instant is growing thinner and thinner till it fades away as thin as dried
herring

a butterfly is smoking in the pole light
that is flowing unnecessarily on the pavement

on the hospital bed a man once again is learning to live
offering his being to the universe again
a smile crosses his face in a hurry
sliding from his lips

the summer is throwing on the pavement its coins of green leaves
with copper coloured margins reminding of autumn

the night is no longer young
the short
shadows
are dancing with echoes forgotten between the blocks

in a house too far away from me
my mother is thinking of her stuff of my stuff of our stuff

at midnight a light came into being within my heart
just like in the old good childhood times
the moon took its dress off and covered my lips
with a desire

Versiune în limba engleză:

MARIUS CHELARU și DANIELA ANDRONACHE

ALEKSEI KRUCIONÎH

Din literatura avangardei ruse

Amintiri despre Velimir Hlebnikov

I. PRIMELE ÎNTÂLNIRI

Cu Hlebnikov mi-a făcut cunoștință David Burliuik pe la începutul anului 1912, la Moscova, la o dispută literară sau, posibil, la o expoziție. Hlebnikov îmi întinse iute mâna. Între timp, cineva l-a chemat pe Burliuik și noi am rămas în doi.

Pe atunci avea 27 de ani. Impresionau: statura înaltă, maniera de a se gărbovi, fruntea lată, părul zbârlit. Era îmbrăcat simplu – într-un sacou gri-întunecat.

Eu nu găseam cum să încep discuția, în timp ce Hlebnikov mă împrășca deja cu fraze savante, semn al erudiției sale, vorbind despre influența poeziei mongole, chineze, hinduse și japoneze asupra celei rusești.

– Trece linia niponă, se extindea el. Poezia ei nu are consonanțe, însă e melodioasă... În schimb rădăcina arabă are armonie...

– Nu-l întrerupeam. Ce-ar fi fost de răspuns? Și așa nu mi-am dat seama ce anume. Pe când el continua să manipuleze necruțător cu fel de fel de popoare.

– Adevărat academician, mi-am zis în sine, răpus de erudiția lui. Nu mai țin minte ce bânguiam, cum întrețineam cât de cât discuția.

La una din întâlnirile următoare, ce avu loc în camera neîngrijită și studentește-goală a lui Hlebnikov, eu am extras dintr-un caiet cu copertele de percal (înlocuitorul genții) o pereche de file – schița a 40–50 de versuri din primul meu poem *Joc în iad*. I le-am întins cu modestie. Spre uimirea mea, Velimir prinse îndată a-și scrie propriile-i rânduri deasupra, dedesubtul și pe marginile celor din textul meu. Aceasta se dovedi a fi o trăsătură caracteristică lui Hlebnikov: creator, el se aprindea de la cea mai mică scânteie. Apoi îmi arătă paginuțele împestritate cu scrisul său mărunț. Le-am citit împreună, discutarăm, am mai corectat câte ceva. Astfel, imprevizibil și involuntar, devenirăm coautori.

Prima ediție a acestui poem a apărut în vara anului 1912, deja după plecarea lui Hlebnikov din Moscova (litografie cu 16 desene ale Nataliei Gonciarova).

Curând, cărțulia noastră se învrednici de un mare articol semnat de cunoscutul pe atunci S. Gorodețki, publicat în revista solid-liberală „Reci” (*Rostirea*).

lată un extras: „Într-adevăr, omul contemporan și-ar putea imagina iadul ca în acest poem – domnia aurului și hazardului, până la urmă murind de plictiseală... Pe când apărea revista „Zolotoe runo” (*Lâna de aur*) și anunțase un concurs cu tema „Diavolul” – fără îndoială că acest poem s-ar fi învrednicit de un premiu binemeritat”.

Articolul e împănăt dens cu citate. Eram uluit: primul poem – întâiul succes.

Această persiflare a diavolului vetust, modelată în stilul literaturii populare ieftine, se răspândește repede.

Iarși împreună cu Hlebnikov, am prelucrat și completat textul pentru ediția a doua – cea din anul 1914. De data aceasta, diavolul a fost pictat de K. Malevici și O. Rozanova.

Dar câte eforturi ne-a costat primele apariții editoriale! Nici nu se putea concepe ca ele să nu apară decât pe cont propriu, cont care nu era nici pe departe unul gras. Mai bine, spre rău zis – nu aveam nici un ban. Atât *Jocul în iad*, cât și o altă carte – de asemenea bășcăliosă –, intitulată *Dragoste veche* le-am transcris eu însumi pentru tipar cu creion litografic. Mina acestuia e fărâmicioasă, incomodă pentru încondeierea literelor. M-am chinuit câteva zile la rând. Bineînțeles că desenele lui M. Larionov și N. Goncareova constituiau un amical serviciu gratuit. Iar cele trei ruble pentru a plăti avansul la tipografie ne văzurăm nevoiți să le adunăm copeică cu copeică de prin întreaga Moscova... Bine că tipograful m-a considerat un vechi client (fși aminti de șarjele și ilustrațiile mele poștale tipărite de asemenea la el) și se arătă generos în creditarea cu hârtie.

Însă răscumpărarea ediției nu s-a produs fără unele fricțiuni. În fine, dându-și seama că în cazul meu decontările nu pot conta și speriat de comportamentul meu de disperat, de înfățișarea-mi vărvărească, precum și de conținutul cărțuliei, patronul neatent spuse:

– Confirmați-mi în scris că nu mai aveți nici o pretenție față de mine. Plătiți trei ruble și luați-vă imediat produsul.

În căutarea bietelor trei ruble a trebuit să mai dau o raită prin jumătate de oraș. Mă grăbeam. Nu care cumva tipograful să se răzgândească, nu care cumva să-mi eșueze afacerea...

Aproximativ cu aceeași opinteală mi-am tipărit și următoarele ediții, inclusiv *EUÍ* (1913–1914). Cărțile grupului „Ghileea”¹ apăreau grație modestelor mijloace financiare ale lui D. Burliuk. *Juvelnicul juzilor*, I și II, le-au suportat pe spezele lor E. Guro și M. Matiușin.

De altfel, *Juvelnicul juzilor*, I, – acel teanc pătrat de hârtie sură pentru tapete, cu tipăritură pe o singură față, cu o nemaipomenită ortografie, fără litera „b” și semnele de punctuație, – îmi nimerise în mână pentru prima oară la V. Hlebnikov. În acest exemplar ferfenițat și răscitit am văzut dintâia dată *Menajeria* lui Hlebnikov – o proză neîntrecută, străbătută de muzică. A fost o revelație pentru mine și versul neveștejit, de factură orală, din piesa lui, *Marchiza Dezes*, dotată cu rime rare și invenții verbale.

Pentru a ne putea imagina impresiile pe care le-a produs volumul respectiv, trebuie să ne amintim scopul său de bază – de a înfrunta nimicitor estetismul obscurantist al celor de la „Apollon”². Și săgeata nimeri în țintă. Și nu în zadar, după reforma ortografică, apolonienii se agătau de lichidarea autorității cândva litere „b”, trâmbițând cu sălbăticie (vezi nr. 4–5 al revistei din anul 1917):

– Iar în locul limbii, în care a vorbit Pușkin, răsună barbarul argou al futuriștilor.

Atât de mult îi înrăise breșele făcute în butaforicele lor „scuturi de cavaleri”, încât își amintiră chiar și de absența acestei extrem de amabile buchii „Ъ” din *Juvelnic*...

Munca mea în comun cu Hlebnikov continua... Eu îl trăgeam insistent mai la o parte de temele sale sătești și de „vechiul dicționar”, aducându-l spre contemporaneitate și oraș.

– Pentru că ce vi se întâmplă? îl mustram eu. „Mumucuță, deja văcuțele rag răgușit”. Unde ar fi aici futurismul?

– Nu am scris așa! riposta ingenuu Hlebnikov, conformându-se cu loialitate. La mine e altfel: „Măiculiță, de-acum văcușoarele rag răgușit, cer apușoară, sufletelele...” (*Zeul fetelor*).

Sincer vorbind, eu nu percepeam diferența și persecutam direct „măicu-lițele” și „văcuțele”.

Hlebnikov se supăra, se gârbovea morocănos, tăcea îndelung, însă, cu încetul, ceda. De altfel, cu greu.

– Iată, despre oraș! mă anunță el odată, zbârlindu-și oarecum părul și întinzându-mi o filă cu cele scrise recent. Erau versuri despre coada mavkăi-vidma care se transformă în uliță:

*...iar îndărăt rămase caldarâmul.
Cu urmele furiei de aseară
Pășeai pe-ncreștătura turnului
Ca pe ceară,
Pe când robii,
În piei ude,
Strigau a tristețe și adânci umori,
Iar tu suflai cu gloanțe înspre trecători.
Indiferenți până și-n somn
Pe geamuri desenau uzoare de amvon!
Ahăști oameni împromorocați,
Cu ei și mitraliera polca jucați,
Iar dintr-un chiștoc de fontă ies tiptil
Ceaikovski-al tău, mazurcă și cadril...*

Mai apoi, aceste versuri le-am publicat în volumul lui Hlebnikov *Izbornik* (Într-alese). O controversă similară iscase între noi și denumirea piesei sale *Olea și Polea*.

– Astea sunt cuvinte dintr-o discuție cordială și nicidecum futurism, mă revoltam eu, propunându-i ceva mai exact și mai adecvat pensuliței – *Mirskónța* (Lumeadelacapăt), ce-i servi de titlu și cărții noastre din 1912.

De altfel, îmi amintesc cum, în acea vreme, Maiakovski ironiza:

– Un nume bun pentru un conte hispanic – Mirskónța, cu accentul pe „o”.

Dacă n-aș fi avut și alte ciocniri de acest ordin cu Hlebnikov, dacă m-aș fi conformat mai des melodicității vetuste a poeziei sale, noi am fi scris împreună mult mai multe lucruri. Însă răspărul meu ne impuse a ne rezuma doar la două poeme, deja amintitul *Joc în iad* și *Revolta braștelor*, scrise în anul 1913 (publicate în volumul II al operelor alese ale lui Hlebnikov).

De fapt, am mai elaborat împreună și oarecare poeme nu prea mari și niște notițe despre cuvânt.

Pe atunci, ciocniri aprinse cu Victor Hlebnikov (numele Velimir e de proveniență mai târzie) le avea și Maiakovski. Îmi amintesc cum, la scrierea manifestului *O palmă gustului public*, Maiakovski se împotriva categoric tentativelor lui Velimir de a îngreuna textul cu imagini complicate și bombas-

tice, de tipul: „noi îl vom trage pe Pușkin de țurțurii mustăților sale înghețate”. Maiakovski pleda pentru laconismul și exactitatea expresiei.

Însă de cele mai multe ori conflictele dintre poeți se iscau din cauza spiritului aprins și interminabilei vorbării ale lui Vladimir Vladimirovici. În atare situații, Hlebnikov reacționa oarecum comic.

Odată s-a întâmplat ca Maiakovski să ironizeze:

– Fiece Victor visează să ajună Hugo.

– Iar orice Walter – Scott!³ reacționează momentan Hlebnikov, parând atacul.

Însă atare conflicte nu afectau prietenia lor. De altfel, Hlebnikov era iubit și mult apreciat de toți budetleanii.⁴

Nu o singură dată, în scris sau oral, V. Maiakovski, V. Kamenski și D. Burliuk, între 1912–1914, afirmaseră că Hlebnikov „este geniu, magistrul nostru, *SlavoAs*” (vezi, spre exemplu, *Palma*, prefața la primul volum de opere ale lui Hlebnikov, editat în 1914 ș.a.). Budetleanii îl considerau pe Hlebnikov drept „conducătorul” lor. Printre altele, însă, ar trebui să subliniez că, în epoca lor de început, futurii înaintau într-un grup atât de unit, de compact, încât titlurile ierarhice nu li se prea potriveau. Pe atunci, printre noi nu putea fi vorba de nici un fel de „napoleoni” sau comandanți supremi...

Cu mult mai strâns mi-a fost dat să conlucrez cu Hlebnikov în sfera retorico-programatică. Împreună, ne-am zbatut multă vreme la elaborarea manifestului despre cuvânt și literă „ca atare”. Rezultatele acelor strădanii au văzut lumina tiparului nu demult, în volumul *Hlebnikov, needitat*.

Mai țin minte că Velimir a reacționat entuziast și după ce a cunoscut și alte experimente euristice de-ale mele. Broșurica mea *Diavolul și verbocreatorii* am discutat-o în doi. Citind împreună cele scrise deja, redactam, completam. Era curios că în aceste cazuri Hlebnikov se arăta mai temerar ca mine.

Spre exemplu, eu descriam spaima mic-burghezului în fața obsesiei creatoare. Cum să procedeze el, să zicem, în cazul extazierii dostoievskiene? Și aici Hlebnikov propuse o frază paralizantă:

– Să fie împușcat, ca Pușkin, precum un câine turbat!

Multe din sintagmele propuse de el strălucesc prin acuitate persiflantă și inventivitate lingvistică.

Astfel, cătrănirea de către mine a bălțirilor sologubiene⁵, Hlebnikov le consolida cu următorul catren:

Urcând pe tron, privesc spre cete

Și-ntreb, copii mei, dragi ruși:

S-ascult îmi va permite Neti⁶

De bravii verbelor supuși?

Aici este excelentă „Neti” – numele morții.

Hlebnikov a contribuit și la scrierea lucrării mele *Tainicele vicii ale academicienilor*, text de asemenea discutat cu Velimir și în care există câteva fraze picante ale acestuia.

Însă oricât de prețioasă ar fi fost colaborarea cu Hlebnikov, ea presupunea și unele pericole. Trebuia să fiu mereu atent. De multe ori, interesul său deosebit față de folclorul național îi încețoșa receptarea contemporaneității. Și, uneori, descoperirile și găselnițele sale lingvistice, odată publicate din neatentie, ar fi putut fi utilizate de acerbii noștri adversari în scopuri nu obligatoriu literare.

Capacitatea lui Hlebnikov de a se contopi integral cu imaginea poetică făcu unele din lucrările sale inacceptabile chiar și pentru noi, prietenii săi. E greu să numești concret atare texte, din motivul că ele s-au rătăcit și, probabil, au fost nimicite. Pe altele din ele, noi le-am supus unei serioase reorientări ideatice.

Și mai categoric se întâmpla să ne ridicăm contra opurilor unora dintre protejați care prea de tot se lăsau seduși de frumusețile „sufletului rusesc” al lui Hlebnikov. Astfel, îmi amintesc că redacția *Juvelnicului juzilor* a respins categoric unele versuri ce aduceau a susaninism⁷ ale unei autoare pe nume Milița, care avea 13 ani. Scrisoarea laudativă, cu care Velimir însoțise acele versuri pline de presimțirea unor catastrofe sociale, dar foarte aproximativ gândite, am publicat-o nu demult în volumul *Hlebnikov, needitate*, drept mostră de înaltă măiestrie epistolară a poetului.

Se întâmpla să respingem la fel de tranșant și intervențiile de redactare ale lui Hlebnikov, inspirate de acutele sale atitudini naționaliste din acea perioadă. În rândurile mele (din *O palmă gustului public*):

*Cuțit lăudăros
privi în jur
și pe masă
ca pe dușumea
răsturnă ofițerul –
s-a zis cu el, muri! –*

Hlebnikov întrevăzu o ofensă adusă armatei, insistând fără succes să înlocuiesc „ofițerul” cu – „cronicarul” (!).

Orientarea noastră social-politică budetleană, legată organic de direcțiile revoluționare în artă, niciodată nu era prezentată de noi în mod fățiș. Însă ea ne determina conținutul lucrărilor. Numai din cauza miopiei unor critici poate fi explicată apariția legendei despre apoliticitatea noastră de până la revoluție. Întreaga istorie a conlucrării cu Hlebnikov învederează fermitatea liniei social-politice a budetleanilor. Și dacă mai apoi, în anii grei de război civil și revoluție, Hlebnikov s-a detașat categoric de istorismul specific, de naționalism și slavofilism, – aceasta s-a datorat în mare parte anturajului colegial în care s-a aflat. În atmosfera de amicitie a grupului nostru, treptat s-au diluat și au dispărut sentimentalistele fantome ale „sfintei Rusii” și relicele „fărtaților-slavoni”. Hlebnikov era dificil, însă maleabil. După ce trimisesem la tipar *Palma*, imprezibilul, neastâmpăratul Velimir dispăru. La începutul anului 1913, am primit de la el o amplă epistolă trimisă – din câte îmi amintesc – din Astrahan. Ea ilustrează pregnant simplitatea relațiilor sincere, de încredere reciprocă ce domneau între membrii grupului nostru încă tânăr.

În scrisoare se reflectau clar întregul spectru larg de interese și preocupări ale lui Hlebnikov, concomitent remarcându-se explicit și simpatiile sale panslaviste, inclusiv căutarea idealei Rusii „autotelice”. Dar este adevărat că, aici, dânsul deja vorbește și despre necesitatea studierii lumii hinduse, celei mongole, versificației nipone, – primele simptome ale viitoarei treceri pe pozițiile „internaționalistului”, precum se exprimase ulterior însuși Velimir.

Este curios că, chiar pentru poziția noastră negativă față de etichetări și porecle, care ni se atribuiă în mod mecanic din exterior, Hlebnikov avea o interpretare foarte originală (o atitudine depreciativă față de „isme”, „înghețarea lăcașului rusesc” ș.a.m.d.).

Această scrisoare a fost publicată în *Hlebnikov, needitate*, ediția a 10-a (1928), reluată în vol. V al Operele sale alese.

II. ÎN VĂLMĂȘAGUL LUPTEI PENTRU CUVÂNTUL NOU

Eu am colaborat cu Hlebnikov destul de mult timp. Însă îmi amintesc doar de un singur caz în care perechei noastre lucrătoare i s-ar fi alăturat V. Maiakovski și D. Burliuk. A fost pe când scriam *O palmă gustului public*.

Eram la Moscova, în decembrie 1912. Ne-am adunat, pare-se, în apartamentul lui Burliuk, scriam îndelung, meticolos, discutând fiecă frază, cuvânt, literă.

Când am propus: „Să-i aruncăm pe Tolstoi, Dostoievski, Pușkin”, Maiakovski adăugă: „De pe nava contemporaneității”. Altcineva: „Să-i aruncăm de pe vapor”.

Maiakovski: „Nu să-i aruncăm – ca și cum ei ar fi fost acolo, ci trebuie doar – să aruncăm de pe navă”.

Îmi amintesc de fraza mea: „În împarfulatul desfrâu al lui Balmont”. Redactarea propusă de V. Hlebnikov – „Aromitorul desfrâu al lui Balmont” – nu a trecut. Și-ncă ceva de-al meu: „Cel ce nu-și va uita prima dragoste, nu o va cunoaște pe ultima”. E o înțepătură la adresa lui Tiutcev, care spusese despre Pușkin: „Pe tine, ca pe-o dragoste dintâi, n-o să te uite inima Rusiei”.

Sintagmele lui Hlebnikov: „Să stea pe stânca cuvântului „Noi”.

„De pe înălțimile zgărie-norilor privim spre nimicnicia lor! (L. Andreev, Kuprin, Kuzmin ș. a.)”.

Însă la încheierea muncii la manifest, Hlebnikov declară:

– Eu n-o să semnez... Cer să excludem numele lui Kuzmin – el e tandru.

Până la urmă, am convenit să semneze și Hlebnikov care, mai apoi, să expedieze o scrisoare la redacție în care să-și exprime opinia separată. Bineînțeles că lumii nu i-a fost dat să vadă o atare depeșă.

După ce pusesem ultimul punct la manifest, ne-am despărțit. Eu m-am dus în grabă să iau masa, mâncând două biftecurei la rând, – atât de mult mă extenuase munca dimpreună cu urieșii!...

Fără a-i permite publicului să-și vină în fire, noi – concomitent cu cartea – am lansat și o foaie volantă cu aceeași denumire.

Hlebnikov ținea mult la foaie și, îmi aduc aminte, o încliea în ospătăria vegetariană (din Stradela gazetelor), amestecând-o printre diverse anunțuri tolstoiste. Zâmbind șiret, o lăsa pe mese în loc de meniu. Iată textul ei:

O PALMĂ DATĂ GUSTULUI PUBLIC

În anul 1918 a apărut *Juvelnicul juzilor*. În el **genialul – marele poet** al contemporaneității – **Velimir Hlebnikov** a fost editat pentru prima oară. Belferii petersburghezi insinuau că „**Hlebnikov** e un nebun”. Bineînțeles că dâșii nu au publicat nici una din lucrările aceluia care reprezenta prin sine **Renașterea Literaturii Ruse**. Rușine și dezonoare lor!...

Timpul trecea... În anul 1913, V. Hlebnikov, A. Krucionâh, V. Maiakovski, B. Livșiț, V. Kandinski, Nikolai Burliuk și David Burliuk au publicat cartea: *O Palmă Gustului Public*.

Deja **Hlebnikov** nu mai era singur. În jurul său se adunase o pleiadă de scriitori care, chiar dacă mergeau pe căi diferite, erau **uniți de o singură lozincă**: „Jos cu slova-mijloc, trăiască **Cuvântul autotelic, suficient sieși!**” Criticii ruși, acești negustorași, acești plozi mucoși născuți de șapte luni, care suflă zi de zi în țurluiecele lor, groși de obraz și neîn stare să înțeleagă frumusețea, se revărsară într-o mare întregă de indignare și ură. Nimic a

mirării – Oare chiar ei, cei educați încă pe băncile școlii în spiritul poeziei descriptive, să înțeleagă Marile revelații ale Contemporaneității?

Toți așteți Izmailovi sâsâitori, Homunculuși ce se hrănesc cu resturi de la masa realismului, – dezlănțuiții așteți Andreevi, Blokci, Sologubi, Voloșini și cei asemănători lor susțin (ce învinuire imundă!) că noi am fi ultimii dintre „decadenți” – și că nu am fi adus nimic nou în prozodie – nici măsuri, ritmuri, nici rime, nici ceva ce s-ar referi la prospețimea cuvântului.

Parcă au fost îndreptățite în literatura rusă ordinele noastre – de a respecta **Drepturile poetilor:**

– de a-și *amplifica* lexicul prin cuvinte libere, spontane, și derivate! – la o irezistibilă ură față de limbajul de până la ei!

– de a îndepărta îngroziți de demna lor frunte coroana meschinei glorie de doi bani, pe care voi o înghebați din măturéle folosite pentru masaj la baie!

– de a sta pe stânca cuvântului „Noi” din mijlocul unui ocean de fluierături și revolte!”

Pe cealaltă parte a foii volante, drept ilustrație și comparație „în favoarea noastră”, erau inserate textele: contra lui Pușkin – al lui Hlebnikov, contra lui Lermontov – al lui Maiakovski, contra lui Nadson – al lui Burluik, contra lui Gogol – al meu.

Cel mai puțin ne-am fi gândit la cine știe ce ștregărie. Însă fiecă cuvânt se naștea în chinuri și în prigoană generală. Nouă, participanților la luptă, declarațiile și cărțile nu ni se păreau barbare în ce privește conținutul sau prezentarea lor grafică. Cred că ele nu ar scandaliza nici cititorul din zilele noastre, care nu prea se lasă încântat de Leonizi Andreevi, Sologubi și Kuprini. Însă paznicii de atunci ce-și luase în grijă ocrotirea „temeiurilor culturale”, opoșiți la publicații ca „Timpuri Noi”, „Cuvântul Rus”, „Jucători la Bursă” ș. a., prin atacurile lui Burenin, A. Izmailov, D. Filosofov și a altora, încercau pur și simplu să ne nimicească.

Astăzi, acea prigoană e receptată ca un fapt social hazliu, obișnuit. Dar imaginați-vă cum ne venea nouă, la timpul respectiv, să înghițim atare bolovani de prostie! Totul era cam de așa natură:

– O chinuită aiureală de oameni fără pic de har...

Acea huiduială fusese inițiată de versificatorul A. Izmailov. Nu-i rămâneau mult în urmă Anastasia Cebotarevskaia, N. Lavrski, D. Filosofov ș.m.a., ș.m.a. Toți se conduceau după aceeași rețetă:

„*Huligani – nebuni – obrăznicături!...*”

„*Întreaga culegere e plină de o vărvărească lipsă de sens, de aiurelile unor psihopați și demenți...*”

„*Cei Burluickci – ca niște turci.*

„*Și Krucionâh peste toate*

„*Bun de case rău famate...*” ș.a.m.d.

Cam astfel s-a întâmplat primul nostru „botez de luptă”...

III. ÎN PAS CU EPOCA

Budetleanii și-au început ofensiva în 1911–1912 – anii unui nou val de eliberare socială a proletariatului. Auzeam pașii epocii, simțeam pulsul timpului, așteptam zdruncinări sociale. Deja prin 1912, în *O palmă gustului public*, V. Hlebnikov, prezentând un registru al anilor în care au căzut marile imperii, se

oprește la 1917. Calcule înțelese numai de el, și înainte de toate, presimțirea sfârșitului l-au ajutat să determine exact timpul catastrofei.

În anul următor, 1913, în paginile volumului *Uniunea tineretului*, Hlebnikov vorbește și mai concret: „Oare în anul 1917 nu ar trebui să ne așteptăm la prăbușirea statului?”

Războiul impersonal, cunoștința personală a lui Hlebnikov cu cazarma țaristă (izolarea în echipa râșoșilor) – invincibila logică a istoriei l-au împins pe Hlebnikov față în față cu realitatea contemporană, pe care mai înainte el, ca un visător-romantic incurabil, se părea, o privea cu ochi albaștri, senini.

O mai realistă înțelegere de către Hlebnikov a situației de facto l-a scos în strada revoluționară a capitalei.

Atitudinea lui față de evenimente este clară din povestirea *Octombrie pe Neva* (1917–1918).

– În aceste zile, scria el, cuvântul „bolșevic” suna a stranie mândrie...

Este curios comportamentul pre-octombrian al lui Hlebnikov. Aici aveau să-și spună cuvântul toate particularitățile poetului și pasiunea sa față de bălciul popular.

– Nu există om, pentru care Kerenski nu ar arăta ridicol și demn de milă! spunea Hlebnikov despre Guvernul Provizoriu. De Kerenski își amintea ca de o insultă ce-l privea personal și cu întregul său nepracticism fantezist elabora proiecte „nimicitoare”:

– Să li se comande meșterilor de jucării diavolași chițcăitori care ar avea căpșorul insectei-căpetenie (cu încăpățănare, Hlebnikov îl numea pe Kerenski cu numele țarinei detronate: Aleksandra Feodorovna).

– Ar fi o marfă foarte căutată, spunea Velimir. Kerenskaia se bosumflă și moare chițcăind.

– Să se facă momăia împăiată a lui Kerenski și, demonstrativ, în mod solemn, să fie purtată până la Câmpiile elizee unde, nu departe de mormântul comun, să fie stropșită în așa fel, încât gemetele să-i fie auzite și de cei răpuși în revoluția din februarie, avându-i numele pe buze. (Hlebnikov numea această acțiune „biciourlare”, spre a-i oferi situației un aer de solemnitate).

În sfârșit, al treilea proiect al „detronării”, cel mai radical, stipula ca cineva din nedespărțita, pe atunci, *troikă* – Hlebnikov, Dm. Petrovski și Petnikov – se va duce la palat și, chemându-l pe Kerenski în hol, îi va aplica o palmă din partea întregii Rusii.

În ajunul evenimentelor din octombrie, Hlebnikov le-a expediat prietenilor săi următoarea scrisoare:

„Aici. Palatul Mariinsk. Guvernul provizoriu.

Tuturor. Tuturor. Tuturor.

La ședința sa din 22 octombrie, Guvernul Globului Pământesc a hotărât:

Să considere Guvernul provizoriu drept inexistent provizoriu, iar pe insecta-căpetenie A. F. Kerenskaia a o pune sub arest strict”.

Deloc mai puțin hazlie fusese și o altă demonstrație de ură a lui Velimir față de guvernul ghinionist. Odată, el și cu prietenii săi au telefonat de la Academia de Arte:

– Fiți amabili, faceți-ne legătura cu Palatul de Iarnă.

– Palatul de Iarnă? Vorbește cooperativa cărăușilor de fier vechi.

– În ce chestiune? Întreabă o voce glacială, amabilă, dar de loc veselă.

– Uniunea cărăușilor de fier vechi vă roagă să ne anunțați cam pe când se pregătesc locatarii să părăsească Palatul de Iarnă.

– Ce, ce ați spus?

– Locatarii vor elibera sau ba Palatul de Iarnă?... Le stăm la dispoziție...

– Nimic altceva? se aude un chicotit oțărât.

La celălalt capăt al firului se aude cum, aici, hohotesc Hlebnikov și prietenii săi. Din camera vecină se arată fața fâstăcită a cuiva.

Peste două zile au prins a bate tunurile.

Bineînțeles că Hlebnikov nu se rezuma doar la atacuri batjocoritoare la adresa Guvernului provizoriu. El visa să urce pe baricade împreună cu muncitorii. Însă, așa cum era cam distrat și nepregătit pentru luptă, prietenii nu puteau să-l lase la bătălie. Nu că ar fi fost curajos, ci pur și simplu el nu conștientiza și nu presimțea pericolul ce ar putea să-l aștepte. La Moscova, de unde venise din Petersburg, în acele zile de octombrie, Velimir apărea foarte calm în cele mai periculoase locuri, în plinul luptelor de stradă, printre gloanțe, manifestând un mare interes față de ce se întâmplă. Un atare comportament părea cu atât mai nechibzuit, cu cât, în acele situații, poetul uita deseori pe ce lume se află, absorbit totalmente de preocupările sale de creație. Unele din ele le-a înfăptuit ceva mai târziu, în câteva poeme ample – *Prezentul*, *Noaptea din ajunul Sovietelor*, *Razia de noapte* și multe versuri scrise pentru ROST (Agenția Telegrafică a Rusiei).

IV. SFÂRȘITUL LUI VELIMIR HLEBNIKOV

Pictorița M. S. povestește:

– Această s-a întâmplat cam prin anii 1918–1919, la vila noastră de sub Harkov. Hlebnikov trândăvea, stătea lungit în pat, surâzând șmecherește.

– Sunt cel mai leneș om de pe pământ, spuse el și se încovrigă. Era liniște, destul confort.

– Vitiușa, stați în pătuc ca un pruncușor. N-ați vrea să vă înfăș?

– Da, ar fi bine, gânduri Hlebnikov. M. S. l-a înfășat într-un cearșaf, apoi într-o plapumă, după care l-a legat cu câteva prosoape. Hlebnikov stătea cuminte și savura plăcerea situației în care se afla. M. S. îi puse în gură o bomboană.

– Vitea, vă simțiți bine?

– Da, foarte bine, rosti el cu voce înceată, scâncitoare. Astfel, într-o deplină beatitudine, dânsul stătu câteva ore la rând...

Chiar dacă toate astea nu ar fi decât niște simple băsniri, trebuie să recunoaștem că sunt bine potrivite.

E o situație șarjată în care s-ar fi putut pomeni, totuși, Hlebnikov, dar în care este imposibil să ți-l imaginezi pe Maiakovski, de pildă.

Dacă în viața cea de toate zilele și în poezie Maiakovski era un specialist în mitocănie, bubuială, cuvinte „necioplite”, în schimb Hlebnikov se dovedea a fi un maestru al tandreței, delicateții, șoaptei și cuvintelor umede. Maiakovski – bărbăție – oraș – uzină. Hlebnikov – feminitate – sat – stepă.

Bineînțeles că futurismul storcea din Hlebnikov surplusul de țărânie, rusticitate, însă trăsăturile sale naturale se întrezăreau încă în multe cazuri.

Când se întâmpla ca Maiakovski să se înduioșeze sau era cuprins de o moleșeală amoroasă, el cădea în stihia lui Hlebnikov. Oare nu din verbocreațiile celui de-al doilea pornesc următorii curenți șoptiți și lăcrimoși ai îndrăgostitului Goliaf:

Vede-se că, micuțul, cumișelul drăguț...

În versuri ea va tot mocni încet...?

Și oare nu se aud „umedele” cuvinte ale lui Hlebnikov în aceste versuri ale lui Maiakovski:

Pe lanț înlănțui-voi zgâriat numele Lilino,

Și-n noaptea ocnei săruta-voi lanțul?

Să comparăm la Hlebnikov (versurile de junete):

Lealea pe lebădă, Lealea iubire.

Cu cele de mai târziu:

Venit-a El' al iubirii, lebedei, liliacului...

Alunecă pe schiuri sunetul El' – libertate și iubire.

(„Zgârietură pe cer”.)

În pofida importantelor diferențe de caractere, pe Hlebnikov și Maiakovski îi unea faptul că destinul ambilor conținea o bună parte de barbarism și viețile lor s-au derulat în mod tragic.

Ambii erau foarte viguroși și muncitori până la extenuare. Mizând pe forțele lor, ei nu țineau cont de realități, pentru ca, până la urmă și destul de prematur, acești uriași să cadă istoviți.

Hlebnikov conta atât de mult pe rezistența sa, încât se întâmpla să doarmă nopțile pe zăpadă, în pădure. Instinctul său de fiară l-a salvat de multe ori – Velimir credea în acest instinct și nu agrea medicii, nu-i plăcea să se lecuiască. În genere, se cam ferea de cultură și urbanism: întreaga viață și-a manifestat ostilitatea față de telefon, prefera să doarmă în paie sau pe salteaua goală, cearșaful aruncându-l jos, pe podele.

În timpul războiului civil, Hlebnikov a dus-o extrem de greu. Ca pe unul fără pașaport ce era, îl arestau deseori (el nu avea barem buzunare, și în genere – la ce i-ar fi trebuit unui adevărat pelerin pașaport?!). A flămâzlit și a bolit mult (de tifos exantematic). Prietenii îl tot convingeau că ar face bine să se trateze.

– Am eu când mă lecui! răspundea Hlebnikov.

Se rupea să ajungă în capitală, ca să-și publice lucrările, în special calculele despre războaiele viitoare.

Iar în anul 1912 deja îmi comunicase despre descoperirile sale, încredințându-mi taina că:

– Mult ar da englezii ca aceste calcule să nu vadă lumina tiparului!

Eu râdeam, asigurându-l că britanicii n-ar oferi barem un sfânt, în pofida faptului că „tablele destinului” îi amenințau cu moartea, războaie pierdute, nimicirea flotei maritime ș. a.

Hlebnikov se supăra, însă convins de cele pe care i le spuneam, îmi încredință să fac publice calculele sale. Am păstrat unul din bilețelele ce mi le trimise:

„Lui Aleksei Krucionâh.

Orologiile omenirii.

Se permite publicarea.

V. Hlebnikov.

10.11.1922”.

Acest text a apărut în volumul *Tablele destinului* (ed. 1922). La Moscova, Velimir se îmbolnăvi din nou, plângându-se că i se umflă picioarele. Unii fani excesiv de temperamentalii au reușit a-l convinge să plece la țară și de acolo să amenințe englezii, iar odată cu aceștia – pe toți cei care nu credeau în primejduitoarele calcule.

Cu părere de rău, partea materială a expediției era într-o stare deplorabilă: pe drum, Hlebnikov răci (primăvara, adormise pe pământul umed). În

sat, ajutorul medical se dovedi a fi insuficient, Velimir alungând vrăciuitorii din preajma sa.

Cu puțin timp până să moară, îi scrise doctorului A. P. Davâdov (la Moscova):

„Aleksandr Petrovici,

Vă anunț, ca pe un doctor ce sunteți, despre amărăciunile mele medicale. Am nimerit la o vilă din stanița de gubernie Borovenka, satul Santalovo (40 de verste depărtare de prima), –venind pe jos până aici, am dormit întins la pământ și m-am lipsit de picioare. Ele nu mă mai servesc, nu merg. Disfuncția serviciului locomotor. M-au internat în spitalul din Krostetk, la 40 de verste depărtare de calea ferată.

Aș vrea să mă însănătoșesc, să-mi recapăt darul mersului și să plec la Moscova și la baștină. Cum aș face-o?”

Aceasta a fost ultima veste din partea lui Velimir Hlebnikov – „preșglobpăm”⁸. Boala înaintă repede, ducând la decesul său prematur. Hlebnikov muri la 37 de ani – vârsta lui Byron, Pușkin și Maiakovski.

[V]. SOSIREA LUI HLEBNIKOV LA MOSCOVA

În această cafenea l-am prins pe Hlebnikov. Era deja târziu – orele zece-unsprezece spre miezul nopții. Velimir arăta destul de obosit, venise cu trenul – din sud, pare-se. Nu mai țin minte dacă avea sau ba ceva bagaje, însă se apropiase de reprezentantul administrației, rugând să fie lăsat să înnopteze în cafenea, deoarece încă nu s-a angajat nicăieri, dar i se spunea că, poftim, poate să-și țină aici recitalurile, însă cafeneaua poeziilor nu e utilată pentru azilul acestora, a rămâne peste noapte aici este interzis, de aceea nu au unde îl oploși.

Hlebnikov se amărâse nespus, și eu i-am propus să meargă cu mine. Ne-am dus pe strada Miasnițkaia. Mi-a povestit că sosise dimineață, a colindat mult prin Moscova, căutând secția poeziilor, însă nu a mai dat de ea; în fine, a găsit-o pe strada Tverskaia, unde nu i-au permis să și înnopteze. Apoi mi-a spus că a adus foarte multe calcule.

Ne-am dus în curtea casei, unde se afla Vahutemas (fosta școală de pictură și arhitectură). L-am prezentat unei cunoștințe de-ale mele, în acea vreme – administratorul căminului studentesc. Îi pot da doar inițialele numelui și prenumelui, M. P., deoarece el nu e poet și e necunoscut în cercurile literare. El căzu de acord să-l lase pe Hlebnikov să înnopteze acolo (din cauza îmbulzelei, Velimir dormi pe masă). Atunci am spus că sosirea lui Velimir trebuie s-o marcăm prin versuri și mi-am scos notițele:

Gam(m)a Es

„*Es-ze-țe*”

sub care am adăugat;

Soarele țâfni din ceruri spre

Creștetul hlebnikovian:

– Vitea, încetează-odată

Să te tot împotmolești în cifre,

Mai bine construiește-un ța-țo-stan.

(Variantele se pot vedea în *Carnetul de note al lui Hlebnikov*, M., 1925, pag. [1]4). După care propusei să notăm ziua sosirii la Moscova a lui Hlebnikov. El spuse:

– Fie, dacă e s-o fixăm, trebuie s-o facem cu exactitate, – și noi am notat: 28. XII. 1921, ora 1 de noapte, 27 min., 37 sec. (acesta era deja timpul sosirii lui la cămin).

Am semnat toți trei – V. Hlebnikov, A. Krucionâh și M. P. A doua zi dimineața, am venit la Hlebnikov, propunându-i să mergem la Maiakovski. Am ieșit, telefonându-i familiei Brik – locuia în stradela Vodopianov, – care ne-a invitat să le facem o vizită. Pe drum, am cumpărat salam uscat, ca Hlebnikov să aibă ce dejuna. Când am sosit, acolo ne aștepta și Maiakovski. Pe Hlebnikov l-au pus la masă, el mâncând cu plăcere. Ai casei deja dejunaseră și discutau ceva între ei și cu Maiakovski. După care Maiakovski își aduse un costum de haine și un palton, spunând că Velimir e cam de aceeași statură cu el și trebuie să îmbrace veșmintele respective.

După ce mâncase, Hlebnikov s-a îmbrăcat, fiind bine dispus. Ai casei și Maiakovski evacuasera undeva hainele vechi, Maiakovski spunând că, în zilele apropiate, Hlebnikov va trebui să dea împreună cu noi un recital poetic – nu mai țin minte, pe data de 29 sau 30, sau poate chiar în ziua de Anul Nou. Curând apăru V. Kamenski, căruia i s-a propus să se încadreze în recitalul nostru. Acesta spuse:

– Ce bine ar fi să ieșin tuspatru, cuprinși!

Maiakovski adăugă:

– Să ieșim în... după care rosti ceva picant. Izbucnirăm cu toții în râs.

După care iarăși ne îndreptarăm atenția către Hlebnikov, propunându-i să se ducă la frizerie, remarcând că, chiar dacă barba sa aduce cu cea a lui Zeus, oricum ar trebui scurtată. Mi s-a încredințat să am grijă de această operațiune, și eu l-am însoțit pe Velimir la cea mai apropiată frizerie. L-au frizat, dar fiindcă la tâmpile prea îi scurtase zulufii, i-au ajustat și barba pe din părți, dându-i formă de lopată.

Spre sfârșitul lunii decembrie, într-adevăr am dat un recital în unul din amfiteatrele fostei școli Stoganov. Directorii instituției erau David Petrovici Șterenbergh și VI. Tatlin. Pe acolo deja se auzise că Hlebnikov ar fi un geniu, astfel că atunci când citea el, în sală se instaura o liniște absolută.

Hlebnikov citea excelent, ca un înțelept și om pe care îl poți crede. În acea seară, noi toți – Hlebnikov, Maiakovski, Kamenski și eu – ne-am bucurat de un mare succes.

(1932–1934, 1964)

1. Ghileea – cea mai radicală din grupările futuriștilor ruși, fondat în 1910, avându-l ca ideolog pe V. Hlebnikov.

2. Apollon – revista simbolistilor ruși (A. Blok, N. Gumiliov, B. Tomașevski, V. Briusov ș. a.).

3. Jocul de cuvinte, în rusă, e următorul: *scot* înseamnă pluralul de la *vită*, *bovină*, iar prenumele *Walter* cunsună cu *Vladimir*.

4. *Budetlean* – numele neaoș-autohton al futurismului rus și adepților săi (după Hlebnikov, de la *budet* = *va fi*).

5. *Sologubiene* – de la numele poetului și prozatorului F. Sologub (1863–1927).

6. *Neti* – de la rusescul *net* = nu.

7. *Susanism* – de la numele lui Ivan Susanin – un erou din popor care, oferindu-se de ghid, face ca oștirile inamicului să rătăcească la nesfârșit prin păduri, pierind.

8. „Preșglobpăm” – prescurtat, de la: *Președintele globului pământesc* (V. Hlebnikov publicase *Proclamația președinților globului pământesc*).

Menajeria

Pentru V. I.

O, Grădină, Grădină!

Unde fierul e asemeni tatălui care le amintește fiilor săi că ei sunt frați, astfel curmându-le sângheroasa încăierare.

Acolo unde merg nemții să bea bere.

Iar mândrele să-și vândă trupul.

Unde vulturii stau asemeni veșniciei, consemnând și această zi a cărei seară e încă departe.

Unde cămila cu cocoasă înaltă, fără călăreț, tăinuindu-și grimasa chinezească, știe a tălmăci canonul budismului.

Unde cerbu-i numai spaimă, înflorind a lată lespede de piatră.

Unde straiul lumii este somptuos.

Unde oamenii umblă încruntați și suspicioși.

Iar nemții înfloresc de atâta sănătate.

Unde, asemănătoare iernii, cu pliscu-i galben-smolit ce-aduce a crânguleț întomnat, lebăda are privirea neagră, oarecum neîncrezătoare chiar față de ea însăși.

Unde un frumusache-albastru își lasă câte-o pană din rotata-i coadă, ca și cum cocoțat pe stâncile Siberiei, când peste frunzișul pestriț, verde-naurit, atârnă mrejele norilor, în schimbătoare undiri adumbritoare peste relieful denivelat.

Unde ai vrea să iei coada păsării-liră și, ciupindu-i strunele, să cânti vitejia muscalilor.

Unde noi strângem mâna, de parcă am ține în ea o sabie, și jurăm șoptit: chiar cu prețul vieții, cu prețul morții, cu orice preț, să ne-apărăm seminția.

Unde maimuțele se-nrăiesc în fel și chip, demonstrându-și delicatele părți ale trupului și, cu excepția celor triste și blânde din fire, pururi se arată iritate de prezența omului...

Unde, deformându-se precum munții la cutremur, elefanții le cer copiilor de-ale gurii, învederând un antic sens în adevărul: „Vreau haleală! Aș mânca ceva!” – și se prosternază, de parcă ar cerși rugător.

Unde cu destulă dibăcie urșii cățărători o iau în sus, însă privesc în jos, așteptând poruncile supraveghetorului.

Unde liliacul nopților stă agățat cu capu-n jos, precum inima oricărui rus din zilele noastre.

Unde pieptul vultanului amintește de norii zburliți înaintea furtunii.

Unde o pasăre scundă duce după sine întrauritul asfințit cu toată jăriștea cărbunilor săi.

Unde în chipul tigrului, înrămat de-o barbă albă, cu ochi de musulman înaintat în vârstă, noi îl venerăm pe un discipol al proorocului și decriptăm esențele islamului.

Unde ne surprindem la gândul că religiile n-ar fi decât o potolire de talazuri, urmărite încă de la nașterea lor, și că pe lume sunt atât de multe fiare, pentru că ele pot vedea-n diverse chipuri Zeul.

Unde, obosind de-a mai urla sinistru, animalele se ridică alene și privesc spre cer.

Unde, săltând-alunecând greoi, nervos prin cușcă și văicărindu-se a disperare, foca ne amintește atât de dureros de cazna proscrisilor.

Unde hazliile arătări de pești întraripați sunt extrem de atente unele cu celelalte, asemeni moșierilor de Curtea Veche ai lui Gogol.

Grădină, Grădină, unde privirile sălbăticiunilor semnifică mai mult decât cetitul grămezilor de cărți.

Grădină.

Unde vulturul se plânge de ceva anume, ca un copil ce-a obosit de-a se mai jelui, scâncind abia-abia.

Unde câinele nordului friguros, câinele-laika, își cheltuiește aiurea zelul, prins în ritualul străvechii vrăjmășii de clan la văzul vreunei pisici ce se spală nepăsătoare.

Unde șapii se milogesc, scoțând printre gratii copita-le despicate, dând din ea, iar după ce primesc ceva de-ale gurii, își aprind în ochi o expresie de automulțumire sau voioșie.

Unde lat-lățilă, lungana girafă stă și privește de sus în jos pigmeii.

Unde împușcătura de tun ce-anunță ora amiezii face vultanii să privească spre cer și să aștepte dezlănțuirea furtunii.

Unde vulturii cad de pe înaltele stinghii cum, la cutremurul de pământ, de pe temple și clădiri se prăbușesc idolii.

Unde, ciufulit, zburlit ca o fetișcană, vulturul privește spre cer, apoi spre ghearele sale de criță.

Unde în alcătuirea cerbului încremenit întrevedem un animal-copac.

Unde, cu gâtul întors spre oameni, însă privind țintă zidul, vulturul stă cu aripile oarecum ciudat desfăcute. Nu care cumva i se năzare că planează peste tăriile munților? Sau poate, în felul său, se roagă? Sau poate-i este foarte cald?

Unde, printre gratii, elanul sărută botosul bivol cu coarnele plate.

Unde cerbii ling fierul zăbrelelor.

Unde foca neagră, coșcogea vițel-de-mare, sprijinindu-se pe înotătoarele-lungi, galopează neîndemânatic pe dușumea, aidoma zvârcolirii unui om legat într-un sac, apoi, peste câteva clipe, precum un monument tuciuriu de tuci, dintr-o dată găsește-n căpșorul ei cine știe ce motive de nestăvilită veselie.

Unde flocosul leu „Ivanov”, când supraveghetorul i se adresează cu: „To-varăș”, sare ca ars și prinde-a bate cu laba în fiarele zăbrelelor.

Unde leii pirotesc cu botul pe labe.

Unde renii lovesc mereu cu coarnele în grilaj ori se izbesc, berbecește, cap în cap.

Unde, după o ploită de scurtă durată, rațele de același neam prind a țipa-n cotețul lor uscat, ca și cum ar oficia o slujbă de recunoștință Zeului. (Acesta ar avea și el picioare, plisc?)

Unde, cu gâtul gol, trufaș într-un strai cenușiu-argintat, cusut la aceeași croitoreasă care dichisește înstelatul cer al nopții, uneori bibilicile sunt asemeni cucoanelor strident-gălăgioase.

Unde în ursul malaiez eu refuz a-l recunoaște și pe cel nordic, dar deslușesc în firea lui mongolul și-aș vrea să mă răzbun pentru înfrângerea noastră de la Port-Artur.

Unde ochii oblici ai lupilor exprimă servitute și atașament.

Unde, odată intrat în sufocantul adăpost, în care-i greu să rezști mai multă vreme, papagalii trândavi, ce pâlăvrăgesc destul de curgător, mă împrășcă obraznic cu un unanim „pr-ros-tule!” și cu coji de semințe.

Unde, lucitoare, morsa grășuleană, precum o mândruleană obosită, dă din lunecosul picior în formă de evantai, după care se prăvale-n apă, iar după ce se urcă din nou pe podeț, pe corpu-i planturos și puternic se configurează mustăciosul, zburlitul cap cu fruntea netedă a lui Nietzsche.

Unde maxilarul lamei albe cu ochi negri și ale bivoliilor cu coarnele plate și ale altor rumegătoare maxilare se mișcă ritmic, în dreapta-n-stânga, precum viața Rusiei.

Unde în ochii săi alb-roșietici rinocerul poartă nestinsa furie a țarului detronat, mai fiind și unicul animal care nu-și ascunde disprețul față de oameni, de altfel ca și pentru răscoala robilor. În el se tăinuiește un nou Ivan cel Groaznic.

Unde pescărușii cu clonțul lung, cu ochii sinilii și reci, ca și încercuți de ochelari, par niște afaceriști internaționali, fapt confirmat și de înnăscuta-le iscusință de-a șterpeli din zbor hrana aruncată focilor.

Unde, amintindu-ne că rușii își proslăveau voievozii numindu-i vultani, și mai amintindu-ne că ochii cazacului, adânciți sub sprâncenele-ncruntate, sunt la fel cu ai acestei păsări – rudă a păsărilor împărătești –, noi prindem a pricepe cine le-au fost bunicilor îndrumători în meșteșugul militar. O, vulturi ce doborâți cu pieptul vostru bătlanii! Vulturi cu clonțul ascuțit ațintit în sus – bold în care foarte rar sunt trase în țeapă gâzele! Voi, exponenți ai onoarei, fidelității și datoriei!

Unde, stând pe picioarele-i palmate, rața roșietică ne face să ne amintim de craniile rușilor căzuți pe câmp de bătălie, în scheletele cărora strămoșeasca ei seminție își meșterea cuiburile.

Unde în moțul auriu al păsărilor unui anume neam stă ascuns un foc de-o tainică putere, cunoscută doar celor ce au făcut legământ să rămână etern celibatari.

Unde, ca și cum ar croncăni un vultur, Rusia rostește nume căzăcești.

Unde, uitând de sunetele lor de trombon, elefanții țipă subțire, jeluindu-se parcă de indispoziție, de spleen. Poate din motivul că ne văd pe noi atât de miserabili, ei găsesc drept bonton să emită sunete miserabile?

O, munți mohorâți, brăzdați de zbârcituri gigantice! Munți cu defileuri năpădite de ierburi și licheni!

Unde în firea fiarelor mor cine știe ce aptitudini minunate, cum scris a fost în ceaslovul „Cântului despre oastea lui Igor”, în timpul incendierii Moscovei.

(Vara anului 1909; 1911)

Traducere de
LEO BUTNARU



Gheorghe Constantin *foto Vasile Catană*



Gheorghe Constantin foto Vasile Catană



Gheorghe Constantin foto Vasile Catană



Gheorghe Constantin *foto Vasile Catană*



Gheorghe Constantin foto Vasile Catană



Gheorghe Constantin foto Vasile Catană

Gheorghe Constantin

Gheorghe Constantin s-a născut pe 5.01.1951 la Constanța. *Studii:* I.A.P. Facultatea de Desen (1970-1973). *Profesori:* Alexandru Deac și Dinu Șerban.

Din 1990 membru al Filialei U.A.P. Constanța.

Expoziții personale:

1977 – Tulcea; 1989 – Constanța; 1991, 1992, 1994 – Mamaia; 1996, 1998 – Mangalia; 1974-1977 – expune în cadrul Filialei U.A.P. Tulcea; 1977-2000 – este prezent în toate expozițiile grupului U.A.P. Constanța organizate la: Medgidia, Mangalia, Baku, Odessa, Cernavodă, Constanța, București, Yokohama, Cluj-Napoca.

Expoziții naționale:

1975, 1984, 1986 – București. Expoziții ale tineretului. Saloane anuale de grafică.

1996 – Galați: „Natura statică în arta contemporană”.

1999 – Galați: „Conformism – nonconformism”.

Expoziții internaționale:

1989, 1991 – Lublijana. Expoziții internaționale de gravură.

Artistul lucrează pictură, grafică și tapiserie.

Lucrări semnate de artist figurează în Muzeul de Arte Vizuale Galați și în colecții particulare din România, Franța, Italia, Germania, Canada, S.U.A.

Opinii critice:

„... pictura sa se constituie ca o adevărată demonstrație a ceea ce trebuie făcut pentru sporirea gradului de accesibilitate: construcție simplă, planuri și obiecte figurate, hotărât definite, indiferente, altfel decât

dimensional în adâncimea spațială, griuri colorate, violeturi cu tendințe gri, accente... de lumină, priveliști liniștitoare (corectiv al stresului), o atmosferă vag tristă, o evocare vag poetică, ș.a.” (D. Păuleanu, „Simeza”, *Tomis*, 9 sept. 1986)

„...Gheorghe Constantin ne-a familiarizat discret cu prezentarea în perspectivă apropiată a unor obiecte cărora spațiul concav astfel creat le conferă o misterioasă prezență..” (Doina Păuleanu, *Tomis*, nr. 3, feb. 1998)

„... O lumină încorporată culorii mângâie formele, le decupează în spațiu, le profilează pe fundaluri neutre, ades imateriale. Savoarea detaliului, grija pentru aspectul material tactil, specific fiecărui element component, strălucirea sau matitatea lui, după caz, gruparea obiectelor în spațiul dat, lăsând „aerul” să circule printre ele, culoarea folosită arbitrar sau aluziv, cu tentă personală recognoscibilă, toate aceste calități ale picturii lui Gheorghe Constantin ne duc cu gândul la minuția artei micilor măestri olandezi. Este o aluzie aparentă, alăturare de gând și atât, pentru că pictura sa este de fapt «autoportretul» interior al artistului, pe care ochiul avizat îl descoperă”. (Florica Cruceru. *Artiști dobrogeni*. Dicționar – Constanța, Editura „Muntenia”, 2005, p.75-76)

„În universul artei plastice din ținutul Mării creația lui Gheorghe Constantin are un accent inconfundabil. Pictor, sculptor și creator de artă decorativă, artistul, înzestrat cu o imaginație inepuizabilă, născută și elaborată în atelierul meditației personale, ne încântă privirea și sufletul ori de câte ori ochiul nostru se întâlnește cu lucrările sale, fie pe simeza muzeului, fie în colecții particulare sau în atelierul personal.

Colecționarul ce rezonază cu forțele meditației pe care artistul o plăsmuiește și o dăruiește fără conținere ca dintr-un izvor nesecat, rămâne fascinat de lumea echilibrată, curată, aproape mistică a lui Gheorghe Constantin. Posibilitățile practic infinite de exprimare artistică vin dintr-o bogăție interioară forțată discret printr-o cultură plastică și filosofică ce definesc suportul intelectual al artistului. În pictură, tema naturii statice cu dovleci, tărtăcuțe, vase, melci și pensule a extins-o în diverse unghiuri, mărimi și aranjări scenografice (dacă ținem seama și de drapajele ce intersectează obiectele în maniera picturii flamande și olandeze), conferindu-i semnificații multiple. Gravitatea și seriozitatea abordării temei pe care se plasează gândirea sa într-un moment, dau greutate și valoare obiectului executat minuțios, până în ultimele consecințe ale existenței lui. Analiza tuturor punctelor de intersecție și a unghiurilor obiectelor pictate, modul în care acestea capătă rezonanțe cu vecinătățile (sclipiri sau matități, perspective apropiate sau îndepărtate) duc în final la sinteza imaginii ce se încheagă într-o totalitate ce-ți mângâie delicat privirea. O certitudine poetică învăluie naturile sale statice, certitudine ce-i dictează alegerea tonurilor, densitatea și sonoritatea lor, construită prin ocuri și griuri colorate dar nu numai prin acestea. Scânteierile metalice ale vaselor vechi de aramă, reflexele surde ale drapajului, perspectiva îndepărtată sau adâncită, încărcată de obiecte în lucrările mai vechi și simplificată de obiecte în lucrările mai noi, toate aceste caracteristici vizibile ale picturii lui Gheorghe Constantin dau nota particulară și diferențiată a sa față de alți creatori de frumos.

În sculptură artistul îmbină piatra și lemnul în alăturări simple de obiecte luate din realitatea imediată, dându-le sobrietate și noblețe.

Tapiseria ce îmbină sfoara mată cu bucăți de lemn și metal scilpitor dându-le diverse forme: cruce, altar, triptic, spiritualizând materiale umile. Fie că se exprimă în bidimensional sau în tridimensional, arta lui Gheorghe Constantin are valoare și stil, ceea ce-i conferă permanență în lupta cu timpul.

Și dacă ar fi să dăm crezare lui Toma d'Aquino, care afirma că frumusețea are nevoie de claritate și luminozitate, putem spune că atâta timp cât lucrările lui Gheorghe Constantin au claritate și luminozitate, ele sunt frumoase, deci ating cu grație percepția noastră estetică.” (**Geta Delelanu**)

ȘTEFAN CUCU

Drumul lui Ovidius spre Tomis

9

În anul 8 p.Chr. a intervenit în viața poetului latin un dureros eveniment, care avea să-i marcheze întreaga existență și creație. Este vorba de exilarea – mai precis, de relegarea sa – la Tomis, pe țărmul Pontului Euxin, în urma edictului dat de împăratul Augustus. Edictul îl silea pe poet să părăsească în grabă Roma, până în zorii zilei următoare, nelăsându-i răgaz suficient să-și pregătească veșminte, merinde și însoțitori pentru drum. Edictul de relegare (*relegatio*) a avut asupra poetului efectul unui trăsnet. Ovidius își va reaminti, în elegiile sale pontice, ultimele clipe petrecute la Roma, alături de cei dragi, înainte de a pleca pe drumul fără întoarcere al exilului. Elegia în care înfățișează ultima noapte petrecută la Roma, alături de cei dragi este „pagina cea mai patetică pe care el a scris-o vreodată”¹:

„Când văd icoana tristă a nopții de demult,/ Când Roma părăsit-am spre-
al mărilor tumult,/ Atâtea lucruri scumpe deșertului lăsând,/ Potopul cel de
lacrimi și azi mi-l simt curgând”. (Cum subit illius tristissima noctis imago,
Quae mihi supremum tempus in Urbe fuit,/ Cum repeto noctem qua tot mihi
cara reliqui,/ Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis)².

Plecarea spre Tomis a avut loc la sfârșitul lui noiembrie sau începutul lui decembrie, anul 8 post Christum. În privința situației temporale a plecării poetului de pe pământul italic, renumitul ovidiolog Nicolae Lascu afirmă următoarele: „Deși era toamnă târzie, probabil sfârșitul lui noiembrie sau începutul lui decembrie, când condițiile de călătorie pe mare erau cu totul nefavorabile, Ovidiu s-a îmbarcat într-un port adriatic, probabil Brundisium [Brindisi de azi – n. n.]”³. Într-o elegie din cartea I a *Tristelor*, poetul descrie chiar momentul în care corabia se îndepărtează tot mai mult de țărmul estic al țării natale:

„Iliria, la stânga, a și rămas departe/ Și eu acum cu ochii Italia o văd”.
(Nam procul Illyriis laeva de parte relictis,/ Interdicta mihi cernitur Italia)⁴.
Este demnă de reținut sintagma *Interdicta Italia*, care apare în original și care exprimă, în chip sintetic, sentimentul de adâncă tristețe și de deznădejde al celui care este izgonit pentru totdeauna de pe pământul natal.

După ce a traversat Marea Ionică, Ovidius a ajuns în golful Corintului, în portul Lechaeum, apoi s-a îmbarcat din nou în portul Cencreae de pe țărmul Mării Egee, continuându-și drumul spre Tomis de-a lungul insulelor Imbros și Samotrace. Curând a ajuns în portul Tempyra de pe coasta Traciei. De aici și-a continuat călătoria pe uscat, însoțit de o escortă pusă la dispoziție de prietenul său, Sextus Pompeius, guvernatorul Macedoniei. S-a îmbarcat

din nou în portul Odessos (Varna), trecând apoi prin Dionysopolis (Balcic) și Callatis. După acest drum lung și primejdios, Ovidius a ajuns la Tomis în primăvara anului 9 post Christum. Cele mai multe amănunte despre itinerarul călătoriei sale ni le oferă „cântărețul gingașelor iubiri” în elegia a X-a din cartea I a *Tristelor*, care are uneori aspectul unui veritabil „jurnal de bord”, sau „jurnal de călătorie”. Tonul devine în aceste pasaje mai vii, mai alert, marele exilat uitându-și pentru puțin tristețea, pentru a vedea și a menționa numele locurilor, cetăților prin care trecea. El se roagă de zei să-l ajute să ajungă cu bine la destinație, făgăduind că le va aduce jertfe. Dar să-i dăm cuvântul poetului:

„Minerva cea bălaie îmi este-ocrotitoare/
Corăbiei; la proră e scutul zugrăvit./
Cu pânze, nava zboară la cea mai mică boare./
Cu vâsle, ea despică al mărilor noian./
Și nu se mulțumește să-ntreacă alte nave;/
Le-ajunge și din urmă pe cele ce-au plecat./
Ea marea o înfruntă și nu se dă bătută,/
Când vin spre ea năvală talazurile mari./
La Cencree pe dânsa întâi am cunoscut-o,/
Și ea-mi fu călăuză înfioratei fugi./
Pe marea răscolită de vifore cumplite,
Sub scutul zânei Palas corabia mi-a stat./
Să steie și de-acuma și-a Pontului strâmtoare/
S-o treacă și s-ajungă la geticul liman!/
Când ea la marea Helei eolice m-aduse,
(O cale-așa de lungă făcu peste noian!)/
Am apucat la stânga și-apoi, de la orașul/
Lui Hector, în limanul din Imbros am venit./
De-acolo, spre Zerintus mânat de-o lină boare,/
În Samosul cel tracic m-a dus truditul vas;/
El numai până-aice pe mări și-a dus stăpânul./
De-aici pân' la Tempira mai rămânea un pas./
Căci eu am vrut de-acolo să merg pe jos, prin țara/
Bistonilor, iar nava s-a-ntors la Helespont,/
Luând-o spre orașul lui Dardanus, de-acolo/
Spre Lampsacos, orașul lui Priap închinat,/
Spre marea ce desparte Abidosul de Sestus,
Pe unde biata Hele în valuri s-a-necat,/
Spre-a Cizicului mândră cetate, înălțată/
Pe țărmii Propontidei de-un neam tesalian,
Spre Bosforul pe care îl străjuie Bizanțul,
Pe unde-i poartă largă spre cele două mări./
Mânătă de auștri, să scape ea din toate/
Și printre Cianee să-și facă nava drum./
De Tinia să treacă, de urbea lui Apolo/
Și pe sub Anhialul cu ziduri întărit,
Să treacă de limanul Mesembriei, de-Odesus,
De cetățuia zisă pe numele lui Bah/
Și de orașu-n care urmașii lui Alcatou/
Descălecară zeii fugari de peste mări./
Pe urmă la cetatea miletică s-ajungă,
Acolo unde zeul pe mine m-a gonit./
De-o fi așa, Minervei junghia-voi o mioară,
Căci alt prinos mai mare eu nu pot să-i aduc”.
(Est mihi sitque, precor, flavae tutela Minervae,
Navis et a picta casside nomen habet.
Sive opus est velis, minimam bene currit ad auram;
Sive opus est remo, remige carpit iter.
Nec comites volucris contenta est vincere cursu,
Occupat egressas quamlibet ante rates,
Et pariter fluctus ferit atque silientia longe/
Aequora, nec saevis victa madescit aquis.
Illa, Corinthiacis primum mihi cognita Cenchreis,
Fida manet trepidae duxque comesque fugae,
Perque tot eventus et iniquis concita ventis/
Aequora Palladio numine tuta fuit.
Nunc quoque tuta, precor, vasti secet ostia Ponti,
quasque petit, Getici litoris intret aquas!
Quae simul Aeoliae mare me deduxit in Helles/
Et longum tenui limite fecit iter,
Fleximus in laevum cursus, et ab Hectoris urbe/
Venimus ad portus, Imbria terra, tuos.
Inde, levi vento Zerynthia litora nacta,
Threiciam tetigit fessa carina Samon.
Saltus ab hac contra brevis est Tempyra petenti:
Hac dominum tenus est illa secuta suum.
Nam mihi Bistonios placuit pede carpere campos,
Hellespontiacas illa relegit aquas,
Dardaniumque petit, auctoris nomen habentem,
Et te, ruricola, Lampsace, tuta deo,
Quodque per angustas vectae male virginis undas/
Seston Abydena separat urbe fretum,
Inque Propontiacis haerentem Cyzicon oris,
Cyzicon, Haemoniae nobile gentis opus,
Quaeque tenent Ponti

Byzantia litora fauces;/ Hic locus est gemini ianua vasta maris./ Haec, precor,
evincat, propulsaque fortibus Austris/ Transeat instabilis strenua Cyaneas/
Thyanicosque sinus et ab his per Apollinis urbem/ Arta sub Anchiali moenia
tendat iter./ Inde Mesembriacos portus et Odeson et arces/ Praetereat dictas
nomine, Bacche, tuo/ Et quos Alcathoi memorant e moenibus ortos/ Sedibus
his profugos constituisse Larem./ A quibus adveniat Miletida sospes ad ur-
bem,/ Offensi quo me detulit ira dei./ Haec si contigerint, merita cadet agna
Minervae;/ non facit ad nostras hostia maior opes)⁵.

De fapt, cartea la *Tristelor* a fost compusă în întregime chiar în timpul călătoriei spre Tomis, așa cum ne informează poetul în elegia-epilog a acestei cărți:

„Epistolele-acestea – oricare dintre ele – / În calea-mi zbuțuită să știi
că eu le-am scris./ Când tremuram de frigul de gheață-al lui decembre,/ Chiar
Adria pe mine văzutu-m-a scriind,/ Iar când trecut-am Istmul ce taie-n două
marea/ Și am luat cealaltă corabie la drum,/ S-or fi mirat de mine ostroavele
Ciclade/ Că-n mijlocul furtunii sălbatice...eu scriu!/ Chiar eu mă mir acum că
nu-mi secă talentul/ În zbuțuimul și-al mării și-al sufletului meu!/ Ori aiureală
spune-i, ori spune-i nerozie,/ Cu versurile mele, cu ele m-am luat!/ Când lezii
furtunatici mă tot zvârleau pe mare,/ Când răscoleau genunea Pleiadele de
sus,/ Când păzitorul Ursei întuneca văzduhul,/ Când austrul potopul Hiadelor
sporea!/ Adesea apa mării intra-nlăuntru; totuși,/ Cu mâna tremurândă eu
versuri așterneam!/. . . / Deci tu cu-aceste versuri fii iertător, de nu sunt/ Cum
te-așteptai să fie, o, cititorul meu!/ Căci nu-n grădini frumoase le-am scris,
ca-n alte vremuri,/ Și nici lungit, acasă, în patul meu cel drag,/ Ci aruncat pe
mare la vreme grea de iarnă;/ Păpărușul e umed de-albastrul mării val.” (Littera
quaecumque est toto tibi lecta libello,/ Est mihi sollicito tempore facta viae./ Aut
haec me, gelido tremere cum mense Decembri,/ Scribentem mediis Hadria
vidit aquis,/ Aut, postquam bimarem cursu superavimus Isthmon./ Alteraque est
nostrae sumpta carina fugae,/ Quod facerem versus inter fera murmura ponti,
Cycladas Aegaeas obstipuisse puto./ Ipse ego nunc miror tantis animique
marisque/ Fluctibus ingenium non cecidisse meum;/ Seu stupor huic studio
sive est insania nomen,/ Omnis ab hac cura cura levata mea est./ Saepe ego
nimborum dubius iactabar ab Haedis,/ Saepe minax Steropes sidere pontus
erat,/ Fuscabatque diem custos Atlantidos Ursae./ Aut Hyadas seris hauserat
Auster aquis,/ Saepe maris pars intus erat; tamen ipse trementi/ Carmina
ducebam qualiacumque manu/. . . / Quo magis his debes ignoscere, candide
lector,/ Si spe sunt, ut sunt, inferiora tua./ Non haec in nostris, ut quondam,
scripsimus hortis,/ Nec, consue, meum, lectule, corpus habes./ Iactor in
indomito brumali luce profundo,/ Ipsaque caeruleis charta feritur aquis)⁶.

La două milenii de la trimiterea sa în exil, la Tomis, marele poet latin poate servi și astăzi drept model și reper, poate să le vorbească actualelor generații, demonstrându-le că pasiunea pentru scris, pentru artă nu piere nici în mijlocul celor mai mari vicisitudini, privațiuni, primejdii, că ea îl salvează pe creator de la extincție, opera sa putând înfrunta Thanatosul și Timpul.

1.E. Nageotte, *Ovide – sa vie, ses oeuvres*. Paris, 1872, p. 195.

2. *Tristia*, I, 3, v. 1-4. Traducere: Eusebiu Camilar.

3.Nicolae Lascu, *Ovidiu – omul și poetul*. Cluj, „Dacia”, 1971, p. 73.

4. *Tristia*, I, 4, v. 19-20. Traducere: Teodor Naum, traducere pe care o vom utiliza și în continuare.

5. *Tristia*, I, 10, v. 1-44.

6. *Tristia*, I, 11, v. 1-18, 35-40.

MANUELA LEAHU

Contextes différents d'exil de l'intelligentsia roumaine

« *Le vent des Carpates a soufflé fort sur les cimes de la littérature française contemporaine : Tristan Tzara, Eugène Ionesco... et quel vent ! Une bourrasque de liberté et d'anarchie qui renverse tout sur son passage...*

Un personnage étrange au début du siècle paraît être le grand organisateur de cette superbe tempête : Urmuz, conteur de l'insolite, qui avant de se donner la mort en 1925, réunit autour de lui une pléiade de poètes auxquels il communique sa folie visionnaire. Ionesco lui rend hommage, estimant qu'on pourrait dire qu'Urmuz et ses amis étaient surréalistes avant la lettre, ou que le surréalisme le plus ancien était le surréaliste roumain. Quant à Tzara, assidu auprès d'Urmuz, il vient s'installer à Paris en 1920, et rallie Breton, Aragon, Soupault et Picabia au « dadaïsme ».

Par Urmuz, par Tzara, le surréalisme possède d'incontestables racines roumaines. La greffe roumaine continuera d'ailleurs à être active ultérieurement : ainsi Victor Brauner apporte-t-il ses techniques de « pictopoesie » - mises au point en 1924- au surréalisme pictural quand il quitte la Roumanie pour Paris en 1950. [...]

En 1938, Gellu Naum et Gherasim Luca se rendent à Paris pour rencontrer les membres du groupe surréaliste. [...]

Mais la guerre coupe ces artistes roumains de tout contact avec Paris jusqu'en 1945. C'est alors que soudain ils se rappellent au bon souvenir du mouvement surréaliste international, par un message-appel publié à Bucarest, sous le titre de Dialectique de la Dialectique : « Nous nous adressons à nos amis surréalistes dispersés dans le monde entier et, comme dans les grands naufrages, nous leur indiquons notre position exacte, par 44°5 de latitude Nord et 26° de longitude Est. » »¹

Comme nous avons vu dans la citation précédente, Tristan Tzara a énormément contribué au surréalisme international. Le dadaïsme est né sur la scène théâtrale de la rencontre entre les enthousiasmes d'Hugo Ball et les exigences méthodiques de Tzara. Cela se passe en 1916, au *Cabaret Voltaire*, à Zurich². Dada naît de l'intention de mettre en place une scène de théâtre total.

Le 14 juillet 1916, s'ouvre la Première soirée *Dada*. Tzara y déclame son premier manifeste et y définit la nouvelle esthétique. Quinze jours après, il inaugure la collection Dada avec sa **Première aventure céleste de M. Antipyrine**, illustrée de bois gravés par anco³.

Il se forme aux nouveaux courants artistiques et il entre en relation avec Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Pierre Albert-Birot et le peintre Francis Picabia. Les pages des revues poétiques d'avant-garde, en France, lui sont ouverts. C'est ainsi qu'il correspondra avec les animateurs de la revue **Littérature**, André Breton, Philippe Soupault, Paul Eluard, Aragon. Peu après, il étendra ses relations à l'Italie, avec Marinetti, Sofficci, Spaini Savinio et son frère De Chirico, Maria d'Arrezzo, Julius Evola, etc. Là encore, il pourra faire paraître ses poèmes dans les revues italiennes plus ou moins futuristes. Sur place, les Allemands exilés ou déserteurs lui permettront d'entrer en relation avec les expressionnistes du **Sturm**, Herwart Walden, Ferdinand Hardekopf, puis Franz Jung, Carl Einstein, etc.

Pendant quatre ans, il soutint ainsi ce rythme épuisant, s'activant à l'organisation des soirées et à la publication de **Dada**, au début « recueil littéraire et artistique » qui sortit son premier numéro en juillet 1917, le deuxième en décembre de la même année. Un an après, en décembre 1918, changement de ton : la troisième livraison, en grand format, porte en première page la cartésienne formule : « *Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi* ». Toutefois, le plus important est le **Manifeste dada 1918** de Tzara.

La quatrième livraison, achevée d'imprimer en mai 1919 à Zurich, **Anthologie dada (Dada 4-5)**, témoigne de la jonction opérée avec Picabia et l'avant-garde en France.

Selon l'expression d'Aragon, Tzara était attendu à Paris par les jeunes gens de **Littérature** « *comme s'il eût été cet adolescent sauvage qui s'abattit au temps de la Commune sur la capitale dévastée* ». Il arrive le 17 janvier 1920 chez Picabia.

Aussitôt il prend part à toutes les manifestations de la première saison *Dada* à Paris : Premier Vendredi de **Littérature** au *Palais des Fêtes* (23 janvier) où il lit le dernier discours à la chambre de Léon Daudet, le chef de *l'Action française* ; au *Salon des Indépendants* (5 février) il lit ses manifestes, qu'il reprend deux jours après au Club du Faubourg, puis il explique le sens de son mouvement devant les ouvriers de l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine. Il fait représenter ses pièces, **La Première Aventure céleste de M. Antipyrine puis la Seconde**, respectivement au théâtre de l'œuvre (27 mars) et à la Salle Gaveau (26 mai). Il patronne les expositions de Francis Picabia et de Georges Ribemont-Dessaignes, contribuent à toutes les feuilles portant l'enseigne de Dada : **Littérature** de Breton, **Proverbe** d'Eluard, **391** et **Cannibale** de Picabia, **Dada Almanach** de Richard Huelsenbeck à Berlin, tout en s'occupant de son propre organe qui change de titre à chaque livraison : **Bulletin dada** (n° 6), **Dadaphone** (n° 7) et d'une vaste anthologie internationale, **Dadaglobe**, qui malheureusement ne verra pas le jour. Aux éditions *Au Sans pareil* il poursuit la *Collection Dada*, publiant une plaquette de ses poèmes illustrée de bois d'Arp, **Cinéma calendrier du cœur abstrait**, augmentée de **Maisons**, qui sont des poèmes-dédicaces, en hommage à ses nouveaux amis.

Pour lui, la deuxième saison *Dada* commence par une lecture du **Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer**, sous l'égide de Picabia (9

décembre). Puis c'est le manifeste **Dada soulève tout**, lu par vingt-sept personnes (12 janvier).

La troisième saison Dada y sera-t-elle comme les précédentes ? –se demande Henri Béhar⁴. Il n'est pas sûr que, comme le pense Breton, le public se lassera de la répétition du même schéma. De nouvelles forces apparaissent avec Man Ray qui expose à la librairie Six. De son côté, toujours soucieux de définir à l'avance le sens de ses pas et de regrouper toutes les tendances de l'art moderne, Breton s'emploie à organiser un « *Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne* » (dit *Congrès de Paris*), où devraient s'exprimer les responsables des principales revues d'art et de littérature. Hostile à une telle démarche, Tzara refuse de s'y associer. Breton comprend bien que l'absence de Dada serait inconcevable pour le public. Aussi lance-t-il une mise en garde « contre les agissements d'un personnage connu pour le promoteur d'un mouvement venu de Zurich » qu'il qualifie plus loin d'« imposteur avide de réclame ». Certainement abusé par les propos d'Huelsenbeck et Serner qui prétendaient que Tzara n'avait pas inventé Dada, Breton est allé trop loin, y compris pour ses propres amis, de sorte qu'ils font tous masse autour de Tzara. **Le Cœur à barbe**, « journal transparent » que publie Tzara en avril, fait état de ce clivage en des termes toujours plaisants.

En septembre, invités par le constructiviste Théo Van Doesburg (qui signe I.K. Bonset ses contributions dadaïstes), Max Ernst, Hans Richter et Tristan Tzara participent au Congrès Dada - constructiviste de Weimar. Tzara y prononce une conférence très claire, d'une logique irréfutable, où il énonce les principes dadaïstes et déclare mettre fin au mouvement.

En 1923 est imprimé un recueil de poèmes composés entre 1913 et 1922, **De nos oiseaux**, illustré par Arp, qui ne sera mis en vente qu'en 1929 par les éditions Kra. C'est une somme poétique de dix années, qui avait pour objectif de montrer la diversité et l'unité d'inspiration de celui qu'on identifiait désormais à Dada. Selon Philippe Soupault, chacun de ces vers annonce un bouleversement prochain ; et pour Benjamin Fondane, Tzara n'est plus un chef d'école « mais un voyant lyrique ».

« *L'année suivante, apprenant la publication par Breton du Manifeste du surréalisme, apprenant la publication par Breton du **Manifeste du surréalisme**, Tzara s'emploiera à réunir ses propres **Manifestes dada**, pour délimiter son apport historique, si je puis dire* »⁵.

A son départ, l'apparent paradoxe de Dada est qu'il initie sa recherche de méthode par une exploration de la fonction créatrice fondée sur l'usage du hasard. Le modèle qui se présente est celui de la rigueur avant-gardiste, exercée avec une particulière acuité dans la dénonciation du totalitarisme, sous ses différents avatars, et dans la recherche d'une certitude absolue. Dans le premier **Manifeste Dada**, Tristan Tzara commence par un appel à Descartes, le doute constituant la première étape de la marche vers l'évidence⁶. Dans l'avant-garde artistique, le doute va porter sur l'exercice logique. L'interpellation dadaïste est constructive. Elle tourne le regard dans la bonne direction. Quatre décisions radicales instaurent l'attitude avant-gardiste dans le domaine créatif : l'abstraction contre la figuration en peinture, la poésie contre la littérature dans le domaine de la création verbale, l'intériorité contre le style en architecture, le théâtre métaphysique contre le théâtre psychologique.

Dada est le lieu géométrique de l'innovation et l'instituteur de la modernité. Il est d'ailleurs impossible de séparer Dada de la modernité artistique, comme a voulu le faire l'École de New York, volonté fondée sur une incompréhension de la véritable nature du dadaïsme.

Toutefois, dès l'arrivée sur la scène parisienne de Benjamin Fondane, l'acte dadaïste, face au désespoir métaphysique ne promet plus aucun but et devient le lieu « d'une solution impossible ».

« *Dada explose en 1918, comme une immense volonté de puissance, se coupait l'œil au rasoir, en avouant que sur son terrain, celui du doute, ou plutôt celui de la joie du doute, il était impossible absolument de créer quoi que ce fut* »⁷.

Ce faisant, il implique un amoralisme et l'absence de tout message politique. Le dadaïsme fonctionne comme un facteur brutal de discontinuité sociale et épistémologique, inaugurant ce que Fondane nommera « le catastrophique ». C'est dans ce creuset que Fondane jettera l'esprit iconoclaste de Léon Chestov dont il adoptera la philosophie à partir de 1929 et la révolte d'Arthur Rimbaud qui lui apparaît déjà comme de même nature que ce dadaïsme subversif.

Benjamin Fondane est un grand voyageur, tant dans l'espace de l'esprit (dans l'espace artistique avec les essais, philosophie, poésie, voire cinéma⁸) que dans l'espace maritime. Monique Jutrin a signalé ce trait, nous avons déjà mentionné cela, dans son livre : **Benjamin Fondane et le périple d'Ulysse** (1989). Ulysse, à la fin des années trente est d'ailleurs une figure littéraire forte répandue : James Joyce, Ilarie Voronca, Nikos Kazantzakis réinterprètent aussi le périple grec.

Dans le Paris foisonnant des années trente, Victoria Ocampo débarque à Paris en 1929, impatiente de rencontrer les écrivains et les poètes qui défrayent la vie mondaine. Lorsque Victoria décide en 1929 d'organiser des conférences à Buenos Aires sous les auspices de la société *Amigos del Arte*, elle invite Fondane à venir à son tour en Argentine pour y faire des conférences et y présenter des films d'avant-garde. En juillet 1929, Fondane s'embarque à Marseille sur le *Mendoza* à destination de Buenos Aires. Accueilli par Victoria Ocampo à Buenos Aires, Fondane donne une présentation de films d'avant-garde, probablement *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray sur un poème de Robert Desnos, *La Coquille et le Clergyman* (1928) de Germaine Dulac sur un scénario d'Artaud et *Entr'acte* de René Clair. Le texte en sera publié en espagnol dans le numéro 3 de la revue *Sintesis* en septembre 1929 sous le titre « Présentation de films purs ». Mais le 12 septembre, lorsqu'il prend la parole à l'Université de lettres de Buenos Aires, c'est de la philosophie de Léon Chestov qu'il parle sous le titre : « Un nouveau visage de Dieu, Léon Chestov mystique russe »⁹.

À Buenos Aires, l'originalité de Fondane, constate Olivier Salazar-Ferrer¹⁰, consiste à reprendre la notion de film pur pour l'insérer dans le contexte d'une véritable crise de la culture européenne. C'est une furieuse attaque contre la raison, continue Olivier Salazar-Ferrer, « la main qui triche », qui déréalise le concret et fausse le sens profond du réel par l'idéalisme. Les nouvelles expériences cinématographiques participent d'une pensée libérée des catégories, une pensée à l'état brut. Ainsi, l'humour tragique de Chaplin acquiert-il la valeur d'une libération existentielle. C'est donc déjà une lutte contre la fini-

tude humaine qui se profile dans l'imaginaire débridé du cinéma, dans ses possibilités infinies de bouffonneries, d'humour, d'enfance et de subversion.

La grande rencontre spirituelle entre Benjamin Fondane et Jacques Maritain se produit sur le bateau Florida, quand il quitte l'Argentine, le 14 octobre. La lenteur de la traversée leur a laissé tout loisir de se fréquenter et de s'apprécier : l'art, la poésie, la philosophie, l'engagement de l'écrivain... chaque domaine peut se prêter à des discussions sans fin.

L'auteur de **La Conscience malheureuse** se déclarait le premier surpris par cette relation qui s'était nouée avec le philosophe catholique : « tellement, à première vue est grande la distance qui nous sépare » lui écrit-il. Il n'imaginait pas que la pensée existentielle, telle qu'il la concevait, pourrait être, sinon acceptée, du moins écoutée par le chef de file du renouveau thomiste. Et, de son côté, même s'il tient Maritain pour un adversaire, il le lit avec passion. Leur échange se fonde sur une commune « honnêteté de pensée », sur une semblable quête de la vérité. Entre le catholique qui reconnaît la grandeur d'Israël et le juif, entre le croyant et l'agnostique qui place la foi au-dessus de la raison, le dialogue s'est donc poursuivi, sans concession, mais toujours sous-tendu par une mutuelle estime et une amitié grandissante.

A cette période, la montée du nazisme, l'antisémitisme en Europe et les menaces de guerre le poussent à envisager un nouvel exil en Argentine. Il possède des contacts avec les sud-américains à Paris, Delia del Carril, la comtesse Isabel de Dato, Edmont de Narval, directeur de **La revue argentine** à Paris où il publiera quelques poèmes. Le premier numéro de **Sur** (été 1931) contient un article de Fondane : « *El cinema en el atolladero* » [le cinéma dans l'impasse]. En mai 1934, il envisage d'adapter au cinéma le roman de Ricardo Güiraldes **Don Segundo Sombra** pour réaliser un grand film argentin, une « ode à la pampa », et propose une collaboration à Victoria Ocampo. Le projet est même publié dans **La Revue Argentine** en novembre 1934. Mais, faute d'argent et des autorisations nécessaires, ce film « de la pauvreté absolue » ne sera jamais réalisé. Il faut attendre 1936 pour que Fondane retourne en Argentine pour tourner **Tararira**. N'oublions pas que les deux grands poèmes de Fondane ont été commencés lors de ces traversées maritimes : **Ulysse** en 1929 et **Titanic**, en 1936.

Dans un Paris de plus en plus étouffant, bombardé par l'aviation alliée, Fondane continue à entretenir une abondante correspondance où l'on trouve les noms de Georges Ribemont-Dessaignes, Lupasco, Jean Grenier, Pierre Seghers, Max-Pol Fouchet, Schloezer et Ballard. Le danger devient plus menaçant, tant pour lui que pour sa sœur Line. C'est donc dans l'urgence que Fondane poursuit l'écriture de **l'Exode**, la réécriture **d'Ulysse**, et la rédaction du **Mal des fantômes**. L'arrestation de Fondane, qui s'inscrit dans une procédure administrative consciencieuse de la préfecture de police de Paris, lui apparaît comme un épisode particulièrement dramatique de la lutte qu'il n'a cessé de mener contre le rationalisme aveugle et totalitaire du nazisme. A Geneviève Fondane, il confie : « *S'il y avait au monde un juif, un juif authentique qu'Hitler devait arrêter, c'est bien moi* ».

Tous les efforts des amis de Fondane (Jean Paulhan et la délégation roumaine) et de sa femme visent que Fondane ne parte pas en convoi vers l'Allemagne ou même sa libération. Si Fondane est un citoyen français, Line est encore une citoyenne roumaine.

Au camp de Drancy, entièrement géré par l'administration allemande, Fondane ne perd pas l'espoir. Dans une lettre à sa femme, il réclame ses sandales et **La Conscience malheureuse**...

Une autre démarche échouera. Des contacts pris avec F. Hammel, responsable d'une organisation juive de sauvetage, pour faire sortir Fondane de Drancy n'aboutissent pas. Enfin, les démarches de Cioran et de Lupasco aboutissent à une autorisation pour Fondane de quitter le camp, mais pas pour sa sœur. Il a refusé de quitter le camp sans Line. Accepter une libération-écrit Olivier Salazar-Ferrer¹¹- signifiait aussi quitter les amis infortunés de Drancy, et symboliquement, le peuple juif conduit à l'abattoir. Toute son œuvre l'avait préparé à affronter le désastre.

Dans un mot d'adieu envoyé clandestinement le 29 mai à sa femme, il écrit : « [...] Tu sais, je te l'avais dit, il est dans la figure de notre destin des choses que l'on ne peut pas changer. Le voyageur n'a pas fini de voyager, ai-je écrit. Et bien, j'avais raison, je continue... ». La lettre est accompagnée d'un « testament littéraire » dans lequel il donne ses indications pour la mise au point et la publication de ses manuscrits poétiques et philosophiques.

Eugène Ionesco fut de ces quelques intellectuels est-européens qui tout au long des années 1930 résistèrent avec une égale détermination à la fascination du fascisme comme à celle du communisme. Ce en quoi il a cru, après 1944, c'était à la possibilité d'une Roumanie démocratique, débarrassée de la Garde de Fer, libre et donc pas dans le communisme sur lequel il n'a aucune illusion, comme le montrent de nombreux passages de son *Journal* des années 1940. Après le départ forcé du roi Michel, fin 1947, et la mainmise totale des communistes sur le pays, il n'a plus aucun espoir de voir une Roumanie libre. Début 1948 il cessera d'ailleurs d'écrire à ses amis de Roumanie. L'amitié d'Eugène Ionesco avec Cioran et Eliade fut en effet interrompue du milieu des années 1930 jusqu'à la fin de la guerre, en raison d'options idéologiques radicalement opposées, mais elle reprendra ensuite pour le reste de leur vie. Cioran et surtout Eliade faisaient partie de ces « amis les plus chers que j'ai quittés » qu'Eugène Ionesco évoque avec tristesse dans **Présent passé, passé présent**. Sa douleur, Ionesco l'exprime dans les lettres à Petru Comarnescu et à Tudor Vianu de 1942 à février 1948. D'où le pathétique et la violence de ces lettres¹². Les retrouvailles d'Ionesco avec ses amis ne furent pas amères, elles furent patientes. La réconciliation fut certes progressive. La rupture avait été grave, longue ce qui explique que lors des premières années de 1945 à 1948, en Eugène Ionesco les griefs coexistent avec le début des retrouvailles. Mircea Eliade et Ionesco avaient eu d'autres dialogues dans le passé, notamment Ionesco avait critiqué âprement Eliade dans **Non** pour son roman **Maitreyi** (connu en France sous le titre **La nuit bengali**).

Tous deux se revoient dès 1945. Et Mircea Eliade note dans son *Journal*, à la date du 4 octobre 1945 : « *Passé l'après-midi avec E. I. [Eugène Ionesco]... A propos de notre discussion sur la Garde de Fer, je lui dis que ce problème doit être dépassé une fois pour toutes [...] Nous devons intégrer les traumatismes, les insultes, les crimes, les extases de la Garde de Fer- et passer à autre chose* ». Mais il y avait un liant plus fort entre eux : leur jeunesse, les amis communs (une partie en prison ou morts à la guerre) et puis surtout de nombreux points communs dans leur appréhension du monde à travers les rêves, les mythes, le sacré.

Dans le **Cahier de l'Herne** consacré à Eliade en 1978, Eugène Ionesco évoque : « *il nous semblait, à l'époque, que nous ne pouvions accepter que d'être des dieux, tellement la condition humaine nous semblait médiocre, bornée, insuffisante. Mircea Eliade, lui-même, au lieu d'être un initié s'est limité, s'est résigné à n'être qu'un érudit, un grand érudit, mais rien qu'un érudit. Ce fut, je crois, sa première défaite et ce fut la nôtre qui croyions pouvoir le suivre dans son élan titanesque. Nous voulions tous derrière lui, aller plus loin. Ce sont peut-être les bouleversements historiques qui nous en ont empêchés* ». ¹³

Eugène Ionesco fut « travaillé » par le destin de l'humanité toute entière, de tous les peuples et non pas d'un peuple en particulier. Il a été également touché par la Shoah, cela apparaît en maints endroits de son œuvre, hantise toujours associée à une réflexion sur la folie politique et la genèse de la haine, comme dans **Macbett** (1972).

*

Parmi les adeptes et les sympathisants du mouvement légionnaire, qui, même s'il était défait officiellement depuis 1941, continuant d'agir sur le plan idéologique parmi les partisans du régime maréchal Ion Antonescu¹⁴, instauré en 1940, ainsi que pour les monarchistes qui se trouvaient parmi les écrivains, était très clair que, depuis l'été 1944, le pays passait par des changements politiques substantiels. La chute de Antonescu, celui qui a signé une coalition avec l'Allemagne hitlérienne, la déclaration de guerre de la Roumanie contre l'Allemagne et l'alignement du côté de l'URSS, semblaient des preuves suffisantes dans ce sens. Etant actifs dans des services diplomatiques externes, uns d'entre eux ont décidé dès maintenant, de ne plus rentrer dans le pays. D'autres, ont décidé un peu plus tard, de choisir la voie de l'exil, et surtout quand dans le cadre du gouvernement de coalition conduit par docteur Petru Groza et formé à 6 mars 1945, avec l'aide des soviets, s'est contourné clairement le profil politique, pro- communiste, qui s'est intensifié une fois que le Roi Michel abdique le 30 décembre 1947 et quand s'est proclamé la République Populaire Roumaine. La pression exercée par les communistes dans le domaine culturel est devenue extrêmement évidente pendant cette période. La liberté d'expression, de la presse et de l'art, regagnée récemment après les restrictions imposées sous le régime de Carol II et Antonescu, se confrontera avec de nouvelles contraintes idéologiques, orientées d'après les critères de la politique culturelle soviétique. Les écrivains proches du régime Antonescu se rendent compte que dans le Bloc de l'est les postulats culturels socialistes triomphent et que rester ou rentrer en Roumanie c'est n'est pas la peine.

Le plus connu de ces écrivains était Mircea Eliade (1907-1986). Il a activé dans le service diplomatique en commençant avec avril 1940, premièrement pour le roi Carol II et après pour le maréchal Ion Antonescu, d'abord à Londres et ultérieurement, à partir de 1941 jusqu'à 1944, à Lisbonne. A 16 décembre 1945 arrive à Paris, où, deux mois plus tard, il est élu membre de la **Société Asiatique**. ¹⁵

On a attendu de la part de Mircea Eliade dans les années cinquante qu'il représente l'élite intellectuelle de l'exil. Il avait fait partie en Roumanie du groupe de jeunes étudiants roumains qui étaient autour de Nae Ionesco, qui aspirait de renouveler la pensée scientifique-universitaire et philosophique¹⁶.

Une série très appréciée d'articles de Mircea Eliade a paru dans les années 27 en Roumanie dans la revue **Cuvântul** [Le mot], sous le titre **Itinerariu**

spiritual [Itinéraire spirituel]. Les volumes d'essais **Solilocvii** [Soliloques] (1932), **Oceanografie** [Océanographie] (1934), **Fragmentarium** (1939) et **In-sula lui Euthanasius** [L'île d'Euthanasius] (1943) comprennent des articles parus dans des revues ou des articles pas publiés- ces volumes constituent une source de réflexions et des associations non-conventionnelles sur la vie, la mort, l'éternité, le bonheur, le destin, la création, sur l'écrivain, son travail, sa mission, sur la fonction des genres littéraires, sur le concept d'authenticité et sur le roman roumain, sur la sexualité, sur la stérilité et sur les « hommes supérieurs », sur la théorie des races et l'éthique du pouvoir, sur le mépris et la technique du mépris, sur la mystique et le miracle.

La réputation scientifique d'Eliade grandit. Il a attiré l'attention, même des années vingt, par de nouvelles problématiques, inhabituelles pour l'édition scientifique roumaine, et par une manière originale de pensée. Des travaux de science et de religion comme **Alchimia asiatica** [L'Alchimie asiatique](1934), **Cosmologie si alchimie babiloniana** [Cosmologie et alchimie babylonienne] (1937), ainsi que ses publications en tant que chercheur sur les mythes, ainsi que les travaux **Mitul Reintegrării** [Le mythe de la Réintégration] (1942) ou **Comentarii la legenda Mesterul Manole** [Commentaires à la légende Maître Manole] (1943) qui ont donné une base solide à sa réputation d'homme de science en Roumanie. ¹⁷Les voyages en Indes, à Londres, à Rome, à Oxford et à Berlin lui ont offert l'occasion des contacts internationaux tout en étroite liaison avec l'histoire de la religion. Eliade connaissait également la philosophie de Heidegger, de Jaspers, l'existentialisme et ses directions ; les affinités avec Giovanni Papini, avec Ortega y Gasset et avec Miguel de Unamuno ont été très fructueuses et ont stimulé Eliade pour écrire des articles de presse. Ainsi, a été très bien préparé pour l'exil. Il détenait toutes les prémisses pour être accepté dans l'élite spirituelle internationale.

En exil, il a toujours essayé de s'imposer comme savant et comme écrivain roumain. Cette attitude correspond à un attachement d'une vie pour la Roumanie, qui était pour Eliade le pays de ses origines et de ses racines, même s'il appartenait depuis longtemps à la culture mondiale. Pourtant Eliade sent que le public roumain ne pourrait pas le comprendre en totalité et en 1943, il affirme dans son journal qu'il n'est plus intéressé d'écrire pour un public roumain, parce que celui-ci ne peut créer aucune résonance universelle à ses idées :

Je crois que j'ai à dire quelque chose de grand [...]. Mes idées et mes méthodes pourraient avoir une résonance et des conséquences dans l'ensemble de la pensée européenne [...] j'ai fini [...] sur le plan scientifique et dans les essais- l'étape roumaine¹⁸.

Des travaux comme **Traité d'histoire des religions** (1949) qui a constitué le texte de début pour son ouvrage monumental d'histoire des religions, ensuite le vaste essai **Le mythe de l'éternel retour** (1949), **Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase** (1951) ainsi que **Images et symboles** (1952) et **Yoga. Immortalité et liberté** (1954) ont consolidé en France sa réputation comme chercheur des religions et des mythes. Il fait des conférences en tant que professeur à Paris, puis il est invité à Rome, Strasbourg, Munich, Freiburg, en Suède, et en Suisse, pour qu'il soit nommé, en 1956, professeur de l'histoire des religions à l'Université de Chicago. Si nous lisons les notes de journal d'Eliade pendant les années 1945-1957, on

observe que son ascension rapide est due à un style de travail acharné et à son adaptation permanente aux conditions difficiles de l'exil. Le manque des moyens matériels, les angoisses torturantes de l'insuccès, l'incertitude, la lutte avec les langues étrangères et l'arène toujours changeante de la vie, la dépendance des certains mécènes au début de sa carrière ont provoqué beaucoup d'angoisses. Le 27 août 1946 il écrivait dans son journal :

« Je pense que je suis le seul qui ait pu dépasser les échecs, les souffrances, les mélancolies, les doutes en ce moment-là où j'ai compris par un effort de la compréhension qu'il s'agit, dans le sens concret du terme, d'une descente en enfer »¹⁹.

La présentation de l'exil comme une expérience d'initiation devient plus forte dans les années suivantes. En 1948 il note dans son journal :

« La diaspora roumaine- continuation et extension de la transhumance. Le rôle du nomadisme des pâtres dans la spiritualité roumaine. [...] Un jour nous allons observer strictement la tension entre immigrants et zélotes (la résistance intérieure). Nous devrions apprendre à se défendre contre le provincialisme non-patriotique. »²⁰

En se référant au mythe roumain sur « Mioritza », la brebis enchanté, Eliade exprime une conception métaphysique de l'exil qui s'étend dans l'anthroposophie, au-delà des intentions de ses compatriotes, orientées à ce moment-là exclusivement pour la préservation des valeurs nationales. Eliade se sentait un exilé quand il déménageait sans cesse entre la France et les Etats-Unis. Dans ce sens, il a réussi comme aucun exilé roumain ne l'ait fait, la sublimation philosophique de son existence en exil, dans la mesure où tous utilisaient les mêmes éléments de la spiritualité orientale et occidentale. Un jour quand il prenait son chemin habituel vers Sacré-Coeur, à une révélation :

« L'expulsion est une épreuve initiatique difficile, préparée à nous purifier, à nous purifier, à nous transformer. La patrie éloignée, intangible, sera un paradis où on retournera, en secret. J'ai beaucoup pensé à Dante, à son exil. Il n'y a pas d'importance si on rentre physiquement ou pas dans la patrie. [...] C'est la même patrie qui se dévoile aujourd'hui, tandis que moi je monte la rue de Saules, le Sacré-Coeur à ma gauche, comme une Hagia Sophia rénovée récemment. Oui, c'est la même patrie, mais nous devrions devenir nous-mêmes semblables à Dante (pas comme génie ou célébrité, mais comme état d'esprit). »²¹

Pour Eliade était significatif le voyage initiatique de **Divina Comédie** par laquelle Dante cherchait rédemption et sens. Dans quelle mesure cette interprétation de l'exil était devenu une part de la spiritualité de Eliade la prouve les notes de son journal de la période passée à Chicago, en janvier 1960 :

« Chaque émigrant est un Ulysse dans son chemin vers Ithaca. Chaque existence réitère une Odyssée. Le chemin vers Ithaca, vers le centre. Je connaissais cela depuis longtemps. Ce que j'ai découvert tout -d'un -coup est qu'à chaque exilé on donne la possibilité de devenir un deuxième Ulysse (surtout parce qu'il a été condamné par des dieux, c'est-à-dire par les pouvoirs

qui décident les destinés historiques, terrestres. L'exilé doit être capable par contre de comprendre le sens caché de son périple et de l'interpréter comme une longue série de preuves initiatiques (qui sont établies par les dieux) et comme autant d'obstacles qui le conduisent vers le centre, « à la maison ». Cela signifie de voir le sens caché, les symboles, dans les souffrances quotidiennes, dans toute chute, dans la disparition des signes »²².

La clé pour la compréhension de cette initiation comme chemin vers le centre la donne l'interprétation de l'histoire d'Eliade. L'histoire existait pour lui sous deux formes de manifestation : comme processus chronologique, qui se concrétise dans le destin et dans les faits de l'homme, dans l'écoulement quotidien des choses, puis, comme « temps », sur-historique, mythique, camouflé sous les époques respectives, dans les histoires « banales », qui renvoient de diverses présentations de l'esprit de ce temps- là, et pour qui le sens peut rester pendant longtemps caché. Le chercheur des religions a compris deux formes de représentations dans la dialectique des deux concepts : « le sacré » et « le profane »²³. Le sacré, compris pas seulement dans un sens religieux, s'oriente vers le complètement et l'harmonisation des jugements humains, qu'on acquiert bien sûr, aussi par l'expérience religieuse. Celui-ci est le « centre » qui s'est perdu dans le développement de l'histoire « profane ». L'homme moderne, à qui, par le progrès d'une conception sur le monde rationaliste, positivement- scientifique, et par conséquent, démythisée, perd petit-à-petit la capacité d'apprendre la signification initiale des choses et des processus, c'est-à-dire « le sacré » doit faire de grands efforts pour localiser « les signes » du sacré dans le profane, c'est-à-dire dans la vie quotidienne, pour « comprendre » les messages de l'autre, pour « déchiffrer » et pour « découvrir », pour évader de la terreur de l'histoire, du profane, pour entrer dans sa propre individualité, et pour arriver à une pure profonde compréhension ontologique. Seulement comme π , on dépasse dans la conception de Eliade, la dichotomie entre l'histoire « profane » et le temps « sacré » en passant d'un flux chaotique des choses, d'un non-sens d'un monde comme un labyrinthe, à l'authenticité d'un temps mythique, plein de significations véritables. Le mythe et le symbole²⁴ sont pour Eliade les porteurs des significations originales, qui renvoient une image qui correspond à l'esprit du temps dans les nouveaux contextes de l'histoire chronologique, donc profane, qui peut être dénudée de sens, ou même changée par de nouvelles interprétations.

Dans son travail **Le sacré et le profane**, il définit la dichotomie par l'analogie avec **Epiphanien des Archetypus** de C.G. Jung. L'interprétation, « le déchiffrement » de cette donnée originariaire est dans la même mesure déterminée du point de vue historique, en suivant le système de valeurs valable à une certaine époque, le niveau culturel et la perspective sur le monde de chaque groupe et de chaque individu. La voie vers l'ouverture vers ce monde est toujours une initiation, qui peut conduire à l'état souhaité d'harmonie. Pour les non-initiés, l'ouverture respective se passe d'une manière indésirable. Le chercheur des religions orientales, comme le personnage Zerlendi du roman **Le secret du docteur Honigberger** ou Suren Bose du roman **Nuits à Serampore** - réalisent cela par la pratique des techniques rituelles, par exemple par l'extase ou les exercices Yoga; l'homme non-initié mais qui cherche, peut arriver à son tour à une « reconnaissance » des choses par une démarche herméneutique.

La recherche entreprise par l'herméneutique traditionnelle dans le soit disant cercle herméneutique, par recours aux sources et à la reconstitution exacte des conditions de formation des textes, pour faire possible leur interprétation correcte, représentait pour Eliade, bien sûr, pas seulement un premier pas, important, toutefois, - dans la découverte et dans l'appropriation de l'authenticité, par les diverses formes historiques de manifestation, pour pénétrer l'essence et le sens « véritable » des choses. Ce processus considéré comme initiatique, n'était pas, par conséquent, seulement un effort, une méthode intellectuelle de connaissance. Il est devenu chez Eliade un principe de vie, qu'il a toujours recommandé aux contemporains, à ces gens modernes, peu préparés, à son opinion, pour se retrouver eux-mêmes. L'herméneutique, a été, donc, une initiation vécue, une sorte de catharsis, qui dure depuis des années entières, et qui dirige finalement vers la cible. A ce principe, Eliade sous-ordonne inclusivement les personnages de ses romans et de ses nouvelles.

Un autre sympathisant du mouvement légionnaire (qu'il a renié plus tard) a été le philosophe et l'essayiste Emil Cioran (1911-1995), dont son appartenance à l'exil reste discutable à cause de son assimilation totale à la culture française et à cause de sa renonciation explicite à sa patrie. Son statut, son comportement et ses conceptions ont préoccupé et ont influencé quand même, en grande mesure, les cercles d'exilés. Comme étudiant, il était à Paris à la fin des années trente, avec une bourse de l'Institut Français de Bucarest et après, voyant le développement des événements politiques en Roumanie, il s'est décidé d'adopter la culture française- qui lui été très bien-connue, comme patrie intellectuelle. La conversion est totale : alors que Cioran est un écrivain reconnu dans son pays (il a publié cinq livres), il rompt avec sa langue d'origine et accepte de la sacrifier définitivement : plus jamais il ne retournera en Roumanie ; il refusera aussi de parler roumain. Malgré tout, la conversion de Cioran surprend d'autant plus qu'elle est tardive : arrivé en France en 1937 (il a 26 ans), au lieu de rédiger la thèse qu'il est censé produire sur Bergson, il parcourt le pays à bicyclette. Bien qu'il se plaigne de la stérilité de ces années « d'étudiant », il a écrit pendant son séjour à Paris, en 1938 *Amurgul gândurilor* [Le Crépuscule des pensées], publié à Sibiu en 1940, et, entre 1941 et 1944, *Indreptar patimas* (publié en 1993 sous le titre *Bréviaire des vaincus*). Son œuvre roumaine représente le tiers de l'œuvre totale ; il est considéré dans son pays comme un écrivain novateur, un de ceux qui sont capables d'insuffler à la littérature roumaine la personnalité qui lui manque ; le livre qu'il publie à l'âge de vingt-deux ans, *Pe culmile disperarii* [Sur les cimes du désespoir] , a obtenu le premier prix de l'Académie royale pour les jeunes auteurs ; lui qui se dépeint volontiers en raté écrit dans les revues et les journaux les plus prestigieux de son pays ; même si *Lacrimi si Sfinti* [Des larmes et des saints] déroute, la provocation et le scandale propulsent Cioran au premier plan de la vie littéraire en Roumanie.

Rien ne semble donc laisser présager l'abandon de la langue d'origine ; même si le régime politique de la Roumanie l'avait contraint à l'exil, il aurait pu, comme d'autres, garder sa langue natale. Mais à quoi bon traduire Mallarmé dans une langue que personne ne connaît ?

Cioran ne peut accepter l'idée d'appartenir à un « espace culturel mineur », alors il préfère écrire dans une langue qu'il croit « universelle ». Cioran n'est pas le seul à déplorer le peu de rayonnement culturel de la Roumanie. Son compatriote, Eugène Ionesco a écrit pour *l'Encyclopédie Clartés* un cha-

pitre consacré à la littérature roumaine. Souvent persifleur à l'égard de sa propre culture, il met l'accent sur le trouble identitaire d'une nation soumise à des influences trop nombreuses : les Roumains se trouvent inclus jusqu'au XVIIIe siècle dans un complexe de civilisation slavo-byzantine²⁵, avant de se trouver livrer aux influences française et germanique. Dans ce creuset d'influences diverses, les intellectuels reflètent la crainte de ne jamais parvenir à créer une culture propre, expression de « l'âme ethnique ». Où trouver le fonds roumain authentique ? Les Roumains sont-ils des Latins ou des Occidentaux ? Telles sont les questions qui ne cessent de revenir. Rester un auteur roumain, c'est ne jamais être lu. Par ailleurs, dans tous ses écrits, Cioran se montre convaincu que chaque peuple possède un « caractère » qui se reflète dans le « génie » de sa langue et justifie son rôle dans l'histoire : une telle conception, historiquement et idéologiquement marquée, devait le rendre particulièrement sensible au statut « inférieur » d'une langue venue tardivement sur la scène culturelle et n'y occupant que les seconds rôles. Les préoccupations littéraires de Cioran s'inscrivent dans la logique des préoccupations politiques de sa jeunesse. Lui, qui a vécu dans une région où domine l'influence de la culture allemande, lui, qui connaît le prestige et le rayonnement de Vienne, ne se contente pas de déplorer le rôle mineur de la Roumanie au plan culturel, mais s'en prend aussi au peuple roumain qui accepte avec fatalisme son propre avachissement.

Si les écrits français traitent d'un mal en quelque sorte métaphysique, il semble bien que le problème ait été posé en tout autres termes dans les écrits roumains. Cioran s'est en effet engagé sur la scène politique. A partir de 1932, il publie dans les grandes revues de l'époque ; pendant son séjour de vingt-deux mois à Berlin, Munich et Dresde, il envoie notamment une quinzaine d'articles au bimensuel roumain d'extrême droite, proche de la Garde de Fer, **Vremea** [Le temps]. Cioran s'en prend avec virulence à ses compatriotes et Gabriel Liiceanu (le philosophe roumain et biographe de Cioran) précise que Cioran, dès son retour en Roumanie, en 1935, se montre « contaminé » par l'idée selon laquelle l'histoire est l'œuvre des peuples sachant s'arracher à leur torpeur et celle des visionnaires capables d'introduire l'absolu dans leur respiration quotidienne. Le philosophe roumain estime aussi que « l'ensemble des écrits politiques de cette époque résonne de la honte que lui inspire la perspective d'une auto-condamnation de la Roumanie à une destinée éternellement médiocre, portée par une population passive »²⁶.

C'est ainsi que Cioran croit reconnaître dans le mouvement légionnaire et son chef, Corneliu Zelea Codreanu, dit *le Capitaine*, la possibilité « d'une transfiguration de la Roumanie ». Remarquons que Cioran a retenu du romantisme allemand une conception messianique de l'histoire, et qu'il se montre persuadé que seul un homme providentiel peut sortir son pays du marasme. On peut penser également que le thème persistant du déclin de l'Occident, présent dans toutes les œuvres de la maturité, constitue le retournement d'un messianisme dont il a compris les dangers. Portons au crédit de Cioran sa méfiance envers l'hitlérisme dont il a pu apprécier la force de conviction pendant son séjour en Allemagne de fin 1933 à fin 1935²⁷.

La fascination pour l'Allemagne est, certes, partagée par toute une génération d'intellectuels roumains : Cioran, Eliade et Noica, tous, au début des années 30, élèves de Nae Ionescu. Cioran s'est donc vu accusé d'antisémitisme et de sympathies pro-hitlériennes. Lorsque **Schimbarea la fata a României** [Transfiguration de la Roumanie] est republié en 1990, il demande

à supprimer les passages les plus violents contre les Juifs, mais aussi contre les Hongrois. Dans l'espace privé de la correspondance²⁸, Cioran se juge sévèrement, même s'il refuse de se justifier publiquement.

Renoncer au roumain permet sans doute d'expier et d'extirper de lui-même toute une période, le passé. « *En changeant d'idiome, j'ai rompu avec toute une partie de moi-même, en tout cas avec toute une époque de ma vie* », écrit-il à son frère Aurel le 7 février 1974. C'est à ce prix que le changement de langue peut être vécu comme une seconde naissance²⁹.

Cioran a pris conscience de ses erreurs autour des années 42-44 ; la déportation à Drancy puis à Birkenau de son ami Fondane, contre laquelle il tentera en vain d'intervenir avec Lupasco et Paulhan, représente un choc qui accélère sa prise de conscience et l'oblige à modifier radicalement son attitude.

En se séparant presque totalement, pour une bonne période, de son pays d'origine et de sa propre langue, Cioran a trouvé la plus haute reconnaissance dans le nouveau milieu, en tant que philosophe français.

¹ Bernard Cherbonnier, *Surréalisme et francophonie- La chair du verbe*, éd. Publisud, 1992, p. 57 & 58. (p. 59 : « *En 1947, les Roumains participent à l'Exposition internationale et s'exprime, à travers un texte, Le Sable nocturne. Leur emblème pourrait être cette formule-choc : « Il s'agit de conquérir les moyens de faire l'amour avec le monde » car leur ne souffrant aucun compromis, est précisément absolu. Ils rejettent la littérature, la philosophie, la politique, la religion du fait qu'elles créent de l'opacité entre l'homme et le monde* » »).

² En automne 1915, les parents de Tzara jugeant qu'il passait trop de temps dans les cafés de Bucarest à discuter de l'art et à s'occuper de revues éphémères (*Le Symbole*, 1912) avec ses amis Ion Vinea et Macel Janco, décident d'envoyer le jeune Tristan Tzara poursuivre des études supérieures à Zurich. Il faut y voir aussi une mesure de précaution, dans le contexte belliqueux du temps (voir Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Oxus, 2000 , p. 39)

³ Comme par hasard, Marcel Janco se trouvait déjà avec son frère à Zurich, à la célèbre Ecole polytechnique, pour y obtenir un diplôme d'architecte

⁴ Henri Béhar, *Tristan Tzara*, Oxus, 2005, p. 47.

⁵ Idem, p. 49.

⁶ Tzara reprend cette question de la relation de l'art à la logique :

« *Il nous faut des œuvres fortes, droites et à jamais incomprises. La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts, des centres illusoire. Ses chaînes tuent, myriapode énorme asphyxiant l'indépendance. Marié à la logique, l'art vivrait dans l'inceste, engloutissant, avalant sa propre queue toujours son corps, se fornicant en lui-même et le tempérament deviendrait un cauchemar goudronné de protestantisme, un monument, un tas d'intestins grisâtres et lourds* ». (T. Tzara, *Sept manifestes Dada Lampisteries*, Œuvres complètes, Paris, Flammarion, 1975).

⁷ Benjamin Fondane, « Signification de Dada », Michel Carassou et Petre Raileanu, *Fondane et l'avant-garde*, Paris Méditerranée, p. 76- 82.

⁸ Voir les travaux de Olivier Salazar-Ferrer qui essaye de reconstituer et de rassembler les roches du cinéma avant-gardiste de Fondane.

⁹ Entre ses voyages en Europe, Victoria Ocampo a créé la prestigieuse revue *Sur* à Buenos Aires et le cinéaste-poète-philosophe s'empresse d'y publier ses essais philosophiques qui y paraîtront régulièrement en traduction de 1931 à 1940.

¹⁰ Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Oxus, 2004, p. 52.

¹¹ Op. cit., p. 227.

¹² Marie-France Ionesco précise dans son livre *Portrait de l'écrivain dans le siècle Eugène Ionesco(1909-1994)* que ces lettres ont été publiées par Simona Cioculesco, sans demander nul accord. Eugène Ionesco, furieux, ne put rien faire car cette publication était intervenue dans la Roumanie d'avant 1989 qui ne respectait aucune législation internationale en ce domaine (op. cit., p. 114).

¹³ Mircea Eliade, *Cahier de l'Herne*, p. 268,269.

¹⁴ En Roumanie, l'extrême droite, constituée en 1927 sous le nom de « *Legiunea Arhanghelului Mihail* » [La légion de l'Archange Michai] et agissant depuis 1930 comme « *Garda de Fier* » [La Garde de Fer], ainsi que la dictature de Ion Antonescu, allié temporairement avec les légionnaires, ont été des réalités acceptées même par une série entière d'intellectuels et d'artistes.

¹⁵ Pour Mircea Eliade, l'expérience à l'étranger est comme un moment initiatique vers le « centre »

¹⁶ Concernant la liaison indiscutable, même si pas complètement éclairci dans ses nuances et ses conséquences de Eliade avec la *Garde de Fer*, il y a plusieurs sources, en partie controversées, comme le travail de Leon Volovici *Nationalist Ideology and Antisemitism. The Case of Romanian Intellectuals in the 1930's* (New York, 1991), l'article de Norman Manea, "Felix Culpa" (en "New Republic", New York, 5 août 1991), l'analyse de Z. Ornea *Anii 30. Extrema dreapta românească* [Les années 30. L'extrême- droite roumaine] et les notes de Mihail Sebastian de *Jurnal 1935-1944* [Journal 1936-1940] (Bucarest 1996). La publication partielle par M. Handoca, des articles prolégionnaires de Mircea Eliade en – *Dosarul Mircea Eliade vol. I-IV* [Le dossier Mircea Eliade]- permet aujourd'hui l'éclaircissement de ce problème

¹⁷ Eliade s'est intéressé constamment des mythes et de l'histoire des religions de l'espace natal. Celles-ci ont constitué l'objet de ses recherches scientifiques et ont aidé pour une comparaison le chercheur des religions très intéressé par les questions comparatistes. En 1936 il fonde la revue des études religieuses Zalmoxis, qui a paru à Bucarest et à Paris, son nom étant le nom du dieu des daces. A ce dieu, Eliade a dédié plus tard une étude, dans le volume *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Des études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale* (1970).

¹⁸ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal I*, Gallimard, 1973, p. 7.

¹⁹ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal I*, Gallimard, 1973, p. 30,31.

²⁰ Idem.

²¹ Ibidem, p. 162, 163.

²² Ibidem, p. 31.

²³ Cette paire conceptuelle apparaît dans tous les textes sur ce thème d' Eliade et est développée dans le travail « *Le sacré et le profane* », Paris, 1965.

²⁴ De nombreux ouvrages scientifiques de Eliade après 1945 font référence au mythe et au symbole parmi lesquels: *Images et Symboles*, Paris 1952, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, *Mythologie, ontologie, histoire*, München, 1964, *Signification du Mythe*, Geneva, 1966, *Notes on the Symbolism of the Arow*, Leyden, 1968, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, *Mythes, Rites, Symbols*, New York, 1975.

²⁵ Des articles récents de l'historien roumain Neagu Djuvara précisent qu'il s'agit d'une civilisation coumano- (slavo)- byzantine.

²⁶ Gabriel Liiceanu, *Cioran. Itinéraire d'une vie*, éd. Michalon, 1995.

²⁷ Quand Cioran supprime les passages les plus violents pour la republication de *Schimbarea la fata a României* [Transfiguration de la Roumanie] en Roumanie, on l'accuse de vouloir cacher son passé. Récemment, la volonté du directeur des éditions de l'Herne, Constantin Tacou, de publier en français une traduction intégrale a suscité une vive opposition

²⁸ A Arsavir Acterian.

²⁹ Sans prendre de pseudonyme, Cioran change de nom. Pour la publication de son premier livre en français, Précis de décomposition, il renonce à son prénom Emile (il estime que c'est un prénom vulgaire, un prénom de coiffeur). Les deux initiales constituent, raconte sa compagne Simone Boué, un hommage) E.M. Forster dont il était l'admirateur. Il renonce ensuite aux initiales pour ne plus signer que Cioran.

PAUL CERNAT

O estetică a dispariției (I)

S-a spus despre **Craii de Curtea-Veche** că ar fi o scriere decadentă întârziată, o supraviețuire, vestigiu al unei literaturi datate, reprezentate de autori precum Charles Baudelaire, Jules Barbey d'Aureville, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde sau Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Situată mult dincolo de borna finală a Decadentismului european (decedat oficial, în calitate de program, la sfârșit de secol 19, dar niciodată epuizat cu adevărat) ea face, pentru unii comentatori, figură de „restanță”. Într-o epocă interbelică plină de „contribuții la dezvoltarea romanului românesc modern”, romanul lui Mateiu Caragiale privește, „reacționar”, înapoi, refuzând programatic inovația și mirajele actualității, nu însă și originalitatea, insolitarea, singularizarea orgolioasă. Paradoxal sau nu, prestigiul vechimii ostentative i-a crescut spectaculos acțiunile la bursa de valori a prezentului și a viitorului. Desigur, **Craii...** are prea puțin de-a face cu romanescul canonic. „Opera funciar realistă” (Perpessicius), „estetică a misterului absolut” (Vladimir Streinu), „ficțiune memorialistică” (Ovidiu Cotruș), „roman fundamental liric” de tip oarecum proustian (Al. George), roman-dandy (Liviu Petrescu etc.), roman-poem (Mihai Zamfir), narațiune „gnostică și ezoterică” în stil Art Nouveau (Ov. S. Crohmăniceanu), din familia **Ghepardului** lampedusian (Tașcu Gheorghiu) sau a **Falezelor de marmură** de Ernst Junger (Mircea Martin), roman „corintic” aflat „sub pecetea artei” (N. Manolescu) sau roman inițiativ, simbolic (Vasile Lovinescu), „povestire... în factura romanului, reconstituire istorică exactă a peisajului sufletesc al autorului” (Barbu Cioculescu), roman al „universurilor crepusculare” (Ion Vlad), „sublimare apocaliptică a balcanismului” (Sorin Antohi), „Aleph balcanic” cu semnificații „identitare și existențiale” (Matei Calinescu) el constituie – pentru admiratorii fanatici – o Scriptură (termenul îi aparține lui Ion Barbu, care l-a lansat și pe cel de „matein”), fie și eretică. Iar anacronismul deliberat al Scripturii mateine sare în ochi, ca și cel al lui Mateiu însuși. Este, în fond, o ficțiune emblematică, un blazon identitar, o monogramă a „scumpului trecut”.

De la Gr. H. Grandea (care se considera urmaș al lui Byron) și Al. Macedonski încoace (dar Alecsandri, urmaș închipuit al unor nobili venețieni? dar Eminescu, urmaș al voievozilor?), și mai ales în epoca interbelică, abundă personajele de joasă extracție ce-și inventează genealogii fabu-

loase. O ironie devastatoare la adresa acestui fenomen întâlnim în romanul **Lunatecii** al lui Ion Vinea, unde eroul Lucu Sillion – un dandy levantin, oblomovian – decede în final, ajungând – împotriva voinței sale – să lucreze la un proiect himeric inițiat de un cinic mărunț: **Arhondologia României Mari**. Lucrarea ar fi urmat să conțină arbori genealogici nobiliari pentru întreaga elită politică, financiară și culturală autohtonă, firește falși și alcătuiți contra cost... Dar obsesia căutării unor – mai mult sau mai puțin himerice – genealogii aristocrate bântuie întreaga modernitate europeană, de la Balzac la Stephan George.

Pentru Cornel Ungureanu, aversiunea lui Mateiu față de Ion Luca implică un oedipian „sentiment modern al urii/despărțirii de sine”. Efortul de a-și cuceri o identitate alternativă, „mult nobilă”, opusă plebeianismului patern vădește o relație aparte cu trecutul și cu Tradiția: inventându-și genealogia, scriitorul își *construiește* un trecut de uz personal. Cazul său este însă mai complicat. G. Călinescu a fost printre cei dintâi care au lansat ideea unei automatizări himerice a personajului, trăite ca atare până la capăt: „Cu Mateiu Caragiale se petrecea un fenomen de confuzie ereditară, caracteristică multor indivizi de pe acest pământ, care, neputându-și determina arborele genealogic, se pierd în ipoteze adânci ca niște visuri nebune. În câmpul intelectualilor s-a petrecut cu fiul lui Caragiale ceea ce s-a mai întâmplat o dată în istorie cu Despot-vodă, care nici acela nu era un banal impostor. (...) Cu un cuvânt, Mateiu Caragiale, acest Despot-vodă al contemplației, era un vizionar, care dăduse expresie în firea lui aceluia turbure zăcământ al sufletelor multor cetățeni, din pragul Orientului”. Tot Călinescu este cel care caută – și găsește – indiciile de modernitate al acestei scrieri „desuete”, actualizând-o (ironic?) pe calapodul unui timp al „autenticității și experienței”: „O experiență strictă, sobră, conduce povestea, de unde acel sentiment de autenticitate care face să trăiască chiar paginile rău dezvoltate”. Alți „indici” ar fi „aerul de puternică originalitate”, caracterul de „promotor (și poate cel dintâi) al balcanismului literar”, purismul lucid, intelectualizat („totul purificat și văzut de sus de o inteligență superioară”), primitivismul/nostalgia modernă a arhaicității „inefabile” („coborârea la elementul inefabil ancestral”), gustul pentru partea de umbră a sufletului, pentru explorarea inconștientului („poet al fondului obscur”). Situația lui Mateiu în rândul „suprarealiștilor” (capitolul din **Istorie..** se numește, după cum se știe, **Dadaști, suprarealiști, hermetici**) a părut multora bulversantă. Și este. Afinitatea cu suprealismul trebuie citită însă pe linia onirică a „luminii rembrandtine” invocate de Ion Barbu, pe urmele atmosferei „de Edgar Poe” (autor cultivat de surrealiștii francezi) sau a Stimmung-ului – emoția crepusculară, stranie din „pictura metafizică” a lui Giorgio de Chirico. Mai relevant rămâne totuși faptul că Mateiu e situat nu în rândul simboलिștiilor întârziați, ci într-o serie ultramodernistă, ce mai! avangardistă de-a binelea...

Într-un articol de întâmpinare despre **Craii...** publicat în **Vitrina literară**, 21 octombrie 1929, tânărul Mihail Sebastian nega însă caracterul „romanesco” al cărții cu argumentele comune *mainstream*-ului critic din România interbelică: „Nu știu însă dacă un stil cu o expresivitate atât de specifică este propriu artei romanului. (...) Domnul Mateiu Caragiale (...) nu poate să se despartă de sine (...) Și prin aceasta încetează a fi romancier. (...) Pașadia, Pantazi și povestitorul sunt expresiile pitorești și decorative ale aceluiași ins. Pentru bunul motiv că autorul nu se poate depăși (...) Iar când economia poveștii îi cere totuși urarea altor oameni, atunci transpunerea se face prin efort, cu violență și numai exterior. Caricaturalul îi slujește atunci să desemneze, și pitorescul

să dea viață”. Sînt taxate, apoi, tezismul condamnării anumitor personaje, naivitatea compozițională a maniheismului caracterologic: „Iată Pirgu. Ce figură sumbră, exagerată și sumară. (...) E în silueta lui grotescă ceva din naivitatea de mijloace a romancierilor romantici. Evident, personagiul acesta există între copertile cărții, e viu, e prezent. Dar numai violența atitudinii cărții ți-l impune. (...) Nu identificați în această literatură excesivă arta de romancier-polemist a lui Nicolae Filimon? Cu care de altfel are și asemănări de vocabular?” La fel de comune sunt și argumentele în favoarea cărții: „Și cu toate acestea, ce operă frumoasă această carte! Nu poate fi vorba de un roman. Este cu siguranță însă o admirabilă poveste. Între accentele ei sumbre și tari trece un ritm evocator de melancolie, de poem și de aducere-aminte. (...) Ceva întrevăzut abia dincolo de o largă draperie, ce cade în falduri și ascunde o lume și o viață oscilând leneșe și tristă, între vis și deșteptare”.

O sinteză între cele două opinii vom întâlni, peste decenii, la Ion Negoitescu. „Cel mai conservator dintre scriitorii noștri” este „fantast al realului în toată rumperea-i mînjită de limfă”, „vizionar imanent, urmărit de o rea conștiință” care „se autentifică prin situația-limită a inautenticităților sale”, autoflagelându-și lirismul confesiv prin rigori formale și „mistere” voluntare. Și dacă „tocmai aparenta lipsă de construcție îl face modern”, „înșelătoarea viață a personajelor sale care, dureroase hipostazieri ale năzuințelor lui tănuite, îl autentifică”. Pentru că „Nu există nici Pantazi, nici Pașadia, nici Pirgu, nici Arnotenii adevărați, există doar autorul lor, compensat prin estetism; iar obiectiv, există acea realitate abject înnobilită pe care o numim balcanism”. În **Craii...** „se împreună lumea din **Cezara** (aluzie la „quinta manuelină” a lui Pantazi, atât de asemănătoare insulei lui Euthanasius, *n.m.*) cu cea din **Pastramă trufanda**”.

Dacă am face un inventar al atitudinilor „pro” și „contra” scrierii mateine, ar rezulta, foarte probabil, următoarea schemă:

Neajunsuri imputate: lipsa de construcție/compoziție, exterioritatea psihologică, lipsa de transparentă a stilului, vetustețea formulei, imposibilitatea „lirică” a obiectivării, carența epicului (și debilitatea romanescului), caracterul naiv-maniheist al personajelor, schematismul caracterologic și, mai ales, puținătatea paginilor.¹

Atuuri: lirismul/caracterul poematice, limbajul „vrăjitoresc”, virtuos, hiperelaborat, farmecul atmosferei fantast-crepusculară, magia povestirii, misterul, insolitul (inclusiv cel spectaculos-enigmatic al autorului-personaj), caracterul de blazon identitar.

Firește, Mateiu Caragiale nu putea adera la vârsta *burgheză* a romanului, ci la varianta sa *aristocratizantă* (dar și la tradiția libertină & „curteană” a boemei): de aici, „înțoarcerea” la formule premoderne (romanțul medieval, literatura engleză a secolului 18, meditațiile preromantice asupra ruinelor și memoriile chateaubriandiene *d’outré tombe*, romanul „de mistere bucureștene”, levantinismul „târgoveț” autohton) și adeziunea la estetismul decadent (o „reacțiune” aristocratică în fond, modernistă ca poetică, antimodernă ca ideologie). Pe de altă parte, romanul de față are „la bază” o *poetică a înnobilării identitare*, compus fiind, proiectiv, ca *ficțiune heraldică*. Personajele sale sunt niște „blazoane” în abisul scutului, la fel – confreria lor, la fel – „hagialâcurile” lor, la fel capitelele cărții, pentru a nu mai vorbi de mult explicatul titlu. Inclusiv receptarea, cu protocoalele ei inițiatice (începând cu cel semnat de Ion Barbu) și cu evlavie de club select a adepților a fost modelată de iradierea și de farmecul otrăvit – *pharmakon*-ul – acestui blazon identitar ce concentrează

și înobilează a *rebours* o matrice spirituală locală, reeditând fantasmatic spectrele unui Centru pierdut.

Există, fără îndoială, în **Craii...** – acest roman al genealogiilor fantastice, imaginare - o masivă întoarcere a refulatului familial. Execrate, lumea și stilul lui Ion Luca renasc în vitalitatea schimonosită a „adevăraților” Arnoteni și a lui Pirgu, dar și în blestemata istorie fanariotă a lui Pașadia, în vreme ce „tradiția” maternă conjurată de fumurile nobiliare renaște în atracția – comună lui Pantazi și povestitorului – pentru „fermecul” aceluși modest „București al mahalalelor”, labirintic și năpădit de verdeață (tânăr de tot, Mateiu a locuit cu mama sa – Maria Constantinescu – în mahalaua Crângași). Mateiu evita sistematic – și simptomatic – ceea ce Constantin Noica numea „marile bulevarde” ale culturii/literaturii. Imaginarul său preferă, de altfel, ulițele, străduțele pitorești, întortocheate de mahala, cu case în stil vechi și atmosfera de Orient nostalgic, decrepit, totul aseasonat cu rafinamente occidentale nu mai puțin desuete. Evazionist, extra-vagant și deviant, scriitorul cultivă – cu un nedezmințit gust al rarității excitante – scriitori libertini sau ezoterici ex-centrici, uitați, obscuri, bizari, memorialiști și istorici puțin frecvențați iar din Balzac prefera „polițista” **Histoire de treize** sau nocturna **Afacere tenebroasă**. Însemnările sale (ca și corespondența cu genealogistul N.A. Boicescu) îl arată interesat de intimitățile picante, adeseori scabroase, și de fiziologia vechilor aristocrații, de gastronomia exotică, de perversiunile și de trucurile folosite pentru stimularea plăcerilor senzuale. Interesul pentru zona de refulat a Istoriei elitelor, pentru „părțile de umbră” ale genealogiilor nobiliare, arată o obsesie a „secretelor de familie”, a impurității care duce la degenerarea înaltelor spițe, la alterarea sângelui albastru. Nu dimensiunea solară, „sănătoasă” a tradiției noastre balcanico-levantine îl atrage pe Mateiu, ci „tot ce poartă stigmatele declasării, tot ce e tarat, ratat, epava”. Această atracție a imaginarului este irezistibilă – și caracteristica pentru „figura spiritului creator” a celui oploșit, o vreme, în preajma controversatului colecționar și mecena Alexandru Bogdan Pitești: prin acesta din urmă va fi inaugurată și susținută „paradigma negativă a culturii române”, primul nostru modernism „decadent”. Există însă și o componentă „clasică” a personalității lui Mateiu, care nu-i lipsea nici lui Poe – dar despre asta, ceva mai încolo.

Primul contact al prozei mateine cu receptarea „actualistă” a interbelicului nu putea avea loc prin intermediul romanescului (într-o epocă de maximă expansiune a romanului), ci pe filiera poeziei moderniste, concentrate, fantastice, abstract-inițiatice. Nu întâmplător, întâiul admirator fanatic al „marelui Matei” a fost cel mai *înalt-modernist* dintre poeții români interbelici: Ion Barbu. Și el căuta să recupereze, în epură, lirismul Eladei pe filiera „balcanismului” nastratinesc și anton pannesc, și el și-a forjat o incomparabilă alchimie a limbajului (mergând până la arhitectura simbolic-fonematică) spre a crea blazonul unui univers autonom, și el era un adept al tradiției hermetice, și el era, ideologic vorbind, un „reacționar”... Modernitatea noastră culturală inovează, adesea, privind spre trecut – un trecut imaginar, compensator: ce sunt oare fantasmalele arhaizante, „originare” ale expresioniștilor (Blaga) și spiritualiștilor (Mircea Eliade), dar folclorismul biblic al lui Arghezi, dar obsesia primitivistă a avangardei non-figurative, dar neo-bizantinismul, dar ur-balcanismul hermetic al lui Ion Barbu, dar orfismul „eleusin” al lui Dan Botta și... toate celelalte?

Craii de Curtea-Veche nu „depășește” proza decadentistă *fin-de-si-ele* prin freudism sau prin elemente de metaliteratură (ca în **Paradisul suspinelor**, straniul micro-roman crepuscular și liric al lui Ion Vinea) ci prin

autospecularitate (nu fără temeii, Matei Călinescu vede în el un „borgesian” **El Aleph** balcanic, inepuizabil hermeneutic precum **Ulysses** de Joyce) și prin clasicitatea anacronismului deliberat – o clasicitate care trece dincolo de manierismul abstrus atât de dens invocat. Cunoscutul paragraf al lui Ion Barbu (comentariu implicit la dialogul Pașadia-povestitor din **Întâmpinarea crailor**) se cuvine citit și în sensul construcției narative: „Niciodată piatra nu va da Bucureștiului un sfert din strălucirea marilor cetăți din Apus. Civilizația noastră e sortită să se petreacă în virtual și interior. Neputând clădi în afară (e prea târziu și prea zadarnic pentru aceasta) în inimile noastre se cade să întemeiem”. Expansionist, romanul metafizic al lui Dostoievski are drept pandant „în virtual și interior” ficțiunea arhetipală a lui Mateiu: „E prima oară în literatura noastră și a doua oară în literatura universală (cazul lui Dostoievski, mai complex, trebuind citit cu altă grijă) când natura planetară se substituie naturii biologice, sociale ori simplu umane, eroului de roman obișnuit. 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”. „Scriptura” neobizantină, **Craii...** este și o revanșă sapiențială a Isarlik-ului: „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”.

Obsesia atavismului

S-a vorbit/scriș mult despre un „complex al bastardului/ilegitimității” (complex relativ, totuși, din moment ce Mateiu a fost recunoscut oficial de Ion Luca și adoptat după căsătoria cu relativ nobila Alexandrina Burelly...). Nu figura tatălui e cea refuzată, ci plebeianismul afișat al acestuia. Că autorul **Crailor...** și-a construit o identitate nobiliară, compensatoare, fantasmatică, alternativă în raport cu cea „reală” (socialmente plebee, deși prestigioasă cultural a familiei Caragiale) e o banalitate. Că acest complex se suprapune peste o întreagă mentalitate autohtonă, înnobilită estetic și răscumpărată astfel – nu mai puțin. Rămâne semnificativ, totuși, faptul că scriitorul nu s-a revendicat niciodată, genealogic vorbind, de la boierimea locală (adnotările sale pe marginea cărții lui Octav George Lecca arată clar ce părere deplorabilă avea despre aceasta) ci, eventual, de la o himerică aristocrație alogenă (Caracioly, Carabey...). Devenit moșier după căsătoria cu Marica Sion (fiică de boier scriitor și nepoată de „arhondolog”, cunoscută în cercul germanofil al scriitoarei Margarita Miller-Verghy), notează în jurnal că va încerca să aclimatizeze la Fundulea „profunda chietudine italiană”. Chiar dacă asupra originii crailor planează incertitudinea, aflăm că Pantazi provine din stirpea unor piraiți/aventurieri greci („mediteraneeni”), cu rădăcini probabil siciliene și normande, iar străbunicul lui Pașadia „fu un Bergami” (E drept, mai există și „adevărații Arnoteni”, inspirați pesemne de boierii Văcărești, dar aceștia – cu excepția Ilincăi – sunt niște jalnici degenerați, „răscumpărați prin trufie”). Știm prea bine că Mateiu s-a construit pe sine ca un personaj aristocrat, obsedat fiind – pe de altă parte – de „înnobilarea” arivistă, prin mezalianță. Va fi fost la mijloc și o ambiție „nobiliară” de „cuceritor” și de „aventurier” menită să compenseze frustrările unui statut social meschin?! Fără doar și poate. Pentru un cititor al lui Macchiavelli, cum a fost Mateiu, scopul nobil scuză mijloacele: exemplul lui Pantazi – cu însușirea prin fraudă a moștenirii unchiului Scarlat – și cel al lui Pașadia – cu ascensiunea sa politică prin protecție de fuste, după o viață

austeră și probă – stau la îndemână. Pasiunea pentru istorie și heraldică – stimulată în liceu de profesorul Anghel Demetrescu – sau cea pentru genealogii și decorații/blazoane/ordine nu e, desigur, lipsită de legătura cu un „complex al periferiei” bucureștene, compensat prin scris și vădit în corespondența cu N. A. Boicescu din perioada lecturilor din **L'Arriviste** de F. Champsaur: „Pe cât de bine îmi părea că ai așa ponturi fine, pe atât mă simțeam de nefericit în această cetate blestemată a Bucureștilor. (...) Eu mai mult timp n-am putut ieși din casă: am fost răcit. (...) Cât timp am stat închis am scris un roman modern, palpitant și vițios în franțuzește. Când am să dau de fonduri îl voi publica. E vorba de fenomenele atavismului (Oh! Oh!)”, București, 3/16 ianuarie 1907. Sau: „Din când în când adaug o pagină la romanul meu. Dacă unul din noi doi face o afacere strălucită, îl edităm cu portretele noastre, pe hârtie de Japonia. Cu tot izolamentul meu, nu mă simt abătut, am o credință oarbă într-un succes, nu se poate să nu ne iasă ceva. Vezi însă că la Zimpkutza numai literatura și muzica te pot introduce”. Ce se va fi întâmplat cu romanul – nu știm (de nu va fi cumva vorba de **Negru și aur**, de nedatatul **Salon al iadului** sau de textele răzlețe rămase din acea perioadă). Știm doar că la 1907 concepția lui Mateiu asupra genului era una „modernă”, „franțuzită” și persuasivă: mijloc de seducție artistică întru dobândirea „filonului” nobiliar și bănesc. În mod vădit, autorul bravează histrionic. O obsesie de durată: problema atavismului, vădită și în preocupările „embilogice” pentru botanică și agronomie. Bovic, tânărul Caragiale nu a fost decât aparent ceea ce se cheamă un cabotin. El și-a trăit fantasma nobiliară *ca și cum* ar fi fost un aristocrat autentic, luându-și rolul în serios. Artificiul va deveni, în cazul său, forma supremă de autenticitate.

„Scumpul Trecut”: pierdere și recuperare

Ficțiune crepusculară, recviem și epitaf emblematic al Vechiului Regim, conceput nebulos în La Belle Epoque și elaborat, efectiv, în anii de după Primul Război Mondial, **Craii...** este primul roman retro din literatura română. Anacronismul său stilistic este unul asumat, autorul făcând (*malgre lui...*) figură de reformator nostalgic. Referința supremă nu mai e – în acest caz – realul, ci mistificarea evazionistă, iluzia artistică, fantasma paseist-nobiliară. O iluzie lucidă însă. Are dreptate Alexandru George să considere că „Trecutul, în felul în care apare în scrisul lui Matei Caragiale, există numai ca efect al nostalgiei pe care o încearcă un ins lucid, cu conștiința foarte clară a prezentului. De aceea, personajele sale nu sunt înfățișate cu precădere în comportamentul și mișcările lor actuale, ci pornind de la străfundurile lor istorice, uneori chiar legendare, dar mai ales, firește, numai obscure”. Trecutul trăit ca iluzie, fantasma, inefabil sub specia efemerului și a inevitabilei extincții... Afectiv, Mateiu este un produs al sfârșitului de secol 19, secolul ce supraviețuiește *de facto* până în pragul Primului Război Mondial. Proza sa nu prelungește/conservă doar estetismul decadent occidental – autohtonizat, totuși, de un Macedonski (cel din **Casa cu no. 6**, de pildă) sau de „fanteziștii” Dimitrie Anghel, Adrian Maniu, Tudor Arghezi, Ion Vinea ș.a. - ci și o întregă tradiție a prozei muntenești de secol 19, reprezentată, între alții, de Nicolae Filimon, Ion Ghica, Gheorghe Sion. Pentru Nicolae Manolescu **Craii...** ar fi un roman „corintic” prin „elementele onirice și poematice, absența psihologicului, aruncarea (fie și amăgitoare) unei plase de simboluri peste minimele peripeții ale eroilor, în sfârșit, reapariția povestirii în structura romanului”. Vezi, între altele, evocările

fantasmatică/„hagialăcurile” în spațiu și timp ale lui Pantazi și Pașadia; „spovedaniile” autobiografice și genealogice ale acestora; colportajele Masincăi cu privire la genealogia Arnotenilor, dar și de cele câteva confesiuni colaterale privitoare la biografia lui Pașadia, Pantazi și Pirgu sau evocarea trecutului Penei de către Pantazi; în fine, dar nu în ultimul rând, visul transfigurator – și premonitoriu – din final. Lucrurile nu sunt, totuși, atât de simple cum lasă a se înțelege Nicolae Manolescu. Pe de o parte, **Craii...** se hrănesc din modelul estetismului/decadentismului european, originat în fantasticul gotic/romantic și opuse realismului/pozitivismului burghez. Pe de alta continuă un filon mult mai vechi, al „balcanismului” târgoveț și al „romanțului” premodern prelungit la noi sub forma vulgarizată a romanului de mistere (un asemenea „filon” alimentează copios și romanele lui G. Călinescu). Dar dacă lucrurile așa stau – și așa stau, înseamnă că în literatura europeană (dar și în cea română: vezi macedonskianul **Thalassa** ori textele urmuziene) „corinticul” e contemporan doricului sau chiar mai vechi, și în mod cert anterior ionicului. A sugera un raport de succesiune pe modelul vârstelor omului (mai întâi doricul, apoi ionicul și, în fine, corinticul) nu e, în definitiv, decât o iluzie alimentată de teleologia marxistă a lui Lucien Goldmann și a structuralismului său genetic.

Există, fără doar și poate, un stil evocator în **Craii...** și el marchează distanța între prezentul narării și amintirea antebelică a personajelor evocate. Persoana întâi a naratorului-martor integrează/recuperează discursurile celorlalți protagoniști: Pantazi, Pașadia, Pirgu, Masinca. Că redactarea, începută prin 1918, a avut loc la ceva vreme după război se vede limpede în cel puțin două locuri: în primul capitol, unde povestitorul se consolează cu însemnarea discuțiilor dintre Pașadia și Pantazi, salvarea lor compensând „pierderile de lucruri ce am avut de la război încoace”; și în ultimul, când Pașadia e binecuvântat că a avut norocul „să moară înainte de a fi silit să îndure, după război, din nou, la bătrânețe, umilința sărăciei, înainte de a suferi, și mai dureroasă poate, arsura dezamăgirii și a desmințirilor, de a vedea că nu el ci Pirgu avusesese dreptate...” Că redactarea a avut loc după scrierea nuvelei **Remember**, se vede din chiar prezentarea lui Pantazi. Evocarea episoadelor antebelice/distanțarea în timp față de momentele intrigii e marcată prin *aparte*-uri: „astăzi, după atâția ani, îmi pare că-l aud”, „îi dau, din nou, cuvântul” etc. Există și evocări în evocare („spovedaniile” lui Pantazi și Pașadia) ce adâncesc sentimentul trecutului, fără a mai vorbi de visul heraldic, integrator al naratorului, o „parabolă în parabolă” potrivit lui Barbu Cioculescu care – interpretându-l în cheie freudiană – conchide că „nu ego-ul din starea de veghe era cel continuu” ci acela din vis. Aceluiași Barbu Cioculescu îi aparține o observație importantă, deși exprimată într-un mod cam obscur. „Descripția permanentă” prin care autorul și-a pus în scenă, pe parcursul romanului, „spectacolul propriilor sale mecanisme constitutive, creatoare” ar explica – în opinia exegetului matein – modernitatea paradoxală, întoarsă a acestei scrieri, salvarea ei de handicapul vetusteții naive: „ceea ce era mai înainte vetust, depășit, faptul, de pildă, că povestitorul dă singur calificative eroilor săi, devine ingenioasă inovație, dezinvoltă manevră, manifest al libertății artistice. Ficțiuni introduse în realitate, cunoscute înaintea realității – Pantazi, Pașadia – devin eoni referențiali, pe deplin valabili”.

Pe linia unei interpretări psihanalitice de tip jungian, Matei Călinescu va face un pas mai departe: „avem de-a face cu o autoficționalizare cu măști: în sensul că naratorul vorbește despre sine prin trei măști (cele trei personaje ale căror nume încep cu P.)”, pentru a conchide că – spre deosebire de cazul

lui Marcel din romanul lui Proust – „Nu e vorba aici de „autoscopie” ci, mi se pare, de *autoproiecție*, de exteriorizarea prin autoproiecție a unui conflict interior”. Comentând visul final în cheia unei alegorii psihologico-fantasmatică, criticul îl descrie pe măscăriciul Pirgu drept agentul dinamizator ce trage după el treimea „crailor”. La rândul lor, „Pașadia și Pantazi pot fi văzuți mai bine decât oricând (...) ca două posibilități complementare ale eului naratorial, ca două ipostaze ale acestuia. Incompatibilă stilistic pare doar figura lui Pirgu, în care naratorul încorporează (...) tot ceea ce Pantazi și Pașadia (de fapt însă... naratorul însuși) disprețuiesc mai intens, dar și mai ambiguu: vulgaritatea, spiritul ușuratic de la Porțile Orientului, balcanismul românesc, nerușinarea cinică”. Cum s-ar spune, cei patru evangheliști au fost trei: Luca și Matei, dacă nu chiar Luca Matei. Totuși, „ca element de polaritate și contrast, și el (Pirgu, *n.m.*) poate fi văzut ca o parte – a treia sau a patra parte a personalității naratorului – „umbra” (în sens jungian), partea demonică, „blestemată” și totodată pitorească a eului care se povestește”. Pirgu este privit, apoi, ca personaj anti-kitsch, contrapunct necesar alunecării în solemnitate lirică sau sentimentalitate emfatică a celorlalte două „partituri” cărora le procură o transfuzie de vitalitate plebee.

Un roman al romanului

Autentificarea biografică/memorialistică a ficțiunii **Crailor...** (cu numeroase „atestate”: scrisorile paterne, menționarea bunului prieten Uhry – Rudolf Uhrinowsky, numeroasele referințe istorico-politice precise – alegerile din 1911 și căderea conservator-democraților lui Take Ionescu, anumite personaje atestate documentar precum Pena, teozoafa Papura Jilava alias Bucura Dumbravă, Zinca Mamonoaia alias Catinca Momuloaia, mătușa lui Ion Luca, prințul Serghie etc.) e dublată de cea bibliografică. Să le luăm pe rând. Dintru început, despre conversațiile purtate la birtul din Strada Covaci între Pașadia și Pantazi suntem înștiințați că au fost consemnate „la cald” și folosite spre autentificare în prezentul narării: „un cuvânt nu mă înduram să pierd din luminosul lor schimb de vederi și de cunoștințe, și faptul că mi-au rămas însemnările ce aveam grija să iau de ele, mă consolă, dacă nu mă și despăgubește, de toate pierderile de lucruri ce am avut de la război încoace”. Păstrarea însemnărilor are, așadar, o funcție compensatorie: întreaga carte se va constitui, finalmente, într-o *răscumpărare* pentru pierderea „scumpului Trecut”. Literatura ca revanșă...

Mai departe: în preajma Curții Vechi, primul centru domnesc din București aflat acum în paragină, Pena „Corodușa” îi dă – într-un acces de bahică demență – lui Pașadia ideea unui titlu pentru cartea ce-ncepe a se scrie („Crailor! Crai de Curtea Veche!”): „E, într-adevăr, recunosc Pașadia, o asociație de cuvinte din cele mai fericite; lasa pe jos „Curtenii calului de spijă”, cu aceeași însemnare, din vremea lui Ludovic al treisprezecelea. Are ceva ecuestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte”. Botezul cărții e făcut, înainte ca ea să fie nu scrisă, ci concepută. Titlul ar fi trebuit să vină la urmă. El „vine” însă de la început, prin vocea de oracol a nebunei spălătoare de morți, ca și cum epitaful simbolic ar vesti – ar prezida *ab initio* aventura efemeră a Crailor. Nu lipsesc nici referințele la scrieri anterioare semnate Mateiu I. Caragiale. Combătându-l pe Pașadia în disputa de la birtul din Strada Covaci, apărând – de fapt – trecutul autohton, Povestitorul își apără, deopotrivă, versurile de tinerețe publicate în **Viața românească**, versuri ce vor fi reeditate postum,

În 1936, de Marica M. Sion și Al. Rosetti sub titlul heraldic **Pajere**: „găsii de prisos să mă ridic ca să apăr acel trecut, vedeniei căruia pana mea datora o minunată tâmplă de icoane ce migălisem în tinerețe cu o osârdie aproape cucernică”. Iar introducerea în scenă a lui Pantazi în **Cele trei hațialăcuri** face trimitere directă la personajul din **Remember** și la nuvela însăși: „Mi-aducea uneori aminte de acel tânăr englez a cărui istorie am scris-o”... Când materialul „brut” în vederea scrierii romanului ia proporții, Pașadia îl muștră pe narator de gustul pentru tot ce e decăzut, tarat, pentru „odioasa boemă care ucide”, nefiind dispus să scuze aceasta „nici când aș ști că e numai pentru a face studii, a lua „schite”, fiindcă ar însemna atunci să plătești o marfă mult prea vilă afară din cale de scump”. Registrul „realist” al „vieții care se viețuiește” (și pare, ea însăși, vis!) e oferit – via „adevărații Arnoteni” – de către Pirgu, care stabilește și „genul” cărții: „Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureștene, și m-am ținut să nu pufnesc de râs. Ba nu zău: dumneata și moravuri bucureștene! Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile, când nu cunoști pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva? Afară numai dacă ai de gând să ne descrii pe noi, pe Pașa, pe mine, pe Panta; Cu altcineva nu știu să ai a face; ...a! da, Poponel, amicul. Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treabă, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc...” Sub același semn al virtualității scripturale stă și evocarea Sultanei Negoianu, „falnica amazoană” care, înainte de a înnebuni, se destrăbălase ajungând „să se spurce până și cu câinii”. Figura ei enigmatică – descoperită sub forma unui portret de tinerețe – îi prilejuise, cândva, naratorului studii laborioase: „Îi cunoșteam trecutul, mă îmbiase a-l cerceta enigma tulburătorului ei surâs din portrete – furtunosul trecut ce făcuse de grea ocară numele marelui neam din care rămăsese singura și cea din urmă – îl cercetasem parcă aș fi știut că avea să-mi vie prilejul să-l scriu”... Și cine altul ar putea să scrie toate acestea dacă nu acel „eu” al cărui nume nu apare nicăieri în text? Căci, cu tot stilul „scriptic” al vorbirii sale înflorite, Pantazi rămâne un povestitor prin excelență oral. Pașadia e dublat de un strălucit istoric de cabinet (în tradiția veacului 18), dar își tănuiește opera scrisă și o sortește după moarte distrugerii, iar „montaigneanul” Pirgu – virtualmente un bun scriitor plebeu de moravuri sau de piese istorice – consideră că biblioteca îi „usucă” pe oameni, recomandând, în contrapartidă, școala vieții. Dar... în vederea scrierii unui roman de moravuri bucureștene!

Acestea fiind zise, nu putem să nu fim, totuși, de acord cu Matei Călinescu, potrivit căruia „**Craii** este și un roman al romanului, dar dimensiunea „meta” (comentarii în roman asupra romanului, reflecții asupra literaturii și artei, abundente la un Proust) este aici virtual absentă”. Cumva la... recomandarea antilivrescului Pirgu?

Lumea pe dos sau ispita balcanică

Mult-invocata sinteză miteică de Occident și Orient balcanic, o distopie de fapt, o lume pe dos, un *negativ* e, în **Craii**..., o sinteză de aristocratism elevat-cosmopolit, și de periferie „levantină” bucureșteană: Porțile Orientului „ou tout est pris a la legere”, deșucherea plebee, dezgustătoare, de proxenet odios a lui Gorica Pirgu, decăderea abjectă a familiei Arnoteanu, Pena Corcodușa (fosta „floare de maidan” ajunsă nebună/bețivă spălătoare de morți), dar și sacru-profanata Curtea-Veche (arsă și reconstruită de mai multe ori,

cu rămășițe aflate prin „toată mahalaua”, chiar mai jos decât birturile unde se aflau convivii...), sau locurile unde „craii” se înfundau spre ziuă (ulițe desfundate, mizere de periferie, chițimii scunde în care țigăncile prostituate să dădeau parlagiilor și mățarilor pe o băncuță), dar și țiganii și țigăncile care-l atrag dintotdeauna pe Pantazi, sau hanul din Codrii Vlasiei unde acesta făcuse cândva un chef la lumină de masalale și unde o țigancă bătrână-i ghicește viitorul în bobi („un semn de moarte” pentru Ilinca) fac parte din cea de-a doua serie. Decadența e, aici, un pseudonim al corcirii și o consecință a ei: corcirea din belșug a boierilor cu sânge țigănesc și „lepădături venetice”, corcirea strămoșilor lui Pașadia și Pantazi, dar și corcirea stilistică a romanului însuși, cu estetismul său balcanizat... Din sfera uniunilor imposibile face parte împerecherea nefericită dintre Pena, „floarea de maidan” și Serghie de Leuchtenberg-Beauharnais (frumosul prinț rus cu „două cunune împărătești”, mort în războiul româno-ruso-turc de la 1877 după ce, copil fiind, fusese destinat de vodă Cuza să preia, după moartea sa, tronul României). În treacăt fie spus: mort „ca un cruciat în Balcani”, Serghie nu reprezintă nici Occidentul (cu care are legături de familie princiară), nici Balcanii, ci aristocratismul imperial pur și simplu. Nuanța!

Mai departe. Deși stăpânit de o aprigă ură de sine și împotriva a tot ce e românesc, Pașadia – el însuși „o ruină, nu din cele bine păstrate” – concede „umilelor vestigii” ale „bulibașei mehenghi” Brâncoveanu (Potlogii, palatul Mogoșoaia) „deosebitul fermec”, deși „ca artă” le găsește „mai prejos chiar decât amintirea lor istorică”. Masochist și autodistructiv cu program, el se exilează voluntar în București, stabilit într-o casă din alt timp și alt loc (la pragul casei sale „începea civilizația”), dar, damnat prin viciu, e dependent de viața nocturnă a Capitalei stricate. În schimb, Pantazi și Povestitorul au în comun plăcerea hoinărelilor nocturne prin mahalale și pasiunea pentru plimbările melancolice în Cișmigiu. Există la cel dintâi, din copilărie, un imaginar paradisiac al grădinii, indus de preferințele mamei: „pe Podul-de-pământ, sau de pastramă, după porecla veche, era mai frumos. (...) între Sfântul Constantin și Sfântul Elefterie, de la Giafer la Pricopoia, acolo unde astăzi stăpânește paragina, se ținea grădină de grădină, numai pomi roditori, liliac, bolte de viță. Mușetelul și nalba năpădeau curțile, pretutindeni leandrii, rodii, lămâiță, la fereastră se înghesuiau ghivecele de garoafe, de mușcate, de cerceluși, de indrușaim, de șiboi. Iar dincolo, peste gârlă, închizind zarea, se împânzea, scăldat în verdeață, dealul Cotrocenilor!” Nostalgia bucureșteană a mahalalei – prezentă din belșug și în diverse ciorne mateine precum **Isnoave vechi/ La (Livedea cu nuci) Vișoara** sau în unele „texte răslețe”, pentru a nu mai vorbi de **Sub pecetea tainei** – e persistentă, și contrastează semnificativ cu gustul atavic al lui Pantazi pentru călătorii în jurul lumii (ca și străbunica sa Păuna, Pantazi are patima florilor; dar, spre deosebire de ea, care împământanise la Pajera soiuri fără număr cu pogoanele, și-a cumpărat la antipozi, pe țărmul lusitan al Oceanului, un paradis floral amintind insula lui Euthanasius din **Cezara**, cu sere, stupi și ape vii la poale de „grădini atârinate”: *quinta manuelină*).

Craii de Cartea-Veche. Arta îndepărtării

E o cumplită banalitate să spui că totul în **Craii...** e ambivalent, totul e dublu, răsturnat în oglindă. Fără îndoială, „Craii” indică, în același timp, caracterul princiar și sacerdotal, stirpea „mult nobilă” conducătoare („eram trei odrasle de dinaști cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din tagma Sfântului-Ioan

de la Ierusalim, ziși de Malta”), și libertinajul aventurier și intrigant (el însuși privilegiu al celor aleși, pe principiul: fii *cu adevărat* nobil și fă ce vrei). Jocul paronimic dintre *carte* și *Curte* este în egală măsură încărcat de semnificație (la un moment dat, Pașadia e descris ca „omul de carte și de Curte care ar fi făcut podeoaba zilelor de la Weimar”...) astfel încât romanțul matein s-ar putea, la fel de bine, intitula **Craii de Cartea-veche**...

„Pentru nimic în lume nu m-aș apuca să scriu o bucată literară, cât de neînsemnată, fără a-i avea asigurat, cuvânt cu cuvânt, sfârșitul”, nota scriitorul în **Jurnal** la Sionu pe 3 noiembrie 1929. Este chiar cheia de lectură a romanului care-și conține – embriologic – finalul încă din primul capitol, cu destinele personajelor „dinainte scrise”: o veritabilă tragedie antică, mascată de o decadentă modernă, având drept *hybris* viciul și drept răscumpărare simbolică – trufia. Improvizația este exclusă, elaborarea – maniacal de riguroasă, până la nivel fonematic, compoziția – geometrică, structurată de simetrii semnificative. Stilul, oricât de căutat, nu e obscur/ilizibil, ci clar, impecabil retoric, cu perioade largi și ruperi de ritm studiate (prin comparație, **Paradisul suspinelor** e supraîncărcat/supradeterminat metaforic, lectura fiind adeseori obositoare). Sunt, toate acestea, elemente ale unei componente clasice care își ia, discret, revanșa la „manieristul” Mateiu – dandysmul însuși e o formă clasicizantă a decadenței. S-a scris îndeajuns despre grija față de cuvântul pus pe hârtie, proprie atât tatălui, cât și fiului (stimulat de cunoscutele-i resentimente, E. Lovinescu văzuse în ea un semn de sterilitate). Mai este însă ceva important, prin care „ultimul Caragiale” face diferența. Într-un strălucitor „eseu despre imaginația clasică” Toma Pavel i-a dat – fără a se fi gândit, nici o clipă la el – numele: *arta îndepărtării*. Această artă face din **Craii**... un roman retro și nu o prelungire inerțială a decadentismului. Prin ea, anacronismul formulei devine deliberat – și, paradoxal, răscumpărat întru modernitate. Îndepărtarea – o estetică a dispariției – are loc, simbolic, sub semnul evanescenței, al efemerului: „și ne topeam în pulberea asfințitului”... După moartea lui Pașadia și plecarea definitivă a lui Pantazi, peste lumea Crailor se așterne o piatră tomală (războiul) iar operațiunea prin care Mateiu conserva „scumpul Trecut” apare similară îmbălsămării morților (îndeletnicire apropiată Penei): încadrată, ca de un generic sonor, de valsul melancolic, „sfâșietor de trist”, al lui Ivanovici narațiunea este una mortuară, sepulcrală – un recviem. Un mecanism perfect, o *bojte a musique*. Ca la M. Blecher însă, (auto)mumificarea textuală eliberează spectre/fantasme de maximă autenticitate estetică.

Reveniri, *déja vu*-uri

Romanul retro trăiește, prin excelență, sub semnul *deja-vu*-ului spectral. Un *deja-vu* este Pantazi însuși, „un prieten de când lumea” atât de asemănător – și totuși – lui sir Aubrey. Albastrul mistic al serilor de demult îl evocă pe cel din **Remember** în stilul înflorit al acestui mare iubitor al florilor și maestru al reveriei: „Asemenea seri, se întorc, zice-se, de demult, și în taina lor le plăcea meșterilor cei vechi să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă penelul celor mai iscusiți chiar a izbutit să le redea umbra limpede în toată albastra-i străvezime”. Pentru Pantazi, Ilinca Arnoteanu e un „revenant”, evocând perfecția asemănare cu fantasma falsei iubite Wanda. Exemplele pot continua oricât (*totul a mai fost*, anticipările abundă, cartea-și conține, embriologic, sfârșitul dintru început), dar cel mai important rămâne, fără doar și poate, analogia dintre sfârșitul Vechiului Regim european – „veacul galant, veacul cel din urmă

al bunului plac și bunului gust” pecetluit la 1789 de Revoluția franceză – și sfârșitul Vechiului Regim bucureștean, pecetluit de Primul Război Mondial (cu consecințele sale „funeste”: votul universal, exproprierea marilor moșii etc.). „Reacționari”, Mateiu și eroii săi prețuiesc decadența Vechilor Regimuri, cu hedonismul, experiențele, extravaganța și mobilitatea specifică, bref: cu estetismul aferent. „Treime nedespărțită”, născuți la asfințitul Regelui Soare, craii veacului francez al voluptății sunt „dornici de a vedea și de a cunoaște”, renunțând la viața ostășească pentru a colinda Curțile conducătorilor Europei de la un capăt al ei la altul; oaspeți „bine primiți” cunosc „dulceața traiului” în marile grădini și castele princiare, își fac din alcovuri punte, servind drept sfetnici și călăuze (în „însoțirea celor Aleși, slujind pe Cârmuitori”...), lucrează „după împrejurări la înălțarea sau la răsturnarea lor”, din *gratuitate*: nu „pentru vânarea de avuție sau mărire”, ci „numai din nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în mișcare. Hoinari nepocăiți, veșnic pe drumuri, pătimiși de curiozitate și din ce în ce mai ahtiați după plăceri, ne-am răspândit cu frenezie sufletele în depănarea celei mai înflorite vremi din câte se cunoscuse, ne-am împărțășit din toate harurile ei și din toate rătăcirile”. Combinația de libertate subversivă, hedonism și curtenie este utopia artistică a crailor. „Nebuni după muzică”, cei trei – care nu mai cred în nimic sfânt – dau crezare la „tot ce părea suprafiresc”: de la științele oculte (ezoterism, magnetism ș.a.) la experiențele mutante ale științelor exacte (și în ipostaza prezentă, Pașadia se vedește un adept al metempsihozei, iar Pașadia crede în ghicitul în bobi...). „Lipsit de măreție”, dar estetic în cel mai înalt grad, „veacul voluptății, când până și în biserici heruvimilor le luaseră locul Cupidonii” își cheltuiește vitalitatea crepusculară sub semnul carnavalului venețian, și „tot între măști, în celaltă Veneție, cea de la miazănoapte” îi e dat să asfințească în sânge. *Rococo*-ul veacului 18 își are un corespondent în stilul decadenței europene *fin-de-siecle*, salonul lui Pașadia e decorat în stilul *Rococo*-ului vienez, iar preferințele sale merg spre muzică și gândirea secolului 18. În salonul lui, Naratorul se simte „așa de departe de București”, capitala valahă având pentru el, se pare, ceva din Pirgu. Agenți ai primei modernități europene, însă aristocrați de drept artistic, uneltitori, dar nu revoluționari, cei trei „crai” de la Asfințit privesc cu rezervă *modernizarea* pragmatică („burgheză”) a veacului XX. Bucureștii de la 1910 sunt imaginea răsturnată *aux Portes de l’Orient* a Franței secolului 18. Și atunci, totul era luat *a la legere*, dar *în alt stil*. Căci Pașadia, Pantazi și Povestitorul sunt, acum, incapabili de acces la voluptățile hedoniste ale vieții („o băutură, un crai, un joc”) în absența combinagiului Pirgu: călăuză în labirintul „vieții care se viețuiește” și în bolgiile „adevăraților Arnoteni”. Iar viciile lor sunt – oroare – „balcanice” și degrada(n)te, *altfel* autodistructive.

¹ Lasând la o parte incriminările ideologice din anii realismului socialist, există și un tip de condamnare postcomunistă de tip etico-morală. Comentând ancheta realizată în rândul a 100 de comentatori, critici și istorici literari de revista *Observator cultural*, anchetă în urma căreia **Craii**.. a obținut, surprinzător, primul loc (când îmi voi scrie memoriile voi explica și cum), Lazslo Alexandru vede în succesul cărții un triumf al periferiei (a)morale, al balcanismului vinovat de lașitățile intelectuale sub totalitarism: „Scriitor subțire, nimic de zis. Din mai multe puncte de vedere. Atât la calitate, cât și, mai ales, la cantitate. Dacă însumăm numărul paginilor sale publicate în variantă

finală și trecem cu vederea muntele de ciorne, rescrieri și șlefuiți, Mateiu Caragiale abia dacă este un nuvelist mai răsărit. Dar nu un romancier acătării. Necum primul în top! Este adevărat ca opțiunea Mateiu oferea niskaiva avantaje. Dădea mai ales revanșă pentru un manunchi de suporteri mateini pătimiși și fideli, de bună calitate intelectuală, dar oarecum izolați în marea masă a comentatorilor literaturii noastre. Pot fi, la o adică, de acord că „Popa Prostul“ sau „Septica Americana“ sunt sporturi incitante, atunci când sunt practicate până la o anumită vârstă. Dar nimănui nu i-a trecut prin minte să le includă în programul competițiilor olimpice (de vară sau de iarnă). Zborul cu dirijabilul a reprezentat, la vremea sa, un mare progres pentru istoria aeronauticii. Dar sper că nimeni nu și-a propus să folosească stimabila hardughie pentru a întreprinde explorări privind viața pe Marte. Mateiu Caragiale este, în multe privințe, un prozator interesant, cu un stil captivant. Dar nu cred că are ce căuta în fruntea romancierilor români ai veacului 20. Firește că interminabila bălăceală a crailor prin noroiul balcanic pune la îndemână un miraculos colac de salvare ideologică. Discreditarea idealurilor de curățenie morală, ștaiful și bățoșenia fluturate de orice coate-goale din cartier, plasarea propriilor poftă – discreționare – în centrul de valori al întregului univers aflat în degradingoladă vin acum să ofere, în mod neașteptat, scuze pentru jumătatea de secol de lașități artistice, uneori mai mici, alteori mai mari. Haznaua din periferia zugrăvită de Mateiu, extinzându-se treptat la geografia întregii țări, a fost confirmată prin sufragiu și invocată cu orgoliu. Să ne trăiască!

Crepuscularismul moldovenesc: Locul unde nu s-a întâmplat nimic...

Lovinescu așează sub semnul sămănătorismului o serie de prozatori crepusculari în special din Moldova. În această linie de orizont se află și Corneliu Moldovanu cu romanul *Purgatoriul*, incriminat de un critic precum Torouțiu ca roman decadent. Pentru Lovinescu, romanul lui Moldovanu reprezintă încercarea benignă de a realiza „romanul social urban” fără a reuși din perspectiva criticului să iasă din clișeu idealist - specific prozatorilor moldoveni -, al cazului de dezrădăcinare, al inadaptatului. Ceea ce nu reușește prozatorului moldovean este tocmai romanul de moravuri bucureștene, fresca vieții mondene a metropolei în stilul „cosminismului literar” din Babylon : „asistăm la interminabile pagini retorice, la premiere de teatru și de operă, la curse, la cubluri, la întruniri publice în cabinetele separate ale restaurantelor elegante, cu o îngrămădire de scene și amănunte asupra tuturor vițiilor cu puțință...”¹ Eșecul lui Moldovanu dobândește caracter exemplar, încercarea de a grefa mobilitatea versatilă a urbanității muntenești în spațiul unei ruralități distinse, nobiliare molodovenești. Sămănătorismul ar fi mai potrivit acestei lumi patriarhale a nostalgiilor, a „durerilor înăbușite”, a „păcatelor boierești”, cu revererii aproape cehoviene. Tudor Vianu îl socotește un prozator realist² dintr-un al treilea val care-i include pe Ionel Teodoreanu, Em. Bucuța, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu și Camil Petrescu, după un prealabil stagiul fantast-estet, continuator al unor deziderate românești ale lui Duiliu Zamfirescu. Decadentismul în accepția sa generală asemeni sămănătorismul este o placă turnantă a epocii, cele două direcții se regăsesc polemic în paginile revistei *Sămănătorul*, în articolele de atitudine. Zigu Ornea³ îl consideră o „alarmă falsă”, fără să explice de ce tema, „morbil decadentismului”, revine obsesiv în scrierile sămănătoriștilor: Iorga, Vlahuță, Șt-Iosif, Sextil Pușcariu, D. Tomescu, Ilarie Chendi, Ion Scurtu, I. Gorun, O. Tăslăuanu, G. Tofan și C.S. Făgețel. Chiar dacă curentul sămănătorist reprezintă dominantă pe un scurt interval de timp, curentul decadent-simbolist se află în marginea lui, iar o serie de prozatori sămănătoriști se desprind din falangă pentru a scrie cu scop pedagogic, - egida sub care poate fi introdusă tema litigioasă -, romane decadente. Ion Adam constituie un foarte bun exemplu de derapaj decadent cu romanele *Rătăcire*

și în special *Sybaris*, iar Sadoveanu ilustrează din plin clivajul între sămănătorismul pur ideologic, ultraetnicist al platformei iorghiste și o formă localistă, moldovenească de decadentism pe care am numit-o *crepuscularism*.

Alexandru Paleologu, care la rîndul lui cultivă o morgă aristocratică, consideră foarte sever sămănătorismul, „reacția unei mentalități primare, un fenomen de anticultură și retrogradare”⁴ făcându-l răspunzător pentru o deficiară receptare a lui Sadoveanu, „cel mai intelectual scriitor român de la Eminescu încoace”⁵, în grila unui romantism minor, *bidermeier* (Virgil Nemoianu), dezvoltat în latura unui sentimentalism ușor, prezentat drept o caracteristică a sufletului moldovenesc, a unui naturism paseist și încăpățânat, ostil modernității ca urbanitate. În ciuda poziționării de către critic a lui Sadoveanu într-un orizont ideal, cosmic al arhetipurilor, - trama acestei identificări o regăsim în romanul *Creanga de aur* -, al elementarului înțeles nu ca primitiv, ci ca arhaic, primordial, în încercarea de a decontextualiza definitiv proza acestuia, există un rapel la o dimensiune istorică care nu poate fi eludată. Trăsăturile minore puse în evidență de programul sămănătorist, într-adevăr într-un mod gregar și pășunist, configurează tocmai atmosfera tulbure, crepusculară a unei lumi care se duce, un reflex decadent edulcorat de un paseism sentimental nu lipsit însă și de reflexe ironice, altele decât cele gogoliene. Eugen Lovinescu realizează în epocă o analiză mai aproape de un demers sociologizant, potrivit însă cu câteva din romanele sadoveniene.

Un alt tip de roman corespunde dizolvării lumii patriarhale a Moldovei, un roman în care decadența se exercită cu o altă viteză. Lovinescu identifică doi „factori istorici” care constituie subiectul prozei sămănătoriste, *boierimea* „în proces de descompunere” și *țărănimea* ca rezistență a tradiției în fața modernizării, a elementului autohton în fața celui alogen, a condiției cutumiare de devălmășie în fața relațiilor de tip capitalist, a lumii rurale la procesul de urbanizare, a societății patriarhale la aflusul civilizațional occidental. Dacă al doilea „factor istoric” nu are nicio relevanță pentru sensibilitatea decadentă, în schimb o temă comună decadentismului și curentului sămănătorist este cea a declinului aristocrației, iar în acest caz, patriarhalitatea joacă acest rol al nobleții care nu se cere numaidecât confirmată genealogic. Există o noblețe a vechimii la care aderă oamenii locului, răzeșii, deopotrivă cu boiernașii locali. Lovinescu situează în spațiul sensibilității moldovenești, caracterul liric-contemplativ, „adevărată expresie a temperamentului artistic moldovean”, al acestei proze ca și al unora dintre personaje. Avem de-a face cu un caracter de rasă și nu de clasă, cu reflexe mentalitare, cu o rezistență a specificului național, a fondului autohton. Paseismul acesta edulcorat prin lirism, sub forma unui postromantism sentimentalist destul de diluat, alunecă uneori spre formula decadentă nu doar prin coincidență de teme, ci și printr-o dublare malițios-perversă, în oglindă, a propriilor complicații sentimentale.

Una dintre temele comune sămănătorismului și crepuscularismului moldovenesc ține de dizolvarea nobilimii gentilice, a boieriei locale, concurată de o nouă « clasă » a administrației locale care pătrunde tot mai adânc în inima satului, a comunității pe fondul deruralizării micilor târguri, transformate peste noapte în orașe. Pe fondul unui proces inerent dezvoltării României, se desfășoară acest conflict prin care conservatorismul societății țărănești cu reflexele mentalitare a unui feudalism tardiv opune rezistență unui nou tip de relații economice, unui liberalism în tandem cu modernitatea. « Inamicul » este demonizat sub toate aspectele și de aici decurge un maniheism simplist prin care noul este refuzat cu vehemență, privit fiind ca alteritate ireconciliabilă.

Intervenția alogenului în ecuație amplifică și mai mult tenta radical naționalistă a discursului sămănătorist. Prozatorii din această categorie aduc în scenă trei tipuri de personaje, boierul de neam, *pater familias*, model al unei armonii patriarhale și vasalul, țăranul, răzeșul a cărui origine pământeană constituie certificatul său de noblețe. Există două tipuri de noblețe, una a *senioriei*, a boieriei care se justifică și genealogic și noblețea *autenticității*, specifică vasalului, ambele supralicite moral. Al treilea tip de personaj îl constituie arendașul, ciocoiul, cel care ajunge într-o primă fază să medieze relațiile dintre senior și vasalii săi, țăranii pe fondul slăbiciunii primilor, iar apoi să li se substituie, cumpărându-le moșiile, exploatându-le mecanizat. Progresul pentru lumea rurală, patriarhală reprezintă un factor de dezordine, investit adesea cu prerogative apocaliptice. În jurul acestor schimbări apare sentimentul de nostalgie ce însoțește totdeauna schimbarea, dispariția unei lumii și edificarea alteia noi, astfel că în timp ce H.H.Stahl scrie *Bucureștii ce se duc*⁶, sau Constantin Bacalbașa, *Bucureștii de altădată*⁷, publicată în patru volume la Editura ziarului *Adevărul* între 1927 și 1932. Nicolae Iorga găsește un titlu similar articolului său despre nobilimea locală, « Boierimea de țară care se duce »⁸. Ambii scriitori înregistrează în felul lor decadența accelerată a vremurilor, dispariția lui *l'ancien régime* și decăderea moravurilor în raport cu invazia mitocăniei, alogenilor, ce coincidență, evreii bogați precum giuvergiul Goldenberg sau « slujnicarii » care se desfată în buricul târgului, sau capitalei, în Cișmigiu⁹. Tema schimbării la finele unei epoci nu este străină literaturii române, un roman precum *Ciocoii Vechi și noi* al lui Nicolae Filimon consituie la rândul său o înregistrare a schimbării, a modernizării ca fenomen de corupție generalizată, ca răsturnare a valorilor repuse la locul lor printr-o convențională și artificială intervenție providențială. Decadența trece în decadentism prin estetizarea acesteia, pe măsură ce slăbește presiunea codului moral care operează în judecățile de valoare, când fenomenul face obiectul unor considerații de ordin estetic sau al unei nostalgii pentru lumea ce se duce. Spre deosebire de capitală, lumea rurală opune o rezistență mai mare, dar fără program, inerțial, urmând modelul unui tropism vegetal, astfel că, uneori, această rezistență îmbracă forma unei romantice invocări a energiilor vitale ale naturii. Deplângerea decadenței aristocrației este o temă comună atât economiei rusticizante a spațiului rural, cât și dinamicii « progresiste » a spațiului citadin, ceea ce face posibilă întâlnirea sămănătorismului cu decadentismul adesea pe terenul unuia și aceluiași prozator sau chiar a unuia și aceluiași roman. Dacă există un program, el aparține mai degrabă corifeiilor școlii sămănătoriste și mai puțin personajelor acestora și ține de evoluționismul organic care poate fi urmărit teoretic și în câteva romane precum cel al lui Ion Adam, *Sybaris*, unde un ultim vlăstar al Mușatinilor înregistrat în partidul Conservator propune în Parlament un pachet de legi care să sprijine o nouă reformă agrară bazată pe încredințarea unei părți a marii proprietăți latifundiare țăranilor, soluție pe care acesta o vede ca un remediu al decadenței.

Romanul lui Mihail Sadoveanu, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (1923) ca și *La Medeleni* (1925-1927) al lui Ionel Teodoreanu sunt probante pentru un întreg curent nostalgic care circulă în literatura moldoveană și care exaltă valorile unei societăți patriarhale. Această imobilitate delectabilă combinată cu o prosperitate naturală sunt de regăsit până și în opul doct al lui Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae* și putem presupune și perenitatea unor reflexe mentalitare confruntate cu perspectiva modernității. La aceasta se poate adăuga și rezistența la modernitate a unui spirit extrem de nuanțat precum cel al

lui Eminescu. Decadența, mai mult ca oricând, așa cum o indică și definiția lui David Weir în *Decadence and the Making of Modernism*, înseamnă tranziție, ori tocmai această tranziție este menită să evoce spectral deopotrivă lumea care dispare cu valorile ei tradiționale, împământenite și lumea care apare cu o nouă scară de valori refuzate sau declarate drept pernicioase. Conflictul se traduce și la nivel social în confruntarea economică între o nobilime mai mult sau mai puțin autentică, - prințul Lai Cantacuzino este la rândul său un venetic pe jumătate asimilat, înstrăinat -, și întreprinzătorii alojeni în diferite grade de la confesiunea, la entie și apartenență de loc negustorii evrei, cei care reprezintă poate cel mai bine una din fațetele modernizării, arendașii, etc.

Ca și în romane, în povestirile lui Sadoveanu avem imaginea târgurilor pe cale de a se urbaniza, și a rezistenței aristocrației locale în fața intrusului capitalist reprezentat fie de arendașul străin, fie de întreprinzători care tind să intervină în spațiul sacrosant al moșiei. Țăranul și boierul local realizează un pact mutual pentru a respinge orice intervenționism modernizator păstrând nealterată substanța relațiilor feudale, o feudalitate îmblânzită prin proiecția sa în valorile perene ale neamului.

George Călinescu realizează o clasificare a romanului sadovenian în patru categorii: romane ale regresivității, cu intrigă lirică, romane patetice, cu intrigă instinctuală, romanul mișcărilor milenare cu intrigă antropologică și romanul nemișcării milenare, cu intrigă mitologică, la care mai adaugă ca o categorie aparte romanele balzaciene¹⁰. Romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* alături de *Duduia Margareta*, *Venea o moară pe Siret*, *Paștile Blajinilor*, *Apa morților* și *Demonul tinereții* intră în prima categorie, a *romanelor regresivității*.

Una din temele romanului *Locul ...* se regăsește și în *Venea o moară pe Siret*, unde fata de morar Anuța este emancipată de către boierul Alexandru Filloti care-i asigură educația, captează atenția fiului boierului și este ucisă de un țăran, Vasile Brebu. Ca și în *Locul ...* transgresarea frontierei care desparte lumea civilizată, a educației sofisticate de cea rustic-patriarhală este fatală.

Romanul se situează mai degrabă pe filiera prozelor, romanelor de dinainte de primul război mondial, precum *Floare ofilită* (1906), *Apa Morților* (1911) deja ieșite din sfera romanului istoric de aventură, ilustrând mai bine un anumit paseism sămănătorist pe filiera unui romantism sentimentalizat complicat de inserturile naturaliste ale complexelor ereditare și de bovarismul latent al eroinelor. Într-un fel, aceste romane ale târgurilor de provincie, pe care Ion Istrate în studiul său de sociologie literară le numește *romane ale amintirii*¹¹, aprofundează criza pe care o generează impactul modernității, sentimentul dezrădăcinării și mai ales cel al unei alienări în chiar nucleul tare al tradiției, dezvăluind un mizerabilism cu oameni de prisos, o atmosferă cehoviană de inerții fataliste și mișcări psihologice latente, nebuloase, dar și o periferizare a Moldovei și capitalei sale în relație cu centralismul administrativ și cultural pe care-l propune Bucureștiul. Un preambul al romanului din 1930, îl constituie cel din 1911, *Apa morților*, un roman al « durerilor înăbușite », unde avem scenariul zolist în centrul căruia este situat cuplul format din fratele epileptic și paricid și sora silită la o căsătorie nepotrivită care-o mutilează sufletește. Istrate insistă pe o *modelare sociologică a orizontului expresiv* și raporturile românești cu o memorie afectivă focalizată pe copilărie. Oricum, ceea ce era doar un roman de factură zolistă impregnat de un romantism difuz în 1911, se precizează la nivelul unui demers « monografic » ipostaziat ca eșec și estetizat în persoana abilitată să-l ducă la bun sfârșit Prințul Lai Cantacuzin. Drama micii burghezii locale este dublată de o analiză a rolului pe care-l joacă un

anumit element aristocratic bizantin. Tema este ratată de personaj și atinsă pe ocolite de prozator, dar într-un sens literar așa cum și precizează în prefața din 1942 a romanului « Acolo nu înseamnă precizie geografică, ci atmosferă. Acolo înseamnă și alte aglomerări la fel din nordul țării. Acolo înseamnă și trecutul, căci locul unde nu s-a întâmplat nimic aparține istoriei: mai bine zis, ar aparține, dacă s-ar fi găsit un cronicar să-i consacre un rând. »¹² Sadoveanu glisează de la această schemă în romanul său, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, unde aduce în plin plan un personaj decadent, prințul Lai Cantacuzino. Prințul nu este tocmai boierul neaoș, sângele său este în amestec bizantin, iar educația occidentală, pariziană în speță, sporește această alteritate. Cu toate acestea, chiar fără a se arunca în neam, boierul este un om al locului, stângăciile sale sunt privite cu amuzament și nu cu suspiciune, neutralitatea sa este îngăduită, inteligența locală îi aduce omagiul cuvenit. Însă respectul este doar parțial, preocupările sale îl exclud din cadrul micii nobilimi gentilice care privește ca pe o curiozitate excesul de erudiție princiară, ca pe un derapaj plictisitor discursul paseist al prințului. În ciuda educației occidentale celei mai alese și a unei profesii active, Prințul rămâne în afara vocației urbane, fără însă a se mai putea integra deplin nici în rolul de moșier, plutind în interregnumul unei ficțiuni, asumând un rol decorativ. De la început, romanicerul, cu o finețe deosebită îi subminează poziția, îi conde o mulțime de calități pentru a le anula una câte una, respectând vulgata bunului decadente, prin care eroul este incapabil sau nu vrea să ducă nimic serios la bun sfârșit, în afara unor mărunte jocuri speculative, grațiozități, efemeride și transpoziții estetice aduse la nivelul unei cauzistici rafinate, dar sterile. De asemenea, poezia naturii atât de vizibilă la un prozator ca Sadoveanu apare aici mai estompată, cu excepția unor tablouri impresionist crepusculare care însă joacă un rol special în economia simbolică a romanului. Tabloul de natură nu apare doar pentru el însuși, ca în povestiri, ci este integrat monografiei sentimentale, de reflex vizual a târgului. Se păstrează o altă trăsătură a sămănătorismului moldovean, caracterul său *static*, iar „poezia amintirii și a regretului” apare ca o consecință a devitalizării și declinului aristocratului proiectat într-un univers aparent în care se înscrie doar retoric. Resurecția fondului autohton intră în coliziune cu pătura superpusă, clasa intermediară a parveniților. Lovinescu prelungea maniheismul la nivelul operei sadoveniene prin două personaje tip, cel al *parvenitului* și cel al *învinsului*. Criticul extinde categoria estetică a ultimului la una a genului politic, „genul aproape național” și consideră drept evidentă simpatia autorului față de ultima categorie. Îl afiliază pe Sadoveanu prin *paseismul* evocării, curentului *sămănătorist* spre deosebire de cel *poporanist* al *Vieții românești* la care scriitorul colaborează cca. douăzeci de ani și „care e *futurist*, dacă nu revoluționar.”¹³ *Paseismul* conferă în accepția criticului și caracterul de patriarhalitate prozei sămănătoriste.

Dar cine este cu adevărat Lai Cantacuzino? Neculai Cantacuzino sau Lai Cantacuzin, „doctor în drept dela Paris, urmaș al împăraților dela Bizanț”, tatăl, vel-Vornic lordache, mama, vorniceasa Smaranda, născută Ruset, reprezintă o promisiune neonorată a generației sale. Prințul visează la întoarcerea în Franța, la Paris, dar și această reverie nu-și găsește un suport solid. Eșecul vânătorii contribuie la rememorarea unei serii de eșecuri: retragerea în casa părintească, la conac, într-o provincie față de care intelectualul fin, educat la Paris și persoana mondenă obișnuită cu rafinamentul și oferta multiplu față-tată a capitalei eleganței europene nutrește un dispreț declarat, dar căreia dorește să-i consacre un studiu doct. Calitatea oarecum teatrală de prefect

pentru răgazul în care revenea la putere Partidul Conservator, amânarea „speranțelor” cu care-l investise generația sa cu care studiasse la Paris, toate acestea la un loc se reflectă în oglinda unei îmbătrâniri tot mai pronunțate și a unei manierizări a demersurilor sale.

Decadența ramurii cantacuzine al cărei ultim vlăstar este se revendică și de această indisponibilitate a sa pentru orice fel de proiect. Acesta se refugiază la țară nu în urma unui eșec consumat în spațiul citadin, ci dintr-o stranie abulie care împiedică realizarea facultăților intelectuale minunate de care dăduse cândva dovadă, în vremea tinereții. Caracterul „rasei pasive resemnate, contemplative” apare aici deformat într-o specularitate oblică a unei măști a dedicației unei cauze nobile: formarea unei tinere de extracție umilă, dar înzestrată cu calități deosebite. Numai că actul instruirii este pervertit de întrebuițarea sa, și anume redarea acestei ființe înzestrate pentru o condiție socială superioară, emancipată prin educație, condiției umile din care a provenit. Mai onest din acest punct de vedere este exercițiul de ostilitate socială al lui Des Eseintes care speră prin inițierea unui tânăr în plăcerile scumpe oferite într-un bordel de lux, să-l transforme, odată retras sprijinul financiar, într-un inamic al societății care-i refuză avantajele unui anumit standard din care a gustat și cu care s-a obișnuit. Actul nobil camuflează o cruzime filtrată prin nenumărate pânze de convenții și educație, de fapt un act de sadism rafinat, căreia îi lipsește însă virilitatea. Opera estetului reclamă aici nu mitul lui Pygmalion care prin măiestria artei și prin dragostea dedicației sale o însuflețește pe Galatea, dublul feminin apoteozat al operei, ci un antipygmalion, sau un Pygmalion pervers care o creează pe Galatea cu singurul scop ca în plina sa înflorire să o distrugă. Ca și în cazul lui Pașadia, acest act „estetic” al distrugerii operei la care a lucrat, împachetat simandicos într-o morală convențională, fără a avea ura și rațiunea acestuia, reprezintă un act specific esteticii decadente. Prozatorul subliniază în repetate rânduri pedanteria aristocratului și o grație efeminat-cărturărească, ca și în episodul împușcării unui iepure, unde Lai Cantacuzino urmărește mișmașurile prăzii ca pe un spectacol de balet, consimțind la ratarea figurii coregrafice a morții. „Într’adevăr, fuga iepurelui avea ceva din alura unui accelerat. Cuconu Lai îi recunoștea acest merit, zâmbea și-l ierta că nu consimțise să se deie peste cap și să se destindă sângerat și cu ochii ficși lângă o tufă de boz.”¹⁴

Lai Cantacuzino definește aparent tiparul bonomului boier moldovean înclinat spre contemplație pură, însă modelul este pervertit de narcisismul seducătorului care joacă rolul benevolatului umanist, cu o *mauvaise conscience* de un rafinament căruia numai devitalizarea îi camuflează perversitatea. Într-un mediu idilic sau vulgar, impropriu pasiunilor, unde tensiunile sunt atât de solid reglate cutumiar, drama este stinsă înainte de a începe. Doar epura ei, diferența de potențial resimțită prin sublimarea în câteva crâmpie de conversație discrete dau parfumul sangvin unei posibile istorii de un intens dramatism. Lipsei de vitalitate a aristocratului condamnat la sterilitate îi corespunde o tihnă patriarhală a locului, unde furia instinctului se reglează cu o tranzacție și un mariaj banal și nu cu lovituri de cuțit. Chiar și violența din final, dispariția sub ape a fratelui și surorii lui, este amortizată, rămânând sub pecetea tainei ca dispariție inexplicabilă.

Aristocratul prepară o monografie sociologică a provinciei sau mai precis a târgului moldovenesc, „târg fără formă, fără plan, fără caracter”, așezat pe un strat arhaic, cel al așezărilor trace. În ediția inițială, argumentul monografic funcționează și la nivelul titlului. Ulterior, Sadoveanu va renunța la *coda*

monografică, de litografie în genul lui Preziosi sau Al. Szatmari. Studiul monografic al lui Lai Cantacuzino, proiectat și niciodată realizat, se integrează nu numai leitmotivului romanului, - locul unde nu se întâmplă nimic este un loc lipsit de istorie sau mai precis de istorii -, dar constituie și un *mise en abîme* al romanului. Sadoveanu intenționează un studiu de caz, în persoana lui Lai Cantacuzino, al teoriei păturilor superpuse, ceea ce împinge monografia pe un plan sociologic căruia îi aparține de drept. Ceea ce este etern îl constituie elementele de civilizație țărănească-patriarhală, restul constituie un adaos ficțional. Aristocrația locală suferă un declin accentuat mai ales în perioada fanariotă, pierzând caracterul războinic, în schimb, importul grecesc în administrație survine ca o lovitură în plus, ca o accentuare a declinului. Sadoveanu îl socotește pe Lai Cantacuzino un prinț neautentic, fără aderență istorică la neam care trăiește într-o altă eră, într-un alt timp. Mai mult, de la început decadența este înscrisă în geneza acestei aristocrații debile, produs al unor metisări, decuplate de la valorile neamului și care este sortită unui rapid declin. Tot în vulgata decadentă se integrează și precizarea că familia și-a permis să risipească întru subțierea obrazului boieresc, iar rezultatul îl constituie acest prinț erudit. Este evidentă teleologia scriitorului care urmărește firul demonstrației pe tot parcursul romanului.

Am socotit că trebuie să explic întrucâtva și figura prințului neautentic Lai Cantacuzin din *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, căci soarta lui era să treacă grabnic, și în acest Lai Cantacuzin se cuprinde argumentul tainic al societății noastre suprapuse din ultimul veac. Lăsând la o parte poporul, care a trăit și trăiește încă, izolat în civilizația altei ere, această societate a noastră suprapusă, doborând un stat modern, a mers pe linia nesigură a prințului Lai și a semenilor săi (...)¹⁵

Prințul se împarte între planurile cu privire la această monografie și „geografia plictisului său”, consemnând și în jurnalul său intermitent o serie de trăiri telescopate, pe fundalul unor locuri „unde nu se întâmplă nimic”. Altfel, ținuta seniorială se regăsește cu accente ușor rizibile în educația englezească, aristocratică a prepelicarului Sultan, o ironie la adresa lipsei de utilitate a nobleții animalului ca și a stăpânului care nu se vede întrebuițată în vreun fel; în carabina Boswel, armă de lux cu care căpitanul realizează o performanță deloc neglijabilă; în tutunul fin englezesc și manierele curtenitoare, precum și în discursul său prețios care șarjează răbdarea mai puțin educată a camarazilor săi de vânătoare, Irimia Ortac, maior în rezervă și căpitanul Agapie Cataramă. Să fie întâmplătoare rezonanța cazonă a celor două nume? Nu cumva pun ele în evidență o devirilizare prin contrast a prințului levantin? Acesta din urmă, fiu de țăran, îl tratează pe boier cu măsura convenită a unei *auctoritas* definitorii, decelabilă în formula de adresare, cea de prinț. Cantacuzin filtrează cu prețiozitate limbajul celor doi de cruzimile paremiologice în baza convențiilor aristocratice, ironia naratorului este prezentă la fiecare pas al prințului în miriște, pe uliță sau în salon.

- Întâiu trebuie să-l sudui în gând... îl sfătuia Agapie, după care să-i pui țelul înaintea botului.

Cantacuzin se veseli de aceste vorbe înțelepte, însă înlătură procedeul violenței verbale, ca nedemn de un nume cu blazon și de un doctor în drept dela Paris;(...)¹⁶

Prințul Lai Cantacuzino este un fel de boier Salina, ultim vlăstar ca și acesta al unei vechi aristocrații, contemplând sfârșitul care se poate intui și în reducerea unor distanțe altădată insurmontabile dintre vasali, negustorii locali și aristocrație. Ceea ce a rămas din relațiile patriarhale se reduce la o ceremonie politicoasă. Asocierea la vânătoare cu cei doi locotenenți, subliniază acest declin. Cu amanta sa, Doamna Argintar, Lai Cantacuzin întreține o relație care și-a pierdut savoarea nu numai cu trecerea timpului, dar și cu pierderea decorului inițial al idilei, decorul venețian și cel din insula Capri.

Acțiunea romanului debutează pe 27 septembrie 1890 cu o vânătoare la care prințul nu împușcă nimic. Sentimentul crepuscular ar defini și în opinia lui Nicolae Manolescu romanele *sfârșitului de veac* la Sadoveanu, marcate de sentimentul „că o lume se sfârșește și alta îi ia locul.”¹⁷ Criticul identifică două perioade, una *fin de siècle*, 1890-1900, cu romane ca *Floare ofilită*, *Însemnările lui Neculai Manea*, *Duduia Margareta*, *Apa morților*, *Venea o moară pe Siret*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* și una imediat după primul război mondial cu romane ca *Strada Lăpușneanu*, *Oameni din lună*, *Baltagul*, *Cazul Eugeniței Costea* etc. având ca numitor comun *tema schimbării lumii*. Primul război mondial lasă sentimentul sfârșitului unei lumi, *fin de l'ancien régime*, cum notează Mateiu Caragiale la încheierea *Efemeridelor* sale. La fel și perioada care se scurge până la un simbolic 1900 reprezintă un mult discutat *fin de siècle*, leitmotiv al prefeței lui Max Nordau la celebrul său op, *Degenerare* tradus în 1894 și în România. Avem două clivaje și o perioadă de tranziție percepute diferențiat în societatea românească a vremii lansând însă tema crizei.

Între aceste epoci sunt deosebiri, dar și câteva similitudini izbitoare : ambele sunt epoci « critice », de tranziție, ale istoriei noastre sociale. Desfășurarea de forțe a burgheziei rurale (arendași, vechili), după reforma lui Cuza, și aceea a burgheziei industriale de după război au ceva în comun. Tema esențială a romanelor lui Sadoveanu este *schimbarea lumii*. Personajele înseși se împart în două tabere : oamenii noi, uzurpatorii, priviți cu ostilitate de de scriitor și caricaturizați; și oamenii vechi, înfrânți și neputincioși, dar tratați cu neascunsă simpatie.¹⁸

Noul este perceput cu ostilitate ca și modernitatea, vechiul pare singurul reliabil, conservat de romancier printr-o serie de personaje emblematice. Devine însă tot mai clar faptul că o parte a acestei lumi va dispărea. Aristocrația devitalizată, crepusculară se află în pragul stingerii ei. Un astfel de fenomen stă în centrul monografiei sadoveniene, un aristocrat decadent ale cărui reflecții prind contur într-un moment în care „clasa” sa devine din ce în ce mai inconsistentă. Monografia nerealizată a lui Cantacuzino devine romanul lui Sadoveanu care-l descarcă pe acesta de sarcină pentru a o prelua el, utilizându-l ca studiu de caz, reprezentant al păturii superpuse. Doar că monografia sociologică a Cantacuzinului, devine monografia literară a prozatorului, iar subiectul ei nu este atât târgul, cât crepuscularitatea unei lumi pe care de a se stinge.

Calitățile lui cu totul excepționale le rezerva pentru o muncă obscură, de observație minuțioasă a unui exemplar de aglomerație urbană, care trebuia neapărat fixat într'un manuscript și ntr'un argument. Acest exemplar de aglomerație urbană era însuși târgul în care locuia, capitală de județ, centru

negustoresc al vieții rurale a ținutului. Ce este un asemenea târg moldovenesc e necesar neapărat să se știe, căci mâni nu va mai fi; în orice caz nu va mai fi ceea ce este astăzi. Trebuie deci fixat într'o monografie sociologică, spre a servi istoricului de mână.¹⁹

Monografia ne arată că ovreii aveau singura baie publică, oamenii din ghettoul evreiesc sărăcăcios, ca și urmașii unei boierimi în declin coexistă cu les *nouveaux riches*, tagma „bogătașilor suspecti” precum și cu elita populației evreiești, ale căror vlăstare, tineretul studios și femeile și fetele nobleței financiare erau însă la curent cu ceea ce apărea în librăriile de la Iași și în diferitele periodice ale țării. Modernizarea pătrunde într-un fel care tulbură doar aparent economia simbolică a vieții patriarhale, cu mecanismele sale inerțiale în care tradiția, conveniențele sociale și reflexele mentalitare joacă un rol definitoriu. Este o societate tradițională care acceptă oarecare concesii făcute aristocrației în declin, provizorie și friabilă, reprezentată de Lai Cantacuzino, lăsând nealterat profilul său mentalitar.

Intervenția lui Lai Cantacuzino și Doamnei Argintar asupra Dariei Mazu, fată de o extracție modestă, crescută într-un mediu familial viciat de prezența unei boli ereditare care marchează existența fratelui ei, Emil, și a unei violențe și ignominii transmisă scrupulos din tată în fiu, are ceva artificial și nefast. Rodul educației elevate pe care i-o asigură cei doi mentori este steril și ultimativ malefic, calitățile evidente ale Dariei Mazu sunt menite irosirii într-o căsnicie nepotrivită atât prin diferența de vârstă între soți, nepotrivirea afectivă, cât și prin gradul de elevație, nepotrivirea culturală. Exercițiul scrupulos al educației apare de la bun început ca un fel de *violon d'Ingres*, un act estetic gratuit menit să suplinească un vid existențial, sterilitatea preocupărilor prințului și să întrețină iluzia unui menaj al cuplului format cu doamna Argintar.

Așa încât convertiseră la o adevărată destrăbălare intelectuală pe una din cele mai nostime și simpatice ființe din târg. Operația aceasta se făcuse cu discreție și modestie, pentru ca lumea Dariei Mazu să nu se simtă deloc jignită în mândria ei primitivă.²⁰

Prințul cu un cinism plictisit urmărește în memorie ascensiunea prin educație și asistența acordată de el și amanta sa, doamna Argintar elevei lor, Daria Mazu, ascensiune blocată de extracția umilă a protejatei sale și de o situație dezavantajoasă. Situația este calificată drept „tragică”, de la început prințul nu pare dispus să asume în niciun fel consecințele generozității sale. Într-un fel, el contemplă cu o satisfacție secretă perspectiva ratării acestui gest generos. „Ființa aceasta cu ochi magnifici e condamnată la ceva mai rău decât moartea. Dumnezeu a pus în ea elementele altei evoluții. Mâni totuși va fi soția unui copist de prefectură.”²¹

Prințul cunoaște valoarea distanțelor sociale, chiar dacă acestea drept consecință a decadenței familiilor princiare apar estompate. Instrumentarul vânătoresc de elită al prințului este cumulat cu lipsa oricărei vocații sau performanțe vânătoarești. Vânătoarea e un prilej de visare și promenadă pentru Prinț, eficiența se regăsește într-un registru străin contemplării. Educația subțiază straturi sociale mai grosiere care la a doua generație cunosc facilitățile unei culturi solide și anunță în viitor asumarea unor roluri mai îndrăznețe.

Cărțile apar pentru această lume patriarhală ca purtătoare a unui germene periculos, al declinului. Decadența este pe măsura modernizării unei societăți.

Există o scârbă princiară a aristocratului pur sânge, eufemizată prin educație, nu fără a mai păstra un accent malițios față de clasele în ascensiune și în special față de burghezia nou înființată, provenită din dislocarea vechilor straturi răzeșești. La educația sentimentală a burgheziei contribuie și romanele de mistere precum romanul celebru al lui Eugène Sue, *Misterele Parisului*. Eva Goldmann educată europenește este foarte cultivată, cu ea se poate întreține o conversație, iar cu Roza, menajera sa provenită dintr-o familie de evrei galițieni, Lai mai vorbește din când în când în germană. Altfel, Prințul îi disprețuiește profund pe funcționari, mai precis burghezia în ascensiune „desrădăcinații vieții rurale” însă concede faptul că bancherii evrei, corecți și discreți precum Lupu Mendel, Natan Finkel sau tatăl Evei, Marcu Goldmann cu care se întâlnește în stațiunile de lux de la Carlsbad sau Monte-Carlo reprezintă Occidentul. „Privilegiul nobil” al conversației galante, dar fără consecințe, exersat la adevărata sa valoare numai cu doamna Argintar îi este acceptat în această societate modernă cu care prințul are mai multe în comun decât cu autohtonii necizelați. De aici și disprețul său, în momentul în care Daria Mazu reacționează negativ privitor la întreprinderea sa cinegetică, lipsa de tact a fetei cu privire la valorificarea retorică a unui moment de glorie închipuit. Împușcarea unui iepure devine unul dintre cele mai importante evenimente din viața lui, prințul se află în căutarea unei tensiuni care să-i redea măcar și pentru o clipă sentimentul vieții, care pare să lipsească dintru început din datele personalității sale. Din coloratura decadentă a romanului sadovenian face parte și acest sentiment de epuizare, de devitalizare, de cartografiere a nimicului înregistrat scrupulos prin succese fictive și facile, prin stări tranziente și imprecise. În biblioteca personală ceva din substanța intimă a prințului se coagulează pentru o clipă ajutându-l să refacă o identitate de neutilizat în micul târg provincial, cea a cărturarului cu studii la Paris, cosmopolit, cu lecturi rafinate. Această lume pe care i-o evocă biblioteca personală cu exemplare rare se află și ea într-un declin care face posibil dialogul. Cărțile subliniază această inadecvare a omului cu locurile, decalajul între lumi, cea livrescă, recuperabilă într-un spațiu occidental și inutilă în micul târg moldovenesc unde, însă, Lai Cantacuzin găsește, asemeni lui Oblomov, resortul intim al unui *spleen* prezentat ca fapt ereditar și rezultat al unei educații dusă până la ultimele sale consecințe. Această *lassitude*, concentrat al meditației și lenei aproape orientale reprezintă rezultatul stirpei și privilegiul aristocratic, un lux obținut din distilarea sa. Decadența marilor familii ține și de consumul acestora, într-o rafinare continuă împinsă până la sterilitate. Toate calitățile evidente ale ultimului vlăstar al familiei sale nu-și găsesc niciun fel de întrebuintare, mai puțin un proiect fictiv al unei geografii-monografii-studiu sociologic asupra unei zone pentru care nu există nici cel mai mic interes, studiu ce va rămâne nescris înlocuit de geografia plictiselii prințului.

- Iată ecouri și epave ale unei lumi de pe alt tărâm, suspină el, fără glas.
Ce caută ici toate acestea ?
Se înclina spre ele ironic.

- Suntem niște anacronisme. Funcția noastră e să dispărem. Ceia ce nu vom face însă, până nu vom împlini o datorie a răzbunării divulgând, lumii și istoriei, adevărul. Trase un sertar și răsfoi note risipite. Ca foarte deseori, ar fi dorit să se puie la lucru. Meditația și lenea erau plăcerile lui cele mai evidente. Erau o prețioasă însușire de familie, plătită cu risipa unor mari averi. (...) Pe lângă asta, lenea lui și meditația îi duceau unele nemulțămiri și nedumeriri

pe care zadarnic încerca să le evite. Erau în el și punctau în sus capete de șarpe.²²

Sociologul nu este capabil să extragă substanța locului în formula mono-grafică, notele sale refuză să se coaguleze într-o lucrare care doctorului în drept la Paris nu i-ar fi luat cine știe ce timp. Prințul asumă condiția crepusculară și apropiata dispariție, dar și „pripeala” orientală a lui *dolce far niente*, ca pe un privilegiu aristocratic. A nu face nimic, acesta este idealul, pe cale de a fi compromis de o serie de evenimente minore.

N’ar fi frumos, se întrebă el deodată, să vadă un oarecare profil delicat stând în scaunul nalt al pianului și privind spre legăturile prețioase a unor volume care nu se găsesc decât aici și’n câteva biblioteci apusene ? El n’are dreptul să primească și ea n’are dreptul să intre. E prizonieră nu numai a prejudecăților și a unei lumi brutale, ci și a vârstei, și a curăției ei sufletești. Iată cum poate crește o floare în gunoiu și cum grădinari cu mâni impure izbutesc să-i dea o strălucire virginală. E și el unul din grădinari. Al doilea e Aglae Argintar.²³

Alături de amanta sa, doamna Argintar, contribuie la educația fetei, crescută în mediul artificial, de seră-salon al celor două familii importante în târg. Biblioteca și lecțiile celor doi țin loc de pension pentru tânăra sustrasă mediului infam, nociv al familiei sale. Metafora grădinii ar putea fi înlocuită cu cea a serei care însă face floarea de gunoi captivă unui climat fără de care nu mai poate supraviețui. Experimentul jardinier este sortit dintru început distrugerii, conceput ca un joc al dexterității unui pervers Pygmalion.

Există în acest dispreț magnanim al aristocratului o reevaluare a locului, reevaluare care este în notă impresionistă și o probă a inconsistenței sale. Eclerajul nu constituie doar un efect pasager, caracterul crepuscular al stirpei aflată la ultimul vlăstar se reflectă printr-o secretă simpatie de procedeu impresionist în aceste pânze estetizante ale ceții de aur. Ceața de aur ca și arcul sublim al crengii de aur în romanul omonim reprezintă ridicarea personajului, dar și a evenimentelor la condiția estetică, a basmului-parabolă spre exemplu așa cum funcționează acesta în *Creanga de aur*. Avem însă mai ales în *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, prezența ochiului estetului care trage perdeaua auriu-secesionistă peste imponderabilele mizerabiliste ale lumii. Cantacuzino acceptă această semicecitate confortabilă pentru el de pe pozițiile estetului decadent, neimplicat în act prezent doar în contemplație. Mutarea felinarelor sau absența becurilor, gropile la tot pasul dezvăluie depreciativ dimensiunea caricaturală a edilității, rudimentele de urbanitate ale târgului, „geografia propriei lui mizerii”.

Cantacuzin trecu în uliță, coti hudiți, călcă pe bucăți de trotuare, sări peste noroaie. Era vechiul lui război geografic. Deși disprețuia profund acest simulacru de capitală, consimți să găsească ceva pitoresc în amestecul dintre dezordine și nobila lumină eternă. Era peste toate aceste mizerii trecătoare o ceață de aur.²⁴

Fata este marcată de episodul hingheririi câinilor, spectacol macabru de o tensiune puternică, ca și crizele de epilepsie ale fratelui său, sau tratamentul de o brutalitate ieșită din comun la care sunt supuși fratele și sora din partea unui tată lipsit de un minim afectiv. Există în familia sa o ereditate încărcată,

Gavril Mazu este epileptic și transmite boala. Doctorul Rudolf Barboni și coana Frosa fac parte din topografia cantacuzină, aportul de modernitate pe care-l aduce medicina. Cucoana Frosa este desemnată să facă un istoric al familiei Mazu, marcată de tarele ereditare. Vasile Mazu, tatăl Dariei, va fi la rândul său lovit de paralizie. Fratele Dariei Mazu, Emil, la rândul său epileptic, a fost supus de tatăl său unui regim bestial, care l-a determinat să fugă de acasă. Romanul apărut în 1933 nu conține scena de spaimă a fetei înecate de fratele ei, Emil, scenă intercalată la o nouă reeditare.

Ca și sicilienii lui Tomasso di Lampedusa, țărani privesc orice întreprindere civilizatoare, precum spitalul înființat de un boier filantrop, Tudose Istrati, cu maximă suspiciune.

Lumea îl privea cum făptuiește, nu cu recunoștință, ci cu nedumerire. Spuneau unii, care cunoșteau amănunțele vieții lui, că ar fi fost un francmason : și asta era destul să explice spitalul, cum situația de păcătos învechit ori ucigaș explică zidirea unei fântâni.²⁵

Fundația spitalicească, intră pe mâna unui profitor, Gavril Mazu, tatăl lui Vasile Mazu. Vasile Mazu devine ca urmare a unor stratageme ajutor de primar, epilepsia, boala este ereditară. Însemnările « topografice » ale prințului privesc ascensiunea ilicită a lui Vasile Mazu, privit cu repulsie de către aristocrat. Putem realiza și în această delimitare drastică imposibilitatea unei mezalianțe.

«Aici, în acest târg, e exclus să se petreacă vreodată o dramă. Aici nu se întâmplă niciodată nimic; fatalitatea supune totul sub viscolu-i cenușiu. »²⁶ Chiar un omor nu stârnește decât o panică temporară care apoi se dizolvă în iluzie.

Cu ochii minții, Lai Cantacuzino urmărește efectul teatral al agitației fetei, intensitatea reală, dramatismul autentic, cartea unei prime dragoste și nu artificial, precum cel al preocupărilor lui. Drama romantică este complet exclusă din decorul târgului provincial, imposibilitățile sau inadecvările pentru Lai Cantacuzino țin în primul rând de domeniul esteticului, pentru a intra apoi în dimensiunea realului. Dramatismul situației Dariei Mazu este convertit în genul dramatic. Târgul oferă scriitorului Lai Cantacuzino nu subiectul unei drame romantice, imposibilitate predicată la nesfârșit, ci doar obiectul de studiu pentru sociolog urmărind emanciparea diferitelor categorii sociale sub influența schimbărilor politice și sociale. Aventura cu întregul ei potențial de trăire are însă nevoie de acomodarea unui terț, în cazul său, bărbatul doamnei Argintar, care tolerează cu asumată cecitate adulterul, iar în cazul Dariei Mazu, de o societate emancipată, mai modernă în care actul să dobândească tensiune dramatică. Prințul se înconjoară de eufemisme edulcorate pentru a se proteja de cruzimea unei definiții clare a situațiilor. Teatralitatea ca artificialitate aduce pe scenă persoane reale, ca și în cazul lui Dorina Gray sublimă este doar ficțiunea, interesantă este doar scena, iar spectatorul-estet nu permit intruziunea niciunui falset. Scena nu este potrivită cu drama, căreia Lai Cantacuzin îi recunoaște autenticitatea trăirii.

Viața îi rezerva încă perspective și neprevăzături. Însă târgul era de față. Aici sunt excluse dramele și exploziile. Aici nu se poate întâmpla nimic. Poate avea loc cel mult un raport sentimental bine amenajat, consimțit întrucâtva și

de un terțiu. Dar o piesă romantică de așa amploare e imposibil să se joace. Nici nu s-a jucat vreodată. Nici nu-i sală de spectacol.²⁷

Lai Cantacuzino sesizează cu satisfacție dramatismul nu atât al situației, cât al personajului și faptul că participă la această dramă are semnificația unei transfuzii emoționale. Decadentul atunci când a consumat tot, trăiește prin procura unui efect estetic sau unei drame exterioare aduse la valențele unui spectacol reușit.

Începea într'adevăr să fie femeie; deși era subțire, avea rotunzimi ferme. Trebuie s'o lase să-și verse întâiu năcazul, ca să i se coloreze obrazul și buzele. Buzele îi erau acum subțiri, palide și strânse și ochii i se adânceau într'o fixitate interioară.²⁸

Prințul este preocupat de alchimia interioară a propriilor sale simțiri, pe care le examinează atent, emoțiile subtile, stările tranziente, o anumită senzualitate și o cruzime superficială. Lai Cantacuzin este omul dozajelor fine, iar de dozaj depinde ca medicamentul să se transforme în otravă. Alchimistul-estet se mărginește să constate un proces și nu să intervină, temporizarea este o formă de sadism delectabil și de refuz: refuzul unei mezalianțe, dar și al unei complicații. Revine adesea o notă de dispreț fin în considerațiile prințului, dispus să-i acorde cu o ocazie oarecare chiar un epitet mai avantajos. Naratorul mimează până la un punct, prețiozitatea aristocratului care-și pune exemplarul sub lupă, adăugând insatisfacțiilor pasagere și uimiri elevate. « Era o ființă totuși interesantă. Cuconu Lai era dispus să-i acorde un epitet și mai avantajos. »²⁹ „Epitetul” când nu devine „adjectiv”, revine într-o împrejurare dramatică pentru Daria Mazu și delectabilă pentru prinț. Acesta rememorează scenele de intimitate din viața sa și apropierea de Daria Mazu, sondând, pentru o clipă, chiar și posibilitatea unei aventuri, la cererea fetei de a-l vedea între patru ochi în propria sa locuință. Apropierea fusese încurajată de prinț, fără a da nimic concret care să schimbe valența relației tutoriale, lăsând câmp liber imaginației. Figura de cavaler proiectată de Daria Mazu prin prisma romanelor cavalești se reduce la cea convențională a unei imagini mai degrabă degradate, carnavalești a rigăi de pică în cărțile de joc. Masca onorabilității îl ascunde pe seducător, lovit însă de o imanentă *impuissance*, diluată în complacerea într-un joc rafinat și pervers. Lealitatea „perfectă” care ar trebui să-l conducă la riscul unei mezalianțe nu se manifestă.

Non factualul glisează în romanul sadovenian pe o coordonată temporală, absența intrigii, reclamată de prinț, ar trebui să conducă fie la o artă a digresiunii sau la o supralicitare a descriptivului în detrimentul narativului. Pe coordonatele temporale absența intrigii și a evenimentului conduce la o imponderabilizare a oricărui act, la o aparentă atemporalitate, la o stare de spleen similar evanescențelor mediative orientale, fapt socotit delectabil de prinț.: « Lenea era în toate ca o plăcere. »³⁰ Absența evenimentialului, nefăcutul generează și un soi de fatalism de sorginte orientală, pe care-l incarnează prințul și care pare să condenseze într-un tablou crepuscular.

Odios târg, în care niciodată nu se întâmplă nimic, - cugeta el, repetându-se, ca într'un leit-motiv comic. Cu toate acestea târgul avea o frumusețe neprevăzută, pe care i-o da acel ceas unic, al aurului fluid și al funigieilor.³¹

Întreaga existență este redimensionată la scara iluziei, iar în absența scurgerii reale a timpului, domină impresia unui vid total al afectelor, în măsura în care pasiunea înseamnă mișcare. « Pentru asemenea târg, timpul este indiferent...(...) Oamenii care locuiesc în el par a avea pasiuni; în realitate e numai o iluzie a lor. »³² Traseul existențial este retras unui parcurs viu, și apare trasat implicit de forța destinului, a unei configurații stabile și inerte care exclude orice mișcare, transferat prin metaforă stazei apelor moarte de mlaștină. « Oamenii își primesc destinul cu fruntea plecată; ochii au o răceală de mlaștină, în care putrezesc trandafirii toamnelor. » Există în acest continuum temporal, omogen și egal în fiecare clipă, scurte întreruperi care nu au semnificația unei rupturi de nivel, și pe care Cantacuzin o asociază clipei extatice a înfloririi unei flori. « Sunt flori din gunoiu și din umbră care ies la lumină și au un ceas de înflorire numai al lor. Domnul Lai Cantacuzin verifica uimit acest adevăr în apariția doamnei Ortac. »³³ Filozofia aceasta cu iz oriental de un senzualism estetizat îi servește aristocratului drept alibi pentru propria sa inerție, pentru propria sa devitalizare care-i anunță sfârșitul. Este acesta imaginea unui târg moldovenesc de la finele secolului? Mai degrabă, avem o impresiune subiectivă, un filtru crepuscular al sensibilității personajului și care este parțial împărtășit și de narator, ce se distanțează ironic în diverse împrejurări de opiniile prințului. Acesta desface legăturile dintre el și lume, are o aderență scăzută la eveniment, nu este capabil să schimbe cursul evenimentelor deși dispune de mijloace pentru a o face, devine prizonierul unei temporalități închise, circulare.

Sfârșitul pare un decalc după formula clasică de închidere a unei narațiuni puternic tipizate cum este basmul : « și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți. » În cazul nostru, bătrânețea nu mai reprezintă acea elongație cuprinsă mitic și atemporal a echilibrului fericirii, ci exact pe dos. E o bătrânețe prematură, « mai curând decât trebuia », solitară și ca o perpetuare *ad infinitum* a unei nerealizări. Dacă în basm, fericirea și senectutea sunt proiectate în eternitate drept expresie a împlinirii, a ceea ce s-a petrecut din plin și a cărui intensitate este de neegalat și chiar indezirabilă, în cazul prințului rămas singur, expresia neîmplinirii constă nu doar în ratarea ei, ci și în prelungirea acestei ratări la nivelul propriei geografii, a unei absențe, a unei repetiții a clișeului care figurează ca leitmotiv, sau „refren” al romanului și care poate figura drept deviză pe blazonul blazării acestui aristocrat decadent. Prințul ratează singura întâmplare semnificativă, singura dramă, singurul punct de articulație a unei istorii care să dea consistență existenței sale. În afara unui narator omniscient, nimeni nu află care a fost destinul Dariei Mazu, retragerea ei din scenă se face misterios lăsând ca și în cazul romanului lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, o adiere de romanță. „Iar prințul a îmbătrânit mai curând decât trebuia, convins că în geografia lui e imposibil să se întâmple vreodată ceva de samă.”³⁴

¹ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Vol.I, Minerva, București, 1973, p.58.

² Vianu, Tudor: *Arta prozatorilor români*, Ediție îngrijită de Alexandra Bârna, Prefață și notă explicativă de H.Zalis, Ed. Gramar, București, 2000, p.287.

³vezi subcapitolul 1, „Primejdia decadentismului” – o alarmă falsă. Anii nouăzeci – o perioadă de tranziție” din capitolul IV în Zigu Ornea, *Sămănătorismul*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.

⁴ Alexandru Paleologu, „Filosofia lui Sadoveanu” în *Bunul-simț ca paradox*, Ed. Cartea Românească, București, 2005, p.133.

⁵ *Ibidem*, p.135.

⁶ H.H.Stahl, *Bucureștii ce se duc*, Editura Domino, București, 2003.

⁷ Constantin Bacalbașa, *Bucureștii de altădată*, Editura Albatros, București,

⁸ N. Iorga, „Boierimea de țară care se duce” în *Sămănătorul*, An. V, nr.47 (25 noiembrie), 1905, pp.861,862.

⁹ Capitolul intitulat, „Paradisul slujnicelor” al lui H.H.Stahl este elocvent din acest punct de vedere.

¹⁰ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982, p.629.

¹¹ Ion Istrate, „Dimensiunile epice ale amintirii în romanele târgurilor de provincie de Mihail Sadoveanu” în Paul Cornea (coord), *De la Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, Editura Minerva, București, 1982.

¹² Mihail Sadoveanu, Prefață la *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, București, 1942.

¹³ „Oricare ar fi asemănările dintre aceste două curente, nota esențială ce le diferențiază e așezată în timp: pe când sămănătorismul e paseist, fie că se inspiră din trecutul istoric, fie că se mistuie în regretul formelor revolute, ale claselor sociale dispărute, - deși, reacționar în fond, în formă însă, în aspirațiile politice, de pildă, expresie autohtonă a unui socialism localizat, poporanismul e, dacă nu revoluționar, cel puțin futurist, adică se pune în planul unei viitoare forme sociale.” Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Vol.I, Minerva, București, 1973, p.33.

¹⁴ Mihail Sadoveanu, *Locul unde nu s'a întâmplat nimic sau târg moldovenesc din 1890*, ed. „Adeverul”, București, p.10.

¹⁵

¹⁶ Mihail Sadoveanu, *Locul unde nu s'a întâmplat nimic sau Târg moldovenesc din 1890*, ed. „Adeverul”, București, 1923, p.20.

¹⁷ Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, Paralele 45, Pitești, 2002, p.141.

¹⁸ *Ibidem*, p.142.

¹⁹ Mihail Sadoveanu, *Locul unde nu s'a întâmplat nimic sau Târg moldovenesc din 1890*, ed. „Adeverul”, București, p. 11.

²⁰ *Ibidem*, p.

²¹ *Ibidem*, p.

²² *Ibidem*, p.40.

²³ *Ibidem*, p.41.

²⁴ *Ibidem*, p.54.

²⁵ *Ibidem*, p.72.

²⁶ *Ibidem*, p.77.

²⁷ *Ibidem*, p.94.

²⁸ *Ibidem*, p.100.

²⁹ *Ibidem*, p.133.

³⁰ *Ibidem*, p.133.

³¹ *Ibidem*, p.133.

³² *Ibidem*, p.171.

³³ *Ibidem*, p.233.

³⁴ *Ibidem*, p.240.

ANTONIO PATRAȘ

La oglindă. Lovinescu par lui-même

Stăpân pe sine, trecând peste lucrurile neplăcute cu discreție și eleganță seniorială, sobru, amabil dar fără efuziuni, rece în aparență, echilibrat, E. Lovinescu și-a modelat imperturbabil destinul de scriitor, într-un acord deplin cu însușirile așa zis „pozitive” ale propriului temperament. Afișa la tot pasul toleranța, atitudinea de bun simț a omului încrezător în puterile rațiunii, cinstit și cuminte, totuși capabil de ironie, ba chiar cu asupra de măsură în polemică, unde se manifestă plener calitățile spiritului său analitic iubitor de turniruri sofistice, un spirit așadar lucid și exact, de esență galică, auster, impecabil în argumentare deși fără cine știe ce îndrăzneli în vorbă sau gând. Însă contemporanii n-au părut prea impresionați de personalitatea criticului în preajma căruia au stat (majoritatea, e drept, pentru puțină vreme) câțiva dintre autorii de prim-plan ai literaturii noastre. Într-adevăr, oricât ar părea de bizar, Lovinescu n-a reușit să câștige un prestigiu fără fisuri în ochii intelectualilor de elită din epocă. Faptul se datorează nu atât cantității (limitate, la urma urmei), cât caracterului publicistic, preponderent gazetăresc al scrisului său, ritmat la temperatura moderată a foiletonului fără pretenții, de scurtă respirație. Apoi, nici ideile vehiculate în lucrările cu miză teoretică nu excelează în profunzime ori subtilitate, meritul lor limitându-se la edificarea unui program cu finalitate practică axat pe câteva principii coerente, simple și clare, pe înțelesul tuturor.

Judecând drept, eficacitatea cronicarului literar aruncă în deriziune pretențiile de originalitate ale gânditorului, de care nu numai Lovinescu va fi fost vinovat. Dealtfel, autorul *Istoriei literaturii române contemporane* nu agreea deloc ideea de „sistem”, constrângătoare pentru cine vrea să fie mai mult decât un „specialist”, insistând în repetate rânduri asupra relativității propriilor convingeri. Ca atare, unica utilitate a „doctrinei” elaborate de ideologul modernismului ar rămâne aceea critică, militantă, de interes circumscris exclusiv domeniului literar. Oricum, constatarea că Lovinescu nu a fost un „cap teoretic”¹ nu scade cu nimic valoarea operei sale, luată în ansamblu. E de mirare doar că el a ajuns să treacă, în genere, drept cel mai doctrinar dintre criticii noștri de prima mână, deși (am spus) în interbelic puțini ar fi îndrăznit să-i recunoască preeminența față de Călinescu, Zarifopol ori Ralea, intelectuali dacă nu superior înzestrați, în orice caz,

de o cultură ideologică vădit mai temeinică și diversificată. De aceea, pretinsa contribuție „sociologică” din *Istoria civilizației române moderne* n-a stârnit nici un ecou notabil în rândul specialiștilor, iar literații au plasat-o, răutăcios, dar nu chiar fără îndreptățire, în trena *Spiritului critic în cultura românească*.

La fel, în linia acțiunii militante, polemice și, implicit, vulgarizatoare a ceea ce Sainte-Beuve înțelegea prin „une critique de combat”, trebuie primite și conceptele de interes „teoretic” precum autonomia esteticului, sincronismul, mutația valorilor, imitația sau diferențierea – expresii clișeizate prin folosirea excesivă, născute totuși inițial din nevoia de disciplină și claritate fără de care discursul critic, sufocat în nuanțe, riscă să nu mai convingă pe nimeni. Tot din necesitate (prin urmare, după cum spune el însuși, în răspăr cu propriile predispoziții temperamentale) trasează „impresionistul” Lovinescu direcția evoluției genurilor, redusă la câteva principii ordonatoare simple (intelectualizarea poeziei, urbanizarea și obiectivarea prozei etc.), ca un fel de „ancore” banale, dar servind de minune cronicarului și istoricului literar pornit la bătălia pentru canon. Un lucru e sigur: indiferent de modalitățile promovării și de strategia retorică pusă în joc, „modernizarea” are până la urmă întotdeauna câștig de cauză, peste mode și timp. Iar magistrul de la „Sburătorul” a intuit foarte exact mersul literaturii noastre, chiar dacă mijloacele de care dispunea nu s-au dovedit nici pe departe infailibile. Atât, și ar fi fost suficient pentru cristalizarea unui destin postum. Lovinescu nutrea însă alte aspirații, menite să-i aducă o glorie mai durabilă.

Voia să fie artist dar, lipsit cu desăvârșire de spontaneitate, negăsind parcă niciodată tonul potrivit, sau măcar o sursă de inspirație ceva mai viguroasă, se lăsa amăgit de ispita cunoașterii sufletului omenesc, de la care credea cu tărie că pleacă totul, în bine și în rău deopotrivă. Interesul pentru psihologie (știință ce-l fascinașe și pe Maiorescu), limitat cu timpul înspre analiza pasiunilor ori reflecția cu miez etic, de tradiție clasică, se face simțit dintru început nu doar în literatura, ci și în critica lovinesciană – dovadă tehnica faguetiană a „figurinelor”, exersată chiar din primii ani, pentru ca ulterior să fie adusă la perfecțiune, mai cu seamă în portretura morală a *Memoriilor*. Toate acestea îl apropie mult de Ibrăileanu, în pofida divergențelor de „gust” și „metodă”.

Asemeni rivalului său de la Iași, Lovinescu considera genurile drept forme ale temperamentului (persistentă obsesie!), și obișnuia să interpreteze literatura din același unghi, ca expresie a personalității creatoare, totuși cu un accent mai apăsător pe transferul de sens de la autor la operă, relație privită unilateral, reducăționist, pentru că tinde să neglijeze însemnătatea determinațiilor social-istorice. La Ibrăileanu în schimb, cel puțin teoretic, psihologicul rămâne un factor subordonat, variabil, în funcție de raporturile ce se stabilesc între individ și societate. Criticul de la „Viața românească” încerca să concilieze de fapt determinismul lui Taine trecut prin filtrul lui Gherea cu individualismul romantic (cartea lui Carlyle, *Cultul eroilor*, era încă în vogă pe acele vremuri), spre a opta în cele din urmă pentru soluția de bun simț a acceptării influențelor reciproce. Lovinescu înclină balanța de partea personalității artistului, singura în măsură să hotărască evoluția gustului estetic și să impună publicului valorile autentice.

Observația trebuie să ne capteze atenția, pentru că ideea preeminenței psihologicului, enunțată chiar din *Pași pe nisip* (e drept, fără convingere, în maniera sceptică a impresionistilor), se dogmatizează treptat, pentru a deveni, ulterior, obiectul unei veritabile „teorii” despre personalitate. Or, scrisul lovinescian, în întregul său, poartă amprenta acestui personalism psihologic

– obiectivat în paginile de confesiune (îndeosebi în *Memorii*, sub forma unui discurs abstract și metodic despre propria evoluție spirituală), propus ca temă de reflecție în literatura de ficțiune și formulat deseori explicit ca unic scop al travaliului exegetic, de la mărunta cronică la studiul amplu de istorie literară. De asemenea, conceptul de „mutație a valorilor estetice” se bazează tot pe considerente de natură psihologică și pe reflecția asupra experiențelor personale, subiective, de lectură.

Dar una e practica, alta teoria. Pentru că, surprinzător, în comentariile sale critice Lovinescu nu utilizează deloc sursele de care un specialist în psihologie ar trebui să se prevaleze, măcar sporadic (prin comparație, Ibrăileanu pare de-a dreptul erudit). El formulează în mod obișnuit judecăți morale și exploatează amănuntul biografic cu intenții strict portretistice, fără bătaie mai lungă. Așa se face că misterul sufletului rămâne impenetrabil, când nu e tradus direct în limbajul concret al fiziologicului. În consecință, pretențiile psihologizante ale exegezei lovinesciene se reduc la schematismul abstract din caracterologia clasică și la un soi de biografism sumar, care instituie o relație causală între autor și operă prin detaliul anecdotic și elementele de portret moral. „Metoda” vizează aici descoperirea miezului etic al personalității creatoare, indiferent de „conținutul”, de „mesajul” mai mult sau mai puțin moral al operei. Nu intrăm, acum, în detalii. Fapt e că Lovinescu nu trece, iată, peste nivelul discursiv al cronicarului de reacție imediată, riscând să-și atragă reproșul diletantismului. Cu toate acestea, studiile sale (da, nu foarte bogate în idei) au merite nu mai puțin importante, precum rigoarea și o logică fără cusur, deprinsă la școala lui Maiorescu. Nu altfel stau lucrurile nici în cazul sus-menționatei teorii despre personalitate.

Pomind de la datele concrete ale propriei experiențe, Lovinescu descoperă două componente de bază în formarea personalității: temperamentul, înscris ca o fatalitate în gena ființei noastre, și voința, singura forță de care depinde desprinderea individului din orizontul fără contur al speciei. Adevărat, procesul individuației implică în mod necesar apariția conștiinței și ieșirea din starea naturală, a trăirilor nediferențiate. Odată scos din stadiul purei virtualități, fondul acesta primar își relevă latura creatoare sub impulsul factorilor voliționali, ce îndeplinesc atât o funcție frenatoare, de reglaj psihic, cât și rolul de catalizator al energiilor latente. Între omul natural și omul deliberativ se duce un război din care nici unul nici celălalt nu trebuie să învingă. Cât timp se menține echilibrul, firește, cu victorii temporare de o parte sau alta, vorbim despre o personalitate în act, cu atât mai conturată cu cât conștiința neîmplinirii va fi fost mai puternică. Dacă învinge natura, omul repetă destinul anonim al tuturor ființelor născute doar pentru a muri. Când voința triumfă, s-a făcut deja un pas uriaș în sensul ameliorării speciei, căreia i se deschid acum infinite posibilități de manifestare. Fără voință n-ar fi existat nici viață morală, și nici aspirații creatoare. De aceea, după cum spunea Ralea, eticul presupune depășirea unui obstacol, fie și imaginar. *L'adversité fait l'homme*, desigur!

Pe scurt, nimic original. Lucrurile s-au mai spus, și încă mult mai nuanțat, de-ar fi să amintim doar arhicunoscutul scenariu psihanalitic al răfuielilor dintre „eu” și „sine”, cu ingredientele adiacente. De la Freud împrumută Lovinescu, apoi, și ideea că geneza artei se datorează procesului de refulare, de reprimate a libidoului. Creația ar fi, așadar, expresia unei sexualități sublimat, i.e. deviate de la rosturile firești, avându-și totodată originea în inconștient. Voința nu e totul, dar oferă o șansă de manifestare talentului virtual. Pe aceste

coordonate se înscrie, de regulă, interpretarea criticului, tributară unei concepții dualiste (ca să nu spunem gnostice) despre personalitate.

Cum era de așteptat, și atunci când se referă la sine criticul aduce în prim-plan același tip de conflict radicalizat, în doi timpi, prea previzibil de acum ca să mai surprindă. Singurul element de noutate îl constituie sursa citată drept element de legitimare a propriei argumentații: Jules de Gaultier. Relativ cunoscut la începutul secolului trecut, fără a fi totuși o autoritate, psihologul francez îi furnizează criticului român un concept – bovarismul – ușor de înțeles și de utilizat în cele mai diverse contexte, dar nu tot atât de precis pe cât ar fi trebuit ca să justifice niște pretenții teoretizante. Este acesta un alt indiciu al eterogenității lecturilor lui Lovinescu, credincios dezideratului „impresionist” ce încuraja hedonismul cultural, refuzul specializării. În linii mari, așa-zisul „bovarism” reprezintă elementul dinamic al personalității, tradus în capacitatea omului de a se imagina altfel decât este de la natură. Cu alte cuvinte, o proiecție imaginară care se cere asumată deliberat, în cunoștință de cauză. Altfel, dacă autocontrolul lipsește și conștiința doarme, tendința mistificatoare poate căpăta nedorite nuanțe patologice, luate în calcul ca pe un risc de la sine înțeles.

Lovinescu atribuie temperamentului său melancolic, „moldovenesc”, pasiunea artistică, curiozitatea nestăpânită și dezordonată, de „impresionist” incurabil, cultivat în spiritul unui epicureism rafinat, sceptic, amintind de plăcutele năravuri ale strămoșilor noștri orientali. Dar, în loc să tragă din narghilea și să privească asfințitul prin perdeaua de fum, cum îl îndemna firea, criticul își impune un program drastic de lucru și inventează – bovaric, bineînțeles! – o ideologie de natură total opusă, liberală, susținând valorile modernității, credința în progres, datoria implicării în viața publică. „Bovarismul” se face vinovat, printre altele, de abandonarea studiilor clasice în favoarea incomodei profesii de cronicar literar, și tot așa se explică militantismul doctrinar din opera de maturitate. Apoi, eliminarea nuanțelor și privilegierea locului comun, afirmat cu convingere, marchează nu doar sensul de evoluție a criticii lovinesciene, ci și procesul modelării de sine. Mecanismul ajunge să funcționeze perfect, rotunjind o personalitate ieșită din rând. Inadecvările nu intră în discuție, deocamdată.

Totuși, dacă Lovinescu nu s-ar fi împiedicat de cartea lui Gaultier și ar fi consultat studii mai consistente, în alți termeni și-ar fi enunțat „teoria” – altfel coerentă în sine, nimic de zis. Ei bine, sugestiile cele mai fertile (de n-o fi cumva o simplă coincidență) vin cu precădere dinspre psihologia *Einführung*-ului, cum foarte exact a intuit Camil Petrescu într-o cronică nebăgată în seamă la vremea aceea². Dar nu Lipps, autorul invocat în genere ca sursă autorizată, ci Wörringer pare a fi reperul fundamental în cazul de față, esteticianul la care se raportează și Jung în câteva rânduri pentru a descrie cele două tendințe opuse ale psihicului, extroversia și introversia³, legate direct de „abstracție” și „intropatie” (sau „empatie”, după echivalentul preferat de traducători), noțiuni folosite spre a desemna percepția estetică în manifestările ei polare. Când una dintre tendințe este anihilată, observă Jung, „identificarea cu funcția orientată prezintă un mare dezavantaj, acela al degenerării individului”. Și, mai departe: „Omul este fără îndoială capabil de o mecanizare de largi proporții, dar totuși nu atât încât să renunțe la sine însuși pe de-a-ntregul și fără pagubă. Cu cât se identifică mai mult cu o funcție anume, cu atât o investește libidinal mai mult și cu atât mai mult retrage libidoul din alte funcții”⁴.

Conștient de pericolul semnalat, Lovinescu a recurs la literatură ca la o formă alternativă de manifestare a personalității sale, clădită pe fondul psihic de nuanță „moldovenească”, niciodată pe deplin neutralizat. Indiferent de mijloacele expresive sau de genul abordat, scriitorul, individualist ireductibil, s-a mulțumit să vadă lumea doar pe o latură, prin lentila îngustă a propriului eu. Pesimist dar fără puseuri anarhice, agnostic, pasionat de cunoaștere în limite rezonabile, prea lucid pentru a avea și organ metafizic (sociologul repudiază ortodoxismul ca retrograd, irațional și mistic, în favoarea catolicismului pragmatic și progresist), el a explorat posibilitățile unei percepții în fond mărunte, obișnuite, și parcă prea omenești, cu luciditatea satisfăcută a savantului care speră să descopere universul într-o coajă de nucă. Ideea merită reținută, pentru că tot Jung opune tipului psihologic (reprezentat – nu-i așa? – de Lovinescu însuși) pe acela vizionar⁵, într-o clasificare notorie a modelelor fundamentale de creație artistică. Și apropierea nu se reduce nici pe departe doar la atât. Le vom pune în valoare, pe cât ne stă în putință, la momentul oportun.

Aici, în strădania aceasta de a schița o explicație plauzibilă, din unghi psihologic, a personalității umane, plecând de la propria experiență de viață și de lectură, se deslușesc resorturile autentice, surprinzătoare chiar, ale operei poate celui mai reprezentativ dintre criticii noștri. Din păcate, paginile conținând prețioasele documente sufletești, de mare interes pentru explicarea personalității, au fost ignorate pe nedrept din pricina locurilor comune care intră în arsenalul binecunoscutei acțiuni militante pentru cauza autonomiei esteticului și a sincronizării cu valorile occidentale. La urma urmei e firesc să fie așa, de vreme ce, cu rare excepții, exegeza și-a rezervat rolul facil al conservării vechilor clișee. Și, oricât ar părea de bizar, tocmai din pricina excesivei simplificări vulgarizatoare se explică, în fond, mare parte din prestigiul actual al lui Lovinescu, probabil singurul critic român căruia posteritatea i-a inventat o imagine fără pată. Nu intră în intențiile noastre să negociem, după o vorbă intrată de-acum în lexicul de specialitate, imaginea cu pricina.

În numele lui Lovinescu s-au dus mereu lupte grele, îndeosebi pentru revendicarea unui principiu de autoritate morală. Singura dezbatere consistentă pe marginea ideologiei lovinesciene și, implicit, a maiorescianismului, a avut loc în anii 70 și se datorează câtorva intelectuali ce au făcut parte sau numai au gravitat în jurul Cercului Literar de la Sibiu (contribuții substanțiale au adus profesorul Liviu Rusu, dar și Negoïtescu, Balotă sau Ovidiu Cotruș). S-au scris și cărți, bineînțeles, dar ele n-au avut cine știe ce ecou în conștiința publică. În rest, omagiul postum s-a limitat la consacrarea efigiei standard. Tinerii mai înzestrați intelectual din cercul „Sburătorului” i-au urmat lecția dar s-au despărțit de maestru, căruia i-a rămas mângâierea de a vedea cum rodește exemplul său, de independență și seriozitate profesională, în noile generații. Necultivând din principiu relațiile profitabile, distincțiile oficiale l-au ocolit sistematic, deși cuvântul său avea greutate în lumea scriitorilor. Revanșa vine abia târziu, după două-trei decenii de uitare organizată, când Lovinescu iese pentru prima dată în câștig în lupta cu Ibrăileanu ori Călinescu, rivalii dintotdeauna. Și nu atât omul însuși iese învingător, sau ideile sale, cât lovinescianismul, adică acel complex de însușiri ce desemnează o atitudine etică și un anumit mod de a înțelege literatura. Ni se pare firesc să considerăm azi „lovinesciene”: obiectivitatea, dezinteresul principial al criticului sau bătălia pentru esteticul pur, neamestecat cu alte valori. Lucrul n-ar fi fost cu puțință dacă în sprijinul cuvântului scris omul n-ar fi adus garanția ființei sale morale.

Din nefericire, disputa în jurul lovinescianismului a scos deseori la iveală tot soiul de lucruri urâte. Menționăm doar două dintre interpretările tendențioase care deformează grotesc gândirea magistrului. Prima se datorează categoriei dintotdeauna bine reprezentate a criticilor lipsiți de talent, fără harul expresiei, ce-și definesc identitatea prin contrast cu modelul călinescian, în linia unui eticism rigid, cu rădăcini resentimentare. De cealaltă parte se află judecătorii imparțiali, apărătorii vehemenți ai autonomiei esteticului. Dar masca apolinică a echidistanței, clădită pe imperativul suspendării verdictului etic, ascunde în realitate o atitudine la fel de părtinitoare, clădită pe discutabilul ideal al rezistenței prin cultură. Discutabil, pentru că Lovinescu nu a înțeles niciodată cultura ca pe o formă confortabilă de evazionism interesat. Dimpotrivă. În opinia sa, criticul trebuie să-și asume un angajament, să lupte pentru niște idei, să-și afirme deschis opiniile, dând dovadă de consecvență și combativitate, în sensul a ceea ce francezii înțeleg prin expresia „avoir du caractère”.

După lectura miilor de pagini ale unei opere editate doar parțial avem convingerea că, din cauza prestigiului critic, din simplă prejudecată sau din variate alte motive, Lovinescu a rămas un scriitor în mare parte necunoscut. Credința sa în vocația de romancier, subminată și alimentată deopotrivă de spaima eșecului, a ratării pe toate planurile, ilustrează aspectul cel mai vizibil al unui „caz” psihologic rar întâlnit, pe care autorul însuși s-a străduit să și-l explice în repetate rânduri. Dar, în problema aceasta îndeosebi, Lovinescu a înțeles numai ce a vrut el să înțeleagă. Fără a avea pretenția că am pricepe mai mult, n-ar strica să primim cu un strop de suspiciune versiunea „canonică”, acreditată oficial. Câteodată, îndoiala e binevenită. Măcar așa, ca măsură de prevedere.

¹ Vezi Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Editura Minerva, București, 1973, pp. 371-372: „Contribuția sa la lămurirea unor aspecte propriu-zis estetice este una de nuanțe, foarte importante desigur, dar care nu depășesc nici un moment cadrul trasat la noi de Maiorescu, debitor și acesta gânditorilor străini, în substanță dacă nu și în aplicare. S-ar spune atunci că E. Lovinescu este și el mai mult un practician decât un teoretician, dacă simplismul formulării nu s-ar izbi de realitatea că autorul conceptelor de sincronism, mutație a valorilor etc. este totuși criticul cel mai ideologic din literatura noastră. (...) Ceea ce-i lipsește lui E: Lovinescu am zice cu desăvârșire este fără nici o îndoială spiritul speculativ. Temperament latin, însetat de limpezimi, el ocolește premeditat obscuritatea problemelor metafizice, fiind din acest unghi de vedere mai puțin sau de loc un gânditor, un filozof și mai mult un sau exclusiv un voluptos al ideilor. După opinia noastră, el nu este nici măcar un ideolog în sensul obișnuit al cuvântului, în ciuda imaginii atestate de el însuși, ci pur și simplu o minte lucidă, pasionată după disociații”.

² Camil Petrescu indica mai degrabă estetica lui Lipps decât ipotezele biologului Hugo de Vries drept sursă a concepției despre imitație din *Mutația valorilor estetice*.

³C. G. Jung, *Opere complete*, 6. *Tipuri psihologice*, Ediție revizuită și întregită, traducere de Viorica Nișcov, p. 316: „Wörringer consideră că rădăcina comună a acestor două forme fundamentale de trăire estetică stă în impulsul către înstrăinarea de sine. În cazul abstracției, omul tinde prin contemplarea necesarului și a imobilului

să fie eliberat de întâmplătorul condiției umane și de arbitrariul aparent al existenței organice generale. Față de abundența tulburătoare și impresionantă a obiectelor vii, omul își creează o abstracție, adică o imagine abstractă generală în care impresiile sunt exorcizate într-o formă reglementară. Față de schimbarea haotică a evenimentelor trăite, această imagine posedă semnificația magică a unei proiecții. Cufundându-se în imagine, omul se pierde astfel în ea, încât adevărul său abstract se situează în cele din urmă deasupra realității vieții, pe care, în genere, o reprimă fiindcă i-ar putea tulbura desfătarea cu frumusețea abstractă. El se ridică astfel la nivelul abstracției, se identifică cu valabilitatea eternă a imaginii sale și încremenește în ea, transformând-o într-o formulă eliberatoare. În felul acesta el se înstrăinează de sine și își transferă viața propriei sale abstracții, în care se cristalizează cumva”.

⁴ *ibidem*, p. 317

⁵ cf. și Norbert Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, trad. de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu, prefață de Gabriel Liiceanu, Editura Univers, București, 1978, p. 145: „Jung distinge două tipuri de creație: tipul psihologic și tipul vizionar. Tipul psihologic reprezintă un conținut care se mișcă în orizontul conștiinței umane: experiențe de viață, trăiri personale etc., psihologul nemaiaivând nimic de adăugat dincolo de cele spuse de autor. În schimb, conținutul creației vizionare este constituit din configurații de o stranie înțelepciune, care pune în joc o natură primară: viziuni originare. Viziunea este situată dincolo de limitele conștiinței. Acest tip de creație vizionară are nevoie de interpretare”.

DORIS MIRONESCU

Autenticitate vs. literatură: Mircea Eliade

Cum este posibilă o literatură a autenticității, dacă autenticității resping literatura însăși? Încă din seria de articole publicată la 20 de ani sub titlul „Itinerar spiritual” (1927), Mircea Eliade învinuia, cu vădită ostilitate, literatura de „impuritate”. Acuzația majoră era aceea că literatura nu face decât să consemneze emoții mediocre și idei gata digerate, nivelându-și cititorul, satisfăcându-i acestuia momentan apetitul de cunoaștere, fără a-i stimula cu adevărat spiritul: „Literatura mulțumește sentimentalismul, senzualitatea, nevoia de idealism, de filosofie, de misticism, de cunoașterea realităților sociale etc. Dar mulțumește toate acestea numai într-o conștiință în care ele sunt mediocru dezvoltate. [...] Un suflet cu adevărat contemporan [...] va căuta emoțiile estetice pure, în artă. [...] Literatura e o critică culturală de mare folos și păstrează câteodată fragmente de pură artă. Dar pentru noi nu poate fi o poziție ultimă”¹. Se poate ca aici să se fi ascuns și unele aprehensiuni ale tânărului eseist față de estetica jalei și a melancoliei, față de sentimentalismul „moldovenesc” pe care îl acuza, în scris, în aceeași perioadă. Cert este că pulsivitatea antiliterară este vie în cadrul generației, astfel încât chiar și cititorul rafinat care era Mihail Sebastian putea la un moment dat să declare: „Învinuiesc literatura de a falsifica viziunea vieții, de a pune termeni intermediari între oameni și mine, de a rupe legătura directă pe care o caut cu fiecare ins. O învinuiesc de a oferi întâiului venit o imagine utilizabilă oricând, un chip «interesant», un vocabular «ales», un fel de a fi impersonal și indecis”². După Sebastian, literatura îl înstrăinează pe om de sine însuși și, consecutiv, de semenii săi. Falsifică destinul individului și comunicarea veritabilă cu ceilalți. Îl îndepărtează pe om iremediabil de „viziunea vieții”, condamându-l să trăiască o ficțiune. Or, pentru tânăra generație, „adevărul” în sens ontologic este obsesia zilei. Autenticității socotesc potrivit să se lepede de literatură, învinuind-o de grele păcate.

Și totuși, autenticității scriu literatură. Vor propune însă, printr-o mișcare specifică avangardelor, o „nouă literatură”, plină de promisiuni de înaltă autenticitate. În *Oceanografie*, Mircea Eliade pledează ingenios și paradoxal pentru cultivarea imperfecțiunii („Incontestabil, trebuie să ai talent, inteligență, geniu. Dar câți nu au talent, și inteligență, și geniu?”³), manifestând ostilitate față de „stil” și prelucrarea artistică („Ce legătură poate avea scrisul cu «stilul», cu «perfecțiunea», cu «ameliorarea»? Scrii așa cum ești tu *acum*”⁴), respingând imperativul „originalității” („În fața originalității, eu propun autenticitatea... A

trăi tu însuși, a cunoaște prin tine, a te exprima pe tine”⁵). Modelul său vor fi „speciile sincerității”⁶: jurnalul, însemnările, notele disparate, iar în domeniul prozei de idei, eseul – în general, tot ceea ce afectează neterminarea, lipsa voinței de rotunjire a unei experiențe. Jurnalul este preferat de către Mircea Eliade pentru capacitatea acestuia de a reproduce sentimentul liminar al vieții trăite sub presiunea urgenței de-a te defini: „De-aceea cred eu că jurnalul, însemnările intime, notele fără importanță – conțin atâta tărie și atâta sete de veșnicie. Pentru că sunt scrise subit ca și o moarte, sau agonizează ca și o moarte, sau sunt dătătoare de seamă ca despre o moarte”⁷. Spre comparație, jurnalul ținut de Camil Petrescu, cu mari intermitențe, între 1927 și 1940, conține numeroase lamentații față de formula diaristică, una care risipește personalitatea în nimicuri zilnice, în loc s-o concentreze cât mai elocvent. Eliade are în vedere o literatură care „conține” experiența, reproducând-o „pe viu”, în ritm nervos.

Numeroase vor fi, în epocă, argumentele împotriva unei astfel de înțelegeri a literaturii. Într-adevăr, literatura nu poate fi un conspect imediat al experienței, fie și numai pentru că scrierea e mai lentă și obligă la recapitulări și interpretări ce, în miezul experienței, nu au cum să aibă loc. Însuși specificul procesului de elaborare literară contrazice această mecanică a înregistrării pe viu a faptelor, lucru constatat încă de atunci, de pildă, de către criticul O. Șuluțiu. Într-un articol intitulat „Autentic și estetic”, acesta atrăgea atenția la „erezia” de a opune autenticitatea literaturii. Intrând pe teritoriul esteticului, autenticitatea însăși este amenințată de transformarea, transfigurarea, prelucrarea artistică. Așa încât, în cele din urmă, „autenticitatea e imposibilă, dar e posibilă iluzia ei”⁸. Teoreticienii de mai târziu ai autenticității nu vor spune altceva. Adrian Marino va enunța un „paradox al autenticității” care sună astfel: „arta cere, fără îndoială, autenticitate, dar excesul de autenticitate riscă s-o distrugă”⁹.

În cele din urmă, o intervenție târzie în dezbateri este cea din volumul eliadian *Fragmentarium* (1938). Aici, autenticismul este definit ca stil de viață sau mod de gândire rezultat din eșecul „conștiinței magice”. A fi autentic este doar un paleativ al dorinței imposibile de a schimba lumea, de a avea acces la absolut: „Magia crede că omul poate fi și face orice. «Autenticitatea» se mulțumește cu mai puțin: nu poți fi orice, nu poți face orice. Nu poți fi, bunăoară, geniu, sau creator de lumi, sau Dumnezeu (cum afirmă magia). Dar poți fi tu însuși (adică, fără nici o alterare: sincer, actual, viu) și poți face o sumă de lucruri prin propria ta forță sufletească; lucruri care, laolaltă, alcătuiesc lumea ta, la organizarea căreia ai luat și tu parte și pe care ți-ai construit-o după nevoile și puterile tale. Autenticitatea este, așadar, o atitudine vulgară, populară, a idealismului. Dar atât «autenticitatea», cât și idealismul sînt eșuări ale conștiinței magice. Crezi că lumea o poți face și desface prin voința ta (magie); te convingi de absurditatea acestui demiurgism și atunci crezi că lumea o faci, cunoscând-o (idealismul); te mulțumești, în cele din urmă, să trăiești «autentic» o cât de mică părticică din această lume («autenticitate»)”¹⁰.

În această variantă „matură” a conceptului de autenticitate, literatura devine, în sfârșit, o modalitate posibilă de reflectare a experienței. Handicapul său anterior, venit din retardarea actului scrierii față de momentul trăirii (aici poate fi evocată celebra spusă camusiană din *Nunta*: „Il y a un temps pour vivre et un temps pour temoigner”), încetează să mai stingherească. Orice experiență omenească este considerată una „târzie” față de momentul auroral al conștiinței magice. În această situație, consemnarea autenticistă suferă de o dublă melancolie: o dată, datorită faptului de a nu putea capta pe

viu experiența, a doua oară, pentru că experiența absolutului este imposibilă. Bineînțeles, operele care și-au însușit aceste idei apar încă dinaintea de 1938. C. Fântâneru, H. Bonciu, A. Holban și M. Blecher vor da cele mai valoroase estetice variante ale autenticismului aplicând această variantă a conceptului.

De altfel, esteticeste vorbind, etapa „matură” a autenticismului generează un tip de literatură de o remarcabilă coerență stilistică. Eludând sofismele denunțate de către Marino și de alții, autorii în discuție nu vor mai pretinde că scriu o literatură sincronă cu „experiența”, cu inevitabilele autocontradicții care survin de aici. Autenticismul matur este o formă legitimă de literatură, care invalidează acuzațiile de „fals autenticism”¹¹, pentru simplul motiv că nu există o autenticitate „adevărată”! De fapt, numele însuși al direcției literare, în felul în care a fost el formulat de istoricii literari, posedă deja o complexitate specifică și elocventă. Astfel, „autenticist” nu este egal cu „autentic”, după cum „literatura autenticității” nu se declară (decât rareori, în discursul unor zelatori) drept singura literatură autentică. Deosebirea este aceea dintre un cuvânt aparținând limbii comune, nespecializat, și conceptul care se construiește cu ajutorul sensului primar al acestuia în cadrul unei nomenclaturi specializate. Așa cum sintagma „teatrul absurdului” denumește un teatru care își ia drept obiect absurdul, el însuși nefiind absurd (deoarece manifestă cel puțin un sens, și anume opoziția sistematică în raport cu reprezentarea dramatică tradițională), și literatura autenticității trebuie înțeleasă ca o literatură având în centrul ei noțiunea de „autenticitate” (corelată cu cea de „experiență”, „trăire” etc.), dar care ea însăși nu este „autentică”, deoarece nu a fost scrisă „pe viu”. Literatura autenticității desemnează un corpus de texte care chestionează ideea de autentic. Autorul pune o problemă, fără a avea nădejdea să o și rezolve. Scrierea va cuprinde o căutare închinată aceleiași mirabile „autenticități”, socotită o țintă, un deziderat, iar nu un punct de plecare.

Fiecare dintre aceste momente ale dezbaterii despre autenticitate se reflectă într-un fel sau altul în literatura noii generații. Setea vitalistă de experiențe cât mai noi, ca și ideea existenței unui substrat mitic în oricare experiență a absolutului apar în *Isabel și apele diavolului* de Mircea Eliade. „Experiențialismul” naturist, de o ingenuitate aproape adolescentă, antiraționalist și antiintellectualist este exemplificat în *Fragmente dintr-un carnet găsit* de Mihail Sebastian. Autenticismul suspiciunii perpetue îndreptate împotriva sieși e bine ilustrat de romanele „geloziei” ale lui Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic* și *Ioana*. Conștiința melancolică a omului care nu mai crede în posibilitatea de a schimba lumea și se resemnează să nu se mintă pe sine însuși este și ea exemplificată în operele lui C. Fântâneru, M. Blecher, H. Bonciu. După cum se vede, nu există o formulă definitivă a literaturii autenticității, ci doar un set de note comune, actualizate cu intermitență de fiecare autor, în baza datelor gândirii și sensibilității proprii¹². „Puritatea” genului poate fi localizată diferit, în funcție de autorul a cărui formulă de roman pare mai consecventă cu doctrina autenticismului. Dar, așa cum am arătat, această doctrină este instabilă, se modifică periodic și se reflectă variabil în scrierile literare. Astfel încât trebuie să conchidem că autenticismul există policefal în câteva întrupări diferite, fiecare putând fi socotită esențială doar în interiorul unui joc hermeneutic de o îndoioasă utilitate. Operele trebuie privite individual, încercând să aproximăm, în fiecare caz, ce înțelege fiecare autor prin „autentic”, „experiență”, „spirit” și, mai ales, „literatură”.

Mircea Eliade și înțelegerea vieții ca destin

Eseurile despre „trăire” ale lui Mircea Eliade compun o doctrină cu caracter destul de articulat, susținută cu consecvență în disputele culturale ale momentului, în ciuda modificărilor apărute din timp în timp, o dată cu „maturizarea” conceptului. Semnificația ideii de autenticitate este reglată, în deceniul al patrulea, prin dezbateri polarizate de luările de poziție ale lui Eliade. Era firesc ca romanele sale să capete, din acest motiv, statutul de opere de referință pentru autenticismul literar, punând în umbră încercările meritorii ale congenerilor și împingând modelul acestora de scriitură autenticistă către marginea canonului din epocă. În evaluarea autenticismului literar, critici precum Vladimir Streinu¹³ sau G. Călinescu¹⁴ se referă la scrierile eliadiene (pe care le judecă sever) chiar atunci când pretind că discută fenomenul în toată amploarea lui. Cel mai probabil, tot Mircea Eliade este subînțeles de către Camil Petrescu în articolul „Îndoita sursă a termenului de experiență” ca inițiator al mult disprețuitei „mode subiective a dorinței de trăire și salvare”. Dar, dacă unii contemporani preferau să considere că ideologia complexă a tinerei generații putea fi rezultatul inițiativelor publicistice aproape ale unui singur om, literatura autenticistă nu se lasă redusă la dimensiunile unei singure opere. Scrieri precum cele ale lui Constantin Fântâneru, M. Blecher sau Anton Holban nu ascultă de nici o „ortodoxie” a genului, reușind reformulări, unele spectaculoase, ale conceptului de autenticitate, printr-o tratare valoroasă din punct de vedere literar și foarte diferită de maniera din *Isabel și apele diavolului*.

Formula eliadiană a autenticismului literar este una foarte idiosincronică, mult diferită de realizările în același domeniu ale altor prozatori. Ea trebuie însă decantată din scrierile de tinerețe ale viitorului istoric al religiilor. Într-o prodigioasă activitate de numai un deceniu, acesta publică opt romane, având în manuscris altele două: *Romanul adolescentului miop și Gaudeamus*. Dintre cele opt tipărite, doar *Isabel și apele diavolului* (1930) și *Maitreyi* (1933) respectă, formal, convenția autenticistă a scrierii homodiegetice ce simulează a relata un fapt trăit; *Lumina ce se stinge* (1934) reprezintă o încercare de a produce un mit modern, într-o narațiune heterodiegetică, utilizând și tehnica joyciană „stream of consciousness”; *Nuntă în cer* (1938) folosește formula romanului „subiectiv”, despărțindu-se totuși, prin montajul confesiunilor, de convenția autenticistă; în vreme ce alte două romane, *Întoarcerea din Rai* (1934) și *Huliganii* (1935), sunt scrieri ambițioase, cu amploare de frescă realist-socială și de proză de idei, antrenând grupuri mari de personaje ce imită polemicile spiritualiste ale grupului criterionist. *Domnișoara Christina* (1936) și *Șarpele* (1937) se înscriu în paradigma fantasticului, cea care îl va „clasiciza” pe Eliade ca autor de literatură. Firește, există legături puternice între prozele autenticiste și cele realiste sau fantastice. De exemplu, problematica din *Maitreyi* sau *Isabel și apele diavolului* va fi întâlnită și în *Huliganii*, distribuită altfel în dialogurile dintre personaje și ilustrate prin noi cazuri de conștiință.

Romanul adolescentului miop și Gaudeamus reprezintă o aproximare „instinctivă” a autenticismului, realizată în absența conceptului și a teoriilor conexe. Cele două scrieri sunt autobiografice, cu minime transformări (de exemplu, numele profesorilor de la liceul „Sfântul Sava” apar cu o literă schimbată), preluând adesea pagini întregi din jurnalul autorului, prefăcut astfel încât să semene a scriitură romanescă. Naratorul se conduce după comandamentele „sincerității”, însă una pusă în scenă în mod ingenios: el se preface că vrea să scrie un roman cu titlul ce se regăsește pe copertă, că

va inventa unele personaje pentru a întreține interesul cititorului. Acesta este informat de fiecare nouă schimbare în compoziția romanului pe care naratorul adolescent se tot pregătește să îl înceapă. Efectul de real este indeniabil, distanțarea de ficțiune – constant semnalată. În cele din urmă, scrierea va avea drept obiectiv o descriere crudă și sinceră a vieții de liceean din anii '20. Interesul romanului proiectat de narator, ca și al aceluia scris de autor este cel de document sufletesc: „Romanul adolescentului miop va fi o serie de scene, de impresii, de portrete și de concluzii asupra mediului școlăresc și sufletului adolescenților”¹⁵. Cu toate că procedeele prin care autorul își asigură cititorul de „autenticitatea” narațiunii sunt uneori ingenioase, considerăm că nici unul dintre cele două romane „adolescente” nu se apropie de maturitatea conceptului propus de către tinerii scriitori din anii '30. Autenticitatea *Romanului adolescentului miop* este una care ține de autoobservație și de mărturisire, mult îndepărtată de semnificația spiritualistă pe care conceptul o va acumula mai târziu.

Eroul din *Isabel și apele diavolului* nu este un continuator al mai tânărului „doctor” din *Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus*. Adolescentul din romanele autobiografice își asculta trăirile proprii, își analiza iubirile și timiditățile, își contabiliza lecturile și în general performanțele intelectuale pentru ca astfel să-și surprindă devenirea spre maturitate. „Imoralismul” său (încă timid) nu urmărea o rețetă: de pildă, inițierea erotică într-o casă de toleranță nu era resimțită ca un rit de trecere, ci, mult mai realist, ca un moment obligatoriu din cauza presiunilor sociale (din partea colegilor). În schimb, personajul din *Isabel* este un colecționar de trăiri inedite, un consumator de experiențe șocante. Datorită multitudinii de aventuri mai mult sau mai puțin spirituale ale doctorului, romanul pare o încercare de a sfida cât mai îndrăzneț și consecvent morala publică. Cadrul exotic în care este plasat reprezintă o garanție a libertății etice a personajului, libertate ce nu va întârzia să se manifeste în forme din cele mai spectaculoase. G. Călinescu considera că experiențele constau „aproape exclusiv în trăiri de senzații sexuale”¹⁶, făcând și un inventar ironic al acestora. Lăsând de o parte ironia, sexualitatea este adesea terenul de încercare al experiențelor datorită încălcării de tabuuri pe care nu doar o permite, ci o presupune.

Romanul *Isabel și apele diavolului* este istoria unei convertiri. Eroul, tânăr român, orientalist în Calcutta, este un individ obsedat de propria concepție a existenței, desprins din șirul de eroi ai „romanului condiției umane” deschis de Levin din *Anna Karenina*. El exersează un program de viață, încercând să se bucure de libertatea cucerită față de lungul lanț de prejudecăți: „M-am deșteptat. Un om de bine m-a stropit cu apa vie a vieții. Diavolul a plecat, a zburat. Deșteptându-mă, am știut că el *nu există*, că e închipuire sau concept. [...] Acuma sunt tânăr, sunt viu, sunt eu”¹⁷. O dată eliberat, eroul nu mai crede în nimic, nici în religie și nici, cu o formulă vagă și cuprinzătoare, în „vechile tipare cari îmi încătușau viața, gândul, tot”¹⁸. Eliberat de falsele valori ale oamenilor comuni („Nu vreau să fiu comun”¹⁹, afirmă personajul) „doctorul” se regăsește disponibil pentru orice, rupând toate legăturile instituționale și personale cu cei de acasă și muncind doar pentru propria plăcere (un „diletantism” senzual de sorginte papiniană recunoaște aici Marian Papahagi²⁰). Însă munca îi este stânjenită de o misterioasă sterilitate. Libertatea cucerită prin repudierea valorilor întâmplătoare ale celorlalți echivalează, pentru el, cu neputința de a crea. Investigându-și vasta sa libertate și, totodată, luptându-se cu propria „sterilitate”, el se preocupă cu „ispitirea” celor din jur într-un păcat. Doctorul se

comportă precum un „demon” sau ca un „seducător” de tip kierkegaardian, care își salvează victimele din închisoarea gândirii convenționale, moștenite, pentru ca astfel acestea să intre în posesia propriei vieți.

Astfel, autenticitatea este înțeleasă în punctul de plecare al romanului ca o treaptă de limpezire spirituală, dincolo de care omul își poate trăi „adevăratul” destin. Doctorul își precizează identitatea mai întâi prin eliberarea de orice legături: renunță la bursa pe care o primea din țară și încetează legăturile cu prietenii și familia. Apoi, el încearcă să joace rolul „eliberatorului” față de Tom și Verna, copiii pastorului la care locuiește în gazdă, corupându-i, orientându-i pe calea „păcatului”, pentru ca astfel să-i oblige să renunțe la eurile lor cele vechi. Nu toate încercările reușesc. Tom, după un scurt episod homosexual, fuge de acasă chiar de ziua mamei lui, însă pubera Verna nu face decât să-și satisfacă „viciul”, fără alte consecințe spirituale. Dar operația are dublu sens, ea contribuind și la verificarea „libertății” eroului nostru, a stăpânirii de sine de care este el capabil în fața sacrilegiului. Imoralismul doctorului are o funcție spirituală, astfel deosebindu-se de modelul gidian, a cărui întrupare „servilă” (G. Călinescu) nu poate fi considerat. Dacă în *Prometeu rău înlănțuit*, *Falsificatorii de bani* sau *Pivnițele Vaticanului* (roman al cărui protagonist este un român pe nume Lafcadio Wluiki!) actul gratuit avea o semnificație ludic-estetică, în *Isabel și apele diavolului* sensul imoralismului este cel de probă spirituală, asemănător crimei experimentale a studentului Rodion Romanovici Raskolnikov. Lucrul este dovedit de imensa cazuistică (uneori indigestă) care urmează tentativelor de „corupție” din romanul eliadian. Atâta insistență în a alunga remușcărilor, rușinea și alte sentimente creștinești devine suspectă. Imoralistul lui Mircea Eliade nu este niciodată atât de imperturbabil pe cât vrea să pară.

I s-a reproșat acestui roman infuzia de ideologie care ar falsifica epicul, acordând faptelor o semnificație pe care acestea nu o au²¹. G. Călinescu analizează povestea ca pe un exemplu de pansexualism à la Felix Aderca, pe care glosele teoretice nu fac decât să îl paraziteze. Criticul trece însă cu vederea faptul că teoriile „doctorului” nu trebuie luate de bune, că naratorul este (semn al modernității narațiunii) necreditabil, autorul însuși delimitându-se, peste ani, de orice posibilă apropiere²². Evenimentele pe care eroul afirmă că le dirijează se întorc asupra lui și îl influențează în moduri care îi scapă. Adesea, când își clamează superioritatea, răceala, detașarea, o face tocmai pentru că este tulburat, fără să vrea s-o recunoască. Astfel, după ce Isabel îl respinge, doctorul o evită, lipsit de curaj, câteva zile: „Nu mă frământam decât ca să alung sfiala, dezgustul, teama din mine. Viziunile celei dintâi nopți le ucisesem. Nu voiam să redevin creștin. Nu voiam să plâng umilit și să mă rog, luptând cu un diavol și cu un vis”. În formă lirică, eroul notează apariția unor schimbări în structura sa interioară, ceea ce atestă că armura imoralistului are fisuri: „Deșteptarea mea a fost iarăși răs și nepăsare. Numai că nu simțeam aceeași libertate. Ceva, cineva – în sufletul meu – se irosea, sfărmat și plâns”²³. În cele din urmă, tocmai transformările interioare ale eroului, antrenând din ce în ce mai ample reconfigurări ale concepției sale de viață, dau structura acestui roman.

Finalul este adesea expedit de critici datorită „falsității” sale²⁴, dar trebuie să recunoaștem că naturalețea nu este una dintre calitățile literaturii eliadiene, în general. După ce a împins-o pe Isabel în brațele soldatului nr. 11 871, doctorul o cere în căsătorie pe tânăra însărcinată, gest absurd, inexplicabil, în conformitate cu conduita gratuită pe care eroul a menținut-o până atunci.

Aflând însă pe patul de moarte al tinerei că aceasta a conceput cu gândul la el, eroul are revelația că, de fapt, în spirit, copilul este al lui. Motiv pentru a marca atingerea unui alt nivel de cunoaștere, depășirea „sterilității” și mântuirea de păcat și de „diavol”: „Diavolul nu mă mai poate întuneca, de acum. Pentru că am rod. S-a născut și e viu, e viu, și e al meu... Nu mai sunt sterp, nu mai sunt blestemat, pentru că o fecioară s-a îndurat pentru mine. Iar pruncul meu e născut prin fecioară”²⁵. Scena poate fi melodramatică, lacrimogenă și artificială, dar se înscrie autoritar într-un tipar mitologic evident: Isabel devine o figură „marianică”, iar „jertfa” ei echivalează, cel puțin pentru eroul romanului, cu o epifanie. O astfel de încheiere culminatorie într-un roman „al autenticității” echivalează cu găsirea unui conținut nou pentru libertatea interioară a individului. Acest conținut este dat de întruparea unei dogme, de revelarea unui mit: Isabel devine fecioara mitologică ce va naște, prin concepție imaculată (o „nuntă în cer”), copilul divin. Devenind parte a unui mit, fostul imoralist se simte „mântuit”, eliberat de peregrinarea iresponsabilă printre străini și printre experiențe, în fond, indiferente.

Eroul autenticist parcurge, în romanul lui Eliade, traseul de la negativismul total, concretizat în experiențe scandaloase, până la credința afirmativă într-un mit devenit realitate. Ingenios, autorul sugerează treptele acestui parcurs prin titlurile primului și ultimului capitol din roman: „Tinerețe fără bătrânețe”, respectiv „Viață fără de moarte”. Libertatea nihilistă, „tinerețea veșnică” obținută prin renunțarea la valorile „celorlalți” și prin recursul la un vitalism calculat, experimental este prima ipostază a eului în drumul său către adevăratul sine. Ea se exprimă prin imoralism, cinism, nepăsare, egocentrism și tendințe de manipulare. În cele din urmă, eroul depășește imoralismul printr-o revelație care îi dă convingerea că viața sa repetă un tipar mitic prin căsătoria cu „fecioara” însărcinată. Acum are loc, în cuvintele lui Marian Papahagi din *Eros și utopie*, „ridicarea din contingent, din trăire, într-un spațiu care nu poate fi explorat pur și simplu, în care personajul nu atât trăiește cât este trăit”²⁶. În ultimă instanță, autenticitatea nu mai este echivalentă cu libertatea la voia întâmplării, ci înseamnă apropiere de arhetipuri și reeditare a acestora. Etapa „vieții fără de moarte” echivalează cu o consacrare mitică: o „nuntă în cer” cu o fecioară însărcinată.

Ca problematizare a ideii de autenticitate (nu și ca valoare estetică), romanul lui Eliade este unul meritoriu. El propune, prin destinul „doctorului”, o dezbatere cu privire la acest concept, din care eroul cărții deduce un program vital: mai întâi, prin exploatarea unei libertăți aleatorii, detașate și cinice; mai târziu, prin asumarea unui destin care evocă arhetipurile. Autenticitatea se definește mai întâi ca „experiență” liberă de consecințe, prin care eroul își tatonează limitele proprii și limita, în general. Experimentul moral iresponsabil nu duce, însă, decât la conștiința acută a eșecului. Și totuși, abia după ce conștiința aceasta se instalează este posibil accesul la treapta următoare: înțelegerea propriei vieți ca repetare a unui destin arhetipal. Identitatea comună a omului trebuie distrusă, pentru ca, dincolo de falsitatea ei specifică și dincolo de „experiențele” ce expun falsitatea lumii în genere, să poată avea loc o veritabilă instaurare de sens. Autenticitatea culminează într-o repetare a tiparelor mitice: iată o afirmație deloc surprinzătoare, venind din partea unui viitor istoric al religiilor și reputat autor de proză fantastică.

Deși naratorul își exprimă în mai multe rânduri aversiunea față de scrisul literar, *Isabel și apele diavolului* este un roman cu o compoziție cristalină. Astfel, ceea ce se pierde la un anumit nivel estetic (îndemânarea stilistică)

se recuperează la următorul (construcția epică). Experiența naratorului din *Isabel* nu este relatată într-o manieră prea autenticistă, câtă vreme narațiunea este condusă cu atâta abilitate de un autor care știe bine ce face: dovadă – titlurile capitolelor de început și de sfârșit. Romanul nu poate fi socotit unul tezist, deși destinul doctorului reprezintă o narațiune exemplară pentru o anumită teorie autenticistă. Însă un grad oarecare de tezism este inevitabil în literatura autenticității.

În *Maitreyi* revin narațiunea homodiegetică și discursul autoanalitic și se înmulțesc „efectele de real” date de numeroasele mărci ale „sincerității” anticalofile. Naratorul nu se ocupă cu literatura, nici măcar cu arta, ceea ce face cu atât mai naturale protestările sale cu privire la nepriceperea literară. În plus, el nu își teoretizează autenticitatea, ci o trăiește. Nici Allan nu are o identitate socială mai bine definită decât „doctorul” din *Isabel* (se știe doar că e un inginer pasionat, cum altfel?, de munca sa), fapt care ne atrage atenția la o constantă a eroului eliadian din opera de tinerețe: lipsa de reprezentativitate ca tip social²⁷ și obsesia pentru autorealizare, pentru „destin”. Inginerul este, ca și predecesorul său, posesorul unei concepții de viață pe care a interiorizat-o. Este și el un vitalist în căutare de „experiențe”, posesorul unui program existențial cu solide premise antiraționaliste: „înțelegeam nu în ceasurile mele de luciditate – multe-puține câte mai aveam –, ci în clipele din pragul experiențelor decisive, în clipele *reale*, când începeam să trăiesc. Reflecția nu mi-a revelat niciodată nimic”²⁸. Într-un mod foarte ingenios funcționează tehnica „jurnalului comentat”, una pe care Eliade o împrumută, probabil, de la André Gide, rafinând-o și făcând-o esențială construcției sale romanești. Romanul apare ca transcrierea unui jurnal adnotat (cu multe corecții, adăugiri) de către autorul său la o oarecare distanță față de evenimente. Comentariul are rolul de a elimina falsele înțelegeri ale unui gest sau ale unei fraze, încercând astfel să se apropie cât mai mult de semnificația veritabilă a întâmplărilor din perioada apropierei de Maitreyi: „Jurnalul e mai totdeauna un prost psiholog, după cum această povestire va confirma. De aceea extrag notele de față; ca să-mi dau încă o dată seama cât de absurd pluteam în închipuire”²⁹.

În cazul lui Allan, mentalitatea autenticistă se reflectă încă de la început în dorința de apropiere de vestigiile sfințeniei, într-o cultură sacră precum aceea a Indiei. De aceea, inginerul intră în familia Sen, adoptă veșmintele și obiceiurile indiene, graiul bengali. Aprecierile entuziaste cu privire la exotismul indian și la misterioasele lui interdicții, chiar și dezavuate în lectura retrospectivă a tânărului maturizat de experiență, atestă aceeași pasiune față de noul său mediu: „I le-am luat [măinile] fără să reflectez și, mângâindu-le, le sărutam. Aceasta e extraordinar pentru India. Să știe cineva, ar ucide-o. (Notă. Exageram.)”³⁰. De altfel, tânăra fată a inginerului Sen îl interesează, mai întâi, în ipostaza de depozit etnografic vivanț, iar mai târziu ca o reminiscență din spiritualitatea veche indiană: „Alergam într-o mașină a secolului al XX-lea și alături de mine aveam un suflet nepătruns și neînțeles, tot atât de himeric și sfânt ca și al celeilalte Maitreyi, sihastra din *Upanishade*”³¹.

Romanul descrie perioada cristalizării unei pasiuni, trecerea treptată de la suspiciunea față de o cursă maritală la jocul cu subînțeles erotic și apoi la dragoste. Etapele devenirii nu sunt la fel de limpede și didactic evidențiate ca în *Isabel*, ceea ce este o nouă dovadă a evoluției estetice a romancierului. Într-o primă fază, Allan își cultivă luciditatea și independența cu pasiune, pentru început amuzându-se să constate diferențele izbitoare între cultura indiană și aceea europeană: „Eram fericit și-mi repetam în gând: panteism,

panteism³². Relația dintre el și Maitreyi se înfiripă ca un dialog între culturi și ca un joc al codurilor erotice, fiecare înțelegându-l pe celălalt altfel decât acesta se înțelege pe sine. De fapt, dragostea celor doi pornește ca un șir de erori de înțelegere, Allan receptând gesturile inocente ale fetei ca pe tot atâtea declarații de dragoste și transmițându-i semnale ironice, care sunt luate însă în serios. Climatul acesta de suspiciune și perpetuă interpretare a vorbelor și gesturilor este cât se poate de propice pentru o sensibilitate marcată de obsesia autenticului.

Autenticitatea este adâncită prin apariția comentariului ulterior al faptelor. „Lectura” jurnalului ținut de Allan în casa Sen nu îi mai aparține tânărului pe cale să se îndrăgostească de Maitreyi, ci unui nou personaj, care a trecut dincolo de această experiență. Pentru el, lectura critică a însemnărilor zilnice urmărește să degajeze impuritățile din jurul unei întâmplări fundamentale a ființei sale. De aceea, chiar și momentele pasionale ale dragostei sunt scrutate cu atenție de teama unei involuntare falsificări: „De ce plângi? O întrebai brusc, încercând să par mai emoționat decât eram. (Și totuși o iubeam, Doamne, o iubeam nebunește! Atunci de ce nu puteam suferi alături de ea? De ce mi-era foame, iar pe ea o podideau lacrimile?)”³³. Suspiciunea practică metodic de către eroul eliadian trebuie disociată de aceea a lui Sandu din romanele lui Anton Holban. Dacă Sandu avea voluptatea de a descoperi mistificările din trecutul propriu, pentru ca astfel să-și întărească convingerile sceptice cu privire la trănicia lucrurilor omenești, Allan este fascinat, citindu-și jurnalul, de posibilitatea de a fi trăit o epifanie. Tânărul inginer vânează posibilele neînțelegeri și greșeli de interpretare în povestea sa de dragoste tocmai pentru că este convins de unicitatea ei, ca să-și confirme senzația aproape religioasă de a fi trăit un moment mitic.

Experiența în care Allan vede un moment epifanic este logodna celebrată de către Maitreyi, la Lacuri. În acest episod, luciditatea critică devine un neajuns: „Nu puteam scăpa de luciditate. (Și o iubeam, Dumnezeu, cât o iubeam)”³⁴. Allan încearcă inițial să se sustragă contaminării magice, dar treptat devine cucerit. În același timp, dispar din pagină adnotările critice și adesea sarcastice ale celui care citește jurnalul în „prezent”. În fața epifaniei, suspiciunea este inutilă, distanța de ordin moral a insului din „prezent” față de cel de „odinioară” încetează să mai funcționeze: „O ascultam tot mai fascinat, până ce nu i-am mai putut înțelege cuvintele. Vorbea o bengaleză de prunc, simplificată, aproape cifrată. Auzeam sunetele, ghiceam pe ici, pe colo câte un cuvânt, dar îmi scăpa tâlcul acestei incantații. Când a tăcut, parcă mi-era teamă s-o ating, într-atât mi se părea de fermecată, de inaccesibilă. A vorbit tot ea întâi. (Rămăsesem cu o mână pe genunchi și cu cealaltă apăsată palmă pe pământ, parcă mă legasem și eu, printr-o magie a gestului.)”³⁵. Privită prin ochii fascinați ai lui Allan, Maitreyi pare o hierofantă ce săvârșește misterii cosmice, iar nupțiile celebrate în parcul de la Lacuri devin o ipostaziere a unei ceremonii arhetipale. Nu numai comentariile retrospective încetează, dar însăși vorbele nu-și mai găsesc rostul: „O mângâiai, căutând cuvinte pe care nu i le mai spusese până atunci, dar nu găseai nimic inedit, nimic care să corespundă cât de cât febrei mele interioare și transfigurării ei”. Participanții la ceremonie intră într-o stare nouă, care confirmă sacralitatea evenimentului: „De mult încetase de a mai fi Maitreyi din mașină; avea o fixitate ciudată a feței, care m-a urmărit multă vreme după aceea”³⁶. Realitatea devine mitologică³⁷, ceea ce face ca suspiciunile să înceteze și examenul experiențelor să se transforme în trăire totală.

Scena din *Maitreyi* seamănă destul de mult cu aceea din finalul romanului *Isabel și apele diavolului*. Ambele realizează o depășire a tot ceea ce le-a precedat, o încetare a îndoielii și suspiciunii, printr-o repetare a unui tipar mitic. Dacă în *Isabel* se vorbea, cu o supărătoare insistență demonstrativă, despre „nașterea prin fecioară”, nu e mai puțin adevărat că logodna din *Maitreyi* echivalează, în intenție și semnificație simbolică, cu o hierogamie. Însă asemănarea dintre romane se oprește aici. Nu numai datorită evidentei diferențe valorice în plan estetic. Romanul de debut al lui Eliade părea să evoce un parcurs linear, în trepte, al eroului, însă nu e greu de observat că parcursul din *Isabel* este de fapt unul circular. Efortul „doctorului” de a se dezbată de orice fel de valori și de orice sistem de credințe culminează, în final, printr-un recurs la un sistem de valori aparent nou, însă, de fapt, nu esențial diferit de creștinism, spre exemplu. Recunoscând copilul altcuiva și simțindu-se „salvat” de o fecioară, doctorul aderă la o mitologie de uz propriu, ceea ce neagă libertatea sa anterioară, transformând-o într-o simplă rătăcire.

Dimpotrivă, în *Maitreyi*, Allan nu devine mai puțin obsedat de propria autenticitate după ceremonia de la Lacuri. Simplul fapt că romanul continuă și dincolo de această scenă, refuzând *happy-end*-ul facil, arată că epifania de la Lacuri nu modifică în chip durabil ordinea axiologică a lumii. Ultimele rânduri din roman sunt anume alese ca să sugereze persistența incertitudinii, marcă psihologică a eroului autenticist: „...Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde știu? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei”³⁸. În cazul acesta, semnificația cristalizării arhetipale din viața eroului nu este aceea a găsirii unei noi religii. Mai probabil, este vorba despre aflarea unei certitudini în jurul căreia eroul își poate în continuare ordona viața. Allan se convinge datorită experienței sale arhetipice că nu și-a ratat destinul. Dintr-o astfel de experiență, eroul înțelege că lumea nu este absurdă, că ea are un sens, însă nu unul revelat continuu, ci vizibil doar intermitent, în momente privilegiate. În consecință, eroul autenticist de după experiență rămâne apăsător de vechile suspiciuni, de teama de a nu se înșela sau de a fi înșelat. Psihologia acestuia este, până la capăt, una mult sollicitată. Allan o va acuza pe Maitreyi, în continuare, de senzualitate excesivă, de neprevădere și chiar de ușurățate. Dincolo de revelația din conștiință, nimic nu s-a schimbat pentru că lumea însăși nu s-a schimbat. Nici o transfigurare universală nu a avut loc, iar investigația după „experiențe” poate să continue. Sentimentul durabil al eroului rămâne acea melancolie metafizică teoretizată de Eliade în *Fragmentarium*: „te mulțumești, în cele din urmă, să trăiești «autentic» o cât de mică părticică din această lume”³⁹.

Romanul autenticității, în varianta Mircea Eliade, are o construcție atentă, chiar severă. Abilitatea autorului este sollicitată de necesitatea de a menține un regim dublu în narațiune: pe de o parte, retorica imperfecțiunii trebuie să rămână convingătoare la nivelul discursului naratorului; pe de alta, romanul în ansamblul său trebuie să fie o construcție elocventă a unui destin paradigmatic. Naratorii afectează ignoranța în materie de scris, iar autorii își dovedesc, pe seama acestora, măiestria. Însă elocvența romanului nu trebuie să eșueze în demonstrativism. Între romanul-dezbatere, temeinic ideologizat, cu care debutează Eliade, și scrierea matură, mai puțin înclinată spre declarații de principii, evoluția este clară.

Însă „evoluția” se oprește aici. *Maitreyi* este ultimul roman eliadian care poate fi numit autenticist, cu toate că *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii* vehiculează aceeași problematică și uneori chiar aceleași „experiențe”: violuri, revoluție,

sinucidere, dragostea ca experiență paradoxală, disociativă, căsătoria ca act gratuit, perversitatea cu bună știință a fetelor de familie bună etc. În schimb, modul de prezentare, omniscient cu focalizare intermitentă în interiorul conștiinței eroilor în primul roman, omniscient și atât în cel de-al doilea, nu mai are nimic în comun cu literatura autenticității. În cele două romane, autorul încearcă să adune laolaltă o sumă de personaje cel mai bine caracterizate prin gradul lor de participare la un tip valid sau invalid de experiență. De obicei, eșecul sau succesul lor social este măsura directă a „autenticității” acțiunilor lor, deoarece limbajul și temele discuției le sunt identice, iar autorul nu știe să le diferențieze discursul prin mărcile ironiei. Mai simplu spus, personajele autentice sunt „premiat”, iar cele inautentice sunt „pedepsite” de autor. Astfel, doamna Dobridor sau Emilian din *Întoarcerea din Rai* sunt exemple ale ratării experienței autentice, prima datorită unei contaminări cu literatura d’annunziană și propriei senzualități, al doilea datorită confuziei pe care o face între o experiență veritabilă și o simplă provocare. Previzibil, doamna Dobridor iese din scenă în urma unui viol care îi pedepsește senzualitatea acefală, iar Emilian suferă fizic consecințele unei stupide aventuri „imoraliste” de o noapte, cu pistolul în mână. *Huliganii* prezintă o serie de destine exemplare, eșecul sau succesul fiecăruia reprezentând un comentariu auctorial implicit pentru teoria întruchipată de către personaj. Într-un mod prea vizibil, romanul abdică de la puritatea sa, transformându-se într-o „polemică” pe teme autentice. Astfel, fragilul echilibru între doctrină și rafinamentul estetic se alterează, iar cariera autenticismului în opera lui Mircea Eliade se încheie prea devreme.

¹ Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I, București, Roza Vânturilor, 1992, p. 46.

² Mihail Sebastian, „Scurt pamflet împotriva omului literar”, în *Eseuri. Cronici. Memorial*, București, Minerva, 1972, p. 684.

³ Mircea Eliade, *Oceanografie*, ed. cit., p. 81.

⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁵ *Ibidem*, p. 126.

⁶ Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, București, Univers enciclopedic, 2001, p. 43.

⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁸ O. Șuluțiu, „Autentic și estetic”, în *Scriitori și cărți*, 1974, p. 15.

⁹ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare, I*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 176.

¹⁰ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, București, Humanitas, 2004, p. 158.

¹¹ „*Maitreyi* de Mircea Eliade, roman minor, fără mari calități literare, fals-autenticist, scris în grabă, special pentru Premiul Techirghiol-Eforie”. Simona Sora, „Bursă și amor”, în „Dilema veche”, Nr. 208 / 7-13 februarie 2008.

¹² În cartea sa *În căutarea autenticității*, Dumitru Micu afirmă că există o poetică specifică a autenticismului (pe care, cu un termen împrumutat de la V. Nicorovici, o numește „autentism”), distinctă de „autenticitatea” evenimentelor narate. Bazându-se pe această distincție, criticul constată că unele romane care respectă formula autenticității literare („autentismul” canonic) nu fac parte din această direcție din punctul de vedere al valorilor conținutistice (nu sunt suficient de „autentici” în reprezentarea artistică) și, consecutiv, că unele romane exemplare pentru ideea de autenticitate sunt invalidate prin confruntarea cu criteriile estetice ale „autentismului”. Astfel, romanul *Interior* al lui C. Fântâneru nu este considerat de către D. Micu „autentist” (din cauza

unor incongruențe naratologice), dar este „autentic” la nivelul trăirii (vol. II, p. 99); la fel se întâmplă și cu romanele lui Sebastian, care nu pot fi feliitate decât pentru „autenticitatea lirismului” (vol. II, p. 85). Cu un astfel de aparat conceptual, nu pot fi constatate diferențe evidente între autori din generații diferite, cu poetici diferite (precum Hortensia Papadat-Bengescu și Mircea Eliade, ambii tratați în carte ca exemple canonice ale genului). Nu mai vorbim de faptul că o valoare precum „autenticitatea lirismului” sau „autenticitatea psihologiei feminine” (vol. II, p. 67), descoperite de către Dumitru Micu la Mihail Sebastian, respectiv Anton Holban, ar putea fi relativ ușor identificate în *Dafnis și Chloe* al lui Longos sau la Cao Xueqin, autorul romanului *Visul din pavilionul roșu*.

¹³ Vladimir Streinu, „Camil Petrescu sau despre autenticitate”, în *Pagini de critică literară*, vol. I, București, Ed. pentru Literatură, 1968, p. 209.

¹⁴ Vezi cap. din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* dedicat noii generații.

¹⁵ Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop*, Cartex, București, 2002, p. 25.

¹⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Minerva, 1981, p. 956.

¹⁷ Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, București, Minerva, 1993, p. 13.

¹⁸ *Ibidem*, p. 15.

¹⁹ *Ibidem*, p. 78.

²⁰ Marian Papahagi, *Eros și utopie*, București, Cartea Românească, 1980, p. 111.

²¹ „Ca mai întotdeauna în aceste cazuri, subtilitatea teoretică ascunde cu greu adevăratul fond care e lubricitatea”. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 956.

²² „Ce este mai curios, deși aparent autobiografic, romanul era inventat de la un capăt la altul [...] aproape totul mă despărțea de «Doctor»: nu crezusem niciodată în Diavol, nu suferisem niciodată de obsesia păcatului, iar problema răului, cel puțin așa cum o înțelegea «Doctorul», îmi era indiferentă. [...] Poate voiam cu orice preț să inventez ceva «nou» și «tragic». Poate era amintirea lecțiilor cu Nae Ionescu și a discuțiilor cu Mircea Vulcănescu și Paul Sterian despre «neputința omului de a crea». M. Eliade, *Memorii*, București, Humanitas, 1997, p. 174.

²³ Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, ed. cit., p. 54.

²⁴ „Romanul se încheie dramatic, artificios”. Dumitru Micu, *În căutarea autenticității*, vol. II, București, Minerva, 1994, p. 24.

²⁵ Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, ed. cit., p. 143.

²⁶ Marian Papahagi, *Op. Cit.*, p. 117.

²⁷ „Personajele lui Mircea Eliade nu sunt propriu-zise «tipuri», ci niște euri «principale».” Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Pitești, Paralela 45, 2002, p. 207.

²⁸ Mircea Eliade, *Maitreyi*, Chișinău, Minerva, 1993, p. 80.

²⁹ *Ibidem*, p. 62.

³⁰ *Ibidem*, p. 71.

³¹ *Ibidem*, p. 107.

³² *Ibidem*, p. 40.

³³ *Ibidem*, p. 94.

³⁴ *Ibidem*, p. 115.

³⁵ *Ibidem*, p. 116.

³⁶ *Ibidem*, p. 117.

³⁷ În *Memoriile* sale, Mircea Eliade va sublinia autenticitatea (neliterară) experienței trăite pe viu, la Calcutta, cu doi ani înaintea scrierii romanului. Scriitorul vorbește despre încercarea sa de a spori luciditatea relatării, contaminată însă de reflexele mitologice ale iubirii sale bengaleze: „Cu tot patosul narațiunii, am încercat să mă țin cât mai aproape de realitate. Dar, evident, această «realitate» devenise mitologică din chiar clipa când o trăisem. Trăisem din nou un lung, beatific și totuși terifiant vis de noapte de vară. Dar, de data aceasta, nu-l trăisem singur” (Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 150).

³⁸ M. Eliade, *Maitreyi*, ed. cit., p. 189.

³⁹ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, ed. cit., p. 158.

ELVIRA ILIESCU

Proza fantastică românească în secolul al XX-lea

6. *Fantasticul poesc*

În proza noastră, **Al.Macedonski** „introduce fantasticul poesc, mitul, adică al dedublării, al conștiinței terorizate, conflictul, în fine, dintre real și ireal, tratat în maniera unui romantism întârziat.” (Simion E., **Vocația fantasticului**, *România literară*, nr. 11/1969).

În câteva din prozele lui Macedonski, simțim efluviile noi ale decadentismului, în sensul etimologic și istoric al termenului. Apare, evident, aici, cultul straniului, plăcerea de a fantasma, de a descoperi latura imaginativă și misterioasă a lucrurilor „simple”. (Simion E., **În jurul unui concept**, *Gazeta literară*, nr. 36/1968).

Eroul schiței **Între cotețe**, Pandele Vergea, „...natura fantastă, veleitară, atins de morbul paranoic...” (Vianu T., **Prefață la „Opere”** Vol III, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1944), se crede chemat pentru cercetările naturii, dedicându-se creșterii păsărilor de curte – după ce în prealabil se ocupase de furnici, gândaci de mătase, broaște, pești etc. –, pentru întreținerea cărora își vânduse pe rând moșiile moștenite, sărăcind complet.

În conștiința lui se strecoară treptat o curioasă dorință, de a se vedea metamorfozat într-o ființă cu pene și fulgi. Sub imperiul obsesiei, în vis chiar trăiește o asemenea transformare, ceea ce-l umple de o satisfacție fără margini: „...Cocoș, se simțea cocoș din tălpi la creștet.”

Nemaiavând cu ce să-și hrănească păsările, se petrecu un lucru fantastic: orătăniile, revoltate, organizară un atac împotriva lui, lăsându-l mai mult mort și cu mințile pierdute.

„Este o pagină de umor grotesc aceea a atacului păsărilor din filiația **Batriocomiomahiei** și eposurilor animaliere ale Evului Mediu, după cum transformarea omului într-un exemplar dintr-o altă speță zoologică ne duce cu gândul la **Metamorfozele** ovidiene și la descendentele lor recente, **Metamorfoza** lui Fr.Kafka și **Femeia schimbată în vulpe** a englezului D.Garnet” (Vianu T., **Prefață la „Opere”** vol. III, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1944)

Bizarul caz amintește de mania lui Lisandru, protagonistul povestirii lui D. Protopopescu din **Dănciuca**, care păzea cu strășnicie fecioria unei stăncuțe,

care mai că se transformase în puică, în urma asiduității cocoșului Paraschiv. Metamorfoza îl târî pe Lisandru în brațele beției, lăsând un testament în favoarea ei.

Macedonski demonstrează chiar și într-o bucată cu o asemenea structură fantastică, un deosebit rafinament imagistic, mai ales în pasajele consacrate descrierii Bucureștiului.

Motivul dedublării e cultivat de același autor în schița **Maestrul din oglindă**, simbol al detașării sale de tardiva prețuire a semenilor. În noaptea de Anul Nou, petrecută în Paris, stă de vorbă cu **Maestrul din oglindă**, alias conștiința sa, singura capabilă să-i prețuiască meritele, să-i înțeleagă vanitățile, reticențele orgolioase: „Puteam să pierdem mult, dacă neajunsurile nu m-ar fi răsvrătit împotriva obștelor nătângi... Pisma și ura celor răi și mici m-au făcut bun și mare”.

Unica compensație întrevăzută: „...când oglinda se va sparge, vei fi mai mare încă: vei fi atunci maestrul cel din inimi”.

Cu aspect de farsă sinistră, schița **Masca** relatează întâmplarea petrecută în locuința lui Andrei Licescu, moștenitor de curând al unei însemnate averi. Spre miezul nopții, în timp ce se pregătea să plece la o petrecere, auzi niște zgomote ciudate. Eroul „nu era spiritist”, avu deci certitudinea că niște hoți au început deja să-i devasteze locuința. Fără să-și piardă cumpătul, își îmbracă dominoul roșu și masca oribilă de satană purtate la balul din ajun. Apăru în pragul ușii îngrozindu-i pe atacatori, care, urlând, o luară la goană, părăsind câmpul operațiilor.

Schița, de o certă manieră poescă, e scrisă cu nerv, cu un autentic simț al umorului negru.

7. *Fantasticul simbolist*

Mulți dintre simbolistii noștri care au cultivat în poezia lor, acele stări emoționale vagi, acel inefabil olfactiv și muzical ce le-au conferit nota de inedit într-o atmosferă saturată de eminescianism, s-au simțit atrași și de fantastic, căruia i-au închinat pagini în care fantezia, înclinația spre bizar și-au găsit un teren prielnic de desfășurare.

M. Petroveanu face următoarea remarcă în legătură cu preferința lui **A. Maniu** pentru fantastic: „Un spirit dezgustat de cotidianul burghez preferă mentalitatea naivă încrezătoare în fabulos, în magie și superstiție, platitudinii realiste și sentimentalismului trivial ori melodramatic. Relatările nu interesează prin anecdotă, lăsată de regulă în suspensie sau prin înlănțuirea episoadelor, ci prin posibilitatea de «extravagare», de ieșire din realitatea imediată pe care o oferă.” (Petroveanu M., **Studii literare**, Editura pentru Literatură, 1966)

Bucățile **Din paharul cu otravă** fac dovada unui talent care se nutrește din misterul țâșnit adesea din banal, adoptând când un ton liric, când unul polemic.

Un călugăr care avea preocupări multiple, știind printre altele „să risipească duhurile”, era socotit de către țărani un viitor vampir, pe care, în momentul

când muri, **Ucigașul morții** trebuia să-l facă inofensiv: să-i străpungă inima. Pe patul morții însă, ceru unui poet, care se interesa de o anume cruce în posesia căreia se afla, să-l vegheze până la înmormântare și în coșciug să-i pună o cursă de lup deschisă. În capcana neștiută, **ucigașul morții** fu prins înnebunind.

Conversând cu **Domnul schelet**, scriitorul are posibilitatea să-și exprime dezaprobarea față de micimea sufletească, dar mai cu seamă față de psihologia visătorilor.

În prăvălia unui anticar din Paris, povestitorul achiziționează un tablou, portretul unui nobil, și care-i dăruie, pe deasupra, o pereche de ochelari despre care „se zice că au fost șlefuiți de Spinoza”.

Acasă, privind portretul prin ochelari, observă cum se transformă, se descompune până când din imagine nu mai rămase decât un schelet, făcând o serie de observații nefavorabile scriitorilor, cărților care viciază, religiei. Apariția se topi odată cu scoaterea ochelarilor.

Tot M. Petroveanu observă că „A. Maniu nu este un vizionar. Nu construiește lumi fantastice independente. Îl oprește la marginea lor, nu numai luciditatea care, nu odată, prăbușește în prozaicul grosolan, chemarea la mister. Natura sa îl reține în domeniul feericului, al fabulosului folcloric și al visului sentimental.” (Petroveanu M, **Studii literare**, Editura pentru Literatură, 1966)

În prozele din **Descântecul și Flori de lampă** ale lui I. Vinea, preferința sa pentru obsesiile psihice, pentru jocurile hazardului, instinctului și subconștientului, punctate uneori de un vag spleen baudelairian, plăcerea euforică de a se lăsa cuprins de vraja trecerii de la vis la veghe, dau acea notă de straniu proprie unei naturi imaginative a autorului.

Una din practicile magiei populare, descântecul, îi servește ca pretext pentru realizarea prozei cu același nume și în care Vianu se lasă în voia atracției către fantastic.

Sultana, arendășoica, femeie încă frumoasă și în putere, neliniștită de lipsa logofătului Anghelache, privi în oglindă, dezbrăcată, la ceas de utrenie. În cristal se perindară mai multe imagini: un zid cenușiu și o cruce; primul doliu, catafalcul și chipul mamei; trupul răposatului, arendașul din Sihlești, răpus într-un chip ciudat, apoi pătrunderea lui Anghelache, în fața dorinței căruia în zadar se împotrivi. Urmă imaginea unui interior de cârciumă joasă, unde logofătul chefuia, „la față ca vinul vechi și în brațe cu o femeie vopsită pe gură; povestind despre ea, ... arendășoica bogată care la patruzeci de ani nu și-a astâmpărat sângele și a trebuit s-o lase cu buza umflată și cu banii, pe o recoltă, șterpeliți...”.

Trădarea o înverșună, împingând-o să recurgă la un descântec, pornind pe câmp în pragul zorilor, goală. În acest timp, adormit la marginea șanțului, Ion Toiag sluga nu de mult tocmită, fu martorul fără voie, al acestui ceremonial, înspăimântat până când se dumiri că năluca e de fapt o ațățantă femeie, care vrăjește cuiva. „În mijlocul ariei, năluca își revărsa părul ca o bocitoare peste piept, până-n pământul în care începu să bată cu surcele. Măsurat, ca într-o darabană. Câteva silabe se deslușiră printre plete, ca bolborosirea unui pârau negru, pe un început de melodie. Apoi femeia înconjură în fugă aria, cadențat, și se apropie, în mișcări spornic mai desfrânate, de centru, să bată iar chemarea pământului păstrător al atâtor puteri neîntrebuințate, pe cari descântecul pătimaș le urnește... Ea mătura locul, îl stropea cu apă din ulcior, și zicea pe de rost, chemând cu mâinile, cu glasul și cu părul la

marginea cercului... Femeia topea o păpușă de ceară, scoasă din ulciorul cu apă și boscorodea, ferindu-și șuvițele: apa cum ceara se topește de văpaie, să se topească și el de dor, recunoscându-l Toiag descântecul”.

Puterile părăsind-o, se prăbuși aproape în neștire peste flăcări, de unde o culese Toiag, care nu o cunoștea. Ea se lipi aiurând de el. „Pricepu poate că sosirea lui dădea corp vedeniilor Sultanei, încă departe de trezire sau crezu că era chiar el chematul. Căci Toiag își ridică prada, care atârna arcuită ca o ghirlandă și cu pași desfăcuți de încordare, își făcu loc în tufiș.”

Dansul salomeic al femeii și gestică descântecului sunt prinse cu un ochi deopotrivă atent la formă, mișcare, denotând o natură senzuală, dotată cu un rafinat simț al cromaticii.

Foarte aproape de Gib Mihăescu prin interesul acordat stărilor obsesive, Vinea relatează în **Treptele somnului** istoria unui caz în sensul mai sus menționat.

Descoperind întâmplător un tub cu pastile de otravă, eroul căzu pradă unei obsesii: dorind să-i încerce gustul, repetă de câteva ori operația, până când noaptea, pradă unui coșmar, se trezi prea târziu, cu conștiința ireparabilului: înghițise una întreagă.

E. Simion constată că Vinea „împinge fantasticul spre granițele absurdului și ale umorului negru”. (Simion E., **Vocația fantasticului, România literară**, nr. 11/1969)

Dorind să petreacă o ultimă noapte lângă un trup de femeie înainte de a intra în focul frontului, câțiva militari se strecurau prin sat până ce întâlneau un fel de momâie, palidă, cu ochii încinși de văpăi, în cămașă: un țigan care pretexta că l-au trimis de la infirmerie să facă surcele pentru ceai – la trei dimineața. Avea aspectul unui exantematic, bâiguind în delir.

Grupul de gradați reacționează sinistru: îl urcă pe o umbră de cal pe care îl împunseră cu săbii. „Moartea, pe armăsaru-i apocaliptic” – lugubră apariție – , o luă la goană, până când se prăvăliră morți amândoi.

Invizibila indignare a autorului în fața crudului tratament al umiliilor, neomenia declanșându-i o sarcastică luciditate.

În instantaneul **Ea**, I. Vinea ne înfățișează o viziune macabru-alegorică a morții, ce planează deasupra vieții tumultuoase a lumii, în pofida vremelniceii ei gătuiri: „...atârână și se leagă de-a lungul trunchiului tenebros al spânzurătoarei, hoitul gigantic al **Ei**. Hoitul femeii cumplite, cu ochi de copil și gura bestială... cu obraz de târfă și eroină, cu formidabil glas de înger și de slugă...” Dar „Nimeni nu presimte că din nodurile plăpânde care au înăbușit-o, trupul **Ei** se desprinde...; nimeni nu se așteaptă la clipa în care peste ospăturile interminabile, prea marea moarte... se va năruși”.

Un avertisment lucid, adresat celor narcotizați de triumful de-o clipă raportat asupra morții și implicite a războiului, răzbate în final: „...ne-am acoperit fețele și ne-am mințit gândurile, ca totdeauna în fața Inevitabilului instinct”.

Subtextul ne oferă și o patetică pledoarie în favoarea păcii, care poate fi menținută numai în condițiile unei vigilente riposte a umanității, pledoarie ce e punctată paradoxal de scepticism.

Incriminata e prezentată în imagini valpurgiene, la îndemâna condeiului său violent-cromatic.

O pagină de fantastic macabru ne-o oferă proza **Zvonuri**: scheletul lui Stan Gurău, a cărui unică podoabă e nodul de cânepă de sub bărbia clămpănită, se furișează după miezul nopții în ograda fostei sale gospodării și o vede pe fereastră pe nevastă-sa tresărind în somn lângă „celălalt”.

„Atunci, între coastele lui Stan Gurău, sub coșul pieptului, o cioară trezită se abate și țipă, și aripile i se încurcă în coaste și se fulguie. Și el o găbuiește ca într-o colivie și o prinde cu degetele, și îi răsuțește gâttelej să nu țipe, să nu mai țipe în zadar...”

Grotească și tragică, durerea nefericitului schelet!...

Paginile închinată fantasticului de către **I. Minulescu** izvorăsc din aceeași înclinare pentru bizar, proprie unei apreciable părți din creația sa poetică.

Imaginea Domnului Damian, diavolul, protagonist al povestirii **De vorbă cu necuratul**, care e dispus să facă servicii fără a cere nimic în schimb, în plus să spioneze în favoarea României, este unică în literatura noastră fantastică, chiar dacă i se pot stabili unele filiații cu eroul lui Appolinaire, baronul d'Ormesan (**Dispariția lui Honoré Subrac**) care e deținătorul unui aparat emițător similar, după cum remarcă Ion Hobana. (Hobana I, **Ion Minulescu – De vorbă cu necuratul**, *România literară*, nr. 10/1968)

Paradoxala structură – beneficiază de un fizic ingrat: scund, slab, cu nasul coroiat, cu figura spână și uscată ca o smochină presată, cu șoldul drept ieșit afară, șchiop, cu hainele atârânde. Ocupațiile variau după împrejurări: om de afaceri, gazetar, spion etc.

Adevărata sa identitate este stabilită în termeni categorici: corpul nu-i face umbră, apare și dispare după plac, o oglindă nu-i reflectă imaginea, „se topește” în fața mesagerilor pământeni ai „Cerului”, respectiv preotul, e deținătorul unui aparat necunoscut cu ajutorul căruia putea să-și multiplice imaginea, era deținătorul unei vile-fantomă, informațiile furnizate anticipau evenimentele (data declanșării războiului, avertizarea persoanei pe care o simpatiza asupra unei deraieri de tren).

Bucata este redactată pe un ton ce denotă satisfacția celui ce se lasă în voia unei fantezii joviale.

Plăcerea de a pipăi o stofă rară, de a se lăsa pradă mirosului de trandafiri și santal al mobilelor, de a urmări arabescul unei bijuterii sau de a mângâia fragilitatea unui porțelan de preț, proprie simbolștilor, Minulescu și-o transpune în decorarea vilei cu aspect de castel medieval a Domnului Damian.

Fantastică este și proza **Omul cu inima de aur** ce istorisește ciudata întâmplare a lui Dumitru Dumitrescu Dum-Dum, intelectual în genul lui E. Poe, scriitor, autor de nuvele și romane senzaționale.

Într-o noapte, în pragul ferestrei, îi apăru un bătrân cu o bizară înfățișare care murmură o frază formată din cifre: „– o sută treisprezece mii, șapte sute treisprezece”, ceea ce era echivalentul anilor trăiți – 311 și 198 de zile și care nu putea să moară decât în momentul în care s-ar fi întregit.

Îi lipsea inima pierdută pentru o singură sărutare. Îl chema Abraham Zahoul (**Bătrânul**). În tinerețea lui, pentru că săruta mai bine decât toți seniorii de la curtea lui Ludovic al XIII-lea, femeile îl porecliseră „gură de aur”, dar pentru că sărutarea exprimă ritmul plastic al inimii omenești, o maică de la Port –Royal îi zise „omul cu inima de aur”.

Pentru că stârni gelozia lui Richelieu, căzu pradă unui atac organizat chiar de către cardinal, asasinii vânzându-i inima unui „orfèvre” pentru 750 pistoli. De atunci, rătăcește prin lume pentru a-și strânge la un loc fragmentele de aur ale inimii. La Dum-Dum găsisese ultimul fragment, un inel cu camee, pe care acesta, generos, i-l înapoie. Bătrânul mai scoase din buzunar și alte bijuterii stricate, suflă peste ele și le înghiți. Apoi dispăru. Dintr-un ziar, eroul

întâmplării află despre moartea bătrânului, căruia i se găsisse la autopsie o inimă de aur.

În posesia **Cravatei albe**, care-l târî în mijlocul unei fantastice aventuri, intră întâmplător Toma Radian, eroul acestei povestiri minulesciene.

Mergând la nunta unui prieten la Brăila, uită să-și ia cravata adecvată fracului, ceea ce îi făcea imposibilă apariția la petrecere. Cutreieră orașul în vederea aflării unui magazin corespunzător, pe care-l găsi în cele din urmă, intrând astfel în posesia mult-râvnitei cravate oferită cu multă reticență de către negustor.

Participă la petrecere, dar simțindu-se rău, se retrase într-un birou. Prăbușit într-un fotoliu, încercă să-și desfacă cravata care-l sufoca pentru ca în acel moment să dea peste falangele unui schelet ce-l deposedă cu infinită morgă de obiectul mult căutat și care, după cum explică, îi aparținea. Rămase stupefiat.

La hotel află povestea negustorului Agop Zarzarian, care cu douăzeci și cinci de ani înainte ucisese pe amantul fiicei lui. Pentru a șterge urmele, aruncase cadavrul în propriul său cuptor de pâine, omițând, însă, cravata. Crima fu descoperită, el condamnat; fata înnebuni.

Grațiat după douăzeci de ani de ocnă, reîntră în posesia cravatei pe care deși o vânduse continuu, o afla în fiecare dimineață la locul ei, într-o cutie verde.

Bucățile se parcurg cu plăcere, Minulescu fiind un autor nu numai inventiv, dar și dotat cu un real simț al fantasticului, pe care îl tratează rar într-o manieră sobră, preferința sa mergând spre nonșalanță.

CONST. MIU

Patima logosului la Ilie Moromete

Moto:

„Lovi-o-ar moartea de vorbă de care nu te mai saturei, Ilie! Toată ziua stai de vorbă și beai tutun și mie îmi arde cămașa pe mine.”



lectură mai atentă a romanului *Moromeții* pune în evidență o trăsătură fundamentală a lui Ilie Moromete, și anume pasiunea dialogului, dorința de a vorbi, de a se întreține, aflând, comunicând sau comentând vești, știri, zvonuri. Din aceste considerente, credem că se poate vorbi de o adevărată patimă a logosului a acestui personaj.

Patima logosului la Ilie Moromete, ca orice patimă, nu e moștenită, ea se naște și se dezvoltă, urmând înaintarea în viață a eroului și are patru etape distincte în evoluția ei. În roman, ordinea etapelor nu e redată cronologic, după cum nici cronologia vârstei personajului central nu e respectată.

1. Prima fază a patimei logosului la Ilie Moromete are gradul de focalizare zero și corespunde vârstei juvenile a acestuia. În tinerețe, Moromete fusese poreclit de prima sa soție *Mutul*. Dar cea care ghicește misterul noncomunicării lui Moromete este Fica, sora Rădiței: „N-aveai darul vorbirii! (...) Tu nu vorbeai la început din pricină că erai prea tânăr, dar ochii tăi se uitau și vedeau lumea. N-aveai glas, dar te gândeai.

2. Semnificativă pentru patima logosului eroului este scena discuției din poiana lui Iocan.

Pentru argumentarea zicerii noastre, vom preciza că locul unde se strângeau țărani duminica, pentru „a face politică” era poiana lui Iocan: „În fața fierăriei se afla o poiană mare cu pământ bătătorit (...) Adunările cele mai zgomotoase aveau loc pe poiana fierăriei mai ales duminica dimineața, dar dacă de la ele lipseau Moromete și Cocoșilă, nu erau prea reușite”. Poiana lui Iocan, precum se vede, e un fel de amfiteatru simbolic, cu același ritual ca la vechii greci.

La acest „banchet spiritual” țărani vin cu solemnitatea cu care enoriașii merg la slujbă. Ei vin în poiană îmbrăcați ca de sărbătoare. Dacă restul țărănilor din poiană reprezintă pe de o parte corul, iar pe de altă parte spectatorii

(„Unii stăteau în picioare, alții pe niște butuci vechi, aduși acolo cine știe de când și tociți de ședere, toți gălăgioși și parcă nerăbdători.”), cei doi protagoniști - Moromete și Cocoșilă - sunt corifeii, ei fiind întâmpinați cu urale la apariția lor pe scenă.

Interesant e felul cum reacționează corul (spectatorii) la apariția pe scenă a fiecăruia din cei doi corifei: expansiv (cu explozii de exclamații) la vederea lui Moromete și regresiv (mimând alarma) la venirea lui Cocoșilă: “Dați-vă la o parte! spuse Dumitru lui Nae cu gura mare (...) Păzea că vine Cocoșilă!”

Trebuie avut în vedere că atât corifeii, cât și coriștii, pe lângă faptul că vin în poiană îmbrăcați ca de sărbătoare, și unii și ceilalți recurg mai înainte la ritualul purificării: „Cel mai sigur semn că erau gătiți de sărbătoare erau fețele lor rase proaspăt”.

De vreme ce poiana lui locan reprezintă amfiteatrul, Moromete și Cocoșilă - corifeii, iar restul țăranilor corul, respectiv spectatorii, ziarul citit de cei doi protagoniști reprezintă partitura, textul.

Scena discuției din poiana lui locan relevă talentul de comediant al lui Moromete, care își manifestă funcția de participare, având un dublu statut: actor și regizor al unei scene comice jucate în fața fierăriei.

Adunați în jurul lui Moromete (care, întocmai ca un veritabil actor, își pregătește din timp rolul), țăranii se distrează la început, făcând haz de felul cum Dumitru lui Nae îl ia peste picior pe Victor Bălosu, dar mai ales cum Moromete citește ziarul: „Începu apoi să citească, deodată, cu un glas schimbat și necunoscut, parcă ar fi ținut el un discurs celorlalți”.

S-ar crede că țăranii adunați în poiană fac politică, comentând – după cum îl duce capul pe fiecare - consemnările din ziar în privința dezbaterilor parlamentare. În fond, pe ei nu-i interesa conținutul cuvântărilor rostite în parlament și nici alocuțiunea regelui cu ocazia congresului agricol. Ei își bat joc de textele politice, citite de Moromete cu tot felul de inflexiuni în voce: „Avea într-adevăr în glas niște grosimi și subțirimi ciudate (...) sau încheieri definitive care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau.” Lucrul acesta țăranii îl fac mecanic: chiar dacă nu înțeleg despre ce e vorba („Nu pricep eu cum devine chestia asta cu starea de asediu!” recunoaște la un moment dat Dumitru lui Nae), discuțiile sunt de-a dreptul puerile, ca în jocurile celor mici, care parodiază o activitate a celor maturi, amuzându-se.

Citind ziarul, Ilie Moromete evidențiază ironic câte o frază, se miră în mod exagerat (mimarea surprizei și disimularea fiind atitudini fundamentale ale spiritului acestuia), făcând asociații între cele citite și fapte banale de viață, cunoscute de auditoriul său. Iată un exemplu edificator pentru arta de comediant a eroului:

„Moromete se opri să răsuflă.

– Dați-i apă! zise Cocoșilă.

– Stai, domnule, că aici nu e de glumă! protestă Moromete zgomotos, ca și când el însuși ar fi fost întrerupt pe băncile parlamentului¹. Va să zică... S-au săvârșit crime cu siguranță! reluă el eliminând ultimul cuvânt care i se părea de prisos. Articole de... Articole de înfierare! ... Uite, locane, vorbește și de tine! observă Moromete în treacăt. Articole de înfierare, menite să arate revolta opiniei publice într-o țară neobișnuită cu asemenea acte de terorism, au fost suprimate; în schimb s-au tolerat...

– Ce e ăsta? întrerupse locan.

– Țărănist! răspunse repede Moromete și continuă:

– În schimb s-au tolerat articole de slăvire (aici Moromete pronunță cuvântul slăvire în înțelesul lui bisericesc) articole de slăvire a crimei...

– Mă, voi auziți ce spune ăsta aici?! Întrebă el și începu să-i înjure pe toți, fapt care îl cam zăpăci pe Ion al lui Măi”.

Spiritele se încing, „disputele politice” atingând cote paroxistice: „Se descotorosi de ziar cu mișcări mânioase. Se ridică în picioare și, retezând cu mâna peste capetele celorlalți, protestă încă o dată împotriva venirii țărâniștilor. Cocoșilă îl combătu din principiu să nu mai facă atâta gălăgie: țărâniștii au votat legea conversiunii. Moromete răspunse că minte, liberalii au votat-o. Se amestecă și Dumitru lui Nae, săriră aproape toți și din învălmășeala de glasuri care se iscă nu se mai înțelese câteva clipe aproape nimic.” Fragmentul acesta amintește de celebra încăierare din finalul actului al III-lea al *Scrisorii pierdute*. Pentru restabilirea ordinii era nevoie de un „glas neprietenos și străin” care să le acopere pe celelalte. Intervenția lui Țugurlan e un fel de *deus ex machina*. El intuiește că „în spatele comediei pe care o joacă grupul lui Moromete, (...) cei care se distrează au sentimentul că formează o elită bazată pe inteligență, dar garantată de o avere corespunzătoare (...) Faptul că Ion al lui Măi, cel în favoarea căruia intervine Țugurlan, nu este luat în seamă atunci când vrea să intervină în discuție, nu se explică, deci, numai prin refuzul celor prezenți de a-l omologa drept om inteligent și spiritual, ci și pentru că el face parte din categoria inferioară a celor fără pământ suficient...” (Voicu Bugariu).

În ceea ce privește simțul umorului la Moromete, se poate spune că acesta este un lider al genului. Circumscris lumii satului său - care e o imensă scenă de teatru -, Ilie Moromete este deopotrivă actor și spectator.

De cele mai multe ori, eroul lui Preda, în calitate de „conscience enregistreuse”, se amuză în contact cu oamenii care se perindă pe uliță. Sub acest aspect, Ion Vlad remarca talentul povestitorului, dublat în egală măsură de harul observației pătrunzătoare: „Spre prânz, Moromete se sătură să stea pe prispă; ieși la drum pe stânoaga podiștei. Ziua era frumoasă (...) iar pe șoseaua curată, măturată din toate părțile de fete, treceau oameni. La a treia casă, înainte, ieșise din curte și se ducea nu se știe unde Matei al Barbului, care avea o gălmă în gât și care din pricina asta, când vorbea, îți venea mereu să-i spui: «Tușește, mă, Matei, să-ți iasă gălma aia din gât».

– Unde te duci, Matei? îl întreabă Moromete anume ca să-l audă vorbind.

– ...ă duc înă la mnatu-meu, ă-mi dea un ăpăstru!

«Vedeți? Din pricina gălmei cuvintele lui sunt ciumpăvite, topite în omușor», părea să spună Moromete prin întreaga lui înfățișare.

Vecinul din față, alde Udubeașcă, ieșise și el la poartă.

– Mă, Udubeașcă! chemă Moromete parcă prăpădit de uimire. Ce face, mă, Gheorghe ăla al tău?

Gheorghe acela al lui Udubeașcă nu făcea nimic deosebit ca să se mire și să fie atât de nemaipomenit de încântat Moromete, dar întreba de el tocmai de aceea, tocmai pentru că săracul Gheorghe al lui Udubeașcă era un flăcău șters și bun, ale cărui urme pe pământ nu le vedea nimeni.

– Gheorghe s-a dus cu caii pe izlaz! răspunse Udubeașcă.

– Vedeți?! Asta face Gheorghe al lui Udubeașcă.»

– Bună ziua, Moromete!

– Bună ziua, Nae!

Nae Boldeață, un creștin! Vreți să mai știți altceva despre el? Nu e nevoie. Iată-l pe altul:

– Ce faci, Moromete? Hai devale!

Ei, ăsta da, om în toată puterea cuvântului: trece pe lângă tine, nu dă bună ziua, te întreabă doar așa, ce faci, hai devale, adică nu faci bine ceea ce faci, mai bine ai face dacă te-ai lua după el”.

Perindarea celor câtorva specimene pe uliță „se petrece ca și pe o scenă largă, eroul prezentând publicului pe actorii piesei și facilitând recomandarea prin acostarea lor directă (el știe de dinainte răspunsurile), dar plângerea lui se identifică cu cea a auditorului încă neinformată și care află prin Moromete amănunte suficiente din viața satului” (S. Damian).

Similară atitudinii ironice este și propensiunea umoristică a eroului. El „nu se rezumă la a remarca în mod subtil inferioritățile și ciudățeniile celor din jur (...), ci se distrează la vederea și mai ales la relatarea unor întâmplări cu haz” (Voicu Bugariu).

O astfel de întâmplare comică e relatată de Moromete, pe când acesta se afla la apogeul talentului său de povestitor. Indiscutabil, eroul are harul povestirii: pe de o parte el lasă impresia spontaneității și noutății celor relatate, iar pe de altă parte, prin felul de a vorbi, face auditorul nu numai să crească numeric, ci și să manifeste interes față de „povestea” lui.

Scena relatării poveștii familiei lui Traian Pistică se derulează conform unor reguli retorice și teatrale dinainte stabilite și cunoscute de către Moromete:

– La început, Moromete, „cu glasul acela nepărtinitor, care parcă nu era al lui”, avertizează auditorul că va povesti despre familia cizmarului Traian Pistică și că ceea ce intenționează el să relateze constituie o întâmplare care se abate de la regulile firescului: „Să cauți în toată România, de la munte la baltă, și la turci să cauți și altul ca el nu mai găsiți”;

– deoarece Cocoșilă devine suspicios la avertizarea lui Moromete, acesta din urmă, ca să fie mai convingător, „începu cu o falsă înflăcărare și seriozitate să se înjure la persoana a treia că ceea ce spune el e adevărat”. Seriozitatea cu care eroul se înjură, la persoana a III-a, amintește de blestemul adresat propriei persoane (în mediul arhaic țărănesc), pentru a întări veridicitatea unor întâmplări și a i se da crezare celui care le relatează;

– falsul conflict cu Cocoșilă îl ajută pe povestitor să stârnească interesul și curiozitatea auditorului: „ Hai, Moromete, lasă-l pe Cocoșilă, spune de ce zici că nu mai găsești altul ca Pistică...”

Pentru a justifica afirmația sa de la început, că familia lui Pistică duce o existență cu totul ieșită din comun, Moromete relatează vizita făcută acasă la cizmar. Scena e de un comic grotesc. Împărțășind-o asistentei, el manifestă o vie plăcere intelectuală: „Nu știu dacă ați mai fost vreunul în casă la el. Tu ai mai fost, Cocoșilă?”¹

– N-am fost!

– Păi tu unde-ți pingeleşti bocancii?

– Eu mi-i pingelesc singur.

– Nu știu, dar eu n-am mai văzut paturi ca ale lui Pistică. Eu zic că zece paturi d-astea de-ale noastre nu fac cât unul de-al lui. Dar ca să nu zic zece zic cinci. Erau așezate acolo în magazia aia a lui, fiindcă așa de mare e odaia unde stau ei, ca o magazie. Când să mă așez pe un scaun, o dată mă pomenesc că mă apucă cineva de gât și se încleștează de spinarea mea; întorc așa mâna spre ceafă, îl apuc de păr și îl dau jos și mă uit la el: un ăla ca un gherlan, de-o șchioapă, se uita la mine (...) Era băiatul ăla al lui, micu și mutu. Pistică, din pat, când vede gherlanul ăla pe mine, bate din palme: «Sfârfălică, zice, na la tata din țigare!». «Hai, mă, Traiane, zic eu, scap oborul

(...), ce faci?» Traian în loc să răspundă îl văd că-și umflă pieptul și o dată urlă de răsună toată magazia: «Deștepta-rea!» știți? Ca la armată!² Ei! zic eu. Ce să-i faci? Aici trebuie instrucție! Nici n-apuc eu să-mi vin în fire, că îl văz pe gherlanul ăla de lângă tat-său! Așa cum era, fără izmene și cu burta goală, începe să țopăie și să joace sârba peste spinările ălor care dormeau. știți cum sărea? Peste nasurile lor, peste ochi, peste capete, pe grumaji. Sărea și mormăia! Încep urletele! (...) Începe păruiala! Mă uit la Traian și la muierea lui... Nimic!³

Muierea căsca și cu pieptenele în mână începuse să se țesale. Traian își răsucea țigarea și numai așa, din când în când, ridică fruntea: «Sfâr-fâ-lică! zicea, na la tata din țigare, lua-te-ar dracii!» Din paturile lor, copiii au sărit jos și acolo în fața mea a început o viermuială (...) Traian din pat de-acolo uite-așa spunea, știți, întâi încet și subțire: «Sfâr, și pe urmă tot mai gros, fâ-li-că!»⁴ «Traiane, strig eu, dă, mă, în ei, că-și fac cămășile ferfeniță» «Păi tot nu le iau altele» zice. «Bine, dar dă în ei, de ce îi lași să urle așa» «Dacă dau în ei, atunci să vezi urlete, Moromete», zicea el”.

3. Cea de-a treia etapă a patimii logosului eroului nostru îl surprinde pe acesta în faza declinului său moral și social.

Ducându-se la negustorul Scămosu să împrumute bani pentru a plăti „fongiirea”, Ilie Moromete află că cei trei fii ai săi mai mari, Paraschiv, Nilă și Achim, s-au înțeles între ei să fugă de acasă. Vestea îl marchează profund pe tatăl fiilor risipitori. Acesta nu numai că rămâne mult timp fără glas, dar nu mai e în stare să-și interiorizeze durerea care i se citește pe chip: „Rămase tăcut (...) cu fruntea în pământ, țeapăn și sumbru. Fața i se înnegrișe și în cele câteva minute parcă și slăbise; parcă se ascuțise și se subțiasse”.

Momentul culminant al crizei lui Moromete se desfășoară la hotarul lotului de pământ. Ca urmare a clipelor de iluminare, apărute în timpul monologului interior, eroul înțelege abia acum că se uneltise împotriva lui, iar el nu-și dăduse seama. Timpul, pe care îl crezuse răbdător, și lumea, pe care și-o închipuiseră prietenă, ascunseseră, de fapt, o capcană: „lumea, trăind în orbire și nepăsare, îi sălbăticesc copiii și îi asmuțise împotriva lui”.

Drama lui Moromete nu e una de ordin economic, ci moral. El are sentimentul acut al culpabilității, judecând greșelile sale și cele ale celor trei fii cu luciditate: „Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sforțare, le-am dat tot ce era, la toți, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac și n-am făcut? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie să le dau ceva și nu le-am dat? A cerut cineva de la mine și am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! Întâi lumea și pe urmă și ei cu ea!” Durerea lui Moromete vine dintr-un acut simț al paternității lezate. Nu faptul că e pe punctul de a-și vinde din pământ îi întunecă sufletul, ci gândul de a-și fi pierdut fiii și, totodată, liniștea care-l determinase să privească existența ca pe un spectacol: „Moromete descoperă că, de fapt, a făcut tot ceea ce trebuia și că dacă există undeva vreo vină e nevoie ca ea să fie căutată în alcătuirea lumii și nu în greșita alcătuire a firii și comportamentului său” (Dan Cristea).

leșit de sub zodia timpului răbdător, în ciuda aparentei sale nepăsări față de pierderea fiilor și a unei părți din lot, eroul nostru se interiorizează, manifestându-și funcția de reclusiune, funcție care va persista mult timp: „...cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi

pe prispă sau la drum pe stănoagă (...) *Nu mai fu auzit povestind* (s.n.) (...) Lipsite de omul lor, aceste adunări (din poiana lui locan, n.n.) aveau să-și piardă și ele orice interes”.

4. În privința patimei logosului la Ilie Moromete, observăm o evoluție în spirală. Ultima etapă este compensatorie, în sensul că eroul încearcă să refacă atmosfera spirituală existentă cândva în poiana lui locan. Funcția pe care și-o manifestă Moromete în aceste circumstanțe este cea de reclusiune: poiana lui locan (amfiteatrul „dezbaterilor politice” de altă dată) va fi abandonată în favoarea pridvorului casei Moromeților (care devine un fel de estradă): „Aici, în pridvor, veneau la el de câte două trei ori pe săptămână și câte unul aproape în fiecare zi (...) prietenii lui politici de după locan, foști liberali ca și el, Nae Cismaru, Costache al Joachii, Matei Dimir și Giugudel”. Alegerea noilor parteneri nu e întâmplătoare: pe de o parte pentru că împreună cu ei Moromete „bătuse muntele ani în șir”, spre a vinde cereale, iar pe de altă parte pentru că avea nevoie de un ins al cărui temperament impulsiv să aducă cu cel al lui Cocoșilă.

O dovadă a faptului că patima logosului la Ilie Moromete evoluează în spirală e revenirea acestuia la vechile habitudini, definitorii pentru postura de speaker a lui Moromete: „... arăta iarăși senin și se uita pe drum ceasuri întregi exact ca pe vremuri (...) Revenindu-și, lui Moromete îi revenise și gustul pentru politică...”

De remarcat faptul că în această etapă nu numai locul „dezbaterilor politice” este cu totul altul, dar și corul de altă dată este redus la un quartet. Deși unul din componenți are funcție de informator, el prezintă faptele *tale quale*, rezervându-i lui Moromete plăcerea să le comenteze: „Dintre toți patru, singur Giugudel n-avea nici o pretenție, deși într-adevăr afla cel dintâi faptele cele mai izbitoare din sat și le povestea, cu aerul că el nu se întreabă dacă ceilalți știu sau nu, ci el le spune, și pe urmă o să vadă dacă sunt sau nu cunoscute. Plăcerea lui vizibilă era să-l audă câteodată pe Moromete reflectând pe neașteptate, când toată lumea vorbea despre altceva (...) Moromete spunea el din nou ceea ce le spusese înainte Giugudel și lor nu le sărise în ochi”. După cum se poate observa din acest fragment, lui Moromete îi sunt recunoscute din nou vechile merite. Cu toate acestea, ori de câte ori quartetul se reunește sub bagheta maestrului, nu se mai recurge la partitură: „... nu mai citeau ziarele ca pe vremuri, nici măcar Moromete”.

¹ Articolele privind dezbaterile parlamentare, pe care Moromete le citește din ziar, amintesc de duelurile oratorice dintre Cațavencu și Farfuridi.

¹ Aici Moromete folosește o anumită strategie: vrea să se convingă dacă cineva îi poate verifica zicerea, pe care în unele locuri o va exagera. Nu întâmplător i se adresează lui Cocoșilă, pentru că știe că acesta e cel mai greu de convins.

¹ Talentul lui Moromete rezidă și în faptul că el nu face doar o relatare seacă a faptelor, ci le comentează, recurgând la comparații.

² Grotescul scenei reiese din contrastul între atmosfera de infern declanșată de micul mut și nepăsarea crasă a cizmarului și a soției sale.

³ Ca un adevărat comediant, Moromete transformă o scenă care nu are nimic rizibil în ea, într-una comică, imitând vocea unuia din „actori”.

DANIELA VARVARA

Nichita Stănescu – un Ulise al poeziei (moderne)

Odiseea dramatic-elegiacă în cuvânt

Ca orice poet modern, și Nichita Stănescu acordă o atenție deosebită cuvântului, expresiei poetice, întreaga sa operă afirmă un idealism logocentric, prin căutarea înfrigurată a Cuvântului capabil să exprime și să se exprime, așa cum a fost la „începutul lumilor lumii”. Insatisfacția față de limbajul poetic, de cuvântul incapabil să exprime realitatea, să „scalde întocmai gândul în cuvânt” se construiește gradat, începând cu câteva poeme din volumul *Dreptul la timp* și culminând cu *Necuvintele și Noduri și semne*.

Despre cauzele care au stârnit *11 elegii* autorul lor declara că „*provin dintr-o redimensionare a cuvântului*” și că în cazul acestei cărți „*tendința e cea a cuvintelor trăite, mai precis a cuvintelor care ele trăiesc natura, iar nu natura pe ele*”. Iar dacă *11 elegii* pot fi citite ca sondare a legăturii artist-cuvânt, cărțile următoare – afirmă Ștefania Mincu² – vor prezenta tocmai „intrarea propriu-zisă în cuvânt”. Ciclul *Elegiilor* fusese, în opinia exegetei, o interogare de esență a cuvântului înaintea de a-l rosti propriu-zis.

În *Elegia întâia* cuvântul apare ca un vast labirint, în interiorul căruia se află închis, asemenea lui Dedal, artistul: „*aici dorm eu, înconjurat de el*”, dar, „*nu dorm numai eu aici / ci și întregul șir de bărbați / al căror nume îl port*.” Este vorba, deci, de un eu care cuprinde în sine toată istoricitatea, genealogia cuvântului rostit până la el. Dacă ne întoarcem la mitul antic al lui Dedal (așa cum ne indică însuși autorul elegiei în subtitlul ei), ne putem gândi la posibilitatea zborului ca încercare de ieșire din condiția alienantă a labirintului legii cuvântului.

Vasile Spiridon subliniază că în prima elegie nu e vorba de cuvântul ca Logos divin, căci locul divinității făuritoare de Cuvânt este luat de om, al cărui rost pare să fie acela de „a dormi” în atmosfera cuvântătoare.³

Interioritatea ființei umane (a eului artistic) în labirintul cuvântului nu poate fi decât elegiacă atâta timp cât rămâne într-un spațiu închis, limitat. Eul liric va rătăci mult timp, asemenea lui Ulise, până va putea ajunge (dacă va putea!) în Ithaca lui. O asemenea aventură presupune și sondarea cuvântului, o încercare de cunoaștere. Implicat în cuvinte, poetul nu le abordează niciodată ca pe niște pure abstracțiuni. Observațiile sale pornesc chiar de la dramele

concrete pe care vorbitorul le poate observa în rostirile sale zilnice. Cuvântul e abordat în momentul producerii sale, ca în poemul *Împotriva cuvintelor* din volumul *Laus Ptolemaei* unde se evidențiază existența lor foarte fragilă în durata vorbirii. Ele au o „panta rhei” cum spunea Nichita (în *Fiziologia poeziei*): „după litera I urmează litera U, /după litera B, litera I /apoi T, apoi O...// Și asta-i ca și cum ar trece un timp /între I și O/ deși „iubito” nu are timp, /ci este tot și dintr-odată”.

Cuvântul nici n-ar trebui să aibă timp, sugerează poetul. El nu poate fi înscris nici în trecut, nici în viitor, are un prezent continuu. Emitentul cuvântului nici nu se poate decide în care timp să-l încadreze: „Sau nu: a fost/ sau nu: va fi / sau este pur și simplu”. Și totuși, cuvintele, până la urmă, nu sunt eterne, ele trec de cel ce le emite. De aici „tristețea” și chiar tragedia lor: „Ah, cuvintele, tristele...”, sau „ce tragedie cuvântul iubito!”. Analizând acest poem - *Împotriva cuvintelor*, Ștefania Mincu sesizează chiar „defazarea între cuvântul vorbit și sens”⁴. Cuvântul pare temporal și spațial, asemenea lucrurilor, iar sensul său pare atemporal. Este, putem spune, o distanțare, o ruptură între înțeles și cuvântul ca semn, o degradare a cuvântului, o trădare din partea sa, pentru că nu mai poate avea loc ceea ce Nichita sugera într-un poem: „scăldarea întocmai a gândului în cuvânt”. Poetul e îndreptățit astfel să „voteze” cu „președintele Baudelaire”, adică să deplângă „situația jalnică a albatroșilor / și rărirea în lume a codrilor de simboluri / degradarea cuvântului...”. E îndreptățit chiar să se declare „împotriva cuvintelor” (v. poemul cu acest titlu). Ele pot deveni fie „cuvinte prin a căror vocale /pot să privesc / ca prin niște orbite goale” (*Cântec din Un pământ numit România*), fie chiar o pacoste. În *Antimetafizica* Nichita Stănescu sugerează că ele au căzut din cutia Pandorei și că „scade trupul meu pe măsură ce / se umflă în mine /măștile răsând și plângând ale cuvintelor” (*Căderea oamenilor pe pământ*).

Întorcându-ne la poemul *Împotriva cuvintelor*, sesizăm că secvența a cincea relevă un alt aspect al cuvintelor – și mai trist – și anume faptul că se „ucid” între ele: „cuvintele, lașele, / ele singure seucid pe ele / „niciodată un copac n-a ucis un copac, / niciodată o piatră / n-a depus împotriva pietrei / mărturie // numai numele copacului ucide / numele copacului, / numai numele pietrei / ucide, depunând mărturie / despre numele pietrei...”

Imperfecțiunea umană în planul cuvântului și al exprimării lumii se regăsește și în *Elegia a X-a*. „În fața complexității fenomenale, organele de simț ale omului își dezvăluie precariatea și limitarea, ele funcționând în cadrul dat al unui cod, astfel încât orice fenomen entropic, ceea ce iese din sistemul de referință stabilit riscă să rămână nenumit și, ca atare, necunoscut” afirma criticul clujean Ion Pop. Boala de care suferă eul liric este, deci, aceea a „incapacității unei expresii totale, sintezice, în stare să surprindă realitățile ambigue, tranzitorii, nesupuse rigidului model uman, legilor numai de os”⁵. Această insuficiență a mijloacelor de expresie (de numire) a ceea ce e dat (dar acest dat văzut ca un exces de sens, subliniază Ion Pop) este o capacitate redusă de semnificare (sau incapacitate față de excesul de sens). [Operând în termenii saussurieni, semnificat ≤ semnificant; aici semnificare - adică înscrisere a semnificatului în semnificant.]

O interpretare asemănătoare cu cea a criticului clujean, o dă *Elegiei a X-a*, și C. Pricop⁶ (dar din perspectivă textualistă): „lumea ca text are prea puține semne pentru a putea însemna totul. Rămân motive care nu mai pot fi pronunțate și care totuși există, în jurul cărora cuvintele cad, căci nu le mai pot cuprinde [...] Lipsa de semne valabile pentru toți e o neputință, o boală”.

Tot în manieră textualistă putem interpreta și ... *Lecția de citire* din volumul *Măreția frigului*: „*Scriere este totul / Peștele e literă / în alfabetul mării / o frază sunt păsările în zbor...*” Numai că și aici ni se relevă incapacitatea de descifrare a „uitatei scrieri”, a unor alfabetep nepotrivite insului supus perisabilității timpului: „*Triste, muncite alfabete*” [...] „*Încerc să recompun o frază / dar timpul meu preschimbă scrisul*”. Finalul acestei poezii este, de altfel, o dureroasă exclamație retorică: „*O, de-aș putea să deslușesc / aceste stranii alfabete /...*”

Lipsa de semne e resimțită cu atât mai dramatic, cu cât subiectul tinde spre o cuprindere totală a înțelesurilor lumii în cuvânt. Rana subiectului emitent din *Elegia a X-a* – nici chiar ea – nu poate fi numită, încăpută în cuvânt, și, prin aceasta, în „*trupul cel apt pentru răni*”, dar numai pentru acele răni ce pot fi „*cheltuite-n cuvinte*”, adică schimbate în cuvinte cu un preț: „*dând vamă de raze/ la vămi...*”. Această rană – neîncăpută în cuvânt – rană a organului fluturat în afară și totuși legat de sinele uman prin aspirație, prin tânjire spre el – spre unitatea celor două entități, îi cauzează în mod tragic, moartea: „*Mor de o rană ce n-a încăput / în trupul meu apt pentru răni / cheltuite-n cuvinte*”.

Ideea de boală ca neputință a numirii, a exprimării în cuvinte este sugerată și de metafora „ziduri ale tăcerii” (simbol al necomunicării), pusă în legătură cu expresia verbală „a fi bolnav de zid”. Neputința numirii, a semnificării se datorează unei boli chiar a semnului, a cuvântului. El e incapabil să transmită fidel semnificația. Semnul poetic ar trebui să permită o comunicare empatică (ca cea primordială) între eu și fiecare lucru. Numai că faptele nu stau tocmai așa, și fiecare rămâne în singurătatea sa, iar „între lucrul real și semnul lui se află, de asemenea, un zid”, afirma Ștefania Mincu⁷, vorbind apoi (pornind de la imaginea celor doi martiri odihnindu-se pe ruguri), despre o dublă condiție bolnavă a omului în raport cu cuvântul: din punctul de vedere al carenței numelui și din cel al carenței sensului. Deci, omul bolnav ca emitent și bolnav ca receptor. „Cuvântul separă, anihilează”. Fiecare „martir” al său „se odihnește” pe propriul rug: unul e omul real, iar celălalt e dublat în semn, exprimat în cuvânt. Între ei, cuvântul ar trebui să servească drept punte de legătură. Dar semnul desparte, în loc să unească. Este pauliana „literă care ucide” (v. apostolul Pavel, *A doua epistola către corinteni* 3:6).

Între eu și cuvânt există, deci o legătură organică, dar ea este una tensionată, perimată, degradată.

În al doilea volum al său – *O viziune a sentimentelor* (1964). Nichita Stănescu face un elogiu limbajului capabil să cuprindă cosmosul cu o vocală, așa cum putem citi în poemul *Spre Andromeda*: „*Deasupra sunt planetele. Le poți atinge și tu, / cumva, / cu o vocală, cu o singură vocală, /cu A.*” E o stare de grație, din moment ce iubita este invitată să privească nașterea cuvântului de pe buzele îndrăgostitului: „*Uită-te cu un colț de sprânceană / cum iau naștere cuvintele de pe buzele mele.*” Literei A, „*borfoasă de toate literele*” îi va închina un *Pean* în volumul *Necuvintele*, în care se anunță deja o luptă împotriva cuvântului, prefigurând aventura insului-emitent în cuvânt: „*Cu tine mă lupt, / în tine azvârl ființa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia.*” Este războiul poetului cu cuvântul, reluat și în *Epica magna*, volum subintitulat *O iliadă*.

La Creație, omului i s-a încredințat mandatul numirii obiectelor, între semnificat și semnificant existând o armonie perfectă: „...și orice nume pe care-l dădea omul fiecărei viețuitoare, acela-i era numele” – *Geneza* 3, 19. Deci, insul a fost înzestrat cu Logos, cu un cuvânt capabil să exprime întocmai realitatea.

Creația presupunea o ființare logocentrică – așa indică și volumele de debut ale titularului generației '60. Numai că, de la pierderea stării de grație, numirea aduce cu sine o luptă, o permanentă tensiune între semn și sens.

Lupta lui Iacob cu îngerul va lua o turnură inversă celei cunoscute din *Biblie*: dacă patriarhul Vechiului Testament s-a luptat cu îngerul pentru a fi binecuvântat prin schimbarea numelui (luptă încheiată cu o victorie, Iacob devenind Israel), poetul nu acceptă tocmai acest lucru, pentru că, în viziunea sa, doar numele pare să exprime ideea de eu („Numai numelui meu nu-i spun tu”). În opinia Ștefaniei Mincu, acest al treilea poem din *Necuvintele* este o încercare de delimitare între „eu” și „tu”, prezentând „alterarea ce domnește în haosul vorbirii în privința instanțelor”⁸. Ceea ce câștigă în această luptă Iacob – instanța emitentă – este apartenența (sau identitatea) propriului nume la Cuvântul suprem: „Te-ai luptat cu însuși cuvântul / și l-ai învins!” – este răspunsul îngerului. „Numele să fie însuși cuvântul ...” este interogația retorică a instanței poetice.

Imperfecțiunile cuvântului

Opera nichitastănesciană, după cum afirma Eugen Simion, reface o mitologie poetică a cuvântului, pentru că acesta e însăși esența ultimă a lucrurilor: „În străfundul fiecărui lucru nu există / până la urmă decât un cuvânt...” (*Foamea de cuvinte*). Traseul său de la naștere la re-naștere traversează o serie de etape ce s-ar putea înscrie în schema următoare:



Conștient fiind de unicitatea mesajului primordial revelat pe paginile *Sfintei Scripturi*, autorul *Cărții de recitare* sondează legătura dintre poezie și divinitate, (reluând momentul genezic, momentul nașterii prin Cuvânt), chiar dacă elementele de recuzită în alcătuirea discursului său liric nu sunt apanajul lumii clericale.

Cosmogonia în creația nichitastănesciană are ca punct de plecare Logosul, înțelepciunea divină – rostirea făuritoare de lumi, asemenea concepției biblice, conform căreia lumea a luat naștere la cuvântul divin: „Să fie lumină!” („Fiat lux!”) – și a fost lumină; „...să fie o întindere de ape...! – și a fost o întindere de ape...” (*Geneza* 1). Lumea a fost făcută la cuvântul lui Dumnezeu, prin înțelepciunea Lui, așa cum spun și *Proverbele* biblice: „Eu am fost așezată din veșnicie, înainte de orice început..., când El încă nu făcuse nici pământul, nici cea dintâi fărâma din pulberea lumii. Când El a pregătit cerurile eu eram de față,... când a pus temeliiile pământului, atunci eu eram maestrul Lui, la lucru lângă El...”⁹

La Stănescu, A – „litera borțoasă de toate literele”, sau Aleph – „punctul din care se vede sensul întregului” reprezintă „placenta maternă / nedezlipită încă de cuvântul pe care-l strig **Creionul plin de sânge**, în *Epica Magna*), cuvântul-germene al existenței. Starea originală este cea a contopirii ființei cu verbul-matrice, deci o ființare logocentrică. Iar cântecul existențial din *Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor* exprimă starea edenică a ființării în cuvânt,

a exprimării întocmai a sentimentelor prin vorbire, stare exprimată elegiac apoi în *Enghidu* și 11 *elegii*.

Hieroglifile și ideogramele primitive au putut exprima condiția divină a existenței lumii, o condiție fericită a armoniei de la început. Această condiție se pierde treptat, locul lui Unu este luat de o sumedenie de alte instanțe cuvântătoare, născându-se astfel, alteritatea. „Născut dintr-un cuvânt...” ego-ul se confruntă cu o polifonie de voci emitente, identitatea sa fărâmițându-se în mai multe eu-ri devenite tu, el („Care dintre noi este cel adevărat / eu sau tu, / care dintre noi / există într-adevăr? Care?” – *Frigul, sau a doua confesiune a răului visător*). Eul ca instanță poetică devine unii/alții în *Autoportret*-ul dedicat lordului Byron: „Unii ziceau.. / Alții ziceau...” Doina Uricariu remarcă tehnica folosită în conceperea acestui poem din volumul *Necuvintele* – „autoportretul cu măști” sau „autoportretul ca alteritate”, prin care impersonalizarea și omnipersonalizarea transformă polii relației și biografia altei persoane surprinde propria-i identitate.¹⁰

Nici îngerul din *Aterizare* (vol. *Opere imperfecte*) nu mai este serafimul care aduce lumina eliberatoare, ci a devenit acum „greoi ca un balaur”, ce „izbește în inimă, în sânge și în cuvinte”. Cuvântarea umană, atinsă nu de lumina sacră, ci de balaurul unei vine, își pierde menirea de la început – aceea de numire corectă a realului, a obiectualului. Izbitura îngerului trimite la desacralizarea lumii prin pierderea unității cuvânt-sentiment, sau mai precis, prin ruptura dintre conținut (esență – ousia – noumen) și învelișul său sonor/scriptic – forma (semnul – parousia): „sămânța este sacră, cum vă zic! / cuvintele în jurul ei sunt un nimic!” (*Ars poetica*, în *Noduri și semne*). Limbajul este departe de condiția lui de la Facere, cuvântul fiind demascat ca un semn gol – „un nimic”.

O dată cu pierderea unității originare, numirea presupune rănirea emitentului, care va fi angrenat într-un proces de „împuținare”, de trecere/ înaintare spre moarte: „am botezat (numit – n.n) ceea ce însumi făcusem, rănindu-mă, / mereu împuținându-mă, mereu murind / cu vorbe de pe buzele mele spuse...” (*Enghidu*, II).

De asemenea, înscris fiind în amalgamul unei „opere imperfecte” – așa cum este și viața umană de după Cădere – insul afirmă că „nu (mai) este obligatoriu cuvântul să fie potrivit/ stării de spirit”, căci „Sancho s-a certat cu mine/ și m-a părăsit de multă vreme...”, iar „caili au început să se nască din femei...”. Această afirmație – tânguire a *Cântecului* din *Opere imperfecte* trebuie citită tocmai invers: dacă Sancho nu s-ar fi certat cu mine (don Quijote) și nu m-ar fi părăsit (relația don Quijote-Sancho citită ca osmoză ideal/ real), cuvântul ar fi trebuit să fie potrivit stării de spirit, căci „gândul trebuie scaldat întocmai în cuvinte”. Adverbul negativ antepus verbului („nu este obligatoriu”) este asociat cu prefixul im- din titlul volumului (*Opere imperfecte*), iar printr-o reducere a acestora, obținem: *într-o operă perfectă, este obligatoriu cuvântul să fie potrivit stării de spirit*.

Depărtându-se de calea dreaptă și împotmolindu-se în imperfecțiunea umană, cuvântul este stopat în viscerele limbajului, ca într-un nod, devenind „necântător”: „Stam rege fix de piatră și de stea / ținând oprit cuvântu-n gura mea / necântător” (*Nod 11*). Limbajul se află într-un impas: el nu mai poate exprima unitatea ontică dintre a fi și a cuvânta. Cuvântul este reprezentat acum printr-o imagine ce sugerează limitarea sa – „cuvântul cu belciug în bot” și asociat apoi cu spulberarea unei armate odată glorioase. (v. *Cum se sfârșește o armată*, în vol. *Opere impersonale*). În finalul unui alt poem (*Frig*),

printr-o invocație retorică ce aduce a imprecuație, cuvântul este blestemat, considerat fiind „o cămașă a frigului”, îmbrăcându-se la rându-i în sărăcicioase cămăși – obiecte ale spațiului teluric. Frigul poate fi interpretat ca o limitare a cunoașterii prin excluderea cunoașterii participative, a cunoașterii prin simțuri (ideal exprimat încă din perioada de început a creației stănesciene): „*munte, deal, câmpie, mare, / sărăcicioase cămăși ale cuvântului, / și tu, cuvântule, blestematul, / cămașă a frigului*”. Prin extrapolare, putem spune că exprimarea umană prin limbaj este o „acoperire” a cunoașterii limitate, o expresie a neputinței de comprehensiune a universului.

Blestemat fiind, cuvântul devine chiar ucigaș, prin însăși funcția sa de numire: „*Niciodată un copac/ n-a ucis un copac /...// Numai numele copacului ucide / numele copacului / numai numele pietrei / ucide, depunând mărturie / despre numele pietrei...*” (*Împotriva cuvintelor*). În *A inventa o floare* poetul declară că „*ne sprijinim numai de cuvinte*”, deși sunt „*prea puțin dorite*”, căci „*orice cuvânt este un sfârșit / orice cuvânt din orice limbă este un strigăt de moarte / al unei specii, din nesfârșitele specii/ care au murit fără să se mai nască / făcându-ne loc nouă, singurilor, primilor / care ne-am născut*”. Uneori, în *Trecerea (sa) de la noțiuni la poezie* (în vol. *Laus Ptolemaei*), cuvintele aducătoare de moarte asediază instanța emițătoare, formând „*mormântul de cuvinte / care veșnic mă-mpresoară*”.

În *Daimonul meu către mine* este exprimată condiția pieritoare a limbajului uman („*Tu nu știi că vorba arde, / verbul putrezește, / iar cuvântul nu se întrupează, ci se destrupează?*”) ce impune salvarea, mântuirea pentru a scăpa de putrezire, de foc...: „*schimbă-te în cuvinte, repede...!*” – îi cerea daimonul. E vorba de o salvare tot prin cuvânt, dar de data aceasta printr-un alt fel de cuvânt.

Salvarea prin necuvânt

Odată relevate „lașitățile”, imperfecțiunile cuvântului, ale limbajului prin care sunt numite noțiunile, poetul va căuta altceva. Un ceva - ca material de expresie a poeziei - de dincolo de cuvânt. Pentru că prin cuvânt comunicarea e întotdeauna asimptotică, se caută altceva sau un alt fel de cuvânt. Într-un poem Nichita îndemna la „ruperea” cuvântului, sau mai bine zis a aceluși „organ fioros” care-l leagă pe ins de cuvânt: „*între mine și tine / numai cuvântul, acel organ fioros / și comun amândurora / este. // Să-l rupem pentru liniște... lasă-mă înspre tine/ lasă-te înspre sinea sa/ de care ești legat cu un organ fioros/ și rupe-!*”

Această rupere este chiar pătrunderea în viscerele limbajului. „*Acel laser lingvistic îl visez [...] care să topească și să străbată prin aura lucrurilor*”. Iar acesta este necuvântul, așa cum îl aflăm și în poezia *Necuvintele*. El este visatul cuvânt „*care a fost la începutul lumilor lumii, / plutind prin întuneric și despărțind / apele de lumină// născând pești în ape și / născând ape și lumini în lumină, [...] acel laser lingvistic care să taie realitatea de dinainte, / care să smulgă întruna luminii /partea ei de apă, cu pești // care să smulgă întruna luminii ce e apă cu pești în ea și s-o lase / tot mai pură /până când se face din nou întuneric*”.

Numai *necuvintele* pot să transporte sentimentele nude. Pentru că în opinia autorului acestui volum inedit, forma de existență absolută a umanului este dată de sentimente, nu de limbaj. Formele de expresie sunt doar un vehicul.

Ștefan Augustin Doinaș vorbea și despre o ființare a necuvântului la nivel morfo-sintactic¹¹. La nivel morfologic, el se manifestă fie prin forma unei vocabule pe care o introduce prefixul „-ne”, rolul său fiind nu acela de a propune un conținut semantic contrar celui cunoscut, ci de a vida cuvântul de conținut, în timp ce forma lui – alcătuirea sonoră – se păstrează ca atare. Se manifestă și sub înfățișarea mai șocantă a unui termen inexistent, ca de exemplu „trimbulinzi”. La nivel sintactic, (poetica lui Stănescu e una a contextului, atenționa criticul), necuvântul e o mare unitate sintactică, uneori o adevărată încrângătură verbală, care se substituie unei noțiuni simple, povestindu-i semnificația.

Necuvântul, însă, nu e în primul rând o realizare la nivel gramatical. După cum am arătat mai sus, problema cuvântului, a legăturii sale cu poetul apare în lirismul stănescian începând cu *11 elegii* și se va dovedi tensionată pe măsură ce înaintăm în lirica sa. Dacă în *Laus Ptolemaei* cuvântul îl trădează în mod expres pe poet, dovedindu-se laș și tragic în același timp („*ce tragedie cuvântul iubito*”), se va apela imediat la necuvânt, astfel că volumul următor va fi intitulat *Necuvintele*. Iar de aici încolo se va căuta poezia de dincolo de cuvânt. Nichita va scrie poezia necuvintelor.

El va teoretiza într-un eseu ideea de cuvânt și necuvânt în poezie¹², arătând că poezia nu rezidă din propriile sale cuvinte, ci le folosește din disperare. Nu se poate vorbi despre poezie ca despre o artă a cuvântului, pentru că nu putem identifica poezia cu cuvintele din care e compusă. În poezie putem vorbi de *necuvinte*. Ele (ca noțiune) sunt finalitatea scrisă a acestei poezii, superioară ideii de scris. Poetica lui Stănescu depășește astfel ideea de poezie înțeleasă până la el ca artă a cuvântului. El este un poet al necuvintelor, al tensiunii semantice pure, de dinainte de convenția semnului (cuvântul e privit ca semn, în acord cu critica textualistă). El caută o poezie de dincolo de poeticitate, o depășire a convențiilor poetice clasice. Revelatoare este, în acest sens și legătura poetului cu artiști care încearcă același lucru, fiecare în domeniul său: Țuculescu – cel care i-a sugerat o reeducare a percepției vizuale prin relativizarea „unghiului de vedere” și a timpului; Constantin Brâncuși, compozitorul Aurel Stroe, sculptorul iugoslav Bogdan Bogdanovici și nu în ultimul rând, prietenul său Sorin Dumitrescu, cel care, dincolo de pictural caută „modele constructive”, transsemantice ale picturii. Toți aceștia au fost „vizitați” și apreciați de Nichita. Sorin Dumitrescu este cel care i-a și ilustrat cu desene, sau „de-semne” (așa cum le-a numit în *Noduri și semne*) câteva din cărțile publicate antum.

Necuvintele au menirea de a parcurge calea spre esența ultimă a existenței și de a exprima tensiunea internă a stărilor sufletești, străfundul sentimentelor, al gândurilor, al trăirilor, al ființării. Iar poezia este cea care accede la necuvânt, pentru că „poetul încearcă prin *necuvinte* să-și facă vizibile sentimentele, stările de spirit ce niciodată nu le-ar comunica direct [...] și, în esență, poezia nu e decât pură fixare a mișcărilor sufletului într-un *obiect de limbaj* cu existență proprie.”¹³

Cuvântul este demascat ca un semn vid, ce și-a pierdut funcția primordială, ca un cuvânt pervertit, ce-și așteaptă mântuirea. Iar aceasta vine tocmai prin întoarcerea la origini, la acea stare adamică a limbajului, la *logosul* genezic, transpus în poezia lui Nichita Stănescu prin *necuvânt*. Ulise regăsește, în cele din urmă, Ithaca (aici o Ithacă a cuvântului poetic originar, salvator), după o dramatică odisee în lumea (modernă a) limbajului (văzut ca interrelaționare om – cuvânt – geneză – divinitate).

NOTE

1. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu, *Antimetafizica*. București, ed. Cartea Românească, 1985, p. 102, 103
2. Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu între poesis și poiein*. București, Ed. Eminescu, 1991, p.50
3. Vasile Spiridon, *Viziunile „învingătorului de profesie” Nichita*. Iași, Editura Timpul, 2003
4. v. comentariul Ștefaniei Mincu la poemul „Împotriva cuvintelor”, în *Nichita Stănescu. Poezii. Texte comentate*, ed. Albatros, 1983, p. 147-149
5. Ion Pop, *Nichita Stănescu, spațiul și măștile poeziei*, București, Ed. Albatros, 1980. p.74
6. C. Pricop, apud Ștefania Mincu. *Nichita Stănescu între poesis și poiein*, ed. cit.p. 136
7. Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 142
8. Ștefania Mincu, *op. cit.*, p.59
9. *Proverbele*, cap. 8, în *Biblia sau Sfânta Scriptură*. GBV, Dillenburg, West Germany, 1989
10. Doina Uricariu, *op. cit.*, p.41
11. Ștefan Augustin Doinaș *Lectura poeziei, urmată de tragic și demonic*. Ed. Cartea Românească, București, 1990, p.200
12. v. eseuul „Cuvintele și necuvintele în poezie”, în Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*. București, Ed. Eminescu, pp 38-39
13. Alexandru Condeescu, Prefață la *Ordinea cuvintelor*. București, Ed. Cartea Românească, 1985, p.28

NICOLAE ROTUND

Demierotica

Eus. Platcu este autorul a trei romane – **În dos** (2005), **Second erotic** (2006) și **Demierotica*** - , un posibil triptic, prin temă și anumite personaje, dar nu în stare de servitute. Prozatorul are solide cunoștințe teoretice despre roman și abilitatea să-l scrie. **Demierotica**, de ar fi să ne luăm după titlu, este o proză, măcar pe jumătate, erotică. Cealaltă jumătate, la o judecată de suprafață, se încadrează temei „porno”. Ce este însă pornografia în artă, deci și în literatură, ne-a spus-o Eugen Lovinescu: *lipsa de talent*. Ea poate fi văzută ca o atingere a moralității. Să ne amintim că nuvele **Duduca Mamuca** a lui Hașdeu, publicată în 1863, o adevărată „mascaradă libertină” în opinia lui Șerban Cioculescu, a fost acuzată de „nemoralitate”, cunoscând primul celebru proces literar. Eruditul nostru se apără singur, cu citate din scriitori universali (Apuleius, Boccaccio, Rabelais) și români (Costache Conachi, I.H. Rădulescu, C. Negruzzi etc.), și câștigă. Așadar, astfel de texte există în literatura noastră încă înainte de începuturile modernității ei. Sau, cum susține unul dintre personajele romanului, pornografia trebuie căutată în altă parte: „tot ce ține de prostituate e echivalent cu pornografia. Ceea ce este complet fals. Pornografia e cuibărită în saloane simandicoase unde orice discuție debutează cu cine ți-a pus-o, cum ți-a tras-o, de câte ori i-ai luat-o la (blanc), în acea industrie, cea mai prosperă, în care cu investiții minime se adună sume fabuloase. Acolo e pornografia...”. Literatura română erotică, s-o numim generic așa, într-o existență de desfrâu, deci n-a cunoscut, totuși, tradiție, în pofida faptului că întâiul nostru poet, în opinia unora, Ovidius, de la exilarea căruia se împlinesc în curând două milenii, a fost pedepsit pentru **Ars amandi**, tratat de dragoste ce se deschide cu aceste îndemnuri: „Dacă cineva din sânul acestui popor nu cunoaște arta de a iubi, să citească cu interes versurile mele și apoi, instruit în urma lecturii acestora, să se încumete a încerca să iubească.” Altfel stau lucrurile cu alte literaturi, cea franceză, de ex., unde un poet ca Guillaume Apollinaire, autorul admirabilelor versuri: „Bate ceasu-n vechiul turn / Ora trece, eu rămân”) a scris și romanul **Amorurile unui gospodar**. Un exces de pudibonderie a pus stavilă unei astfel de literaturi. Cuvinte care în alte limbi circulă în discuții fără nici o reținere,

*Târgoviște, Ed. Pandora M., 2007

la noi sunt tabu de la un anumit nivel. Și toate acestea, deși în materie de înjurături imaginația românilor a fost dintotdeauna prodigioasă. Anton Maria Del Chiaro, secretar de limbi occidentale la curtea lui Șerban Cantacuzino și a lui Constantin Brâncoveanu, contemporan cu Antim Ivireanul, scria: „... dacă vreun cal se abătea din grup, băiatul (în vârstă de șapte-opt ani, n.n.) îl striga rechemându-l cu înjurături triviale, iar dacă nu izbutea începea să plângă, continuând totuși pomelnicul de înjurături obscene, fără să cunoască înțelesul lor. În popor, părinții înșiși deprind copiii cu înjurături și se delectează când aceștia descurcă primele silabe din expresii triviale, măgulindu-se chiar când îmbină noi înjurături. În timpul celor șapte ani de ședere în Valahia, n-am avut ocazia să aud ca cineva să fi fost pedepsit pentru înjurături, fie de către instanțele judiciare ori de cele bisericesti”.

Perioada postbelică din vremea comunistă era bolnavă de o pudoare lexicală ce făcea să pălească de invidie și cele mai puritane epoci. Astfel stau lucrurile după decembrie '89, atât în privința traducerii cărților licențioase, cât și a producțiilor proprii, unele receptate extrem de favorabil, cum e cazul romanului Ioanei Bradea, **Băgău**, care a obținut premiul U.S., altele întâmpinate cu rezervă. Ca o constatare generală, eufemismul a cedat locul limbajului frust.

Pretextul radiografierii societății românești postdecembriste este oferit de ședințele doctorului psihiatru Laurian Halipa care face din destăinuirile pacienților săi adevărate fișe clinice. El îi stimulează să se confeseze, subiecții trăiesc cu frenezie actul narării. Memoria, ultragiată, face casă bună cu imaginația și Mathilda, care fusese deflorată de al doilea soț al mamei sale, se plimbă prin hățișurile unor probabile amintiri, „acestea fiind pentru ea ca un gen de evaziune, o plăcere perversă la care nu poate renunța, nu are altă șansă de a fi, de a exista, doctore, îmi place să povestesc, e ca și cum..., înțelegi, nu?” Promenadele între posibilele întâmplări și pură ficțiune derutează cititorul interesat doar de descrierile fanteziilor erotice, îl scot din înțelegerea mecanismului construcției naratologice, adică a „științei povestirii” (Ț. Todorov), a „discursului narativ (G. Genette), de acesta din urmă Eus. Platcu apropiindu-se mai evident prin apelul la categoriile aspectelor narrative – timp, mod, voce, ultima pledând pentru o potențială tăietură autobiografică. Deraierile și interacțiunile textului sunt controlate cu rigurozitate, inclusiv din perspectiva raportului naratorului cu personajele.

Un alt motiv e dat de poetul Eugen Nimigean care vine să se documenteze „despre așa-zisele femei... decăzute”, pentru un reportaj, la Institutul de Cercetări Aplicate, finanțat de Organizația Mondială a Dezinhibării Sexuale. Este sfătuit să scrie un roman, căci „un roman ar produce un transfer în domeniul artei care este deficitar în momentul de față în ceea ce privește imaginea vie, netrucată a vieții”.

Galeria personajelor este bogată și interesantă, marcată de o onomastică în spiritul romanului: Labă, Borhot, Cherbeșină, Sulamita Labuci etc. Biografiile sunt mai toate tușate de experiențe sexuale. Doctorul psihiatru Laurian Halipa urmează cariera tatălui său, teza sa **Mistica sexului**, „întâmpinată cu atacuri demolatoare la apariție, taxată drept halucinație de erotoman în hățișuri freudiene, acum figura în bibliografia obligatorie la psihiatrie”. Două căsătorii eșuate, nu-l duc la ratare profesională, are un succes teribil la femei, ceea ce îi atribuie porecla de De-Bu, „despicătorul de buci” și „doamnele care-l doreau îi deveneau paciente iar medicul susținea că cele mai multe se îmbolnăvesc fiindcă le neglijează soții”. Relațiile sexuale dintre bolnavi și cadrele medicale

sunt frecvente. Asistenta Christina îl violează pe doctorul Lupu aflat de zile bune în comă. Sexul are efecte taumatrice. Un rus îi găsește „mevchezul” unei femei care avorta în luna a patra și aceasta, după o săptămână, e „desferecată”. Scenele, în general, oricât de violente, fruste, detaliate și fan-tezist-supraerotice sunt, rezistă, căci au suport estetic ori servesc intențiilor naratoriale. Iată o scenă de abandon total al simțurilor într-un soi de templu sybarit izolat, ridicat pentru favorizații timpului: „Eugen o depune pe pat – trâm-be de foc și erupții noroioase, hiene insațiabile, scăpate din hotarele realului, se devorează reciproc, arși de nesaț se cațără unul pe celălalt, atrași de un magnetism teluric, câmp de forțe dezmarginite, năpastă crudă a posesiei, se mai aude doar un scâncet slab al zbaterii, ritmând dureros plânsul, sughițul disperat și urlatul căderii în marele gol al tenebrei voluptoase; încleștarea cedează, toate fibrele, părăsite de puteri, doborâte de repulsie nestăpânită, ard biciuite de rafale cu boabe tăioase de grindină; vorbe goale, brambura, propoziții ezitante, orice atingere evitată.

Dorothy aprinde țigara, renaște.”

Uneori tipologia, ce se vrea generalizată, cade, cum este de prevăzut, în gratuitate, suferă acut de simplificare, ca în cazul lui Constantin Petrescu, fabricat după modelele postdecembriste. În final, personajul care, se crede, s-a sinucis, a fost, în opinia fiicei sale, victima serviciilor secrete. Intențiile pamfletare nu lipsesc. Colonelul n-avea nimic deosebit în aparență, dar, „un psiholog abil, la o atentă examinare, ar fi descoperit în străfundurile ochilor pâlcoși, alergând permanent în toate părțile, o fulgerare neagră, paralizantă de casap sau de reptilă la pândă. Nasul mic, boțit, aspira cantități infime de aer pe care-l filtrau fosele pline de smocuri de păr brumate de mucozități jilave tunse zilnic cu mare preocupare. Nimeni nu-l văzuse niciodată îmbrăcat în uniformă...” Cu finețe sunt folosite în portret mijloace ale unor specii ajutoare pamfletului, cum e parodia, bunăoară, pe latura satirică, unde mecanismele funcționează fără poticnire. Alteori sugestia lasă loc diatribei: „... în România, eternă, fericită, mamă a răniților; fanfaroni ipocriți, instalați în fotolii stupide, frustrați interșanjabili în funcții spoliatoare, în schizofrenia generalizată manipulează gloata electorală cu mintea bronzată de ecranul televizorului, falsifică sondaje și clasamente, politicieni agramați, urmați îndeaproape de alaiul camerelor de luat vederi ale propriilor canale TV descind din jeep-uri cu sacoșe pentru pensionarii azilelor, pușcăriilor, caselor de copii, spitalelor; peste gropile din asfalt și corupți, peste gunoaie și sinistrați ning clinchete de zurgălăi, colinde-manele, urări de prosperitate, felicitări, discursuri, flutură fraze eminamente fără creier – fericire generală, focuri de artificii, la mulți ani! Globalizarea triumfă în spitalele de psihiatrie.”

Rareori câte o undă de lumină, de căldură străbate și încălzește atmosfera apăsătoare. Accidentele, de regulă de natură sexuală, schimbă destine, maculează totul. Autorul, indiferent în ce postură s-ar afla, preferă liricizării prezentarea brutală, fără menajamente, într-o tușă neagră, scriitura anticafilă. Într-o scurtă digresiune adresată editorului, afirmă: „(Dacă editorul, aflat în andropauză, preferă acuplarea poetizată, din secvențe remodelate, se poate confecționa, fără remușcări, ceva de genul...)”. Este secvență metatextuală.

Caplana, unul dintre actanți vorbește despre un spațiu efectiv ficțional, unde intră personaje reale cărora li s-au modificat biografiile pe părțile cunoscută. Romancierului îi scapă, cu bună știință, personajele de sub control. Înșuși autorul se amestecă printre ele. În fond, metaromanul abandonează

în repetate rânduri ficțiunea în favoarea aducerii unor personaje inclusiv, cum am spus, a romancierului. Dificultatea constă în plasarea lor într-o relație a unității, căci lectorul se poate întreba care-s cele reale, dacă există elemente autobiografice, dacă este vreo posibilitate de decodare, adică dacă sunt credibile, ce loc ocupă ele în economia cărții. Eugen Nimigean, personaj și autor al romanului **Nimfele de pe Cerna** (un titlu „absolut siropos, grețos de siropos”, după spusele lui Iv, care cerea „*viață reală*”, nu izmeneli în care niște bețivi detractați, într-o bombă ordinară, se gratulează academic”) aflat în manuscris, programat să apară la Editura Pandora M., în coordonarea lui Chiru C. Cristea – o nouă deviere „meta” – încearcă să se sinucidă, după cum aflăm dintr-un buletin de știri, pretext, totodată, de ridiculare a mediei din zilele noastre: „... mi se anunță în cască o știre de ultimă oră, colaboratorul nostru, poetul Eugen Nimigean a fost internat în stare gravă la spitalul de urgență, urmarea unei tentative de suicid. Vom reveni!”

Finalul ne aruncă în plină ambiguitate. Se iese dintr-o posibilă realitate pentru a se intra în ficțiune, discursul ficțional neavând nevoie de justificări. Lumea ficțională are independența ei absolută și tot ceea ce pătrunde, este inclusiv aici, devine, imediat, ficțiune. Dar ficțiunea se plasează în afara adevărului. Anunțul cu apariția manuscrisului, din subsolul paginii, se poate înscrie într-un demers apropiat adevărat, prin urmare posibilitatea de re-construire a spațiului real, verificabil în viitor. Este și acesta un tip de enunț inteligent al autorului de a-și anunța viitorul roman (pe care îl și așteptăm!)

Apreciam siguranța limbajului, fie că este vorba despre termeni livrești, scoși parcă dintr-un dicționar de neologisme, fie de serii sinonimice denumind vocabule argotice. Ca structură, am văzut, romanul nu are liniaritate. Iv, cea care se opusese cu îndârjire titlului romanului, găsește câteva file dintr-un probabil jurnal al lui Nimigean, cu însemnări „fragmentare, discontinui... paranteze, adausuri s-ar putea să reflecte intenția lui Eugen de a le ordona.” Sunt particularități și ale **Demieroticii**, Eus. Platcu fiind un fragmentarist în construcție. Ca și discursul filozofic al sec. al XX-lea (în *Convorbiri cu Cioran*, filosoful român mărturisește: „Cred că filosofia nu mai este posibilă decât ca *fragment*... Acum toți suntem fragmentiști, inclusiv când scriem cărți aparent coordonate. Se potrivește și cu stilul nostru de civilizație”), și cel românesc stă sub semnul fragmentarismului. În cazul de față, cu atât mai salutar cu cât scara valorilor morale, puse în discuție, cunoaște răsturnări năucitoare.

Demierotica este un roman ce se citește cu interes, în pofida unor scăderi pricinuite de facilitatea onomasticii caricaturale, simpliste. S-ar putea, s-ar putea zic, să existe primejdia rutinei într-un teritoriu pe care, se vede, scriitorul îl stăpânește, dar la noi încă se caută pe sine. Dacă se dorește comercializarea, cu o difuzare și un interes sporit al comentatorilor, succesul poate fi asigurat. Sunt convins că Eus. Platcu știe că într-un astfel de gen diferența dintre literatură și maculatură se păstrează cu dificultate, deși tehnicile românești sunt mânuite cu abilitate. Și ele uneori devin pură convenție.

GEO VASILE

Narațiunea erotică, o comandă a societății de consum?

„Numai dacă sexul pulsează în același ritm
cu inima, se naște extazul”

(Anais Nin)

g

ncă o dată Editura „Trei” dă o lovitură pe piața cărții, oferind acest somptuos și totodată provocator volum de *Povești erotice românești*: 17 texte inedite scrise de autori români în viață. Alcătuitoarea antologiei, Magdalena Mărculescu, om serios și profesionist, pleacă de la o glumă ambiguă a lui D.C. Mihăilescu: literatura română ar suferi în ultimii ani că nu dispune și ea de o Lolită, de niște „nuits fauves” sau „îngeri din America”, de un „Sexus” sau de un roman tare cu „lesbiene și voyeuri”. Luându-l în serios pe omniscientul critic, M.M. își apără propria cauză, a cărții și a editurii, stăruind în „Cuvântul editorului” asupra ineditului acestei apariții. Inedită mai ales de dragul deja cunoscutei colecții de la „Trei”, Erosop care, alimentată fiind doar cu traduceri, ar fi resimțit nevoia de a fi vitaminizată cu textele unor autori autohtoni. Drept care M.M. contactează o seamă de conaționali, mai vârstnici și mai tineri, somându-i contractual să ofere o proză erotică inedită, ceea ce nouă ne sună ca o comandă socială și nu neapărat în numele cititorului (spontan ne-a venit în minte sinistra nuvelă „Desfășurarea”, o comandă socială pe tema colectivizării executată de Marin Preda). Din punctul nostru de vedere, după cum nu există o literatură exclusiv feminină sau pentru copii, nu există nici literatură exclusiv erotică. Este cel puțin frustrant să le ceri unor autori precum Doina Ruști sau Radu Aldulescu să se conformeze unei teme date, de vreme ce ei au deja un stil, o viziune și un univers care include, bineînțeles, și eroticul.

Există, desigur, și experți în erotism plus derapajele aferente (exhibiționism, pornografie, necro sau pedofilie ș.a.m.d., a se vedea revistele pentru adulți tip *Hustler*), dar ei nu pot și nici nu vor să fie calificați drept scriitori, ci niște simpli prestatori de servicii, confecționeri specializați în a satisface gusturile unor psihopați, fetișiști sau obsedați sexual uneori pe fond crimonogen, afecționi care se complică și se explică de cele mai multe ori prin dependență de droguri, cinism ca unică dimensiune a ființei umane, vid sufletesc.

Revenind la volumul în cauză, care n-ar trebui să cadă pe mâna copiilor, „Povești erotice românești” abundă în denumirea pe șleau a organelor genitale, ceea ce deocamdată surprinde la majoritatea autorilor români ca ceva artificial, „lipit”, mai mult o inseminare premeditată de limbaj licențios, pe când la

Bukowski, Pasolini, Nabokov sau Henry Miller totul curge natural. Nu suntem de acord cu M.M. că la români „injurile care vehiculează pornografia încetează să mai constituie apanajul exclusiv al «culturii de stradă» și își câștigă un uz literar”. Și totuși de ce ne ocupăm de această carte? Din câteva motive: 1) ce concesii poate face un scriitor român pentru bani sau pentru a face valuri în urbea latină?; 2) cele mai reușite povestiri erotice nu sunt exclusiv erotice; 3) printre autorii antologați există naratori veritabili pe care îi descoperim de-abia acum. Acestora le acordăm totala noastră încredere, demni fiind de viitoarele istorii literare.

Spațiul nu ne îngăduie să ne referim la toți cei 17 magnifici, astfel încât vom fi selectivi. Copilul-narator al lui Ștefan Agopian (n.1947, București) povestește dezinvolt scene de fetișism și onanie, combinate cu intuiții de chimie și psihanaliză. Portretul mamei este infamant, din curvă nu e scoasă, toate acestea fiind însăilate în chip de rezistență prematură și disidență față de regimul anodin, imund și corupt al anilor '60. Reîntâlnindu-și iubita din copilărie, „curvă profesionistă”, bineînțeles, protagonistul-narator este dezamăgit, totul, inclusiv dorința sexuală se fâsâie, cum se spune. Rămâne doar maniacala, fals-ațățătoare invocare a organelor genitale, semn că, așa cum presimte Meli, curtezanul ei va să ajungă „scriitor, a spus ea și a început să plângă”.

Nebănuite dimensiuni, de la terifiant și fabulos, la râvna mitică și totodată sinucigașă a acuplării, ca într-un blestem ce trebuia să se împlinească: două surori, fiicele Ioanei, posedă același mascul predestinat, vânat, nu altul decât „îngerul meteoric”, reîntrupare a boierului-zeu și vânător de mistreți.

Dan Silviu-Boerescu (n.1963, București, filolog) descrie un mediu cosmopolit, un fel de Mexic despre care am citit poate și în „La poalele vulcanului”. Se bea mezcal (ceva între suc de agave și tequila). Scrierea are cadența unui ceremonial, ritmul inițierii, nu lipsește, desigur, ironia subiacentă, naratorul fiind un expert *gourmet*. O faună de hotel internațional, beție, insomnie, nebulie. Antidotul sau alternativa acestora nu putea fi decât schimbarea tonalităților, întoarcerea în epoca lui Ovidiu și depozitia marelui poet despre desfrâul și dezmățul din epoca lui August despre care scrisese. Exilat acum la Tomis, ne face un abstract a ceea ce se va numi „ars amandi”, cu referiri la experiențele personale, inclusiv scene hetero și homoerotice. Acum, la Pontul Euxin, se mulțumește cu o sclavă expertă în arta copulației, oferindu-i autorului de „Tristia” elixirul uitării și chiar unele senzații noi în care iubirea nu e scutită de secvențe horror. Darul detaliilor și eleganța frazării confirmă în Dan Silviu Boerescu un prozator de rasă.

Erotologul în versuri Emil Brumaru (n.1939, Bahmutea, Tighina) în „Uite ce flexibilă sunt, băi!” începe bine, adică decent d.p.d.v. epic, ca să derapeze apoi în anecdoticul bășcălios și desacralizant. Este vorba de un prozopoem (feerie, profeție plus pornografie), care nu pregetă să practice un „cambio di sostanze” între regnuri. Viața și imaginile ei sunt introduse într-un accelerator suprarrealist, obținându-se o viziune și o victorie à la Dali asupra realității anodine, prin înnobilarea și lichefierea ei. Dincolo de scriitura-inventar, narațiunea lui Emil Brumaru este performantă prin cromatică și expresivitate, emoționantă ca orice poveste de dragoste și moarte, fantastică, parodic-ironică, umoralul dându-și mâna cu orchestrarea muzicală.

Așa cum recunoaște până la urmă și Magdalena Mărculescu, „Dan Sociu și Ionuț Chiva semnează, indiscutabil, textele cele mai «hard» ale acestui volum. Multipremiatul Chiva (n.1978), în virtutea naturii sale de filozof, n-are nici un fel de complexe în a descrie actul acuplării, numind fără perdea

gesturile și organele de reproducere ale partenerilor; sare în ochi exagerarea premeditată, gratuitatea obsesiei, făcătura, scenariul mimetic. Căci ce este mai neverosimil decât să faci amor cu o necunoscută-cititoare în WC-ul unei biblioteci publice, urmată și surprinsă de narator, faun dezlănțuit în fața chiuvelei. Pentru amatori, Chiva descrie convingător preludiul, excitația, implozia; protagonistul încearcă să-și tempereze obsesiile prin lecturi, dar disperarea și singurătatea persistă. Și totuși Emilia nu-l va ierta. Logodită fiind, după ani și ani, îi dă întâlnire noaptea. Așteptându-l în propria mașină, își dovedește adevărata identitate: nimfomană ce se excită doar dacă este violentată. Așadar, nimic nou sub soare. Amanții sunt surprinși în flagrant... delicios, după care urmează, bineînțeles, o încăierare între masculi. Poliția apare și ea...ș.a.m.d.

Dan Sociu (n.1978, Botoșani), și el premiat ca poet chiar de U.S.R. (deși nu era membru), răsfățat de critici drept cel mai bun poet al momentului, adoptat de Polirom cu arme și bagaje, face și el reality-show (dialog, limbaj fără ocolișuri, cu miros pătrunzător de pubele supraîncălzite) în care pare-se joacă o echipă de actori porno (repetate prestații hetero și homosexuale, indiferent de gradul de rudenie sau contracte nuptiale dintre personaje. Epatant, alert, epic, senzor al unei faune păgâne (...suge-mi-o ca și cum ai fi foarte, foarte flămând.../ Am început să-i înțep cu vârful limbii glandul – într-un ritm de mașină de cusut), Sociu aduce în scenă persoane bântuite de tot felul de complexe, inclusiv edipian, și nu duce lipsă de un acut simț al farsei cu camera ascunsă, în spiritul clovneriei cu ștaif horror din „Familia Adams”, agrementată cu scene jucate de priapici și nimfomane.

Marius Chivu (1978, Horezu), literat până-n unghii, cronicar literar la *Dilema*, poet premiat de Fundația Anonimul, nu coboară atât de jos, oprindu-se prin personajul său, asistent universitar, în sfera contemplării și a imaginarului bine temperat. În timp ce așteaptă ca studentele să-și termine lucrarea de control, asistentul, animat de un vivace elan livresc de portretist, întocmește fișe tipologice mentale, fixându-se în cele din urmă la o roșcată cu *dreadlock* pe care n-o mai văzuse până atunci nici la curs și nici la seminar. Dincolo de risipa ostentativă de aluzii la scriitori străini din toate epocile atestând infomația la zi de comparatist a universitarului, dincolo de cocteilul lingvistic, exegetic, argotic-juvenil și expresii de top, Marius Chivu are voluptatea analizei (a se vedea postura de descriptor-monograf al simbolisticii degetelor umane), preferând ca narator posesia mentală, onirică, fantasmatică, dar nu mai puțin virilă.

Radu Pavel Gheo (n.1969, București) psihanalizează simțămintele unui tânăr profesor care, întâmplător sau nu, este frapat și urmărit de imaginea coapsei dezgolite, cu triunghiul alb de pânză ușor bombat al unei eleve din prima bancă. Nevoit să-și viziteze acasă absenteista elevă în calitate de diriginte, Toma are surpriza să-și redescopere iubita din vremea studenției în persoana mamei aceleia. Între Liza (care acum este patroană de firmă și are un picior amputat din pricina unui accident de mașină) și fostul iubit din prima tinerețe, are loc un schimb de confesiuni biografice, urmat de un plastic act sexual pe fond etilic. Radu Pavel Gheo se pricepe la redarea preludiului unei acuplări, inclusiv la tot tacâmul în desfășurare. Numai că fiica Lizei și eleva partenerului ei, la fel de înfocat după 20 de ani, văzuse scena. Cititorul va afla singur sfârșitul. Oricum subtextual, povestirea este iluminată pe dinăuntru de simbolism și transfer al posesiunii erotice (de la fiică la mamă), dar și de parodie, ludic, în fond de resemnare la datele vieții.

Mai interesantă decât propria narațiune este chiar viața autoarei Claudia Golea (n.1968, București). Să tot scrii când, după cursuri universitare de japoneză-engleză, studiezi japoneza la Tokio, unde locuiești șapte ani, după care între 2002 și 2003 lucrezi în Thailanda; roadele acestor practic inepuizabile surse de documentare și inspirație în direct, precum și ale feluritelor sale locații este romanul „Vară în Siam”(Polirom, 2004). Excelează așadar într-un self-fiction (are de unde când totul e trăit), un cocteil de personaje, climate și locuri exotice, în care pata de culoare sunt chiar europenii și americanii (a se vedea „French Coca-Cola”, Polirom, 2006). Psihoze, droguri, sex cât cuprinde, haute couture, biciuirea simțurilor, multilingvism inclusiv culinar, transsexualitate, amalgam de sacru și profan, de civilizații, etnii, detalii arhitectonice, geografice etc.

Cezar Paul-Bădescu (n. 1968) este un cumulard cu masterat în teoria literaturii și literatură comparată; unul din fanii cenaclului prezidat de Mircea Cărtărescu, coordonator al volumului *Cazul Eminescu* (Editura 45, 1999), romancier („Tinerețile lui Daniel Abagiu”, 2004; „Lumița, mon amour”, 2006, ambele apărute la Polirom), C.P.-B. a primit din partea președinției României medalia „Mihai Eminescu” pentru „merite culturale deosebite”, între care și denigrarea unui poet care doar la 20 de ani a declanșat prima revoluție de limbaj poetic, sensibilitate și stil. Amalgamul lingvistic (anglo-german), una din poruncile rețetei postmoderne, nu știrbește cu nimic monologul analitic-colo-vial al unui Thomas, protagonistul povestirii „Think globally, fuck locally”, un june anxios și încă virgin. Un anunț erotic din ziar îl scoate totuși din inerție: mai întâi cercetează din exterior respectiva „maison close”, după care se decide să intre, nu înainte de a-și face duș și a-și alege la iPod Gogol Bordello: se cânta exact melodia din titlul narațiunii. Un băiat simțit, am zice, un maniac aproape sperios și cu siguranță inhibat de mercenariatul mecanicist al par-tenerei ce i se livrează într-un mediu aproape împuțit de sudoarea feluriților clienți de dinainte.

Thomas nu e omul care să dea buzna, are oroare de serie, de materie și mizeria fiziologică aferentă, de vreme ce se gândește că „manechinul de la Karstadt era mult mai sexy...” . Are o cădere psihică, urmată de o ejaculare prematură pentru numai 50 de euro. Va deveni Thomas un fan al sexului telematic (mult mai curat, simbolic vorbind), o victimă de fapt a internațiilor travestiți ? C.P.-B. își transferă cititorul dintr-un aparent spațiu german într-un spațiu latin, eventual hispanic. Alberto are habitudini de burlac prevăzător de care nu uită nici la acea party unde totul era posibil, inclusiv găsirea sufletului geamăn. Salonul se umple treptat cu o faună feminină de tot grotescul, vivanț și echivoc. După o seamă de quiproquo-uri și ghinioane, Alberto se resemnează în cele din urmă cu o babetă trecută de șaiszeci, Felipa, dar încă arzoaică, și pe deasupra și rasă între picioare. Pedro, canişul Felipei, va avea și el un rol în finalul acuplării celor doi amanți.

După aceste două semi-eșecuri ale unor bărbați, era cazul, crede autorul, să coborâm la triumful instinctului nepervers de detalii, adică la o nuntă canină. Cf. tehnicii unanimiste episodul are loc în același timp în Parcul Izvor din București. Fidel afirmației dintr-un interviu de pe Internet conform căruia cea mai familiară îi este chiar propria realitate, C.P.-B., folosind epic-păgânul său spirit de observație, se arată a fi un *virtuoso* al detaliilor împerecherii potăilor comunitare: încăierări, rateuri, renunțări, învingătorul ia totul, posedă jigodia în călduri „cu privirea țintind în gol înspre Casa Poporului”. Nu lipsesc, bine-

înțeles, detaliile precum în orice partidă de sex: felație, menaj à trois, show erotic în toată regula, ce mai!

Cecilia Ștefănescu (n.1975, București), filolog, cenaclastă și ea de-a lui M.C. (spre deosebire de Mihail Gălățanu, nici el ușă de biserică, dar care lipsește din antologie) iese la lumină cu „Legături bolnăvicioase” (Editura Paralela 45, 2002) roman tradus în 2006 în franceză (Liaisons morbides), ecranizat tot în 2006 de Tudor Giurgiu și distribuit în Europa, Asia, SUA (dar nu și în Oceania, din păcate.) În „Cuprinsă de somn și încă neadormită” eroina se identifică proustian și profită spre a-și da înapoi filmul senzațiilor, amintirilor, sentimentelor de copilă, și în primul rând scenele erotice cu Radu, de fapt, așa cum vom vedea, cu tatăl acestuia. Dorindu-și-l mai „cooperativ” (corect cooperant), protagonistă în vârstă de opt ani, deja dezisă de „religia cumineniei” și plină de inițiative, penetrează camera lui Radu, unde îl descoperă pe dl. Panait (tatăl prietenului ei timid) pentru care face o fixație; de-aici și titlul „Legături bolnăvicioase”, adică gerontofilie pe fond isteric. Fetița morbidă își urmărește „obiectul dorinței”, îl spionează ca un detectiv: investigații, indicii, probe, alegeri, mai tare ca la OTV, încât cititorul de Freud se gândește mai curând la clasică îndrăgostire a copilei de tată. Dar fiindcă toate acestea se petrec în vis, inclusiv moartea subită a doamnei Panait, rivala eroinei, nu-ia așa, suntem încredințați că cruzimea epico-analitică a Ceciliei Ștefănescu este mai mult decât promițătoare.

R. NICOLAE

Prima pagină de Liviu Grăsoiu

P

Prima pagină sau între 60 și 65* este o culegere de texte de istorie și critică literară difuzate ca editoriale în cadrul emisiunii *Revista literară radio* în anii 2000-2004, echivalând perioadelor aniversare de existență de 60-65 de ani. Antologia este închinată memoriei lui Vasile Voiculescu, cel care a fondat, în 1939, emisiunea, a redactat programul și a optat pentru „o revistă literară vorbită, structurată după tot tipicul publicațiilor de profil cu sumarul obligatoriu impus de tradițiile presei scrise”. Selecția a urmărit, pe cât a fost posibil, să realizeze, în atari condiții speciale, o sinteză a istoriei noastre literare pentru această etapă, de trecere, în al XXI-lea secol. Chiar dacă anumite probleme sunt depășite, cele mai multe își păstrează intact actualitatea și valabilitatea, dovadă că principiile de alcătuire a cărții au funcționat.

Liviu Grăsoiu, aflat, iată, în vecinătatea celei de a 65-a aniversări, este un cunoscut istoric și critic literar, nu doar din emisiunile literare de la Televiziune sau Radiodifuziunea Română, ci și din presa literară, colaborând la reviste precum *Viața românească*, *Steaua*, *Luceafărul*, *Ex Ponto*, *Convorbiri literare*,

*Editura Nouă, 2007

în paginile cărora au apărut multe dintre articolele incluse aici. De asemenea, este autorul câtorva studii monografice: **Poezia lui Vasile Voiculescu**, 1977, **Șt.O.Iosif. Doinirea ca vocație și destin**, 1985, **G.Topârceanu sau Chiriașul grăbit al literaturii române**, 1999, și îngrijitorul câtorva ediții ale poeziilor lui Vasile Voiculescu.

Spațiul rezervat fiecărei emisiuni (articol) fiind, de regulă, redus, i-a impus autorului o abordare pe verticală, intrarea rapidă în esență. Este o veritabilă știință a redactării, pe care, desigur, o și dobândești cu timpul, dar te și poate abandona în brațele rutinei, ceea ce nu-i cazul aici. Totodată, profilul emisiunii cerea prezentarea unor evenimente – apariții editoriale, aniversări, comemorări aparte. Ele pretind o tratare aparte, dată de aspectul ca atare dar și de afecțiunea redactorului, căci, nu-i așa, aceasta din urmă are un rol mare în opțiune. De aici și tentația unei atitudini mai binevoitoare, ce nu prea face casă bună cu spiritul critic. Dar și criticul este om și nu te poți feri întotdeauna de o asemenea ispită. Nici eu nu sunt de acord cu anumite aprecieri, dar opțiunile sunt ale autorului și ele trebuie respectate câtă vreme nu încalcă flagrant realitatea. Valoarea e confirmată în general, la care se adaugă, cum afirma odată G. Călinescu, „însușire strașnică în ordine morală”. Liviu Grăsoiu e un spirit critic adevărat, știe „să fie rău și să muște”, cum spunea tot Călinescu, în 1935, discutând despre poziția mai întotdeauna favorabilă în aprecieri a lui Mihail Sebastian. Îl oripilează de-a dreptul atitudinea celor care emit judecăți de valoare numai de dragul eventualei clamoare capabile să le însoțească numele. Nu interesează cine-i ipochimenul, ci poziția criticului. O tânără, debutantă cu două cărți deodată, „nimic deosebit în asta”, spune comentatorul, „căci cine are bani reușește orice”, conștientă că poate să-și permită orice observații de vreme ce a intrat în literatură. Se sancționează cu severitate „suficiența trecută în obrăznicie... Nu era teribilismul specific vârstei, ci convingerea că spatele îi este bine asigurat. Confuzia rezultă din aceea că dădea crezare în exclusivitate câtorva opinii scrise de complezență de câțiva critici improvizați, la care se adăugau considerațiile estetice ale unui important personaj politic.” Diletantismul, mai ales în cultură, este vituperat, căci diletanții se înscriu în rândul acelor care „reușesc să dea tabloul sintetic al unei societăți bolnave”. Nu consider că Liviu Grăsoiu manifestă o atitudine ostilă față de optzecism, ci, așa cum stă bine unui onest critic și istoric literar, de parti-pris-ul exagerat manifestat, când e vorba despre această generație fie că are în vedere anchete, fie masivul volum de critică al lui Bogdan Lefter din 2002, **Anii '60-'90 – Critica literară**, despre care afirmă că selecția criticilor este „de un subiectivism ridicol, iar pretențiile științifice existente doar în mintea autorului... Ambiționând la o prezentă suspusă în cadrul mișcării literare optzeciste, Ion Bogdan Lefter a scos o carte perfect inutilă și iresponsabilă totodată, care strică unei firme apreciate, precum «Paralela 45»”.

Amintind unele exigente luări de poziție, doresc să scot în evidență atașamentul criticului referitor la ideea de responsabilitate în cultură, în literatură în special: „O semnătură pe un volum înseamnă adesea mai mult decât o lege dată de un parlament, mai mult decât o hotărâre de guvern, mai mult decât o declarație de guvern aparținând unui șef de stat. Instituțiile și funcțiile amintite sunt sortite efemerului... o carte, mă refer se înțelege la literatură, ar trebui să dialogheze cu eternitatea...” Respectul pentru opere și autori este indubitabil. Sunt consemnate date memorabile, sunt analizate opere, sunt omagiați scriitori dispăruți ori în viață. Nu lipsesc articole despre marii clasici, centenarul nașterii lui Anton Holban și Vladimir Streinu, intrarea în neființă a

lui George Munteanu și Zigu Ornea, împlinirea unui număr de ani de la petrecerea din lume a lui Vasile Voiculescu și Virgil Mazilescu, de la apariția unor reviste precum *Sămănătorul* și *Bilete de papagal*, aniversările unor scriitori importanți – Pericle Martinescu, Paul Cornea și Emil Manu etc. Aniversarea unor debuturi celebre, printre care se numără și acela a lui Tudor Arghezi (apropos, dacă Mihail Ralea este cel dintâi care afirmă „D. Tudor Arghezi e cel mai mare poet de la Eminescu încoace”, cum bine afirmă autorul, primul care i-a alăturat numele de poetul nostru național este I. Ludo, în 1913, în revista *Absolutio*, cf. Dorina Grăsoiu în «**Bătălia**» **Arghezi**) se constituie în repere pentru istoria noastră literară. Inspirat este și articolul „Despre ierarhiile literare”. Criticul consideră necesară îmbogățirea ierarhiei „absolutizate” în anii de relaxare cu nume care s-au impus autoritar în deceniile următoare. Exemplele arată și preferințele în materie, pe care nu le discut. Capacitatea de evocare a unor momente ce au marcat existența noastră e remarcabilă. Lectorul poate alătura „Moment de răscruce”, luptele de la Mărășești, Mărăști și Oituz unde au căzut tineri, speranțe ale literaturii, ca Mihai Săulescu, Ion Trivale, Alexe Mateevici ori au luptat nemijlocit, unii rămânând infirmi (Dumitru Panaitescu-Perpessiciu, Camil Petrescu...), moment ce-și păstrează „neatins nimbul eternității, și „Un gând”, despre 26 ianuarie, când „destui colegi, scriitori și jurnaliști au participat la o tragicomedie grotescă, uitând de menirea lor...”. Avertismentul este de luat în seamă: „Sper însă că uitarea a ceea ce se petrecea în 26 ianuarie nu se va instala definitiv și că unii au reținut exemplul oferit de istorie, cu o duritate extremă”. Culegerea se încheie cu „Anul literar 2004”, al 65-lea de existență a emisiunii, în nota de evidențiere a realizărilor scriitoricești, dar și în cea critică, așa cum se cere de la cel ce a făcut o veritabilă radiografie a stării literaturii noastre.

Închei aici prezentarea unei cărți ce sprijină speranța autorului că „nu voi dezamăgi, oferind parcurgerea unor texte interesante, pentru cât mai numeroși iubitori ai literaturii”. I-aș sugera, în același timp, ca anumite subiecte de real interes care nu s-au putut materializa din motive de spațiu, *Ideea Bacovia*, de ex., ori *Obsesia sincronizării*, să-și afle împlinirea în veritabile studii, lucru perfect realizabil pentru criticul Liviu Grăsoiu.

DRAGOȘ VIȘAN

Douămiism radical, în viziunea critică a Ștefaniei Mincu

Snsiduoși, cam nonșalanți, fără grija programului estetic, participând la cenacluri, cercuri, site-uri (reviste virtuale) cu poezii bune sau doar epatante, unii tineri douămiști încep carieră lungă, alții imprimă urme ușor identitare prin literatura contemporană. Eul lor poetic se dedublează ca în ședințele psihanalizatorilor. Demersul minimalist al douămiistului este legat de tot ceea ce simte ego-ul terapeutic (experimentator), dar și cel implicat,

ca pacient, prin înregistrarea întregii traume – a „colapsului lucid” bunăoară, traversat actanțial de către poetul Dumitru Crudu. O simptomată a acutelor pierderi de luciditate, ca la dervișii învârtitori, apare teoretizată de către Ștefania Mincu în *Douămiismul poetic românesc* (editura Pontica, 2007).

Cei treizeci și cinci de scriitori, despre care e vorba-n carte, nu țin deloc să aibă mentori culturali, nu pretind mari abilități discursive, ei formând o generație a rupturii de restul lumii. Deseori se simt exonerati de-a intra în U.S.R., neluând efectiv parte la evenimentele Capitalei noastre (a)culturale. Cenaclul „Euridice” însă, condus de către Marin Mincu, găzduit în forul cultural Muzeul Literaturii Române, le-a oferit șanse mari de afirmare. Aventura dezaxării nu-i teatralizare ieftină, boemă gratuită, ci un **modus vivendi**, iar negativismul și nihilismul de tip douămiist preferă stările-limită disforice, limitarea verbiajului, durerile cărnii, nu numai flegmatica, subconștienta și impudica frondă discursivă. Ștefania Mincu le-a ghidat noile orizonturi. I-a ascultat când veneau cu texte proaspete. Marin Mincu i-a și ajutat să debuteze la Pontica, iar din juriul unor concursuri, precum „Mihai Eminescu”, le-a acreditat consecvent evoluția. Dan Sociu a confirmat, luând și premiul pentru poezie al U.S.R. Lui Andrei Peniuc i s-au dat la debut auspiciile critice necesare pentru a obține premiul filialei București a U.S.R., chiar dacă apoi n-a mai confirmat (cum arată și Claudiu Komartin într-un articol). Presa culturală a pus în discuție, după 2005, marea permisivitate a cenaclului „Euridice” la tot ce-i exprimat foarte licențios, scabros – de parcă tinerii cercului condus de către Mircea Martin s-ar feri de așa-zisa obscenizare (de fapt vulgarizare) a temei iubirii. Codurile folosite țin de argoul internetului, al mess-ului în special. Finețea anecdoticii se strecoară natural, cu subtilități, la modul neretic ; metatextul e ascuns abil.

Angoasele, bucuriile cotidiene, dar și spectaculosul (aventura) care implică dinamic biologicul juvenil, nedenaturate din exterior, au loc rezervat în poetica douămiistă, pentru că-i simțit ca foarte autentic pragmatismul rostirii, mai ales în „poezia reală” a lui Dan Sociu, a Laviniei Braniște și a lui Mugur Grosu. Dimpotrivă, discursul „furiei metafizice” este psihanalizat oniric, „fără spectaculozitate” de către Ofelia Prodan. Ștefan Manasia cam exagerează implicațiile ontologice ale morții unui câine în poemul ce dă titlul volumului său din 2005, *Amazon*, după cum făceau expresioniștii și existențialiștii, spre deosebire de surprinderea „nevrozei obiectelor” de către Tudor Crețu, cu rol de-a minimaliza febra epicizării, pozarea concretului. Tehnica minimalismului constituie reperul unității dar și unicității poeziei douămiiste, iar depistarea principiilor de bază de care se servește aici Ștefania Mincu, în prima tentativă de exegeză a ultimei promoții literare de la noi, apare în primele două capitole, „Despre *discursul radical* al generației « în răspăr »” și „Tot « în jurul generației 2000 »” (pp. 7-31).

Detășându-se de imediatele și ieftinele notări ale sentimentelor (autoclastrăți ca Nichita Stănescu în timpul scrierii celor *11 Elegii*), ca experimenter autoironici și autoscopici, douămiiștii ajung la osmoza funcțiilor propriilor corpuri (reale) cu starea depășirii unor complexe, textul scris făcându-i dezinhibați. Dan Coman, Marius Ianuș, Cosmin Perța, Robert Șerban, Mugur Grosu, Elena Vlădăreanu, Marius Pârlogea, Robert Mândroiou, Violeta Ion, Tudor Crețu, Oana Ninu, Lavinia Braniște, Vasile Leac, Șerban Axinte se miră că ajung la avarierea conștiinței, de se inundă poemele cu disperări, crispări, senzații sinestezice în transă etc. Fără a fi deloc fabricate, ci doar temperate, „defulările directe” din capitolul „Danseză Ianuș” nu reprezintă însuși momentul inspirației artistice ?! Acest exercițiu al corporalității discurs-

sive seamănă mult cu excesul dionisiac al coribanților. Unora le iese, alții îl suprasolicită. Deși le aprobă până la un punct „faustismul vesel” lui Mircea Țuglea (despre care aflăm că „pe alocuri [...] e inegal”), „defularea retorică” elegiacei Elena Vlădăreanu, chiar „vocea dictatorială” a lui Adrian Urmanov, în *Douămiismul poetic românesc* Ștefania Mincu constată că nu le iese încă suficient repunerea cu naturalețe la loc – ca scenariu trăit, nu jucat – a ludico-tragice de dezintegrări de personalitate, ca în cazul majorității douămiștilor. Versurile din ultimul volum al lui Țuglea, intitulat tautologic *Mircea Țuglea* (2001), surprind lumea începutului de mileniu în degradingoladă. Prin referințele sub-culturale și anectotice mult amplificată, livrescul lui Țuglea nu deranjează deloc, iar agnosticismul, infatuarea eului poetic este însoțită constant de perspectiva ludică, îndeosebi în ciclul „poeme vieneze”, contrastând cu un climat stradal balcanic depersonalizant („la sifoane, remix”). Stridența anti-prozodică este clamată neosuprarealist („live! Unplugged!”). Totuși, Ștefania Mincu observă în finalul articolului despre Țuglea, o nouăzecistă „voluptate, aproape tactil-lingvistică”, erotizarea în exces a cadrului vienez, conform teoriei sentimentalismului anacronic din „Manifestul fericismului” (2005). Tehnicile douămiiste sunt câteodată greu asimilabile, infectate de-o dospire malignă a pulsionilor. Adrian Urmanov creează iluzia „sensibilității consumatorului de text poetic” în manifestul său literar „generația tu : o altă inimă/ o altă literatură” dela Euridice, dar mărturisește că ar urmări „eficiența manipulării” cititorilor săi. N-am vrea să abunde astăzi doar cazurile grave, ajungându-se în colapsul expresivității poetice. De preferat și compatibil cu dorința actuală ar fi „interfața comunicațională” vizată de „textul utilitar” teoretizat și practicat de Urmanov, dar nu prin exacerbări ale nefirescului unor „poeme de dragoste din 2003 oripilante la „stadiul carnal” ca în versurile: „totul trebuie să fie atât de cald andrei”, „îți vorbesc de aici de jos/ de lângă tine” („mă frec ușor de pielea ta când îmi îngheață/ sângele noaptea de frică”).

Cazul Oanei Ninu schimbă total datele decorticării psihicului feminin ca pe-o portocală, continuând azi la modul explicit, fără pudoare, franchețea argheziană, prin cruzimea imagistică a scenariului erotic la Geo Dumitrescu și Ion Caraion, de exemplu în poemul ei de referință „Mandala” : „degete neastâmpărate scormonindu-mi în trup” ; „miroseau [...] a oă expirată a spărtură și a cuminecătură”. Unul dintre primele ei poeme, „temele tu-ului” este ludic dar terifiant, ca-n Hitchcock : „o pasăre-fierăstrău taie moarte în felii groase de cinci **coți!** se-nvârte în cercuri mari deasupra ta [...] s-o simți umedă și albă ca laptele țâșnind în râuri dintre picioare”.

Deconspirarea imoralității sau maladelor stări interioare parvine à *re-bours* față de stereotipia din limbajul textualist a liricii optzeciste, sau față de turnura egolatră nouăzecistă – și funcționează împotriva unei perspective parodice asupra datelor realului. Cu obiectivitate sau nu, toate mass-media vorbesc despre implicarea netemperată a biograficului, a crizelor juvenile de personalitate din douămiism.

Teatru III

Este evident că volumul *Teatru III* publicat la Ed. Ex Ponto Constanța 2007, semnat de Cristina Tamaș îmbogățește dramaturgia românească. Piesele cuprinse (*Scene din viața lui Constantin cel Mare*, *Stampe din vremea lui Ștefan*, *Mareșalul*, *S-au aprins văpaie luminile umbrei*, *Cine l-a «sinucis» pe procuror*, *Sora mea geamănă*) reprezintă, în același timp acțiune și informații.

Temele, personajele nu constituie o abstragere din real, fie că vin din cronici, fie că sunt o creație proprie. Cristina Tamaș deține tehnica detaliului, prin indicațiile de recuzită, decor, îmbrăcăminte, aspect fizic, dialog. Într-un fel vorbesc Constantinus, patriarhul Macarie, în alt fel Ștefan și Cantemir, cu arhaismele potrivite și în altfel este dialogul din viața politică românească (*Mareșalul*).

Cristina Tamaș aruncă o lumină favorabilă spre cetățile antice – Tomis, Histria, Callatis, Tropaeum Traiani, spre hărnicia popoarelor tomitane care-l determină pe Constantinus să participe la restaurarea zidului cetății Tropaeum distrus de goți, la ridicarea monumentelor publice în Histria, a edificiului public cu mozaic de la Tomis. Este o altă imagine decât cea lăsată de Vasile Alecsandri în drama *Ovidius*. Se face un arc peste timp, de la viziunea lui Ovidius că Tomis va fi o „nouă Romă”, la viața ce pulsează în Tomis, la ceea ce vede Constantinus: un număr mare de corăbii, ateliere monetare, biserici creștine. Tomisul este o cetate însoțită, un oraș al florilor, cu liliac ce ține până în septembrie și cu un soare – simbol al Dumnezeirii, aici, la Pontul Euxin.

Autoarea are și forța evocării și a esențializării. Într-un monolog scurt, personajul Cantemir sintetizează ceea ce autorul Cantemir relatează într-o întregă carte despre istoria neamului moldovenilor: „Moldova cea veche, din munți până-n Nistru și până-n limanurile mării, cu cetățile ei de piatră și satele albe presărate de-a lungul apelor. Lanuri, turme și prisăci – o țară ca o grădină înspre care râvnesc neconținut limbile prădalnice... Din zorii veacurilor pământului au avut de suferit neconținute izbiri”. (*Stampe din vremea lui Ștefan*). Frumos intitulată *stampe*, tablourile din timpul lui Ștefan cel Mare au aura vechimii, aura istoriei, a măririi.

În alte piese, autoarea a transferat personajelor o serie de verdicte istorice: „niciun soldat român să nu fie sacrificat pentru scopuri străine”; „țările nu sunt ale unui singur om”; „istoria e singura care poate să judece”. Chiar mai mult, autorizează marile figuri ale națiunii să se desprindă de pagini, de trecut, să survoleze într-un prezent imaginar, fiecare cu siguranța rolului artistic, dar mai ales istoric.

În piesa *S-au aprins văpaie luminile umbrei*, scena este densă, are greutate. Doar trec prin fața noastră personalitățile românilor Vasile Alecsandri, Negruzzi, Matei Millo, Mihail Kogălniceanu, Bălcescu, Costache Negri. Sunt factorii de stabilitate ai neamului cu locul lor în conjunctura

socială. Cristina Tamaș nu uită să facă o pledoarie pentru teatru, evocând perioada în care începea să se constituie un repertoriu original, în care se folosea arma satirică pentru ridicolii societății, chiar dacă se recurgea încă la maniera franceză – cançoneta, vodevilul. Autoarea decupează din memoria documentului elemente de cultură și crezurile intelectualilor, ale pașoptiștilor pentru ridicarea nației române la un rang înalt, pentru formarea conștiinței naționale pentru înlăturarea străinomaniei, a atitudinii bonjuriștilor și a parveniților.

Vasile Alecsandri a scris sub auspiciile eticii, găsind în matca tradițiilor certitudinile unei vieți trainice (personajul Maria, fiica scriitorului consideră că o poezie scrisă de tatăl său poate fi un imn național, referindu-se la *Bucovina; Iorgu de la Sadagura* – spune Baba Safta – este un fel de sperietoare pentru aceia care s-ar putea recunoaște în cântecelul comic).

Cristina Tamaș ajunge și la momente mai apropiate de noi, construind metafora fricii, a urmăririi, a complicității, a compromisurilor, a meschinăriei. Este vorba de *Cine l-a «sinucis» pe procuror*, în care, rând pe rând se demască înscenările, timorarea, declararea vinovăției înaintea de încheierea anchetei (pentru că e dictată de cineva!), capcanele judiciare. Sunt pagini de curaj, de detaliu politic, disecate cu forță critică, cu intensă trăire într-o manieră puternic marcată de spațiul psiho-social pe care-l descrie. Drumul personajului se convertește într-o dispută pentru căutarea adevărului, desfășurată pe coordonatele unei nuanțate psihologii individuale. Odată revelat adevărul rămâne însă incomunicabil. Moartea personajului rămâne simbolică. Mihai seamănă cu sihastrii de pe muntele Athos. A vrut să se înalțe, dar aripile i-au fost frânte. Este un alt Icar care s-a apropiat prea mult de ADEVĂR.

Recunoaștem în acest volum inflexiunile artistice ale autoarei, profunzimea ideilor și originalitatea construcției dramatice. Cristina Tamaș este un custode al diferitelor caractere scenice, o creatoare a succesiunilor de imagini. Subliniem, în același timp, natura poetică și receptivă ce transpare din toate scrierile omului de cultură. Remarcăm interesul pentru cercetare, pentru aventura cunoașterii, refugiindu-se și în timpuri trecute, abisale, dându-le apoi legitimitate literară.

Cristina Tamaș a dovedit că incursiunile sale n-au fost niciodată făcute printre nisipuri mișcătoare și a știut să reconstituie oameni și fapte prin vitalii stilistice și luciditate scriitoricească.

ESTELLA ANTOANETA CIOBANU

The Devil's in the Details: Visual Rhetoric and the Imp of Lincoln Cathedral

Visual rhetoric, a fairly recent offshoot of the discipline of rhetoric,¹ applies particularly well to the study of medieval religious iconography: despite ambiguities which may also suggest a reading against the grain, the purpose of a particular artefact can be inferred to a large extent from its particular physical context and the general ideological climate of the day. One of the most exquisitely wrought forms of *visual rhetoric as artefact* in the central and late Middle Ages is the church building, which perfectly conforms to the definition: (1) it is symbolic from our modern perspective,² for the relationship between image and referent is arbitrary, yet it was conceived symbolically then too; (2) its creation involved the conscious decision by the commissioner (often a high representative of the Church) to communicate, as well as the artisans' conscious choices about the artistic strategies to employ, where the initial stages were habitually undertaken under the supervision of the clergy or monastic superiors; and (3) it was presented to the medieval Christians, both lay and religious,³ for the purpose of communicating the Church's teachings on *Christianitas*.⁴

This article attempts a visual rhetorical reading of the so-called Lincoln Imp in its physical and cultural context with a view to tentatively unearthing the potential impact it had on its beholders within the Latin Church's instructive and edifying iconographic programme in the later Middle Ages.

The medieval spiritual directors fostered a symbolic understanding of the church building as the visible embodiment of the Christian faith and religious practice (*pace* Panofsky); its vivid realisation, embedded as it was in the Church's long-term (rhetorical) strategy of inculcating Christian values as *habitus*, i.e. second nature, had therefore more than a short-term effect on the beholder. Both horizontally and vertically the building played up the mediation the institutional Church solely could work. Furthermore, its overall design evoked the heavenly Jerusalem of the Revelation (21-22) no less than pointing metaphorically, through its usually cruciform plan, to Christ's triumph (cf. Matt. 24.30).⁵

Thus, the cruciform ground plan of the "ship of Christ" or alternatively the "body of Christ"⁶ was comprised of the head-sanctuary (orientated

symbolically to the east), the breast–choir,⁷ arms–transept and womb–nave,⁸ and could accommodate perambulation (through the aisles) to side chapels for private devotions.⁹ The three-storey elevation of the church building symbolised the Trinity, but it provided for even more sophisticated symbolism (Tatarkiewicz 145-6; Anderson 13-14; Wilson 69), both metaphysical and ecclesiological: in neo-Platonic terms, the *physical world* (the foundations and the ground) was situated within *the Soul of the World* (the triforium), which in its turn was situated within *the Nous* (the clerestory that allowed in the light divine). In an extended symbolic scheme, the vault stood for the sky, the glazed windows admitting in the light of true belief signified the Church Fathers, the piers, columns and pillars supporting the building connoted the apostles, saints and bishops; the square stones recalled the four virtues, flowers and trees stood for the good deeds growing from the roots of virtue; the presbyteries and altars were the receptacles of the sacramental body of Christ, while the paintings and decorations glorified the Son and his Second Coming. According to William Durand, the (architecturally non-functional) typical Gothic spired steeples topping the towers signified the striving of human mind towards heaven.

It is unlikely that the laity was conversant with this complex symbolism. Nonetheless, the wall *iconographic programme*, “staging” as it did the Christian’s symbolic journey, was commonly spelled out for the laity in many a sermon by means of pathetic (rhetorical) appeals. Pictures and carvings were thus part of an ongoing dialectic between the visual and aural media of religious teaching: the images which visually awakened the imagination to reflect on the stories they depicted shaped how believers “heard” the sermons and readings, whereas the latter taught the viewers how to “see” and understand the paintings surrounding them. This was so because the narrative paintings made these stories much more readily accessible to the majority of believers than was the Latin Mass, during which they were often advised to pray the *Pater Noster* and the *Ave Maria*.¹⁰

Let us now briefly review the symbolic topography of the cathedral church so as to better understand the potential impact the Lincoln Imp may have had in the cathedral’s heyday.

The typical progression of the lay person through the west door into the nave signified the temporary abandonment of the material world in pursuit of salvation as one was moving eastwards. However, the west entrance itself was not one easy to overlook: the west facade of cathedrals, fortunately in most cases now still in place and not damaged beyond intelligibility, was designed rhetorically as an *enthymeme*, thus allowing beholders to reason out which way to choose. When in the 11th century relief carvings began to be used on west facades and various other entrances, they would establish a sense of the symbolic substance of holy personages associated with the buildings. Subsequently, as Veronica Sekules (82-5) notes, the facade was made more prominent as the site for setting the scene, interpellating the onlookers, impressing them with a sense of drama and communicating the first religious message.¹¹

With no structural function of its own, but only decorative (to a 21st century beholder) or rather rhetorical, the west door portal tympanum (or of another entrance, particularly in England)¹² was situated well above eye level; it provided for a rich iconographic programme whose impact must have been tremendous through sheer scale and awesome proximity (both compared to the building’s

size), vertical positioning and framing capacity, let alone the theme proper and its specific artistic rendition. Often the Romanesque tympanum¹³ would feature the apocalyptic theme of Christ in Majesty (surrounded by the symbols of the evangelists) presiding over the Last Judgment, thus foregrounding the eschatological meaning of the Parable of the Good Shepherd: "I am the door. If anyone enters by Me, he will be saved" (NKJV, Jn. 10.9). Gothic portal tympana too were more often than not decorated with the Last Judgment or Christ in Majesty (e.g. the west front central portal at Wells); however, new scenes also emerged: the childhood of Christ, the life of the Virgin and stories of the saints came into prominence on the tympana.

At Lincoln, the west front is the only surviving part of the original Norman cathedral (consecrated in 1092 under Bishop Remigius and dedicated to St Mary),¹⁴ though heightened and widened in the 1240s with the addition of the Gothic "screen." A band of sculpture running horizontally across the west front, the Romanesque frieze (commissioned by Bishop Alexander the Magnificent in c. 1140) commences just above the side niches and is continued in the jambs of the great arches. Probably originally a consecutive pictorial illustration of many of the chief Old and New Testament incidents, the panels seem, however, to have been rearranged (Kendrick): commencing over the northern niche, the first subject is the Torments of the Lost depicted in the clutches of demons; next is the Harrowing of Hell; a couple of panels further the Blessed End of the Righteous shows Abraham's bosom, followed on the southern jamb of the central recess by Adam and Eve's expulsion from Paradise. Such vivid depictions of the afterlife in this visual enthymeme, brought as they were to the fore (physically) and foremost (in the beholders' conscience), made forcefully *present* to the medieval people the Christian tenor of virtuous living and refraining from vice.

In its turn, the south side portal in the third bay of the Angel Choir – known as the Bishop's Porch), as it was probably built as a state entrance for the bishop – pairs off the Virgin and Child on the trumeau (i.e. the central mullion or pillar supporting the tympanum and dividing the doorway) with the apocalyptic scene of Christ in Majesty (his quatrefoil mandorla carried by angels) on the tympanum above, hence its alternative name the Judgement Portal.¹⁵ The visual rhetorical interplay between the vertical and the horizontal registers, the dividing and unifying/framing architectural elements, the themes of earthly incarnation and heavenly spiritual glory, could thus inscribe on this entrance to the Angel Choir the doctrine of the economy of salvation familiar both to the secular clergy of the highest incumbency in the diocese and to the pilgrims attracted to Lincoln by St Hugh's shrine (who could not use the Bishop's Porch).¹⁶

Inside the eastern-situated Angel Choir, built in 1256-80 to accommodate the increasing number of pilgrims to the shrine of Bishop Hugh of Lincoln (dead in 1200, canonised in 1220),¹⁷ the 14th-century triforium spandrels feature angels – hence the very name of the choir. Most of them are playing the *musica divina* on the pipe and tabor, the viol, the harp, the lute, yet one is blowing a trumpet to announce the Last Judgment. However, the rhetorically pertinent division in the Bishop's Porch turns rather divisive visual rhetoric of heavenly order versus mundane quasi-order or sheer demonic chaos within the Angel Choir: at the top of the *easternmost* compound pier supporting two bay arches on the *north side* and overlooking St Hugh's shrine, is the stone carving (flowering into or overwhelmed by a garland) of an imp mischievously

mid-laugh, sat with one leg across his knee – now habitually regarded as the result of an imaginative stone mason and attracting more visitors to the cathedral than anything else inside.

Legend has it that when sent by the devil down to earth to do evil work, two little imps first vandalised the spire of Chesterfield Cathedral, then headed to Lincoln (alternatively: were blown there by the wind), where they had been instructed to cause mayhem in the cathedral: they smashed up tables and chairs, danced on the altar, tripped up the bishop, knocked over the dean and teased the choir.¹⁸ While desecrating and destroying the Angel Choir, they were ordered by an angel to stop: one of the imps cowered under the broken table and chairs, while the other jumped onto a column top and started throwing rocks at the angel, who turned him to stone; this gave the first imp a chance to escape – in some versions with the aid of a witch, who subsequently grew fond of him and turned him into her familiar, viz. a black cat. In other versions, only one imp was blown by the west wind into the cathedral by the west doors (the world... and the devil), where he started plaguing the clergy, flew into the Angel Choir and threatened to pluck out the angels' feathers, whereupon the smallest angel turned him into stone.

The physical elevation of the imp on a bay spandrel (beneath which the corbel depicts a bearded king's head), which may have turned him pretty invisible then, particularly considering the semi-obscurity of the site and the very small dimensions of the carving,¹⁹ strikes me as one of those cases when the evaluation of visual rhetoric comes to a standstill. In view of the 14th-century aetiological legend, this stone carving presumably outside the field of vision endorses the theological discourse on the cosmic battle between angels and demons by purging (or abjecting) the demonic into invisibility (cf. Camille 83) or at least by freezing it still. Quite importantly, framing the imp are, on the same north side and starting from the easternmost spandrel of the first bay to the second one, the series (1) an angel reading a scroll, (2) an angel holding the sun and the moon, (3) a crowned angel or King David playing the flute, and respectively (4) an angel holding a palm and scroll, (5) an angel playing a viol, (6) an angel playing a lute; on the opposite side and following the same direction are the series (8)²⁰ an angel reading a scroll, (9) a crowned angel holding a harp, (10) an angel with the right arm raised, and respectively (11) an angel blowing a trumpet, (12) an angel extending a long scroll, (13) an angel holding up a scroll with both hands. Thus, the imp supports the arch forming the triforium spandrels that depict (3) and (4) and faces the south one whose spandrels depict (10) and (11): flanked from above by the harping and scroll-bearing angels whose eschatological roles (especially the latter's) are quite obvious and moreover are reduplicated on the opposite side by the angel with raised hand and the one blowing the trumpet of the Last Judgement, the imp may well appear to be doomed to eternal punishment, or at least to work as a grim herald thereof.

Nonetheless, the very imp's presence "amidst" the angels "floating" on spandrels in the middle architectural register (right above) confounds the potential viewer – but who could then actually see the imp, though, apart from God? – regarding the *fall* of angels no less than the *direction* of interpretation and the interplay between actual and *trompe-l'oeil* features. Technically, the imp's station on the *trompe-l'oeil* column top – now hardly visible *in situ* – is overlaid with its function as a *trompe-l'oeil* corbel, i.e. an architectural element here "crushed" both by the triforium arch that springs from it and

by the angels carved at that level. Moreover, the imp belongs to the lowest choir level, whereas the angels belong to the second one, which ostensibly mediates between the former and the third, celestial (or clerestory) level. Is one to read this visual arrangement as unwittingly ranking the clergy in the choir with the imp rather than with the musical angels? However, the medieval symbolic equation of piers with apostles grounding the religious edifice (both *Christianitas* and this very building) pre-empts any rash answer as to how spotting the imp may have affected the clergy's (self-)image.

As with the monsters or vices cowering under the feet of the triumphant virtues or holy personages ostensibly with an apotropaic role (Camille 77-8), there is also room here for the reverse interpretation: this demonic apparition may actually ground or support the (spatially and morally) superior ones, i.e. it makes them possible in the first place.²¹ Furthermore, its positioning relative to the head shrine of the saintly bishop – in a choir that in the Middle Ages also used to house the viscera tomb of Queen Eleanor of Castile (1244-90) opposite St Hugh's – is highly problematic. The interplay between the visible (however difficult or well-nigh impossible) and the enshrined – in the imp's higher elevation than the ground level where the saintly relic (as well as the entrails of a beloved queen) was interred – poses not only the theological question of visibility and confinement/restraint (in imparting supernatural power to the place and its attendants), but also the thorny question of them both belonging to the physical world (according to a neo-Platonically informed symbolism of the church building) that was often rife with holy bodies, as was also the case of St Hugh's Choir (built by Bishop Hugh in 1192-1200, but demolished in 1255 to allow for an extension: the Angel Choir).²²

To further complicate things, as it were, the outer walls of the cathedral are decked out with devils as well. On the south side in front of the western towers is St Hugh's (or the ringers') chapel; next is the chapel formerly used as the Consistory Court, whose gable features at the head of its tall central lancet a grotesque figure, commonly pointed out as the "Devil looking over Lincoln" (Kendrick). Although no satisfactory solution of the origin of this phrase has been found,²³ one aetiological legend describes the devil as *still inside* the minster, afraid to come out for fear of being blown away. Likewise, the buttresses of the presbytery are crowned by slender crocketed gables, at the bases of which grotesque figures project: on the third buttress (adjacent to the Bishop's Porch), an imp on the back of a witch also serves for the "devil looking over Lincoln" (Kendrick) – or it may simply be the counterpart of the imp inside the Angel Choir, in accordance with the legend version which mentions twoimps rather than one taking the cathedral by storm.

We are thus faced with the question of the barely visible stone imp looking down on those already buried *ad sanctos* at Lincoln. Craftily concealed (or hiding itself?) between structural and decorative features, the imp has nevertheless such a nonchalant pose as to raise the question whether the craftsman who carved it on the demonised north side yet close to the east end (symbolic of salvation) was playing an aesthetic joke on the clergy and the lay pilgrims to the cathedral, mocking the eschatological tenor of the Angel Choir under the very eyes of the clergy and likewise mocking the latter's sometimes dissolute behaviour, or was endeavouring to remind himself and (spiritually) the beholders of what awaited them in the afterlife should they not follow the divine commandments as they were translated by the Church. In the event anyone could spot the imp, the latter possibility would have saved

the craftsman from severe reprimand and the carving from being smashed down, yet it could never have pre-empted the former.

Works Cited

Anderson, William and Clive Hicks. *Cathedrals in Britain and Ireland*. London: Macdonald and Jane's, 1978.

Brewer, E. C. *The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable*. London: Wordsworth, 1993.

Camille, Michael. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 1992.

Hill, Charles A. and Marguerite Helmers, eds. *Defining Visual Rhetorics*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.

Kendrick, A. F. *The Cathedral Church of Lincoln*. London: G. Bell and Sons, Ltd., 1928. <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Great_Britain/England/_Topics/churches/_Texts/KINCAT*/Lincoln.html>.

Langmuir, Gavin I. "The Knight's Tale of Young Hugh of Lincoln." *Speculum* 47.3 (Jul. 1972): 459-82.

***. "Lincoln cathedral." *A History of the County of Lincoln*. Vol. 2. 1906. 80-96. <<http://www.british-history.ac.uk/report.asp?compid=37987>>.

Panofsky, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe: Archabbey Press, 1951.

Ross, Ellen M. *The Grief of God: Images of the Suffering Jesus in Late Medieval England*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.

Sekules, Veronica. *Medieval Art*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2001.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *History of Aesthetics*. Vol. 2. *Medieval Aesthetics*. Trans. R. M. Montgomery. The Hague and Paris: Mouton; Warsaw: PWN, 1970.

Van Engen, John. "The Christian Middle Ages as an Historiographical Problem." *American Historical Review* 91.3 (1986): 519-52.

Wilson, Christopher. *The Gothic Cathedral: The Architecture of the Great Church, 1130-1530*. London: Thames and Hudson, 1990.

¹ *Visual rhetoric as artefact* represents the purposive production or arrangement of colours, forms, etc., to communicate with an audience. As a *theoretical perspective*, *visual rhetoric* is a critical-analytical tool that highlights the symbolic processes by which visual artefacts perform communication. For a cogent introduction to visual rhetoric, see Hill and Helmers, eds.

² According to Panofsky, Gothic (religious) architecture between 1130/40 and 1270 illustrated the way in which classic scholasticism approached the revealed Truth: a mentality obsessed with the explication of revelation translated into stone the principles of clarification and reconciliation of the opposites.

³ Particularly relevant to the study of the Middle Ages is the fact that visual rhetoric studies the impact of visual symbols on *lay viewers*, i.e. ordinary people *without any training in sophisticated viewing protocols*, whose responses are assumed to be constructed on the basis of the viewers' own experiences and knowledge developed from living in the world.

⁴ See Van Engen for an analysis of *Christianitas* as the world of the (living) Christians, their ethos and their religious-jurisdictional bond.

⁵ Some theologians would go as far as write or compile manuals of church symbolism (e.g. William Durand, Bishop of Mende, in c. 1250).

⁶ The Pauline metaphor of the Body of Christ to refer to the Church as the sum total of Christians was reflected in the symbolical identification of various parts of the church building, and may be likened to a cosmic man. In fact, the ancient micro-/macrocosm

analogy was consciously employed by theologians (e.g. Hildegard of Bingen), doctors and astrologers alike to situate the human being (specifically or not understood as a Christian) in the cosmic and eschatological context of creation.

⁷ After the murder of Thomas Becket (in 1170) and the ensuing cult, many religious communities in England followed the example of Christ Church (Canterbury) and seized the opportunity to acquire more power, prestige and wealth by providing new shrines in purpose-built extensions to their churches; this would often also entail moving the liturgical choir out of the crossing and into the eastern arm, thereby emphasising at once the solidarity between patron saint and the monastic community as well as the distancing of the latter from the laity (Wilson 160).

⁸ In an avowedly patriarchal society like the medieval one, it comes as little surprise that the womb quality of the church building as the Chōra and house of God was usually glossed over in favour of the more clearly “human” – actually “male” – attributes of this symbolic body of Christ. The “female” features of the church *building* (not to be confused with the institution of the Church regarded as a spiritual *Ecclesia lactans*) were preferably backgrounded or translated symbolically in ambiguous (androgynous) or overtly masculine terms, such as the priest’s *confecting* of the Eucharist.

⁹ The English practice of having an easternmost Lady Chapel notwithstanding, a distinction still obtains between the eastern part of the church and particularly the choir preceding the high altar, i.e. the spiritual and/as male part of the body of Christ, and the western half of the nave, the womb where the male and female laity were absorbed and then bodied forth from back into the world as spiritually reborn beings. This western part that communicated with, and was almost a part of, the material world (considering the profane activities that would be conducted within and around it after liturgy), is arguably the closest medieval church symbolism could get to Bakhtin’s material lower bodily stratum, hence never an object of reverent prominence in the medieval (or modern) discourse on church symbolism precisely because of the vestiges of the discourse of pollution as female bodiliness and reproductive capacity.

¹⁰ According to Michael Camille, “[m]edieval pictures cannot be separated from what is a *total experience of communication involving sight, sound, action, and physical expression*” (qtd. in Ross n.72; my emphasis). Marcia Kupfer too argues that “medieval images privilege the informed and especially the literate viewer” (qtd. in Ross n.72). In the medieval context, though, one should also consider varieties of literacy, so as not to underestimate the educative functions of the sermons and readings heard by medieval congregations.

¹¹ By c. 1100 the practice of carving tympana had spread throughout Western Europe, and by the mid-1130s the facade was well established as a site for monumental sculpture, sometimes playing a kind of apotropaic role in warding off (iconoclast) heresy. The commanding physical presence of images of upright holy personages (less often seated, like over the central portal of the west facade at Lincoln), and their adherence to the fabric of the building acted as a metaphor for their belonging and for their role in stimulating devout imitation; closely allied to the centralising orthodoxy of Innocent III’s incumbency (1198-1216), they also set the scene for the movement towards personal responsibility for salvation.

¹² The triple porch of the west front was rather uncommon in England: Wells and Lincoln are outstanding exceptions. More often, the church could be entered by a south aisle or a transept gallee porch featuring an eschatological theme.

¹³ Romanesque decoration encompassed anything from abstract patterns (e.g. the central and north Norman portals of the west front at Lincoln, c. 1092), grotesque and foliage designs, to depicting religious symbols and biblical scenes or the patron saint of the respective church.

¹⁴ Its three round-headed arches over the doors and the north and south niches may have been based on the design of a Roman triumphal arch.

¹⁵ To the right of Christ, the dead are rising from their tombs and are borne aloft by angels, while on the other side demons are dragging the condemned down to the wide open jaws of hell beneath the Saviour’s feet. The archivolt is richly decorated with sculpture: in the inner band is a row of niches with twelve seated figures, apparently

kings and queens; next a double band of delicate open-work foliage; outside this a row of sixteen slender arches separated by the central pillar; on either side of the doorway is a triple canopy for statues, and behind this a row of slender columns with foliated capitals (Kendrick).

¹⁶ Although sometimes referred to as a *minster* (Anglo-Saxon for *monastery*), Lincoln Cathedral was never a monastery.

¹⁷ By the end of the 13th century Lincoln ranked as the third greatest pilgrimage centre in England and St Hugh was shown such reverence as was only surpassed by St Thomas Becket. It is not known what became of St Hugh's relics at the Reformation, but his shrine's gold, silver and precious stones were confiscated by Henry VIII.

¹⁸ Knowledge of the discipline of the cathedral can be gathered both from the chapter acts and the episcopal registers, which document for the 13th century and especially copiously for the 14th century the vicars', poor clerks' and chantry priests' inclination to gambling, drinking, irreverence in choir and immorality, and likewise the canons' self-interest, favouritism and neglect of the care and consideration for their juniors. Various complaints record their laxness in observing specific duties (e.g. talking and laughing in choir, leaving the church in the middle of the service, not properly observing obits of kings and bishops or feasts of apostles and doctors) and of great disorder caused by the indecent celebration of All Fools Day on the Feast of the Circumcision, when the vicars played practical jokes even during the services ("Lincoln cathedral") as it was customary throughout England in the later Middle Ages, may well have underpinned the aetiological legend of the carved imp. If this should be true, then the devilish presence in the choir would cock a snook at ecclesiastical authorities who had proved to be no more angelic than the average layman (*sic*).

¹⁹ Ironically, the imp's size, twelve inches (30.48 cm), translates into "human" terms as one foot. The height of the Angel Choir is 74 feet (c. 22.55m).

²⁰ I am using the type numbers that Edward Schröder Prior and Arthur Gardiner assigned to the sculptures: they identify first the 7x2 angels of the easternmost part of the Angel Choir and then the rest (corresponding to the altar).

²¹ This was no unimportant quandary throughout the Middle Ages, as testify the rather marginal theological comments on the very origin of virtue from confronting vice, though verbal arguments were usually better equipped in this case to pre-empt ambiguous appraisal of each element's function in the economy of salvation.

²² In 1255 the canons of Lincoln bore the body of a boy Hugh to the cathedral in solemn procession and buried him near Bishop Robert Grosseteste's (1168?-1253) tomb in the south-east transept of St Hugh's Choir. With the aid of Matthew Paris' (1200?-1259) vivid rendition of the boy's fictitious murder in his *Chronica majora* and King Henry III's unprecedented involvement in the trial of the Jews, the Lincoln canons further endorsed the English fantasy of Jewish ritual murder by crucifixion variously claimed by monks and canons (Langmuir), and leading to the establishment of boy martyrs' shrines that couldn't but spawn tales of their miracles, attract huge crowds of pilgrims and thereby increase the reputation and revenues of the cathedrals housing them.

²³ Fuller in his *Worthies* says the phrase may allude either to the "stone picture of the Devil which doth [in 1661] or lately did, overlook Lincoln College in Oxford" [presumably an early reproduction of the Lincoln Imp overlooking the college] or to a grotesque sculpture at Lincoln Cathedral (Brewer 315).

GABRIEL CUSTUREA

Numismatica dobrogeană în cercetarea românească

Storica, sintetizând datele unor științe speciale, cum sunt arheologia, epigrafia, arhivistica, diplomatica, sigilografia, numismatica etc., a folosit metodele acestora pentru a încheia imaginea cât mai concretă a societății omenești în diferite epoci. Informațiile numismatice, alături de alte categorii de surse, îi furnizează date valoroase, confirmă sau infirmă ipoteze de lucru în probleme fundamentale, explică raporturile social-economice dintre diferite populații și regiuni, cauzele perturbărilor circulației bănești, ale tezaurizărilor și reformelor monetare.

În cadrul mai larg al lucrărilor de specialitate, privind numismatica din România, generații succesive de cercetători și-au dedicat uneori întreaga carieră științifică studiului problematicii acestei științe pe teritoriul dobrogean. Printre numismații de prestigiu care și-au legat numele de provincia transdanubiană amintim, în primul rând pe M. C. Sutz – primul președinte al SNR – cu contribuții de seamă privind pondurile și monedele orașelor grecești vest-pontice și emisiunile regilor sciți – primul care a atras atenția asupra bogăției arheologice a Dobrogei. Contemporan cu el, Gr. Tocilescu, se interesa, de asemenea, de emisiunile orașelor vest-pontice. La aceștia se adaugă remarcabilul C. Moisil, practic fondatorul școlii românești de numismatică, urmaș al lui M. C. Sutz la președinția SNR, redactor responsabil al publicațiilor de specialitate BSNR, CNA. Acestuia îi datorăm un număr important de studii și articole privind activitatea monetară a orașelor grecești de pe litoralul nostru, atribuirea emisiunilor postume ale lui Alexandru cel Mare și Lysimach. Cu aceeași atenție s-a aplecat asupra unor tezaure monetare romane și medievale românești. De asemenea, C. Moisil este inițiatorul cronicii numismatice a României încă din anul 1913 în BSNR.

În perioada interbelică din eferescența cultural-științifică a epocii, numismatica nu putea lipsi. Numeroși intelectuali, colecționari pasionați, își încearcă forțele și pe tărâmul cercetării de specialitate. Este cazul dr. G. Severeanu, cu preocupări orientate spre emisiunile histriene și callatiene și spre emisiunile locale, postume ale lui Alexandru III și Lysimach, Al. Saint-Georges, interesat de emisiunile scitice, Pericle Papahagi, colecționar pătimaș, cu contribuții științifice în numismatica romană, bizantină și sigilografie din zona Silistrei. Nu în ultimul rând amintim pe

R. Netzhammer, preocupat de monedele histriene și tomitane, W. Knechtel, cu lucrări despre numismatica orașelor grecești din Moesia și a regilor sciți. Între generația interbelică și cea de după a doua conflagrație mondială, fac tranziția nume de rezonanță ale numismaticii românești. Este vorba despre E. Condurachi – al treilea președinte al SNR – cu studii ce acoperă epoci dintre cele mai diferite, de la monedele autonome ale orașelor vest-pontice până în epoca bizantină, O. Iliescu – șef al Cabinetului Numismatic al BAR, după C. Moisil – un cercetător deosebit de multilateral, cu contribuții în domeniu, de la antichitate până în evul mediu. Numele său se leagă, îndeosebi, de prima analiză asupra monedelor medievale locale, a circulației hiperperilor în secolele XI-XIV, de studiul monografic al descoperirilor monetare medievale de la Păcuiul lui Soare. Un alt reprezentant de seamă al școlii numismatice românești este Bucur Mitrea – fondator al cronicilor numismatice din revistele *Dacia* și *SCIVA* –, cu o bogată activitate referitoare la monedele vest-pontice, histriene în special, și răspândirea lor în mediul autohton, dar și la monedele romane și bizantine, la care se adaugă monografia numismatică a cetății Păcuiul lui Soare în epoca bizantină. Din rândul acestor personalități nu poate lipsi I. Barnea, care și-a dedicat o mare parte activității științifice studiilor privind sigiliile și monedele bizantine descoperite în Dobrogea, V. Canarache – primul director al Muzeului de Arheologie constănțean – cu studii și cercetări asupra numismaticii Histriei, Dionysopolisului și a regilor sciți.

O altă generație de specialiști este reprezentată cu strălucire de C. Preda, P. Diaconu, Gh. Poenaru Bordea, R. Ocheșeanu, C. Știrbu, G. Simion, H. Nubar, El. Isăcescu, Al. Popeea etc.

Constantin Preda – actualul președinte al SNR, șef al Cabinetului Numismatic al BAR – este cercetător asiduu al emisiunilor monetare histriene și cronologiei lor, al circulației monedei grecești și macedonene în Dobrogea, autor al monografiei numismatice a Histriei, iar mai recent, al unei sinteze a circulației monetare preromane, în care provincia danubiano-pontică își găsește un loc binemeritat. Petre Diaconu are contribuții privind, mai ales, descoperirile monetare de la Păcuiul lui Soare și sigiliile bizantine, dar și monedele despoției de Silistra din secolul al XIV-lea. Gh. Poenaru Bordea este preocupat mai ales de emisiunile postume ale lui Alexandru cel Mare și Lysimach în orașele vest-pontice, dar cu activitate polivalentă ce acoperă o vastă perioadă, de la vârfurile de săgeți – semne monetare până la circulația monedelor bizantine de la începutul mileniului al doilea. Autor al unei monografii numismatice a Histriei romano-bizantine, cercetător al descoperirilor monetare de la Capidava, este și realizatorul unei bibliografii a numismaticii grecești. R. Ocheșeanu, inițiatorul cronicii numismatice dobrogene în anul 1972, este autorul a peste 100 de studii diverse, de la monedele histriene „cu roata” la tezaurele și descoperirile izolate de monede grecești, romane și bizantine. Cea mai mare parte din activitatea sa este legată de Dobrogea, între realizările sale numărându-se voluminoasa sa lucrare de doctorat ce analizează circulația monedei romane între anii 270 – 498, din păcate publicată doar în parte. Constanța Știrbu are studii privitoare la monedele medievale românești și bizantine din Dobrogea. Gavrilă Simion, fostul director al institutului de cercetări din Tulcea, s-a preocupat de descoperiri monetare romane și medievale, îndeosebi tezaure. Al. Popeea s-a aplecat cu atenție asupra descoperirilor monetare romane și bizantine. El. Isăcescu își leagă numele de publicarea tezaurelor medievale de la Păcuiul lui Soare, iar H. Nubar a investigat cu râvnă descoperirile monetare romane și bizantine de la Histria.

Lista nu poate fi completă fără numele lui E. Oberländer-Târnoveanu cu studii numeroase privind moneda medievală și bizantină în Dobrogea, cel care a stabilit cronologia emisiunilor medievale locale și a unui nou tip de monedă geto-dacică emisă în Dobrogea. Realitățile numismaticii provinciei danubiano-pontice au fost reflectate și de A. Vertan, colaboratoare a cronicii numismatice din *Pontica*, autoare a unor articole despre tezaurele monetare romane și a unei monografii privind circulația monedei romane în secolele I-III, Cr. Opaiț, cu contribuții privind descoperirile monetare din județul Tulcea, Gh. Mănucu Adameșteanu, cu studii asupra circulației monedelor bizantine și medievale, autor al unui volum privind circulația monetară în secolele IX-XII, N. Conovici, preocupat de legăturile economice dintre cetatea Histria și autohtoni, Gh. Papuc, coautor al unor cronici numismatice și articole privind monedele republicane și românești, precum și G. Custurea, cu studii asupra circulației monedelor bizantine în secolele IX-XI și a unor tezaure medievale.

La final, dar nu în ultimul rând, poate fi enumerată activitatea susținută depusă de o serie de cercetători mai tineri. A. Popescu s-a făcut remarcant prin studiul monedelor grecești emise de către Histria, Tomis și Callatis, prin cercetarea circulației monedelor romane și romano-bizantine în Dobrogea (cu predilecție la Isaccea-Noviodunum), dar și în alte teritorii. G. Talmațchi s-a evidențiat prin numeroasele studii privind monetăriile grecești vest-pontice dobrogene în perioada autonomă, a circulației respectivelor emisiuni, prin studiul semnelor monetare, aplecându-se și asupra monedelor grecești (altele decât vest-pontice), geto-dacice, macedonene, scitice, republicane și imperiale romane (tezaure și izolate) descoperite în Dobrogea, coautor la cronică numismatică din *Pontica* ș. a., M. Iacob a acordat o deosebită atenție studiului monedelor emise de atelierele celor trei colonii dobrogene în perioadă romană, a cercetării și din punct de vedere monetar a centrului antic de la Slava Rusă ș.a.

De-a lungul timpului, o serie de cercetători au avut intervenții tangențiale asupra problemelor monetare din Dobrogea. Amintim în acest sens pe A. Aricescu, Fl. Preda, M. Mănucu-Adameșteanu, C. Scorpan, preocupați de semnele monetare din zonă, pe V. H. Baumann, Gh. Ștefan de monedele bizantine, sau pe pasionații colecționari Ir. Dimian, I. Mititelu și I. Donoiu, cu lucrări privind circulația monedei bizantine sau informații privind monetăria histriană.

În încheierea acestei scurte prezentări considerăm necesar să subliniem câteva realizări importante ale numismaticii, care, în lipsa unor izvoare sau completându-le în mod fericit pe cele existente, au adus date noi privind unele perioade insuficient cunoscute. Este meritul numismaților în identificarea unor entități politice sau conducătorilor locali despre care celelalte izvoare nu amintesc, cum este cazul „basileului Moskon”, a unei formațiuni politice geto-dacice în zona Măcin, sau a despoților de la Silistra și Isaccea. Acelorași numismați li se datorează identificarea unui atelier monetar local în epoca bizantină și medievală. În același timp, cercetările numismatice coroborate cu cele arheologice au stabilit cu certitudine continuitatea vieții social-economice în Dobrogea bizantină, după revolta lui Focas. Cercetările au stabilit, de asemenea, existența unor emisiuni ale Țării Românești pentru teritoriul transdunărean în epoca lui Mircea cel Bătrân.

Toate aceste realizări au reușit să întregască imaginea vieții social-economice și politice la Dunărea de Jos, completând știrile izvoarelor istorice, arheologice și cartografice.

VIRGIL COMAN

Mărturisiri despre un *Raport final*

Gncitat de unele reacții apărute în presa românească referitoare la *Raportul final al Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*, publicat recent la Editura Humanitas, nu am rezistat tentației de a a-l parcurge și, în același timp, de a-mi exprima opinia, pornind de la câteva aspecte legate de metodologia lucrării. Pentru o mai bună înțelegere a acestui demers trebuie precizat faptul că nu m-a preocupat o analiză a veridicității informațiilor prezentate de autori. În esență, intervenția nu este altceva decât un scurt răspuns la invitația editorilor, pentru o investigație ulterioară menită să aducă precizări suplimentare și nuanțe noi în judecarea regimului comunist din România, din perspectiva unui dobrogean ale cărui preocupări științifice nu s-au îndreptat, în principal, către studierea acestei perioade istorice.

Ne vom opri, pentru început, asupra surselor utilizate și citate în notele *Raportului final*, al căror important număr constituie o sumă de argumente în sprijinul ideilor exprimate de autori. Din analiza atentă a acestora am constatat că nu a fost valorificat, din păcate, un fond documentar important pentru ilustrarea cât mai clară a specificului regimului comunist din țara noastră, mai exact Arhiva Secretariatului General al Guvernului României, care păstrează decretelor, hotărârile Consiliului de Miniștri și deciziile ministeriale nepublicate în „Buletinul Oficial” între 1949-1989. În opinia noastră, prezentarea și comentarea critică a celor mai importante dintre acestea, în cuprinsul *Raportului final* sau măcar la note, ar fi contribuit la reliefaarea într-un mod cât mai limpede a mecanismului pus în practică de către aparatul de partid și de stat, în slujba susținerii propriilor interese.

Pornind de la această primă constatare, considerăm că se impune, cu prioritate, publicarea, integral, a decretelor, hotărârilor Consiliului de Miniștri și a deciziilor ministeriale nepublicate, dar și a principalelor norme și metodologii cu uz intern ale ministerelor, emise între 1949-1989. Ele ar constitui fundamentul pentru o investigație cât mai obiectivă a specificului regimului comunist din România, adevărate instrumente de lucru pentru specialiști. În același timp, s-ar întregi colecția de documente legislative publicate în „Monitorul Oficial”, astfel încât să poată fi consultate și de publicul larg.

Nu este însă mai puțin adevărat faptul că, astăzi este mai greu să înțelegi o sentință/decizie a unei instanțe de judecată emisă în timpul sus-numitului

regim dacă nu cunoști cadrul legislativ adoptat atunci, firește, cu scopul clar de a-și legitima acțiunile. Dificultăți asemănătoare poți întâmpina și atunci când urmărești abuzurile săvârșite prin încălcarea aceluiași cadru legislativ. Prin urmare, pentru a respecta logica istorică, în abordarea unei problematice de mare complexitate, cum este cea privind analiza regimului comunist din România, apreciem că este necesar a fi urmărită, cu mare atenție, legislația de bază, atât cea publicată, dar mai cu seamă cea nepublicată, tocmai pentru a pune mai bine în valoare produsul finit, mai exact, documentele de arhivă, mărturiile orale, memorialistica etc.

În altă ordine de idei, opinăm că pentru a reliefa efortul autorilor *Raportului final*, cât și pentru a avea o imagine de ansamblu asupra regimului comunist din România, se impune o analiză comparativă a acestuia cu cele din Europa Centrală și de Sud-Est. În același timp, ar trebui să se aibă în vedere ce s-a întreprins în statele unde au existat regimuri comuniste pe linia condamnării abuzurilor săvârșite în această perioadă și a regimurilor în sine, apoi care este volumul lucrărilor științifice publicate, al documentelor, al mărturiilor celor care au avut de suferit și, nu în ultimul rând, care este accesul la arhivele comunismului. În mare măsură, aceste aspecte sunt cunoscute de membrii Comisiei pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, însă trebuie cunoscute și de publicul larg, prin editarea unor astfel de analize comparative de care vorbeam mai înainte.

Tot pe linia cunoașterii amănunțite a regimului comunist din România, poate, ar trebui elaborate lucrări care să reliefeze specificitatea fiecărui județ, de comisii constituite din cercetători, arhiviști, cadre didactice și reprezentanți ai Asociației Foștilor Deținuți Politici din România, din toate județele țării, care îmbinate asemenea unui puzzle, într-o colecție unică, vor oferi publicului larg o imagine cât mai clară a perioadei 1945-1989.

Având în vedere specificul dobrogean, ne vom referi, în continuare, la alte surse neutilizate de autori, care merită a fi exploatate cum se cuvine. Este vorba de două fonduri arhivistice importante, aflate în patrimoniul Direcției Județene Constanța a Arhivelor Naționale, și anume: Direcția Generală a Canalului Dunăre Marea Neagră (1949-1953), respectiv Centrala Canalului Dunăre Marea Neagră (1973-1984).

Primul dintre acestea, ne oferă numeroase informații de natură economico-socială, politico-ideologice, dar și altele privind represiunea, categoriile mai importante de documente fiind: rapoarte de activitate privind măsurile de ordin organizatoric a lucrărilor date în sarcina sectoarelor regionale, planul forțelor de muncă, situații operative zilnice ale lucrătorilor Direcției Generale a Canalului – regie, procese-verbale și declarații referitoare la accidente de muncă pe șantier, situația accidentelor ușoare, grave și mortale – cauze și propuneri -, decizii privind numirea directorilor și inginerilor șefi, convenții încheiate între Direcția Generală a Canalului și Direcția Generală a Penitenciarelor, Ministerul Transporturilor, Ministerul Forțelor Armate, corespondență cu Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român, procese-verbale privind ședințele de lucru ale Direcției Generale a Canalului ș.a.

Cel de-al doilea ne oferă, în special, informații de natură economico-socială, dar și politico-ideologice, după cum urmează: planuri cincinale, planuri de producție, dări de seamă statistice, memorii tehnice, planuri operative, situații privind accidentele de muncă, materiale pentru ședințele Consiliului de conducere, raportări către conducerea Partidului Comunist Român, hotărâri ale Biroului Executiv al Comitetului Oamenilor Muncii, ordine și decizii

ale conducerii Centralei Canalului Dunăre Marea Neagră, corespondență cu Ministerul Transporturilor și Telecomunicațiilor.

Situația minorităților naționale este o altă problematică asupra căreia ne vom opri în cele ce urmează. Privită prin prisma realităților dobrogene, și nu numai, am observat că în *Raportul final* este tratată parțial. Considerăm, prin urmare, că alături de maghiari, germani, evrei sau romei, ar fi meritat mai multă atenție, spre exemplu, armenii, turco-tătarii, grecii ș.a. care, din păcate, nici măcar nu sunt amintiți. Similitudini între situația minorităților prezentate de autori și a celor menționate de noi nu sunt simple întâmplări sau cazuri izolate ci realități incontestabile, reliefate de o serie de documente, lucrări științifice sau cu caracter memorialistic, despre care nu este cazul să insistăm acum. De aceea se impune, în opinia noastră, o abordare științifică și asupra situației celorlalte minorități din România în perioada 1945-1989.

Încheiem această intervenție care, în fapt, nu este decât un scurt răspuns la invitația editorilor *Raportului final al Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România* la o investigație ulterioară, minuțioasă, menită a aduce precizări suplimentare și nuanțe noi în judecarea acestei perioade istorice.

NISTOR BARDU

La Skopje, despre istoria aromânilor

După cum se știe, Republica Macedonia, desprinsă din fosta Iugoslavie, este singurul stat balcanic de azi care îi recunoaște pe aromâni ca pe o minoritate națională. Așa se face că aici se publică reviste și volume de literatură aromânească originală, traduceri în aromână din operele marilor clasici ai literaturii universale, se transmit emisiuni radio și de televiziune în aromână și se predă la școlile de stat acest dialect pentru doritorii care nu vor să-și uite graiul nativ.

Cu totul îmbucurător este faptul că, la Skopje, aromânei îi sunt dedicate simpozioane științifice internaționale, precum cel intitulat *Vlasite na Balcanot* "Vlahii din Balcani", care se desfășoară din 2001, din doi în doi ani, sub egida Institutului de Istorie Națională a Macedoniei și a Uniunii pentru Cultura Aromânilor din Macedonia, ale cărui lucrări sunt publicate în volume purtând titlul generic *Zbornic. Vlasite na Balcanot*.

Printre cercetătorii români prezenți la aceste manifestări științifice s-a aflat și istoricul tomitan Stoica Lascu, un nume de autoritate în istoria aromânilor, căruia, editorii macedoneni, aromâni de origine, de la Uniunea amintită, i-au publicat recent cercetarea monografică *Од историјата на ароманскиот печат во Македонија. Списанијата „Братство” и „Светлина”. The History of the Aromanian Press in Macedonia. The Brotherhood /Frățilia and the Light/Lumina Magazines*. Превод: Димо Н. Димчев (Dina Cuvata) и Горан Костов (Goran Pushturicu) (Unia di Cultură-a Armănjlor dit Machidunii. Biblioteca Natsională Armănească „Constantin Belemace”. Editsiea *Moscopolj 18*), Scopia-Ckonje, 2007/200 pp./ Este traducerea în macedoneana slavă (precizăm acest lucru pentru a nu se confunda, cum se face adesea, dialectul macedoromân sau aromân cu limba macedonenilor slavi) a lucrării în manuscris *Din istoria preseii aromâne din Macedonia. Revistele "Frățilia" (1901), (1903) și "Lumina" (1903-1908)*.

Este, după câte știm, prima apariție în Republica Macedonia, a unei lucrări originale aparținând unui istoric din România. Cei doi inimoși traducători, scriitorul Dima Dimcev (pe numele său aromănesc, Dina Cuvata, un animator ardent al vieții spirituale aromânești de azi din Macedonia) și publicistul Goran Kostov (Goran Pushturicu), aduc astfel la cunoștința

publicului din țara lor o parte importantă a tezaurului culturii aromânilor reprezentat de revistele “Frăția” și “Lumina”, care au apărut la începutul veacului al XX-lea în arealul balcanic al Imperiului Otoman, mai exact la Bitolia (Monastir, pe atunci). Cele două reviste au fost adevărați vectori ai spiritualității românești din Balcani și constituie azi dovezi incontestabile ale faptului că, în urmă cu mai bine de un secol, aromânii din Balcani aveau conștiința că aparțin naționalității române. Este revelator în acest sens că “Lumina” se subintitula “Revista populară a Românilor din Imperiul Otoman” și că toți colaboratorii ei, învățători și profesori, medici, preoți, ingineri, grupați în jurul Liceului (a) românesc din Bitolia, dar funcționând în diferite alte localități din Balcani unde funcționau școli românești, toți, fără excepție, se considerau și se mândreau că sunt români. De aceea, majoritatea articolelor erau scrise în româna literară, doar o parte a creațiilor literare fiind redată în aromână. Totuși, în paginile ambelor reviste în cauză se milita pentru cultivarea scrisului în limba maternă, adică în dialectul aromân, “Frăția” subintitulându-se în acest scop “Revistă aromânească”, ceea ce nu contrazicea deloc sentimentele lor românești.

Un aspect esențial pe care Stoica Lascu îl relevă în lucrarea sa este acela că, în demersul intelectualilor aromâni grupați în jurul celor două reviste, apărarea individualității etnolingvistice aromânești și promovarea limbii materne a aromânilor se afirmă de pe poziții de toleranță și dorință de comunicare și conlucrare interetnică, autorii manifestând în articolele publicate o remarcabilă civilitate și o deosebită comprehensiune față de situația mereu complexă din arealul balcanic din Imperiul Otoman de atunci. Din acest punct de vedere, volumul de față poate fi privit drept pilduitor pentru modul în care spinoasele probleme de azi din Peninsula Balcanică ar putea fi abordate.

Cercetarea exhaustivă a materialelor din paginile revistelor *Frăția* și *Lumina* i-au permis lui Stoica Lascu să evidențieze că printre colaboratorii care au publicat în ele s-au aflat nume dintre cele mai prestigioase ale spiritualității aromânești moderne, mulți născuți în arealul de azi al Republicii Macedonia. Așa au fost poetul național al aromânilor Constantin Belemace (născut la Muloviște), profesorul, publicistul, scriitorul și omul politic Nicolae Bazaria (născut la Crușova), lingvistul (viitor membru al Academiei Române) Th. Capidan (născut la Pârleap), profesorul și poetul Nida Boga (născut la Veles), profesorii și publiciștii Constantin I. Cosmescu și Ioan D. Arginteanu (ambii născuți la Gopeș), institutorii Tașcu Iliescu (un apreciat poet), Vanghel Petrescu (scriitor și culegător de folclor) și Steriu Cionescu (traducător în aromână a numeroase texte religioase), funcționarul și publicistul Constantin Constante, profesorul și publicistul Anastasie Hâciu (toți născuți la Crușova), funcționarul și scriitorul Petru Vulcan (născut la Târnova), diplomatul și poetul Nicolae C. Velo, profesorul și publicistul Constantin Metta (ambii născuți la Muloviște). Lor li se adaugă George Murnu și Pericle Papahagi (viitori membri ai Academiei Române), diplomatul și scriitorul Marcu Beza, profesorii și scriitorii Nuși Tulliu, Iotta Naum Iotta, Gheorghe Zuca, institutorii și poeții Zicu A. Araia și George Ceara, publicistul și poetul Ion Fotti, institutorul și scriitorul Petre Baravache, poeții și publiciștii Vasile Diamandi și Nicolae Tacit, toți aceștia născuți în așezări din Macedonia grecească ș.a. Cu toții merită să se bucure azi de recunoștința tuturor aromânilor, dar și a românilor în general, pentru contribuția, nu de puține ori exemplară, la îmbogățirea culturii (a)românești, parte a ansamblului civilizației balcanice moderne.

Marele merit al lucrării lui Stoica Lascu derivă tocmai din prezentarea largă a prestației publicistice excepționale a celor două reviste, a ilustrațiilor

colaboratori pe care acestea i-au avut și a contribuției substanțiale aduse la menținerea și dezvoltarea la aromâni a conștiinței etnice și naționale. Demersul autorului este riguros științific, referințele numeroase din subsolurile de pagină conferind lucrării sale o soliditate impresionantă. Prefața (p. 3-6) semnată de Kocio Sidovski, un nume de prestanță printre istoricii de azi din Republica Macedonia, rezumatul în limba engleză (p. 101-109) și Anexele (p. 110-196), care adună pentru prima dată la un loc contribuțiile unor colaboratori ai revistelor în cauză, completează impresionantul aparat științific al volumului.

Cu volumul *Din istoria presei aromâne din Macedonia. Revistele "Frățilia" (1901), 1903* și *"Lumina" (1903-1908)* Stoica Lascu confirmă încă o dată bunul renume pe care îl are în istoriografia românească actuală și desfide orice amatorism în materie.

Aromâna și macedoneana în context balcanic

Este un fapt bine cunoscut că aromâna este cercetată azi, ca și în trecut, atât în România, cât și de către specialiști din Germania, Austria, Italia, Franța, Grecia, Polonia, Slovenia, Macedonia etc. Față de celelalte dialecte ale limbii române, meglenoromâna și istroromâna, care n-au rămas nici ele în afara atenției oamenilor de știință români sau străini, aromânei i s-au dedicat totuși, atât în secolul al XX-lea, cât și în anii din urmă, foarte multe studii de specialitate. Este ilustrativă în acest sens, lista lui Nicolae Saramandu *Bibliografie aromână, meglenoromână și istroromână. Lucrări apărute în străinătate*, în care, din 221 de titluri menționate, majoritatea covârșitoare se referă la aromână.

În Republica Macedonia de azi, în care trăiește o importantă minoritate aromânească recunoscută de stat, aromânii și limba vorbită de ei se află, în primul rând, în preocupările reprezentanților acestei comunități, care desfășoară o susținută activitate publicistică și editorială, menită să valorifice moștenirea literară realizată în graiul străbun și să mențină vie rostirea maternă. În același timp însă, istorici și lingviști din această țară manifestă un interes tot mai evident pentru domeniul aromânisticii. O dovadă în sensul acestei afirmații o constituie recenta lucrare a cercetătorului macedonean Marian Marcovici, al cărui titlu, în traducere, este *Dialectele aromân și macedonean din regiunea Ohrid- Struga (în context balcanic)*, Skopje, 2007¹.

Apărută sub egida Academiei Macedonene de Științe și Arte, ceea ce îi conferă un statut aparte, volumul lui Marian Marcovici este, după cum spune titlul, o lucrare de dialectologie comparată și de lingvistică balcanică, în același timp. Autorul pornește în demersul său științific de la adevărul că dialectul aromân și limba macedoneană, în variantele lor teritoriale aflate în contact în regiunea Ohrid-Struga, s-au influențat reciproc de-a lungul timpului. Astfel, la nivel fonologic și în sistemele nominale și verbale din cele două dialecte, aparținând nu numai unor limbi diferite, aromâna (variantă a românei istorice) și macedoneana, ci și unor familii de limbi diferite, familia limbilor latine, și, respectiv, familia limbilor slave,

au apărut o serie de concordanțe care trebuie privite dintr-un unghi mai larg, acela al lingvisticii balcanice.

Varianta aromânească observată de Marian Marcovici în lucrarea de față este fărșerota. Se știe că fărșeroții au locuit și locuiesc și azi, în cea mai mare parte, pe teritoriul Albaniei, numele lor generic provenind de la numele localității albaneze *Frasheri* (< lat. *fraxinus* „frasin”), dar, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, ei au început să vină în valuri în Macedonia în regiunea Ohrid-Struga. Graiul fărșerot se deosebește de graiul grămostean vorbit în Macedonia, de exemplu, de cel din Crușova (Krushevo), prin mai multe particularități, dar cele două sute de ani pe care fărșeroții veniți în regiunea macedoneană Ohrid-Struga le-au petrecut în contact cu aromânii grămosteni de nord, și, împreună, alături de slavii macedoneni din zona respectivă, au influențat dialectul macedonean de aici. De aceea, lui Marian Marcovici i s-au părut demne de a fi relevate concordanțele lingvistice apărute în dialectul macedonean și în cel aromânesc fărșerot, adus în regiunea respectivă de aromânii din Albania vecină, și să le comenteze dintr-o perspectivă mai largă, aceea a concordanțelor lingvistice balcanice, la care participă și limba albaneză (alături de greacă, bulgară, sârbo-croată). În demersul său, lingvistul este motivat și de faptul că până acum nu a fost elaborat un studiu separat asupra dialectului aromân fărșerot din Ohrid-Struga, așa cum s-a întâmplat cu graiul din Crușova, căruia lingvistul polonez Gołab Zbigniew i-a dedicat o remarcabilă cercetare monografică².

Autorul procedează metodic. În primul capitol (p.19-48) sunt discutate fonologia și prozodia. Făcând inventarul și observând distribuția fonemelor și alofonelor din dialectul aromân fărșerot (comparat mereu cu graiul din Crușova), și din dialectul macedonean din Ohrid-Struga, Marian Marcovici evidențiază cum evoluția fonologică dialectală influențează mărcile gramaticale ale categoriilor morfologice din cele două dialecte studiate.

În capitolul al doilea, dedicat sistemului nominal (p.49-94), autorul reliefează concordanțele și interferențele dialectale din sistemele substantivului și pronomelui ale celor două dialecte investigate, cum sunt postpunerea articolului hotărât la substantive, omonimia formelor de nominativ și acuzativ ale pronomelui personal, opoziția sintactică a pronomelor *năs* și *ațeu*, statutul și distribuția sintactică a pronomelor posesive, statutul prepoziției *a* în flexiunea cazuală etc.

Aproape jumătate din monografia lui Marian Marcovici (p. 95- 168) este dedicată analizei comparative a sistemelor verbale din graiurile studiate, în care se evidențiază numeroasele interferențe aromâno-albano-macedonene în desfășurarea flexionară a formelor verbale. Interesantă este relevarea similitudinilor în ceea ce privește categoria aspectului. Legat de aceasta, autorul ilustrează opoziția perfectiv-imperfectiv reflectată de timpurile verbale perfectul compus și aorist în cazul perfectivului și de imperfect pentru imperfectiv). Numeroasele fapte de limbă date ca exemple demonstrează că dialectele macedonean și aromân din regiunea Ohrid s-au aflat într-un contact strâns, ceea ce a generat concordanțe în structura sistemelor lingvistice respective.

Studiul lui Marian Marcovici (vorbitor nativ al graiului aromân fărșerot matern) arată că autorul este un profund cunoscător al celor două dialecte și că dispune de cunoștințe solide în domeniul cercetat, după cum atestă și bibliografia consultată, din care nu lipsesc nume de mare autoritate în cercetarea aromânei, precum Gustav Weigand, Th. Capidan, Tache Papahagi, Matilda Caragiu Marioțeanu, Gołab Zbigniew și alții. Mai mult, autorul analizează și co-

mentează concordanțele dintre cele două dialecte din perspectiva mai largă a concordanțelor lingvistice balcanice, generate în limbile din Balcani de influența latinei și greacă, de influențele reciproce ale limbilor de substrat (traco-daca, ilira, limba slavă veche bisericească) și apoi de contactele limbilor balcanice moderne cunoscute care alcătuiesc ceea ce N. Troubetzkoy (*Psychologie du language*, Paris, 1933) a numit „uniunea lingvistică balcanică”.

Profesor la Facultatea de Filologie „Blaje Konevski” a Universității „Kiril și Metodiu” din Skopje și membru fondator al Societății aromânești de știință „Constantin Belemace” din capitala Republicii Macedonia, Marian Marcovici îmbogățește în mod remarcabil bibliografia aromânească și balcanistică cu monografia sa *Dialectele aromân și macedonean din regiunea Ohrid- Struga (în context balcanic)*. Cercetătorii români în domeniu nu pot decât să salute această contribuție și să o consulte în cercetările lor viitoare.

¹ În original: Марјан Марковиќ, *Аромансиот и македонскиот говор об охридско-струшкиот регион (во балкански контекст)*, Скопје, 2007

² Gołąb Zbigniew, *The Arumanian dialect of Kruševo in SR Macedonia SFR Yugoslavia*, MANU, Skopje 1994.

MARIANA POPESCU

Un oraș al muzicii – Cernavodă

P

uțină lume cunoaște faptul că orașul Cernavoda nu este renumit numai ca orașul cu celebrele Poduri și Centrala Nucleară. Cernavoda s-a impus de-a lungul anilor și ca un oraș cultural, în care muzica corală și-a găsit un loc bine definit.

Personalitatea cea mai conturată a culturii cernavodene este compozitorul Ioan D. Chirescu care s-a născut la data de 5 ianuarie 1889, într-o familie care a adus contribuții importante la punerea bazelor învățământului românesc pe meleagurile dobrogene.

Tatăl compozitorului, preotul-învățător Dimitrie Chirescu va organiza într-o încăpere a casei parohiale, prima școală românească frecventată de toți creștinii, fixând pe frontispiciul clădirii inscripția „Studiu Român 1875”.

Tot la insistențele sale, s-a organizat o colecție publică, la care s-au adăugat fondurile alocate de Ministerul Instrucțiunii și Cultelor, pentru construirea alături de școală, a unei noi biserici mai mari, cu hramul Sfinții Constantin și Elena. Părintele învățător Dimitrie Chirescu s-a implicat în toate activitățile ce aveau loc la Cernavoda, participând alături de profesorul Grigore Tocilescu la săpăturile arheologice pentru descoperirea cetății Axiopolis (aflată la patru kilometri de Cernavoda) și la Adamclisi – unde a fost descoperit Tropaeum Traiani.

Primele activități corale din Cernavoda sunt strâns legate de un eveniment important al urbei și anume, de construcția Podului care avea să fie considerat la acea vreme, podul cel mai lung din Europa și printre cele mai importante poduri metalice din lume.

La data de 10 octombrie 1890, preotul-învățător Dimitrie Chirescu a oficiat slujba religioasă de sfințire a pietrei fundamentale a podului ce avea să fie construit la Cernavoda, de către renumitul inginer constructor Anghel Saligny.

Acest eveniment de mare importanță pentru Dobrogea, a avut loc în prezența Regelui Carol și a altor reprezentanți ai autorităților. Impresionat de slujba religioasă și de cuvântarea încărcată de înalte simțăminte patriotice a părintelui Chirescu, regele Carol I-a felicitat, acordându-i o decorație.

Dimitrie Chirescu nu avea să-și vadă finalizate proiectele din cauza destinului necruțător, la data de 19 decembrie 1890, având să-și găsească sfârșitul, în București, la spitalul Brâncovenesc, la vârsta de numai 48 de ani.

Dimitrie Chirescu a fost, fără a exagera, unul din militanții de seamă ai românismului din Dobrogea, cel ce a pus bazele învățământului din Cernavoda, și cel ce a slujit credința ortodoxă, ca unul din preoții devotați culturii și neamului românesc.

Dimitrie și Gherghina Chirescu au avut doisprezece copii, dintre care patru au murit la vârsta copilăriei. Cei opt copii rămași în viață aveau să fie crescuți de către Gherghina, care rămasă văduvă, va trebui să învingă mari greutăți, luptând cu toate forțele pentru a-și purta copiii prin școli, cu toții devenind cărturari.

Cu ocazia inaugurării podului lui Anghel Saligny, la 14 septembrie 1895, corul a cântat în prezența regelui, trei piese, printre care și Imnul Regal.

În anul 1907, la Cernavoda a fost reluată activitatea corului, la inițiativa lui Alexandru Rădulescu, discipol al lui Gavriil Musicescu. Din acest moment, corul va avea o activitate permanentă, impunându-se în viața culturală a orașului.

În perioadele de vacanță, tânărul Ioan D. Chirescu participa la repetițiile corului care avea în repertoriu lucrări de Gavriil Musicescu, Ciprian Porumbescu, în primul plan înscriindu-se prelucrările din folclorul românesc. În acest cor, I.D. Chirescu a căpătat o experiență deosebit de importantă, mai întâi în calitate de corist și apoi ca dirijor.

În perioada studenției, I.D. Chirescu a păstrat legătura cu formația corală din Cernavoda, care după retragerea dirijorului Alexandru Rădulescu fusese preluată de Ionescu (un dirijor mai puțin experimentat). Având deja experiență în domeniul dirijatului, Ioan D. Chirescu s-a oferit să-l îndrume pe noul dirijor. Astfel, în scurt timp, pe lângă corul mixt, au fost puse bazele unui cor bărbătesc care s-a bucurat de mare succes.

În anul 1926, corul funcționa pe lângă Centrul Comunitar, repetițiile având loc la biserica „Sfinții Împărați Constantin și Elena” și la Centrul Comunitar. Izbucnirea celui de-al doilea război mondial a dus la încetarea activității corului.

După anul 1950, corul a fost reorganizat. La evoluția corului, o contribuție deosebită a avut-o dirijorul preot Eliade Buciu, care fără a avea o pregătire muzicală de specialitate, s-a antrenat într-o activitate susținută, reușind învi-orarea activității și plasând corul pe o traiectorie ascendentă.

Din anul 1991 și până în aprilie 2007, corul a desfășurat o activitate prodigioasă sub conducerea prof. Teodor Vladimir Rădulescu. În această perioadă, Corul „I.D. Chirescu” a participat la concursuri naționale prestigioase, iar pe plan internațional, remarcăm participarea la Festivalul Coral de la Nantes – Franța (1997), la Festivalul de la San Sebastian – Spania (2003), la Festivalul de la Karditsa – Grecia (2006), la Festivalul „Zahari Mednikarov” – Bulgaria (2006). Corul a mai susținut concerte la Stuttgart – Germania (1997) și în Bulgaria (2006).

Din primăvara anului 2007, Corul „I.D. Chirescu” a fost preluat de preotul Anghel Dincu, efectuând turnee în Bulgaria și Grecia.

Corală „I.D. Chirescu” a păstrat frumoasa tradiție a cântului coral, transmitând-o tinerelor generații care s-au apropiat de arta corală, demonstrând, prin glasurile lor, faptul că vocea umană este cel mai frumos instrument.

În îndelungata sa existență, Corul „I.D. Chirescu” a fost condus de către dirijorii: Alexandru Rădulescu, Ionescu, I.D. Chirescu, V. Popescu, Gh. Mișca, M. Eftimescu, V. Cornescu, V. Teologu, N. Dragostin, preot Eliade Buciu, Petre Ștefănescu, Theodor Rădulescu, Lucian Dimitriu, preot Anghel Dincu.

Corul *I.D.Chirescu* se înscrie în galeria corurilor naționale centenare având un palmares bogat, fiind prezent în competiții naționale și internaționale.

Date legate de existența Corului au fost publicate în lucrările: „*Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale*” de Liviu Rusu, „*125 de ani școală cernavodeană*” de Tiberiu Birda, „*Ioan D. Chirescu – Contribuții incontestabile la evoluția muzicii românești*” de Mariana Popescu, „*Ipostaze componistice și interpretative în muzica religioasă corală din spațiul dobrogean*” de Mariana Popescu, precum și în numeroase articole și studii publicate în revista „Actualitatea Muzicală”, semnate de Mariana Popescu.

Orașul Cernavoda organizează anual Festivalul de Muzică Corală „I.D. Chirescu” ajuns la cea de-a XXVI-a ediție, care a avut loc la începutul lunii noiembrie 2007. Începând cu ultimele două ediții, Festivalul se desfășoară sub emblema de Festival Internațional.

Existența constantă a Festivalului se datorează edililor orașului, care au avut grijă ca Cernavoda să se impună și ca un oraș al Culturii.

În fiecare an, orașul Cernavoda devine o adevărată capitală a muzicii. Timp de două zile, armoniile corale răsună în cadrul celor două secțiuni: Laică și Religioasă. Este o sărbătoare a muzicii pe care publicul cernavodean o așteaptă de fiecare dată cu receptivitate și emoție.

CONCURSUL NAȚIONAL DE POEZIE ȘI ESEU „PANAIT CERNA”, LA A XXXII-A EDIȚIE

•În perioada 1-2 decembrie 2007, la Tulcea au avut loc lucrările de jurizare a operelor literare primite pe adresa Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Tulcea, din toată țara, cu prilejul organizării ediției 2007 a Concursului Național de Poezie și Eseu „Panait Cerna”.

Concursul își propune să mențină vie memoria poetului tulcean, totodată să stimuleze tinerele generații să deprindă elegant actul creator, în condițiile deplinei libertăți de creație. La *secțiunea de poezie* au fost înregistrate 35 de participări din țară – Tulcea, Ialomița, București, Brăila, Suceava, Galați, Constanța, precum și o participare din Republica Moldova, iar la *secțiunea eseu* – unde tema a fost „Viața și opera lui Panait Cerna”, s-au primit nouă participări din partea elevilor liceelor tulcene.

Juriul, format din publiciști, scriitori, reprezentanți ai Uniunii Scriitorilor, a fost prezidat de poetul și publicistul Nicolae Prelipceanu, alături de care s-au aflat poetul Șerban Codrin, din Slobozia, publicistul Ovidiu Dunăreanu, reprezentantul filialei dobrogene a Uniunii Scriitorilor, precum și poetul Olimpiu Vladimirov și directorul CJCPCT Tulcea, Bogdan Pascal. Acesta a decis ca acordarea premiilor, ținând cont de calitatea lucrărilor primite, să se facă doar la secțiunea de poezie.

S-au distins astfel Ion Cioranu, profesor la Școala generală din Ciocina, județul Ialomița, care a luat premiul I, răsplătit de organizator – CJCPCT Tulcea, cu suma de 300 ron, studentul Adrian Diniș – Universitatea Româno-Americană, Facultatea de Informatică Managerială, București, care a luat premiul II – 250 ron, premiul III, în valoare de 200 ron fiind câștigat de eleva Aida Hancer, elevă a Colegiului Național „Petru Rareș” din Suceava.

Tot în cadrul celei de-a XXXII-a ediții a Concursului Național de Poezie și Eseu „Panait Cerna” au fost acordate trei mențiuni, în valoare de 150 ron, care au fost câștigate de Oana Cătălina Bucur din Constanța (absolventă a Facultății de Filozofie din Cluj-Napoca), Irina Roxana Georgescu (studentă a Universității București – Facultatea de Științe Politice și Litere, secția română-franceză) și Adela Claudia Alexa, elevă a Colegiului Dobrogean „Spiru Haret” din Tulcea. (BOGDAN PASCAL)

SĂ NE CUNOAȘTEM SCRITORII

•Pe data de 28 ianuarie a.c., orele 11, la București, la Barul „Majestic” – Radiodifuziunea Română a organizat audiția piesei **Nici viu, nici mort** de Cristina Tamaș. La manifestare au luat parte actori, regizori, dramaturgi, universitari, studenți, oameni de cultură. Printre invitații de marcă s-au aflat: Ion Dodu Bălan, Paul Everac, Dan Tărchilă, Mircea Mihalevschi, Raisa Radu alături de regizorul Dan Puican. Distribuția a fost următoarea: Alexandru Arșinel, Stela Popescu, Virginia Mirea, Constantin Codrescu, Valentin Uritescu, Mihai Dinvale, Eugen Cristea, Boris Petrof, Sorin Gheorghiu, Gheorghe Pufulete. Regia muzicală: George Marcu; regia tehnică Vasile Manta.

În aceeași zi, la orele 18, Cristina Tamaș și-a lansat, în cadrul Clubului Dramaturgilor, la Sala Oglinzilor de la Uniunea Scriitorilor, volumul **Teatru III** (Editura Ex Ponto). Moderator a fost criticul de teatru Mircea Ghițulescu, iar prezentarea volumului a aparținut regizorului Dan Puican. Au fost prezenți, printre alții: actorii George Mihăiță, Delia Seceleanu, medicul-dramaturg Constantin Venerus Popa, dramaturgul Mircea M. Ionescu, Vartan Arachelian, Mircea Vovca, Ion Fodoreanu.

Revista revistelor

LUCEAFĂRUL, nr. 1, 23 ianuarie 2008. Cu o înfățișare și o structură complet schimbată, având o nouă redacție, condusă de Dan Cristea, din care mai fac parte Horia Gârbea, Simona Galațchi, Gelu Negrea și Stelian Tăbăraș – revista ia în dezbateră noul roman al lui Gabriel Chifu, **Relatare despre moartea mea**. Își exprimă opiniile în cronici ample Dan Cristea, Gabriela Gheorghiușor, Jean-Louis Courriol. Trei perspective din care mecanismele subtile, intime ale cărții sunt demontate cu finețe și acribie. „Gabriel Chifu rescrie parabola Fiului Fiarei în felul său, transmițându-ne totodată și o convingere intimă: aceea că trăim și murim, mai ales aici, în Estul Europei, potrivit poveștilor pe care le inventăm noi înșine” (Dan Cristea) „**Relatare despre moartea mea sau Eseu despre singurătate** (...) este un roman captivant, cu momente de suspans și de erotism, deopotrivă spectaculos și grav, o carte în care Gabriel Chifu surprinde, cu inteligență și originalitate artistică, versatilitatea și forța inepuizabilă a Răului”. (Gabriela Gheorghiușor). „... scrisul lui Gabriel Chifu depășește stricta tematică identitară, (...) căpătând valențe universalizante prin mesajul umanist ce ni-l adresează spre descifrare. **Relatare despre moartea mea** trebuie să fie un semnal de alarmă al societății românești tentată uneori de Rău și poate și o sugestie la auto-reflecție, la luciditate.” (Jean-Louis Courriol)

CONTEMPORANUL. IDEEA EUROPEANĂ, nr. 1, ian. 2008. Într-un număr marcat de prea multa solemnitate a sacerdoțiilor literelor, ne atrag atenția intervențiile tânărului Alexandru Ștefănescu pe marginea volumului **Riscul în cultură** al lui Nicolae Breban, apărut la finele anului trecut la Editura Ideea Europeană. Împărtășim întrutotul punctele de vedere ale eseului său despre această carte admirabilă. „**Riscul în cultură** este o carte despre vocația culturală și esența vocației, a predestinării, dar și a alegerii conștiinței, a destinului creator, dar și distructiv în egală măsură, a consacrării, dar și a ratării, a ratării prin consacrare, precum și a consacrării prin ratare. (...) Șocantă este actualitatea cu care acest text ne întâmpină la aproape două decenii din momentul conceperii propriu-zise urmându-și cu obstinație, cu obrăznicie chiar, itinerarul său destinal, de radiografiere a fragilității umane, a aritmilor și sincopelor devenirii într-o mărire sau cădere, a *riscului în cultură*.”

BUCOVINA LITERARĂ, nr.1, ian. 2008. Nu trebuie să mire pe nimeni faptul că revistele și scriitorii din provincie au anunțat moartea scriitorului Marius Tupan și i-au evocat personalitatea, așa cum nu au făcut-o cele și cei din capitală. De ce? Simplu! Pentru că fostul redactor șef al *Luceafărului* își crease un cult și un program din a aduce, consecvent, în paginile revistei foarte mulți colaboratori de valoare din mai toate zonele românești, inclusiv de la Chișinău și Cernăuți, și de a le promova imaginea, ideile, legând cu ei trainice prietenii literare. Marius Tupan avea vocația specială de a descoperi tineri poeți, prozatori, critici literari talentați din provincie, dar și de a-i cultiva pe scriitorii consacrați de acolo. Astfel incomodul prozator și gazetar dovedea, cu un subtil cinism, că, prin ceea ce scriu, gândesc și publică, aceștia nu sunt cu nimic mai prejos decât orgolioșii lor confrăți din capitală. De aceea Marius Tupan era iubit la Iași, Suceava, Constanța, Buzău, Turnu Severin, Craiova, Alexandria, Râmnicu Sărat, Bacău, Focșani, în Transilvania și Banat etc. Mărturisirile lui Ion Roșioru („Cu o lumânare aprinsă la ambele capete”) și ale lui L.D.Cment („Moartea unui scriitor nu e marfă”) din *Bucovina literară* întăresc cele afirmate mai sus.

Citim de fiecare dată cu încântare **APOSTROF**-ul clujean, pentru valoarea materialelor sale, pentru incisivitatea și rigoarea lor, realizate de scriitori de primă linie. Și numărul 1 pe 2008 are în structura lui câteva piese de rezistență: „Conversații cu Nicolae Balotă” (Vallasek Júlia), „Cronica literară” (Irina Petraș), „Ancheta – Mihail Sebastian” (Ovidiu Pecican), „Proze” (Leo Butnaru), „Cenușa. Eseu de mitopoetică” (Ștefan Borbély), „Dosar Mircea Eliade” (Moshe Idel), care fac din el unul dens și atrăgător.

ATENEU nr. 1, ian. 2008. Revista a intrat în al patruzeci și cincilea an de existență și de apariție neîntreruptă. Acest fapt o determină pe Carmen Mihalache (redactor șef) să schițeze programul și direcțiile revistei pe anul în curs, deschisă pentru o cultură a dialogului și un climat de normalitate. Între alte idei le reținem și pe acelea care configurează profilul unei reviste cu bătaie lungă, echilibrate și accesibile, temeinice: „O revistă de cultură este o punte spre oameni, un spațiu de dialog bazat pe civilitatea exprimării opiniilor, și nu o scenă pe care să defileze dezlănțuirii temperamentale, frustrări, orgolii disproporționate. E un ferment al vieții spirituale, care joacă un rol însemnat într-o comunitate. Chiar dacă lumea și gusturile s-au schimbat, iar unele reviste «tradiționale» par a avea un aer vetust, ele sunt oricum de preferat culturii de tip fastfood, divertismentului vulgar și tembel care se lățește, pe zi ce trece, pe ecranele televiziunii”. *Un an bun și împlinirea tuturor proiectelor propuse, Ateneu!*

Ne parvine, de la Chișinău, prin intermediul lui Leo Butnaru, numărul 1 din a.c. al revistei trimestriale de artă, cultură și civilizație **SUD-EST CULTURAL**. Un număr consistent și riguros, reunind nume importante ale literaturii și culturii basarabene actuale: Valentina Tăzlăuanu, Vasile Gârneț, Mihai Cimpoi, Arcadie Suceveanu, Mircea V. Ciobanu, Emil Galaicu-Păun, Leo Butnaru, Dumitru Crudu, Mihai Țăruș, Mihai Grecu. Reținem din interviul lui Vasile Gârneț: „Profesionalismul în literatură nu înseamnă a scrie abundent, a-ți ocupa timpul cu asta, ci a scrie bine, chiar foarte bine, exigent, a scrie cu sângele tău... metaforic vorbind, nu vreau să sperii pe nimeni. Nu-mi pot stăpâni un sentiment de neîncredere, de rezervă față de cei care scot volume pe bandă rulantă, nereușind ei înșiși să le mai țină minte titlurile și anii de apariție, necum prietenii sau critica literară. Inflația în literatură e la fel de primejdioasă ca și în cazul banilor – este indicele sigur al devalorizării”.

La 14 februarie, criticul literar Vasile Spiridon, mare iubitor al mării și prieten statornic al nostru, a împlinit frumoasa vârstă de 50 de ani. (Îi urăm, și noi, mulți ani, sănătate și să-și ducă până la capăt cu bine excelențele cărți pe care le-a proiectat). Cu acest prilej revista **CONVORBIRI LITERARE** (februarie, nr. 2) – în care Vasile Spiridon are o rubrică permanentă de comentarii critice destinate prozei contemporane –, îi găzduiește un interviu acordat lui Cassian Maria Spiridon. Aflăm, astfel, o serie de date relevante, care pot constitui, oricând, o sursă de informare pentru un istoric literar ce și-ar propune să realizeze o fișă biobibliografică exhaustivă despre critic. Între mărturisirile sale insolite se află și aceasta: „M-am risipit (...) jucând fotbal, tenis și handbal, însă mi-am pus la punct anduranța pentru proba de maraton. Dacă descopeream acest incomparabil sport la 15 ani, aș fi ajuns la Jocurile Olimpice (nu glumesc deloc). Cred că aceasta a fost vocația mea cea adevărată. După 30 de ani m-aș fi putut dedica studiului serios și cam tot acolo ajungeam. Însă gândesc în absolut.”

CĂRȚI PRIMITE LA REDACȚIE

- Gerard Augustin. **Călătoria lui Lao-Tzî la Constantinopol**. Poezie, proză. Traducere din limba franceză de Gabriela și Constantin Abăluță. Constanța, Editura „Ex Ponto”, colecția „Biblioteca Ex Ponto”. Traducerea acestei cărți a fost sprijinită de Programul *Cultura 2000* al Uniunii Europene.
- Carl Norac. **Caietul albastru**. Însemnări de călătorie. Traducere din limba franceză de Constantin Abăluță. Constanța, Editura „Ex Ponto”, colecția „Biblioteca Ex Ponto”. Traducerea acestei cărți a fost sprijinită de Programul *Cultura 2000* al Uniunii Europene.
- Laurence Vielle. **Bel și Zebuth**. Fantezie lirică și dramatică. Traducere din limba franceză de Gabriela și Constantin Abăluță. Constanța, Editura „Ex Ponto”, colecția „Biblioteca Ex Ponto”. Traducerea acestei cărți a fost sprijinită de Programul *Cultura 2000* al Uniunii Europene.
- Vahe Godel. **Amintirea unei călătorii**. Proză scurtă. Traducere din limba franceză de Gabriela Abăluță. Constanța, Editura „Ex Ponto”, colecția „Biblioteca „Ex Ponto”. Traducerea acestei cărți a fost sprijinită de Programul *Cultura 2000* al Uniunii Europene. Colecție coordonată de Constantin Abăluță.
- Franc Ducros. **Țâșniri silabe smulse**. Versuri. Traducere din limba franceză de Constantin Abăluță. Constanța, Editura „Ex Ponto”, colecția „Biblioteca Ex Ponto”. Traducerea acestei cărți a fost sprijinită de Programul *Cultura 2000* al Uniunii Europene.
- Pavel Chihaia. **Scrieri din țară și din exil**. Vol. 1. Hotarul de nisip. Roman. București, Editura „Paideia”, 2007
- Pavel Chihaia. **Scrieri din țară și din exil**. Vol. 2. Trecut și prezent. 20 convorbiri la „Europa Liberă”. București, Editura „Paideia”, 2007
- Pavel Chihaia. **Scrieri din țară și din exil**. Vol. 3. Cultura română și cultura europeană. București, Editura „Paideia”, 2007
- Traian T. Coșovei, Nichita Danilov, Ion Mureșan, Ioan Es. Pop, Liviu Ioan Stoiciu. **Băutorii de absint**. Antologie de grup. Prefață de Bogdan Crețu. Pitești, Editura „Paralela 45”, 2007
- George Vulturescu. **Alte poeme din nord**. Cu șapte reproduceri după Dorel Petrehuș. Versuri. Timișoara, Editura „Brumar”, 2007
- Traian Drăgănescu. **Mircea Eliade între profeție și adevăr**. Eseuri. Craiova, Fundația Editurii „Scrisul Românesc”, 2007
- Șerban Codrin. **Baladierul**. Poeme. Ediție revăzută. Slobozia, Editura „Helis”, 2007
- Iosif Caraiman. **Nunta nisipului**. Versuri. Timișoara, Editura „Marineasa”, 2007
- Constantin Carbarău. **Literatura Africii negre. De la basm la roman**. (Câteva considerații). București, Editura „Domino”, 2007
- Ana Cioriciu Ștefănescu. **Bobul de muștar**. Versuri. Editura Transilvania, 2007
- Dominic Diamant. **Donchiada**. Roman. Bacău, Editura „Psychelp”, 2007
- Nichita (Marius Tărâtă). **Drumuri întru regăsirea dragostii**. Roman. Chișinău, Firma Editorial-Poligrafică „Tipografia Centrală”, 2007
- Daniela Șontică. **Uitați-vă prin mine**. Versuri. Desene Monica Jumătate. Foto: Rareș Cuciureanu. Timișoara, Editura „Brumar”, 2007

- Cristina Tamaș. **L'art de communiquer / L'art de negocier**. Studii de specialitate. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- Petre Covacef. **Povestea Farului Genovez (II)**. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- Gabriel Custurea. **Coin Hoards of Dobrudja**. Studii de istorie. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- Aurel Lup. **Introducere în economia și politica rural-agrară**. Studii științifice, cu o prezentare de acad.prof.dr. Păun Ion Otiman. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- Arthur Porumboiu. **Poeme optimiste din vremea ciumei roșii**. Versuri. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Adrian Voica. **Fragmentarium eminescian**. Vol. 1 și 2. București, Editura „Floarea albastră”, 2004 și 2005
- Adrian Voica. **Poezii cu aripi**. (Antologie de autor). Iași, Editura „Cugetarea”, 2005
- Adrian Voica. **Distihuri noi**. Iași, Editura „Panfihies”, 2007
- Adriana Claudia-Câteia. **Instituții eclesiastice pe litoralul vest-pontic, în lumina izvoarelor arheologice, literare și epigrafice în secolele IV-VII**. Constanța, Editura „Muntenia”, 2006
- Adriana Claudia Câteia. **Paradigma creștină a libertății între ontic și meontic**. București, Editura „Cetatea de Scaun”, 2007
- Mădălin Roșioru. **Le démonisme est un humanisme**. Une phénoménologie de l'imaginaire démoniaque dans l'oeuvre poétique de Charles Baudelaire. These de doctorat. Constanța, Ovidius University Press, 2007