



PONTO

text imagine metatext



aprilie - iunie 2008

Nr. 2(19)
anul VI

EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 2 (19), Anul VI, aprilie - iunie 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,
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: AURA DUMITRACHE

Colegiul:

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

Revista apare cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național
Prețul de vânzare al unui exemplar este de 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@bcuovidius.ro

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

Revista se difuzează:

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

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 – *În arșița verii*
(p. 5)

TEXT

•Poezie

SIMONA-GRAZIA DIMA (p. 7)
ARTHUR PORUMBOIU (p. 12)
VALENTIN TALPALARU (p. 14)
STERIAN VICOL (p. 16)
DAN IOAN NISTOR (p. 19)
OFELIA PRODAN (p. 21)

•Proză

DAN PERȘA - *Costandin* (p. 24)
LIVIU LUNGU - *Amarnică zi* (p. 29)

•Memorialistică

AURELIA LĂPUȘAN - *Un fiu al Dobrogei*
(p. 36)

•Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC - *Amintiri de la Cumpătu* (p. 48)

•Traduceri din literatura română

GELLU NAUM - *La gramatica del labirinto*. Traducere în limba italiană de GEO VASILE (p. 52)

•Traduceri din literatura universală

Avangarda rusă: Vladimir Maiakovski.
Prezentare și traducere de LEO BUTNARU (p. 57)

IMAGINE

Reproduceri după lucrările pictorului
EDUARD ANDREI (I-VI)

Notă bibliografică. Opinii critice:
CORNELIU ANTIM, IOANA BELDIMAN,
MARIN GHERASIM, FLORICA CRUCERU
(p. 71)

METATEXT

•Decadentismul românesc

ANGELO MITCHIEVICI - *Thalassa și dionisiile macedonskiene* (p. 75)

•Literatura interbelică

PAUL CERNAT - *O estetică a dispariției*
(II) (p. 81)
DORIS MIRONESCU - *Mihail Sebastian*.
Posibilitatea unui roman (p. 90)

•Mari critici literari

ANTONIO PATRAȘ - *Un călător fără voie*
(I) (p. 94)

●Interpretări

ELVIRA ILIESCU - *Proza fantastică românească în secolul al XX-lea. Fantasticul filosofico-polemic. Fantasticul suprarealist. Alți fanțaști. Concluzii* (p.103)

●Comentarii

DRAGOȘ VIȘAN - *Receptarea critică a poeziei lui Ion Caraion* (I) (p.110)

●Spiritul rock și poezia

CHRIS TĂNĂSESCU - *Rock'n' Poetry. A study of Rock'n'Roll in Contemporary American Poetry* (p. 121)

●Rememorări

PETRU URSACHE - *Viața omului, floarea câmpului* (p. 131)

●Scriitori contemporani

CONST. MIU - *Plenitudinea creatoare* (p. 135)

●Cronica literară

NICOLAE ROTUND - *Vivisecții* (p. 139)

●Atitudini

LIVIU GRĂSOIU - *Câteva prime impresii* (p. 143)

●Lecturi

MARIAN DOPCEA - *Din neamul pietrelor* (p. 146)

ILEANA MARIN - *Imagine și text în haiga: Ion Codrescu* (p.149)

PETRE CIOBANU - *Semantica poeziei* (p. 152)

IOAN-MIRCEA POPOVICI - *Joc secund între „Noi și Întregul”* (p. 153)

●Cronica literaturii străine

VICTORIA MUNTEANU - *Ragtime* (p.156)

●Pontice

ȘTEFAN CUCU - *Ovidius la Tomis* (p.158)

●Aspecte ale imaginii

ILEANA MARIN - *Paradoxes of ideological constrains* (p. 161)

●Teatru. Eseu

VASILE COJOCARU - *Arhitectura spațiului scenic* (p. 168)

●Muzică

MARIANA POPESCU - *Stelian Olariu - la 80 de ani* (p. 175)

●Balcanistică. Dialog. Eseu

OVIDIU DUNĂREANU - *Dialog cu istoricul STOICA LASCU: „Nici nu mi-aș putea închipui cultura noastră, și civilizația chiar, din ultimele două veacuri, fără aportul intelectualilor de sorginte aromână”* (p. 178)

BARDU NISTOR - *Un catehism aromănesc inedit* (p. 186)

●Arheologie. Numismatică

GABRIEL TALMAȚCHI - *Monedele orașelor vest-pontice dobrogene Histria, Tomis și Callatis, preferatele colecțiilor particulare* (p. 190)

●Istorie

MARIAN ZIDARU - *Poziția britanică față de problema Basarabiei în vara anului 1940* (p. 195)

Evenimente cultural-literare (p. 205)

Revista revistelor (p. 206)

Cărți primite la redacție (p. 207)

OVIDIU DUNĂREANU

Împărăția verii

Nu trebuie să mire pe nimeni, așa a binecuvântat Dumnezeu, Dobrogea, ca împărăția verii să se dezlănțuie cu orgii de nuanțe de albastru, portocaliu, verde și galben, cu un desfrâu de armonii, profunzimi și rezonanțe. Caleidoscopul culorilor devorează priveliștile, modificându-le frenetic de la o clipă la alta, ca într-un miracol.

De câte ori ajung în acest colț de lume, de unde-mi trag stirpea, încerc pe lângă un sentiment de bucurie totală, în aceeași măsură, și unul de neliniște, fiindcă simt că nu-mi va fi de ajuns o viață întreagă pentru a-i pătrunde pe îndelete rosturile, pentru a mă sătura pe deplin de măreția desăvârșită a peisajelor lui. Și tot de atâtea ori prospețimea avalanșelor de lumină, sub amenințarea cărora își petrece existența, vastitatea cerului, pământului și apelor lui îmi iau definitiv în robie sufletul, redeșteptând în mine, parcă, o mare orchestră.

Prădat de fantezmele verii, la marginea de prăpastie albastră, de la Dunăre ori de la Mare, a podișului, unde oamenilor le-au plăcut, de când se știe, întâmplările tainice, bănuiala mea că Dobrogea își are porțile ei secrete prin care lesne se poate trece „dincolo” în intimitatea fosforescentă a galaxiei, devine certitudine. Una dintre ele, desigur, este Păcuil lui Soare. Nemăsurat, sufletul luminii stăruie asupra insulei, asemenea unui halou misterios. Prin sălcii și ulmii din marginea fluviului, cometele veșniciei își despletesc trenele, stârnind în piepturi aleanuri nespuse, iar în ochi furtuni policrome de fluturi. Un sentiment unic mă încercă la începutul fiecărei veri, când sunt aici, că Dobrogea este o țară blândă și binecuvântată, croită după un canon divin, că acum ea înseamnă, înainte de orice, armonie și puritate...

La Constanța, în peninsula, pe faleză, dacă va fi să nimerești pe înserat în fața statuii lui Eminescu, și cerul va sta să se surpe de puhoiul stelelor, abandonându-ți privirea spre abisurile lui cu limpezimi de lacrimă, vei simți cum se naște un fluid, un flux inexplicabil între tine și astre. Tulburat de înălțimea unei asemenea trăiri, vei aștepta ca, dintr-o clipă în alta, din valuri să țâșnească Luceafărul. Și vei visa așa cu ochii deschiși și vei sorbi nesățios cu nările parfumul cu adieri de vie înflorită al mării, într-o absolută uitare de sine. Iar cerul și marea îți vor pătrunde făptura și ți-o

vor devasta cu necurmatele oglinzi ale neliniștii și împăcării. Dinspre câmp, vântul subțire, de seară, va aduce asupra Constanței miresme năucitoare de lanuri și de livezi date în copt, deșteptând, în piepturile locuitorilor ei proveniți din țărani, nostalgii fără leac după meleagurile natale...

La Hârșova, o lumină torențială mă împresoară din toate părțile, își azvârle asupră-mi tumultul. Îmi dă în ochi, umplându-mi-i cu jerbele ei de foc. Îmi taie răsuflarea. Orașul, risipit pe colina pleșuvă, șiroiește de soare. Hârșova, ca multe alte locuri din Dobrogea, înseamnă lumină. Sub trâmbele ei uriașe, zările sunt verzi și nemărginite. În fața fluviului, a insulelor și pădurilor, pe canaralele de aici, ființa ți se despovărează de orice greutate și se contaminează definitiv de flacăra pură și deplină a poeziei, de dorul fără de pereche al zborului...

Sus, la Heracleea, cade cu dărnicie o lumină catifelată, care încarcă lumea de prospețime. Aici, ca în nici o altă parte a podișului, mă ametește, mă inundă cerul cu puritatea, cu strălucirea și liniștea lui supremă și am senzația, că întreaga cetate se preface, pe nesimțite, într-o triremă ușoară, care se pune în mișcare prin văzduhul adânc și înmiresmat, iar eu devin temerarul ei navigator, năzuind spre îndepărtate hotare de legendă...

În Cheile Dobrogei căldura se revarsă valuri-valuri, mărand prevestirea și toropeala. De jur-împrejur, cât pot cuprinde ochii, până în zările de mătase, numai coline albe, roșietice, albastre, legând între ele platouri, păduri de salcâm, aeriene, nemișcate, bolovani ciclopici, contorsionați, de calcar, prăpăstii verzi, cerul persistent, dogoritor și stepa. Stepa leneșă, bântuită de miresme sălbatice și focuri răzlețe cu fumuri iluzorii. Focurile mursecă, prin risipa de lumină a amiezii de vară, portocaliul dens al miriștilor și fac să tresară din somn, în galeriile lor subpământene, viețuitoarele mărunte ale câmpului. Nemărginită, stepa migrează cu vegetația ei năvalnică peste tot, pătrunde în sate, pe uliți, urcă în curți, suie pe prispe, în case și în oameni. Urmărind-o, îmi pare că aud cum trec, prin slava zilei, cârduri de căprioare tinere, înspre căldările de piatră ale Cheilor...

Dobrogea e o lume aflată sub zodia unei frumuseți austere, fără seamăn. Felurimea de forme geologice, de culori și imagini cu care te copleșește din prima clipă, ține de vocația ei imediată de a te iniția în ritualurile unui spectacol enigmatic, inepuizabil. Dar dincolo de ceea ce se vede, această lume își are un duh al ei. Numai întârziind cu răbdarea și înțelepciunea globtroterului sau revenind cu credința celui îndrăgostit, iar și iar, pe țărmul ei de poveste, ajungi să-l descoperi, să-l cunoști și să-l înțelegi cu adevărat. Atunci Dobrogea ți se dăruiește încetul cu încetul, te învăluie cu inefabilul și misterul ei, te fură și te trece dincolo de hotarele firescului...

Excesul acesta de mărinimie al ei mă tulbură și mă face, de fiecare dată, mai prudent și mai cumpănit. Nepăsătoare la temerile mele, ziua splendidă de iunie se coace în lumina de culoarea piersicii. E împărăția verii, iar clipele sunt absolute.

SIMONA GRAZIA-DIMA

Floarea e totuna cu tigru

Floarea e totuna cu tigru,
mâna mea se apleacă
și îi găsește în aceeași tulpină,
dinspre partea trandafirică
mă învăluie parfumul,
dincolo cunosc forța.
În salturile terifiante,
de la floare la tigră,
de la tigră la floare,
învăț o mereu tânără,
elastică precizie.

Intangibili, spectrali, în istorie

Ajută să nu se ridice aburul iubirii,
ceața care ne ține pe toți alături, în istorie.
Merlin de-aș fi, nici cu suflul n-aș cuteza
s-ating conturul caselor, să alterez
scâncetul vreunei falii, să-ntunec
zâmbetul pe fața acestui câine de pripas.
Ascult hohotul zdrențelor în vânt,
descărcarea lor generoasă, beteala
de daruri. Atâtea lumini sclipesc
pe crestele noroaielor și nimeni
nu le teaurizează – lasă să fie, îngăduie
și beatitudinea nepomenită în vorbe sau cărți –
e-un văz în ceruri, un ochi gardează-ntâlnirile
mute, secretele sunt citite alene de îngeri,
pe folii transparente. Să mă pliez acum
în petale și să plec, să mă strecur printre
falduri baroce, cu grijă, ca nu cumva să tulbur
întocmiri și rune ce se cuvin lăsate-n voia lor,
în liberă flotație, să-și soarbă
tainul de extaz, în gelul unor mări intacte.

Transmutație

Urcă pe cer
un soare violet,
un fagure în abandon, tăiat de curenți ai schimbării.
Pare-o cetate rămasă la voia vântului,
un plămân părăsit.
Irumpe din el o sferă nisipoasă,
vibrează un timp, deschide petale,
care mai tremură câtva-n fărâme azurii,
până când se resorb.
Înaltul a-nghițit soarele.
Se mai păstrează doar un piept enigmatic
în pulsație, o răsuflare
când întețită orbitor, când pogorâtă cu iubire
pe chipul tău privind vrăjit
de iminența propriei transmutații.
Auzi deja-n caverne tropot surd.

Lună plină

Să nu scăpăm compasul din mâini,
pe când visăm pe-acoperișuri,
în brazdele belșugului untos
pe care luna, iată, îl depune-n straturi,
lângă noi, pe țigle aspre,
spre-a ne îndestula și-n somn
și la trezire. Mereu
cu instrumente de precizie în mâini,
să nu amplificăm nimic
din ce simțim, privind
fără dorințe atât:
deplinătatea lunii.

Regalitate

Departa de cei care judecă,
ființe mărunte, aproape străvezii,
ascultă neîncordat adevărul
scurs prin preajmă în suluri de apă,
acolo unde, la un semn,
sarcasticul cerber se-afundă-n
bulboană, dar totuși veghează
(buclele lui încălzesc unda).

La raza unui astru-n aşteptare,
pe fundul mării, aceeaşi bucurie
în tristeţe, ca şi în osteneală
ori extaz. Cuvintele apar încet,
regeşte, domnesc fără a-şi şti puterea,
(se cred, pesemne, doar
delfini exuberanţi).

În numele tău ascuns

Locu-i steril, în ciuda strălucirii.
Un câmp de săbii cenuşii. Nu foşnesc spice:
se-aude zăngănitul patimii. Din cuiburi de metal
ies scorpioni. Vrajba de-acum va suna până-n
copiii din urmă. Neştiind de ce, dar în numele
tău ascuns. Războiul ți-e copt până în meandra sfârşitului.
Nu e nimic de făcut. Vântul fatal aduce izul
ultimei cenuşi, al ultimului sânge. Din trup
se vor sorbi şi ultimele vinuri. Nenăscutul din capăt
îşi zbate deja ochiul plin de oştenii tăi.
După movile de morţi, iezi inocenţi, cristalizaţi
pe jumătate, se-alungă pe tăpşanul final, sub frunzarele
mustind de ură. Atunci, planeta, înnăscută-n sine,
discret se va îndepărta (o sferă-n feşe albe).
Şi-acest scenariu va fi fost la fel de adevărat
ca altul tocmai părăsit – sau precum cel ce vine.
În tine vei simţi sfârşitul vremii, chiar când va fâlfâi
batista albă a unei fiinţe mici, la geamul expresului solar.

Dacă s-ar putea muri şi vedea în moarte

Dacă acest împărat ar putea muri şi vedea
în moarte, rana şi frigul, oroarea, n-ar mai dura,
ar lua sfârşit şi Marea Dependenţă, ar zvâcni,
calmă lentilă-n mare, străveziu, sfârşitul şi,
treaz, el s-ar simţi ucenicind fără coroană
sub lepezile violete, strivit de adâncimi însă
învingător. În loc de vreun răspuns, nimic decât
un fierăstrău spasmodic, atent şi dulce totuşi,
domol, (atent cum taie), lamă docilă (la a cui
poruncă? Fiindcă e clar că susură un ordin),
lamă docilă ca o pleoapă neîntrerupând privirea
care acum te sfâşie, în fapt din suflet răsărită
(o floare carnivoră, veche) doar ca să-ţi afli,
în răul fără margini, izvorul Marii Dependenţe,
să dibui locul cu degetele disperate, să scormoneşti

În clocotul unui trecut ce nu se-ncheie fără tine,
căci n-are nevoie de îngăduință ori de politețe,
ci de căutătura ta de vultur, de cel mai aspru
jungher pe care ești în stare, pe veci neconciliant,
să-l mânui. Cât încă poți să ții ochii deschiși,
nu este moarte, ci doar un suav fierăstrău de apă,
lentilă neîndoios devastatoare, dar nu mai sus de văz.
Anihilat, viu totuși, în ritmul inciziilor de gheață,
în armonia tranșării lente, cristaline, tu ai supraveghea
destins, tăierea (un maestru-al morții), nimic, nimic
nu ți s-ar întâmpla: predat bulboanelor, în siguranță
ești, în solzii tenebrelor brusc receptive și ascultătoare.

Floarea din prăpastie

Un murmur în abisuri: rodește floarea
din ape funerare, senină, pe un tăpșan aprins,
în nimburi. Oricând poate începe coborârea-n
inima ei. Ea-nghite-ncet în trupul firav timpul,
nu-i niciun smârc ori hățuș de trecut,
calmul joacă în aer, nu sunt de căutat călăuze,
o vei afla prin liniște – când freamătă
un gând prietenos și-un fruct și-aruncă
extatic semințele. Purtat de la sine, te lași,
neștiutor, cu fața radioasă, pe trena de mătase
a iubirii, spre cupa florii atotștiutoare,
făr-a privi unde calci – și totuși, nicio piatră
nu te va atinge, neagră, din conglomerat,
prăpăstiile fatale se vor căsca inofensiv,
cu fălci catifelate, iar jos, la capăt,
te va primi corola: mâna întâi, apoi
ființa întregă să-ți soarbă.

Cel mai fraged

Mereu acolo unde ajungeam
eram cel mai tânăr. La infinit,
oriunde-aș fi aterizat, găseam
numai bătrâni și printre ei
tinerețea nu-mi servea la nimic,
li se părea stindard pirateresc
cu cap de mort insuportabil de hlizit,
se declanșa-ntre noi, scolastic, lupta,
deja o dizertație asupra sfârșitului.
Tu, pasăre impertinentă, desfă-ți aripile

și pleacă, mă zgândăreau – și-o luam pe nori –
dar unde să cobor? Alegeam un loc nou,
mă lăsam să alunec, sperând să nu fiu iar
cel mai fraged, îmi ascundeam ciuful, căița,
însemnele vrăjitoarești ori numai de mugure.
Dar mă taxau ca înainte: drept începutul
acela curat care, nu știu de ce,
scoate din minți.

O scufundare în cer

Spargi mormanul de litere,
de heruvimi uscați și păsări ucise
cu seceri de lumină, răzbați în nopți
și-n bulboane de raze. Palid ți se pare
întâi totul și brut. Instrumente primitive
cu arcuș plâng scârțâitor, nemăiestrit,
lacrimi de rugini, de fântâni în paragină.
Se-aud litanii zeitei silite să-și azvârle
În iarbă podoabele, jur-împrejur adie mirosul
lignitului în stive și-al cernoziomului de stele
nebuloase. Aluviuni fărămițate-ntruna de lucrători
mărunți și excavații reavene se-adună-n straturi...
Te-nvăluie păianjenul de-argint, te țese,
în fugă, printre fire; ochii lui mari, veninoși,
sunt treji și-ntorși spre tine cu bunăvoință:
el știe să compună, din iarba ireală, armura
de maestru – ți-o va depune, pe genunchi, curând.
Vei recunoaște-atunci uzina visului
pe care tu însuți îl hrănești demult.

ARTHUR PORUMBOIU

Gnomică

Construiește-te pe tine însuși
cum soarele își construiește
razele,
și răspândit în suflete –
cu bucuria lor vei lumina!

Trei trandafiri

Trei trandafiri în mine ard;
și cât se află-acolo ei,
sunt tânăr precum munții mei.
Speranța mi-e unic stindard,
și-aripile-mi suie-n azur,
și în întregul meu contur
nu sunt, o, nu sunt spații sparte
pe unde ar putea să intre
acizi aducători de moarte.

Indestructibil sunt: în mine
trei trandafiri aduc lumine.

Stare de stres

Cineva umblă prin nervi
ca-n abatoare
cuțitul neobosit

Munții mei

Munții mei au fost totdeauna
larii ce mi-au păzit
ființa – cum păzită-i Luna –
de razele-i proprii – când e la
zenit.
O, și-n otrăvitoarele ceasuri
când îndoiala – viperă – mușca

din
mine,
Ei au fost atomii ce întrețin viața
asemenea clorofilei plantelor de pe
coline.

Înstrăinare

Sângele meu
nu cheamă lumina ta.
Razele noastre se luptă
și se resping!

În spațiul lui Lucifer

Nu cunoșteam decât revolta
împotriva Limitei anihilatoare
și-ndrăgeam undele vântului nordic
și libera ploaie. Izbăvitoare
ne erau numai orele dezlănțuite, pure
ca țipătul copilului în prima clipă
și n-am lăsat zgura lumii
să ni se impregneze-n aripă!

În lumina pământeană născând
invulnerabile semințe, nu cerem decât
ca aerul ce mângâie un pământ
dăruit de bucuriile ploii fecunde.

Nu ceream să fim decât neopritele
unde!

Trandafirul

Lucrarea lui e suma liniștii
și a bucuriei
de a fi liber

Tinerete

... Și eram singur,
și visam
galop sălbatic
în câmpie.

O piatră anonimă

Chipul tău e-o piatră anonimă,
în care se văd rădăcinile
orelor glaciare.
Banca pe care ai lăsat o dâră de
parfum,
e săpată de ghearele vântului
și totul se șterge, se amestecă
precum pulberea-n drum.

Tu spui: „Rămâne o amintire, un
Cuvânt”.

Eu nu aud, nu văd decât iarba lucrând
cu-nverșunare – și-acoperind totul.
Iarba lui Sandburg.

Singurătatea

Singurătatea își agită
fierăstraiele,
și demult viața noastră
n-a mai învins!

Fibrele mele

Sub aspra și neîndurată
presiune a timpului,
fibrele mele se pot rupe oricând!
Și bucuria poate fi
un zbor de pasăre galbenă,
iar iubirea: o ploaie de vară.

Caniculă

Calcarul oaselor mele
caută mineralul țărâni.
Piatra sugă lumina.
Lumina devoră,
și-aud minutele
lichefiindu-se-n Oră.

E o febră

E o febră care te obligă
Să naști un cuvânt.
Oare el te va apăra
De insistenta moarte?

Tu îl naști, și îi ții la creștet
O ramură de clorofilă;
Mugurii ei trec în cuvânt
Și cuvântul odată cu seva
Izbucnește-n lumină!

Nu-ți rămâne decât să-i ascuți
sunetul *unic* – ce împarte
bucurie: și să visezi:
numai El te va apăra de moarte!

În spațiul meu

Veni-vei în spațiul meu?
Și fi-va naștere? Moarte?
Pomii aud întrebările vântului
sau neliniștitele noastre-ntrebări,
și rămân calmi:
ei nu știu decât să nască!

Tristețea mea

Tristețea mea
nu-i un mod de-apărare.
Ea poate fi doar o expresie de
veghe
sub un cer neocrotitor.

În stele

Moartea s-a oprit
pe fluviul galben.
Moartea e în stele
și nu-mi caută
ochii.

Sonet

Fie-ți sonetu-acesta începutul
unei uimiri cât nașterea uimirii
și ntâmpină cu gomă absolutul,
cel care pune ghilimele firii.

Binecuvântă iar anacolutul
și nașterea în pauza rostirii
când schimbi eternității azimutul
spre ghimpi mai parfumați ca trandafirii.

Fie-ți sonetu' acesta luminarea
ce duce galeș ziua la culcare
să-i pună peste geană strop de ceară

Cum alchimiștii ce-au pierdut răbdarea
în alambicuri picură uitare
pentru ființa nouă și bizară.

Exod

Încă o dată voi încerca
ușor, cu degetul, umbra ta
dacă e moale, dacă are casă
și loc pe unde pot intra.

„Bună ziua, tu nimeni
- îl voi trage mai la lumină
odinioară semănai cu toți
acum te stingi în tăcere și tină”

Sunete cad în căușul palmelor
ca o apă, și luntrea lunecă
tot spre nimeni, și
oamenii urcă în ea și se-ntunecă.

Doamne, am intrat fără gânduri
în trup. Cum să ies?
Să rămân, spui.
Nu am de ales.

*

Nu știu cum ai intrat în casă.
Ușa era o rană și în pat
foșnea vântul. Nici noaptea
nu mai putea scheuna.
Luna voma galben peste picioarele tale
iar tu stăteai în fața golului
ca în fața oglinzii
o zi, două, trei
până când timpul a dat muguri
și eu am început să chiui
de bucurie.

Pictorul

Fetele secerate în zori se usucă repede
Alege tu: la dreapta, la stânga,
în parcul tău de distracții o cioară
predă lecții de zbor. Zbor negru.
Oricum cine nu a avut timp să moară
nu mai stă la rând. Este privilegiatul
care va povesti cândva ce și cum
mușcând din plăcinta eternității.
Tu de ce mai pictezi?
Amicul meu își tocise dinții și buzele
în care ținea un ciot de creion
rotunjind coapsele și sânii
fetelor date în pârg

Trece prin ochii tăi

Trece prin ochii tăi un cal năvălaș.
Eu duc tăvi de jăritic și mă plâng:
niciodată caii nu pasc rodul pojarului
afară de acesta, ciudat, care mănâncă
și îndură, și eu
îi îndes tăvi înainte-i, încă și încă
iar tu îmi arăți
cum ploaia a intrat pe furiș
în odaie
dând ocol lucrurilor, cu bucuria fiarei
în preajma vânatului.
Trece prin ochii tăi un cal năvălaș
plin de spaime
cu botul plin de jăritic
cu buzele arse
Eu nu mai am tăvi de jăritic
și abia mă pot ține în șa.

Lunganul de sânge

Lunganul de sânge, aproapele meu,
de funii trăgând, mă ține-n univers,
el scrie chiar luminii câte-un vers
legănând biserici într-un curcubeu

Un orb ca mine cu irisul tot șters,
de-un spin trecut prin talpa unui zeu,
ascultă vânătoarea în care sunt și eu
pe când Diana naște-n catedrala din Anvers –

O, la țipătul lui și arcul de foc, cine
-ngroapă litera, într-un sonet
pentru cel ce pleacă, cel ce vine?

Cine dacă nu lunganul de sânge
trăgând corabia vieții, încet,
cu-atâtea funii prin iarba ce plânge!

Mai orb decât mine

Mai orb decât mine cine mai este
alergând către o nuntă în sat,
când încolțește și vinul cel curat
ca-ntr-o nouă și veche poveste –

Prin beznă eu fug și sunt mușcat
de ecoul zimțuind pe creste,
cui să spun, cui să-i dau de veste
când porțile-s închise și eu bat?

Pe marginea pleoapei, a moarte,
cineva-mi bate cuie în salcâmi
sau poate rupe o filă de carte!

Numai sonetul, el ne mai salvează
tot ce urcă-n sânge, sau poate îmi
deschide ochiul icoanei la amiază!

Grădina înclinată

Sâmburii putrezesc în vorbele
nerostite vreodată de-un înger,
gurile roșii ale copiilor ce sunt
scuipă mierea amară din trestii.

Mărul se-nclină și mai strânge gardul
peste care lupii vin, dinspre iarnă,
cărarea îl strânge cum centura
strânge mijlocul fetei gravide –

Departa în grădina uitată,
umbra tatălui meu traversează
arcul amiezii sub care iarba
pe care flăcău s-a iubit odată,
sâmburii putrezesc în vorbele
ce țes tăcerea de-a-lungul cărării!

N-am fost înger

– prietenilor mei, poeții –

N-am fost înger adică nici nu sunt
cum voi nu sunteți ușă de biserică,
de-aceea femeile ne caută
ca pe-o crenguță cu cireșe amare –

N-am fost niciodată pe jumătate prieten
chiar când iarna o schimb pe-un cuțit
până-n aprilie, când însuși biciul
domnului, vâjâie-n tropotul sângelui!

Împletind dansul ca pe-o coardă
subțire, privesc fecioarele pe drum
cum umblă desculțe pân'la Sfântul Ilie –

N-am fost înger, poate nici nu-i târziu
dar unii vor fi ușă în noaptea valpurgică
când fetele vor plânge pe cărțile sfinte!

Cum

Cum atingi tu cărțile în bibliotecă
și ți-e teamă să nu ucizi pe cineva,
atunci vin îngerii încet să culeagă
literele risipite nocturn –
Cum furam pletele ei din fereastră
și coapsele-i țipau ca-n mânăstiri,
adio, cuibul rândunelelor

asurzeau rugăciunea mamei în zori –

Cum umbra cărții e-asemenea umbrei
pleoapei foșnind la miezul nopții,
e-asemenea trupului rămas într-un vitraliu,
spre ziuă, între cuvintele scrise,
găsim crisalide de fluturi tăind
lumina părinților care ne cheamă!

Fericit cel care

Fericit cel care n-are cui să aducă
laude, nici măcar unui trunchi de plop
care unduie ca fecioara-n dans
până în zori, pe marginea pleoapei –

Când sună clopoțelul cel legat
de mâna mamei, care-mi taie vocalele
una câte una, până la cântecul
scris direct pe tălpile altor îngerii,

Atunci iarba de sub cap cerșește
Steaua din carte, steaua de oglinzi
Purtând cerul din copilărie –

Fericit cel care-n noaptea de-Înviere
bea vin tăiat cu lapte, lăudând Domnul
și cartea ca pe cea mai iubită femeie!

DAN IOAN NISTOR

La goutte qui soutient le Royaume

Tout comme
dans la coupe
d'une seule
*fleur*¹
tu as ramené
le Ciel et
la terre
pour *célébrer*
*ses fêtes*²,
à la vie
tu as offert
la beauté,
la grandeur,
l'âme
qui vers toi
puissent ramener,
la goutte
qui soutient
le Royaume.

L'amour du prochain

J'ai cherché
dans l'amour du prochain
qu'il m'aimât lui aussi,
faible dans mon humilité
j'ai chancelé encore une fois,
je voulais que dans le monde
l'action parlât
et par celle-ci
que je fusse aimée.
J'ai été éprouvé
par les faiblesses naturelles,
dissipé parmi elles

j'étais enfoncé, de surcroît,
et pressé
que je (Te) demande un nouveau
zèle
tous mes jours pour mon
prochain, dans Ta maison.

L'icône

L'icône
est mon témoignage
de la grâce
un grain
du Royaume,
si mon âme
peut
le porter,
elle ne craindra plus,
qui me
délivrera
de ce corps
voue à la
*mort*³ ?...

Vérité intérieure

Notre faiblesse
N'aura pas la chance
de briser le Mystère,
croyance,
espérance,
prière
Tu m'as toujours donné
à Te chercher,
Vérité
intérieure.

Les huttes où je demeure en Toi

*Je voudrais me taire*⁴

ne pas toucher
de mes pauvres
paroles
et tristesses
la terrible
 merveille
la joie de l'éternelle vie.
Entre appel et réponse,

entre chuchotements et silences
trouver Tes mystérieux
 rapprochements;
la croyance inébranlable
action et pensée
fruits des pouvoirs
 divins de la grâce:
 la prière,
 l'espoir,
 la patience prolongée,
le huttes où je demeure
en Toi

Traduit en français par
MĂDĂLIN ROȘIORU

¹ Saint Ephrem le Syrien, in Sebastian Brock, *Efrem Sirul I, O introducere, II Imne despre Paradis [Ephrem le Syrien I, Une introduction, II, Hymnes sur le Paradis]*, Editura [Éditions] Deisis, Sibiu, 1998, p. 212.

² Mihail Sadoveanu, *Daim*, [Éditions] Minerva, București [Bucarest], 1980, p. 120.

³ *Romains, 7, 24 (La Bible du Semeur)*.

⁴ Le Saint Simeon, le nouveau théologien, *Imne, Epistole, Capitole, Scrieri III [Hymnes, Epîtres, Chapitres, Ecrits III]*, [Éditions] Deisis, Sibiu, 2001, p. 53.

OFELIA PRODAN

Un om obosit

sunt același om obosit
cu cearcăne riduri și gura căzută
încerc să zâmbesc nu-mi reușește
traversez strada
și mă împiedic de picioarele
oamenilor

zilele mele seamănă perfect
una cu cealaltă
mi se pare cu totul inutil
să mai aștept să se întâmple
ceva nou

stau la rând să-mi cumpăr
ceva de mâncare și doar
gândindu-mă la bucătăria
mea mică neîncălzită
mi se face lehamite și plec

îmi plac gurile de metrou
aerul un pic încălzit îmbulzeala aceea
tarabele cu nimicuri semiîntunericul
și iar forfota

azi am ascultat acolo un cerșetor
care se tânguia atât de fals
încât am râs

în momentul acela mi-a venit să urlu
de bucurie „ce viață tristă am și eu
nimeni nu și-ar dori-o și cu toate
acestea azi am râs!”

Scrisoare

dragul meu necunoscut, îți trimit
această
scrisoare, într-adevăr cu întârziere,

căci în fiecare zi am scris câte un
cuvânt
și nu pentru că, așa cum ai putea
crede,
nu aveam inspirație

eu sunt o fată cu totul și cu totul
specială și mai cred că și tu ai
remarcat citind rândurile de mai
sus
că este un lucru perfect adevărat

eu nu urmăresc nimic, nu vreau
niciun profit sentimental sau de
altă
natură scriindu-ți această scrisoare,
după cum am precizat mai sus,
destul de greu, câte un cuvânt în
fiecare zi

cred că ai remarcat cursivitatea
acestei scrisori și probabil că te
miri
însă asta e încă o dovadă că sunt
o fată
cu totul și cu totul deosebită

de aceea, te rog din suflet, după
ce
vei citi această scrisoare să nu o
arunci
pentru că trebuie să-ți mărturisesc
e singura scrisoare pe care am
îndrăznit
să o scriu unui bărbat necunoscut

dragul meu, te mai rog să nu o
arăți
nimănui, eu vreau, deși nu te
cunosc

deloc, ca numai tu să știi că sunt
o fată
deosebită și în mod sigur ai simțit
și tu
acest lucru citindu-mi scrisoarea

Bicicleta

am căutat un copac bătrân
într-un loc singuratic și
spre seară m-am așezat sub el.
am stat nemișcată acolo toată
noaptea.

un om s-a apropiat de mine
mi-a pus haina lui pe umeri
mi-a dat ceva de mâncare.

mi se părea că pedalez pe o
bicicletă veche de-a lungul râului
spre pădure, râul seca, pădurea
se
îndepărta de mine, soarele îmi
pârjolea
fruntea și trupul greu aplecat
peste ghidon.

știam că sunt aproape de ceva
nu mi-era foarte clar de ce anume
simțeam că oricum nu voi ajunge
niciodată acolo
pedalam în gol, bicicleta scârțâia.

Divinație

m-am urcat în metrou
merg până la capăt de linie
ar fi mișto să nu fie niciun cap de
linie
să merg la infinit cu metroul
la fiecare stație să urce câte o
femeie
fiecare femeie să poarte un
secret
întrezărit într-un fel anume de
mine
să îmi imaginez ce ar putea fi
să simt în privirea lor că
nu mă înșel prea mult

Un lucru bun și frumos

mi-am propus să fac azi
un lucru bun și frumos
ceva cum ar fi
o acțiune ecologistă
sau mai bine un fel de
integrare în natură, așa că
am dat o raită pe acoperișuri
și-am descoperit cât
de fain poate fi printre
porumbei
mă uitam apoi după nori
pentru că norii au uneori
forme ciudate de animale
și își schimbă mereu forma
am privit un pic în jos
simțeam că-mi pierd
echilibrul
dar mi-am zis
poate în timp ce voi cădea
cineva o să fie pe fază
și o să-mi facă o super poză
a doua zi apar în ziare
nedumerită pur și simplu
de consecințe

Defecțiune

tu ești trupul meu și nu mai ai chef
să ascuți de mine
mergi doar unde vrei tu
te așezi unde îți place doar ție
mănânci și bei tot felul de chestii
ciudate
micile tale plăceri
sunt pentru mine o tortură lentă
ce să mă fac cu tine, trup al meu
stau înăuntrul tău și te privesc cu
teamă
încă nu m-am obișnuit
aștept să faci ceva care să mă
surprindă frumos
încât să simt că mai am nevoie de tine
parcă sunt într-un mecanism
cu mii de roțițe șuruburi și scripeți
care mă ridică fără efort peste

laboratorul unde cineva proiectează
noapte de noapte trupuri
perfect adaptate la o viață independentă

numai tu, trup al meu
se pare că ai o mică defecțiune
câteodată îmi ascuți curios gândurile
și zâmbești

Stand by

în stomacul meu
funcționează o mașinărie
complexă care îmi transmite
prin impulsuri electrice
că iubește oamenii și
se va sacrifica pentru ei

creierul meu stimulat
se încordează ca un pumn
și lovește

Cablul

eu sunt la un capăt și cineva la celălalt
de când ne știm tot tragem cu dinții cu
unghiile
cu toată furia de cablul ăsta gros care
ne
unește ca o boală grea
unul din noi e cu puțin în avantaj
de fiecare dată

ne place că suntem în părți diferite
eu trag spre mine și celălalt, firește
trage spre el
nu obosim niciodată
e un joc de care nu ne mai săturăm
nici noaptea nu mai dormim
de curând am renunțat la mâncare

pe margine sunt o mulțime de oameni
care aplaudă întruna râd ne încurajează
și dintr-odată forța ne crește înzecit
așa că tragem și mai cu sârg

nu mai știm nici noi cât timp a trecut
simțim că suntem aproape aproape
de sfârșit

trupurile noastre s-au subțiat atât
de mult
că doar cablul ăla se mai vede
numai oamenii se bucură încontinuu
noi dispărem încetul cu încetul
numai oamenii ăia se tot bucură

Căruciorul

privesc ca în copilărie pe cer
dărele lungi ale avioanelor cu
reacție
până dispar de tot, dar și așa mă
simt
un handicapat care se târăște în
căruciorul lui nou strălucitor
pe marginea trotuarului

cineva o să vină să mă îmbrâncească
cu furie sau o să mă întoarcă
invers
așa cum întorci o clepsidră
apoi un copil răutăcios o să mă
fluiera
o să arunce cu pietre în țeasta
mea găurită

apoi să vină femeile să mă ridice
de pe jos
să-mi aranjeze oasele cu mâinile
lor moi delicate
să mă îmbrace într-un costum
negru
să bocească așa cum e firesc
și să se întrebe guralive
cine mai e și amărâtul ăsta
de unde are căruciorul cel nou și
scump
oare ce-a avut lumea cu el?

și în timp ce ele mă uită astfel cu
încetul
eu să privesc de sub pământ
dărele albe și lungi
ale avioanelor cu reacție

DAN PERȘA

Costandin^{*}

Au călătorit ziua întregă, iar către înserat, pe când treceau prin vad Mureșul, Costandin zări, în urmă, omul său de taină, ștafetarul, ce venea în galop, cu vești. Opri, lăsându-și tovarășii să piară, înghițiți de drumul prin codru, ce ducea spre Târgu Mureș, și-l așteptă și încă o dată primi lămurire că Vodă Șarban e mort de-a binelea de trei zile, dar nimeni în țară nu are știre, afară numai de marele căminar Troscot, ce făcea focul în odaia domnească și, uneori, îi îndulcea seara domului vinul cu miere. Troscot tăcuse mâlc de frică, afară numai de a înștiința alt om de taină al lui Brâncoveanu, pe căpitanul Gâză, care venise cu mesajul la moșia vel-logofătului. Pe un raport dintr-o singură sursă Brâncoveanu nu punea mult temeii, dar cum căminarul își confirmase informația către binefăcătorul său, și cum era un om dibaci la minte și cu judecată ageră, marele logofăt își spuse că nu mai încapă îndoiala unei greșeli, mai cu seamă într-o așa cocoșată vesteire, care dacă nu ar fi adevărată, ar pune în cumpănă capul băznuitorului. Încă un mesaj îi aduse curierul, venit de la imbrihorul pașei Mehmet, care anunța prin solul său că se află în Transilvania, campat pe lângă Târgu Mureș, în drum spre Alba Iulia, unde ducea crăinicii diplomatice, și îi vestea că la întoarcerea în Țara Românească, îl va vizita pe vel-logofăt la moșie. Atât îi trebui lui Costandin să afle și îndată dete poruncă să porceadă spre tabăra pașei Mehmet. Intră în bătătura campamentului cam pe când înnopta și gărzile l-au dus, printre corturi, înfățișându-l pașei.

– Fratele meu!, strigă Brâncoveanu în limba osmanlâilor, dar cu accent ghiaur și își desfăcu brațele și îl îmbrățișă pe Mehmet și îl pupă pe barba amânduror obraji. Căci pașa Mehmet nu era din bulucul neștine al pulberii de lume de pe cuprinsul prăpăstiei pământului, ci un prinț cu adevărat devotat toropirii fără istov a bucuriilor firii. Încât îndată ce se așezară turcește, cu fundul pe călcâie, pașa pocni din degete și o liotă de cadâne năvăliră să-i desfete cu bunătățile plăcute gurii și cu înfățișarea lor fără cusur. Alese toate pe sprânceană se aflau. Aveau pe șerteța bubușată slobozite coșitele, la glezne sunători și când mișcau, de arcuite ce erau, lui Costandin îi părea că aerul e aruncat din calea lor spre el și îl izbește ca o palmă pe obraji, îmbujorându-i și ochii i-au ieșit din orbite aidoma broscuilor răioși și se bulbucău privind

* Fragment din romanul *Cărțile vieții*

șertețele, de parcă însăși nevasta dintâi a sultanului și-ar fi scos iașmacul arătându-și chipul lumii. Chefuiră până spre zori și abia când să dea geana ziurelului, Costandin spuse:

– Slăvit frate iubit de soartă, de Profet și de semeni, tu fală a norocului, voinic ca leul din munți și sprinten ca vidra, luminos ca soarele, dedulcit cu povețele înțelepților pe care i-ai întrecut în virtute... și gândind că nu mai are ce îndruga poliloghiei, îi povesti, pe ocolite, despre soarta Țării Românești și despre cât e de rău guvernată de Vodă Șărbăniș și neamul lui și că, poate, mai curând decât s-ar aștepta cineva, va să fie nevoie de alt domn. Mehmet-pașa, pe când sugea din narghileaua ținută de codane, asculta cu ochii aproape închiși, încât Costandin crezu că doarme. Și chiar dormea, încât Brâncoveanu, care și el mijea ochii, când pe unul, când pe altul, adormi la rându-i, cu o singură grijă în gând, că din pacostea stomacului prea plin, avea să deșarte în somn în cort vreo pucioasă, dar pașa i-o luă chiar atunci înainte. Plecă în cortul său, împletecindu-se pe drum, proptit, ca să nu se prăbușească, de vreo șase spahii, pe care-i îndoia și-i unduia ca vântul spicele.

Cum noaptea e un bun sfătuitor, Brâncoveanu se trezi cam pe la prânz mai înțelept decât la culcare, se întinse de-i trosniră oasele, fiind peste poate de înțepenit și cu burta plină de bunătați nedigerate (imaginea cadânelor mai ales), își scărpină prin barbă maxilarul, unde simțea mâncărimi și având un gust acrișor-amăru în gură și coclit, se întoarse în cortul unde ospătase noaptea, luă în nări mirosul de cenușă al lulelei și narghilelor și își unse o felie de pâine cu icre verzi și mâncă pe îndelete. Estimp, gândea ce să mai pună la cale, că lumea e plină de pungași, dar mîntea îi era la fel de grea ca burta și abia de putea înălța cu ea o claie de fân afânat. Bine măcar că apucase să-i spună pașei la spartul târgului ce-avea pe suflet și cum pașa nu era din bulucul neștine al pulberii de lume, avea să țină minte tot ce i-a spus și când va veni vremea... Brâncoveanu plescăi din limba-limbariță, satisfăcut. Dar la ceasul acela pașa pare-se că dormea dus, fiindcă nu avea tovarăși de drum ce cu noaptea în cap purceseseră spre împărăția nemțească. Așa că, în ciuda mahmurelii, ce nici ea nu-i putea șterge gândul măririi din creieri, din cele două emisfere cerebrale, ori din ce alt loc să fi fost, din bulbul rahidian, unde Costandin simțea o pălitură, ceva, își luă catrafusele, iar drept gaj adună de pe jos iașmacul pe care, în toiul chiolhanului îl smulsese de pe chip unei cadâne, cu gând să i-l pună pe șerteată, chitind și strigându-i asta pașei ce râdea de mai să moară, că e mai sexi așa. Simți și o strângere de inimă, de rușine că, zgârcit peste poate, nu se încumetase să scoată bujeniță și lăptuci și se înfruptase doar din fisticul pașei, din care mai dihai era câșlăcul – miezul fript pe jar. Doar când se îmbătase, cam pe la miezul nopții, îi ceruse lui Gheorghie, punând spahii să-l trezească, să aducă o pulpă de porc, dar pașa strâmbase din nas, că, musulman, nu-și spurcă gura cu porc, dar nu e porc, spusese atunci Brâncoveanu, e pui de porc și atunci pașa a pus botul, – Pașa mănâncă pui, spunea el și râdea, că bun e puiul! (De aici, pasămite, vorba: cea mai bună pasăre e porcul). Dar se și bucură de zgârcenia sa, fiindcă toate bunătațile sale stau neîncepute în spatele caleștii, bine ancorate cu sfori. Când ieși din cort, printre maldărele de gunoaie de la chef, cenușotci de tăciuni stinși cu apă în zori și câte-un spahiu aruncat între ele, neîntors, stors de beat, vlăguit de parcă nici n-ar fi avut viață, bihunca aștepta majestuoașă, cuprinsă parcă într-un halo de raze și străluciri cerești, iar pe capră, Gheorghie dormita răsturnat în palton, smuls pare că altei lumi, unei oaze cu știme și nimfe și unde nu îmbătrânești. Porniră, printre ruinele imperiului, spre

soare-apune și îndată ce au trecut de Târgu Mureș, un nor de praf le vesti că înaintea lor se află convoiul condus de spătarul lordache. Gheorghie a bătut hățurile pe crupele cailor și i-a îndemnat cu un iiii, mă!, și caii au pornit mai repezător, parcă și când soarele se bălăcea chiar în bolta cerului, și-au ajuns companionii. În bihunță, Brâncoveanu a tras perdelele, deși văzduhul îi mirosea a praf de pușcă, însă știa că prevestirile nu sunt decât scorniri ale minții hărțuite de prostie, nu chemare de adevăr. Ca să poată dormi, își închipui că afară e beznă și, într-adevăr, știa că e beznă, fiindcă lumina e o înșelătorie, e un clocot fabulos al amăgirii, care în loc să călească firile slabe, le bucură și le liniștește și prin asta le face și mai firave decât sunt, pradă înverșunatelor rele. Nu are a face că afară e lumină acum, își spuse el, dacă în mintea omului e beznă. Și spunând acestea, își aminti câte se povesteau despre stolnicul Costandin, fratele cel mic și țanțoș ca un sfredel al lui Vodă, cum că ar fi farmazon și că poate schimba legile lumii după plac și îi veni acest gând fiindcă el însuși, vel-logofătul Brâncoveanu, simțea că ar fi de ajuns să reverse bezna din mintea sa peste lume și lumea s-ar cufunda pe vecie în tenebră. Se cunoștea însă: era prea chefliu și dedat plăcerilor, pentru a se putea lua de piept cu Absolutul și să aducă tragedia asupra acelei bucăți de pământ pe care trăia. Relele făptuite de el porneau din capricii – izbucniri pătimașe. Nu putea păstra în suflet amenințarea, aversiunea, vrăjmășia. Ele veneau în clipă și tot așa plecau, încât de multe ori se spunea despre el că e un om schimbător. De ar fi putut păstra ura în suflet, ura împotriva întregii vieți din lume, atunci, da, ar fi însemnat că se ia la harță și e învrăjbit de moarte cu cele dincolo de fire, aflate în împărăția divină. Râse. Poate că mai există un loc în Rai pentru mine, își spuse, căci nu se făcuse frate cu blestemul, așa cum pare-se că era stolnicul Costandin... Se miră cât de bună e părerea sa despre sine și cum faptul de a fi chefliu și fără noimă îl salvează de pedeapsa Judecătorului și hălcile de carne duse de el la gură, în loc să-l osândească, îl mântuiesc. Îl apucă un râs aproape isteric, încât grăsimile tresăltau pe el și părea aidoma unui leu de mare ce dansează săltând, iar bihunța se clătină, gata să-l arunce jos pe Gheorghie, care se apucă strâns de marginile caprei. Râsul reverberă și se auzi până departe în univers, făcând ciutele să ciulească urechile, dar nu sperie pe nimeni cu adevărat, pentru că nu era un râs sardonice, nu era o blasfemie aruncată puterilor cerești, ci râsul unui pașă îmbelșugat în slăbiciunile firii. Se miră că bicusnicia îl poate ajuta să treacă, ditamai cămila, prin urechile acului și că ea salvează de osândă neamul său. Fluieră, palid la acest gând. Lipsa tăriei în rele, e lipsă a tăriei virtuții și lipsă a tăriei dorinței, iar cel slab de virtute și fără dorințe, nici în cele bune nu poate atinge izbânzi. N-avem adâncime, Doamne, se scârbi el și privind-se, se văzu ca o moluscă mare prăbușită în nesimțirea ei. Nu aveam iubiri scoase din fire, pentru care să ucidem chiar, nu avem în suflet ură neiertătoare, nu putem naște tragedii. Doar limbuție, doar picoteală cu zâmbetul pe buze între două fățărnicii, doar trândăveală între două gânduri leșioase de mărire...

Și zicând acestea adormi, bucurat de cugetarea sa. Nu știu cât a dormit, legănat de bihunță, dar când se trezi, amurzea, iar caii o țineau la pas, cu o încetineală de melc lipsit de conștiința țintei. Scoase mâna afară cu o pungă de pesmeți, Gheorghie o apucă și caii iuțiră, parcă. Înaintea lor, cu spătarul lordache în frunte, trăsurile marelui agă Bălăceanu și a biv-vel căpitanului Șărbăban și a comisului Vlădescu înaintau molcom prin pământul humos al pădurii și vătuit de frunze. Nemulțumit că dă înserarea, ceru vizitiului să oprească între două păduri și Gheorghie struni caii, hooo! Coborând din bihunță, Cos-

tandin se culcă la pământ, cu burta așezată pe frunze, încât unui novice i-ar fi părut că el vrea să doarmă acolo. Dar Brâncoveanu asculta, cu urechea lipită de glie și, printre sunetele monotone ale roților trăsurilor tovarășilor săi de drum, distinse, îndepărtată, bătaia copitelor unui huțan, care trebuie să fi fost bahmetul imbrisorului său, ce îl urma cu vești. Poposi la acea margine de codru, așteptând și fiindcă nu avea alta a face, se dădu lângă o tufă de fagi și mănă, ogoit de prepusul atroce ale lumii. Mesagerul ajunsese curând. Și vestea era proastă. Stolnicul Costandin, Guvernatorul Morții, fratele cel mic și drept și țănoș ca un sfredel al lui Vodă, fusese cât pe-acum să afle de moartea domnitorului. Lui Brâncoveanu i se urcă sângele la cap, ținându-i mare vrăjmășie stolnicului farmazon, semănătorul vrajbei, pizmărețul, insul ca o pungă de venin, câinele. Apoi se mai înveseli, fiindcă ibovnica îi trimitea o amuletă și-i spunea că se stinge de dor și-i dădea, din depărtări, o sărutare, muuuuahhhh. Zor nevoie, urcă în bihuncă, desfătat, să-și ajungă frații de drum, dar în bonomia lui îl apucă râsul și încântat îi ceru vizitiului:

– Întoarce, netotule!

Gheorghie, frânt pe capră, pierdut în paltonul răsturnat, făcu roată în mijlocul drumului și auzind că boierul îi cere să mână spre casă, a pus repejune în copitele cailor, iiiii!, măi!, de păreau dereșii lui țapi, așa săltau.

– Uite-l că poate repejor!, își spuse Brâncoveanu.

Și când dădu noaptea, Gheorghie aprinse felinarele bihuncii, încât nu se chiteau în beznă decât patru lumini gonind. Iar de le-ar fi văzut cineva, ar fi zis că-i șeitanul umblând ca fulgerul spre cine știe ce netrebnicii, ori chemat de vrăjitoare la sabat... Când mijeau zorii erau la Turnu Roșu și cum nu aveau cai de olat, au poposit acolo, Brâncoveanu, picior peste picior, mâncând fulgerește patru iezii dintr-o turmă și râgâind apoi. Dormi ziua întregă. Gheorghie dormi și el, găzduit de niște țapinari și când se treziră, soarele amurgea ca o vită tăiată. Au aprins felinarele, au încălecat bihunca și duși au fost, urcând drumuri muntoase. Când se făcu beznă de s-o tai cu cuțitul, vel-logofătului îi păru că aude hărmălaie de câini și ascultând, aidoma unui vinovat de vreo nesăbuiță, i se zburli părul când sparse văzduhul un sunet de corn, pe care îl recunoscuse, era cornul gonacilor și haita câinilor de vânătoare se apropiase deja, lacomă, tropăită, bezmetică în zburdalnica-i goană și i-ar fi părut chiar poznașă de-ar fi mânat-o el, dar alții erau cei care-o atâtau și privind în urmă bezna cu ochii căscați, Costandin văzu fulgerul gurii unei durde și auzi, chiar lângă el, cum se face țândări sticla unui felinar al bihuncii. Deschise portiera și urlă către Gheorghie:

– Mână, mă!

Și Gheorghie:

– Hiiii, măi!

Dar apoi, năucit, vizitiul trebuie să-și fi dat seama că sunt în pericol și unde nu se urcă pe capră cu picioarele și pocni din bici și strigă:

– Uiiiiuuuuuuuu!, de se buluci spaima la copitele cailor și-o luară la sănătoasa, de gata să veteme pământul! Unde în alta să afli ocrotire, decât numai în fugă, în pustietatea aceea? Și fugind cât îi țineau puterile, mergeau înainte prin beznă spărgând-o și bihunca se cutremura, șuncile tresăteau pe boier și capul i se zgâlțâia, gâtul nemaiputându-l ține în veghere lucidă, și ochii i s-au bulbucă în cap ca la strigoi.

– Mână, mă!, atât mai știa să strige boierul și tot striga! Galben la față și pierit, pare că tocmai atunci l-a apucat iubirea de oameni și ar fi vrut să vadă baremi niște plugari, care să taie avântul haitei și a gonacilor. Se făcu, în gând,

darnic și ar fi răsplătit cu o mie de galbeni pe acela ce i-ar fi sărit în ajutor. Dar nu erau pe urmele lui decât asasinii, gonind pe cai, poftind să-l spintece. Dornici de sânge cum erau, nu s-ar fi mulțumit să-l răpună pe el, ci i-ar fi hăcuit și caii și i-ar fi dat pe toți la corbi. Bufnind și hurducându-se bihunca, sforile ce legau cumsecădeniile gurii în spatele ei, au prins să geamă și să se ferfenițească și cârnații să curgă, atârnați, plesnind ca niște bice bezna, năzdrăvani. Se căi boierul că nu e farmazon. Cu două vorbe doar, ar fi pus atunci trecutul între el și gonaci, sau ar fi scos din urechea lui Gheorghie o perie pe care îndată ce-ar fi lepădat-o, s-ar fi înălțat din ea în urma lor un codru, sihlă! Când pe-o roată, când pe alta, sălta bihunca deznădăjduită și, rupându-se cu totul sforile, au prins să zboare lebărvuștii, mortadela, cremvuștii, debreșinii și ghiudemul, apoi veni rândul jamboanelor și bujeniței, pulpei de bou friptă pe jar și s-au amestecat cu toatele, lăptuci și șunci, lobodă și pastramă, funii de usturoi și sugiuc, varză și chișcă stârnind în urmă un taifun de zacuscă, de să-ți ghiorțăie mațele, aspic, vinograd, rosbif, șnițel și chiftele, drob, găluște, fleici, frigărui, iar din butoaie, ciocnite de hurducăiala ce le făcea să pâraie și să detune până s-au spart, a prins să izvorască o cascadă de vin.

– Lăcomia iar m-a salvat!, își spuse ceva mai târziu boierul, căci toate bunătățile luate, hulpav, în bihuncă, răsfirându-se pe drumul întins, au stârnit jindul câinilor necumpăniți, ce s-au oprit să înfulece bunătățile, ca și când după ele goniseră duluşă, și pas de-ai mai îndemna la fugă.

Îndată ce puse distanță de gonaci, vel-logofătul ceru lui Gheorghie să oprească, țâșni afară și stinse felinarele cu mâna lui, ca să nu fie ghiciți în beznă, apoi îi ceru vizitiului să dea bice și au cârpit-o iar la fugă, atât de amarnic, încât următorii le-au pus sare pe coadă.

Amarnică zi

Această poveste, care trebuie că e adevărată măcar în parte, ar avea două mii de ani fără vreun deceniu.

Ea începe într-o dimineață senină de primăvară, nu foarte devreme, cam prin locurile pe care astăzi până și un copil le poate ușor identifica, pe harta Dobrogei, citind (silabisind): „Mur-fat-lar”...

Povestea trebuie să înceapă undeva, acolo, în marginea pădurii de stejar și în marginea viei de pe colină, cele de atunci, adică prin locurile în care acum există șoseaua, via de acum și plopii sădiți mai ieri...

Povestea începe acolo, într-o dimineață senină de primăvară (zi căreia, foarte bine, i-ar sta și în mijlocul unei ierni cu zile senine și fără zăpadă) și începe cu doi oameni care nu erau tăietori de lemne, dar s-ar fi confundat ușor cu unii dintre aceștia: Diogenes-Cotiso, fostul cărauș, și Caecilius Falco-Dapyx (cândva negustor din băiat de mic negustor, căzut în patima beției de vin, ca și taică-său, și rămas acolo ca om bun la toate și nimic mai mult)...

Diogenes și Caecilius Falco sfârșiseră de doborât și curățat cele două trunchiuri tinere de stejar și de întocmit legăturile de vreascuri pentru ei și, înainte să înhame catârii, tăifăsuiau lângă ulciorul cu vin și între ei cu turtele de mălai copt, așternute pe năframă.

Vorbiseră despre „bietul”, așa îi spuneau de-zece-ani-străinul-ui, ca despre vinovatul de cine știe ce, ca despre curând-răstignitul pentru care truseră să pregătească stâlpii, apoi vorbiseră despre sărăcie și despre războaie, cât erau în stare, despre putere și despre slăbiciune (adică, despre cei care poruncesc și despre cei care trebuie și ar trebui să se supună), cât se pricepeau: despre stăpânii de departe ajunși să fie peste Tomi și Histros și peste celelalte ale Malului Stâng al Mării, despre bani, despre lipsa banilor și despre recolte și despre pești, dar mai puțin...

Poate că nici n-ar fi atins, nici măcar în treacăt, subiectul cel dintâi și cel din urmă, dacă nu ar fi fost să se întâmple chemarea lupului (...lupilor, adică haitei?...), venind de departe și dinspre Miazănoapte, chemare – urlat care speriască catârii și pe Diogenes.

– Urlă a dragoste și a luptă! Se omoară și se iubesc. Este anunțul cel mai cel, adică cel mai de început și cel mai de sfârșit... când nu te iau în seamă zeii!

Era vin suficient, timp destul și chef, la cei doi, cât cheful de aducere aminte pentru mai nimic, adică pentru ca vinul să se bea și, adică, să moară timpul rămas până în crucea zilei. Aveau o vârstă și trecuseră prin destule... adică, ce destule, trecuseră prin multe, mai multe decât alții, de aceeași vârstă, pentru că Diogenes împlinise patruzeci de ani, iar Falco, hmm, da, și el, el era chiar mai bătrân...

Întâi, blondele-bălaiele. Diogenes își numărăse, în toată viața, patru, cinci, șase sau chiar mai multe, pentru că el nu era om așa umblat, nici așa băgăreț... Totuși... Ucenicia de bărbat și-o făcuse cam pe tot Pontul de Vest; deschisese ochii, după o noapte, prima, cu o femeie poate din Histros, la Histros petrecuse și a doua, și a treia, și a patra noapte cu a doua, cu a treia și cu celelalte dintre primele femei, se copsese ca bărbat la Callatis și chiar mai la sud, iar faptele de adevărat armăsar le făcuse la Tomi. Blondele-bălaiele? Una, două, trei, mai multe sau... și nu mai puține... Și, da, se spune ce se spune, dar el, Diogenes, nu ține minte chiar bine și, oricum, deci, nicidecum cu plăcere, prima dată, cum a fost și ce a fost, era o blondă foarte puternică și grasă, care se încălzise de la sine, adică de la dorință, și de la căldură, care îl cam furase din bivuac, de sub căruță, și îl dusese mai încolo, în adăpostul de lângă sălașuri... Adică, n-a fost în Histros, în oraș... Nu. În oraș, în Histros, eu am intrat numai o dată, acum niște ani, puțini... Aia a fost unde își pusese sălașurile veneticii, lângă intrarea veche de lângă cimitirul vechi. Și eu, tot în cimitir și tot cu o blondă am început, și tocmai la timp, pentru că, să nu fi fost așa, mai mult ca sigur că aș fi început și m-aș fi încercat pe sorămea, fata mai mare a tatei, care mă răscolea peste fire când spăla lucrurile de spălat sau când umbla pe lângă mine, așa, cu țâțele pe-afară, și ce țâțe... Asta-i altceva. Altceva. Și, tot lângă cimitir, tot cu una blondă, dar a mea era slabă, osoasă, și când și-a lepădat țoalele m-a speriat cu tufa de păr de pe la încheietura picioarelor, pentru că eu mai văzusem femei goale și chiar gorgoaze, cât fusesem mai mic, pentru că le pândeam la pârâu și pe plajele din Miazăzi, dar nu mai văzusem așa, unele, mari și ciufulite... Ai stat și ai putut?... Am stat, că mă speriasse cu o tigvă de om, descărnată dar cu fire ruginii pe deasupra tâmpelor, unde fuseseră tâmpelile, și apoi am mai și putut, că de la sperietură mă umplusem cu fierbințeli și abia acum știu ce putere îmi crescuse în mădular. Stăteam întins pe spate, pe zdrențele cu paie, iar ea, nebuna, și-a înfipt mădularul prin clăia de păr și crăpătură și apoi a început să călărească, știi și tu, precum ar fi fost în trapul cel mai susținut, și a tot țopăit ca pe șă, chiar și după ce-mi venise și îmi trecuse mie bucuria mare, care nu era alta decât tot aia pe care o știam că este din obiceiul băiețesc, de la râu și dintre trestii, cu alea de se îmbăiau, dar, totuși, altfel, că eram săturat... Și mai țin minte că mă uitam la tigva căzută alături, care mă privea uimită, și că mi-am zis să țin minte asta... Grasa mea tot așa a făcut, de m-a călărit cum i-a fost rostul și plăcerea, gâfâia și transpira, iar eu eram mai puțin speriat dar foarte curios, pentru că era prima dată, și atunci, în prima dată, am văzut ceea ce nu aveam să mai văd decât la etiopianca din casa lui Diomedes, adică o limbă, deasupra crăpăturii, o limbă lungă și lihniată, pe care după aia, zile și nopți la rând, am tot văzut-o și am revăzut-o, am simțit-o și am resimțit-o pe mădular, adevărată, și nu mă potoleam decât dacă făceam ce am făcut toți, cum știi. Iar pe grasă, la sfârșit, când a vrut să-mi

cuprindă cu gura, am stropit-o pe obraz și pe țâțe, pe țâța dreaptă, deasupra bănuțului cu sfârc și sub pata mare, neagră, care o avea ea și despre care nu știu dacă era sau nu de boală, dacă era sau nu de boală molipsitoare, deși acum aș spune că nu era. Apoi, grasa, udă și obosită, s-a tolănit alături, a plescăit și a tras vreo două bășini, s-a întins și a căscat, iarăși a plescăit, apoi mi-a poruncit să plec și m-a ajutat la asta cu niște lovituri de picior. Și avea un picior cât trei, patru de-ale mele. Dar nici nu apucasem să fac bine saltul, că a căzut parul de grindă în capul grasei și a adormit-o, adică a leșinat-o sau chiar a omorât-o... poate... Că, multă vreme, m-am tot gândit și m-am tot gândit, dar ce știu este că numai după trei zile am avut curaj să mă apropiu de sălașuri, ca să mă uit, așa, că oricum nu mai știam în care coliba mă vâ-râse grasa, și atunci, după trei zile, nu știam la ce și de ce mă uit, poate doar ca să o văd pe aia, pe prima muiere a vieții mele, și pentru că n-am văzut-o și pentru că am prins curaj, am mai venit și a doua, și a treia zi, și pentru că tot nu o mai vedeam, am crezut că murise de la lovitură și, suflet de copil fiind, m-au atins remușcărilor, iar mândria de a fi devenit bărbat s-a cam dus pe ele, pe remușcări. De atunci, până pe la șaptesprezece ani, am avut numai brune. Și două negre. Cred că pe una o știi; era de la casa lui Diomedes... Le-ai avut sau te-au avut ele, așa merg treburile... Știu asta, am învățat-o mai repede decât credeam, ce credeam că știu numai neputincoșii... Povestește-mi de oaia neagră a lui Diomedes... Ar fi să-mi ia o lună. Era aprigă, dar supusă cu dorințele bărbatului și făcea de toate, fără rușine, mai ceva decât fetele din lupanarul Lucilliei-Scroafa, de toate cu toate, cu toate ale ei... Asta știu; o știu mai toți... Intram în spelunca lui Diomedes așa, ca orice mușteriu, beam o cană, două de vin, apoi mă strecuram în spate, unde avea o cămăruță, iar acolo, dacă era Neagra, bine, dacă nu, o așteptam, nu mult, și gata, cât ai bate din palme treceam la treabă, din orice poziție, în orice poziție și oricum, iar dacă imi era secată fantezia mă ajuta ea... Păcat că a stat pe la Diomedes și în oraș doar un an... Un an și o toamnă. Mi-a plecat cu tot cu sămânță, că tocmai venisem de pe un drum lung și greu, cu primejdii, și mă slobozisem în ea de parcă eram izvor primăvărat. Ne atacaseră două cete de tâlhari sarmați. La împreunări, Neagra își ținea în dinți o bucată de piele de porc, de la meșteri luată, și doar chițăia și gemea în surdina. Mai greu era când avea de lucrat cu gura. Totuși, nu ne-a auzit nimeni, sau nu ne-a luat în seamă... Ei, vezi, o piele de asta mi-ar fi trebuit mie, s-o port pentru una sau alta, mai ales pentru alea care se fereau, și mai ales pentru Mela Egipteanca, nu știu dac-o știi, bruna aia care se vopsise în negru, după ce îi murise al treilea soț. Aia, Mela de la Răspântie; azi, acolo e nimic, după ce au lovit barbarii geți, acum doi ori trei ani și mai bine. Aia, Mela, era pitică și osoasă, destul de leneșă, ai fi zis, părea blândă, bună și îngăduitoare, și era bună, blândă și îngăduitoare, dar la împreunări se preschimba în manie curată și, dacă o ascultai fără s-o vezi, ai fi zis, poate, că un cineva sau chiar mai mulți o chinuie cu toate felurile de cazne pentru sclavii fugiți și prinși... Aia, Mela, ajunsese rău, o știu, cerșea, pe câte o rogojină ruptă, între dărăpănăturile de dincolo de ateliere, și n-o mai ascultau decât prăpădiții, ologi, bețivi sau hoțomani, și cu ăia mai făcea rost de câte o coajă de pâine... Mela avea carnea tare-pietroi, o gogoneață umflată și mereu rasă, cum fac matroanele, era strâmtă și tot timpul umedă și strângea-clește, ce mai, dar țâțele le avea mici, mici, iar sfârcurile, precum bubulițele de la pișcăturile de la țânțari, însă cu gura prindea orice, oricum, că pe cât părea de mică, pe atât se lățea și se lărgea, ca la șerpi, că prindea te miri ce cap de mătărăngă întărâtată și nu

oricum, ci până la cotor, să se sufoce, nu alta, și cu toate astea tot mai avea pe unde să țipe și chiar să răcnească, adică făcea aproape ca atunci când îi umpleai gorgoaza sau dosul... De, țâțe mici avea și fugara din Heracleea, hai, că ai zis că ai tăvălit-o, de câteva ori, așa, avea țâțe mici și sfârcurile ca sămburii de prună, dar cel puțin cu mine își ținea peste ei o eșartfă albastră și mă făcea să-mi ocup mâinile cu fesele ei, și nu era același lucru și plecam cam neîmpăcat... Îmbrăcată se dădea și nevasta lui Chilon-Nemernicul, cred că o știi și pe asta, dar avea țâțele cât capul... Și, între picioare, o tufă cât două palme... Cu ea, cu Aphrodisia, am pățit-o urât, sau era s-o pătesc urât, pentru că nemernicul s-a întors acasă pe când o lucrăm liniștit pe la toate găurile și a dat buzna, numai că nu ne-a surprins; abia am avut vreme să mă vâr sub niște țoale dintr-un colț, și tot n-aș fi scăpat, dacă ticălosul n-ar fi fost beat, apoi obosit, că doar el, simțind muierea în călduri, i-a făcut și el un bine, deși eu cred că mai mult a frecat-o degeaba, de-a-n-picioarele și cu fața spre vatră, că doar nu era să-l ademenească în ungherul meu, și uite-așa am scăpat, că după oboseala plăcută vine bine vinul, și scârboșenia s-a îmbătut de tot și a căzut ca secerat pe niște vreascuri. Dar, stai să vezi, când să trec pragul, mă apucă ea de mână și trage de mine, că adică să o liniștesc, că iar vrea, și atunci noroc că s-a rostogolit tăciunile din vatră, și noroc că nu l-a atins pe Chilon, ci numai niște ațe care s-au aprins și după aia au aprins și vreascurile, cam de pe unde avea picioarele părăsitul de zei, și se făcuseră flăcări înălțate de-un picior, dar prăbușitul dormea înaintea cu sforăituri, el dormea adânc și sforăia-grohăia ca porcul, iar nevastă-sa, de-a bușilea și cu fața la el, icnea și gemea și chițăia ca șobolanul încolțit, că n-am avut ce să fac decât să-i fac pe plac. Apoi, am răsuflat o clipă și ne-am apucat să stingem focul care deja îi pârlea dobitocului încălțările, l-am târât și pe el mai într-o parte, și apoi m-am pus pe băut, să-l aștept să se trezească, ca să fie și cuvântul meu pe lângă vorbele femeii, că, adică, Chilon-Soțul se îmbătase în așa hal, încât vroise să dea foc la casă... Ha, ha, ha! Și eu era să dau foc, odată, dar la un grajd, că am răsturnat opaițul în fân, și n-am băgat de seamă pentru că eram cu fața vărâtă între cracii Chrystonei, fiica lui Scopas, administratorul, iar fânul s-a aprins ca fânul, repede, și a aprins părul Crystonei, iar nebuna țipa de la mine, și când a țipat de la altceva, a fost târziu, adică aproape târziu, și bine că aveam aproape găleata cu apă și i-am vărât capul acolo, apoi m-am înfuriat mai tare și era să o pălmuiesc, dar ea, nevinovată, a spus că avusese noroc cu scoaba de fier care îi intrase în picior când se proptise amarnic în tălpi, de la plăcere, mi-a și arătat urma, și apoi eu am fugit până mai încolo, ca să am de unde veni, ca să ajut, iar ea a chemat oamenii în ajutor... Asta e de pomină, dar și eu am una, poate și mai și sau, în orice caz, foarte, foarte ciudată. Fii atent. Eram cărauș în slujba unuia, Demetrios, om lacom și îndărădnic. Îți aduci aminte de iarna de acum cinci ani, când a înghețat-bocnă Istros și așteptam toți, cu groază, să năvălească barbarii din Miazănoapte? Mai ții minte că, până la urmă, n-a fost decât așa, un raid mai mare dar firav, de cete sau pâlcuri; sarmați și bastarni, poate și geți? Ei, în capul iernii, noi nu știam ce o să fie, și de aici groaza și mai mare când a trebuit să pornim spre Axiopolis, cu niște marfă mărunță, că se gândise Demetrios că atunci e numai potrivit să vindem marfă mai multă și să facem mai mulți bani... Abia îl convinsese Demetrios al lui Alexandros să renunțe, tocmai ne despovăram catării, când răsare Octavianus, poate îl ții minte, romanul, ofițerul, neînfricatul, și cere o călăuză pe drumul cel mai scurt spre Fluviu. Avea cu el șase soldați de-ai lui și șase cai. Râdea de noi, adică

nu de noi, ci de cei dintotdeauna ai Provinciei, care nu fusesem în stare să croim măcar un drum bun, și bun și iarna, păzit, și promitea ceva bani pentru ajutorul dat. M-am dus eu, mai mult supărat că răsese, dorind să nu ne mai spună și lași, decât jinduind paralele. Și plec cu ei, mergem și mergem spre Apus, prin zăpadă cât casa sau pe pământ gol, dar tare ca piatra, pentru că vântul bătuse când-unde, bătuse și nu mai bătea, se lăsase ger de țî se lipeau nările, auzim și lupi și apoi și vedem niște lupi, ne ia frica, până și pe Octavianus l-a apucat frica, soldații înaintau cu armele pregătite iar eu, cam nebun, îmi pregătisem cuțitul, apoi s-a stârnit vântul cel mare de la Miazănoapte și a început să spulbere zăpada, praful de zăpadă de deasupra troienelor înghețate, dârdâiam de frig și de frică, dar mergeam, pentru că mai era și frica de Octavianus și apoi se știa că, dacă stai, mori, cu siguranță. Bun, dar și caii au rezistența lor, ca să nu mai spun de noi, care ne sleisem și nu ne mai ajuta nici vinul din burduf. Am vrut să mă întorc pe linia brațului de apă, să mergem bine-bine pe sub maluri, dar pe acolo nu vroise să meargă tocmai armăsarul ofițerului și, adică, am renunțat. Lângă Movable, Octavianus și-a cercetat oamenii și a hotărât că trebuie să facem un popas, până va trece urgia. Ne-am strâns la adăpost și la adăpostul zidului vechi, care pe atunci încă se mai ținea bine și am îngrijit de cai, după care ne-am îngrijit de noi și, n-am ce să zic, la turtele mele uscate romanii, că le eram călăuză, au pus turtele, brânza și carnea de capră ale lor. Și vin. Am mâncat, am băut, am așteptat, dar vântul nu se mai potolea, și când să poruncească ofițerul plecarea, ne-am pomenit între noi cu vreo cinci, șase femei gete care erau de toate vârstele, numai că la început a fost greu să le ghicesc, pentru că erau înfolfite în țoale și cărpe și în petece de blănuri, aveau cu ele un măgar mai mare și un puiandru rebegit, ele s-au speriat tare, iar dacă au înțeles că au de-a face cu soldați romani s-au speriat și mai tare. La întrebări, puse de Octavianus prin vorba mea talmăcitoare, ele, adică cea mai trupeșă, mai frumoasă și mai isteată, căpetenia, care nu era și cea mai bătrână, adică nu era bătrână deloc, ea n-a știut ce să răspundă și o tot răsucea și o lungea, așa că mi s-a făcut hai să zic milă și i-am spus ofițerului că ele sunt, cu toate, văduve noi, din cauza tâlharilor sarmați care, chipurile, le omorâseră soții și le arseseră sălașurile de prin Bălți, iar ele pribegeau, ca vai de capul lor. I-am spus și femeii-căpetenie ce spusesem, iar ochii ei s-au umplut de lacrimi. Ofițerul le-a îngăduit să se adăpostească acolo, înghesuie, le-a mai dat și niște resturi de mâncare și firimituri, apoi noi am pornit iarăși la drum, cu Octavianus în frunte, am ajuns la Axiopolis, ei și-au făcut ce treabă aveau de făcut, eu am mâncat iarăși și am băut, am trecut și pe la Pescărița, aia din neamul de departe, de la Miazăzi, iar dimineața, gata de plecare, m-am întâlnit cu ofițerul. Se schimbaseră niște planuri și astfel urma ca eu să mă întorc singur. M-a cam luat cu fiori pe șira spinării, și nu de frig, dar am pornit-o, pentru că semnele cerului arătau o zi bună de mers și apoi bătusem proaspăt drumul și îi știam capcanele cele noi-de-la-vânt. Iar catârul se odihni, cât se odihni, și se încălzise. Hai!

Uite-așa, pe vreme frumoasă, fără vânt, într-adevăr, și cu o turtă de mălai în traistă. Dar ceva, ceva, nu era cum ar fi trebuit să fie, și nu era frica de lupi, care lupi, până la lăsarea întunericului, nu aveau ce-mi face... Încă de pe la Buturugă am zărit fum, în zare; nu mult, mai mult fuioare negre care se ridicau drept, adică arsesse pe acolo, prin Miazănoapte, ceva, și știam că arsesse prăpădenia de avut al vreunui cătun urgisit, și știam că arsesse de la foc pus de mână barbară, de vreo ceată netrebnică de sarmați sau de bastarni. Era

de mare nevoie să ajung acasă la timp, asta-mi era zorul, și groaza venea de acolo că nu știam prea bine care mi-era acel timp și nici de unde va să-i vină sorocul. Am coborât pe brațul înghețat de apă și m-am tot dus pe sub maluri, nevăzut din întinderea câmpiei dar nici văzând altceva decât pământurile, bolovanii, rădăcinile de sălcii și câte o pasăre rebegită. Până seara, că înaintam greu, greu de la potecă și greu pentru că uneori, des, mă opream și legam catârul de vreun ciot, ca eu să mă urc pe mal și să cercetez împrejurimile. Și am ajuns înapoi la Mobile, unde am văzut că femeile mai trăiau și asta era mare lucru, pentru că tocmai trecuse pe acolo ceata de sarmați, sarmați erau, și coborâse spre Miazăzi. Mi-am priponit catârul sub mal, cu legătura de fân sub bot, iar eu m-am vârât între ele, și s-a stârmit vântul și a început să se răscolească zăpada, de credeai că ninge. Femeile n-au prea vorbit cu mine, dar m-au îngăduit cu plăcere, așa zice, iar una chiar mi-a întins un ulcior cu un rest de vin, păstrat ca pentru oaspeți. N-am mai aprins foc, de teamă, și am stat puțin de pază, lângă zid, dar femeile au adormit repede și mă gândeam că voi sta să ascult vântul, toată noaptea. Dar am simțit o mână care îmi căuta mădularul, gemând ușor, am știut că e aia, căpetenia, după atâtea spaime și neliniști, dat la căldură cu adăpost și mângâieri mădularul s-a făcut țeapăn imediat, m-am ridicat în genunchi și ea, căpetenia, s-a pus în patru labe și a întors dosul spre mine, i-am răvășit poalele și m-am înfipt bine-bine în ea, înfierbântat înzecit de faptul că ea gemuse și gema chiar înainte să mă simtă și să-mi simtă puterea, am apucat-o zdravăn de șolduri și m-am apucat să muncesc cu nădejde, urcam și o vroiam și pe ea urcându-se, mă miram, cât mă mai puteam mira, că pare să nu participe deși, de gemut, gema în continuare și la fel, atunci, când mai aveam puțin, am vrut să o apuc de păr, care îi cam căzuse, și am și apucat-o, dar am lovit ceva, de pe spatele ei, ceva care n-ar fi trebuit să fie acolo, am lovit acel ceva cu latura palmei și cu un cot, stângul, iar când am atins acela din nou, ea a țipat înalt și am simțit cum se strânge, așa că am ieșit repede din ea, am întors-o, am toropit-o cu trupul meu, fără să-mi pese că geamătul îi e aproape strigăt și apoi suspin, fără să-mi pese altfel decât ca să mă ațâț și mai tare, am pătruns-o din nou, foarte ușor, pentru că parcă ea se destinsese, și mi-am aruncat sămânța, doldora, acolo unde îi este dat să ajungă. Gata. Am oftat, mulțumit, și am dat să o sărut, dar pe buzele ei era ceva ca și cum vomitase vin, zic acum vin, m-am dat înapoi și m-am ridicat, cu repulsie, apoi cu spaimă, și apoi mi-a fost de neînțeles, totul, și apoi mi-a fost groază din cele mari, pentru că femeile cealalte, care ne auziseră și ne îngăduiau, auziseră chiar totul și se repezeau acum, țipând, să o cerceteze și să o zgâlțâie pe căpitană. În zadar; căpetenia murise. Avusese în spate, tot timpul, un cuțit sarmatic, pe care eu, fără să știu, îl clintisem, puțin, și apoi i-l înfipsesem mai adânc, adânc de tot, până în sâmburele vieții. De acolo am plecat uitând catârul și plângând ca în copilărie...

A fost un moment lung de tăcere, adică de înduișoare de bețiv, pentru Diogenes-Cotiso și pentru Caecilius Falco-Dapyx. Și în momentul acela nu s-au auzit urletele de lupi, nici vânturile, în momentul acela s-a auzit nimic sau poate chiar Nimicul, răscolit astfel de sub sfoiagurile de timp sau de peste pereții întinderilor Stepei.

Apoi, poate că a fost și un chițait ca un oftat de rușine a unuia dintre cei doi, rușinat că oftează, și apoi pocnitura ulciorului care se spârgea, căzând pe o piatră, împrăștiind niște cioburi doar pătate puțin de vin.

Alături, răsărit ca din pământuri: Apaturios. Lângă acela: calul asudat. Spaimă.

– Poetul, nobilul Ovidius Naso e mort, suflarea Cetății vrea să-l plângă, oficianul așteaptă lemnul pentru rug, Comandantul e supărat foc, iar voi vă îmbătați ca niște bețivi puturoși ce sunteți. Amarnică zi!

– Adică?

– Sunteți prea beți...

– Ne gândeam că străinul va să fie răstignit, nu decapitat.

– Sunteți prea beți. Oaspetele Cetății a murit de moartea zeilor, cum i se cuvine oricărui om cinstit și nobil. Vouă, aburul vinului va spus că e vreun tâlhar căzut sub pedeapsa capitală... Ia te uită ce lemne ați pregătit! O, e prea târziu pentru altele... Hai, înapoi...

Diogenes-Cotiso și Caecilius Falco-Dapyx s-au dus împleticindu-se la catări, Apaturios a pornit degrabă înapoi, călare, scârbit.

Peste puțin, doi catări mânați de doi oameni beți urmau călărețul care se depărta în trap, pe drumul Orașului funest, trăgând fără vlagă două trunchiuri moarte de copaci care urmau să fie îmbucătățite, nu îmbucate în cruce, niște legături de vreascuri și niște crengi bune pentru un rug mortuar.

A mai fost ecoul unui urlat de lup și apoi a părut că se aude nimic sau, poate, chiar Nimicul...

AURELIA LĂPUȘAN

Un fiu al Dobrogei

Pericle Martinescu a fost un mare risipitor. Un adevărat fiu risipitor al Dobrogei.

I-am spus uneori, cu reverență, seniorul scriitorilor Dobrogei, Cavalerul-patriarh al literaturii de astăzi, căutătorul neostenit de frumusețe. Vigoarea scrisului său a străbătut nealterată o parte din secolul abia încheiat, rodnicia mai ales din ultimul deceniu – la care noi, constănțenii, am fost gratulați, a dat de lucru nu doar criticilor literari, ci și editorilor care și-au înnobilat planurile editoriale cu producțiile literare ale scriitorului Pericle Martinescu.

Elevul mircist, autorul best seller-ului **Adolescenții de la Brașov**, coleg de generație cu marii gânditori ai culturii române, el însuși inclus printre aceștia, o autoritate în literatură, încercând pe rând sau toate odată: publicistica, poezia, memorialistica, traducerile, critica literară.

În 1935, *Revista burgheză*, o publicație bilunară a unor tineri intelectuali români, își propusese să anticipeze destinul celor mai importanți oameni ai timpului luând ca an de referință 1955. Absolvenții Facultății de Filosofie a Universității București, într-o cursă a timpului și a carierelor. Și pe lista publicată, după Emil Cioran, Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Constantin Noica, Lucian Blaga se afla cuprins numele Pericle Martinescu.

Anii au trecut și parcă l-au ținut departe de tot zbuiciumul societății românești, dar și abandonat în ființa sa publică. Nu resemnat, cât mai ales învățat să aștepte și să-și domine slăbiciunile fizice.

Prima carte tipărită în Constanța – ce mult își dorise autorul acest lucru! – a fost **Excursie în Ciclade**, abia în 1996, la Editura „Europolis”. Respectându-se adevărul, putem dovedi că am fost cei care, primii, l-am readus acasă pe scriitorul Dobrogei. Un amplu interviu luat în sufrageria ticsită de cărți din apartamentul unui bloc situat în Bucureștii Noi, și la sfârșitul convorbirii, ne-a încredințat – lăsându-se însă greu convins – un manuscris pictat cu atenție, în fraze minusculizate pe albul patinat al hârtiei.

I se păruse că numele dat primei edituri particulare a orașului copilăriei sale, Europolis, se potrivește cel mai bine jurnalului marinăresc al călătoriei pe care o făcuse spre eterna Eladă. A urmărit cu atenție fazele pregătirii pentru tipar, și s-a bucurat copilărește ca de o mare victorie când a primit primul

exemplar. Nu a cunoscut, însă, niciodată lungile și uneori umilele căutări ale surselor financiare care să asigure costurile cărții în tirajul cerut de autor.

Scria reporterului: „Manuscrisul pe care mi l-ați «confiscat» zăcea de mulți ani la sertar (deși nu e deloc vorba de «literatură de sertar») așteptându-vă parcă să veniți și să-l luați. Eu însumi aveam un presimțământ că într-o zi *Cineva* va apare ca să-l ridice. Mai mult decât atât, acel *Cineva* se întâmplă să fie chiar din Constanța, orașul unde aș vrea și mi-ar place să-mi văd o carte tipărită. Și în primul rând mă gândeam la această **Excursie în Ciclade** pe care, dintr-un impuls sentimental, o doream «pornită» din Constanța (așa cum ea, excursia, a și pornit la timpul respectiv).”

Și cu alt prilej: „Îmi place cum e concepută cartea și mă bucur foarte mult că ea se va înfățișa așa cum o visam eu, la o editură din Constanța. Indiferent de valoarea ei (poate să apară puțin caducă), pentru mine reprezintă o mare satisfacție, ca scriitor și ca fiu al Dobrogei. Iar această satisfacție vi se datorează în primul rând dv. care ați depus atâtea eforturi ca să fie împlinită.”

În martie 1996 scriitorul Pericle Martinescu ne trimitea o lungă scrisoare despre finalul odiseii **Excursiei sale în Ciclade**: „Am primit de la «Europolis» un Act adițional prin care se confirmă ceea ce era de presupus că întregul tiraj al cărții revine autorului, cu drepturi convenite din vânzarea lucrării. Acest gest – de fapt o recunoaștere a situației reale, dat fiind că volumul a fost sponsorizat în întregime – m-a bucurat enorm și mi-a redat încrederea în munca literară, pe care o abandonasem cu totul în ultima vreme. Dar ceea ce m-a impresionat și mai mult este că din stilul și conținutul Actului respectiv (semnat de doamna Duțu) am resimțit intenția și intervenția dv. de a-mi veni în ajutor. Cum v-aș putea mulțumi, decât mărturisindu-vă, încă o dată, că ați făcut un om fericit dintr-un scriitor care nu mai spera în asemenea favoare a hazardului? Sunt, în primul rând, fericit că opera mea a apărut așa cum o visam eu, și în al doilea rând că îmi produce și un beneficiu ce cade cum nu se poate mai bine la bugetul personal. Acest buget e destul de – ba chiar foarte modest. Nu sunt nici veteran de război, nici fost deținut politic, nu am nici măcar «certificat de revoluționar», ca să mă bucur de anumite avantaje acordate prin lege; singurul meu venit este amărâta de pensie de care țin cu dinții ca s-o scot la capăt. Așa că hotărârea editurii cade ca o mană cerească. De aceea vă mulțumesc din toată inima, considerându-vă participantă la această hotărâre, ca să nu mai amintesc de tot ceea ce ați făcut și mai înainte. Au sosit la București toate exemplarele ce urmează să fie difuzate. Ele vor fi împărțite ca niște «mărțișoare» celor ce le vor primi /.../

Îmi place cartea aceasta și o iubesc. Sper să se bucure de ea și cei care o vor avea în mână. Vreau să cred, de asemenea, că și Editura rămâne mulțumită, adică s-a ales cu un oarecare profit material pe lângă că a înscris în activitatea sa o apariție, ca să zic așa, simpatică.”

Evident, autorul se raporta în toate cele ce credea că țin de suportul financiar al cărții la timpurile binecunoscute din perioada anilor lui tineri, când drepturile de autor constituiau cu adevărat venituri însemnate, iar editurile se alegeau cu un mare profit de imagine și numeroși cititori.

Puțin mai târziu a început relația cu profesorul Ioan Popișteanu și cu editura „Ex Ponto”, care avea să-i aducă scriitorului nenumărate bucurii și o răsplătă binemeritată a activității sale literare. Modul în care s-a implicat directorul Bibliotecii Universitare în editarea integralei operei lui Pericle Mar-

tinescu, eforturile și mai ales consecvența acestuia au fost încununată cu un succes pe termen lung: spațiul dobrogean și-a găsit un loc binemeritat în cultura națională a unui timp istoric. La „Ex Ponto” au urmat, în serie, **Visul Cavalerului**, **Odiseea editării Poeziilor lui Eminescu**, jurnalele-document ale unei personalități literare dar și ale unui timp cultural reconstituit în lumina adevărului: **7 ani cât 70**, **Figuri în filigran**, **Eminescu văzut de gruparea literară Meșterul Manole**, **Existențe și creații literare**. Și lista titlurilor nu este completă.

Am scris în repetate rânduri că prozatorul dobrogean ar fi meritat să aibă parte în urbea lui natală de onoruri, adică să fie declarat cetățean de onoare al Constanței. Căci orașul va rămâne în literatura română, veșnicind, și prin pana picturală a lui Pericle Martinescu. Rămân formidabile, dar singulare, gesturile Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor care i-a conferit câteva premii valoroase.

Ce a fost pentru Pericle Martinescu orașul copilăriei sale? „Dintre orașele din lume prin care am avut prilejul să trec, Constanța mi-a fost și mi-a rămas cel mai drag, nu numai pentru frumusețea și distincția lui edilitară, ci, mai ales, pentru legăturile mele personale cu el, legături ce pot fi asemuite cu ale unei iubiri între două ființe cu pulsații sentimentale reciproce.”

Pericle Martinescu se simțea implicat în viața Cetății, la curent cu evenimentele orașului, dar și ale vieții românești în general, dovedind aristocrat că aparține, în toată ființa sa – cu rar devotament – culturii române de astăzi. Să-i cinstim memoria și lucrarea artistică, o datorie firească a fiecăruia dintre noi.

Correspondența cu semnatarea acestor rânduri a început în septembrie 1982. Ocazional, mai ales în legătură cu diversele colaborări pe care le-a semnat în estivalul *Litoral*. Mai târziu, prin 1991, solicitându-i continuarea acestor reportaje de culoare sentimentală ne-a răspuns ferm: „nu mă simt în stare să scriu ceva pentru un ziar (cotidian), fără a mai preciza că niciodată n-am colaborat, în viața mea, la astfel de publicații, rămânând fidel celor literare, săptămânale sau lunare. După cum știți, am oferit câte ceva pentru «Litoral», dar numai fiindcă era o «revistă» și fiindcă erați Dv. acolo”.

Cu mici întreruperi corespondența noastră – 60 de scrisori de mare valoare documentară, a durat până la începutul anului 2004.

În februarie 2001, Pericle Martinescu îmi atrăgea delicat atenția într-o lungă scrisoare: „Puțina corespondență, cu dumneata și cu cine se va mai găsi, poate fi publicată dar numai *Cândva*, adică după dispariția mea. Eventual, acolo ar putea fi reproduse și textele pe care le-am scris despre dumneata sau altele de care dispui. Dar până atunci rămânem vechi și sinceri prieteni care se prețuiesc reciproc”.

București, 17 septembrie 1982

Stimată doamnă,

Ca să vă demonstrez că nu sunt nici ingrat, nici hahaleră, vă scriu aceste rânduri, spre a-mi cere iertare că acum trei zile, când era vorba să ne vedem la Constanța, am ratat prilejul de a avea plăcerea să ne întâlnim. Ce-i drept, eu v-am căutat la telefon în dimineața aceea, dar nu erați la redacție – și de

fapt voiam să vă anunț că nu ne putem întâlni, așa cum plănuisem, deoarece, găsind o ocazie de a mă duce cu mașina până la Viișoara, am fost să revăd mormântul părinților mei de acolo, și toată dimineața a trecut cu asta. Când m-am întors în oraș se făcuse târziu și a trebuit să mă grăbesc spre tren, astfel că n-am mai avut răgaz să vă telefoniez.

Dar dacă acest prim contact (telefonic) nu s-a realizat pe deplin, așa cum am fi dorit, mi-a părut totuși bine că am putut să iau legătura cu Dvs. și să vă mulțumesc pentru bunăvoința pe care ne-ați arătat-o atunci.

București, 16 mai 1996

Dragă și stimată doamnă Aurelia,

Sunteți nu numai o bună realizatoare de versuri, dar și o perfectă creatoare de visuri. Câteva din visurile mele s-au împlinit datorită intervenției Dvs. Ieri am primit caseta promisă despre care uitasem și nici nu mai visam s-o văd vreodată. Mi-a făcut o mare bucurie, deși nu știu încă ce conține ea. Nu am televizor cu video și aștept s-o pun în aparat cât de curând, la niște prieteni dragi.

Vă mulțumesc pentru că n-ați uitat să mi-o trimiteți și pentru deranjul de a o expedia. Era vorba să o primesc prin Măriuca, însă ea de când s-a pensionat, s-a lenevit și nu mai are plăcerea de a face o călătorie la Constanța, unde mai înainte se ducea de două ori pe lună.

Caseta văd că e a Bibliotecii Județene. Dacă trebuie s-o restitui, o voi restitui cât de curând.

O altă casetă similară mi s-a promis de la dl. Miu Petrică, directorul liceului din Cobadin, unde spunea – a organizat o „lansare” în comuna natală. N-am primit-o, nici nu știu dacă s-a făcut ceva acolo.

De la Dvs. am primit deasemeni un mandat poștal, care, și el, m-a surprins plăcut. Iarăși multe mulțumiri!

La București, cartea e împrăștiată prin diverse locuri și se desface cu încetul.

Se simte inactualitatea ei, acum când lumea noastră e terorizată de... alegeri și... tranziție.

Oferta făcută Ambasadei Greciei s-a soldat cu succes. O scrisoare foarte caldă a ambasadorului mi-a dovedit că a citit-o cu atenție și că i-a plăcut. Au achiziționat 150 de exemplare pentru care mi-au și transmis 600.000 lei. N-aș fi crezut că această carte îmi va produce atâta bucurie și folos. Totul vi se datorește Dvs. Vă rămân profund recunoscător!

Am auzit că ați făcut o călătorie frumoasă în lumea cea mare. Felicitările noastre!

Lucki și cu mine vă transmitem cele mai bune urări de fericire și succese, iar domnului Lăpușan călduroase omagii.

Cu sinceră afecțiune,
Pericle Martinescu

București, 1 septembrie 1996

Dragă și stimată prietenă,

Recurg la acest apelativ, deoarece sunt convins – acum, mai mult ca oricând – că mă bucur de prietenia sinceră și constantă a unei persoane care a făcut pentru mine ceva ce nici eu însumi n-aș fi putut să fac.

*Am „descifrat” în fine, caseta video cu înregistrarea momentelor de la lansarea **Excursiei în Ciclade** la Constanța.*

Emisiunea¹, ca să-i spun așa, m-a copleșit pur și simplu. Mi s-au adus atâtea laude și mi s-au atribuit atâtea merite încât mă simt obligat nu numai să fiu demn de ele, dar mai ales, să împlinesc, măcar în parte, datoriile ce-mi revin, ca „fiu al Dobrogei”, așa cum sunt – și sunt – considerat și apreciat. Deși aprecierile mi se par exagerate! Nu sunt mulțumit, nici pe departe, de ceea ce am realizat până acum, însă cuvintele dumneavoastră, ale celor ce m-ați sărbătorit, mă fac să-mi iau angajamente că nu voi dezamăgi pe cei ce și-au pus încrederea în mine. Cu toate că nu mai am mult până la inevitabilul „Final”, vreau să trăiesc ultimii ani ca să văd publicate măcar o parte din manuscrisele ce-și așteaptă rândul – și aceasta mă îndeamnă să sper că voi apuca și anul 2000, când aș putea să închei „socotelile” oarecum mulțumit.

Deocamdată, vă mulțumesc din suflet tuturor celor ce ați contribuit la „lansare”.

Dar în primul rând îți mulțumesc dumitale, scumpă prietenă, pentru că dumneata ai organizat și ai fost sufletul acelei manifestări. Nu găsesc alte cuvinte de recunoștință și ar fi de prisos să-mi exprim gratitudinea prin oricâte vorbe alese aș încerca să aștern pe hârtie.

Sunt copleșit de ceea ce exprimă caseta!

Mă gândeam să v-o restitui, dar acum n-o mai las din mână. O voi păstra ca pe cel mai frumos omagiu ce mi s-a adus în viață. Mii de mulțumiri!

*Cu mult drag,
Pericle Martinescu*

P.S.

Călduroase omagii domnului Lăpușan!

P.P.S. În legătură cu editura „Europolis”, vă pot spune că am primit de acolo trei facturi emise de S.C. Europolis 94, către Ed. Europolis, specificând diverse lucrări de editare, în valoare de: 3.065.200 lei, 1.052.000 lei, 1.502.000 lei.

Ni s-au expediat 700 exemplare din carte. Am încasat bani pentru 300 exemplare (1.200.000 lei), urmând să mai primesc ceva în continuare.

200 exemplare le-am reținut pentru obligații personale, necomercializate.

București, 25 noiembrie 1996

Dragă și stimată prietenă,

¹Realizată de Haralambie Beizadea, directorul postului local de televiziune MTC, acasă la scriitor

De când nu mai avem relații de „afaceri” ne întâlnim mai rar pe calea epistolară, dar asta nu înseamnă că mă gândesc mai puțin la prietenii devoțați de la Constanța. Regret chiar că nu am ocazia să vă scriu mai des, fie și numai spre a-mi mărturisi, iarăși și iarăși, bucuria de a ne fi cunoscut și marea recunoștință pentru ceea ce dumneata ai făcut pentru mine acolo, și deasemeni de a fi avut plăcerea să-l cunosc pe domnul Lăpușan, căruia îi păstrez o sinceră afecțiune.

Sperăm și așteptăm să ne mai revedem, înțeleg foarte bine că lucrul nu este tocmai așa de îndeplinit, mai ales că eu nu-mi mai pot permite dorința de a mă deplasa la Constanța. Totuși cu gândul sunt mereu acolo!

Cum merge monografia despre **Ioan N. Roman**?² Îmi pare rău că în arhiva și literatura mea nu găsesc nici un fel de material ce-ar putea fi de folos, căci așa fi fost foarte fericit să vă ajut în această întreprindere. În schimb am descoperit că istoricul literar Nicolae Scurtu dispune (zice el) de o colecție de scrisori și documente în legătură cu subiectul amintit, i-am propus să vă ajute și este de acord. Rămâne să intrați în legătură și să vă înțelegeți. El poate fi contactat la tel. 615..., mai ușor de găsit seara în jur de ora 10. Mi-ar părea bine să aflu că v-am putut ajuta cu ceva, și că treaba merge spre finalizare.

Călduroase omagii domnului Lăpușan, iar doamnei Aurelia o sărutare pe frunte din partea mea și a soției mele.

Cu mult drag
Pericle Martinescu

În fiecare an de 11 februarie, aniversarea scriitorului, publicam în „Cuget liber” un medalion, un portret, o recenzie. Și sugeram autorităților să-i acorde titlul de cetățean de onoare al Constanței. La rândul lui, îmi trimitea un mic dar datat 11 februarie. În colecția „Restituiri”, a editurii „Ulpia Traiana”, București, 1997, a apărut studiul Pericle Martinescu, **Eminescu văzut de gruparea literară Meșterul Manole**, ediție îngrijită de Nicolae Scurtu. Pe foaia de gardă a scris: „Dragilor noștri prieteni Aurelia și Ștefan Lăpușan, acest mic mesaj literar, în semn de caldă afecțiune, cu regretul de a nu fi împreună la noua mea aniversare (a 86-a!). 11.02.1997. P.S. Omagii călduroase din partea lui Luchi.

București, 21 februarie 1997

Dragă prietenă și stimată doamnă Aurelia,

M-ați făcut, așadar, și „patriarh”!...

Când am citit nota din „Cuget liber” mi-a stârnit râsul, dar mi-a produs și un zvâcnet adânc de jenă, de remușcare, de regrete și auto-imputări. Uitasem, sau nu-mi dădeam seama (de fapt știu foarte bine!) că sunt atât de bătrân. Singura „consolare” – ca să zic așa – este că nu mă aflu unicul în această postură. Mai există încă vreo patru-cinci membri ai generației mele care au atins această vârstă și toți ne propunem s-o mai ducem încă 3-4 ani, ca să

²O încercare monografică despre marele publicist aflată deocamdată în manuscris

atingem pragul lui 2000! Așa că să apucăm și noi fatidica cifră dintre două milenii!

Dar, dacă (însă) nu sunt cel mai bătrân din generație, sunt ca atare din familia mea. Toți membrii familiei mele (tata, mama, frații) s-au stins înainte de 80 de ani – e adevărat, ca niște martiri și victime ale comunismului. Dacă n-ar fi fost vitregiile Istoriei, poate că ar fi ajuns și ei... „patriarhi”. Din neamul Martineștilor din Viișoara, numai nașul meu a trăit până la 92. El se numea tot Periclie (fiind botezat de un grec, „Kir Periklis”) și botezându-mă, mi-a transmis numele lui – nu știu dacă și „harul” de a deveni... nouăzecist!

Oricum mă simt bătrân și chiar mi-e rușine, cum am zis, că am atins această vârstă, căci ea nu dovedește, prin realizări, ceea ce ar fi trebuit să lase în urmă. Acum nu mai e nimic de făcut, puterile m-au părăsit, mintea se mișcă greu, iar aspirațiile, ambițiile nu mă mai încearcă deloc. Trăiesc în virtutea inerției!

Singura plăcere este că mai am (cred) niște prieteni dragi, ca dumneavoastră, care se gândesc cu simpatie la mine – și o soție devotată care se străduiește să mă țină pe picioare și pentru care merită să duc, alături de ea, greul anilor ce-mi apasă umerii.

În final, mulțumesc pentru urări și pentru gândurile bune și frumoase ce mi le-ați transmis la noua mea aniversare.

Cu mult drag,
Pericle Martinescu

P.S. Cuvenitele omagii din partea mea domnului Lăpușan.

București, 25 aprilie 1997

Dragă doamnă Aurelia,

Când am discutat la telefon în legătură cu o eventuală întâlnire la București, n-am avut prezența de spirit să realizez că, probabil, dumneata te gândeași ca această întâlnire să se producă acum, în zilele de Paști, când oamenii au „liber” și își pot face un program personal. Am zis să așteptăm luna mai, ca să fie mai plăcut.

Între timp m-au năpădit o mulțime de incertitudini. În primul rând, cu privire la starea mea psiho-fizică. Nu mă simt cătuși de puțin indicat să apar la televizor. Nu sunt nici fotogenic, nici fonogenic, nici nu am spontaneitatea cuvenită ca să fac o „înregistrare” la microfon sau în fața camerei de luat imagini. Ar ieși ceva penibil, ratat! Nu am aptitudini pentru așa ceva!

Pe deasupra, nici nu râvnesc la asemenea „glorie”. La vârsta mea (de „patriarh”), prefer să rămân mai departe „nemediatizat” prin mijloacele astea moderne.

Aș dori să-mi văd o carte publicată, măcar una din cele care așteaptă în manuscris – însă în această privință perspectivele sunt sumbre. Nu mai prevăd norocul pe care l-am avut cu **Excursie în Ciclade**. Și, de fapt, nici în această direcție nu mă lupt ca să înving. Las totul la voia întâmplării...

Prin urmare, părerea mea este să nu-ți faci program în privința propusei înregistrări. Ar fi o pierdere de timp și o cheltuială prea mare pentru persoanele angrenate în acțiune. Și nu știu dacă „subiectul” merită...

Pentru mine marea bucurie este să știu că am undeva (la Constanța) niște prieteni buni și dragi, cărora le datorez mult și pe care-i iubesc din inimă.

Omagii călduroase domnului Lăpușan.

*Afectuoase sărutări de mâini,
Pericle Martinescu*

București, 10 mai 1997

Iubita noastră prietenă,

*În cele câteva zile care s-au scurs de la întrevederea noastră am avut timp să ne bucurăm și să ne delectăm cu darurile oferite de dumneata. Mai întâi am răsfoit extraordinarul volum despre **Medgidia-Carasu**³, o lucrare (voluminoasă, densă, de excepțională valoare documentară) care constituie o sinteză a tuturor datelor și descoperirilor în legătură cu istoria și existența Dobrogei. O creație (este cu adevărat o creație!) ce va rămâne pentru totdeauna la îndemâna și în sprijinul celor ce se vor apleca, în viitor, asupra cunoașterii și contemplării provinciei noastre de la marginea mării.*

În paralel cu lectura cărții, am savurat delicioșii guvizi și excelentul vin, ce ne-au amintit de faimoasele produse dobrogene, iar acum admirăm încă lalelele ce ne zâmbesc cu grație din vaza de cristal unde le-au așezat mânuțele dumitale darnice.

Mii de mulțumiri pentru toate acestea și o explozie de fericități pentru opera dăruită. (Felicități care i se cuvin deopotrivă colaboratorului dumitale, domnul Lăpușan).

Vizita de acum câteva zile ne-a făcut o imensă plăcere și ne-a dovedit că mai avem încă pe lume prieteni de valoare și de nădejde. Ce alte satisfacții am mai putea râvni la o vârstă când am ajuns pe malurile Aheronului?

Personal, regret însă că rezultatul vizitei și eforturilor dumitale nu-l consider pe măsura intențiilor puse în acțiune. Deși mă pregătisem pentru o „convorbire” cu microfonul la gură, am sfârșit prin a mă bâlbâi ca un terchea-berchea. Te prevenisem că nu am aptitudini pentru „interviuri” – ceea ce s-a văzut. În plus, dumneata m-ai asaltat cu o mulțime de întrebări bine gândite, bine construite, la care eu puteam să dau o mie de răspunsuri, dar, fiindcă erau prea multe, nu mai știam cu ce să încep, de unde să pornesc. Părțile cele mai frumoase au rămas neexprimate. Singura speranță este ca la „montaj” textul să fie curățat pe cât e cu putință și să rezulte ceva măcar... acceptabil.

Din toată această tevdatură ne-am ales – eu și Lucki – cu plăcerea de a ne fi revăzut. Măcar la un an o dată se întâmplă așa ceva, și e destul!

Omagiile noastre harnicului domn Lăpușan și afectuoase îmbrățișări fermecătoarei doamne Aurelia!

*Cu mult drag,
Lucki și Pericle*

București, 24 iulie 1997

Dragă și stimată Prietenă,

³Lăpușan Aurelia; Lăpușan, Ștefan, *Medgidia-Carasu*, Constanța, Editura Muntenia, 1996

Aștept de mai multe zile să fac această scrisoare, însă din cauza unei „indispoziții” stomacale (a fost destul de gravă) n-am fost în stare să mai pun mâna pe stilou. Din fericire, acum mă simt mai bine (chiar, să sperăm, revenind la normal), astfel că încerc să manevrez unele handicapuri din ultima vreme.

Sunt foarte intrigat și dezolat că n-ai primit cele două scrisori ale mele: una trimisă imediat după „înregistrarea” de la București, cealaltă după „vizionarea” casetei respective. Ambele îți erau adresate cu scopul de a-ți mulțumi pentru frumoasele intenții și marea bunăvoință de a mă pune în „cadru”. Am văzut „filmul” și mi-a plăcut foarte mult. Dar de atunci a trecut destulă vreme, impresiile vii au devenit amintiri, totuși sentimentele mele de gratitudine față de dumneata n-au pățit nimic, dimpotrivă ele se accentuează pe zi ce trece.

Păcat că nu suntem mai aproape, să colaborăm mai des! Păcat că mă aflu la o vârstă când puterile și entuziasmele nu mă mai exaltă!... nu-mi rămâne decât să mulțumesc Cerului că, acolo, în Dobrogea noastră natală, există o ființă care, pe plan literar, îmi poartă de grijă cu zel și simpatie.

Cu aceleași gânduri și sentimente calde rămân al familiei Lăpușan sincer și devotat prieten,

Pericle Martinescu

P.S. Lucki te îmbrățișează cu fierbinteza ei efuziune firească – iar eu îi transmit domnului Lăpușan un salut de stimă și admirație pentru activitatea sa de documentarist. A trebuit să vină un pasionat din Țara Lăpușului ca să răscolească arhivele Dobrogene!

Aflu că pregătiți împreună o monografie despre **Primăria Constanței**⁴, lucrare ce se va alătura, desigur, cu cinste, celorlalte elaborate până acum. Succes!

București, 31 ianuarie 1998

Dragi prieteni,

Am primit extraordinara voastră operă **Constanța**. O surpriză la fel de extraordinară pentru mine, un vechi „amant” al Constanței.

Vă felicit pentru această realizare și vă mulțumesc pentru exemplarul oferit.

La rândul meu vă transmit un exemplar din ultima mea carte, cu speranța că are să vă intereseze, măcar prin părțile în care e vorba despre Constanța noastră frumoasă și dragă.

Anexez și un exemplar pentru revista „Tomis”, cu rugămintea de a-l înmâna celor de acolo.

În cazul că apare ceva în „Cuget liber” sau „Tomis” despre **Jurnalul meu**, vă rog să-mi trimiteți și mie câte o tăietură de ziar, căci altfel n-am cum să iau cunoștință.

Încă o dată, felicitările mele fierbinți pentru noua voastră lucrare, merită să îmbogățească bibliografia Dobrogei cu o contribuție excepțională.

⁴Lăpușan Aurelia; Lăpușan Ștefan, Constanța, *Memoria orașului*, Constanța, Editura Muntenia, 1997

București, 21 februarie 2001

Dragă Prietenă,

Cutez să scriu cuvântul cu literă mare, deoarece dumneata m-ai onorat în același fel în excepționalul articol aniversar din „Cuget liber”. Zic „excepțional”, căci abundă în expresii și calificative ce mă fac să cred că, poate, într-adevăr, o fi ceva de numele și opera mea literară.

Mulțumesc din toată inima pentru creditul ce mi-l acorzi și sentimentele ce mi le dovedești ca cititoare atentă și devotată.

Totuși, cred – nu cred, sunt convins – că ai mers prea departe atunci când ai făcut propuneri ca să fiu, nici mai mult nici mai puțin, declarat „cetățean de onoare” al orașului Constanța.

N-am fost primar (ca Ioan. N. Roman sau I. Bănescu), nici deputat sau măcar mare comerciant sau industriaș, ca să merit o asemenea onoare.

M-a bucurat foarte mult articolul dumitale – nu pot avea pretenții la mai mult.

Cu acest prilej am parcurs încă o dată ziarul „Cuget liber” și am constatat că sunteți un colectiv harnic, instruit și bine pregătit profesional, capabil să realizeze un asemenea cotidian „provincial” ce rivalizează cu orice gazetă din Capitală. Felicitările mele !

Iar, mai presus de toate, sunt fericit că te pot număra printre primii (ba chiar primul confrate) ce-mi acordă atâta simpatie și importanță.

Sper să mai apuc vreo câțiva anișori ca să văd publicate și celelalte manuscrise ce-și așteaptă rândul. Dacă nu – treaba Prietenilor (cu P.)

Cu multă și caldă afecțiune,
Pericle Martinescu

București, iulie 2001

Dragi prieteni, Doamna și Domnul Lăpușan,

De mai multă vreme îmi propusesem să vă ofer un „autograf”, dar așteptam apariția cărții de la „Ex Ponto”, ca să vi-l trimit odată cu volumul respectiv.

Acest volum a întârziat (și întârzie) să apară, astfel că autograful de pe carte devine din ce în ce mai tardiv. Mă mulțumesc să vi-l dau sub forma unor poezii, în manuscris și, oarecum, inedite, în semn de simpatie și prietenie ce vă port.

Poeziile fac parte dintr-o „selecție” operată cu mulți ani în urmă, dintr-un maldăr de versuri scrise între 1931 și 1961, deci, vechi și... perimate! Totuși, le-am strâns într-un corp pe care l-am intitulat **Egografii**, fără intenția de a-l publica, ci numai din dorința de a rămâne printre... postume.

La timpul meu, am publicat prin diverse reviste literare câte o poezie, însă nu m-am considerat și nu mi-am simțit „vâna” de poet. Am fost un amator. Probabil numai „Chemările dragostei” m-au împins, uneori, să scriu versuri, fără alte ambiții.

Vă ofer acum aceste două poezii, pe care vi le închin, fiindcă e vorba despre Dobrogea și sunteți doar harnici istoriografi ai Dobrogei. Și fiindcă mă simt obligat să mă „achit” față de multele și călduroasele laude pe care

mi le-ați adus cu diferite prilejuri.

Și, înainte de toate, în semn de vie prietenie pentru prietenia de care mă bucur din partea dumneavoastră.

*Cu multă afecțiune,
Pericle Martinescu*

Cântec pentru cadânele cătunului

Domnului Ștefan Lăpușan, fiu adoptiv al Dobrogei

La Biubiul în arman
Cântă falnic daulgii.
Iară, la Deliorman –
Șalvari, fesuri, salugii.

Pehlivani cu brâie roșii
Și la tâmpile cu parale
(la priviți-i, bărbătoșii!)
Saltă gestu-n geamparale.

Arde-n pântec – aprig jar! –
Dansul de la Istanbul...
Ce timide none par,
Lângă turnul ca un sul,

Trei cadâne. Feregele
Le-ascund chipul, (Ghiersul turc
Sparge cerul. Umbre grele,
Muezini – bărboșii! – urc

Cu apusu-n minarete...)
În șalvarii lor galere
Poartă câte un burete
Pentru ceasuri de tăcere...

Sub ferestre, rogojini
Drag culcușul fecioresc

Pehlivanii – câini blajini –
Râvnesc trupul femeiesc.

Noaptea-n ulițe adorm
Toți cadiii din cătun.
Ei, cu pasul uniform,
Șanțuri sar, ca prin tutun,

(Printre șure de nutrețe,
Se prefac în mogâldețe)

Hop!... Pe preșuri, lângă lut,
Sorb delirul, în iatac.
Spasmul dulce străbătut,
Ei fug apoi prin cerdac.

Coaptă poftă și nebună
Au zvârlit-o lângă lună
Și-au întins pe cer – tîpsie –
Trei cadâne a lor fetie...

La Biubiul în arman
Șaitani joacă și delii,
Iară, la Deliorman –
Noaptea-i sură pe geamii.

Ex voto

Poetei Aurelia Lăpușan, harnică fiică a Dobrogei

Acolo unde cântă sudorile pe frunți
Sibilele revarsă zorile din ciuturi,
Ape logodite sărută coaste – nuduri –
Și-s numai zări aprinse din șes și până-n munți.

Acolo unde visul sclipește la zenit
Istorii vechi mă cheamă iar pașii să mi-i plimb
Pe țarmuri legendare cu străluciri de nimb,
Unde-a scandat exodul Poetul prigonit.

Acolo unde-s veacuri de negură se pierde
Stihia fabuloasă și aprigă a țării
Bătută de pârjoluri, azi valurile mării
Știu chipul ei de piatră serafic să-l dezmiere.

Acolo unde, seara, ciulini și colilia
Veghează pe tăpșanul bătrânelor morminte,
În țarm, răscolită din colb și oseminte,
Febriță și avidă, mi-am tors copilăria.

Dobroge,
Fecioară milenară cu pieptul cald – un laur
Depun sărutul filial pe trupul tău salin
Cu pânțece setoase și cu spinări de aur,
În apusu-împurpurat ca o amforă cu vin.

PERICLE MARTINESCU

CONSTANTIN NOVAC

Amintiri de la Cumpătu

Ne aflăm la masă în formația obișnuită. George e așezat strategic ca să poată cuprinde cu privirea tot ce mișcă în restaurantul-cantină. Latino-americanul, alias Marin Mitrică, nu e favorizat de poziție, se răsucește trudnic pe scaun pentru a contempla cu un aer critic această adunătură neinteresantă de bătrâni și copii, marfă de octombrie. Dintre cunoscuți, firește, venerabilul profesor. „Pute a azil de bătrâni” zice Geoogi între două îmbucături. Între timp se înserează, exclamațiile copiilor, clinchetul tacâmurilor, bufnetul ușii de la intrare capătă tonalități vespérale. „E cineva din top pe-aici, s-a anunțat cineva?” întrebă sud-americanul. „Nu știu – zice Geoogi. Se pare că a venit *Barosanul*”.

Geoogi e cel mai înformat membru al grupului, are canalele lui secrete, vinde și cumpără toată ziua. Despre așa numitul Barosan nu se spun decât lucruri bune sau se tace. Până și calamburgiul, oricât de cinic, îi pronunță porecla, rareori numele, cu un respect în măsură să-l umanizeze de tot atâtea ori. O dată venit în stațiune, *Barosanul* impune un climat specific îndeobște unei școli în care descinde Inspectorul. Nu-l vedeai neapărat, dar era acolo, nu musai să te chestioneze ca să-și inspire totuși conștiința de veșnic nepregătit în care te complaci în cele din urmă cu îngăduința destinului; atâtea ești, atâtea poți. Se mișca, seren, prin sala de mese sau pe *Strada pantei dulci*... numai pentru a-și marca absențele intermediare a căror fertilitate creatoare i-o bănuiam, i-o creditam fără rezerve până la apariția altei cărți cu numele lui în librării. Eram absolut sigur că *Barosanul* respecta un angajament de austeritate pe măsura reputației, de partaj sentimental similar cu programul pe care mi-l adoptasem, cu modestie, și eu, deși reieșit dintr-o vocație superioară. Aș fi dat orice ca personajul meu să fie la înălțimea personajului bănuț a se fi aflat acum în fabrica literară a *Barosanului*. Nu l-am zărit niciodată grăbindu-se. Dădea impresia că tot ce i se pretinde se află în el însuși, că nu-i rămânea decât să discearnă între felurite oferte de stări de spirit; pe când la mine, stările de spirit mă arbitrează... „Ce facem, luăm o fiolă sau mergem la mine să stingem pălınca?” întrebă sud-americanul, ardelean de origine.

Într-un timp s-a întunecat de-a binelea, au plecat mai toți. Afară, câinii latră înverșunat, ziua se încaieră între ei, noaptea se solidarizează împotriva unui miros, a unui foșnet de jivină. „Mergem la tine, până mâine pălınca se trezește” consimte poetul. Poate merge și...” Arătă spre mine. „Nu! Eu am alt

program. Fac puțină mișcare în jurul vilei și mă duc să mai citesc ceva.” „Ești nebun, te punem sub tutelă” zice poetul zis Trapperul.

Îi las să plece împreună cu profesorul. Câinii latră tot mai înverșunat, a sălbăticiune. Îmi dau seama de ce. Precipitat spre ușă zăresc, în sărăcia luminilor de pe *Strada pantei dulci*... o ursoaică cu doi pui evoluând elegant, dansând parcă, la vale, fără să se sinchisească de haita de câini puși pe urmele ei. Se tot îndepărtează în schelălăituri și hămăituri de jigodii. „Mergeți?” îl întreb pe profesor. „Nu, mai aștept până se îndepărtează jivinele.” Cobor scările ce duceau peste pârliașul după care trebuia să urc alt rând de trepte către vilă, când, pe *Podețul frunzelor scuturate*, în lumina lanternei de care nu mă despărteam, deslușesc masa ceva mai întunecată a unui trup prăvălit pe balustradă, cu capul în jos, năzuind parcă spre pârlul de dedesubt. Trupul gemea, se zvârcolea într-o vizibilă suferință. Primul meu gând a fost acela de a-mi vedea de drum, doar nu eram de la Salvamont; probabil însă că zgomotul pașilor mei îl făcu pe individul atârnat atât de nefiresc, ca o rufă pusă la uscat pe țeava balustradei, să-și recapete verticalitatea, ce-i drept, destul de clătinată. În bătaia lanternei am văzut cu stupoare chipul desfigurat de cazne și brăzdat de lacrimi sau Dumnezeu știe de ce altceva al *Barosanului*, marele magician al literelor despre care, cum spuneam, vorbea în termeni plini de prudență și bună cuviință. În ce mă privește, n-am încercat, de-a lungul timpului, citindu-l sau urmărindu-l de departe, decât un soi de stare ambiguă, trăită de obicei în preajma legendelor. Și acum, văzându-l într-un asemenea hal, m-am lăsat traversat instantaneu de o senzație de frustrare; era ca și cum aș fi fost jefuit. „Vă e rău?” În loc de răspuns am fost martorul unei răsuciri bruște spre aceeași balustradă, răsucire urmată de o altă serie de icnete... „Domnule, vă e rău? Să vă ajut cu ceva?”

Nimic clar de-acolo, de jos, numai niște bolboroseli, frânturi de limbaj lipsite de noimă, obsesii de-ale lui, pesemne, zațul, zgura încordărilor de peste zi, fraze trunchiate din care abia-abia puteai desluși câte ceva; oricum, prea puțin semnificativ ca să poată fi cândva evocat în *Așa l-am cunoscut*... sau *Prietenii mei, scriitorii*... „Dacă aveți nevoie de ceva, vă rog să...” „A băut toxicor și-a ciupit-o de picior”. „Poftim? Cine?”

Maestrul își revenise pe o verticală la fel de nesigură, părând să-mi întindă un braț ca pentru a fi sprijinit într-o eventuală deplasare. M-am grăbit să-i vin în întâmpinare. „Nu! Indienii algonkini au căzut cu curu-n spini. Uită-te!” „Aha” N-aveam de ce spune *aha*, nu înțelegeam nimic. „Uită-te aici, în palma mea! E sânge?” Am luminat cu lanterna mâna vânătă, udă de secreții refulate și atâta tot. „Nu e nici un sânge”. „Du-mă acasă! Știi unde stau?”

Ne iscodeam de la minimă distanță, ai fi zis că ne căutam, unul altuia, într-o presupusă luptă corp la corp, punctul nevralgic, în vreme ce cedam unui gând ademenitor; *descopeream că însuși Barosanul nu-i decât un biet om*. Dacă mi-aș fi propus vreodată să reflectez la asta, poate că aș fi ajuns la același rezultat. Dar nu-mi propusesem. Până la vârsta mea m-am lăsat sedus de prea puține ipoteze, preferând certitudinile altora. Mă deranja, în același timp, sugestia unei ipostaze subalterne pe care însă responsabilitatea față de o valoare națională, nu-i așa, mi-a amendat-o numaidecât. Mai ales că *Barosanul* dădea semne să escaladeze balustrada podețului, riscând să se prăvălească în pârliașul de dedesubt. „Ușurel, să nu ne dăm de-a dura, că facem buba. Așa!”

Și m-am trezit cu Maestrul în spinare. Un *cefalopod*. Un trup fierbinte și flasc, duhnind a rachiu trezit și emițând, pe o lungime de undă supusă unui

teribil bruiaj, un terci de vorbe, icnete, chefnituri, regurgitații, accese de tuse, de râs sau de plâns... Poftim, cine-i mare, cine-i măreț! Cine mama dracului poate crede că un astfel de individ...? Era o chestie revoltătoare asupra căreia zăboveam parcă în pragul revoltei. Toți au dreptul, câți au șansa? Uite, individul ăsta din spinarea lui ajunge să strănute o dată și, gata, gata gloria, comentarii entuziaste, premii, călătorii în străinătate, personaje ale căror nume devin comune, familiare tuturor... O matahală obeză ca asta care-i moaie oasele acum, stăpână pe o împărăție de supuși inventați...

Mai erau câteva trepte de urcat, transpirasem, sudoarea de pe frunte își găsisse vad printre sprâncene și-mi stânjenea vederea, dar ce era mai păcătos, că Maestrul se dezghinase rău de tot, nu mai avea controlul membrelor. Încât părea să car *componente*, îi săltam un picior târât pe trepte și-i scăpam brațul care antrena după sine umărul, și așa mai departe. Cât pe-aci să mă-mpiedic de rigola supraînălțată. Încă un efort în urma căruia s-ar fi putut spune că nimic din ponderea *Barosanului* nu mai greva direct asupra pământului; absolut tot ceea ce reprezenta el fizic se afla în cârca mea.

Și atunci unde se afla inefabilul, imponderabilul, mecanismul ăla tainic aducător de har, rășăritor dintr-un munte de carne, tendoane și sucuri otrăvite? Unde?

În sfârșit, m-am descotorosit de el, l-am lăsat să lunece pe povârnișul spinării, m-am întors să-l susțin, dar *Barosanul* deja executase câțiva pași împleticiți, aflându-se acum sub lampa răspântiei, aplecat, aproape ghemuit, zgâlțâit de alte convulsii. „Du-te acum, lasă-mă-n pace! Dacă ar fi după mine ești treaz ca un porc”. Am avut grijă să mă păstrez la distanță, dezgustat de scena care mi se oferea în timp ce un câine vagabond îi dădea târcoale amărâtului. „Măcar un bogdaproste nu puteai să-mi zici?” l-am întrebat compensându-mi astfel, pentru a doua oară, sugestia unui comportament subaltern...

*

M-am trezit adușmecând pădurea, și întreg acel ansamblu de trunchiuri trufașe, frunzișuri putrede, râpi roșiatice năpădite de pietre și de smocuri de iarbă ofilite îmi răspundea cu același iz de tăciune cu care mi-ar fi răspuns tot ce mi-ar fi căzut în bătaia mirosului. Pădurea mă înconjura tot mai tăcută, de-o parte și de alta a drumului alb, pietruit, plin de băltoace cafenii de pe urma unei ploii uitate... Nu m-am abătut din drum decât în dreptul unei bariere vârgate care marca accesul într-un poligon de trageri. De data asta poligonul era pustiu, un platou întins, mărginit de liziera pădurii deasupra căreia, în plan îndepărtat, străjuiau munții. Am urcat panta abruptă a parapetului, apoi am coborât prelungirea lină dinspre drum, ca să mă răzgândesc, pradă unui nelămurit impuls, și să escaladez din nou, gâfâind, dealul acela artificial împănăt cu gloanțele recruților. l-am străbătut creasta, lăsând să se desfășoare, în stânga mea, terenul verde traversat de liniile întunecate și sinuoase ale unor tranșee miniaturale, și m-am lăsat să lunec la vale, spre liziera pădurii, ocolind trunchiuri putrede de copaci și tufișuri împodobite cu ciorchini de mărgelă roșii, sticloase.

Mda! Era tot acolo! O țevă de fier, înaltă de câțiva metri, subțire, ai fi zis fragilă, împlântată de cine știe cine și cu cine știe ce scop, acum uitat, în mijlocul unui luminiș. Tot aici, cu ani în urmă, îmi mirosea a pădure și a scoarță de copac, jilavă, îmbibată de secrețiile toamnei și a încă ceva greu de definit,

cumva a el în toate. M-am aplecat, dintr-un reflex, dibuind, ce anume, prin stratul roșcat al frunzelor căzute, un tren hăuli prelung presându-mi timpanele cu sonorități ample, succesive, apoi un foșnet, o răvășeală scurtă și zgomoasă m-a îndreptat de șale, cu senzația primejdiei. Ursul!

„Căutați ceva? Ați pierdut ceva?” Tot ceva mătăhălos, dar nu jivina; un balonzaid verde, cu reverele pleoștite, arse de acizii nenumăratelor spălări chimice, și o față grav-întrebătoare, dominată de reliefurile unor buze groase, supradimensionate. L-am recunoscut pe unul dintre mușterii *Templului în-destulării* despre care Geoogi spusese că-i bun de desfumat chiuvete. Părea un om foarte îndatoritor și cumsecade. „Ați pierdut, într-adevăr ceva? Pot să vă ajut cu ceva?” „Nnn...n...nimic. Doar așa într-o plimbare”. „Aunci veniți să vă arăt ceva!”

Prea multe ceva-uri. M-am luat ascultător după balonzaidul verde care se abătu puțin spre stânga, cam pe axul poligonului, așteptându-mă să dau peste un cadavru sau peste o comoară abandonată. Pădurea mă întâmpină la fel de tăcută, de indiferentă, foioase clătînându-și, în aburul de vânt, resturile derizorii ale coroanelor lor ruginite. „Păi e posibil așa ceva? Un masacru, un adevărat masacru pe care noi... Eu am slujit pădurea, domnule, sau tovarășe, cum să-ți spun, dar în condițiile astea eu îmi dădeam demisia! Cu toată răspunderea! Nu-i posibil așa ceva! Masacru curat! Poftim!”

Acum chiar mă așteptam să dau peste o duzină de cadavre. M-am trezit, în schimb, cu trei degete strânse ca pentru închinăciune, agitate în raza privirilor lui incitate dar încă nedumerite. Degetele strângeau între buricele lor un mic obiect cenușiu, metalic „Vedeți?” „Ce să văd?” „Gloanțe, domnule! Proiectile! Aștia, copiii noștri, învață să omoare oameni împușcând cerul și pădurea! Păi, e posibil așa ceva?”

M-am apropiat anevoios de înțelegere, poate prea anevoios pentru nerăbdarea indignată a balonzaidului verde care, abandonând micul proiectil, se răsuci brusc, apucându-se să râcăie cu unghiile degetelor în scoarța cafenie a altui copac... „Poftim! Închipuiți-vă că ar sângera! Că ar țipa și ar plânge, că asta-i o piață în care s-ar trage în oameni! Dar se răzbună! Avem pielea groasă dar dedesubt tot ne doare! O dată și odată! Nu-i posibil așa ceva!”

Și atunci m-am dumirit și eu, dar abia după ce balonzaidul verde, bombă-nind și afurisind, îmi pieri din vedere, lăsându-mă singur printre trunchiurile semințite, înainte de a înflori, cu solzi mari de plumb. Cei mai mulți dintre copaci păreau niște pești verticali adulmecând aerul cu suflarea lor întretăiată, de balenă harponită. Cu metalul ăla cenușiu, înfipt în el, lemnul lăcrimând căpăta consistența și senzualitatea vibratilă, dureroasă a unei cărni împușcate...

GELLU NAUM

La gramatica del labirinto*

(n) Aum sul banco

Tante cose sapevo (e non tutte da dire) di un setaccio che vaglia a
rovescio dal profondo a fior d'acqua
e dei pioppi neri che maturano là
nonché degli ampi respiri
sembra però che mi sia dovuto fermare un po' su un banco
a meditarci sopra
e salutare gli ignoti che passavano davanti a me

allora l'aria si riempì di anime e tra quelle
la mia anima si spostò nel corpo di un vecchio in gabardina nera
e berretto a dadi
e con lui se ne andò
e rimasero sul banco
solo i miei indumenti d'avorio

La traversata

Quella cosa (l'opporsi) si stava chiudendo
come se venisse da lontano da luoghi non dissodati
ad occhi chiusi l'ascoltavamo prendevamo congedo
verso le isole in volo ci baciavamo
come dopo un prolungato e triste travimento

spesso inosservate le parole seguivano l'esodo
una mano nera e una mano bianca il nero bacio della calamita
la forma liquida dei semi i piedi che appena mettevano fronde

in quei giorni sognando la Traversata
ci amavamo rivolgendoci dei numeri

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

La faccia segreta della sofferenza vegetale

Come nascono I metalli

Qua e là possono ancora accadere delle cose difficili da capire
i miei vicini per esempio invitti e umidi vanno a macinare del mais a
Singureni

io non ci vado meglio starmene a casa e guardare per il setaccio
scelgo però questa ipostasi per non lasciarmi sfuggire per caso il
momento in cui il tutto traboccherà sulle sponde

è giusto ognuno può rimanere o andare
libero di farlo

i miei vicini vanno a macinare a Singureni io non li trattengo

resto a casa e guardo per il setaccio

forse sono colui che dorme ancora non lo so

nel mio sonno per il setaccio c'è un bosco lontano là solo il silenzio
illumina

là tutti gli alberi fanno nascere dei metalli

bisognerebbe tener conto di questa nascita ma non si sa più
quando si compie

né ciò che sia e in che consista la seduzione di quei neonati
di ferro o di rame che brillano sotto la scorza del legno materno
nella loro forma tardiva.

La scatola nera

„Ci saranno sempre delle ombre lassù che
cadano su di voi come pioggia“

così gridavano dal cielo Jessie Norman e Kathleen Battle
io le guardavo da giù

sognando la sincronizzazione dei respiri

care le mie mormoravo con gigantesca malinconia

care le mie io non ho dimenticato nulla

ma arriva un giorno che tutto si copre di un sereno silenzio azzurro

che il postino porta a ognuno una busta di cenere

il giorno che la sconfinata pioggia riempie i placidi laghi

e un diluvio di fulmini pervade la terra e il cielo

il giorno che pascoleremo fino all'età senile

il giorno che si spegneranno tutti i forni dei vasai

il giorno che le nostre bocche saranno becchi d'uccelli che non parlano e
non segnalano

mentre noi per valli e per prati siamo quelli di una volta

e allora cosa farmene delle vostre tempie e piante dei piedi
disperse tra l'erba.

La soglia

Da solo di sotto ai giardini mi chiedevo
„chi sei tu mio vecchio bambino“
stavo nel mio orecchio giocavo con la tromba del suddetto Eustachio
da lì si sentiva per il mio timpano rotto
una fanciulla salire il rogo
„accendete il fuoco“ gridava „voglio morire“

allora s'alzava dall'erba qualcuno di fumo e leggeva
l'annunzio del giornale serale
man mano che leggeva sentivo l'imbrunir delle parole
„COSTRUISCO PERPETUUM MOBILE CERCO FONTE DI
FINANZIAMENTO HO LA SOLUZIONE
str dell'Aviatore 148 ap 3 Petrosani“

Solo stavo nel mio orecchio presso una soglia non visibile
ero con l'età molto innanzi
aspettavo il risveglio da basso
cadevano fulmini il cielo bruciava
solo stavamo entrambi nel mio orecchio sordo il mio vecchio bambino
e aspettavamo che fossimo nati
eravamo vuol dire *ammirevoli*

Discorso per le pietre

La riconsegna della vita

Dopo una folata di fresco si fece buio e il nostro spossato pensiero
affogò nelle proprie gore
la terra nella sua ombra possente s'attaccò ai cieli nulla se ne staccò
più
noi ci sdraiammo sull'asfalto nella rinfrescante sordità del luogo per
contemplare i movimenti lenti
là tra tecnica e meccanismo cominciò l'eterna eclissi l'esperienza del
buio la sua stupefacente sovversione
la mobilia del sonno e lo spavento ci inchiodarono le caviglie
i messaggi subliminali si sciolsero nei meccanismi di respiro
in rilievo si chiarì un seno
la sua apparizione suscitò un pervertimento del paesaggio le corna della
luna ci vegliavano ma noi le stimavamo malevole
i nomi non furon più detti e il firmamento non crollò sapemmo
esattamente tutto ciò che sognava la terra fra di noi
dormimmo ognuno nel riposo di tutti e non si fermò più nessuno al
proprio limite
nello scrivere con la lingua sull'asfalto.

La piramide a mezz'aria

a Joachim Sartorius

Son trascorsi sette secoli da quando Gertrude
incontrava il suo Sacro Amante nei giardini
le piaceva l'acqua corrente-chiara e la libertà degli uccelli
nel silenzio di quei luoghi

ed ecco infine che la sua Piramide
galleggia sopra il cielo ghiacciato

Arbitro dell'Estasi Gertrude è adesso qui
potremmo parlare con lei potremmo ricadere
insieme nella nostra inquietante irrealtà
potremmo impazzire o potremmo scordare insieme
le parole che ci avvolgono ed i segni espressi

allora pian piano può darsi che ci saremo librati
dalla loro infelicità gloriosa.

Berlino, 23 marzo 1995

La visita

Mio fratello il morto e 3 sorelle maggiori s'addormentarono
nella loro giungla di nebbia nella loro natura
più limpida e al tempo stesso più oscura

li chiamo loro non mi rispondono

andrei da loro si dorme bene di là
mio fratello infreddolito e pietoso mi canterebbe qualcosa
due delle sorelle piangerebbero per me
la terza coprirebbe la mia schiena arrugginita
del suo scialle marcio e umido

Il leone verde pellicano incerto

Un pellicano ci viene incontro nel labirinto
avvolto in nebbie verdi coperto di vetri colorati
e recita ad alta voce Padre Nostro otto volte

poiché ride gli do uno schiaffo
con i miei palmi ritagliati e mesti

dopo un po' arriva anche il Guardiano
l'amata mi bacia le api dei Labirinti mi danno del miele
il Guardiano non si scompone
„scende la sera“ lui ci avverte

una nube di terra ci ricopre il cielo

Thalamus

Gli occhi muravano il buio le nubi
vincolavano le uscite

un ghiacciaio galleggiava sulle vie della città
s'avvicinava alla nostra finestra
nella stanza di fianco l'allenatore Coach adagiava le sue ali su una sedia
e rannicchiato in un'aspra malinconia
si baciava i ginocchi

la sua spalla attaccata alla mia
l'amata parlava da sola
„da 54 anni“ diceva „cerco un feretro marcio una fossa
qualcosa in cui possiamo cacciarci dentro insieme“

un albero crollò sotto la finestra qualcuno non visibile versò su di noi
alcune enormi fontane stentai a levarmi poggiando al margine tondo
di un tavolino chiaro che era cominciata la pioggia „andiamo“ dissi
all'amata „ehi senti Gambe Pesanti solo una parola“
dal di là Coach (mi conosceva già da quando avevo cominciato a
trascinare i piedi)

fuori un fulmine mi atterrò nella melma verde dell'erba l'amata si sforzò
di sollevarmi Coach venne fuori e mi fece stare in piedi

da lontano giunsero dei latrati apparve la luna „sei
cascato in bellezza“ disse Coach

eccoci sotto la luna tutti e tre

era un silenzio tremendo „Capo“ disse Coach
„mi ha ucciso tant'acqua“
e si mise a piangere

„ha fame“ sussurrò l'amata „diamogli qualche foglia“
e si mise a raccogliere foglie dalla melma dell'erba
allora giunsero di nuovo quei latrati „è la Mamma dei Cani“
disse Coach „ha trovato degli ossi non vorrei mancare l'occasione“
l'amata gli porse le foglie raccolte lui si rifiutò „non doveva grazie lieto
d'averla conosciuta“
e si diede alla fuga nella direzione dei latrati

io e l'amata ci siamo stesi sotto la luna sopra le nostre umide ombre
e così siamo rimasti finché avvenisse il risveglio

Comana, settembre 1996

Traducere de
GEO VASILE

LEO BUTNARU

Avangarda rusă

Vladimir Maiakovski: „Iată - eu, pe de-a-ntregul, sunt durere, contuzie și urlet”

Încă de la fulminantul său debut, ca poet și teoretician al futurismului, Vladimir Maiakovski s-a dovedit a fi un năvalnic emanator de energii artistice, ideatice, un generos, potopitor izvoditor de metafore surprinzătoare, încât, prin atare nemaîntâlnită capacitate de furnizare de fluizi ai spiritului în mare diversitate, copleșea, de-a dreptul... hipnotiza o parte a publicului; el, genuinul *sui generis*, lăsa cu gura căscată sute și sute de ingenui care veneau la serile de poezie ale celor care le promitea cea palmă – dintr-o dată ajunsă... celebră, pe buzele multora – cea palmă merită gustului public. Era un adevărat retor (cu „glas de arhidiacon”, cum scria Pasternak) al noii literaturi, al futurismului rus; retor clamând „În gura mare!” (acest poem pe care de asemenea Pasternak l-a definit ca: „nemuritor document din preclipele morții”), spre deosebire de un alt poet și el atins – incontestabil – de geniu, Velimir Hlebnikov, a cărui voce abia de plusa, coala, o zecime de decibel peste surdina șoaptei. Maiakovski fascina chiar și atunci, când – frumos, dezinvolt, ingenios, în sfidătoarea sa vestă galbenă, absolut conștient de ce pune la cale – debita/săpa „prăpăstii” în șiruri de secole, peste veacuri, spații, continente, susținând, spre exemplu (după cum își amintea Benedikt Livșiț), că – în contextul genealogiei futurismului! – egiptenii și elinii care mângâiaseră, în adânci antichități, pisicile negre fuseseră, de fapt (și – pur și simplu), primii pământeni care au descoperit... electricitatea, de unde superb-agresivul întru jocul spiritului poet Maiakovski trăgea concluzia despre multimilenara, deja, tradiție urbanistică a... futurismului! Iar poemul lui „Dar voi ați putea?”, care se încheie, interogator: „Dar voi / nocturne ați putea cânta / la flautul / înaltelor burlane?” sugera că l-ar filia încă din jghiaburile grădinilor suspendate ale Semiramidei, care îl și interpretau *berceuse* (legănat). Astfel, budetleanismul (futurismul) apăruse aproape concomitent cu crearea generală a lumii... Acest lucru, acest mod de a ieși și a combate, spiritualicește, în lume – în gura mare, ar fi putut să-l încânte/mulțumească nespus de mult pe David Burliuk care, nu chiar cu mult timp înainte, întâlnise un june abia sosit de pe tărâmurile trans-

caucaziene, văzând în el o variantă fiziologică și spirituală a tânărului Jack London. La o întâlnire, Maiakovski-London cutează să-i citească lui Burliuk niște versuri, ținând să sublinieze că „le-a comis” un cunoscut de-al său. Cu intuiția lui extrem de sensibilă, Burliuk trage imediat lozul câștigător, râzând, bătându-l pe umăr pe declamator și exclamând: „Las-o naibii cu explicațiile. Recunoaște că tu însuși ai scris aceste versuri. Și, zău, ești un poet genial!” A doua zi, întâlnindu-se cu un vechi cunoscut, Burliuk așa i-l și prezintă pe noul său amic: „Nu-l cunoașteți? E genialul meu prieten, celebrul poet Maiakovski!” Firește, junele nu putu reacționa altcum, decât printr-o evidentă intimidare, numai cu Burliuk ținu una și bună: „Ei, Voldecika, de-acu înainte scrie, în caz contrar mă pui într-o situație idioată de tot. Nu ai frică de nimic. O să-ți dau câte 50 de copeici pe zi. De azi înainte ești un om asigurat”. Da, Burliuk se putea bucura că prietenul său confirma. Pentru că, de la acele prime întâlniri și 50 de copeici, Maiakovski începu să scrie cu adevărat, având o extraordinară capacitate de muncă și inventivitate metaforică. Și dacă „sosia” sa americană, Jack London, povestește despre căutarea și extragerea aurului, Maiakovski avea să scrie despre acele miligrame de uraniu poetic, obținute cu mare trudă din zecile de tone de rocă lingvistică. („Bogăția lexicului poetului înseamnă omologarea acestuia”, precum se accentua în unul din manifestele futuriștilor, „Juvelnicul juzilor, II - 1913”, al cărui coautor a fost și V. Maiakovski.)

* * *

Vladimir Maiakovski e din spița nu prea numeroșilor poeți cărora li se potrivește cu adevărat calificativul de URIAȘ. Chiar dacă unora dintre noi, în anumite ipostaze ale sale (să zicem, ultimul deceniu de creație, 1920-1930), el ni se pare asemeni fantasticului șarpe Uroboros care, făcându-se inel, cerc, mușcă din propriul său trup (creație, destin, șansă, glorie etc.). Da, pare a se autodevora, autoîmpuțina, dar, în esență, rămâne integru, cu toate ale sale, bune și rele, genialitate și conjunctură pre-realist socialistă. Astfel că Maiakovski nu e cel care trebuie apărat, îndreptățit din anumite considerente. El ar ieși ca și „disculpat”, dacă, pur și simplu, ar fi readus la lumina adevărului deplin, scos din mrejele prejudecăților, uneori de-a dreptul frivole, ce îl încurajează pe oricine/fitecine să spună cu aplomb: „Da, dar știți... vă amintiți?... Stângismul, începutul proletcultismului... poemul «V. I. Lenin»”, cel despre pașaportul sovietic ș.a.m.d.” Sigur, și astea (cu părerea de rău; în caz contrar, poetul ar fi trebuit să se sinucidă (sau să fie... sinucis!) mai înainte de vârsta-i de 37 de ani). Însă Vladimir Maiakovski cel de până la sfârșitul anilor '20 e Poetul Autentic. Pentru că, se știe, dânsul a avut cohorte întregi de epigoni, imitatori – da, unii jalnici – pe mai multe continente. Însă deplorabila lor prestație (benevol-grafomană) nu avea nimic în comun cu tălăzuirile poetice ale lui Maiakovski care, după Pușkin, se afirma drept un alt mare novator, structural și conceptual, al prozodiei ruse. Cu o temeritate surprinzătoare, el dăruie sistemul tradițional al versificației silabo-tonice, instituit – se părea pentru totdeauna – încă în secolul XVIII. (Precum se spune în sus-citatul manifest „Juvelnicul juzilor, II - 1913: „Am distrus ritmurile... Hlebnikov a promovat o metrică prozodică a limbii orale, vii. Am încetat de a mai căuta cadențe prin manuale – orice mișcare îi naște poetului un nou ritm liber”.) Astfel că versul maiakovskian nu mai mizează pe muzica ritmului, ci pe accentul semantic, pe intonația de o fascinantă descătușare și fecunditate sugestivă. Pentru Maiakovski, numărul de silabe în vers și-a pierdut poziția

de căpetenie, s-a modificat calitativ rolul și a crescut importanța organiza-torică ale rimei, evidențiindu-se expresiv caracterul oral (vorbit) al textului poetic. [Precum spune punctul 9 din același manifest: „Rima de la începutul versurilor (David Burluiuk), cea medie, rima inversă (Vladimir Maiakovski)”.] Prin urmare, versul citit (cu privirea) și cel auzit fuzionau într-un (altfel de) tot întreg. (Ilya Ehrenburg remarca sagace: „Când citești versurile Ahmatovei cu voce tare, nu că într-o sală imensă, ci chiar într-un dormitor(aș) strămt, – asta mai că ar însemna o insultă, pentru că ele nu trebuie vorbite, ci șoptite. Iar un „Maiakovski cameral” – n-ar fi decât o absurditate. Versurile sale trebuie urlate, împroșcate în piețe... Cu o colosală insistență, inventivitate, agerime el lărgeste baza îngustă a poeziei ruse contemporane”.) Iar peste câteva de-cenii, ecourile tumultului maiakovskian avea să declanșeze, cred, fenomenul numit „poezia stadioanelor”, ai căror protagoniști fuseseră Andrei Voznesenski, Evgheni Evtușenko, Bella Ahmadulina, Bulat Okudjava, Robert Rojdestvenski. Și din nou, acel ecou maiakovskian, deja prin intermediari, ca și cum, parcă încuraja tot alți și alți prozeliți în insignifiantă postură de epigoni care, de cum apar în număr covârșitor, compromis ceea ce părea să fie fascinant, autentic, irepetabil, chiar... inimitabil. Pentru că, deja în 1914, în una din declarațiile programatice ale *budetlenilor*, „Duceți-vă dracului!”, se atrăgea atenția la dintăile impulsuri epigonice:

„Ca de obicei, Vasili Briusov rumega dimpreună cu paginile ziarului *Rus-skaia mâs'* poezia lui Maiakovski.

Las-o baltă, Vasia, asta nu ți-i plută!...

Oare bătrâneii nu ne-au mângâiat pe căpșor din motivul, ca din scânteia poeziei noastre sfidătoare să-și croiască în grabă un electro-brâu pentru a comunica cu muzele?...

Aceste subiecte au provocat o întregă herghelie de tineri, ca mai ieri fără ocupații concrete, să se arunce asupra literaturii și să-și arate chipul schimonosit de grimase: şuieratele de vânt „Mezaniul poeziei”, „Vestitorul petersburghez” ș.a.”

(E drept, în perioada interbelică și nu numai, Maiakovski avu și „discipoli” demni de tot respectul – Johannes Becher, Louis Aragon, Pablo Neruda, Nazim Hikmet și, poate, Iannis Ritsos – poeți importanți, nu numai ai secolului XX.) Maiakovski a lărgit mult registrul ideatic și cel tematic, precum se înțelege, implicit, și din poemul „Fraților scriitori” (1917):

*Domnilor poeți,
oare chiar să nu vă fi plictisit deja
pajii,
palatele,
amorul,
boschetul de liliac
înflorind ca altădată?
Dacă
cei ca voi
sunt creatori –
eu scuipe pe oricare artă.*

În exegetica românească, repunerea în „drepturi depline” ale Poetului Maiakovski, prin dezavuarea unor prejudecăți și clișee pseudoaxiologice, porni de la A. E. Bakonsky, acum 35 de ani, în inegalabilul volum **Panorama poeziei universale contemporane**, apărut la editura „Albatros” (cu părere

de rău, nici până astăzi reeditat...): „Dacă în mod obișnuit poezii pot fi multă vreme vitregiți prin uitare, soarta lui Vladimir Maiakovski l-a nedreptățit oarecum tocmai prin gloria lui, îndeosebi postumă, care l-a redus la una singură din multiplele-i înfățișări, exacerbând-o la proxim și multiplicând astfel portretul stereotip, menit în cele din urmă să obosească și să deconcerteze. Complexitatea fenomenului Maiakovski s-a estompat astfel în fața cititorului din noile generații, ispitit adesea, din necunoaștere, să vadă în figura marelui poet un posibil emul al lui Demian Bednâi sau al lui Bezâmenski. Adevărul e însă cu totul altul: poezia rusă contemporană, mergând de la Blok și Hlebnikov la Esenin, Pasternak sau Mandelyștam, nu poate fi imaginată fără prezența aceluia personaj halucinant și frenetic care a fost Vladimir Maiakovski. Mai mult chiar, însuși limbajul de azi al poeziei, arsenalul expresiei moderne, nu e de conceput fără altoiul său. E suficient să ne gândim la spațiul imens pe care îl închid cei doi poli ai existenței sale, atât de tragic opuși: viața și moartea poetului, pentru a realiza dimensiunile personalității lui”.

Cred că unul din cele mai convingătoare argumente pentru renunțarea la „portretul stereotip”, la prejudecăți, clișee de către unii potențiali cititori (neofii, să zicem, în ale creației acestui mare autor) este *affarea* (!), că Vladimir Maiakovski se înfățișează și ca unul din excepționali poeți ai dragostei: lată poemul „programatic”, „Concluzie” (1922):

*lubirea nu o vor ruina
nici certurile și
nici orice depărtări.
Ea e împlinită
cumpănită
verificată.
Rostind solemn versu-ntraripat
jur –
iubesc neabătut
și cu adevărat!*

Da, acesta e un cu totul altfel de poet al erosului. E cu adevărat și convingător cel anume de la rupturi/sfâșieri de epoci, de la răscrucile filozofiei și eticii, de la neliniștitoare, înviforata, tranșanta schimbare de registru și game ale modernității începutului de secol XX. („Cunoaștem sentimente care nu au existat până la noi”, se spunea în „Juvencul juzilor, II”). Ceea ce-l făcu pe Pasternak (care se aflase pe un alt versant al reformelor prozodice) să mărturisească: „Eu iubesc foarte mult lirica de tinerețe a lui Maiakovski. Pe fundalul dezmațului de atunci, seriozitatea ei, grea, tânguitoare, era atât de neobișnuită. E o poezie modelată măiestrit, demnă, demonică și, concomitent, infinit condamnată, pierind, aproape că implorând ajutor”. În această poezie e tragedia mării dragoste amenințate, sfâșiate, îndoliate de primul război mondial. Dragoste curmată și de moartea atâtor poeți din mai multe țări ale Europei. În creația sa de până la revoluție, poezia e o continuă spovedanie, până la strigăt, poate că – până la urlat a creatorului care receptează realitatea drept inevitabilă apocalipsă – tragedia „Vladimir Maiakovski” (1913), poemele „Norul cu pantaloni” (1915), „Flautul vertebrelor” (1916), „Război și pace” (1917). Sau în „Războiul a fost declarat” (20 iulie 1914) :

„Citiți gazeta de seară. Ediția de seară!”

Italia, Germania, Austria! Bătălie!
Și-n piața negru conturată de gloata hilară
țâșni prelung șuvița de sânge, purpurie!

Cafeneaua-n băltoaca de sânge și-a strivit chipul,
de urlat de fiară sumbru împurpurată:
„Cu sânge să otrăvim jocurile ce le râvnește Rinul!
Cu detunetul ghiulelelor marmura Romei să fie dărâmată!”

.....

Generalii de bronz pe fasonate pedestale
se rugau: „Descătușați-ne, plecăm și noi la război!”
A rămas bun, cavaleria își țicănea sărutările-n cale.
Și infanteria-și dorea victorie – dușmani răpuși de eroi.

Îngrămăditului oraș în vis i se iscă monstruos
hohotitorul bas din al tunurilor pogrom,
iar dinspre-apus cădea omătul roșu-viforos
cu mustoasele bucăți de carne de om.

.....

Erau timpuri de pierzanie (prima lor etapă, după care avea să vină urgia bolșevică), când în poezia europeană reveni neobișnuit, parcă, anticul motiv mitologic al lui Orfeu și Euridicei: nicicând altă dată, în lume nu fuseseră despărțite atâtea perechi de îndrăgostiți...

* * *

S-a născut în localitatea Bagdadi din Gruzia într-o familie de dvoreni. Tatăl său era specialist în silvicultură. Studiază la gimnaziul din Kutaisi. După moartea tatălui, împreună cu mama și cele două surori se stabilesc la Moscova (1906), unde urmează clasa a 4-a într-un gimnaziu clasic, dar, din cauza neachitării taxei de studii, în anul următor (1908) este exmatriculat. Preocupări marxiste, arest, 11 luni de închisoare. În detenție, scrie un caiet cu versuri care îi este confiscat de gardieni. În 1911, se înscrie la Școala de arte plastice, face cunoștință cu David Burluik (care îl consideră „genialul meu prieten”), organizatorul grupului futurist „Hileea”. Din cauza manifestărilor publice, în 1914 ambii sunt exmatriculați.

Debutează în presă cu două poeme – în almanahul „O palmă dată gus-
tului public” (1912). Peste un an, își face și debutul editorial, cu volumul **Eu**.
Urmează serviciul militar într-o unitate de autotransport (1915-1917). Este tot
mai evident că futurismul său impetuos are un caracter romantic.

Călătorește în Letonia, Franța, Germania, mai târziu – în Statele Unite ale
Americii. Scrie impresii de călătorie, versuri, publicate în cărți nu prea mari.
Exegeții creației sale îi aseamănă opera unei piese în 5 acte: prologul – tra-
gedia „Vladimir Maiakovski” (1913); primul act – poemele „Norul cu pantaloni”
(1914-1915) și „Flautul vertebrelor” (1915); actul doi – poemele „Război și
pace” (1915), „Omul”; actul trei – piesa „Misteriul buf” și poemul „150 000 000”;
actul patru – poemele „Iubesc” (1922), „Despre aceasta” (1923); actul cinci –
poemul „E bine!” (1927), piesele „Ploșnița” (1928-1929) și „Baia” (1929-1930);
epilogul – prima și a doua introducere la poemul „În gura mare” (1928-1930)
și scrisoarea de dinaintea morții (sinuciderii?) „Tuturora” (12 aprilie 1930).

Celelalte lucrări ale sale se încadrează, implicit, tipologic, în unul sau altul din aceste compartimente ale creației unui autor cu adevărat atins de geniu. De altfel, ca și Hlebnikov, Esenin – alți doi mari poeți ai avangardei, primul – totalmente devotat acestei fenomenologii, al doilea – episodic (imaginizmul).

* * *

Într-o încercare (din atâtea posibile!) de a-i afla poziționarea cât mai adecvată în contextul fenomenologiei literare în radicală primenire de la început de secol, dar și în perspectivă istorică de permanentă contemporaneizare (sau, în cazurile altor autori – celor mai mulți – de iremediabilă... arhaizare), Maiakovski a fost numit Futuristul Nr. 2 (după Hlebnikov, adică), dar – nu mai puțin îndreptățit, poate că oarecum paradoxal – Comandorul (Valentin Kataev, în romanul autobiografic **Coroana mea de diamant**). Există și multe alte caracterizări metaforice memorabile, însă, oricare ar fi ele – cele de pe versantul luminilor sau cele de pe partea adumbrită (a reproșurilor, să zicem), este incontestabil că Vladimir Maiakovski ni se reînfățișează în deplina-i statură, confirmând dreptatea altor mari poeți, care îi preziceau viață lungă în literatura rusă, intuiția lor dovedindu-se a fi perfect valabilă și pentru cea universală. Da, deducțiile perspicace aparțin anume unor celebri autori, care au fost și cei mai sensibili și mai ageri cititori, autorități indiscutabile în evaluarea poeziei. Spre exemplu, în 1924, Osip Mandelyștam îl includea pe Maiakovski printre poeții care sunt dați „nu pentru ziua de ieri, pentru cea de mâine, ci pentru totdeauna”. Iar Marina Țvetaeva, la doi ani după moartea colegului său, considera că este vorba despre un autor care nu e al secolului în care apărui, scriind: „Cu repezile sale picioare, Maiakovski trecu departe de contemporaneitatea noastră și, undeva după vreo cotitură, ne va aștepta încă multă vreme”. Deja în timpul dezghețului post-stalinist (1956), în epoca reevaluărilor axiologice și mai justelor tipologizări ale valorilor, Boris Pasternak considera că: „Vremea l-a ascultat și făcu întocmai precum rugase el. Chipul i-i zugrăvit «în iconostasul veacului»”.

Ce alte (și de la cine alții) *patalamale* mai credibile, care să confirme prezența lui Vladimir Maiakovski în Parnasul Poeziei „Lumii ca vers”, precum o vedea Velimir Hlebnikov? Lumii și viitorului, cărora junele Maiakovski, în 1916, li se adresa/spovedea astfel:

*Oameni din viitor!
Cine sunteți?
Iată – eu,
pe de-a-ntregul
sunt durere, contuzie și urlet.
Anume vouă vă las prin testament
roditorea grădină a marelui meu suflet.*

17-18 decembrie 2007,
Chișinău

Tuturora¹

*De faptul că mor, nu acuzați pe nimeni și, vă rog, nu bârșiți. Răposatului
strașnic nu-i plăcea așa ceva.*

*Mamă, surorilor și tovarăși, iertați-mă – aceasta nu ar fi soluția (nu-i sfă-
tuiesc și pe alții s-o încerce), însă nu am o altă ieșire.*

Lilia – iubiți-mă.

*Tovarășe guvern, familia mea e – Lilia Brik, mama, surorile și Veronika
Vitolydovna Polonskaia.*

Dacă le vei asigura o viață suportabilă – îți mulțumesc.

Poemele începute dați-le soților Brik², dâșii se vor descurca.

*Precum s-ar spune
„incidentul s-a consumat”,
barca iubirii
se zdrobi de cotidianul fad.
Cu viața m-am achitat de toate
și nu se mai cade
a enumera reciprocile dureri,
nenorociri,
obide,
păcate.*

Rămâneți cu bine.

*Vladimir Maiakovski
12/IV-30*

Tovarăși Vappoviști³, nu mă considerați un laș.

E serios – n-ai ce-i face.

Salut.

*Spuneți-i lui Ermilov că regret – a dat jos lozinca, ar fi trebuit să ducem
cearta până la capăt.*

V. M.

*În sertarul mesei mele sunt 2 000 de ruble – depuneți-le drept impozit.
Celelalte primiți-le de la Giz⁴.*

V. M.

1. Biletul de adio al lui Vladimir Maiakovski, scris în preclipele morții.
2. În original: Brikam – ce ar echivala cu ușor... nefirescul plural românesc: Brikilor, de unde și formula substitutivă – soților Brik.
3. VAPP (Vsesoiuznaia Asoțiația Proletarskih Pisatelei) – Asociația Scriitorilor Proletari din (toată) Rusia.
4. GIZ (Gosudarstvennoe izdatelystvo) – Editura de Stat.

Iadul oraşului

Iadul oraşului geamurile începu a le strica,
în mai mici ieduleţe, sugând luminile.
Diavoli roşcovani – automobilele – prinseră-a cabra,
chiar în pâlnia urechii explodându-şi claxoanele.

Iar colo, sub firma cu scrumbie de Ker-ci,
un bătrân doborât îşi căuta ochelarii, disperat,
şi izbucni în plâns, când în vârtejul serii reci,
din fugă tramvaiul găvanele spre el şi-a-ndreptat.

În gropile dintre zgârie-nori unde ardeau zăcăminte
şi fierul trenurilor baricadase poarta de jos până sus
aeroplanul urlă, prăbuşindu-se-n prăpastia unde
soarelui rănit îndelung ochiul i s-a scurs.

Şi tot atunci – boţind a felinarelor plapumă subţirea,
noaptea făcu dragoste, biată şi dez-măţată,
iar după aştii străzilor pe undeva şontăcăia
o lună ce nu mai trebuia nimănui, schiloadă.

(1913)

Na-vă!

Într-un ceas, de-aici în colo, într-o stradelă curată
pe oameni se va prelinge greţoasă-va grăsime,
iar eu v-am deschis atâtea sipe-te cu versuri de mâine,
eu – al nepreţuitelor cuvinte risipitor, mână-spartă.

Iată, dumneata, bărbat ce eşti, ai în mustăţi varză – odor
din borşul nemâncat până la capăt, undeva;
iată, dumneata, femeie ce eşti, pe chip ai groasă pudra,
şi priveşti ca o stridie din găoacea obiectelor.

Voi toţi pe fluturaşul inimii poetului uriaş, cât oceanele,
vă veţi înghesui, murdari, în galoşi sau fără galoşi.
Gloţaşii, înhăitaţii vor sălbătici, frământându-se furioşi,
păduchele cu o mie de capete îşi va făta picioruşele.

Dar dacă astăzi eu, hun cam brutal,
în faţa voastră n-am chef să mă strâmb, – iată,
voi dori să scui-p, şi-oi face-o-n mod ideal,
eu – al nepreţuitelor cuvinte risipitor, mână-spartă.

(1913)

Ceva despre Petersburg

De pe-acoperiș curg lacrimi în uluc,
spre palma râului schițând o hartă;
iar în ceruri, buze ținugiate sug
din vinete mamele ca de piatră.

Și bolta – iată – limpede e, clară:
spre țărnul unde marea se arată,
un beduin plouat mână-a povară
cămila Nevei, dublu cocoșată.

(1913)

De oboseală

Pământule!
Cu zdernețele buzelor mele pătate de aur străin
lasă-mă să-ți sărut creștetul ce cheleşte.
Cu fumul pletelor peste pojarul ochilor de cositor
lasă-mă să-nvălui ai mlaștinilor săni căzuți.
Auzi tu? Suntem – doi,
răniți, hăituiți de căprioare, –
cabrează nechezatul cailor înșeuțați de Moarte.
Fumul de după case nu ne va ajunge din urmă
cu lungile-i brațe lăboase,
întrăind cu pâcla sa ochii ce putrezesc definitiv
în torențialele flăcări.
Sora mea!
În azilurile de bătrâni ale veacurilor ce vin
poate că mama îmi vei găsi-o;
aruncatu-i-am însângeratul corn cu cântece.
Oricând, sare peste ogoare
hândichiul, verde iscoadă,
pre noi spre-a ne nevolnici definitiv
cu otgoanele drumurilor murdare.

(1913)

Noi

Ne băgăm pământului sub gene de palmieri ieșiți spre nori –
să extirpăm cataracta pustiuului,
pe uscatele buze ale canalelor –
să le prindem cuirasatelor surâsul ca ispită.
Piei, răutate!

Pe rugul aprinselor constelații
nu voi permite să urcați sălbăticită-mi mamă ramolită.
Drumul – corn de iad – îmbată furnăitul camioanelor!
Nările fumegătorilor vulcani dilată-le cu cherchelitul!
Penele îngerilor ce năpârlesc le-om arunca iubitelor pentru pălării,
Pentru boa vom tăia cozile cometelor, ce-și extind șontăcăitul.

(1913)

Scripca și ceva nervi

Scripca se iritase, implorând nervos,
și dintr-o dată izbucni în plâns,
așa, copilărește,
încât bărbatul nu mai rezistă:
„Bine, bine, fie!” – zise.
Dar de fapt el obosise și,
fără-a asculta până la capăt
pretențiile scripcii,
o tuli pe-ardentul bulevard Kuznețki, –
valea!
Orchestra privea nedumerită cum
se tot bocea nervoasa scripcă
fără cuvinte,
fără ritmuri
și doar de undeva
o farfurie tâmpă
zângăni-trăncăni:
„Ce-o fi cu asta?”
„Oare cum se poate-așa ceva?”
Iar când heliconul –
mutră de aramă – ,
transpirat,
strigă:
„Proasto,
plângăcioaso,
șterge-ți lacrimile!” –
eu mă ridicai
strecurându-mă, clătinat, printre note și,
încovoiat de groaza pupitrelor,
nu știi de ce strigai:
„Doamne!” –
aruncându-mă de gâtui de lemn:
„Scripco, nu ți se pare
că ne-asemănăm fatal? –
pentru că și eu
urlu –
însă nu pot demonstra nimic!”
Muzicanții râd:

„A intrat la apă!
Veni la mireasa-i de lemn!
Vai de capul lui!”
Iar mie – în cot mi-i!
Eu – sunt bun!
Dânsa – e cea mai bună
dintre suratele ei.
„Scripco, știi ceva?
Haide
să trăim împreună!
Ce zici mata?”

Nu mai înțeleg nimic

Intrai la frizer, spusei – liniștit:
„Fiți bun, pieptănați-mi urechile”.
Dintr-o dată netedul frizer s-a aricit,
fața i se alungi, ca cea
a unei pere coapte, fragile.
„Nebunule!
Roșcovanule!” –
tresăriră-săriră cuvintele.
Între culmi, sudălmile agonizau ca-n vreme veche
și în-de-lu-u-ng
capul cuiva chicotea,
smulgându-se din gloată, ca o bătrână ridiche.

(1913)

În auto(mobil)

„Ce noapte fermecătoare!”
Asta-i cea
(arată spre duduie),
care-a fost aseară, –
ar fi chiar ea?”
Spuseră pe trotuar:
„Mai că
se răsturnă peste șine
cea
pe care o știi”.
Dintr-o dată, orașul se scrânti.
Beat urcă pe pălării.
Firmele-și căscară mirarea
precum gura, spăimos.
Scuipară
ba „O”,
ba „S”.

Iar pe culme,
unde se bocea întunecat
și orașul
urcase sfios,
se verifică minuțios:
greșosul „O”
și parșivul „S”.

(1913)

Către firme

Citiți înaltele cărți de fier!
Sub flautul literei lucitoare
oploși-se-vor pești afumați
și napi cu plete aurii-amare.

Iar dacă veselia câinească
va cuprinde constelația „Magii” –
cei de la pompele funebre
vor timite sarcofage.

Când, hirsută, ajunsă de plâns,
se va stinge-a felinarelor viață,
sub cerul crâșmelor înamorați-vă,
macilor de pe-a ceainicelor faianță.

(1913)

Luați aminte!

Luați aminte!
Dacă stelele sunt totuși aprinse –
înseamnă că cineva are nevoie de ele?
Înseamnă că cineva ține ca ele să existe?
Înseamnă că cineva numește acești mici stropi
de scuipat
perle?

Și, înfruntând
prăfoasa furtună de-amiază,
oarecine se rupe spre dumnezeu,
temându-se să nu întârzie,
și plânge,
îi sărută mâna osoasă,
imploră –
numaidecât să fie vreo stea în înalt! –
se ploconește –
n-ar putea suporta acest chin ne-nstelat!

După care
umblă neliniștit,
însă calm la-nfățișare.
Îi spune cuiva:
„Că doar deja poți suporta?
Nu ți-i teamă?
Așa e, se pare?!”
Luați aminte!
Dacă stelele
sunt totuși aprinse –
înseamnă că cineva are nevoie de așa ceva?
Înseamnă că e necesar
ca în fiecare seară
peste acoperișuri să fie aprinsă
barem o singură stea?!

(1914)

Și totuși

Strada se prăbuși ca o sifilitică.
Râul – voluptate, salivare, prelinsă urâțenie.
Lăsându-și lenjeria pân-la ultima frunză
Grădinile s-au tolănit destrăbălate-n iunie.

De cum ieșii în stradă,
cartierul ars
ca pe-o roșcată perucă mi-l apăsați pe cap.
Oamenii sunt înspăimântați – în gura mea
mișcă din piciorușe un țipăt nerumegat.

Dar nu voi fi judecat, nu voi fi lătrat –
ca unui proroc, flori mi-or presăra pe urme.
Chiar și ăștia, căzuții în nas, știu:
eu sunt poetul vostru-anume.

Precum crâșma, groaznică mi-i judecata voastră!
Printre case-n flăcări și deplină risipire
prostitutele duce-m-or pe brațe ca pe-o sfințenie
spre-a mă arăta domnului întru-ndreptățire.

Și dumnezeu va plânge peste cărțulia mea!
Nu cuvinte, ci tremur închegat în bulgări grei;
apoi va alerga prin cer cu versurile-mi subsuoară
și, sufocându-se, le va citi cunoscuților săi.

(1914)

Iarăși Petersburgul

În urechi – căldicele petice de bal,
iar dinspre nord – omățul cărunt –
ceață, cu flămândă față de canibal,
rumegă oameni neguștoși-pământ.

Orele suspendate, ca brutala-njurătură,
după a cincea, a șasea atârnă, greoi.
Iar din cer privește-o oarecare pocitură
maiestuos, precum Lev Tolstoi.

(1914)

Traducere de
LEO BUTNARU



Eduard Andrei - *Turn*



Eduard Andrei - *Portret de fată*



Eduard Andrei - *Balenă mică*



Eduard Andrei - *Claudette*



Eduard Andrei - *Claudette*



Eduard Andrei - *Natură statică cu sferă*



Eduard Andrei - *Natură statică cu vas albastru*



Eduard Andrei - *Turn baroc*



Eduard Andrei - *Peisaj cu turn*



Eduard Andrei - Peisaj cu scaietți



Eduard Andrei - Peisaj Grindul Chitucului

Eduard Andrei

Născut la 22 octombrie 1971, Constanța, România.

Studii: din 2006 Doctorand al Universității Naționale de Arte București, domeniul Arte vizuale, specialitatea Istoria artei, cu teza „Arhitectura și pictura bisericilor ortodoxe dobrogene din ultimul sfert al sec. al XIX-lea și prima jumătate a sec. al XX-lea – între identitate și alteritate”

- 2002-2004 Université de Tunis, Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis - Master în „Sciences et Techniques des Arts”

- 1991-1997 Universitatea Națională de Arte - București, Facultatea de Arte Plastice, secția Pictură, clasa Prof. Marin Gherasim

- 1986-1990 Colegiul Național „Mircea cel Bătrân” - Constanța, secția matematică-fizică

- din 2008 - Lector univ. la Universitatea „Ovidius” Constanța, Facultatea de Arte, specialitatea Pedagogie - Arte Plastice și Decorative;

- 1997-2008 - Profesor de istoria artei și pictură la Colegiul Național de Arte „Regina Maria” Constanța:

- din 1997 - Membru al Uniunii Artiștilor Plastici - Romania

- 1998-2006 - Membru fondator și secretar al grupului „Atelier 35” – Constanța

Membru al grupului de artiști plastici „Tendances” - Tunisia 2003.

Expoziții personale :

2007 - Novotel Bucarest City Centre

2003 - Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis, Tunisia

2000 - Galeria U.A.P. Mamaia

1999 - Centrul Interarte Constanța

1995 - Casa de Cultură “Friedrich Schiller”, București

Expoziții de grup:

I. Internaționale

2003 - Galerie Mille Feuilles - La Marsa, Tunisia

2003 - Palais Essaâda - La Marsa, Tunisia

2000 / 2001 - Salonul internațional de gravură mică – Cărbunari

1996 - Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică - Veneția, Italia

II. Naționale

2006/2007 - Salonul Național de Artă 2006 – Palatul Parlamentului, sala “Constantin Brâncuși”, București

2002 - Galeria Kriterion, Miercurea Ciuc

2000 - Expoziția U.A.P. Constanța - Galeria “Apollo”, București

2000 - “150 de ani de la nașterea lui Ion Andreescu” – Buzău

1999 - Expoziția U.A.P. Constanța - Galeria U.A.P., Cluj

1997 - Expoziția Taberei de creație “Lucian Grigorescu” - Muzeul de Artă, Constanța

1997 - Festivalul Național al Absolvenților din Academii de Artă - Institutul de Arhitectură, București

1997 - Expoziția lucrărilor de diplomă - Galeria “Apollo”, București

1997 - Galeria Academiei de Artă – București

1995 - Expoziție aniversară : 130 ani de la înființarea Academiei de Artă - Galeria Artexpo, Teatrul Național, București

1995, 1996 - Concursul Tinerilor Pictori - Galeria “Dominus”, București

1994, 1995, 1996 - “Salonul Municipal” - Galeria Artexpo, Teatrul Național, București

1994, 1997 - “StudentFest” - Muzeul “Huniade”, Muzeul de Artă, Timișoara

1993 - Expoziția Academiei de Artă - Sala “Dalles”, București

III. Regionale

2007 - Semicentenar SPAMC - Muzeul de Artă, Constanța

2007 - Campusul Universității “Ovidius” Constanța

2007 - Expoziția Festivalului internațional de haiku – Constanța 2007, Hotel Parc, Mamaia

2007 - Expoziția Festivalului internațional “Le printemps des poètes”, Constanța

2006 - “50 de ani de învățământ artistic constănțean” - Muzeul de Artă, Constanța

2006 - Colegiul Medicilor Stomatologi Constanța

2006 - Salonul de vară al U.A.P. Constanța - Muzeul de Artă, Constanța

2005 - Expoziția Rotary “Lumină de primăvară” - Muzeul de Artă, Constanța

2004 - Expoziția profesorilor - Liceul de Artă, Constanța

2004 - Salonul Artelor Vizuale - Muzeul de Artă, Constanța

2002 - Festivalul “Erotica” - Muzeul de Artă, Constanța

2001 - Muzeul de Artă, Constanța

1999 / 2000 - Librăria scriitorilor, Constanța

1999 - “Ziua sănătății” - Spitalul Județean, Constanța

1999 - Gala Opening of the ING Barings - Teatrul Dramatic, Constanța

1998, 1999, 2000 - Expoziția “Atelier 35” - Muzeul de Artă, Constanța

1997, 1998 - Expoziția profesorilor - Liceul de Artă, Constanța

1997, 1999 - Salonul de iarnă - Muzeul de Artă, Constanța

Lucrări de pictură și grafică în:

- Muzeul de Artă, Constanța

- Florean Museum, Baia Mare

- Colecții particulare din țară și străinătate

Călătorii de studiu și documentare în străinătate:

- 1996: stagiul de studiu și documentare la Veneția, Florența, Roma - organizat de Academia de Artă - București, Instituto Rumeno di Cultura e Ricerca Umanistica- Veneția și Accademia di Romania – Roma
- 1990 - 2008: călătorii de turism cultural - Franța, Italia, Elveția, Turcia, Ungaria, Bulgaria, Germania, Austria, Tunisia, Rusia.

Premii și distincții:

- Premiul Uniunii Artiștilor Plastici - București la Concursul Tinerilor Pictori "Dominus'95"
- Bursa "Matis - Deutsch" pentru anul universitar 1996 / 1997
- Reprezentant al Academiei de Artă - București (secțiunea pictură) la Festivalul Național al Absolvenților din Academii de Artă / promoția 1997
- Premiul C.N.R. - UNESCO pentru creație de afiș - Costinești'97
- Bursă de studii postuniversitare / master, pe baza acordului bilateral între Ministerul Educației și Cercetării din România și Ministère de l'Enseignement Supérieur din Tunisia - 2002-2004

OPINII CRITICE:

„...Eduard Andrei se apropie de simbolul «idealului de frumos», cu sensibilitatea omului contemporan, ce preferă grației, forței și armoniei intangibile, asprimea neperversită a formelor. Este interesant de observat perceperea rece, analitică a formelor anatomice, absența aproape totală a exaltării sezuale în elaborarea desenului, pe care nici colorismul nu o suplinește decât în măsura în care impresia «viului» trebuie păstrată. Pe acest plan se cuvine remarcată pregnanța tonalităților contrastante, ce pun în evidență forma, ca și aplecarea către anumite detalii menite să sporească expresivitatea plastică și să individualizeze modelul.” (**Corneliu Antim** - 1995)

„Construcție și sensibilitate / culoare se îngemănează în aceste pânze, cumpăna înclinând mai degrabă în favoarea exercițiului intelectual, ce-l fascinează pe tânărul artist, în acest moment al formării sale.” (**Ioana Beldiman** - 1995)

„Eduard Andrei este unul dintre cei mai înzestrați pictori ai generației foarte tinere din România. El manifestă o mare mobilitate a spiritului, o mare deschidere către experimentarea imaginii, o înclinație spre cunoaștere și cercetare. Aria de investigație a pictorului merge de la imaginea de tip tradițional, pe care și-a însușit-o temeinic și până la imaginea post-modernă plină de neprevăzut și insolit. În toate cercetările sale, pictorul vedește o autentică înzestrare și cultură a mijloacelor.” (prof. **Marin Gherasim** – 1997).

„Pictura lui Eduard Andrei este o continuă raportare la «natură», înțelegând prin aceasta ansamblul informativ, mental și afectiv acumulat în timp. Obeliscuri, catedrale gotice, turnuri, construcții, dar și copaci, toate stau sub

semnul verticalității, care este și aceea a artistului. Temperament introvertit, cu disponibilități analitice, pictorul «reconstruiește» cu meticulozitate datele anterior percepute, și fiecare compoziție devine scenariu imaginat, arhitecturat cu sentimentul spațiului vast și al monumentalului, concordant matricei stilistice proprii. Energia gestului creator decisiv, a mobilității pensulației puternice, ades violente, este strunită, potențată de artist. În tușa sa, ca și în culoarea rece, predominant albastră, se simt latente ecouri expresioniste, nu de tipul Munch sau Nolde, ci de un anumit gen, foarte personal, în care este implicată și amintirea spectacolului marin...”

„O vitalitate ades explozivă, un temperament puternic, o vigoare a gestului amplu, impetuos se leagă de tot ceea ce pânzele lui Eduard Andrei oferă. Ele sunt forme concrete ale unei gândiri care accede la o «înălțime» pe care trebuie să o identificăm.” (Florica Cruceru – 2000).

ANGELO MITCHIEVICI

Thalassa și dionisiile macedonskiene



n istoria romanului, *Thalassa* lui Alexandru Macedonski împărtășește destinul cărților întârziate care deși fac corp comun cu epoca în care au fost scrise văd lumina tiparului când momentul lor s-a dus. Relația de continuitate a lui Macedonski cu romantismul și poetul maximei realizări a esteticii romantice, Eminescu, a făcut obiectul a numeroase studii, însă foarte puține cele care pun în ecuație această filiație cu privire la singularul roman macedonskian. Mihai Zamfir vede relația dintre proza eminesciană, romantică și cea macedonskiană, „decadentă”, luându-și totuși precauțiile ghilimelelor. „În linie străromantică, mitică și filozofică, proza eminesciană compune cu cea „decadentă” și ornamentală macedonskiană un destin paralel.”¹ Ceea ce criticul identifică drept „poem” central, ce obnubilează punerea în scenă, constituie uneori nucleul decadent al prozei macedonskiene. Macedonski reprezintă unul dintre acei scriitori care reflectă dinamica culturală a unei epoci, încercând genuri diferite, este și prozator, dar și critic, poet, dar și romancier. În ceea ce privește proza, scriitorul este un pionier, însă, din păcate, singurul său roman intră tardiv în circuitul de lectură românesc cum se va întâmpla și cu *Lunaticii* lui Ion Vinea. Dezamăgit probabil de succesul modest pe care-l obține în Franța, - romanul se dorea o carte de vizită franceză a autorului depeizat -, el îi amână publicarea.

În 1902, Macedonski își grupează proza în volumul *Cartea de aur*² care așa cum notează „discipolul” care o prefațează ultra-elogios: „Cartea de aur ce se publică astăzi, este pictură și viață.”³ Faptul devine semnificativ pentru dubla condiție pe care o asumă Macedonski în prozele sale, cea *artistă*, înrudită cu plastica, și tonul descriptiv al multora din povestiri va fi redat prin scriitura artistă, deloc străină de stilul Secession cu volutele și arabescurile sale, – aurul este metalul alchimic al decorativismului secesionist, ilustrat emblematic de un Gustav Klimt -, și cea *realist-naturalistă* a prozatorului conectat la problemele contemporane. Poetul își construiește singur panegiricul, oferind în prefață prin o serie de voci auctoriale deghizate în discipoli pentru a nu bate la ochi, o carte de vizită care se vrea impresionantă pornind de la genealogia prestigios-nobiliară ranforsată și prin căsătorie, „căsătorit cu Anna Rallet, coborâtoare din Ghika, din

Slătineni, din Câmpineni, [...]”⁴. Se situează în compania lui Zola, Richepin, Lotti, Alphonse Daudet la *Revue Contemporaine*, dar sunt trecute în revistă următoarele publicații, *Nouvelle Revue*, *Journal Des Débats*, *Revue Française*, *Revue Internationale*, *Wallonie* unde au colaborat Werhaeren (sic), Maeterlinck, Stuart Merrill; *Echo de la Semaine* unde colaborează cu Léo Claretie, Abel Hermant, Jean Richepin, Hector Malot, Drumont, Paul Marguerite, Paul Bourget, Octave Mirbeau; *Revue Bleue*, *L'Indépendance Littéraire*, *Pesther Lloyd*, *Jurnal de Florence*, *To Paron* (Athena), *Express-Orient*. În revista *La Wallonie* (1887-1892), mediu prin excelență simbolist, dar cu infiltrații decadente, Macedonski se regăsește alături de J.Destrée, Dechevalerie, Mac Olin, Stuart Merrill, poetul aflându-se în relații bune cu Albert Mockel, teoretician de marcă al simbolismului și Jean Richepin, prozator decadent. Macedonski publică și scrisoarea, în traducere, pe care i-o adresase Péladan la vizita acestuia în România, scrisoare cu politeți convenționale, dar pe care emulul său o fetișizează în stilul său grandilocvent. Ce este de reținut? Macedonski se numara printre primii scriitori care înțelegea importanța raportării directe nu din afară ci dinătru la contextul cultural estetic european.

În ceea ce privește proza scurtă, nu avem decât vagi ecouri decadente, poate doar *Masca* are ceva din filtrul magiei sarcastic-damnate a „povestirilor insolite” cum au fost traduse *Les contes cruelles* ale lui Villiers de l'Isle Adam sau din sarcasticii „monștri” parizieni ai lui Catulle Mendès, desigur, într-o notă cu mult mai moderată. Casa tânărului Andrei Licescu este prădată de hoți la miezul nopții și tânărul așteaptă din clipă în clipă să fie descoperit și ucis de aceștia, numai că în mod neașteptat, acesta își regăsește stăpânirea de sine printr-o concentrare nervoasă ieșită din comun – precum cea pe care-l împinge pe nevroticul Leiba Zibal din „O făclie de Paște” la acțiunea curajoasă și atroce în același timp –, și își pune costumul și masca oribilă de Satana de la balul din ajun și astfel înveștmântat, pătrunde în camera în care se aflau hoții punându-i pe fugă.

Macedonski concepe o dublă destinație singurului său roman, miza principală fiind evident un succes parizian care s-ar fi reflectat ulterior și asupra mediului artistic-literar românesc. Existența celor două variante, - textul publicat în limba română este remaniat de excesul neologic -, ilustrează jocul la două capete al scriitorului care-și publică tardiv romanul în limba română, în 1912, cu titlul schimbat, *Thalassa. Le calvaire du feu*⁵, varianta franceză publicată la Paris în 1906, era anunțată fragmentar în variantă românească, printr-un capitol, în 1893 în *Literatorul* cu titlul *Noaptea de argint*⁶. Capitolul apare și în *Cartea de aur* cu titlul explicativ, „Cu privire la „Thalassa” „Deul Eros, în condițiunile speciale în cari se află eroul, aruncă pe acesta în o stare *pathologică* bine cunoscută medicinei. Thalassa, este scos afară din real pentru a trăi în vis, – un vis de purpură, der desastrous.”⁷ Romanul este conceput experimental de o manieră decadent-estetă, fiecare capitol al „epopeii”, așa cum își preconizează scriitorul opul, urmând să fie tipărit pe o hârtie „de o nuanță correspondentă.” În plus, „epopeea” urmează să se adreseze tuturor simțurilor cititorului, nu numai văzului și auzului, de aici decurgând și un caracter sintetist, wagnerian al romanului. Singurul capitol pe care-l publică, *Noaptea de argint*, i-l dedică lui Albert Mockel, simbolistul belgian care conduce revista *La Wallonie*, gest diplomatic de apropiere față de cercul simbolist belgian. În monografia pe care i-o dedică scriitorului, Eugen Pahonțu realizează o paralelă între romanul lui Anatole France, *Thaïs*, apărut în 1890 și romanul macedonskian pe baza situațiilor din cele două romane

și a personajlor principale Paphnuce și Thalassa, ajungând la concluzia că „Subiectul lui Anatole France a fost tratat de Macedonski cu rețete de artă baudelairiană.”⁸ Criticul decelează și o influență parnasiană, „Thalassa e grec fiindcă Macedonski e parnasian”⁹, identificată prin perfecțiunea formală, stilul sculptural, interesul pentru „frumusețea antică, voluptuoasă, așa cum au stilizat-o pictorii și sculptorii, așa cum a revelat-o mitologia”¹⁰, criticul luând corect ca repere teoretice pe Théophile Gautier și Théodor de Banville. Eugen Pahon-țu identifică și o influență zolistă, ceea ce conferă romanului lui Macedonski un caracter de sinteză. De asemenea, criticul notează inserțiile unui discurs degeneraționist, foarte pronunțat în varianta franceză a romanului și diminuat în varianta românească, și chiar mai mult decât atât, identifică atât contextul epistemic, cât și cel literar, reprezentat de naturalismul zolist. „După cum E. Zola, ca să dea caracter veridic romanelor sale a recurs la cercetările medicale ale lui Claude Bernard, Dr. Prosper Lucas etc., tot așa Macedonski ca să justifice exuberanta sensibilitate a eroului, se pune la adăpostul constatărilor lui E. Littré.”¹¹ La aceste considerații critice este adăugată prin citat opinia lui Rachilde – criticul are un dubiu marcat prin semnul interogației cu privire la identitatea semnatarei articolului, dacă este sau nu romanciera decadentă, autoare a lui *Monsieur Venus* -, din *Mercure de France*, (1 mai 1906, pag 108), care vedește incomprehenșiune și atribuie modalitatea de scriere a romanului „manierei simboliste”. Limbajul „semiștiințific” este observat ca un defect al romanului și de Mihai Zamfir în *Introducere în opera lui Al. Macedonski*. „(...) în varianta sa franceză, analiza senzațiilor vii transmise de peisajul insolit se face într-un limbaj neologistic extrem de rebarbativ, aproape tehnic. Însăși ideea unei analize a senzațiilor implică intelectualism.”¹²

Stranietatea și nota decadentă a romanului decurge din ceea ce i-a fost reproșat ca defect, artificialitatea limbajului, melanj estetic-științific de discurs degeneraționist și psihologism senzualist conferindu-i pe alocuri o factură metatextuală și evidentă stilizare a limbajului plastic al prozei, transformând-o adesea în tablouri de natură halucinantă ca în picturile mediteraneenele lui Kimon Loghi sau cele sumbre ale lui Arnold Böcklin deși tușa marinelor macedonskiene nu este străină și de un farmec tumultos-romantic turnerian. Într-un fel, acest defect devine semnificativ pentru estetica decadentă a atenției speciale acordate limbajului, prozatorul nereușind să echilibreze registrele, astfel că inserțiile de discurs alienist sau degeneraționist devin disonante, fiind supraexpuse. Prozatorul forțează limbajul pentru a intra în cadrul unei formule deconstructive în baza unei asistări analitice a lui. Renunțarea la neologisme echilibrează avantajos textul românesc, însă aportul neologic a servit prozatorului tocmai pentru edificarea discursului paralel, al marcajului criticii alieniste, sapiențial-analitice. Mihai Zamfir sesizează faptul că în roman nu avem o reconstituire a unei geografii, – criticul numește procedeul „întoarcere în fantastic” –, ci o construcție de sine stătătoare a unui topos colorat oniric, senzual, a unui tablou impresionist cu fervoarea elementelor dezlănțuite ca în tablourile lui Turner. Considerându-i valoarea poetică, criticul îl pune în relație cu romanul decadent matein prin două trăsături asimilate decadentismului: 1) scriitura artistă, 2) anularea sau obnubilarea intrigii în favoarea descrierii, cu alte cuvinte trădarea epicului în favoarea descriptivului. „Nedesprins de poem și neajuns la roman, Thalassa constituie o apariție unică în literele române. [...] Devine oricum, istoric acest „roman” în care, pentru prima dată înainte de Craii de Curtea-Veche, frazele nu se succed incolor, în funcție de o finalitate epică, ci sînt întoarse asupra lor înseși, redactate cu

grijă artistică – eufonică uneori – și aproape indiferente față de subiectul pe care îl relatează.”¹³ Romanul are ceva din senzualismul d’annunzian, un aer solar-mediteraneean, iar însuși Thalassa, „fiu al soarelui”, reprezintă un aliaj dintre mirajul Orientului, – „poezia asiatică a plinului Orient, în unele clipe, îl covârșea.”¹⁴ – idilismului lui Teocrit, a suflului epeic al Iliadei derivată aici ca epee a simțurilor și istoria lui Xenofon. Thalassa se izolează pe Insula șerpilor, vechea Leuke, ca paznic al Farului. Tânărul descoperă o încăpere subterană, relicvă a unui templu păgân, și un altar, iar odihna pe lespede de onix din centru, cu sugestia că aceasta ar fi putut să servească unor imemorale rituri sacrificiale, îi provoacă o reverie a unei lumi somptuoase cadrabile unui tablou de gen. „Era purtat spre alte locuri și spre alt timp, dar – lucru ciudat – în lumea în care încăpea nu se simțea străin. Se afla între palate de granit, de marmoră, de porfir, între peristiluri pe coloane mărețe, dinaintea unor porți de bronz și unor tende de purpură. Pe pieți și pe strade curgea un amestec de mulțimi în tunici viu colorate, în paiume albe și roșii. Sclave cu viorele în ochi, cu flori de maci pe buze îi dau colindele, se țineau de el prin veselile de soare și duiosiile de cântece toarse de voic de argint – printre exaltările de imnuri ce răsuflau afară din temple și printre norii parfumelor arzând și fumegând pe tripede. Iar deasupra și împrejurul lui, un alt cântec: cel al primăverii și al veseliei soarelui, în depărtări cu neîntrecutele priveliști ale jocurilor olimpice, cu cai culcați la pământ de goana fugii și târând, prin praful scânteieitor al stadiului, care ce uruiău pe roți de aramă.”¹⁵ Care este lumea evocată de Thalassa? Ea pare prin jocurile Olimpice o lume greacă, însă este greu de convenit dacă este vorba de Grecia preclasică sau de antichitatea clasică. Oricum, descoperirea altarului provoacă un fel de anamneză, romanul însuși constituie una pentru o cultură precreștină a antichității grecești, cu culte solare și sărbători orgiastice. Aceste forțe elementare conduc pe Thalassa către întâlnirea inițiativă și hierogamia necesară. Thalassa parcurge un ciclu natural al morții și învierii prin confundarea cu elementele naturii. Avem un roman solar cu un erou posedat de un elan vitalist, care capătă expresia ficțional-onirică a unei polifonice reverberații a simțurilor transpuse pasager în scene eroice, dizolvate erotic pe măsură ce tânărul cade sub influența lui Eros. Ceea ce este decadent în roman ține de infiltrațiile unui discurs degeneraționist și înregistrarea senzațiilor și sensibilității contrariate a lui Thalassa ca simptom, ca maladie. „Văzul, auzul, mirosul, gustul și pipăitul se povârneau deopotrivă și cu aceeași repezicune, spre degenerare – dacă, totuși, degenerare poate să fie numită supraactivitatea ce făcea ca organismul său nervos să îndoiască senzațiile primite, și să-i dea, în aceeași vreme, puțința să le traducă în valori ce se depărtau de cele obicnuite.”¹⁶ Are loc o confuzie a simțurilor, ceea ce la Baudelaire era metodă, sinestezia, utilizată deliberat pentru a obține efectele simfonice, psihedelice, de uz estetic, în cazul lui Thalassa sunt considerate ca simptome ale unei maladii, de fapt o nevroză generată de exasperarea erotică a simțurilor. Prozatorul insistă în câteva pasaje explicative să medicalizeze senzațiile protagonistului. Apariția lui Caliope introduce în roman inserturi din romane pastorale, *Filemon și Baucis* sau *Daphnis și Chloe*, însă consumarea violent-sexuală a relației platonice-idilice dintre cei doi produce o altă ruptură de nivel proiectând un început de roman realist, al disensiunilor care se instalează în viața de cuplu cu reconsiderarea unui context social abandonat inițial prin izolarea pe insulă a lui Thalassa. Însă menajul celor doi se desfășoară sub semnul excesului vitalist de expresie erotică, actul instinctual este psihologizat acum și reintrodus în magma mitologică. Exacerbarea tensiunilor dintre

cei doi, sugerează naratorul, declanșează un dezechilibru universal, aruncă lumea în haos, oportunitate pentru prozator de a construi un tablou decadent al declinului civilizației și a moravurilor prin corupție în primul rând sexuală: „Un vânt de nebunie trecuse prin toate sufletele și atinsese toți creierii. Omul se reînapoia spre bestie. Demnitate, rușine, lege, totul era lăsat la o parte. Cei mai mulți dintre oameni nu mai respectau nimic și nu se mai respectau nici pe ei. Gomorile și Sodomele răsăreau ca din pământ. Palatele regilor se prefăceau în case de prostituțiune. Și, ori din cotro, se zvonea despre scufundări în smârcuri ale celor mai renumite virtuți. Nerușinarea împreunărilor plecase sub dezlănțuirea ei pe cei mai mari deopotrivă cu cei mici. Ziua namiază, stradele și piețele orașelor vedeau lucruri nepomenite. Nu numai prejudecățile, dar și normele erau lăsate la o parte. Nu numai bărbații maturi, ci și tinerii și copiii se dau pe voia lui Priap, care îi făcea paloșe sau teci, înnebunindu-i de plăceri și aruncându-i jos morți. Sufletul și corpul și-l târa fiecare prin orice noroaie. Bătrânii își regăseau bărbăția și mureau cu mulțumirea că au întinerit.”¹⁷ Tabloul apocaliptic al decadenței civilizațiilor este generat de paroxismul relației dintre Thalassa și Caliope, o pansexualizare a lumii în datele excesului și care comandă un sfârșit grabnic în jertfirea pe altar a lui Caliope simultană unei hemoragii puternice a lui Thalassa însuși, echivalentă simbolic morții lui Priap ca act de autocastrare. Decadența poartă în mod indelebil marca orgiasticului, iar prozatorul face un efort de panoramare a extincției universale. Uciderea lui Caliope are sensul resurecțional al îndepărtării ispitei și purificării finale, desăvârșite printr-o „sinucidere” corespunzătoare unei regresii amniotice în elementarul din care a provenit eroul, Thalassa, adică Marea.

Cel mai bine poate fi privit romanul macedonskian prin lupa unui emul care-l pasișează cu fervoare. Scos din măneca scriitorului, forjat după chipul și asemănarea lui, Mikael Dan este un epigon interesant, menit să sublinieze prin imitație tehnica maestrului. Protejatul și emulul maestrului realizează un poem în care se resimte parfumul rozelor macedonskiene. De altfel, și deschide ciclul romanesco-poetic cu un poem intitulat „Roze”, fapt care nu putea decât să-l măgulească pe orgoliosul poet, dar să-i și câștige bunăvoința. Nu sunt uitați nici Mircea Demetriad, scriitoarea Eugenia Ianculescu de Reus, Const. C. Nottara, amestecați cu numele copiilor lui Macedonski, Dida, Nina, Lilly etc. și ei fani înfocați ai tatălui, Poemele vibrează de histerii lirice, de „symbolism și misticism” cum și anunța în prefață Macedonski. Regăsim o pasișă după *Thalassa* lui Macedonski, cu intenția palidă de a reuni narativ o serie de episoade de voluptate precum „Spazm”, unde fecioara Tanaïs trăiește voluptăți nemăsurate într-un decor mediteranean cu un templu pustiu, chemându-l pe Olymp care spre stupefacția cititorului întârzie foarte mult, iar când apare se dovedește a fi mai degrabă un copil-efeb, neinițiat în taina dragostei, astfel că femeia poate trece drept curtezană rafinată jucându-se cu simțurile lui, amânând delectabil și dureros juisarea.

Apoi, cade zdrobită; cochetăriile ei perverse și rafinate, îi frământă întreaga ființă; curtezană a simțurilor nepotolite nici odată, simte cum sângele ei, sânge în care curge lava ce o arde, se revarsă, și nu mai are putere: cade învinsă în brațele lui de tiran barbar și dulce. Îi e frică să se știe învinsă, umilită, îi e teamă de brutalitatea lui de copil încă curat, care însă îi place și pe care îl vrea nemărginit.¹⁸

Tenta decadentă se regăsește diluată cu mult în acest joc calculat al senzualităților împinse spre durere-plăcere, sensul dionisiei este mai degrabă resurecțional, însă privirea care scrutează spectacolul dezvirginării tânărului nu este una inocentă, inoculând de fapt un spirit voyeur însuflețit de un masochism superior pentru „plăcerea chinurilor teribile”, a acuplărilor zbuciumate care par destinate unui infinit mai mare, chiar marea. Ceea ce face diferența ca și la Macedonski este faptul că erotismul împrumută mai mult din forțele elementare, iraționale, de felul acuplărilor între nimfe și fauni așa cum apar în tablourile lui Franz von Stuck sau cele ale lui Böcklin. Instinctul nu este pervertit, cu toate că amânarea și diferența întru inițierea erotică sugerează un scenariu decadent, un artificiu. El este eliberat și eliberator, nu închide actul erotic într-un cerc obsesional, într-o insatisfacție și o insațietate sterilizantă, maladivă. Avem mai degrabă de-a face cu o beție a simțurilor și o plenitudine erotică, subliniind nu lipsa, ci abundența, nu golul, ci excesul.

¹ Mihai Zamfir, *Poemul în proză*, Ed Minerva, București, 1981, p.195.

² Al Macedonski, *Cartea de aur*, București, Stabilimentul Graphyc Albert Baer, 1902.

³ *Ibidem*, p.11.

⁴ *Ibidem*, p.10.

⁵ Al. Macedonski, *Le calvaire de feu*, Paris, E. Sansot, 1906.

⁶ *Noaptea de argint* în *Literatorul*, an. XIV (1893), nr.12 (15 mai), pp.4-7, și nr.1 (15 iunie), pp.9-12.

⁷ Al. Macedonski, *Cartea de aur*, p.300.

⁸ Eugen Pahonțu, *Alexandru Alex. Macedonski (Viață, atitudini, Adversități. Influențele franceze și concepțiile despre artă. Valoarea și modernismul operei. Macedonski și generațiile tinere)*, Institutul de Arte Grafice „Bucovina”, I.E. Torouțiu, București, 1934, p.52.

⁹ *Ibidem*, p.53.

¹⁰ *Ibidem*, p.54.

¹¹ *Ibidem*, p.53.

¹² Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Editura Minerva, București, 1972, pp.212,213.

¹³ *Ibidem*, pp.217,218.

¹⁴ Alexandru Macedonski, *Thalassa*, prefață, curriculum vitae și bibliografie de Al. Piru, Editura Mondero, București, 1993, p.7.

¹⁵ *Ibidem*, pp.25,26

¹⁶ *Ibidem*, p.42.

¹⁷ *Ibidem*, p.114.

¹⁸ Mikael Dan, *Apus în flăcări*. Roman sensual, ediția I, cu prefața de d.Al. Macedonski, Tipografia modernă Gr. Luis București, 1907, pp.50,51.

PAUL CERNAT

O estetică a dispariției (II)

Descreierare, desfrânare, damnare

„Carii” trăiesc, în fond, sub semnul electiv al transgresiunii. Strămoșii damnați și aventurieri ai lui Pașadia – în frunte cu fugarul din Balcani, dublu asasin devenit armaș - s-au stabilit în Țara Românească unde au urcat sub fanarioți prin uneltiri și combinații abjecte. Toți au murit nebuni, otrăviți, înveninați de boli cumplite și de ură blasfemică. Strămoșii lui Pantazi au fost, înainte de stabilirea pe pământ românesc, „tâlhari de apă”, iar urmașul lor va părăsi definitiv țara după ce le va *lichida* moștenirea/pământurile. Fiecare personaj e pedepsit pe unde păcătuiește. Pașadia e vampirizat/ucis prin sex de Rașelica Nachmanohn („floarea carnivoră”, probabil o sefardă), iar Pantazi – izgonit pentru totdeauna din țară „lichidarea” unei moșteniri (însușite fraudulos) de dragostea „fetișistă” pentru o fantasmă ideală, inaccesibilă. Ceea ce duce la ruina „marilor familii” și a „vechii lumi” este însă *descreierarea*. Reflectând pe marginea amenințării cu „trimiterea la Mărcuța” a lui Pirgu de către Pașadia, povestitorul e de părere că toți cei patru convivi ar fi meritat să fie cazați acolo. În răstimpul când, alături de cei trei P., trăia viața de noapte a Bucureștilor, i se dezvăluise „o lume nebănuită, cu blestemății la cari de n-aș fi fost în ființă martor și le-aș fi auzit de la altcineva, le-aș fi crezut că țin de tărâmul născocirii. Bucureștii rămăsese credincios vechei sale datini de stricăciune; la fiecare pas ne aminteam că suntem la porțile Răsăritului. Și totuși, desfrâul mă uimi mai puțin decât descreierarea ce domnea în toate rândurile; mărturisesc că nu mă așteptam să văd dospind țicneli atât de numeroase și de felurite, să întâlnesc atâta nebunime slobodă (...) la sfârșit pierdui nădejdea să cunosc, în carne și oase, făptura omenească pe deplin teafără la minte”. Cum însă cazurile de nebunie se reduceau la tipuri limitate, „cazul” cel mai interesant rămâne, pentru povestitor, cel al lui Pașadia. Considerat de mulți nebun (dubla sa existență a evocat și comentatorilor pe **William Wilson** al lui Poe sau pe **Dr. Jeckill și Mr Hyde** al lui Stevenson), acesta e bănuțat că ar suferi, periodic, de „furii groaznice” (când se retrage „la munte”), că ar fi fost vinovat de sinu-

ciderea în împrejurări ciudate a unui important personaj bucureștean sau că ar ține ascunsă în casă o femeie nebună. La rândul său, Pantazi – craidon în tinerețe, falsificator de moștenire mai târziu – e bănuț că ar ascunde, precum marinarii, o femeie gonflabilă. Pirgu nu ascunde nimic – având repulsie față de tot ce e „venust și pur”, viitorul funcționar al Ligii Națiunilor își dezvăluie, lăudăros, copulații vâjnoase cu femei diforme, „geamale, baldăre, balcâze, rupând cântarul la Sfântu Gheorghe, borțoase în luna a nouă”, face sex oral cu Rașelica Nachmansohn în timp ce, în camera de alături, unul din soții ei agonizează, se dezlănțuie, furibund, în clovnerii patriotice, visează să-și facă o „situație” în Crucea de Piatra și intermediază combinații abjecte sau funeste. În casa Arnotenilor este adusă, periodic, bătrâna Sultana Negoianu, ex-nimfomana deviată, din exces, către zoofilie și care, în nopți cu lună plină, urlă câinește. O însoțește fetița mută, cu aer bătrânicos – posibila fiică incestuoasă a lui Maiorică, făcută la beție cu una dintre fiicele sale. „Cotoșmance, armasăroaice”, șleampete și nespălate Mima și Tita Arnoteanu practică luxura. Prima, având un defect din naștere, nu se poate împreuna normal, preferând de aceea femeile (printre ele Rașelica Nachmansohn, irezistibilă „lipitoare”). Este totuși „simpatică”, seducătoare. Cealaltă, posacă și șuie mintal, păstrează semnul nobiliar al trufiei (așa cum, în anumite momente, „în trântorul becisnic se deșteaptă boierul”). Stigmatizate de morala publică – nu și de amoralul Pirgu – inversiunile sexuale sunt la ele acasă, ilustrate de Mima, Rașelica și de diplomatul Poponel. Pe lângă această faună, jucătorii de cărți ce populează locuința „adevăraților Arnoteni” par aproape benigni. Cornel Ungureanu atrage atenția asupra caracterului malign al casei la Mateiu, al casei ca spațiu dejecțional, rezidual: „Casa înseamnă ordine spirituală, așezare. Casa Arnotenilor ocrotește dezarticularea, lumea dezrădăcinată – care a trăit sau trăiește, până la capăt, experiența eșecului. (...) Niciodată, până la Mateiu, casa/camera nu adună atâtea materiale reziduale – niciodată în interiorul spațiului, posibil intim, nu există o asemenea revărsare de dejecții. Și dacă spațiul camerei (al casei) pune în valoare spațiul matricial, atunci, în cazul de față, nașterea a fost ratată. Ea a fost patronată de Demiurgul cel rău”. Despre descreierarea generalizată „tratează”, de altfel, toate documentele-sursă de secol XIX ce se referă la semnificația „crailor de Curtea-Veche”: **Epoca desperațiilor din Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, țerei Muntenesci și Moldovei** de Dionisie Fotino, trad. George Sion, București, 1859, tom. II, **Istoria Bucureștilor** de Ionescu-Gion, ziarul **Seara**, cu articolul lui St. Stoica, **Take Ionescu și Melanos! Takiștii și craii de Curtea-Veche**, textul lui Heliade-Rădulescu **Le protectorat de Czar**, Paris, 1850, articolul lui Gr. H. Granda, **Un craidon de Curtea Veche** din **Universul literar**, nr. 39-40, 1890, în fine, articolul lui I.L. Caragiale din **Vatra**, I, 1894, **Istoria fundării orașului București**, 1881, p. 23. Avem de-a face, și aici, cu o lume în *negativ*.

Simetrii, asimetrii

Romanul matein e simetric în asimetrii: istoria se repetă *altfel*. Povestea crailor începe cu involuntar sublima ocară a Penei și se încheie cu înmormântarea nebunei „izbăvite”. O fetiță o identifică/numește pe Corcodușa la începutul romanului, și tot o fetiță se face unealta morții Ilincăi la final. Imaginii mincinoase a Wandei din trecutul amoroș idealizat al lui Pantazi îi corespunde o altă dragoste neîmplinită – cea pentru „adevărata” Ilinca Arnoteanu (ea însăși fiică a unei poloneze de același soi ca și rău-famata soție a lui Bog-

dan-Pitești). Adevăratul chip – nebucureștean - al lui Pantazi este prezentat printr-o fotografie, iar la sfârșitul cărții personajul și-l reia. Prima sa dragoste a fost o „Țigancă de la zid” (copilul a crescut printre țigani, pentru care a păstrat o „neînvinșă slăbiciune” și cu care vorbește „în graiul lor desprețuit”...) iar moartea ultimei iubiri îi e anunțată de o țigancă bătrână, la (bineînțeles) „Hanul dracului”, goticul han din Ilfov cu istorii de chefuri, tâlhari și stafii... Valsului sfâșietor, cu sugestii mortuare din deschiderea cărții (muzică *fin de siècle* prin excelență!) îi corespunde reluarea lui în final. Iată - în versiunea lui Pașadia, dar narată la persoana I plural - splendida apocalipsă a *vechii lumi* aristocratice, în preajma Revoluției de la 1789:

„Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să asfințească în sânge și când, după câteva luni, vedeam trecând în păr, între fulgerări de cușme frigide, capul doamnei de Lamballe, înțelegeam că timpul nostru trecuse și că, în curând, avea să stârvească și să cadă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream fețele și pieream pentru totdeauna”.

Și iată imaginea apocalipsei finale, virtuale (petrecută, de astă dată, în visul povestitorului):

„Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor prea-senine, cei trei Crai, mari-egumeni ai tagmei prea-senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc pogorâse asupra-ne; răscumpărați prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri. (...) Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scâlâmbându-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în pulberea asfințitului...”

Suprapus peste viziunea lui 1789, visul heraldic al povestitorului vestește moartea lui Pașadia. Și, de fapt, moartea ultimelor vestigii ale Vechiului Regim. Pașadia, nu altcineva împiedicase (de fapt amânase, prin mașinațiuni de culise) ascensiunea plebeului lui Pirgu. Ignorând acest fapt, Alexandru George combătea ideea caracterului „parvenit” al lui Gore cu argumente de o naivitate stupefiantă: vezi Doamne, Pirgu ar fi fost un adept convins al conservatorilor lui Carp - pe care-i susținuse în alegerile din 1910 - și de aceea incompatibil cu ethosul liberal-burghez! Dar, cu alte ocazii, și mai ales după moștenirea primită de la defunctul său părinte Sumbasacu, acest demagog lipsit de orice convingere se arată adept al împărțirii moșiilor la țărani și al votului obștesc, „purtător de cuvânt al revendicărilor democratice cele mai sfinte”! Când Pașadia e împins în moarte de Pirgu prin „combinația” fatală cu Rașelica, ultimul nu mai poate fi împiedicat să urce pe scara socială. Spre deosebire de Pașadia și Pantazi (ambii - ariviști ai Vechiului Regim aristocratic), Gore e un arivist al Noului Regim burghez și plebeu: „om de viitor”, un mutant în fond, el își va face intrarea în scenă abia de după Război când – în confuzia generală, matcă a afacerismului politicianist - va da „lovitura”.

„Proustianism” și arhondologie

Speculațiile exagerate privind înrudirea dintre **Craii...** și ciclul romanesc al lui Marcel Proust nu sunt cu totul lipsite de valabilitate. Ambii prozatori

țin de o cultură a Decadenței, fascinată de „putregaiurile fosforescente” ale descompunerii aristocrației. Ambii sunt niște nostalgici „în căutarea timpului pierdut”, chiar dacă la Proust acesta e actualizat, fenomenologic, în prezentul conștiinței subiective, în „durata pură” și în introspecție, iar la Mateiu – un efect al proiecției evocatoare în afară, în diverse măști ale eului profund. Ambii cultivă, în maniere specifice, un rafinament „dandy”, estetizant, pervers și maladiv (chiar morbid), interesat de racile, vicii și tare secrete, ambii sunt niște fii de burghezi intelectuali și niște bastarzi ai aristocrației în declin, pe care o contemplă dinăuntru dar mai ales dinafară. (Aici, Mateiu – produs al unei medii de cultură „minoră”, „tânără” și de periferie balcanică – se întâlnește cu Hortensia Papadat-Bengescu, cea din **Ciclu Hallipa**). Atât marea arhitectură simfonică din romanul proustian cât și micul roman (mito)poetic al Crailor – unde nu simfonia „face muzică”... – vădesc o erezie „artistă” în raport cu romanescul „burghez”. *Artistul modern* e, în definitiv un „aristocrat al spiritului”, un nobil fără ascendență – și apartenență – de tip nobiliar, o *construcție individualistă de tip estetic*, un mutant căruia îi lipsesc rădăcinile și, în lipsa lor, caută să le imagineze, să le inventeze.

Pasionați până la obsesie de „arhondologia” boierilor autohtoni, genealogistul Octav George Lecca și Mateiu, adnotator al volumului despre **Familii boierești în Țările Române** se confruntă într-un „dialog” revelator pentru două viziuni asupra istoriei. Fascinat de instituția eredității nobiliare, ultimul procedează demistificator cu reprezentanții atestați istoric ai vechilor familii, amuzându-se în a le demasca, atât în notițe, cât și în desene (caricaturi/stilizări de boieri trași în țeapă, spânzurați sau decapitați etc.), vicii, mezalianțe, defecte, malversațiuni, degenerări. Este – după cum constată editorul recent al volumului, regretatul Al. Condeescu – o viziune aflată în contrast cu cea „obiectivă în sens științific” (și, câteodată... mistificatoare în sens științific) a lui Lecca, „însuflețită de o concepție istorică aproape romantică a antitezei trecut (până la 1700) – prezent (1700-1900), nu departe de varianta eminesciană a secolelor de aur românești (XIV-XVI)”. Este, totodată, un „dialog” în oglindă între doi oameni care-și construiesc ascendențe imaginare. „Prost ajustată această filiație presupusă” – notează Mateiu pe marginea ascendenței lui Lecca, întocmită, vizibil, în vederea unui „profit” de imagine. Printre alte ironii, întrebări, obiecții, scheme genealogice, scriitorul îi desenează „blazonul” unui cap de măgar... Nu lipsesc nici obiecțiile stilistice, condescendente, nici completările, corectările, tăieturile, nedumeririle (despre Obedeanu: „cine avea 100 de moșii de ce neam mare trebuie să fie?” – p. 441) sau, unde e cazul, elogiile („iată ce dovedește superioritatea marcată a Movileștilor, ei nu fac niciodată o mezalianță... noua probă de forță: religia nu conta pentru acești admirabili principii”). Apetitul demistificator vizează îndeosebi degenerarea și meschinăria unor reprezentanți contemporani ai familiilor boierești („Nenea Ernest, falcă prăjită. Actualul șef, bărbat ornamental. Ce oameni! Ce timpuri!”, „Straniu blazon! De proaspătă formă!” – p. 442) dezvăluind un complex de inferioritate convertit într-unul de superioritate. Orgolios instalat într-o noblețe imaginară, scriitorul identifică la tot pasul carențe de nobilitate și stil, cu aerul unui expert în domeniu (ceea ce și era). În opinia editorului, această atitudine critică e „deloc înnobilită de atmosfera crepusculară care-i va înconjura pe eroii Crailor... de mai târziu”. Numai că, demistificând sarcastic istoria reală, Mateiu o va înnobila (și se va înnobila) artistic prin ficțiune.

Cum s-a observat, dacă *sexualitatea* e „la liber”, în acest roman al decrepitudinii și morții, *iubirea* este interzisă, ca și procreația. Povestitorul se complăce în intimitați sexuale cu Mima și tânjește la vârstnica, dar bine păstrata Masinca („divina țăță”, inteligenta și versatila, cu aplecare pentru jocurile de noroc), bătrânul Pașadia se destrăbălează cu femeii ușoare „de căzătură” – livrate de Pîrgu – înainte de a se lăsa pradă vampirizării fatale a Rașelicăi, Pîrgu – altminteri, cu gust pentru „rable de pripas” – este „dăulat” de aceeași Rașelica în timp ce, în camera de alături, soțul ei agoniza, și, în genere, își povestește isprăvile abjecte cu vervă memorabilă: „a fost *di granda*, era să fete pe mine, pe onoarea mea”. Singura excepție de la regulă o oferă Pantazi, îndrăgostit platonice de o fantasmă ideală, angelică: Ilinca Arnoteanu, ea însăși excepție a familiei sale. Însă o asemenea iubire nu are voie să se împlinească în lumea (con)damnată a Crailor, iar tentativa timidă de a o împlini se pedepsește. Asociat smintelii, erosul servește drept instrument de autodistrugere. Nota Bene, sexualitatea nu este niciodată descrisă pe îndelete, ci doar evocată în trecăt.

În schimb, decrepitudinea, morbidezza și „îmbălsămarea” estetică se află la ele acasă, iar thanatofilia narațiunii mateine se va regăsi în imaginarul prozastic al noii generații din anii '30, de la Holban la Blecher. Sompuzitatea memorabilă nu. În **Craili...** „magii” de la Răsărit se transformă, prin mijlocirea lui Pîrgu, în cavaleri ai Apocalipsului. Geamparaua se topește molcom în vals, iar valsul în recviem pentru o lume apusă.

Fotografie și enigmă

Niciun comentator al lui Mateiu Caragiale n-a acordat, până acum, atenție unui element-cheie al **Crailor de Curtea-Veche**: fotografia. Cu toții, mateini sau nu, și-au investit abilitățile hermeneutice în discutarea unor tipuri mai „nobile” de imagini, de la cele picturale până la inevitabilele figuri heraldice. Spre deosebire de ele, „banala”, ignorata fotografie reprezintă însă un indice de modernitate al cărții, un revelator trimițând la o *estetică a dispariției*. Fotografia semnifică un exil al identității „reale”, refuzate în favoarea „derealizării” artistice prin deghizamentul bucureștean „vremelnic” al lui Pantazi...

O întregă estetică postromantică - nonmimetică sau antimimetică - s-a străduit, de pe la jumătatea secolului XIX, să tranșeze criza reprezentării pe care fotografia a adus-o cu sine. Căci dacă reproducerea fidelă, prin intermediul clișeului fotografic, a imaginii realului, făcea inutilă reprezentarea sa artistică de tip realist-pozitivist (așa-numita „copie după natură”), infinita reproductibilitate mecanică/tehnică intra în contradicție flagrantă cu ideea unicității și originalității absolute a Operei, postulate de estetica romantică. E adevărat că spre sfârșitul veacului cu pricina fotografia începe să capete și un statut artistic (un reper teoretic în acest sens rămâne studiul lui Robert de la Sizeranne, **La photographie est-ce un art?**, 1899). Dar nu despre acesta e vorba în romanul lui Mateiu Caragiale...

„Ținând să înlăture cât mai mult puțința de a fi recunoscut în București, unde voia să fie singur în mișcările lui și nestânjenit în mișcări, *** încercase, înainte de a se întoarce, să-și schimbe înfățișarea. Lăsându-și plete, mustăți, barbă și ticluindu-și un port simplu și șters, el izbutise așa abine ca, după un an aproape, tot i se mai întâmplă să se întrebe, zărindu-se pe neașteptate în

oglindă, dacă era într-adevăr el. Un alt om luase ființa și curând avu și nume (...) Și-mi arătase fotografia adevăratului său chip, ras, cu tâmplele tunse, cu barbeți scurți – gentleman desăvârșit în ținută elegantă de bord. L-am privit cu nepăsare căci nu acesta-mi păruse un prieten de când lumea și chiar un alt eu-însumi, ci celălalt despre care știam acum, și nu fără o oarecare melancolie, că nu era decât un deghizament vremelnic, menit a fi peste puțin lepădat pentru totdeauna”.

Opoziția tematizată este, așadar, una între fotografie (reproducere tehnică fidelă, dar „moartă” a „chipului adevărat”) și fabulația mistificatoare, dar „vie”. Identitatea onomastică reală a lui Pantazi – privit ca „alt eu însumi” al Povestitorului - va rămâne până la sfârșit „sub pecetea tainei”, relaționată cu „adevăratul său chip” din poză. Pantazi e doar un cognomen, un deghizament identitar provizoriu. Din fotografie vine și în imaginea din fotografie se va întoarce, la sfârșitul Poveștii când, la plecarea din țară, *** își reia figura de gentleman ras și țeapăn...

Confundând imaginea idealizată a mincinoasei Wanda – blonda iubită poloneză din prima-i tinerețe... - cu chipul liliac și sever al adolescenței Ilinca Arnoteanu, Pantazi cade victima unui bizar amor platonic, convins că idealul a prins corp. Înduioșat de totala lipsă de inițiativă a prietenului său, Povestitorul îi sare în sprijin servind drept peșitor pe lângă învățata „dudui” de neam bun. Surprinzător, emancipata Ilinca acceptă cererea în căsătorie; refuză însă bijuteriile tradiționale, oferite ca dar de nuntă, optând pentru un „modern” aparat foto: „Nu voise să primească de la Pantazi nici un giuvaier, zicând că ce putea fi pe lângă cele ale domniței Smaranda? Cerase numai să-i cumpere un aparat de fotografie. Fu unealta de care soarta ei se sluji ca să se împlinească. Într-o dimineață, văzând în „faetonul” lăptăresei o fetiță pare-se caraghios îmbrăcată, Ilinca puse să i-o aducă, s-o fotografieze. Abia sculată după scarlatină, fetița îi trecu boala”. Împlinirea iubirii e interzisă printr-un soi de „cenzură transcendentă”, cei doi nu au voie, de fapt, să continue o lume sortită extincției. Vehicul malefic al destinului, aparatul operează printr-un transfer ocult (ca *dar funest*) și, cu toate eforturile medicilor, Ilinca se stinge. Prin moartea ei se destramă și confreria. Pașadia este primul care se îndepărtează, livrându-se – suicidar - legăturii erotice cu Rașelica Nachmansohn. Dar și tragicul sfârșit al Ilincăi este rezultatul unei vampirizări prin imagine... Nu cred a specula excesiv afirmând că „asfințitul Crailor” a fost declanșat printr-un element al tehnicii moderne.

Înainte de finalul, Povestitorul asistă, împreună cu Pantazi, la înmormântarea Penei, contemplând figura transfigurată a defunctei. Seara, îl însoțește până la graniță pe un „străin”: „un gentleman ras și cu barbeți scurți, în ținută elegantă de călătorie – un străin. Stăm în vagonul restaurant la o masă, față în față, și nu găseam să ne spunem unul altuia nimic. Noaptea pogorâse repede. Și mi-am adus aminte de acela care încetase să mai fie, de omul ce-mi păruse un prieten de când lumea și adesea chiar un alt eu-însumi, de Pantazi, când m-a întrebat ce s-ar putea să mai bem”. Nu e greu de recunoscut, în figura celui înstrăinat, bărbatul din fotografia arătată, cândva, Povestitorului. *** este cel ce îi ia locul, pentru totdeauna, „defunctului” Pantazi. Identitatea substanțială - percepută drept eternă - a acestuia („un prieten de când lumea”), cedează locul unei identități „înstrăinate”, lipsite de suflet.

Există o bogată bibliografie care se ocupă de raporturile pe care imaginea fotografică le întreține cu timpul, cu memoria și cu identitatea. Departe de a fi doar o „arhivă a memoriei” (Baudelaire), fotografia trădează ceea ce

pretinde a conserva. Pentru Roland Barthes, de pildă, ea este o „moarte pusă în operă”. (**La chambre claire: Note sur la photographie**, 1989) Fixând un moment într-o imagine, extrăgându-l din continuum-ul duratei bergsoniene și unidimensionalizându-l prin amprenta fizico-chimică a clișeului, fotografia nu redă identitatea ci o exilează, o înstrăinează. Este, așa-zicând, prezența unei absențe, un simulacru de real, o derealizare prin intermediul tehnicii. O moarte care nu dovedește nimic. Caracterul „sepulcral” specific textului matein este evident. Aici, fotografia nu funcționează pe post de catalizator nostalgic al memoriei, de madeleină proustiană. Ea trimite către alteritatea absolută, impersonală, cu care nu poate exista nicio comunicare afectivă. Nostalgia declanșată de prezența fotografiilor apare abia în **Sub pecetea tainei** („brelanul de dame” al conului Rache/polițaiului pensionar Theodor Ruse): „i-am pus înaintea o veche lădiță plină de fotografii vechi – necropolă sau morgă, între pereții căptușiți de mătase „Magenta” ai căreia odihnește ca îmbalsamată o întreagă lume apusă”. Aici pozele reprezintă o poartă către enigmă, către ceea ce e sortit să rămână „pentru totdeauna - de veci”- ascuns.

În contra-timp

De la Tudor Vianu la Alexandru George și Barbu Cioculescu, exegeții mateini au insistat îndeajuns asupra „tehnicilor” mateine de arhaizare/invechire programatică a lexicului, cu eliminarea cuvintelor străine și neologice (deși neologismul apare, uneori, ca element rar). Ekphrasis-ul (scrierea după un model artistic, fie el portret, gravură, emblemă) merge mână în mână cu muzicalizarea „de epocă” (tempoul de vals – un-doi-trei, modulările frazei, perioadele ample, inversiunile topice, armoniile aliterative) și cu obscurizarea sistematică a textului prin ambiguitate. Căci, pentru Mateiu, „timpul nu este neant ci muzică, revenire”. Amintind, în treacăt, „calmul stilistic desăvârșit”, „efectul de spontaneitate”, „virtuozitatea de retor, de Paganini al condeiului, care degustă cuvintele ca pe nuci și alune”, Barbu Cioculescu sesizează însă o calitate-cheie a scrisului matein: distanța, efectul de *ecranare stilistică*.

În lectura „spitzeriană” a lui Ov. S. Crohmălniceanu, Mateiu ar fi rămas fixat în „stilul 1900” - Art Nouveau, Jugendstil, Seccesion, Erotic style – considerat desuet în perioada interbelică, dar revenit în atenție de prin anii '60: „Mateiu Caragiale i-a rămas credincios într-o perioadă ostilă gustului epocii 1900. Era omul fixațiilor, rezistent până și sub raport vestimentar, la fluxuațiile modei”. Și totuși, ultimele scrieri vădesc un proces de îndepărtare față de acest stil. În **Remember**, asistăm deja la o îndepărtare prin ficționalizarea/mistificarea/derealizarea memoriei – și a trăirii nemijlocite: „...am ars scrisoarea în a cărei pecete zâmbea sfinxul împresurat de zicerea: „Remember”? Remember? – da, firește, că n-am să uit, dar cum anii tulbură unele dintre amintirile vechi, făcându-le să plutească închipuite la hotarul dintre realitate și închipuire, dacă soarta mă va hărăzi cu viață lungă, într-un târziu are să-mi pară poate că toată această întâmplare trăită a fost un vis numai sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cândva de mult”. Arderea scrisorii (operațiune cu care începe romanul Crailor...) semnifică, aici, rejectarea documentului în favoarea fantasmiei, a scrisului în favoarea tăcerii purtătoare de „taină”...

Evoluția stilistică a prozei lui Mateiu Caragiale nu a prea fost subliniată. Or, de la flamboyantul, hiperestetizantul **Remember** (și de la scrisorile „fromaines” de „soitariu” către N.A. Boicescu), trecând prin estetismul balcanic al **Crailor...** până la stilul aproape alb, cu discrete infuzii nostalgic-memo-

rialistice din **Sub pecetea tainei** și „autenticismul” extrem al manuscrisului **Școlii țățelor** avem de-a face cu un întreg proces de dezestetizare, paralel cu epuizantul travaliu vizând „descanalizarea”¹. Vorbind despre proza propriu-zisă, am în vedere îndeosebi stilul Povestitorului. Căci, spre deosebire de **Remember, Craii...** conține, pe lângă „stilul înalt hagiografic, de esență poetică”, și un „stil neutral, al relatărilor factice” (cf. Ovidiu Cotruș, **Opera lui Mateiu I. Caragiale**) iar partitura lui Pirgu introduce o elaborare „literară” a stilului plebeu-argotic bucureștean. Stilul neutral va fi cel ce lasă impresia că va câștiga partida în scrierile ulterioare (chit că neterminat...). Există, e adevărat, mărturiile lui Cezar Petrescu potrivit cărora Mateiu își elabora textele în trepte, intervenind mereu pentru a încărcă stilul. Pornind de la ele, Alexandru George avea să avanseze opinia că „arhaizarea” ar reprezenta mai curând o etapă tardivă în arta scriitorului, având în vedere faptul că scrisorile sale către amicul genealogist N. A. Boicescu sunt redactate într-un stil „foarte modern, mai curând neologizant și franțuzit”. „Arhaizarea” implică, fără doar și poate, nostalgia după o lume pierdută și voința de a o reînvia prin magia limbajului. Cazul **Pajerelor** e relevant – avem acolo o nostalgie fantasmatică, elaborată stilistic, după „herbul” boieresc bizantin, emulat între alții de sonetistul Dimitrie Teleor(măneanu), iar **Remember** și **Craii...** evocă, în maniere specifice, vedenia crepuscular-nocturnă a „scumpului trecut”. Ceea ce diminuează însă progresiv, de la o etapă a creației la alta, este *aristocratismul cosmopolit* al atitudinii scripturale. Dacă **Remember** e un poem al îndepărtării exotice de propria identitate românească, **Craii...** reprezintă o întoarcere acasă, în Bucureștiul iubit și execrat, cu autohtonizarea „levantină” de rigoare. Mișcarea centripetă de fugă spre Nord-Vest (Berlin, Olanda, Englitera...), o fugă de sine în fond, e urmată de o mișcare centripetă de întoarcere acasă, la sine și în Sud-Estul natal. Iar schimbarea stilistică din **Sub pecetea tainei** ar putea fi reflexul unei schimbări dramatice intervenite în conștiința autorului însuși. Cel care își crease, în locuința vârstnicei sale soții din liniștita, desueta stradă Robert de Flers un habitat de secol 19, cel care trăia – în anii '30 – ca un mic moșier din anii „Vechiului Regim” conservator, capătă, spre sfârșitul vieții, sentimentul deșertăciunii ambițiilor sale aristocratice. Nostalgia intimistă a mahalalei vechiului București supraviețuiește ambițiilor înalt-cosmopolite, după cum o arată mult-citata notă de jurnal intim datată București, 29 aprilie 1934: „Când locuiam la periferie (în cartierul Crângași, împreună cu mama sa, *n.m.*), într-o odăiță prăpădită, în fundul unei curți foarte înguste, visam la o casă mare, în centrul orașului, pe bulevarde, iar acum, când stau într-un apartament luxos și confortabil în centrul orașului, am nostalgia unei case modeste de mahala, dar care să fie a mea, cu balsaminele mele, cu smochinii mei, cu leandrii mei, cu verbină și cu lămâii mei. Și nu mi-o iert deloc că n-am avut-o. Ar fi prețuit pentru mine cât un palat, iar grădina ei cât acelea ale vilei Pallavicini sau Isola-Bella. De câte frământări și suferinți nu m-ar fi ferit o astfel de micuță proprietate!

Nu mi-o iert. E un caz de conștiință rar, dacă nu unic și foarte complicat, pe care îl cercetez cu cea mai adâncă amărăciune.

Stirpea m-a înșelat și eu am înșelat-o așijderi”.

Din nou, autorul **Crailor...** se află în contratimp: tânăr, ultimele pâlپări ale Vechiului Regim îl surprind în ipostaza meschină de subaltern cu fumuri dandyste, trăind din expediente, fără „ponturi” convenabile și fără situația aristocratică la care tânjește. Iar după două decenii, realizarea râvnitei situații

sociale/materiale îl înstrăinează din nou într-o lume care nu mai pune mare preț pe ele.

În finalul romanului Pașadia (cu ura sa față de tot ce-i românesc) moare, iar Pantazi (cosmopolitul aflat în permanentă călătorie) părăsește țara. În **Sub pecetea tainei** stilurile nobiliare ale lui Pașadia și Pantazi dispar, așa cum în **Craii...** dispăruse exotismul stilistic al lui sir Aubrey din **Remember**. Rămâne discursul Povestitorului, re-înrdăcinat în București și la Sionu. În pragul morții, conflictul interior pare a se fi rezolvat prin eliminarea celor două ipostaze „exotice” ale sinelui.

¹ Schimbările vestimentare își au, și ele, semnificația lor. În tinerețe, Mateiu afișa în escapadele sale berlineze sau bucureștene o costumație extravagantă (haine de catifea violetă, mănuși fine iarna etc.) pentru ca în anii maturității să fie evocat ca un gentlemen rigid și țepăn, purtând haine „corecte” și ostentativ de modă veche sau – după observația lui Barbu Brezianu – „corect uzate”.

Mihail Sebastian. Posibilitatea unui roman

Vna dintre cele mai limpezi expresii ale autenticismului din faza sa de ebulliție este cea din scrierea de tinerețe a lui Mihail Sebastian, *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932). Datorită imperativului anticlofil (de fapt, datorită necesității de a fi coerent stilistic cu un mod incoerent de a trăi), care obligă o scriere autenticistă să fie redactată într-o manieră ce afectează incompletitudinea, scrierea lui Sebastian se constituie ca un montaj de „fragmente” într-o ordine neromanească, fără a respecta o schemă epică sau argumentativă. Autorul e un simplu traducător al unui carnet pierdut de cineva prin Paris, ba chiar manifestă unele șovăieli în traducerea corectă a câte unei fraze (de altfel, șovăielile sunt destul de semnificative: mai ales sintagma „état de grâce” îi creează probleme traducătorului). Fără a fi ordonate tematic sau altfel, fragmentele respectă totuși o ordine de tip retoric, astfel că însemnările cu caracter emoțional apar în text exact la timp pentru a contrazice impresia cititorului despre cinismul și indiferența afișate ale naratorului. De asemenea, finalul, care consemnează reținerile aceluiași narator față de reprezentarea prea explicită, după părerea sa, a sacralului într-un tablou de Hans Memling, poate fi considerat o culminație a înfriguratei confesiuni a naratorului datorită subiectului aflat în discuție: miracolul, adică manifestarea plină de puritate și „grandoare” (termen obsesiv în roman) a „Adevărului” însuși.

Îndreptarul bunului autenticist

Altfel, *Fragmentele* lui Mihail Sebastian constituie un veritabil îndreptar al bunului autenticist. Lipsindu-se de obligatoria tramă epică, Sebastian se mulțumește să indice doar posibilitatea unui roman, fără să-l scrie cu adevărat. O evocare făcută în treacăt e suficientă pentru a da impresia existenței sociale a eroului: „Atunci căutam spre dragoste, ca spre o fereastră. Și mă înșelam crunt. Chiar la Lyon în 1922. Da, chiar și atunci!”. În rest, scrierea aduce laolaltă reflecții și scurte consemnări de evenimente minore, fotografice, a căror semnificație este pe urmă îndelung dezbătută. Rolul acestui montaj pare a fi acela de a fixa o manieră de a gândi, cea autenticistă, în starea ei primară (de aceea și artificul „carnetului găsit”, din care lipsește deci intenția estetizantă), de a reda figura veritabilă a eroului unei astfel de gândiri din miezul însuși al personalității sale.

Temele majore ale publicisticii tinerei generații din jurul lui 1930 sunt cuprinse în scrierea lui Sebastian: experiența și ratarea, trăirea și puritatea, miracolul și sfințenia, morala și dragostea, moartea, iraționalismul și singurătatea. Meritul autorului constă în realizarea coerenței acestor teme, atât de vehiculate încât își pierduseră identitatea (Mircea Eliade va scrie în 1933 un articol, „Moment nespiritual”, care acuza exact acest fapt), și în interpretarea lor în sens personal. Eroul său peregrinează prin viață desprins de toate cele, făcându-și o glorie din propria sărăcie („6 franci, 85 de centime, 12 tichete de autobuz”), care nu e decât o modalitate de a-și asigura independența de spirit. Și el suferă de pustietate interioară, asemenea „doctorului” din *Isabel și apele diavolului*. Astfel, eroul lui Sebastian nu păstrează nici o amintire din propriul trecut și nu selectează nimic semnificativ din prezent. Notațiile sale diaristice înregistrează mai mult non-evenimente: imaginea unui copac doborât pe șosea, o veveriță, un cuplu într-o cârciumă în port, noaptea, o femeie îngenunchată într-o biserică provincială. Imaginile respective sunt pretexte pentru divagații pe teme precum imposibilitatea comunicării sau binefacerile singurătății, simple aplicații pentru un discurs care le preexistă.

Semnificativ este faptul că eroul nu consideră astfel de întâlniri drept „experiențe” propriu-zise. Cu privire la noțiunea de experiență, naratorul are serioase aprehensiuni pe care le detaliază încă de la primul fragment din „carnet”: „O experiență. Am oroare de termenul ăsta. E bun pentru exercițiile lui de psihologie aplicată. Eu nu pot să trăiesc cu foaia de observație în mână. Să înconjur viața ca un spectator, să o ajustez aici, să o proptesc dincoace, să o aranjez. Între un arbust ce crește barbar și între un grădinar cu foarfece și planuri, simpatia mea de animal merge către cel dintâi, întreagă”. Raportarea lui Sebastian la conceptul de experiență este destul de originală. Eliade proiecta eroi setoși de experiențe, dornici să-și verifice soliditatea întemeierii fizice și morale prin recursul la situații-limită. La Mihail Sebastian, a privi o întâmplare ca „experiență” înseamnă a o înstrăina, a o cataloga, a țî-o face străină. Orice experiență este, pentru eroul său, un fapt de viață, făcând parte dintre altele, la fel de (ne)însemnate. În același context poate fi remarcată indiferența lui Sebastian la ideea de destin, centrală scrierilor autentice ale lui Eliade. Pentru autorul lui *Maitreyi*, viața trebuie trăită într-un anumit fel și o anumită ordine, altfel ea amenință să se rateze. Sebastian ține să se delimiteze și de această obsesie: „Ratezi când te abați din drumul pe care vrei să-l urmezi sau când ajungi acolo unde ți se pare că ar trebui să ajungi. Eu însă nu m-am socotit niciodată sortit unui anume drum”.

La Sebastian, „experiența” este repudiată ca o falsificare a vieții prin operații de categorisire și teoretizare, improprii faptului vital, pe care eroul îl prețuiește superlativ. De aici oroarea față de „grădinari” exhibită în diferite moduri, ca antiraționalism (Descartes însuși este numit „grădinar” în carte), dispreț față de inteligență, desconsiderare pentru rafinamentele vieții moderne. Acestea, naratorul le opune o serie de imagini și întâmplări cu valoare de simbol sau emblemă. Astfel, o încrucișare a privirilor cu o veveriță, într-o pădure, produce un interesant comentariu: „Ne-am privit unul pe altul, de la animal la animal și am fost fericit să fiu în momentul acela egal cu el, în conștiința mea și a lui”. Eroul se socotește cu mai mare plăcere un aparținător al regnului larg al viețuitoarelor decât un om înzestrat cu rațiune. În alt loc, el își dorește tihna și egalitatea cu sine a pietrelor: „Într-o zi voi cunoaște insensibilitatea pietrelor și lanțurilor din port, cu a căror liniște simt că este în mine ceva înrudit”. Atunci nu animalitatea în latura ei instinctivă îl tentează pe

erou să se sustragă din rândurile umanității, ci mai degrabă ceea ce scapă controlului rațiunii, ceea ce este indiferent, puternic și autonom. Personajul își forjează o identitate solidă, indiferentă, chiar cinică în raporturile sentimentale, organică asemenea oricărei materii organice, minerală sau vegetală. De aceea, dragostea, ca tentativă de sabotare a egalității individului cu sine, nu este „o fereastră”, nu constituie o soluție de reasamblare a unității personalității. Ea ține de o mitologie falsă, pe care naratorul o anulează, profilactic, prin confruntarea cu spectacolul cel mai sordid al amorului: „nici una dintre aceste așa-zise crize amoroase nu era destul de puternică pentru ca să n-o fi putut lichida în bordelurile din Monsieur le Prince”.

Nostalgia maturizării

Din cele spuse până acum, se observă că o calitate predominantă în codul însușit de către naratorul din *Carnet*: impenetrabilul, indiferența, ireductibilul. Acestea sunt reflectate în negativ, prin variatele sale gesturi de respingere, de la alungarea amantelor după dragoste la cultivarea sărăciei, la repudierea intelectului și la scepticismul față de posibilitatea comunicării și a prieteniei. Delimitându-se de tot ceea ce-l înconjoară, eroul își dă în vileag dorința de a fi unic și unitar, indiferent și puternic, autonom și autosuficient. Nu întâmplător, Dumnezeu pe care și-l imaginează e caracterizat în mod esențial de solitudine și autarhie: „Ideea mea de Dumnezeu este colțuroasă, uneori rece. Dar ceea ce mă cutremură înaintea ei, este tocmai această senzație de ireductibil, pe care o caut inutil aiurea. A fi unul, unul singur, unul în absolut, dincolo de orice raport, deasupra oricăror relații, esențial unul, ireductibil unul”.

Există o nostalgie în scrierea lui Sebastian față de starea de „a fi unul”, o dată cu celelalte avantaje pe care o astfel de stare le poate aduce: putere, autarhie, independență. Ținta acestei nostalgii este definită prin cele două sintagme din pretinsul original franțuzesc care apar în *Fragmente* ca mai „greu de tradus” de către „editorul” Sebastian: „grandeur” și „état de grâce”. Ele formează, de fapt, centrul de greutate al disertației eroului, care este obligat să revină la ele de fiecare dată când vorbește despre morală, moarte, inteligență (și lipsa ei de importanță), singurătate, sfințenie. Codul etic idiosincronic și dificil al naratorului din *Fragmente* se întemeiază pe promisiunea unei „grandorii” obținute în „starea de grație”. Acea grandoare poate fi ușor echivalată cu atributul solid al identității organice cu sine, pe care eroul o întrevide când în imobilitatea pietrei, când în privirea lipsită de inteligență a animalului. Puritatea, de exemplu, invocată în câteva rânduri în carte ca un ideal de urmărit, se arată în ultimă instanță a nu fi altceva decât aceeași egalitate organică a individului matur: „Totul se poate simula: inteligența, buna-credință, virtutea, cinismul, adevărul chiar. Dar ceva este pur sau impur. Și asta nici nu se simulează, nici nu se drege”. La fel, naturismul este considerat în câteva scene o soluție existențială. Nu este vorba însă de o apologie a instinctualității, de vreme ce vegetalul și mineralul sunt mult mai des solicitate decât animalul ca simboluri ale acestei aspirații specifice: „Era ceva glorios și suprem în căderea asta, pe care am invidiat-o știind că eu niciodată n-am să mă pot despărți de nimic cu împăcarea acestui trunchi de platan, întins de-a curmezișul drumului”. În cele din urmă, chiar moartea, invocată cu împăcare într-un fragment spre sfârșitul cărții (încă o dată ne confruntăm cu topica elocventă a secvențelor scrierii, prea inteligent camuflată ca să putem vorbi despre anticalofilism sau despre o lipsă de preocupare estetică!), se arată a avea alte virtuți decât acelea de

transsubstanțiere mitică într-o salutară lume de dincolo. Moartea liniștește, împacă și înțelege, ceea ce satisface apetitul pentru pace sufletească al eroului: „A fost întâia întâlnire cu moartea, întâlnire de pe urma căreia am rămas cu imaginea ei armonioasă, ocrotitoare, având oarecare ironie pentru zbaterea și neliniștea noastră, dar în fond camaradă și prietenă”. Nostalgia din romanul lui Sebastian este o nostalgie a maturizării.

Un autenticism de esență etică

Este în spiritul „generației” (și poate cel mai consistent tribut plătit de Sebastian, în această scriere, spiritului vremii) ca *Fragmentele* să se încheie cu o apologie a sfințeniei și a miracolului. După ce a descris idealul său de „grandoare” ca pe o viziune a individului matur, împăcat cu sine, naratorul se lansează în considerații despre imoralitate ca semn al sfințeniei („Moralitatea și sfințenia se exclud. Dacă asta mi-ar fi meseria, m-aș duce să-i caut pe sfinți în ocne”). Asta chiar dacă, cu câteva pagini mai târziu, același narator va fi silit să se confrunte cu chinurile morale în fața injustiției sociale și chiar divine, recurgând astfel la valorile pe care, din neprevădere, le minimalizase mai sus. Întâlnindu-se (într-o scenă cam kitsch) cu o fată tânără care cerșește, el se oprește din cugetările-i cinice, deoarece cinismul său afixat mai ales în fața divertismentelor erotice nu mai funcționează într-o situație chestionabilă etic: „Hotărât lucru, nu sunt eu un filozof: fata asta oprește în loc mersul lumii pentru mine! Îmi spun că totul e compromis până în adâncuri, că tot e mizerabil și meschin și abject, de vreme ce faptul ăsta a fost cu puțință. Ce aș putea să-i reproșez universului, altceva mai umilitor decât ochii fetei de adineauri, care mi-a cerut mie (probabil pentru ca ironia întâmplării să fie mai biciuitoare) să-i dau bani? Dacă astă-seară m-aș găsi la Judecata din urmă și dacă mi-ar veni rândul să vorbesc, cred că aș da dracului toate răfuielile mele metafizice și aș povesti ce am văzut acum 15 minute”. Echilibrul moral al naratorului se restabilește datorită unei întâlniri neprevăzute, ivită din cel mai pur hazard. Iată „experiența” în accepția celui care a scris *Accidentul*. Departe de a avea un caracter experimental și insolit, fără a porni dintr-o inițiativă a eroului autenticist, experiența are efecte durabile asupra acestuia, deoarece îl obligă să-și reevalueze indiferența și cinismul programatic.

Autenticismul lui Sebastian este, spre deosebire de cel al majorității colegilor săi de generație, unul de esență morală. În această lumină, pledoariile din carte pentru individualism și independență, respingerea ideii de destin și de ratare se desenează altfel. Eroul își caută independența și autonomia din dorința de a deveni un judecător de sine stătător al naturii umane, un ins matur, posesor al unei conștiințe morale indivizibile. El nu-și poate rata destinul profesional sau spiritual, deoarece singura sa vocație este aceea etică. Împlinirea și căderea lui nu pot avea loc decât pe acest tărâm. Într-o generație a imoralității și gidiilor, Sebastian reformulează etic, în scurta scriere din 1931, imperatiile autenticismului.

ANTONIO PATRAȘ

Un călător fără voie (I)

Cine și-a pus în gând să moară cu condeiul în mână nu va găsi prilejuri de satisfacție în afara orelor de lucru intens, ritmate după metabolismul bizar al unui organism făcut parcă să înghită numai hârtie. Nici n-ar putea fi altfel de vreme ce, antrenat într-o activitate susținută, acaparatoare, spiritul tinde să dezechilibreze balanța obișnuită, neglijând cu totul fireștile nevoi ale vieții. De aceea și recomandau înțelepții din vechime mișcarea, exercițiile fizice menite să întrețină vigoarea trupului („fratele porc”, după gingașul alint al magistrului de la Păltiniș) și să acorde minții un binevenit răgaz, clipa aceea de relaxare absolut necesară în confruntările de lungă durată. Preocupat să nu-și irosească nici un strop de energie cu lucruri neînsemnate, omul bolnav de patima scrisului alege dintru început, ca pe un rău necesar, cea mai comodă formă de tratament: plimbarea.

Productivitatea nu e însă totdeauna în proporție directă cu cantitatea de timp petrecută în fața foilor albe. Ca să dau un exemplu clasic, autor al unei opere monumentale, Goethe făcea de toate, știință, literatură, sport, cultiva cu plăcere societatea și știa să dea vieții multul ce i se cuvine, fără a dezerta de la datorie. Flaubert în schimb, cu toată asceza autoimpusă („am devenit un om-peniță”, zicea cu mândrie), fără să se miște din loc decât cu mare greutate (de plimbări nici nu mai vorbim), nu a dat decât câteva cărți. Chiar dacă n-ar fi așa, și tot ar sări în ochi discrepanța dintre natura armonioasă a unuia și contorsiunile personalității schizoide a celuilalt. Diferența se observă, apoi, fizionomic. Faciesul olimpienului de la Weimar se desenează discret pe o carnație suplă, elastică, pe când Flaubert poartă pe chip semnele supliciu-lui, cu ochii săi imenși, minerali, fixați ca niște mărgelile de piatră pe dantela neagră a cearcănelor.

Pentru scriitorul modern, exemplul lui Goethe rămâne fără urmări notabile. Mult mai fertil pare a fi fost modelul celălalt, de la care se revendică toți cei ce cred în religia scrisului. Printre ei, bineînțeles, intră și Lovinescu. Lăsând la o parte nuanțele psiho-somatice (portretul schițat de Călinescu epuizează întregul repertoriu¹), e limpede că nici criticul nu dezerta de la program cu una cu două. Iar în programul plimbărilor sale urma invariabil același traseu (Cișmigiu, Alcalay), la ore fixe, dovadă caracterul lor pur mecanic, de ușoară gimnastică, relaxantă destindere musculară, fără alte pretenții. Dar până și aceste nevinovate deambulări se transformă de regulă în veritabile expediții

cu caracter documentar, având ca țintă librăria, locul unde criticul se simte ca acasă și se trezește la viață, devine curios, cere informații despre autorii de prim plan ai momentului, consultă și achiziționează noile apariții. Atât. Pe lângă cotidienele ieșiri în decor prevăzute de calendarul intim, nimic nu-l cheamă afară. Nici glasul naturii, nici spectacolul străzii.

Indiferent și abstras, privind lumea cu un ochi absent, predispus la visare, Lovinescu își luase obiceiul de a petrece verile la Fălticeni, în casa părintească, departe de canicula și zgomotul capitalei, ca să nu mai vorbim de vizitatorii inoportuni, care-i consumă nervii și-i fură din prețiosul timp al creației. Bună alegere, pentru că temporara schimbare de domiciliu se dovedește cum nu se poate mai fericită, ținând cont de recolta manuscriselor aduse din concediu în fiecare toamnă. După propriile mărturisiri (vezi și notele din „agendele literare”), directorul de opinie de la „Sburătorul” lucra cu spor maxim abia pe timpul vacanțelor, când nu-i bătea nimeni la ușă și nu-l mai împiedica de la lucru nici un fel de obligație socială. Într-o pagină de confesiune târzie, anticipând parcă iminența ultimului bilanț, prolificul autor se consideră nimic mai mult decât un simplu „om al muncii mediocre” și pune succesul în carieră exclusiv pe seama disciplinei („numai disciplina salvează”). Și dacă tot trebuie să tragă linia, socotește că zilele de odihnă, irosite în călătorii de plăcere, momentele de evaziune în care oamenii obișnuiți își caută periodic refugiul, toate clipele acestea trecute fără rost, adunate, nu însumează în propria-i existență mai mult de patru săptămâni². Dar nici atunci Lovinescu nu pare să fi stat chiar degeaba, cu mâinile în sân.

Dacă punem cap la cap informația biografică și consemnările diaristice (lapidare, condensate până la scurtimea enigmatică a formulelor oraculare), observăm că niciodată criticul nu pleacă de acasă fără motiv, de dragul aventurii. Lovinescu nu e un plezirisist. Căsătoria (în 1915) îl leagă și mai mult de cămin, pe care îl transformă apoi în salon literar. Aici, în locuința de pe strada Câmpineanu, se adună cei mai importanți scriitori din tânăra generație. Amfitrionul are de ce să fie mulțumit. Literatura se scrie acum în preajma sa, iar el este implicat în procesul acesta, ca și în toate dezbaterile de idei din presa culturală. Lumea nu-i mai ignoră cuvântul. Dar ce folos? Gloria nu e decât suma unor stupide neînțelegeri, își zice mereu, repetând cuvintele unui moralist frecventat cu plăcere în tinerețea sa studioasă. Și totuși, omul nu are o capacitate de suferință nelimitată. De aceea, repetatele eșecuri ca romancier (persistentă iluzie!), precum și colapsul propriului mariaj (divorțează în 1935) care aduce cu sine boala și anunță sfârșitul apropiat, îl determină să plece din nou în străinătate, după aproape două decenii, din cauze încă neelucidate. Se pare că la mijloc va fi fost speranța recuperării unei „stări de grație”³, literaturizată în textele de tinerețe, mai cu seamă în nuvele.⁴ O formă de evaziune retrospectivă, poate, în căutarea timpului pierdut... Așa să fie oare?

Posibil. Oricum, dincolo de romanțioasa presupuziție, posteritatea nu va ști niciodată mai mult despre perioada aceasta de trei săptămâni din viața criticului. Însemnările precizează cu strictețe itinerariul, fără nici o impresie personală, nimic. Doar notația seacă, de telegraf: „Plecat în Italia în dimineața zilei de 11 aprilie (marți) și întors la miezul nopții, marți, 2 mai *933. Trei săptămâni de călătorie. Itinerar. Plecat marți, 11, ora 7. Veneția, miercuri, 12, ora 3. Padova, joi, 13. 14 Florența, vineri seara, 8. Pisa, sâmbătă, 15. Fiesole, duminică, 16. —,- marți, 18, dies Ille (Cascinele). —,- miercuri, 19, Viale. Joi, 20, ora 3, Roma. (Vineri), 21, Quirinalele. Sâmbătă, 22, Tivoli. Duminică, 23,

Nemi. Luni, 24, Ostia, catacombe. Marți, 25, Neapole, Solfatari. Miercuri, 26, Pompei. Joi, 27, Capri. Vineri, 28, Veneția, 12 noaptea. Luni, 1, plecare. Marți, 2, Buc, ora 12 noaptea. Reîntoarcerea din Italia”.

Oricâte conjecturi am face asupra mobilului ascuns al intempestivului voiaj, discreția criticului ne obligă la o rezervă pe măsură, avertizându-ne astfel în privința capcanei interpretărilor tendențios biografiste – atât de ispititoare, însă! Nu știu ce s-ar fi întâmplat dacă am fi descoperit mai multe asemenea pasaje enigmatice... Noroc că în celelalte cazuri (spre exemplu, călătoria din 1935, la Karlsbad de data aceasta), autorul ne furnizează indicii ceva mai explicite: „Vineri, 26 apr. (1935). Tribulațiile plecării – în condiții materiale și morale grele”. Excursia are așadar niște cauze (boala, suferința) și un scop bine determinat: „începe cura marți dimineața, ora 6”. Consemnările din caiete nu mai par, iată, atât de misterioase. Ele ne spun foarte limpede că, în ciuda „condițiilor morale grele”, deși supus tratamentului care presupune respectarea unor prescripții constrângătoare, Lovinescu nu stă degeaba. Dimpotrivă! Vizitat de o muză binevoitoare, scrie întruna, cu frenezia dezlănțuită a unei tinereți redescoperite: „30 aprilie. Încep roman *Diana* – fără pregătiri. Cea mai mare putere de activitate (până la 44 p. pe zi), program de lucru 8 ore, 6-8, 10-1, 3-6. Romanul isprăvit în 13 zile (416p.), apoi intercalări de scene până la 500 – isprăvit joi, ora 5 (16 mai)”.

Același gen de însemnări bifează apoi și periplusul parizian: „Am venit la Paris ca să scriu 10 ore pe zi! Poate Fălticeni erau mai indicați”. Și, mai departe: „Programul meu e și făcut. Lucru de la 6-8; ape 8-10; lucru 10-1; liber 1-3; lucru 3-6; ape 6-8; culcare la 10”. Atâta dezinteres pentru lumea din jur e, într-adevăr, un fenomen curios, ba chiar strigător la cer⁵. Nu se poate așa ceva: să mergi la Paris și să nu ieși din hotel toată ziua! Cu toată ciudățenia lui, faptul nu trebuie să ne mire. Să nu uităm că omul despre care vorbim trăiește exclusiv pentru scris. De aceea probabil și sugerează Eugen Simion existența unui blocaj psihic, ce ar motiva călătoria altfel decât prin cauze de ordin sentimental: „Lovinescu a mers la Paris, după 15 ani, ca să revadă locurile și emoțiile tinereții și, în primul rând, ca să poată scrie. Nu mai călătorește ca să vadă, ci ca să scrie”⁶. Interesantă explicație, însă la fel de neverificabilă ca și ipoteza duioasă a căutării tinereții pe veci trecute. Personalitatea criticului modernist era fixată deja în liniile esențiale încă de la primele texte. Ce urmează (din perspectivă psihologică, *nota bene!*) e numai operă cumva minoră, artizanală, de clarificare a ideilor preexistente, *in nuce*, asemeni statuii în blocul de marmură. Printre altele, Lovinescu rămâne Lovinescu și pentru că, nici în tinerețe măcar, el nu călătorește „ca să vadă”, ci (la fel mai târziu) tot „ca să scrie”. Se cuvine, cred, să dăm câteva exemple în sprijinul celor afirmate până acum.

Pentru a înțelege exact angoasa legată de intensitatea cu care percepea criticul pierderea vremii, eveniment amplificat de conștiință până la niște proporții catastrofale, trebuie să ne întoarcem nițel în timp, la epoca debutului publicistic, când proaspătul licențiat în filologie clasică încerca să-și caute adevărata vocație și să se afirme în viața literară. Ca student făcuse niște excursii de documentare, mai întâi în Grecia (în 1902, cu profesorul Gr. Tocilescu), ulterior în Germania (în 1904), la München, ca să-l audieze pe vestitul arheolog Adolph Fürstwaengler și să adune material în vederea elaborării unui studiu despre Horațiu și avatarurile receptării satiricului latin de-a lungul veacurilor. Așa cum se întâmplă adesea, lucrurile iau altă întorsătură, în spiritul zicalei despre nepotrivirea dintre socoteala de acasă și aceea din târg:

studiosul tânăr se îmbolnăvește de plămâni și e sfătuit să plece în Italia. Zis și făcut. Dar, după câteva luni petrecute pe țărmul Mediteranei, se convinge că diagnosticul fusese greșit, și în primăvara lui 1905 se întoarce în țară sănătos, cu mare poftă de muncă. Rezultatul? Un an mai târziu scoate două volume de critică (*Pași pe nisip*) și tot atâtea de beletristică (drama *De peste prag și Nuvelele florentine*).

Mai curând nehotărât până la apariția primelor cărți (și mult după aceea), Lovinescu se gândește inițial la o stimabilă carieră de filolog, apoi abandonează repede ideea, din pricina unor „vagi planuri literare”. În fine, dorința de a deveni scriitor nu-i mai dă pace și ajunge să-l acapareze cu totul. Așa se face că, deși lipsit de imaginație, cu sensibilitatea zdruncinată, tânărul cărturar își înfrânge anxietățile ivite pe fondul presentimentului unei morți timpurii și găsește unica sursă de inspirație numai în împrejurările stricte ale propriei existențe, în experiența directă de viață, *recte* în condiția sa de călător, de „străin” rătăcind fără țel prin lume⁷. Voit sau nu, contactul cu oameni și locuri exotice îndeamnă la autoanaliză, favorizând totodată o mai bună cunoaștere de sine. Ca atare, scos din habitatul obișnuit și confruntat cu experiențe inedite, sedentarul moldovean își descoperă un suflet de artist și, asemeni predecesorilor săi din secolul al XIX-lea, ține să-și noteze cât mai expresiv impresiile, visând cu ochii deschiși la gloria literară.

Numai că, ghinion! Lui Iorga nu-i plac textele fostului său student și nu le publică în revistă, considerându-le prea artificiale, afectate de materialul inutil al unei erudiții ostentative, de manual: „...interesantul dumitale articol e prea *învățat* pentru *Sămănătorul* și pentru un articol literar în genere”⁸. Însă cauza despărțirii de Iorga nu trebuie căutată aici, în acest amănunt biografic (adus mereu pe tapet de adversari spre a justifica existența unui presupus, ignobil resentiment), ci în diferențele mai mult decât evidente de concepție și personalitate, deși e posibil ca refuzul categoric al profesorului venerat să fi lăsat urme adânci, greu de bănuț. Lovinescu fusese dispus să treacă peste modul tendențios și nedelicat în care i se interpretase gestul (semn al unei admirații spontane, neprefăcute, și nu onctuos premeditat, după calcule meschine) de a-i închina magistrului adorat prima lucrare de specialitate, broșura intitulată *O chestie de sintaxă latină*. Însă după respingerea colaborării la „Sămănătorul” raporturile dintre cei doi se deteriorează progresiv, fantoma răzbunătoare a istoricului afectând în mod negativ, și de-a dreptul absurd, destinul criticului rămas în conștiința contemporanilor ca marele nedreptățit sau, după vorba nimerită a unui apropiat, „învingul situațiilor oficiale”.

Orice debutant așteaptă tremurând sentința unui critic cu autoritate. Și, dacă se întâmplă ca verdictul să fie negativ, după speranță urmează, firească, îndoiala de sine, accentuarea neîncrederii în propria valoare, sau chiar abandonul. Dar nu era Lovinescu omul care să se descurajeze de la primul refuz. Nici măcar Iorga, poligraful de geniu, personalitatea cea mai prestigioasă la momentul acela, nu-l poate clinti în hotărârea de a deveni scriitor. Prin urmare, în loc să arunce textele la coș, el le trimite altor gazete, mai puțin exigente. Așa începe colaborarea la „Epoca”, unde își face mâna ca foiletonist și unde publică nu doar paginile atât de prost primite de redacția „Sămănătorului”, ci multe altele, și încă în același gen, desuet, al notelor de călătorie. Cu toată perseverența ambițiosului gazetar (impresiilor din Grecia le urmează o sumă de secvențe similare referitoare la alte spații culturale, de la Bosfor la München, cu un popas prelungit pe țărmul Italiei), reacțiile favorabile întârzie să apară, ceea ce-l determină dacă nu să-i dea dreptate finalmente lui Iorga,

atunci cel puțin să schimbe macazul și să opteze pentru o formă de expresie literară mai potrivită personalității sale. Să vedem cum înțelege el să procedeze pentru moment.

Conștient de limitele propriei experiențe și de pauperitatea fanteziei sale, harnicul scriitor se simte obligat să recondiționeze materialul deja existent și să transfere numeroase fragmente în texte de factură diferită, cu un pronunțat caracter ficțional, în felul nuvelei sau chiar al romanului, gen cultivat cu suspectă insistență întreaga viață. Lovinescu se gândea, se pare, și la succes – or, ficțiunea a avut mereu trecere la public. Să reținem deocamdată că procedul cu pricina semnaleză cristalizarea unei serioase conștiințe critice, conturate pe deplin ulterior, în maniera obiectivată cerută de principiul revizuirilor și de teoria mutației valorilor estetice. Autorul nu vrea să ascundă nimic și, ca atare, în prefața la volumul de *Nuvele* (1906) mărturisește cu o frumoasă sinceritate că s-a „inspirat” temeinic din notele de drum risipite în paginile gazetelor⁹. Pesemne că tot de aici, din acest memorial de călătorie *en miettes*, iese și nucleul așa zicând „subiectiv” al lucrării prezentate ca teză secundară la Sorbona la câțiva ani după aceea (*Voyageurs franrais en Grèce au XIX-e siècle*). Presupoziția e confirmată chiar de scrisoarea care însoțea textul trimis la „Sămănătorul”. Acolo se spune că însemnările ar avea „un dublu scop literar și științific”: „Voiesc (își exprimă debutantul curajoasele sale intenții) ca sub formă mai avântată și saturată de antichități să descriu și urmele civilizației grecești ce îmi va da prilej ca să tratez despre cea mai dragă știință – arheologia – cât și impresiile mele cu totul subiective, mai mult sau mai puțin poetice...”¹⁰.

Apoi, prin însăși caracterul lor eteroclit, notele de călătorie îi ofereau lui Lovinescu prilejul să-și exerseze atât talentul critic, de observator lucid, cât și fantezia, înzestrarea propriu-zis artistică. Dealtfel, în aceste pagini de început este anticipat destinul scriitorului dispus mereu să oscileze, ca un *Janus bifrons*, între creația critică și aceea literară *stricto sensu* – fertilă indecizie, care explică și austeritatea discursului romanesc din epoca maturității creatoare, și severele exigențe impuse profesiei de cronicar literar. Tot din aceste însemnări (nucleul originar al operei lovinesciene, un fel de „proto-literatură”, dacă acceptăm ideea evoluției organice, fără „mutații” imprevizibile) va ieși ulterior și bovarica... „proiecție bovarică”¹¹ a personalității criticului din *Memorii*. Observația merită reținută, măcar pentru faptul că de la ea pleacă multe dintre interpretările cu pretenții de originalitate (un moft, desigur!) din lucrarea de față.

Cât privește valoarea în sine, Alexandru George atrage atenția asupra importanței strict documentare, fără cine știe ce relevanță estetică, a paginilor respective, complet ignorate de exegeză și aproape necunoscute, îndeosebi datorită faptului că nici autorul nu le-a adunat în vreunul dintre volume (și doar se știe cât era de atent cu textele sale!) și nici „nu le-a comentat vreodată în acel fel care să ne permită să bănuim atitudinea sa față de ele, dincolo de ceea ce se poate deduce din această tăcere”¹². Cât privește natura acestor notații, ele ar ilustra doar „o oarecare aviditate a tânărului ce dorește a se informa”, exprimată într-un „stil degajat, dezinvolt, al unui om de cultură livrescă, prevenit din lecturi asupra marilor surprize ce-l puteau aștepta în ordinea descoperirilor.”¹³.

Într-adevăr, Lovinescu întruchipează tipul „anticălătorului”¹⁴ prin excelență, care-și culege informația din cărți, nu din viață. Odată plecat de acasă, iată ce-i mărturisește unui prieten, obișnuit probabil, în circumstanțe similare, cu

știri ceva mai entuziaste: „vilegiaturile astea sunt minunate, dar au un singur cusur: te pun în neputința de a lucra ceva. Într-o lună nu am citit decât 3 cărți! De scris, mai nimic”¹⁵. Să fie criticul cu totul indiferent la lumea din jur? Nu-i exclus, de vreme ce percepe „intensitatea vieții” mai mult în textele lui Faguet decât în propria existență, pe care e nevoit s-o suporte parcă fără pic de plăcere. „Noroc că am avut de lucru!”¹⁶, notează în treacăt într-o epistolă către Mihail Dragomirescu, cu mulțumirea omului ce a reușit să se înfrângă pe sine, pasămite după mistuitoarele lupte interioare.

Nu-i greu de sesizat că genul acesta de confesiuni – atenție! – vehiculează numai jumătate de adevăr: am mai spus, scrisul nu se afirmă niciodată, în cazul lui Lovinescu, ca expresie a unei voințe aflate în război continuu cu pofta de viață și de libertate. În fapt, scriitorul acceptă cu plăcere prizonieratul și nu părăsește masa de lucru nu din pricina cine știe căror drastice comandamente morale, autoimpuse cu cenobitică severitate, ci din cauza carenței sale de vitalitate, manifestată într-o serie de „acte reflexe” și într-o disciplină menită să suplinească lipsa organică de apetență pentru vreo activitate oarecare. Oricum (dincolo de motivația psihologică ori de amănuntul biografic, glisând mereu în inextricabil), nu degeaba au relevat comentatorii, ca marcă distinctivă a literaturii lovinesciene, insuficiența observației directe, luate pe viu (dovadă artificialitatea, aerul nefiresc, neverosimil al dialogurilor și situațiilor). Ce se pierde însă într-o parte se câștigă în cealaltă: deficitul de credibilitate din proza de ficțiune se compensează prin talentul portretistic și evocator, care-și dă întreaga măsură abia în *Memorii*.

Revenind la textele în discuție, e de la sine înțeles că Lovinescu (dat fiind dezinteresul său pentru viață) nu excelează în ipostaza de observator pornit să surprindă ineditul lumii înconjurătoare. În mijlocul naturii e de-a dreptul stingher. Nu are stofă nici de poet, nici de explorator. Privea probabil cu mirare la oamenii care se pasionează de geografie – știință empirică, ce presupune lucrul „pe teren”. Nici patima pentru drumeții n-o pricepea – la ce bun să te obosești atât doar pentru a strânge niște impresii? În fond, își va fi spus, singura călătorie care nu te dezamăgește niciodată este aceea „autour de chambre”, pentru că lasă imaginația să zburde în voie, fără să pretindă inserția în contingent, spectacolul dezagreabil al adaptării la mediu. Bine că din fragmentele memoriei se poate construi o lume paralelă, sieși suficientă, condesând bucățile de timp (procedeu „spțializării timpului” nu-i deloc nou) într-o geografie ideală, în spațiu... literar. De aceea, s-a observat adesea, ca să vorbească firesc despre realitate scriitorul trebuie mai întâi s-o poată uita. Îi rămâne în schimp posibilitatea reconstituirii în amintire. Lovinescu intuise de timpuriu avantajul naturii sale de sedentar incurabil. „Nu primim adevărata plăcere de la lucruri de-a dreptul, ci de la amintirea lor”, zice el undeva, fără a exclude totuși rolul hazardului ca ingredient necesar în alchimia existenței: „Călătoriile cele mai frumoase sunt legate de nepotriviri mărunte, pentru care suntem mai simțitori decât s-ar putea crede”¹⁷.

Criticul reia peste ani ideea și o nuanțează, în acord cu binecunoscuta teorie despre cele două fețe ale personalității sale, *i.e.* bovarismul ideologic (modernismul șcl.) *versus* „moldovenismul” temperamental. Considerând acum călătoria drept „o piatră de încercare sigură a polarizărilor sufletești”¹⁸, Lovinescu face distincție între categoria omului activ (pe plan social și nu numai), ce trăiește în prezent, se simte bine oriunde și manifestă o uimitoare „capacitate de adaptare succesivă”, și cealaltă, inferioară numeric, a oamenilor pasivi, obișnuiți să trăiască predilect în trecut. Reprezentantii primei categorii

adoră, ceilalți detestă voiajul. Desigur. Dar, indiferent de reacție, numai procesul sufletesc declanșat de călătorie ar defini cu adevărat personalitatea cuiva. Logic, insul activ este curios, însă are memoria scurtă, pentru că-l atrage doar noutatea. Pe de altă parte, visătorul se refugiază în lumea trezită la viață de memoria sa afectivă și nu tresare decât atunci când recunoaște în jur vreun semn oarecare legat de trecut. Sau, cum spune Lovinescu: „Pentru astfel de oameni, depășiți de realitate, adevărata călătorie nu începe decât odată cu încetarea ei, sau chiar mult mai târziu, după scuturarea învelișului de amănunte discrepante, când sensul estetic și emotiv al călătoriei, scăpat din aderențele prezentului și ale discordanței, rămâne pur și se colorează de toată poezia amintirii”¹⁹. Așa stând lucrurile, nu ne rămâne decât să regretăm tăcerea pe care a păstrat-o criticul față de călătoriile tinereții. Sper să putem suplini, totuși, lacuna aceasta. Cu toate riscurile pe care le implică asemenea cutezătoare ispravă.

¹ „Omul era într-adevăr frumos, plin de noblețe fiziognomică. Închipuți-vă un atlet enorm, cu liniile însă rotunjite, herminiene, cu mască gigantică, efeminată și suavă, cu ochi fără scântei, indiferenți și enigmatici, cu piept greu, cu pulpe grele, făcut parcă dintr-o marmură moale. Genunchii săi uriași, ca aceia ai lui Moise din San Piero în vincoli pe care Michelangelo l-a izbit cu ciocanul, rupeau stofa; laba tare a piciorului ca aceea antică de pe una din ulițele Romei spârgea încălțăminte, cărnurile sale suceau veșmintele. Criticul era gigantic și aveai impresia că punând urechea pe toracele său misterios spre a-i asculta bătăile inimii ai fi auzit un motor imens, o orgă de apă. Venustatea corporală a omului nu trebuia, ca și monumentele, privită de aproape. El se îmbrăca neglijent, sumbru; perii feței sale erau adesea nerași. Dar ținuta generală, albinozitatea înghițeau amănuntele și conservau eleganța masivului. La masă mânca și bea repede, vorbind printre înghițituri, fără să aibă totuși aerul lăcomiei, într-atât gura sa de Polifem părea de încăpătoare pentru oasele unui pui” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1982, p.800).

² Curios! Aproape în aceeași termeni i se confesează Goethe lui Eckermann, la 75 de ani: „nu vreau să mă plâng și nici să vorbesc de rău felul în care mi-am dus viața. De fapt, nici n-a fost altceva decât străduință și muncă și pot liniștit să spun că în cei șaptezeci și cinci de ani n-am avut măcar patru săptămâni de adevărată tihnă. Era întocmai ca și când ai rostogoli neîncetat o piatră care trebuia mereu și mereu ridicată” (Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, în românește de Lazăr Iliescu, Prezentare de Al. Dima, E.P.L.U., București, 1965, p. 91).

³ Așa crede Gabriela Omăt: „de astă dată, o pură vacanță a fost în mod cert întreprinsă din nevoia de evadare și, mai ales, de regăsire de sine. 1932 fusese un an dintre cei mai agitați, l-am putea chiar considera traumatizant sub raportul relațiilor literare și umane ale lui E. Lovinescu, ca și în planul așteptatei confirmări a mult râvnitului statut de romancier”. (E. Lovinescu, „*Sburătorul*”. *Agende literare*, vol. IV, Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 2000, p. 281). „Dar dacă, atunci, la 20 de ani, nu putuse tăcea până la capăt, acum, în acest aprilie 1933, tenacele antrenament al închiderii în sine lucrează, și resorturile foarte personale ale călătoriei în Italia, cu prelungitul popas florentin, rămân nerostite. Este sigur însă că tema regăsirii unei

stări de grație și, măcar intermitent, a sufletului tânăr care o cunoscuse este o cheie a subitului pelerinaj italian” (ibidem, p. 283).

⁴ dragostea florentină devine „leitmotivul unei frenezii a trăirii” (ibidem, p. 283). În *Prefața* la volumul de nuvele din 1906, Lovinescu mărturisește: „...venisem pentru întâiași dată la Florența. Voiam să mă reculeg în acest oraș al artei de multele oboseli ale tinereții mele și îmi propusesem totodată să-mi însemn în chip fugar impresiile. Aceste impresii nu trebuiau să aibă o țintă anumită; ele aveau să fie numai niște simple note asupra vieții pe care o trăiam în niște împrejurări cu totul deosebite. Întâmplarea le dădu o altă îndrumare. Din nehotărâre și fără îndrumare cum erau, ele începură a povesti o dramă. O femeie se amestecase în viața mea sufletească...”. Vezi, pentru detalii, notele Gabrielei Omăt din vol. E. Lovinescu, „*Sburătorul*”. *Agende literare*, ed. cit., vol. IV, pp. 281-283, din care merită reținut aici următorul pasaj: “Istorisirea tânărului Leone (o anagramă destul de străvezie a lui E[ug]en Lo...) este o intensă, deși eșuată aventură sentimentală. Nu trebuie căutat mult pentru a regăsi, topite în trama nuvelei, paginile publicate în 1905 în *Epoca* despre Cascine și despre poezia Florenței. Va fi fost atât de impetuoasă această experiență, încât deznodământul ei ratat să rămână păstrat în surdină în adâncul memoriei, și chiar transfigurat? Va fi lucrat atât de persistent iradiația subitei vitalități – miraculoasă pentru cineva ce se crezuse tuberculos și muribund – înțețite de un neobișnuit incendiu afectiv? Avem confirmarea (sic!) prin subtextul simbolic al unui episod secundar din *Aripa morții*”.

⁵ „Cum poate călători un sedentar? Citind, de bună seamă” (constată și Florin Faifer, în studiul cu totul remarcabil al domniei sale, *Semnele lui Hermes. Memoria-listica de călătorie (până la 1900) între real și imaginar*, ediția a doua, Editura Timpul, Iași, 2006 p. 19).

⁶ Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională”, București, 1996, vol. II, p. 8.

⁷ Călinescu va semnala și el în repetate rânduri, nu fără maliție, această „limitare” a scrisului lovinescian, creator „numai în marginile propriei, stricte, netranzitive experiențe”, apud E. Lovinescu, *Acord final*, Ediție și prefață de Aurel Sasu, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 11.

⁸ E. Lovinescu, *Opere*, vol. IV, Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, Editura Minerva, București, 1986, p. 430.

⁹ În legătură cu notele de călătorie, Negoțescu vorbește despre o „formă pur literaturizată, în deplină corespondență cu cea de a doua fază a criticii lovinesciene, din perioada colaborării la *Convorbiri critice*, a dialogurilor în stil înflorit, edulcorat” (Ion Negoțescu, *E. Lovinescu*, Editura Albatros, București, 1970, p. 124).

¹⁰ E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, Ediție îngrijită de N. Scurtu, Ed. Minerva, 1981, p. 205.

¹¹ Eugen Simion remarcă, și el, paradoxala postură a exegetului dornic să-și definească personalitatea cât mai exact cu putință: „Criticul își face (...) un portret moral și spiritual, privindu-se în oglinda conștiinței subiective, deformatoare. Portret posibil, remarcabil și altfel, ca operă de creație critică. Lovinescu se înfățișează pe sine sau pe cel care ar fi dorit să fie. E de reținut în acest caz bovarismul său, cel mărturisit și cel nemărturisit: dublul bovarism al unui spirit ce măsoară adâncurile ființei lui morale cu o... bovarică voință de obiectivitate” (în Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, ed. cit., vol. II, pp. 7-8).

¹² vezi comentariul lui Al. George, din vol. E. Lovinescu, *Opere*, vol. IV, ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, Ed. Minerva, București, 1986, p. 431.

¹³ Ibidem, p. 432.

¹⁴ Vezi Florin Faifer, *op. cit.*, p.20: „Hedonismul, această jubilație neîntreruptă, are un opozant: misodromia. Sunt câte unii care pur și simplu refuză să o ia din loc. Intimitatea camerei, preajma casei, cercul lor de gânduri, un grup de prieteni li se par de ajuns. La ce bun să-și tocească pingelele prin cine știe ce coclauri? Cu mare greu se învoiesc să plece, și atunci, nevoiți să-și iasă din tabieturi, nimic nu li-i pe plac. Dacă nu sunt prea circotași, pun totul pe seama ironiei. Îi vom numi – *anticălători*”. Pentru astfel de oameni, soluția salvatoare rămâne evaziunea în imaginar: „Multe călătorii au un dublu al lor, un pandant în imaginar. Infidelitatea, voită sau nu, a unor descripții,

fluxul asociativ, țâșnind în extravagant și neverosimil, născocirea impertinentă (pe o claviatură mergând de la plastic la jucăuș, de la sublim la grotesc) imprimă textului o mobilitate ce deplasează mereu, uneori derutant, linia de hotar. O dezmărginire pregătind fiesta imaginarului. Imaginarul, ca bucurie pură a evaziunii în nețărmurit” (ibidem, pp. 12-13).

¹⁵ E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, ed. cit., p. 136.

¹⁶ Apud Lucian Raicu, *E. Lovinescu: Construcția de sine*, în vol. *Calea de acces*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 156.

¹⁷ E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 229.

¹⁸ Idem, *Memorii. Aqua forte*, ediție îngrijită de Gabriela Omăt, Ed. Minerva, București, 1998, p.279.

¹⁹ Ibidem, p.280. Cu siguranță Lovinescu nu înțelegea călătoria în felul lui Thibaudet: „călătoria pentru călătorie nu e un scop, e absența unui scop. (...) Trebuie să iubești călătoria puțin pentru ea însăși și mult pentru altceva” (vezi Thibaudet, *Stilul călătoriei*, în vol. *Reflecții*, Minerva, 1973, p. 316).

ELVIRA ILIESCU

Proza fantastică românească în secolul al XX-lea

8. *Fantasticul filosofico-polemic*

Lumea, existența – au constituit pentru Tudor Arghezi un prilej perpetuu de înfiorată meditație. În fața minunilor firii, poetul trăiește o veșnică stare de uimire, nesăturându-se în a-i recepta tâlcurile ascunse. În paginile creației sale, natura își dezvăluie tumultuoasa-i viață, rămasă statică ochiului superficial. De fapt, miracolelor și forței ei nemărginite i se închină cu adâncă evlavie Arghezi, pentru care nimic nu este lipsit de interes sau respingător.

Culegerea **Ce-ai cu mine, vântule?** reprezintă un dialog al prozatorului-poet cu natura pe care o vede într-o continuă însuflețire și prefațare.

Descifrându-se convorbirea dintre înțeleptul papagal al sicilianului și zurbagiul, ignorantul vânt (nu știe nici să citească, bun doar să încurce ițele celor așezați), Arghezi aduce un elogiu înțelepciunii roditoare capabile să reanime aparențele.

Existența muștelor, care semnifică pentru Coco „prezența unanimă a parazitului ce contraface zborul ciocârliei și cântecul rugăciunii”, i-a dat poetului „intuiția puterilor scăzute ale lui Dumnezeu”, de la care în definitiv, la ce te puteai aștepta dacă „l-a făcut pe om într-un ceas de scârbă divină, amestecând țărâna și făcând mocirlă?” (**Musca**)

Idealul perfecțiunii umane, identificat cândva cu divinitatea, în cele din urmă, descoperit de poet în strădania truditelor pământului. De aceea, eforturile seminției umane sunt proslăvite de poet. **Culegătorului de semne**, tocilarului (**Tocila**), sfințeniei muncii lor, Arghezi le înalță osanale.

Uneori, Arghezi se lasă purtat de fantezie în imaginarea unor vietăți ciudate, ca aceea a **Zburătorului**, nici bărbat și nici femeie, scos din mare de către pescarii de scrumbii, pe care l-au crezut inițial aviator, apoi înger din cauza aripilor crescute ca la păsări, din umeri, lungi, „urzite din pene amestecate, de șase, șapte culori” și care „murise de curând și încă nu murise tot, ca fumul depănat cel din urmă, de făclii, după ce s-au stins”.

Alte ori, îl preocupă psihologiile ciudate, ca de exemplu, vecinu-i de cameră Hialmar (**O voce din cer**), ce aștepta înfrigurat o scrisoare care nu-i mai sosea. „Necunoscut era și acela care trebuia să-i trimită scrisoa-

rea, necunoscut era și conținutul scrisorii, necunoscut era și timpul de sosire, necunoscută era și așteptarea”.

Într-un fel exasperat, povestitorul scrisese unui prieten din Teheran să-i copieze **Apocalipsul** și să i-l trimită în plic. Sosi când el nu era acasă. Când se întoarse, Hialmar se mutase.

L-a regăsit în timpul unei călătorii la Rotterdam, „Era în cămașă până la curea și cu mânecile sumese. Împingea cu brațele un căruț cu cornuri și franzele de argint”. Își găsisese rostul.

În prozele culegerii, căutarea deznădăjduită din **Psalmi** a divinității este înlocuită cu preocuparea de a scruta sensurile existenței, țelul aspirațiilor umane, pe care le vede realizându-se într-un efort constructiv, pe pământ și nu în cer. Neliniștile au fost biruite.

Tonalitatea argheziană se vitriolează în proza fantastică a **Cimitirului Bunei-Vestiri**.

Cartea, compusă din trei părți, exprimă o dată în plus indignarea scriitorului în fața murdărilor mașinațiuni ale unei cârmuiri axate pe necinste, corupție, obtuzitate, incapabilă de regenerare, la un pas de faliment. Polemica argheziană, necruțătoare, pune în bătaia reflectoarelor inconsistența mistificărilor, dând în vileag tocmai ceea ce se dorea ținut în umbră, ocolit, necercetat: dărâmă idoli de hârtie, repune la justa ei valoare micimea căpătuită, murdăria abil poleită, ignoranța inutil camuflată, într-un cuvânt, tarele incurabile ale unor timpuri sortite pieirii. Instrumentul folosit – umorul negru, ce capătă o funcție socială antiburgheză precisă.

La polul opus acestei lumi viciate în însăși esența ei, se petrece miracolul regenerării, fantastica înviere a morților din cea de a treia parte a prozei.

Episoadele cărții se îmbină prin prezența lui Gulică Unanian, care, deși prieten cu un ministru și excepțional pregătit – își luase doctoratul – , nu reușește să obțină decât intențența cimitirului unde va începe învierea morților și al cărei martor devine în mod expres.

Evenimentul, deși grandios, nu are nimic spectaculos în declanșare: nu deschidere de ceruri, nu trâmbițări de îngeri, totul desfășurându-se cu un incredibil firesc. Ocârmuirea institui imediat o comisie, pe lângă Parchet, însărcinată să judece cât mai drastic presupusele cazuri de înviere, numai oamenii simpli fiind convinși de autenticitatea acestor întâmplări.

Poliția și siguranța nu mai pridideau în inutila arestare a sculaților din morți, pentru care nici lanțuri, nici gloanțe nu erau eficiente, totul risipindu-se în vânt.

Nedumerit este și poporul ce se trezește în mijlocul lui cu demult-îngropații, cu care avusese sau nu a se răfui.

Știrile primite stârnesc panică: deruta e regimul sub care trăiește cârmuirea. Orice măsură luată își dovedește imediat ineficacitatea. Odată cu înviații, prind viață și condamnările nedrepte: osândit pentru o nelegiuire pe care nu o înfăptuise, relatează un înviat, se împotrivi anarhic, trăgând cu revolverul în magistrați, dar fu făcut inofensiv și pedeapsa comutată din ocnă pe viață, în spânzurătoare. Își începu însă răzbunările postume: șicană șase sute cincizeci și două de zile pe unul din judecători – pune obiectele din casă să-l lovească sau să defileze prin cameră, îl înfricoșă în timpul somnului – până când se sinucise. Umorul dobândește aici o tentă sinistrală.

Diatriba argheziană lovește necruțător mai ales în biserica ce a devenit pe parcurs o instituție a trufiei și a înscenărilor dibace și care se simte inca-

pabilă să accepte ignorarea ei, în declanșarea unui atare eveniment: „S-ar putea admite o înviere înainte ca sfintele sinoade să fie încunoștințate de Cel de le inspiră?... Poate să rămână Domnul fără organe ajutătoare?... să facă Dumnezeu un lucru împotriva clerului titrat...?”, remarcă vicarul comisiei, profund indignat.

Ironia argheziană, nutrită din înseși punctele nevralgice ale adversarilor, șfichiuite necruțător mirabilul perfect travestit, punându-i în lumină grotesca măsluire, aducându-l astfel la proporțiile firești, ce exprimă cel mai adesea o rizibilă micime.

9. *Fantasticul suprarealist*

Lăsând doar câteva bucăți pe care Tudor Arghezi le-a publicat în **Cugetul românesc și Bilete de papagal**, D. Demetrescu-Buzău, **Urmuz**, fără a avea nici o legătură cu dadaistii, este totuși un precursor al suprarealismului, prin realizarea falselor automatisme ale prozei sale.

Răsturnând logica, nu însă întâmplător, creațiile sale ne transpun într-un domeniu de-a dreptul fantastic, guvernat de absurd, autorul neurmărind totuși, decât să-și distreze frații și surorile.

Romanul în patru părți, **Pâlnia și Stamate**, e o parodie în fond a structurii romanelor curente, bazat pe cele mai năstrușnice calambururi.

Prima parte e consacrată descrierii apartamentului ce se pare a avea inițial o construcție normală: bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie. Dar, odată trecut la detalii, absurdul irumpe nestăvilnit: biblioteca salonului e înfășurată în cearceafuri ude, masa, fără picioare, se sprijină pe „calcul și probabilități”, fără a mai pune la socoteală faptul că încăperea, fără uși și ferestre, comunică cu exteriorul printr-un tub, „prin care se pot vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolemeu, iar în timpul zilei doi oameni coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit și inutil...”

A doua cameră e un interior turcesc fastuos, „ai cărei pereți sunt «sulemeniți» zilnic și măsuțați cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare”. Apoi, printr-o trapă se pătrunde în sala de recepție aflată în partea stângă, în timp ce în partea dreaptă dai peste o încăpere scundă în care există un țărșuș, „de care se află legată întreaga familie Stamate...”

Partea a doua e consacrată descrierii domnului Stamate: demn, unsuros și de formă aproape eliptică, cu armata făcută de la vârsta de un an pentru a-și ajuta familia, mestecând celuloid din cauza nervozității, pasionat de executarea instantaneelor după sfinții din biserici, „pe care le vindea cu preț redus credulei sale soții” și fiului.

A treia parte relatează o aventură erotică a eroului cu o sirenă văzută la capătul tubului de comunicație. Îmbarcându-se pe o corabie, călători amețit de chemările driadelor și nereidelor, care-i dăruie o pâlnie. Gestul îl lasă „confuz, înnebunit, dezagregat” și după ce își reveni, o fixă alături de tubul de comunicație și, „pentru prima oară, istovit de emoție, trecu o dată printr-înșa, ca fulgerul, și îi fură o sărutare”.

Partea a patra ne face martorii dezamăgirii lui Stamate, care-și prinse pâlnia în flagrant-delict cu Bufty, fiul de patru ani. Cutremurat, îi aruncă în „Nirvana”, dar revenind la sentimente mai bune, îi făcu fiului în cele din urmă rost acolo „de un post de subșef de birou”.

De atunci aleargă continuu în căruciorul cu manivelă „micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea o dată pătrunde și dispărea în infinitul mic”.

Absurditățile cele mai năstrușnice prind viață și în zugrăvirea eroilor „Ismail și Turnavitu”, ale căror portrete sunt lucrate în cernelurile abracadabrantice ale fanteziei sale. „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză”. Umblă în zig-zag, însoțit „de un viezure” pe care „îl mănâncă viu și crud”. În restul anului „se crede că stă conservat într-un borcan...”

Un prieten, „care îi servă și de salam, numit Turnavitu...”, a fost multă vreme „ventilator”, prin cafenele, dar făcând politică, deveni „ventilator de stat” și care se sinucise, după ce în prealabil își extrase „caninii”, în urma unui conflict cu Ismail.

O apariție nu mai puțin absurdă este și „Gayk”, „singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă”, cu gâtlejul supt și moralul ridicat, „ascuțit bine la ambele capete” și care pentru a face față oricărei eventualități, doarme numai în frac și mănuși albe. În timpul zilei nu poate suferi altă îmbrăcăminte decât o perdeluță cu brizbrizuri, una în față și alta în spate.

Dedicând unor **Cronicari** o fabulă ce aparent se realizează după canoanele tradiționale (conținut, plus morala din final), asistăm din nou la o absurdă punere în scenă, dereglarea normalului survenind la nivelul continuității ideii dintr-un vers în altul.

Fiecare vers luat în parte are o logică a lui; îmbinarea lor ne proiectează în imprezibil, ilogical dăinuind și în falsa morală: **Pelicanul sau babița**.

Fantasticitatea eroilor și a noțiunilor lor își pot găsi niște rude mai îndepărtate în unele din personajele anapoda ale lui Creangă ori ale lui Swift – preocupate să extragă raze de soare din castraveți, să construiască castele pornind de la acoperiș etc. – , dar care inculcă semnificații social-politice cu mult mai adânci.

Câteva din valențele limbajului urmuzian descind de asemenea, din suculenta vorbire în dodii a lui Creangă, asociațiile neprevăzute, savuroasele încifrări fiind zămislite de data aceasta în zodia absurdului patronată de steaua umorului negru.

10. Alți fantăști

Refractari oricăror înregimentări, E. Botta și A.E.Baconsky ne fac martorii unei neobișnuite capacități de a fantaza, de a extrage rara licoare a ineditului din cele mai diverse situații.

Despre bucățile din **Trântorul** de E. Botta, Ov.Crohmlniceanu afirmă: „Documente ale unei experiențe abisale, fixate cu o rară autenticitate prin mari simboluri vizionare, prozele sale alcătuiesc de fapt capitolele **Tratatului plictiselii**, de care autorul amintește... Lumea se confundă aici cu urâtul, dar el e ca și la Baudelaire, viciul cel mai crud... Practic, Emil Botta face o monografie a disperărilor unei tinereți deabusolate, incapabilă să-și găsească o axă vitală și sortită să se lase îmbrâncită spre alte repetate dezastre.” (Crohmlniceanu, Ov.: prefață la **Trântorul**, Editura pentru literatură, București, 1967)

Relatarea la persoana întâi a celor șase „monologuri” trădează o puternică tensiune interioară insuficient mascată. Se vrea nepăsător; este un înfrigorat.

Un timp mai prielnic e o patetică confesiune a unui veșnic nemulțumit de sine, incapabil însă de a-și schimba cursul vieții. Schița debutează printr-o conversație purtată între erou și câinele Arabellei, Zod, care adoptă față de el o atitudine ironică, pentru că nu se poate hotărî să devină un om de acțiune, veșnic tergiversând cu el însuși. De fapt, Zod este elementul acuzator al colțului de conștiință ce trăiește starea de nemulțumire. Eroul, variantă modernă a „omului de prisos”, scrie un roman intitulat **S.O.S.**, al cărui protagonist este Brutus „un domnișor languros, blazat și cheltuit” și căruia visarea îi răpise orice urmă de vitalitate. Un autentic campion al ratării pe care însuși autorul îl va conduce la sinucidere.

Femeia care-l interesează, Arabella, se va căsători cu doctorul care reușește s-o distreze mai bine (mima excelent răgetele unui leu din junglă), invitându-l la nuntă. El îi dăruiește manuscrisul său neterminat. În toil ospățului, își face apariția Brutus, personajul pe care-l lichidase, cu o înfățișare regenerată: „... limpede, tânăr, primăvăritic”. Refuzase soluția la care aderase și el pentru un moment, dezgustat de aspectul insalubru al râului. Ursitul să fie un alter-ego al său se răzvrătise, răpind-o și pe Arabella, lăsând în urma lor o scurtă înscenare: „Avea un timp mai prielnic”.

Fantezia onirică **Râsul tăcut** ni-l relevă fugind de lume și părăsind-o, plâsmuirile amăgitoare ale minții consolidându-i decepțiile. Însinguratul, dornic de extaz și dăruire nu găsește suficiente resurse de energie pentru a se înfrupta din fructul pietros al vieții, căruia i se substituise reveria, al cărui simbol este insula Naxos.

Paginile din **Echinoxul nebunilor și alte povestiri**, ale lui A.E. Baconsky, ne pun în intimitatea altui spirit refractar obișnuitului, a unui însetat de perpetuă cunoaștere și experiență, ce o dată parcusă, nu-l mai satisface.

O lume de himere, ce populează un țărm indecis al mării, răvășit de fantastice furtuni, se perindă în paginile acestei cărți, al cărui erou e în căutarea unor frânturi de mărturie despre timpii trecuți și a altora mai pline, mai concrete despre tumultul vieții în pragul căruia se află.

O notă constantă: ubicuitatea lirismului, ale cărui efluvii se revarsă delirant. Tonurile predilecte sunt cele crepusculare când siluetele își pierd din duritatea conturului, învăluindu-se într-o poezie a neprevăzutului.

Aventura cu femeia din **Farul** o amintește pe cea de o noapte a lui Miron cu Victoria din **Dropia** (St. Bănulescu): ispititoarea necunoscută, la lumina dimineții are peste cincizeci de ani, e costelivă, cu ochii alburii, oribilă.

Echinoxul nebunilor este parabola tinereții nesăbuite, ale cărei capricioase nostalgii precipită dansul fantomelor minții. „Începuseră furtunile. Septembrie trecuse de jumătate și cerul continua să rămână mai mult senin. Ziua, goniți de vânt, norii alburii erau în amestec de cai și lupi, cerbi și lupi, tauri și lupi... Marea avea un delir sec. Orașul amuțise sub invazia rafalelor care măsurau străzile pustii...”

În această atmosferă de neliniște latentă sunt posibile cele mai stranii substituiți și proiecte de răzbunare, cele mai imprevizibile apariții.

Febra echinoxului multiplică prezențele, înfierbântă imaginațiile, repunerea în matca normalului având loc abia după stingerea ei, când abia din loc în loc se mai deslușesc urmele fostei tensiuni: cadavrul străinului venit să se răz-

bune, purta împlântat în inimă pumnalul primului născut dintre frații vrăjmași, respectiv eroul povestirii, care se știa doar martorul acestei aventuri.

Nălucile neliniștii îl gonesc pe cioplitorul în piatră – ale cărui lucrări neînțelese sunt refuzate – (**Fuga pietrarului**) din oraș în oraș.

Prietenul, cu care se întovărășise în căutarea relicvelor istorice, dispăre misterios. Îl regăsim mai târziu, hangiu pe locul unde poposiseră cândva. „Cumințit”, îl privi ca pe un străin (**Aureola neagră**).

În așteptarea „Celui – mai – mare” – regenerarea, prefacerea – , locuitorii fac intense pregătiri. Furați însă de febra lucrărilor, uitară de el.

Înceșosatul Orfeu îl incită pe drumul mării aventuri, ale cărei urme însă le încâlci: în locul femeii care-l obseda, desmățul bordelului.

O subtilă parabolă a efemerului ne poartă pe urmele straniilor sculpturi în trunchiurile copacilor, din misterioasa insulă a artiștilor (**Artiștii din insulă**), care se reîntorc la viața ce însemna de fapt moartea lor: „le daseră crengi subțiri, pline de frunze”. Creșteau peste tot mlădițe, „statuile se întorceau în stejari”.

O rafinată dantelărie metaforică învăluie această poetică proză, născută parcă din nestatornicia cromaticii și enigmaticul adâncurilor marine.

IV. CONCLUZII

O parte a criticii noastre (G.Călinescu, Al. Philippide, T.Vianu) a susținut multă vreme ideea inexistenței vocației pentru fantastic a literaturii române, cu argumente oarecum similare: „... slaba înclinare către fantastic la scriitorii noștri este un fenomen caracteristic pentru firea românească însăși” (Alexandru Philippide – **Fantastic și senzațional**), „... un român nu-i născut să fie fantast” (G. Călinescu – **Fata răpită**), structura sa primară fiind aceea a unui „clasicist – realist” (T.Vianu – **Realismul clasic**). Păreră este, evident, eronată.

În realitate, proza fantastică românească dispune de un orizont vast, mai mult, se poate vorbi de o tradiție a speciei, ale cărui începuturi se datorează lui Eminescu.

„Scriitorul român a arătat predispoziție pentru acest fel de proză și o preocupare permanentă. Speța n-a avut însă la noi șansa doctrinarilor sau a teoreticienilor. Ceea ce s-a cultivat, cu perseverență în schimb a fost o proză care „să concureze realul..., aspirația spre insolit și enigmatic”. (Ungheanu, M.: **Indezițiile prozei fantastice românești**, Gazeta literară, 16.XI.1967)

Scriitorii noștri „au o vocație specială pentru ceea ce depășește ordinea și realul, și chiar la cei mai cumpătați dintre ei (Sadoveanu) aflăm gustul pentru ceea ce e lunar și neguros în elemente, marea plăcere, într-un cuvânt, de a construi utopii”. (Simion, E.: **În jurul unui concept**, *Gazeta literară*, nr. 36/1968)

Sensibilități și fantezii distincte ne sunt chemate de „inima neguroasă și enigmatică a lucrurilor” (Simion, E.: **În jurul unui concept**, *Gazeta literară*, nr.36/1968) și mai ales secolul al XX-lea vădește o preocupare constantă în cultivarea fantasticului.

Apele inspirației îi poartă pe scriitorii fantasticului românesc spre țărmurile enigmaticului (I.L. și Matei Caragiale, Agârbiceanu, Gib Mihăescu, Bacovia,

L.Fulga etc.), atrași fiind de freamătul lui obsesiv, halucinant; nu mai puțin fascinante sunt și prundișurile fabulosului din care un Galaction, Voiculescu, Bănulescu etc. vor dezghioca tănuite perle, după cum Eliade, Cezar Petrescu, C.Lemnar, V. Beneș etc. se vor simți atrași de hăurile terifiantului, bănuite de monștrii întunericului.

Urmărind meandrele psihopatologicului (Papilian, Lemnar, Cezar Petrescu), crestele polemicului (Arghezi), ori zigzagurile absurdului (Vinea, Urmuz) fantasticul își dezvăluie mereu noi valențe care captează imaginații dornice să-și descarce preaplinul.

Și „... scriitorii tineri de azi ... folosesc narațiunea fantastică pentru a sugera miturile, existența individului, adâncimea neliniștilor sale” (Simion, E.: **În jurul unui concept**, *Gazeta literară*, nr. 36/1968), ca în cazul lui Baconsky, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu.

O sumară trecere în revistă a preocupărilor pentru fantastic în secolul al XX-lea, nu poate să nu evidențieze interesul constant cu care a fost abordat de către scriitorii noștri, multe dintre realizările lui putând figura printre capodoperele unei antologii universale.

DRAGOȘ VIȘAN

Receptarea critică a poeziei lui Ion Caraion (I)

I. Primele încercări de interpretare a operei

Interesul scăzut de recenzare a volumelor publicate în prima perioadă a creației lui Ion Caraion devine explicabil dacă am vizualiza, mai întâi, prin anii 1943-1947, climatul tensionat din cultura românească. Din 1950 poetul a avut două lungi condamnări pentru dizidență politică anticomunistă, scăpând traumatizat fizic și moral din temnițe, mine de plumb și de la Canal abia în 1964. Totuși presa literară nu-i ocolea numele: scurte evaluări interpretative a volumelor sale **Panopticum** (1943), **Omul profilat pe cer** (1945) și **Cântece negre** (1947) îi apar de timpuriu. Oficializarea artei cu tendință, în anii 1940-1944, respectiv după 1947, ideologizarea și-n versuri a „războiului sfânt” de pe frontul de Est pe timpul regimului antonescian, după care s-a impus treptat proletcultul – au provocat, deopotrivă, rezervata simpatie a criticilor față de tinerii scriitori neangajați. Preferințele publicului cititor nu se îndreptau spre o poezie militaristă, „pășunistă” – în special a tinerilor refugiuului ardelean. Apăruse încurajarea poeziilor postavangardiști din București. Ei publicaseră deja volume de debut, premiate de juriu cu scriitori și critici consacrați.

În revista *Veac nou* (1945), conducătorul acestei noi grupări literare „albatrosiste”, Geo Dumitrescu, avea curajul să reimpună, drept modelizantă, poezia lui T. Arghezi, cel care suferise a doua sa detenție politică după publicarea pamfletului antinazist „Baroane!”, „«creatorul limbii românești moderne», căreia i-a imprimat «irezistibile elanuri de progres și perfecțiune pe care le întâlnim astăzi în plină ferveare.»¹. Încă de la sfârșitul anului 1944 Geo Dumitrescu înfățișase orientarea postavangardistă a generației *Albatros* într-un articol din *Orizont*, ea apărând răsfrântă cu fidelitate în poemele întâiei cărți publicate de Ion Caraion cu un an înainte, **Panopticum**. Pe aceasta o considera «un raport al activității negativiștilor în timpul războiului, dar și un ordin de zi»², așadar o ilustrare în versuri incomode a programului estetic al albatrosiștilor. Acest «ordin» literar «de zi» putea sincroniza noua poezie postbelică de tip social și protestatar de la noi, «concurând» – după afirmația criticului Al. Piru – «poezia franceză de rezistență din vremea ocupației germane, a unui Aragon, Eluard, Emmanuel»³. De fapt, Geo Dumitrescu susținea, recenzând *Panopticum* în 1944, o revenire ponderată, în premieră la noi, la programul

avangardei, prin asimilarea orientării ei constructiviste: „[...] suntem chemați să merităm noul apelativ de «constructiviști», să simțim cotul, să facem front în lupta care a început și care avea nevoie de noi.”⁴.

Al. Piru include subcapitolul „Ion Caraion” (pp. 152-154) la „Generația tânără” din **Panorama deceniului literar românesc 1940-1950**. Din punct de vedere formal, discută metaforismul lui Ion Caroiian, care provine din efectele secundare ale distorsionării imaginii lucrurilor de către subiectul poetic. Surprinde bine viziunea lui metaforică, precizând și faptul că «poetul o preîntâmpină cu ironie»: „Între obiecte, ființe și oameni se produc, prin antropomorfism, mutații bizare: copacii «merg pe trotuare», vitrinele «se caută-n buzunare», tramvaiele «se uită pe geam», cablurile «dau din cap», cerul «fumează», munții „se plimbă”⁵. Tonul criticului, după acest preambul de investigare a discursului liric din **Panopticum**, este cu totul altul: «cea mai mare parte din poeziile volumului, cu excepția poate a ciclului *Vegetația turbure*, păcătuiesc din dezordinea limbajului. În jumătate din volumul al doilea, *Omul profilat pe cer* (1946), maniera se continuă.»⁶.

Deși îi apăruseră lui Ion Caraion și *Eseu ori Dimineța nimănui* până în 1967, se observă evident faptul că Al. Piru nu consultase bine primele volume de tinerețe ale acestui mare poet albatrosist. **Panopticum** n-a fost publicat în 1944, cum crede criticul, iar cel de-al doilea, **Omul profilat pe cer** nu în 1946. Ci ambele cu câte un an mai devreme. Cel mai talentat poet al „generației tinere” din deceniul al cincilea, Ion Caraion, nu ar fi «original» față de «Bacovia, Barbu, Arghezi»; «*Cântece negre* conține versuri de război cu imagini feerice [...] sau macabre, în stilul lui Arghezi din **Flori de mucigai**, notând de exemplu căderea la datorie a unui ostaș»⁷. Comparațiilor li se recunoaște calitatea de a fi inedite, însă li se reproșează absurditatea.

Actuală rămâne sintagma stilistică «metaforele antropomorfe». Dintre ele Al. Piru enumeră: „«ciorapii vremii» (norii), «fânețele luminii», «moșiile de necaz», «vadra de necaz», «pogoanele de gânduri»⁸.

Perpessicius, în volumul **Lecturi intermitente** din 1971, include studiul exegetic „*Eseu de Ion Caraion*” raportând gama protestatară a ideicii din poezia lui de tinerețe la o nouă discursivitate. Nu constată o schimbare radicală de la **Cântece negre** (1947) la lirica destul de angajată a volumului **Eseu** (1966) al lui Ion Caraion, ce seamănă cu «poezile bistrițene, de larg suflu whitmanian, ale lui Geo Dumitrescu». Antedatează mult publicarea primului volum al lui Caraion: „**Panopticum**, placheta sa, pare-se, de debut, din 1938, îmi este deocamdată absentă”⁹.

Constatăm că Perpessicius insista asupra insurgenței poetului albatrosist, chiar din poezile tinereții sale. Dinamica imagistică a descrierilor de tip tablou literar și intonația, mai împlânzite de către Ion Caraion în *Eseu*, arată rapidele modernizări ale țării. Criticul Perpessicius vedea ca pe-o necesitate reimpunerea ca scriitor a fostului deținut politic revenit în literatură pe ușa de serviciu proletcultist, mai întâi doar printr-o tematică socială, pentru ca el să încerce apoi desprinderea demnă din șabloanele oficiale de atunci. Se face aluzie la talentul neîntrecut al albatrosistului, care nu putuse fi înnăbușit de nicio carceră: „Poezia de astăzi a lui Ion Caraion a străbătut purgatoriile ciclurilor anterioare și, purificată, mai mult, intens spiritualizată își poate îngădui chiar și un pic, revérence parler, cum spun francezii, de «mallarmeism». Într-unul din **Cântecele negre**, răspunzând unora dintre confracții, de poezie și generație, înverșunați să nu găsească «frumoase» deznădăjduitele sale

poeme din 1946, Ion Caraion le răspunde cu un ușor aer polemic: «Unii nu înțeleg nimic: Se uită/ Triști la cântecele mele brute, aspre/ – „A uitat de tot ce-i poezie.../ Crede-acum că scrie pentru sute de mâni/ Se înșeală.»// Nu, prieteni, nu mă înșel/ N-am uitat nimic și nu voi uita nimic/ N-am uitat poezia mea neagră și urâtă.// N-am uitat libertatea voastră de a privi într-un lighean cu apă,/ N-am uitat bibliotecile voastre, în care puteți intra și citi din Mallarmé». [...] Un mod, dintre cele mai clare, de a situa la antipodi pe poetul social și pe poetul turnului de fildeș.¹⁰

În aceste rânduri – totuși meritorii sub aspectul nivelului criticii românești din deceniul al șaptelea – Perpessicius intenționează să-l propulseze pe Ion Caraion poetul și eseistul înspre vârful unei scări valorice. Aprecierile critice de care se bucură Ion Caraion din partea lui Perpessicius îl situează din start în preajma unor scriitori de dinaintea sa, pentru calitatea poetului de a fi eseist și mare critic – similară «cazului unui Călinescu, unui Blaga, unui Philippi-de»¹¹. Nu degeaba Perpessicius încearcă să reevalueze primele volume ale lui Caraion și să atragă atenția că «au note comune cu poezia de astăzi, din **Eseu**», adăugând: «Verbul lui Ion Caraion, imaginea, atmosfera, solitudinea formală, într-un cuvânt tot ceea ce determină sigiliul unei originalități lirice, au o aceeași sorginte, comună.»¹².

Perpessicius constată că în tematica **Omului profilat pe cer** din 1945 deja putea fi semnalată, în poemul *Oamenii dintâi* nostalgia după primitivitate sau fuga omului de sub teroarea istorică: „unul din cele mai vibrante manifeste din poezia socială a lui Ion Caraion, cu evocarea aceluia paradis preistoric, barbar desigur, dar atât de cast, sub raport etic, când «... nimeni nu stăpânea pământul pe mii de hotare/ și nimeni nu pornea oamenii în turme la muncă/ atunci munca nu era un bun pentru magazinele de bucurii ale celor puțini/ nu era o marfă, pe care unii o cumpără și fac palate/ iar alții o vând și fac pușcării...»¹³. Iată că, printr-un spirit mucalit, Perpessicius insinua prezența subtextelor protestatate și în poezia socială de tinerețe, dar și în aceea din acest *Eseu* scris în deplină maturitate creatoare.

Modelele literare interbelice respectate de criticul-poet reies din fragmentul în care Perpessicius vede în poet «pe unul din cei mai ingenioși interpreți ai noștri de poezie», așezându-i pe moderniști, tradiționaliști sau pe avangardiști în «cele paisprezece fotolii de orchestră (printre ele, e just, și câteva strapon-tine) » ale olimpului lui Ion Caraion»¹⁴.

Un alt studiu literar, tot din 1971, este cel al lui Victor Felea, care dorește în cartea sa **Poezie și critică** a da tonul exegezei asupra operei de maturitate a lui Ion Caraion. Portretizarea autorului volumului **Panopticum**, scris cu talent încă din tinerețe, dovedește admirația criticului Victor Felea față de prietenul său, Ion Caraion, despre care-și aduce aminte că «și-a asumat de la început cu luciditate conduita de *om* și totodată de poet al timpului său», «un destin care, venind din stihiiile dezlănțuite ale istoriei, lua fizionomia chinuită a unui poet cu trup firav și ochi larg deschiși. »¹⁵.

Situația războiului îi provocase lui Caraion «revoltă, dezgust, disperare, nevroză», astfel încât comportamentul civic al studentului de la Litere tindea să devină unul de anti-erou, de prim sabotor al literaturii clasicizante, zisă și pășunistă, ce se impusese în presa cenzurată sub Antonescu. Gradul de suportabilitate a ravagiilor sufletului atingea ultime limite, iar experiența juvenilă căpăta literar expresia aceea postavangardistă, brutală și sarcastică, după cum reiese din «situația existențială incomodă în care se află prins eroul poemelor lui Ion Caraion».¹⁶

Expresivitatea limbajului poetic al lui Caraion nu se mai observă ușor după anul revenirii sale ca poet în 1966. Victor Felea accentuează un aspect esențial. Îndreaptă orizontul de așteptare al cititorilor spre disimulările mesajului protestatar din subtext : «Limbajul versurilor sale e frondeur, cu imagini de cele mai multe ori insolite, disprețuind calofilia, iubind în schimb efectele șocante, dar nu de dragul epatării ieftine, ci dintr-o secretă conștiință a mesajului adânc uman al artei»; deoarece explicitările retorice, frecvente în modernism, dispar total la Caraion, într-o discursivitate nemetafizică ce descărnează ideea trăind-o, sau asumând-o riscant prin intermediul eului liric: «Dacă poetului îi este dat să străbată infernul, cuvintele lui vor purta urmele neplăcute ale beznei; însă acestea fac parte din însuși trupul martirizat al poeziei și cititorul le va lua ca atare, neîntorcându-și fața de la o priveliște care poate îl arunca într-o stare de iritare și angoasă. Metaforismul ciudat, neobișnuit al lui Caraion s-a ivit odată cu primele poeme.»¹⁷.

Absurdul imagistic derivă din incompatibilele «întâlniri între termenii concreți», fiind sugerată de către Ion Caraion, mai ales în poemele *Ciclului schizofrenic* din **Panopticum** o radiografiere realistă a evenimentelor, prin activarea nestopată a memoriei personale, în fața «maladiei timpului său» – uitarea sau nepăsarea. Orice poem constituie un simbol ritualizat al revoltei energice, al «tensiunii spirituale tot mai accentuate prin timp»¹⁸.

Din aceste prime discuții ale criticilor asupra operei lui Ion Caraion, apărute chiar în anii destinderii culturale, până la tezele lui Ceaușescu din 1971, deducem că s-a remarcat factura postmodernă a versurilor lui, pentru că Geo Dumitrescu îl situase clar printre postavangardiști. Peste zece ani, Marin Mincu, în **Eseu despre textul poetic** (II), teoretizează experimentalismul literar românesc, iar exemplificările sale despre procesul acestei continue inovări lirice în postmodernitate încep cu textele scriitorilor generației „pierdute” *Albatros*, întâlnindu-le în **Poeticitate românească postbelică** (2000): «*situarea antimetafizică* a congenerilor lui Geo Dumitrescu îi singularizează în contextual dat, conferindu-le o originalitate absolută, anticipatoare, explicabilă între altele și prin puternica manifestare anterioară a tendinței avangardiste; «În loc să fi avansat în *direcția experimentalistă* a debutului, majoritatea se lasă anihilați de ignoranța colectivă-anonimă a discursului agreeat de ideologia oficială. Singurii care nu cedează acestor presiuni extra-literare sunt doar Geo Dumitrescu, Ion Caraion și Gellu Naum»¹⁹.

În toată creația de maturitate poetică a lui Ion Caraion este de remarcat instrumentarul prozodic pe care l-am socotit postavangardist – dar mai indicat ar fi calificativul de „experimentalist” (cum afirmă criticul Marin Mincu), în acest instrumentar Valeriu Cristea văzând împletindu-se cei doi poli ai expresiei poetice, versul liber și prozodia clasică. Va predomina depoetizarea, verslibrismul și-n poezia de maturitate, de după 1966, a lui Ion Caraion. Critica românească va discuta în deceniul opt din secolul XX despre o latura deloc secundară, cea erotică din tematica sa, care-i dă o deosebită carnație, cu tot dizgrațiosul din lexicul folosit, Valeriu Cristea sesizând și faptul îmbucurător că, treptat, Ion Caraion trecea la o versificație cultivând plăcerile ritmului. Totuși V. Cristea, ca și M. Mincu, apropie viziunile halucinante ale poetului **Cântecelor negre** de imagistica suprarealiștilor ; coșmarescul lor venea și dinspre cel al marilor pictori abstracti sau postavangardiști ai secolului XX, P. Picasso și S. Dali.

Un suflu poetic obosit sau timbrul afectiv-vocal tragic devine specificul poemelor din volumele **Dimineața nimănui, Cârțița și aproapele**, reîntoar-

cerea eului în trecut fiind o anamneză, o revelație a extazului interzis (de parcă l-ar experia zadarnic, numai ca amintire), iar V. Cristea vorbește despre variațiunile grotești dar și sublime ale temeii destinului la Ion Caraion. Ca un actant din basmele sau baladele noastre, eul său poetic se autodefiniște prin proiectarea nevolniciei sale, sau nepriceperii inițiale de a schimba lumea, în toți și în toate. Ion Caraion, după cei unsprezece ani petrecuți printre „triburi de tenebre și lacrimi”, voia să își recâștige poziția în istoria literaturii române, ce-i fusese subminată încă din 1947, la apariția incriminatelor sale articole „Criza culturii” și „Criza omului” – primul său act de dizidență politică în fața extinderii mondiale a doctrinei comuniste.

II. Un poet albatrosist aflat constant în reflectorul criticii

Critici români foarte importanți și-au dovedit abilitatea lor profesională comentând pe rând volumele controversatului în epocă scriitor Ion Caraion. Încă din primele pagini ale **Teritoriului liric** din 1972 Gh. Grigurcu scria: «Dacă ar fi fost poet, Diogene ar fi putut scrie ca Ion Caraion. Nu cunoaștem în literatura română postbelică o carte mai cinică decât **Cârțița și aproapele**. Începând cu titlul și terminând cu textul și cu subtextul aproape al fiecărei poezii. O creație torturată parcă de teama că nu va aduna suficientă elocvență a cruzimii, că nu se va învenina pe sine ca un scorpion pentru o spectaculară sinucidere»; „Secvențe delirante dintr-o lume bruegeliană, vădind o perversitate a ochiului nu mai prejos de cea a fanteziei propriu-zise. Imagini de ospiciu ricanând în nenumărate oglinzi, pentru a culmina într-un soi de – presupunem – autopoortret obiectualizat: «Ești cârpa care spală pe jos./ Celălalt ochi nu ți l-a scos. [...]»²⁰

Gh. Grigurcu afirmă că scara sarcasmului are mai multe trepte în **Cârțița și aproapele**: „capătă câteodată o funcție de pavoazare: «Stă agățat un vultur pe cer,/ ca o foarfecă/ rece.» Sau mișună de monștri liliputani”. Criticul depistează și alte ipostazele ironiei, ale sarcasmului, trimițând spre: „sensul de romanță dură”, „elanul vizionar primitiv: «și s-a-mbrăcat/ pământul/ într-o pasăre mare.»”, „o savantă compoziție șahistă: «Timpul e-o rocadă bruscă de ferestre.»”, „sau o senzație impudică: «Subțioara ca o jumătate de sex/ o simt – și-n coastă simt sânul.»²¹

Trivialul și ironia i se par criticului Grigurcu două constante de limbaj poetic, două supape textuale specifice liricii lui Ion Caraion de reprimare a nostalgiului și evocativului de ordin biografic. Prezentând starea poetică din poemul *Hotel*, concluzionează că de fapt arta inovatoare a depoetizării limbajului ar consta la Ion Caraion chiar într-o «triplă investire, de simbol, caricatură și fișă clinică», deoarece «erosul se integrează tonalității generale, cu aceeași hirsută îndoială de sine și de lume a meșteșugarului.»²²

Criticul Aurel Dragoș Munteanu se dovedește a fi primul exeget al generației „Albatros”, fiindcă realizează, încă din anul 1972, o aproximativă distingere a membrilor ei în partea secundă a cărții **Opera și destinul scriitorului**: Constant Tonegaru, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Al. Lungu – „Un Verhaeren roman”, Ben Corlaci, C. T. Lituon²³. Aici, Dimitrie Stelaru este considerat doar „Vestitorul” albatrosiștilor, într-un întreg capitol intitulat chiar așa. Criticul îi apropie pe albatrosiști de „naufrațiași” cu zece ani mai tineri decât ei – din grupul suprealist postbelic (v. cap. „Naufrațiași” și „Critica

criticii”). De aceea A.D. Munteanu își intitulează această a doua parte a cărții sale **O generație poetică**, încheind-o prin prezentarea unui impact în lumea critică-literară, avut de manifestul grupului suprarealist român, semnat de G. Naum, P. Păun și V. Teodorescu.

Dealtfel chiar din primul capitol, „Prolegumene”, al acestei părți din **Opera și destinul scriitorului** se redefinesc, pentru începutul literaturii postmoderne contribuțiile poetice ale postavangardiștilor de la „Albatros”, alături de cele ale suprarealiștilor, pe plan secund venind și cele ale Cercului Literar de la Sibiu: «Unul dintre fenomenele cele mai însemnate ale istoriei literare recente a fost, imediat după cel de-al doilea război mondial, apariția masivă a unor poeți ca Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Geo Dumitrescu, Ion Caraion etc., manifestați încă înainte, dar ajunși la notorietate publică abia acum. Prin ei poezia românească descoperă încă o dimensiune a sa.»²⁴. Criticul regretă «penuria» de studii critice care li s-ar fi cuvenit până la începutul deceniului al VIII-lea din secolul XX. Ei constituie «forțe vii ale literaturii actuale», concurente sau în război nedeclarat cu poezia tinerilor Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru. În alt capitol, intitulat „Implicații actuale”, A. D. Munteanu afirmă că «după cel de-al doilea război mondial, poeții aveau conștiința că asistă la nașterea unui ev nou», iar gândirea disperării și a descompunerii sociale din **Condiția umană** a lui André Malraux determină o insurecție artistică și la noi: „În acest context, poezia a fost în avangardă, a mărturisit în numele unei istorii noi. «Acesta a fost cuvântul ISTORIE», spune Ion Caraion. Omul trebuie plonjat în afara ei sau, mai bine zis, în afara ciclului natural. Războiul îl scosese odată în afara timpului și o asemenea fisură în *devenire* marchează pentru totdeauna.»²⁵.

Acest poet tânăr, cu talent de critic, remarcat imediat de Arghezi și făcut redactor la *Ecoul*, el dând tonul tuturor «implicațiilor actuale» ale poeziei postavangardiste sau „teribiliste” – care fac obiectul acestui capitol scris de A. D. Munteanu: „În poezie frapează în primul rând convingerea că nu se mai poate și de fapt nu se mai scrie ca înainte. [...] Ion Caraion, la care ne-am mai referit, scrie: «Unii nu-nțeleg, se uită/ triști la cântecele negre, pline:/ Pentru ce nu scrie ca-nainte ?/ Cântecele astea nu-s frumoase »... Fenomenul avusese consistență în jurul anilor 44, 45, 46 ; se producea, devenise clar, o mutație ale cărei urmări este greu de prevăzut. Interesant de constatat, că poezia deceniului șase își are temeiul istoric într-un fenomen valabil din punct de vedere estetic, pe care n-a făcut decât să-l ducă la extrem.»²⁶. Se recunoaște aici rolul decisiv avut de poezia generației „Albatros” la conturarea unui program estetic și pentru viitorii poeți cincizeciști-șaizeciști, șaptezeciști etc. Cadrul cultural fusese puțin favorabil mai ales în deceniul al cincilea, dar defrișările și noile „Plantații”, înseminarea literară postmodernă începută de albatrosiști n-au rămas fără efecte, în ciuda venirii „obsedantului deceniu”, al șaselea din secolul XX.

A. D. Munteanu respinge catalogarea poeziei generației *Albatros*, ca și a suprarealiștilor postbelici sau a cerciștilor sibieni ca aparținând întregii „generații a războiului” – o sintagmă încă nediscuțată temeinic aparținând redutabilului critic Emil Manu – fiindcă, în general patruzeciștii, înglobați poeziei postbelice grosso modo, au fost în majoritatea lor proletcultiști: «Efervescența creatoare, splendoarea constelațiilor de după război a generat însă, prin absolutizarea unor anumite laturi, caracterele nocive ale unei anumite poezii de după război. Radicalismul și multe dintre temele predilecte ale proletcultismului se găsesc în germene aici. Poezia deceniului șase nu a

apărut din gol, sub aspect expresiv și ca orizont thematic ea este îndatorată generației teribiliste și suprarealiștilor postbelici.»²⁷. Generația „teribilistă” a albatrosiștilor este animată, scriitorii publicând încă și înspre 1947, editând chiar o revistă de talie internațională ca *Agora*, de «o conștiință planetară» împotriva absurdului și a vieții social-individuale spasmodice (a ideilor marxiste cu o circulație rapidă în orice meridian). Pe acest moment literar, al *Agorei* A. D. Munteanu mizează mult, fiind doar vorba de o „Colecție internațională de artă și literatură”, în care apăreau în original Blaga, I. Barbu, E. Montale, Paolo Biffis, Charles Singevin, debuta cu versuri în germană Paul Celan etc. Concluzia este că îngrijitorii revistei, Ion Caraion și Virgil Ierunca, se întrecuseră unul pe altul prin a oferi publicului ce se putea mai modern și actual la acea dată în literatura Europei: „Estetica se exercită pe teme la modă și un titlu ca *Existențialism-Umanism*, comentând lucrarea lui Sartre în momentul apariției sale, nu părea deloc surprinzător. Cum s-ar spune, erau «sincronizați» cu Europa. Lectorului din 1968, *Agora* nu i se mai pare cu nimic mai prejos decât *Secolul XX* de azi. Printre editorii săi era Ion Caraion. El forma împreună cu Geo Dumitrescu un cuplu teribilist, celebru în epocă. Susținuți de operă, își vor extinde influența până azi.»²⁸.

Capitolul *Omul profilat pe cer* începe prin constatarea că multe dintre motivele poeziei de tinerețe sau de maturitate a lui Ion Caraion primiseră demult verdictul recunoașterii lor din partea criticii, având în comun față de universul operelor lui C. Tonegaru, Ben Corlaci, Al. Lungu sau Mircea Popovici „fascinația «alunecării pe meridian» (Vladimir Streinu) [...], lirismul provocator, poezia lumpenului»²⁹. Primitiva legătură cu teluricul, «fondul sănătos, glorios și arhaic», din ascendența țărănească a lui Ion Caraion, este în simbioză cu febrilitatea omului erei postindustriale, el ridiculizând ca pe «un spectacol trist» de bălci «universal» sentimentele angoasei «de recuzită citadină»³⁰.

O altă contribuție, cea a criticului L. Raicu se referă la noutatea limbajului și imaginarului din lirica lui Ion Caraion. Limbajul său are două straturi. Ambele dau inconfort la lectură: unul exterior, strict formal-discursiv, care distrage atenția prin asimetrii, iar altul greu intuibil, de adâncime, unde aflăm o «stranie, îndârjită vitalitate», «o sensibilitate prea vie» ; din punct de vedere structural, tensionarea mesajului reiese din «gustul de a fi în contratimp» față de convențiile literare la modă. Mai exact, «cu o voluptate rea», Caraion și-ar propune «să șocheze și să displacă» unei largi categorii de cititori, neobișnuită cu inventarea «unui cod secret, într-o variantă foarte personală, trăită și nu trucată, a satanismului»³¹. În ce privește contorsionarea imaginarului, Raicu arată în continuare că «existența devine fadă și omul însuși se desfigurează», ceea ce face ca poeticul labirint interior sondat de pulsuniile creatoare ale lui Caraion să adăpostească «desfigurarea» condiției umane, prin declanșarea «propriei stări de criză»³². Creația apare atunci când se încetinesc drastic, prin uzul continuu anterior, procesele vitale ale imaginației coerente la început, apăsată pe urmă de proliferarea absurdului, monstruosului. Bineînțeles că nu lipsesc, ci abundă în cauzalitatea discursului poetic al albatrosiștilor toți factorii conjuncturali, surplusul de la bilanțul referențial al cuvintelor, ei determinând și extraordinara culpă artistică, starea de «criză» ori inspirație în opera lui Ion Caraion.

De la Urmuz, Bacovia, Arghezi învățase și Ion Caraion că lexicul poemelor sale poate să aibă multe aspecte, fiind pus «când să-mbie, când să-njure», de parcă limitarea răului existențial prin estetic ar cere deranjarea tuturor organelor perceptivă ale lumii. Nucleului tare al celulei cuvântului rostit de

poetii înaintași, din care s-a structurat definitiv poezia în modernism, Caraion îi opune expandarea virotică a îmbolnăvirilor succesive a subiectului poetic, care tind spre permanentizarea stării malade – «starea de criză» depistată de bisturiul critic al lui L. Raicu – a propriului limbaj artistic: „Formă de energie crispată, biciuită, *cuvintele* suferă o selecție inversă, preferința mergând spre acelea neatașate în vreun fel sferei tradiționale a lirismului în stare să le asimileze, să le «integreze» fără risc.”³³. Până și gramatica sau figurile de stil din **Cârțița și aproapele** devin contorsionate, mereu altceva, de parcă noul limbaj poetic dorit de Caraion ar contopi un fel de limbă vrăjită, a distrugerii convențiilor lirismului, sau vorbirii articulate corect și normat cu generarea unui inedit fel al disimulării, unui limbaj mult mai simplu, dincolo de cuvânt, aproape gestual.

Compararea de către L. Raicu a poeticii lui Caraion cu infectarea fluxului sangvin sau cea a dereglării energetice dintr-un organism viu, prin artere și apoi în tot corpul, este cea mai plastică din acest studiu critic și se adecvează perfect metodei depoetizante, dusă la stadii foarte avansate încă din primele lui volume de poezii: «Mijloacele atât de vitale proprii stării de criză, numite fără nicio ezitare, trec la îndemâna poeziei însăși, printr-un transfer de vigoare, constituindu-se într-un violent, și poate salvator antidot»³⁴; „Ceea ce inoculează poemele lui Ion Caraion e această sevă aspră circulând prin artere neobosit, cu o rară energie, greu de asociat îndeobște pierderilor de sens, momentelor de stagnare existențială: «[...] Eu însumi prin mine arar întârzii,/ Ca un om care moare și-și tănuie boala./ Un cimitir de pâslă e totul. [...]» (*Pierdere*)”³⁵.

Concluzia la care ajunge criticul L. Raicu ar fi că lehamitea poetului față de vechile exprimări lirice, față de stereotipia vorbirii banale – altfel spus încrâncenarea versurilor lui Caraion s-ar datora unui proces lung de concentrare a aluviunilor inconștientului său, a memoriei faptelor trăite, prin oglindirea răului și maladivului din lumea contemporană. Tensiunea discursivă este la Caraion aparent negativă, dar virtual regenerativă (antidotul sperat fiind chiar „discreditarea «farmecului poetic»”); scurtcircuitarea emoțională indusă receptorilor, prin fronda sa la adresa unor realități sociale, conduce fluxul de stări disforice la dezvăluirea totală a iluziei confortului ideal, sau la pierderea conștiinței subiectului liric în ceea ce Lucian Raicu numește: infinitul erotic, dezarticulare și regăsire de sine. Eul poetic dă impresia că s-ar se pierde în *Cârțița și aproapele*, pentru a se reafila mai experimentat prin descoperirile avute în fiecare poem, instituind un „model de «ermetism», care comunică totuși și divulgă fără reținere”, „recapitulează într-un fel misterios obsesiile care urmăresc, care «posedă» poezia lui Ion Caraion.”³⁶.

Cu finețe portretistică și având un fler de psiholog, criticul M. Petroveanu realizează mai întâi o evocare portretistică a poetului Ion Caraion, începând precum Grigore Ureche: «Mic de stat, cum ar zice cronicarul, Ion Caraion nu este și firav. Dimpotrivă, de la distanță pare îndesat. Impresia se explică atunci când te apropii de el. E adunat, strâns, ghemuit în sine, ca într-o stare de încordare, de vigilență perpetuă.»³⁷. Foarte deschis cu prietenii lui adevărați, chiar față de colegii foarte tineri, câteodată, din cauza «firii întoarse», Ion Caraion se înfățișa străinilor sau neprietenilor săi, în mod voit, excesiv de prezumțios și nesociabil, «aprig la mânie». Petroveanu motivează bine că aceste reacții dovedeau «experiență de viață», nicidecum aere de cabotin – după cum îl învinuiau unii.

Depășirea reprezentanților poeziei moderniste îi devenise un scop, un pariu estetic deplin asumat în tinerețe. M. Petroveanu propune, pentru portretul celui mai ambițios poet postbelic, și o altă tipologie, a celui care se voia concurat de colegii de generație, dar nu găsea competitori pe măsură: «Repudiind cu aproape întreaga sa generație (Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Victor Tornyopol, Ben Corlaci, Emil Manu), placiditățile filistine sau mincinoasele conforturi ale cotidianului, adolescentul venit din Buzău în Bucureștii fascismului la putere împărțea, în special cu doi dintre compari, cu Geo Dumitrescu (căruia i se și adresează într-un vers, ca unui geamăn) și Ben Corlaci, un anticonformism corosiv.»³⁸.

Criticul Mihail Petroveanu constată că, pe plan tematic, foarte citadinul Ion Caraion nu are nimic în comun cu tradiționaliștii, ci din contră, nu vrea să pună mai presus „puritatea” vieții de la țară. Totuși răul bântuie arghezian orașele, Capitala, iar „cancerul”, cangrenarea, împietrirea în automatisme a întregii societății industrializate este implacabilă. Ea va fi redată după o tehnică a ilustrării prin imagini hidoase a realității cotidiene (ca în avangardistul „Poem invectivă” sau în cărțile de reportaje ale lui Geo Bogza): «Ostilitatea față de peisajul de piatră și de ciment este compatibilă cu atracția condiției citadine ca destin ireversibil. Soarta istorică a omului se joacă, pentru poet, între pereții blocurilor și caldarâmul trecătorilor. Scenă a degradării și cimitir al speranțelor, orașul este în același timp sediu al resurecției posibile, așteptată într-o crispă de spasm al nervilor, sângelui, cărnii.»³⁹. M. Petroveanu demonstrează că în *Omul profilat pe cer* și *Cântece negre*, deci între anii 1945-1947, Ion Caraion se exprima prin «stridențele de ton, reluările voluntare de lozinci, limbajul publicistic, semănat la întâmplare, ca din neglijență, cu pietrele prețioase ale unor imagini fosforescente», dar observă în poezia de maturitate problematizarea de către eul său poetic a unui *Dasein* heideggerian de neajuns.

În alt studiu critic, dintr-o nouă carte, *Secțiuni*, Victor Felea apreciază la Ion Caraion metoda „zidire a cuvintelor”, adică o cizelare atât formală a poemelor, cât și a structurii compoziționale mereu surprinzătoare în fiecare volum publicat. Constatând că doar o primă parte a volumului **Cimitirul din stele** (1971) grupează antologic texte mai vechi ale autorului, criticul caută să dovedească originalitatea părții a doua, foarte substanțială. Ciclul *Deasupra deasuprelor*, ca și grupajele de poeme *Trib* și *Ieder* «continuă cel puțin trei modalități ale poeziei lui Ion Caraion cultivate și în volumele anterioare»⁴⁰. Se observă încercarea de a resemantiza raporturile obișnuite, convenționale dintre cuvinte. Analizând «bucățile» grupajului poetic *Trib*, V. Felea descoperă că autorul își prezintă destinul ca pe un ultragiu, dar și ca pe un «veșnic început» într-un cadru cultural neprielnic⁴¹.

Perspectivile «opticii caraionești» pe care le enumeră V. Felea din poemelor XV și XVII ar fi următoarele: «o *senzație* complexă a vieții, atingând fiziologicul», «o *viziune* a aceleiași vieți, deschizând un orizont tragic, dar asumat cu luciditate », „un ultragiu și un dezgust ce depășesc sfera strict personală și se înscriu într-o «maladie» a secolului»⁴².

Autobiograficul se reconstituie fascinant. Notarea gesturilor și descrierea hainelor, obiectelor, prafului, a aerului de care își aduce periodic aminte «nu au nimic menajant și contrariază bunul simț, chiar bunul gust uneori» pentru că Ion Caraion «s-a scufundat în infernul existenței»⁴³ ca într-o procesiune ritualică a lustrării.

V. Felea subliniază interogativa sugestie „narativă”, actanțiala «aventură proprie» a eului poetic din volumul recenzat. În **Cârțița și aproapele** aventura «ne privește însă pe toți în egală măsură» și conferă versurilor o tensiune protestatară. Aceasta ar fi însăși «atitudinea fundamentală a lui Ion Caraion», iar V. Felea dezvăluie în final faptul că poetul albatrosist își elabora din tinerețe opera ca pe o autoportretizare, ca pe o combustie tot mai avansată a sinelui creator: «S-ar părea că noile etape ale drumului său ar trebui să-l conducă pe poet către o înseninare, către un lirism luminos și ferit de asperitățile pe care i le cunoșteam. Dar lucrurile nu se petrec totdeauna așa cum ne-am așteptat. Dacă există probabil și la Ion Caraion setea contemplației calme și detașate, dorul după o liniște binefăcătoare, *eroul* său din adânc, cel născut din suferințele trupului și ale spiritului, sub zodia unor frământări epocale, eroul acesta rămâne și pe mai departe cu fizionomia pe care și-a modelat-o prin ani, cu trăsăturile acelea aspre și austere [...]»⁴⁴.

În **Scriitorii români de azi** (vol. I) E. Simion include gruparea poetică a *Albatrosului* și *Cercul literar de la Sibiu* într-o unică «mișcare, în fine, inaugurată de tinerii poeți contestatari din București în timpul războiului [...], caracterizată în genere prin dorința de a subiectiviza poemul (sic !) și de a-i impune un limbaj liber, fără preocupări de *artă* »⁴⁵.

Demersul depoetizant al lui Ion Caraion i se pare criticului foarte novator: «atâta dispreț pentru artă», «refuzarea de a face o poezie a *poeticului*», «teme antipoetice», «cuvântul impur», «demitizare a obiectelor artistice tradiționale»⁴⁶

Capacitatea lui E. Simion de-a surprinde mesajul textual al operei lui Caraion, pe care-l consideră dealtfel prin excelență contestatar, reiese din comentarea lirismului prozaic specific poetului: «poemele lui au *țepi*, se deschid pentru o clipă, apoi, la cea mai mică atingere, se transformă într-un ghem de ace veninoase. Estetic, efectul este de mai multe feluri. Luate separat, unele imagini plac, altele nu. Când Ion Caraion scrie *ghiont costeliv de lumină* sau compară pe Isus cu un biscuit uitat în ciorap (*Necunoscutul ferestrelor*, p. 283) spiritul nostru se retrage ca în fața unui lan împrejmuț cu sârmă ghimpată.»⁴⁷.

O altă remarcă a lui E. Simion este cea în care constată lipsa unei unități tematice moderniste în poetica lui Ion Caraion, înlocuirea ei cu «horbota» imagistică.

¹ I. Bălu, *Nostalgia absolutului*, editura Eminescu, București, 1981, pp. 47-48 ;

² Geo Dumitrescu, art. „La prima carte a lui Ion Caraion”, rev. *Orizont*, An I, nr.2 (1 dec. 1944), p. 10 ;

³ Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 154 ;

⁴ Geo Dumitrescu, *Idem*, p. 10;

⁵ Al. Piru, *Idem*, p. 152;

⁶ *Ibidem*, pp. 152-153;

⁷ *Ibidem*, p. 153;

- ⁸ *Ibidem*, p. 154;
- ⁹ Panaitescu-Perpessicius, *Lecturi intermitente*, editura Dacia, Cluj, 1971, p. 181;
- ¹⁰ *Ibidem*, pp. 182-183;
- ¹¹ *Ibidem*, p. 180;
- ¹² *Ibidem*, p. 181;
- ¹³ *Ibidem*, p. 182;
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 183;
- ¹⁵ V. Felea, *Poezie și critică*, editura Dacia, Cluj, 1971, p. 43;
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 44;
- ¹⁷ *Ibidem*, pp. 44-45;
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 45;
- ¹⁹ M. Mincu, *Poeticitate românească postbelică*, editura Pontica, din Constanța, 2000, pp. 35-36;
- ²⁰ Gh. Grigurcu, cap. „Ion Caraion: *Cârțița și aproapele*”, din *Teritoriul liric*, editura Eminescu, București, 1972, pp. 28-29;
- ²¹ *Ibidem*, pp. 32-33;
- ²² *Ibidem*, p. 34;
- ²³ v. capitolele „Prolegumene”, „Implicații actuale” și „*Omul profilat pe cer*” ale lui A. D. Munteanu, din *Opera și destinul scriitorului*, editura Cartea Românească, București, 1972, pp. 91-94; 106-112;
- ²⁴ *Ibidem*, pp. 93-94;
- ²⁵ *Ibidem*, pp. 106-107;
- ²⁶ *Ibidem*, p. 107;
- ²⁷ *Ibidem*, p. 108;
- ²⁸ *Ibidem*, p. 108. Pericle Martinescu, într-un interviu din rev. 22 (Anul XIV, nr. 800, 5 – 11 iulie 2005), intitulat „Tinerii din anii '30 (dialog între P. Martinescu și Joaquin Garrigos)” spunea: «Monica (Lovinescu, n.n.) a fost curtată de câțiva poeți : Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Virgil Ierunca. Fiecare dintre cei care veniseră din provincie voia să intre în familia Lovinescu. [...] Și Lovinescu l-a ales dintre ei pe Virgil Ierunca.»
- ²⁹ *Ibidem*, p. 109;
- ³⁰ *Ibidem*, pp. 109-110;
- ³¹ L. Raicu, cap. „Ion Caraion: *Cârțița și aproapele*” din *Structuri literare*, editura Eminescu, București, 1973, p. 209 ;
- ³² *Ibidem*, pp. 209-210;
- ³³ *Ibidem*, p. 210;
- ³⁴ *Ibidem*, p. 209;
- ³⁵ *Ibidem*, p. 210;
- ³⁶ *Ibidem*, p. 212;
- ³⁷ M. Petroveanu, cap. „Ion Caraion”, din *Traectorii lirice*, editura Cartea Românească, București, 1974, p. 151 ;
- ³⁸ *Ibidem*, p. 152 ;
- ³⁹ *Ibidem*, p. 153;
- ⁴⁰ V. Felea, cap. „Ion Caraion: *Cimitirul din stele*” din *Secțiuni*, editura Cartea Românească, 1974, pp. 96-97;
- ⁴¹ *Ibidem*, pp 97-98;
- ⁴² *Ibidem*, p. 98;
- ⁴³ *Ibidem*, p. 99;
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 100;
- ⁴⁵ E. Simion, *Scriitori români de azi* (vol. I), editura Cartea Românească, București, 1974, p.69;
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 69-70;
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 72;

CHRIS TĂNĂSESCU

Rock'n' Poetry. A Study of Rock'n' Roll in Contemporary American Poetry

Rock poetry is an overwhelmingly rich and restlessly ongoing phenomenon which turns out even more complex while analyzed in relationship with contemporary poetry in general and with contemporary literary and mainstream poetry in particular. Its richness and vitality prompted me to advance in this chapter two new dimensions to its common meaning of rock lyrics, a development I sensed as necessary due to on the one hand the assailing of and will to integrate into the establishment on the part of the former poor cousins, the rock poets who have published books of poetry, as well as on the part of critics and academics who have tried to appraise these poets' lyrics and/or published poetry as part of a more or less 'universal' and 'timeless' canon, and on the other hand by the importance that rock culture has gradually proved to play in the works of significant established or arising poets in contemporary American (or English language) letters.

It is for the above mentioned reasons as well as because of the fact that writing on popular culture in general or particularly on rock culture has always to be a down-to-fact and cross-perspective approach that I will not come up with that refining of the definition of rock poetry until the half of this chapter. Moreover, the ramification of the matter as well as the width of the cultural scope we will have to consider will prevent me from asking 'what makes a poem a rock poem' until the last subchapter, but I think the more a final verdict is postponed the richer and the more judicial its preparatory direct- and cross-examinations will be.

But then, in poetry no verdict is the final one – if presumably one even deigns to accept the idea of a verdict in the first place – and that is why I have chosen to just refine and detail the thematic, motif-related, and literary history aspects as instantiations of the general contemporary poetry involving ones (popular culture included) while providing a few pragmatic possible technical, prosodic and formal features that may help us in assessing a poem or even a poetry as possibly readable as rock poetry. And thus, as I hope, the academic question of rock poetry will remain poetically open.

Rock Poetry and Writing in Form – Rock Sonnets Relevant in Appraising Mainstream Poetry

David Wojahn was born in 1953 and has published six collections of poems. He won the Yale Younger Poets Award in 1982 and also authored a book of essays on contemporary verse, co-authored another one on contemporary American poetry and edited a posthumous collection of Linda Hull's poetry, an author who is also present in Jim Elledge's anthology and who passed away meanwhile. Wojahn's second poem in this anthology comes up no later than after two other poems, one by Neal Bowers, a fan for the "pre-1970 variety" (Elledge, 237) of rock, a prolific poet and authoritative critic who is a Professor of English at the Iowa State University, and one by Robert Gibb, a poet who relishes the blues and R & B original elements which pervaded rock music before the latter "became simply another commodity" (ibidem, 243). The book Gibb published after appearing in this anthology, *The Origins of Evening* (1998) was a National Poetry Series winner, as selected by Eavan Boland and the next one, his most recent collection, *The Burning World* (2004), a "scrupulously crafted, fiercely elegiac collection" which made Maxine Kumin diagnose that "not since Philip Levine have we had a working-class stiff write such moving poems" (Kumin, unpag). Bowers's poem is called "On The Elvis Mailing List" (ibidem, 3), an account of his family's first ordering of an Elvis Presley album while watching a famous movie starring Ingrid Bergman, Cary Grant and Claude Rains, whereas "Letter to Russell Barron" by Robert Gibbs (p 4) is a touching confession regarding the effect played by the musician's art and personality on the poet's taste, experiences, and life itself, to the extent to which he even declares that he would ("most likely") always miss attending a concert like he once did for making love to his skinny Margie Stulginski.

One would maybe feel inclined to perceive these poems as falling into the "paeans to rock stars" category, although Wojahn's sonnet is not quite an ode to Elvis or, anyway, the stronger presence there is the one of Williams's rather than the one of the rock star. Rather in the musical style that I have mentioned above, the anthology proceeds with a second poem in which the TV is again a way to reach Elvis and in which two cultural registers – the movie/ TV show and rock are bridged by a cultural pattern in which traditional values (the sonnet and the Williamsian localism in Wojahn, the American family in Bowers) come to terms with or even dissolves into popular culture. Meeting and missing (in both senses) such a star is also the theme of Gibb's poem. The next poem is indeed again an imaginary testimony of a real event this time, "Woody Guthrie Visited by Bob Dylan: Brooklyn State Hospital, New York, 1961," another subtle masterly sonnet (ibidem, 6):

He has lain here for a terrible, motionless
Decade, and talks through a system of winks
And facial twitches. The nurse props a cigarette
Between his lips, wipes his forehead. She thinks
He wants to send the kid away, but decides
To let him in – he's waited hours.
Guitar case, jean jacket. A corduroy cap slides
Down his forehead. Doesn't talk. He can't be more
Than twenty. He straps on the harmonica holder,
Tunes up, and begins his "Song to Woody,"
Trying to sound three times his age, sandpaper

Dustbowl growl, the song interminable, inept. Should he
Sing another? The eyes roll their half-hearted yes.
The nurse grits her teeth, stubs out the cigarette.

Although it employs the indirect speech, the sonnet stages Guthrie's point of view alternated with the one of the speaker as a classic (i.e., omniscient, omnipresent) story-teller save for the Dylan character whose own perspective is opaque to the speaker. In this respect, the syncopated tone and jagged sentences are so much the more illustrative of Guthrie's condition, hardly gasping, with discontinuous reactions and thoughts. But no matter how impaired, the established musician's senses and judgment are 100% focused (for lack of anything else if not for another better reason) on the young, just emerging, but still awkward artist. This centrality and attention monopolizing presence of a younger person reminds me of a classical sonnet, written in a perfect Shakespearian form (– crossed rhymes and a final rhyming couplet – whereas Wojahn's one 'kind of' sticks to those rules and is perfect in manipulating the imperfections of the deft inspirational slant-rhymes) – a sonnet of Shakespeare himself, number 75:

So are you to my thoughts as food to life,
Or as sweet-season'd showers are to the ground;
And for the peace of you I hold such strife
As 'twixt a miser and his wealth is found;
Now proud as an enjoyer and anon
Doubting the filching age will steal his treasure,
Now counting best to be with you alone,
Then better'd that the world may see my pleasure;
Sometime all full with feasting on your sight
And by and by clean starved for a look;
Possessing or pursuing no delight,
Save what is had or must from you be took.
Thus do I pine and surfeit day by day,
Or gluttoning on all, or all away.

If we read Wojahn's sonnet as a postmodern replica of the Shakespearean one, or better, a translation of it into the language of fin-de-siècle pop culture, we could discover relevant correspondences. The nurse may be read now as the surrounding society that made the Shakespearian speaker fear he could get "better'd that the world may see my pleasure," and then the apparent reluctance of Guthrie to receive or listen to the young Dylan may be interpreted as a postmodern reenactment of the Renaissance poet's oscillation between gluttoning on the vigorous presence of the younger companion and abstaining from indulging in such devouring pleasure. The "eyes [that] roll their half-hearted yes" in the last but one line of Wojahn's poem speak for themselves in that very respect. But still, the Guthrie in the latter poet's sonnet is the speaker in Shakespeare's one gone beyond that initial 'innocent' vacillation – the *Zeitgeist* itself is now one of deep fatigue, lingering malaise and solipsistic seclusion, so that the Renaissance sensual miserliness clings now only to the remaining breaths, while the hedonistic gluttony has shrunk meanwhile into just hardly hearing two songs that echo a possible fulfillment.

Caught -- the bubble
in the spirit level,

a creature divided;
 and the compass needle
 wobbling and wavering,
 undecided.
 Freed -- the broken
 thermometer's mercury
 running away;
 and the rainbow-bird
 from the narrow bevel
 of the empty mirror,
 flying wherever
 it feels like, gay!

I find this "Sonnet" by Elizabeth Bishop (Bishop, 192), written in 1978, most probably the last poem she ever wrote, also quite appropriate for our discussion. The speaker here sounds again as an older artist now focusing on her own despondency and not admiring, worshipping or even missing/ (non) responding to a younger one – more beautiful and alluring in Shakespeare, promising but awkwardly green in Wojahn – but just trying to escape the tribulations of old age and advancing weakness through the liberating liveliness of inner gaiety/ gay sexuality. The apparent autism or at least lack of reactions in the Guthrie of Wojahn's sonnet is here the solipsistic monologizing self of the poem's speaker, who breaks free from the empty mirror to the youth of the other – an 'other' indirectly announced but impetuously embraced by the concluding part of the sonnet. Bishop's is itself a fascinating rock poem, not in the sense of evoking any star in the music or the speaker's personal memories and experiences related to rock, but in the way in which it handles a classic form by imbuing it with a fractured imagery, jagged and edgy rhythms and apparent carelessness regarding balance in equations like tone with/ against diction. These latter qualities are very close to the most remarkable accomplishments in the 'rock poetry proper' like for (a rare) instance the posthumous writings of Jim Morrison that I am going to look very closely to in a special chapter.

What I pinpointed above as crude relationship between tone and diction has also been approached by Charles Altieri in briefly commenting upon the same poem of Bishop in a study introducing his expressivist theory of the affects. To Altieri the exclamation shifts the poem from commentary on what it might take to be "gay" to a concrete identification with what the poem firstly advances as rather pertaining to a realm of contemplation or, as the thinker calls it, speculation. And that mark of exclamation rending the already rugged surface of what I would call rather allegoric than speculative discourse, allows the poem "to register the kind of willing that may be basic to gaiety, willing based not on acts of judgment but on the expansiveness created by how intentionality finds itself taking hold in particular situations." (Altieri, 14).

A great representative of the same generation of Bishop, Robert Lowell also wrote an "Ezra Pound" sonnet that speaks about the impaired dialogue between old age and younger spirit suggestively evoked by the roughly six-beat lines arrayed in colloquial "musical phrases," along the portrayed master's legendary guidelines, also indulging in an apparently careless and yet brazen sequences of slant rhymes; only this time, unlike in the poem above we encounter two 'real' characters, more like in Wojahn's poem about Guthrie and Dylan:

Horizontal in a deckchair on the bleak ward,
 some feeble-minded felon in pajamas, clawing
 a Social Credit broadside from your table, you saying,
 "... here with a black suit and black briefcase: in the briefcase,
 an abomination, Possum's *hommage* to Milton."
 Then sprung: Rapallo, and then the decade gone;
 then three years, then Eliot dead, you saying,
 "And who is left to understand my jokes?
 My old Brother in the arts... and besides, he was a smash of poet."
 He showed us his blotched, bent hands, saying, "Worms.
 When I talked that nonsense about Jews on the Rome
 wireless, she knew it was shit, and still loved me."
 And I, "Who else has been in Purgatory?"
 And he, "To begin with a swelled head and end with swelled feet."
 (Lowell, 977)

More like the rock sonnets quoted above, Lowell's poem deftly mixes biographical factoids and landmarks in Western poetic traditions with political and contemporary culture realia. Bishop's attitude is more rock-like in the sense of an impulsive release of certain deep identity-shaping and mainly sexual strains that have also left an enduring imprint on the history of rock as a performance art that (also) employs lyrics. Although her sonnet proves multi-layered subtleness and refinement, there is a certain urgency and ultimate frankness to it which is consonant with the pungent drive in most of rock lyrics, including (or so much the more) in those anthologized as praiseworthy pieces of poetry. Lowell's sonnet is by comparison closer to the poetry of professional poets who write *about* rock or rock music icons, whence the filtering of the existential charge through more obviously displayed cultural and craft-related elements.

I find the paralleling of these sonnets by two major postmodern poets to the poetry of/on rock quite relevant, since indeed, the emphasis on the art and craft of poetry and hence on the voice of the poet as poet, mouthpiece of a time and epitome of a culture has come down in the heritage of Lowell as critical skepticism regarding a certain grandiloquence and affectation which are not to be found in the more existentially straightforward while also less self-aggrandizing voices of peers like Bishop, O'Hara and Berryman (cf. for instance A.O. Scott, unpag.). Such characteristics in the poetry of these latter poets are, as we have discovered above, salient ones in rock poetry as well, a poetry that by standing at so many kinds of cultural crossroads has had to select, encourage, and cultivate styles and manners in mainstream poetry that were the most compatible to its own purposes and scope. Rock poetry is thus both a reservoir of tendencies in contemporary poetry that are the most suitable for American culture as a predominantly pop culture tilted civilization, as well as a (popular culture) filter that sometimes prophetically encourage elements that are not yet prevailing in literary poetry. We have thus seen here how rock and rock-related poetry can sometimes turn into an accurate barometer of mainstream poetry and an instrument to validate or re-evaluate established critical assessments of contemporary American poetry.

What Makes a Poem a Rock Poem?

The general problem would be in such a context what makes a poem a rock poem or what entitles us to read a poem as a rock one. And I want to keep things here at a reasonable distance from any radical reader response approach that would bluntly state that it is solely the reader's perspective, horizon of expectations, and cultural background that qualify a poem as being a rock one. But still, I will try to operate moderately with ideas regarding our possible general or idiosyncratic expectations with regards to certain effable qualities that could designate a piece of poetry as a rock one in at least one of the acceptations that I have already defined. If we read for instance certain fragments in Shakespeare with the eye and the ear of a rock music fan – take for instance the songs the characters in *Midsummer Night Dream* intone at certain moments, speeded 4-beat lines with short crammed cluttered words, vigorous consonantal euphonies, and immediate rhymes – we could easily and naturally imagine them as words to an alert rock piece. Still not quite a regular 'plain' rock song, but rather the kind of lyrics one could come across in dynamic songs that once in while may grow remarkably elaborate in terms of musical developments (instrumental solos, rhythmical and theme-related variations, sudden tempo shifts or pauses requiring demanding synchronicities, etc, just as Shakespeare's play alternate those direct and playful rhymes with impressive elaborations) while at times also accommodate within the larger frame of plain every day common speech unexpected language related intricacies, obsolete, uncommon or coined words and phrases, figures of speech, etc., things quite frequent in for instance Frank Zappa, Led Zeppelin, Yes, and the 1970s Genesis.

Classic poetry and literature in general has been quoted, alluded to, paraphrased in rock music by artists that read those classics in the way we have described above some Shakespearian lines. Jim Morrison has paraphrased lines from Blake, especially *The Marriage of Heaven and Hell*, together with some Rimbaudian dicta as well as poetic flashes from North-American shamanism; the lyrics of Led Zeppelin are a captivating mix of modern life and Viking mythology, esotericism and love chagrins, social critique and Tolkien novels; Frank Zappa's lyrics and spoken fragments entwine sexual slang with Romantic poetry and allusions to Ionesco's theater of the absurd along with his own "political theater" with grotesque scenes of modern America and carnivalesque renderings of popular culture; in *Selling England by the Pound* the lyrics of Genesis draw upon England's history and nowadays (actually the 1970s) gang fights over protection rights while they also place – in a Waste Land sort of fashion – Romeo and Juliet against the scenery of modern secularized and consumerist societies; the legendary Romanian band Phoenix have drawn on lines from Romanian classic Vasile Alecsandri, while their lyrics writers, poets Șerban Foarță and Andrei Ujică have processed Romanian folklore and early authors as well as Renaissance folk bestiary books with western mediaeval poetry and alchemy into a unique musical and poetic masterpiece titled *Cantafabule*; and the list may go on with other such impressive examples of fusion between classic poetry and rock music. I myself as a performance poet, if I may add my name to this prodigious list, have quoted or paraphrased Shakespeare, Whitman, Eliot, Simic, and many other established names as well as important younger contemporary poets in the English language such as Ilya Kaminsky in my poetry performances and

also have employed Romanian poets among whom for instance our classic Dosoftei's versified psalms and heraldic poetry proved to fit wonderfully certain progressive rock themes and rhythms.

So as we can see from the examples above rock poetry in all its three acceptations accommodates naturally elements from cultural areas and times considerably remote from rock culture. This is a feature that modern poetries in general share, both modernist and postmodernist, avant-garde or rearguard, experimental or formal, confessional or language. Just as we have an impressive overwhelming corpus of rock poetry and modern literary poetry as well that at least apparently draws upon no erudite, over-knowledgeable, or in any other way remote references.

So the good news is that rock poetry has access to all treasures as well as asceticisms of modern literary poetry whatsoever. And certain parts of it thus definitely qualify (which is in the stakes of this thesis) as significant modern poetry. What we should worry about is maybe how we could ever differentiate between rock and non-rock poetries. Could any (good) poem be read as a rock poem, just as we have with Bishop's "Sonnet" and just as Elledge has included poems in his anthology that hardly mentioned anything linked to rock culture or poems whose authors acknowledged no actual implication of rock and roll "at all" in their writing those poems, and just as Sarah Hamilton draws intriguing parallels between a major outstanding band in the history – Led Zeppelin – and a poet whose poetry has never been read before as rock poetry – John Ashbery?

I think a first criterion would be the involvement of or the potential linking to popular culture. Ashbery's poetry is a poetry profusely imbued with popular culture. Bishop's need for assertion of lesbian identity and the fashion of doing it is very relevant and expressive for the high/low culture border blurring in modern pop and media culture. The Shakespearean songs that I have mentioned could be read from a wider perspective according to which Shakespeare's plays were actually the real popular culture of his time (cf. for instance Docker 168-219). Going beyond the distinction between high and low, as for instance in the maximalist manner of Frank Zappa, helps such poetry absorb 'classical stuff' and integrate it into popular culture.

But then, while popular culture could be a necessary criterion it is not always a sufficient one. As we have seen above one of the poets in Elledge's anthology, Floyd Skloots claimed that rock and roll was part of his life (the true topic of his poetry) in the same way "the Dodgers, early television, and being a Polio Pioneer in 1954 were part of my life" (Elledge 260). As the poet implicitly argues rock culture does not exhaust the whole popular, media, and educational culture phenomena in America. When an explicit mention of rock (including names of significant figures and/or products – in all senses – of rock culture) is not present – hence unlike jazz poetry where explicit references are prevailing, with outstanding exceptions like Crane and for instance, sometimes Clark Coolidge – we have to identify other criteria that could qualify a poem as a rock one.

When I first mentioned above the 'songs' in Shakespeare's *Midsummer Night Dream* as possible rock lyrics the first reason I had in mind was not the stature of the poet and playwright as a star in the popular culture unreleased charts of the Renaissance. But just as I mentioned I firstly remarked certain prosodic and euphonic qualities and a certain diction that recommended those lines as possible rock poetry – in the sense of rock lyrics. The popular

culture dimension is still there in this evaluation – since imagining the lines as potential lyrics means to operate with the pop culture concepts of the rock band, its songs and the words to those songs – but it is now refined by certain formal aspects that do not consist of any strict rules but rather of some intuitive and pragmatic guidelines that may be applied to or recognized in certain poetic pieces.

Such a loose formalism is present also in rock poetry not also as potential or actual rock lyrics but also as poetry on/ inspired by rock. We have already looked into David Wojahn's sonnets and analyzed the free uninhibited way in which he tackles the form by fusing it with rock, rock culture and various other ingredients. In the other poets we have briefly scanned we have also noted such concerns with certain formal aspects – not always strictly or consistently and very rarely in a standard handbook of prosody fashion – that actually mirror a certain loose and unconventional, sometimes completely innovating and improvisational formalism in rock music itself. Such a loose formalism – or better, for certain poetries, heterodox formalism – would involve, besides personal treatment of a fixed form (the above mentioned case of Wojahn, or Dana Gioia's 'quasi-ballade' in *Elledge* p 163-164), the cunning use of par-rhymes (hence a sort of loose rhyming) and liberal employment of rhythm as for instance accentual verses with alternating number of beats (very much blues and rock like) or various feet concatenated with little or no consideration to measure.

I have tried to applied such criteria myself to poems that have not been recommended before as rock poems and I will just present here one of my significant results and its implications. Gregory Corso has never been quoted or anthologized to my knowledge as a rock poet or an author of poetry about rock or inspired by rock and roll. As a Beat he has been sometimes naturally mentioned in connection with jazz, just as the Beat movement as a whole has been associated with that music, in his case an association that seemed so much natural as he also sometimes gave some riveting poetry readings on stage. Still, once in a while, the effect on the audience during his readings was rather paralleled to the impact of rock bands live rather than jazz, as I have discovered in 1994 *New York Times* article for instance:

The audience at Town Hall on Thursday night punctuated the performance by applauding, laughing and shouting requests. There wasn't a rock band on stage, though, just a jovially disheveled, white-maned, 64-year-old poet, Gregory Corso.

(Pareles 13)

And then again in a *New York Times* article Stephen Holden comments upon the formative influence of the Beats on certain outstanding figures of rock music and on rock culture in general. But Holden refers only to the "Beat generation literary trilogy" (Holden 39) of Jack Kerouac, William Burroughs and Allen Ginsberg who as the author argues set a "fervent, iconoclastic tone for younger generation" (idem) and especially for legendary figures like Bob Dylan, Patti Smith and Lou Reed who are "still carrying on the Beats' mission of crying out from the urban wilderness" (idem).

Besides the fact that Corso is not included in such an analysis, the question under discussion is the impact of the Beats on certain rock artists and poets, i.e. lyrics writers, whereas what I have in view here is the possibility to read certain established or (at least professional) poets' poetries, particularly Corso's, as

rock poetry in the formal and topic-related respects I have discussed up to this point.

And indeed, Corso's poems in the famous Donald Allen's *The New American Poetry 1945-1960* prove to be a stunning illustration of the criteria we have already tried to circumscribe above. Popular culture is present with detective story and comics related vocabulary and images, with its typical penchant for trite symbols and personifications – "Kindness," as a character, for instance (Allen 205) – as well as its preference for gaudy and sometimes vulgar exoticism, interspersed here with the typical Beat spiritual and neurotic twitches:

I have worn the splendid gowns of Sudan,
carried the magnificent halivas of Boudodin Bros.,
kissed the singing Fatimas of the pimp of Aden,
wrote glorious psalms in Hakhaliba's café,
but I've never had the laughing sickness,
[...]

(Corso "Zizi's Lament" selected in Allen 203)

As for the heterodox formalism we have advanced above as a trait of rock poetry – in the most comprehensive sense of the term – we can discover here one of its both surprising and typical illustrations. In the fragment quoted above we have an 'almost perfect' trochaic pentameter in the beginning, but then the irregular trochees keep issuing while the measures are wildly inconsistent, just as it fits the voice, the moods, the emphases of the speaker. Later on the line swirls into a dodecimeter – "The fat merchant offers me opium, kief, hashis, even camel juice" to close back to jerky clattering tetrameters when the time comes to express the dissatisfaction and frustration gradually subduing from fretfulness into sleep and melancholy – "pluck out my unreal teeth/ undress my unlaughable self/ put to sleep this melancholy head?" (idem).

Elsewhere typography and caesuras divide the lines into imagistic and cadence units that keep bumping across the crammed but indomitable rhythmical feet, varying as whole verses between pentameter and heptameter – and thus evoking the clatter and clamor on a battlefield as grafted on the vision of elevation of a bird-like soul:

They will never die who fight so embraced
breath to breath eye to eye impossible to die
or move no light seeping through no maced arm
nothing but horse outpanting horse shield brilliant upon
shield all made starry by the dot ray of a helmeted eye
(Uccello," Ibidem 204)

The overall effect is overwhelming just as in a rock band that keeps time but also alternates pauses with bars in which the whole group plunges into explosive unisons with machinegun drumbeats, finally spiced with (usually guitar) solos, in the style of "Achilles' Last Stand" by Led Zeppelin (on the *Presence* LP). Although the feet seem imperfect and irregular at times because of the jagged structure they are actually always there as a sort of implied basic beat – an implied (at times actual) metronomic rhythm that is also typical of rock music as well. Both in rock and in poems like this one the basic rhythm of the metronome is punctured by, veiled in, and clashed with the rhythm of

the musical phrases that the poem's and the song's 'flesh' consist of. This is what differentiates this poetry from jazz poetry, and rock from jazz. Corso's poetry, just like rock music, usually has a *steady time* – marked by the tirelessly succeeding (even if sometimes imperfect or jagged) feet – whereas a poetry like Clark Coolidge's for instance, very much similarly to jazz music, usually employs a *flexible time*.

So when a poem or – in a wider context – a poetry is not explicitly talking about rock culture related items or does not meet the musical and cultural constraints (or better liberties) of a rock song – one could well-groundedly consider it as potential rock poetry after coming across relevant elements of popular and media culture, together with a liberal treatment of cultures high and low, as well as a modern prosody encouraging steady (even if imperfect or non-standard) cadences while accommodating 'classic' forms in an unconventional manner – the "loose formalism" as defined above – or developing rhythms and other prosodic consistencies in original and/or rebellious ways – the "formal heterodoxy" as proposed and illustrated in this subchapter.

Works Cited

Allen, Donald, Ed. *The New American Poetry, 1945-1960*. Reprint Edition. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.

Altieri, Charles. "Towards an Expressivist Theory of the Affects," The University of Berkeley website, 2005, http://socrates.berkeley.edu/~altieri/manuscripts/affects_2005.pdf.

Bishop, Elizabeth. *The Complete Poems, 1927-1979*. New York: Noonday, 1983.

Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. New York: Cambridge University Press, 1995.

Elledge, Jim, Ed. *Sweet Nothings/ An Anthology of Rock and Roll in American Poetry*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Ellman, Richard and Robert O'Clair, Eds. *The Norton Anthology of Modern Poetry*. Second Edition. New York, London: W.W. Norton & Co, 1988.

Gibb, Robert. *The Burning World*. Fayetteville, AR: University of Arkansas Press, 2004.

_____. *The Origins of Evening*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Hamilton, Sharon. "Modern Poetry and Rock 'n' Roll? Comparing John Ashbery and Led Zeppelin" in *Mid Atlantic Almanack* volume 7, 1998: 67-77.

Kumin, Maxine, Blurb on *The Burning World Poems* by Robert Gibb, University of Arkansas Press webpage, 2004, http://www.uark.edu/~uaprinform/titles/sp04/gibb_burning.html#excerpt.

Lowell, Robert, Eds Frank Bidart and David Gewanter. *Collected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Pareles, Jon. "Some Original Beatniks On a Trip To the Past" in *New York Times*. May 21, 1994, Section 1, Page 13, Column 1.

Scott, A.O. "A Life's Study/ Why Robert Lowell is America's most important career poet" in *Slate*, the June 2003 issue, e-edition <http://www.slate.com/id/2084651/>.

Shakespeare, William. *Complete Works of William Shakespeare*. London: Wordsworth Editions Limited, 1996.

PETRU URSACHE

Viața omului, floarea câmpului

„Câte flori sunt pe pământ... „
(Colind)

Se pare că antropocentrismul anulează categoric și fără rest șansa poetului modern de a se crede, cu orgoliu, „veșnic tânăr” înfășurat în manta- i idealității. Metafizicul a fi agresat, prea adesea, de pasiunile cotidiene ale lui a avea își pierde direcția. De aceea, „păcatele și vina” se înmulțesc, astfel că cititorului îi scapă, uneori, înțelegerea adevăratului chip al poetului. Îi rămâne străin cunoscutul verset, „Viața omului, floarea câmpului”. Astfel de idei îmi trec prin minte, de la o vreme încoace, când iau în mână un volum de versuri de Cezar Ivănescu. Am căpătat convingerea că despre acest autor, care a dus o viață chinuită, dar ne-a lăsat o poezie minunată, nu se poate scrie decât cu emoția și neliniștea aceluia care se pregătește de călătorii în direcții necunoscute și fantasmatiche, fără speranța, măcar firavă, a întoarcerii, a revederii: „când am plecat, bătrâna mea, oho,/ Soarele-n față ne bătea, oho...”. Un om al clipei eminesciene, „cea repede”, oho, prea repede, ca la alesul și „neperechele” său străbun, călăuză de stea, Mihai Eminescu; ori ca la marele ne-prieten, sau, ca între poeții-poeți: „mai – mult-ca”-prieten și ca „râsul-plânsul”, Nichita Stănescu. Era în permanență prins în gâlceavă naivă cu toată lumea, ca să ascundă, de fapt, adevărul gol- goluț, veșnic visat de cântăreții cu aură tănuț: să se unească în joc ceresc și divin cu „mireasa lumii”, poezie numită în limbaj profan. Asta n- o poate gândi oricine și nu dovedești a fi vrednic să fii primit sub razele ei decât cântând și visând și drumețind și...

Căci două iubiri avea cântărețul din *Baaad*, pornit chiar mai ieri în drumeție, ca orice viteaz de viță aleasă: poezia și moartea. Numai că n-o să știm niciodată când se afla în îmbrățișarea uneia și când îl învăluia cu pasiune de flacără, cealaltă; sau dacă, într-adevăr, erau două, străine una de alta. Iubea de moarte poezia iar moartea îl copleșea cu dragoste și cu chipul ei de frumusețe și de tiranie roditoare. O existență de om împărțită credincios între aceste două sfâșieri, de cu seară până în zori, ca în povestea tragică a legendarului Kitinam: „chitara lui și-a luat, Kitinam, / și a lungit-o în val, Kitinam, / ca-ntr-un sicriu s-a culcat, Kitinam, / mut vei rămâne de-acum, Ktitinam. // când soarele a răsărit, Kitinam,/ ochii i-a-nchis și-a murit, Kitinam, / ce-a trebuit să te naști, Kitinam / dacă-ai murit azi în zori, Kitinam?” Titlul poeziei este *Jeu d' amour* iar subtitlul, pus între paranteze, vine cu precizarea: *Moartea baladinului Kitinam*. Sensul rămâne

neschimbat: dragoste și moarte: sau, ca să fie indusă o undă tragică: dragoste întru moarte, ca pregătire pentru călătoria grea a „dalbului de pribeag”.

„Clipa cea repede” reclamă și exercită moartea năprasnică fixată ca dat ontologic pentru glorificarea omului ales. Dincolo de vremelnicia ei, existența capătă un spor de vibrație, se vede somată să-și arate măsura asemenea unui gladiator care- și ocrotește victima. Iar dacă este vorba de poezii- poeți, moartea din „clipa cea repede” îi înalță cu nimb de legendă. Căci, de regulă, după nefericita- fericită întâmplare thanatică se aude rostindu- se regrete în șabloane știute: „de-ar mai fi trăit...”, „a fost o pierdere ireparabilă”, etc. Numai despre un geniu tânăr, în plină forță și desfășurare se spun astfel de cuvinte, nu și despre o personalitate împlinită. Totodată, un anume înțeles se întrevede în următorul enunț testamentar: „Mai am un singur dor: / În liniștea serii / Să mă lăsați să mor...” (Eminescu) ori: „ Și de- o fi să mor...” (*Miorița*). În ambele cazuri se anunță, pe suport tragic, semne și stări confuze de pregătire, de previziune, de posibilă amânare. Altă deschidere aduce versul: „Moartea este programul meu zilnic,/ împărțită pe ore, o măsur și o privesc în față”(*Gladiator*). În fond, și aici se poate recunoaște o anume stare confuză de „pregătire”, dar este vorba, mai curând, de un exercițiu dur, spartan și pe deplin asumat, în acord cu „clipa cea repede”. Dar „clipa cea repede” se poate oricând „opri” în sensul că starea tensionată intră în stăpânirea heideggerianului *Dasein*; că moartea, „leoaică tânără”, stă să sară „în față”. Cezar Ivănescu n- o asociază cu *neantul*, pe urmele filosofului german ori, mai cu seamă, a lui Sartre. Axiologia lui se plasează la o răscruce de drumuri: iluzionându- se că *eu* său poate constitui un punct de sprijin și de decizie, își însușește viziunea mitică, altfel spus, își imaginează moartea ca pe o mamă bună, eternă și roditoare; dar și ca pe o iubită plină de farmec și, totodată, acaparatoare, chiar perversă. Iubi-Moartea e prezentă, nu amânată. Alteori o urâște „de moartea”, ca pe o răufăcătoare, un semn cosmic al maleficului, o purtătoare a urâtului, a grotescului. Poetul respinge orice cale de dialog în această privință. Alteori, lui Cezar Ivănescu îi stă bine masca de luptător dispus să preia el inițiativa, cu neliniște și fără a mai ține cont de celebrul diptic filosofic, „aici”- „acum”, care năvălește asupra *eu*-lui; din contra, *eu* se întoarce agresiv (spre sine?) în chip de leoaică.

Să reținem și o secvență din poezia *Elogiu* de Nichita Stănescu: „N-am unde să mor. / Moartea este populată de ființe. / Peste tot sunt ființe. / Unele se scurg repede, / altele se scurg încet”. Dacă am înțeles bine, moartea, așa cum ni se înfățișează prin documentele tradiției, nu este decât o reprezentare. În fond, nici nu există. Sensul se află în ritm și în mișcare. Într-adevăr, grecii, și nu numai, nu întâmpinau moartea cu înfrigurare pentru că reușeau s-o valorifice *panthareic*, prin „curgere”. Ființa se află implicată printre „elemente”, asemănătoare sieși, în permanentă curgere cosmică. Acesta este și fundamentul teoretic al metempsihozei. Aici, „curgerea” se unește cu „transformarea”. La Nichita Stănescu, criza *eu* - lui este condiționată de faptul că ființa nu- și găsește un punct de sprijin, un loc unde să moară ori să se confrunte cu sine în spiritul *Dasein* – ului. Iată cum un poet reușește să pună în grea dilemă o vestită teorie filosofică despre viață și moarte. Dar în acest caz, se poate presupune că elementele în curgere, care au luat în stăpânire tot cuprinsul sunt doar cadavre iar viața reprezentată prin *eu*/ poetului constituie o excepție. Un vers din altă poezie vine în completare: „Ah, absurdul are ramuri”. Și Cezar Ivănescu are imaginea cosmosului inundat de cadavre, în stăpânirea morții, în versuri de tipul „Moartea peste tot”. Trecând peste intenția testamentară

din *Mai am un singur dor*, în *Odă* (în metru antic), pregătirea pentru moarte enunțată în primul vers, în stil orgolios și retoric: „Nu credeam să-nvăț a muri vr-odată”, se asociază cu *Dasein* ul clipei tragice, în exercițiu diurn și spartan: „Jalnic ard de viu...”. S- ar putea da multe exemple care să arate că moartea are multe chipuri pentru că și puterea de rezistență în suferință și de fantazare a omului se arată pe măsură.

De regulă, poeții (ne-am oprit la Eminescu și la Nichita Stănescu) se lasă captivați de imaginarul thanatic după fondul abisal și structura temperamentală. Cezar Ivănescu, oarecum „singur” printre ei, își construiește un cod anume, cu „program zilnic”, mai mult decât manieră stilistică, o adevărată heraldică marcată prin termeni tutelari și retorici. Deducem dimensiunea actului sacrificial al poetului victimizat: Baaad, Rod, Iubi-Moarte, Țară Nenoroc, Roată. Se disting construcții poetice care- i asigură puternică individualitate stilistică autorului, calitate greu de realizat în condițiile actuale ale exercițiului poetic. Să începem cu perechi de rime: „îngeră/ sângeră”, „atâtu-l / gâtul”, „ard-o / Bardo”, „Departea / Moartea”; și să continuăm cu „ambiguități” destinate să tulbure sensibilitatea receptoare, să incite la meditație asupra fenomenelor thanatice și existențiale: Moarte-Mamă-lubită-Sfântă Fecioară; Moarte-Iubire-Frumusețe-Poezie; Trinitatea: Tatăl – Fiul – Poetul. Forme sensibile: „vremea cu greime”, „vale, nu șesime”, „codru cu frunzime”, „ceriuri și cerime”; sau versuri memorabile; „și nu vine când se cere/ moartea asta de muier”, „unde-nsăr, cu Moartea-nsăr,/ Muma celui mai lung păr”, „prostul meu, peană de struț, / mângâie-te-oi mereu”, „gurii nu-i mai place nici un cântec/ pasului nu-i place nici un drum”, „eu țin cana-n mâna mea/ ori mă ține cana?”, „pentru asta Doamne-Dul- / Doamne-al meu, cel Dulce...”.

Nu știm dacă iubirea este o cale către moarte, însă știm că Cezar Ivănescu a scris cu lacrimi de sânge despre doi dintre înaintașii săi, pe care i-a îndrăgit cu mare suflet omenesc și care, amândoi, din păcate, au trecut prin experiența morții năprasnice, Nicolae Labiș și Marin Preda. Nu a fost moarte de cântec și de lacrimă cum i s-a petrecut, după fire, baladeurului Kitinam. Autorul parcă și-a prevestit, prin ei, propria moarte: „trezește-te în zori cu moartea ta, /Suflet al meu, divin și idolatru, / în dimineață te așteaptă Ea, / într-un spital și fix la ora patru!”. Sau: „pune-i-aș, i-aș pune gurii lacăt, / pune-i-aș și lacăt și zăvor, / cum atât de fără voie mor, / cum atât de fără nici o vină,/ cum atât de fără nici un rost; / pentru ce, Ființă de Lumină, / bun numai de tras pe Roată-am fost?”. Și încă o secvență de cântec și de moarte, cum îi era lui dragă poezia: „mai întrebă iarbă verde,/ bolta cu albastru mur, / de ce tot ce-a fost se pierde/ și la mijloc și-mprejur, / de ce tot ce-a fost se pierde / și la mijloc și-mprejur?”

La fel s-a cutremurat ființa noastră și bolta toată a poeziei când s-a zvonit despre rătăcirea veșnică printre plopii fără soț, a lui Eminescu, a departelui-aproapelui Nichita Stănescu, a lui Nicolae Labiș, Marin Preda; întâmplări sub zodia prea-repedelui, ca să ne rămână vestea suferinței și a neîmplinirii cioraniene: „Avem un vis neîmplinit, copii ai suferinței...”.

Prezența lui Don Cezar printre noi nu era „din lumea aceasta”. Nu-și găsea locul nicăieri iar dacă încerca să se așeze, fie și pentru scurtă durată, se dovedea repede a fi neîndemânatec și inutil, asemenea albatrosului lui Baudelaire. Căci îl luau în primire persoane cu experiență de duzină și de ispită păguboasă, departe de visările și de aventurile lui galante și trubadurești.

Să ne întrebăm, pe urmele poetului: cine să fi fost, de fapt, leoaica aceea tânără, pornită și de data aceasta să-i sară în față drumeagului de poet:

poezia sau moartea; sau amândouă deodată? Când apărea printre noi cu chitara, asemenea lui Kitinam, ne simțeam deodată cuprinși de freamăt, de neliniște și de entuziasm. Deveneam neastâmpărați, gata de călătorii temerare. N-aveam timp să ne întrebăm de motivul acestei misterioase luări în stăpânire, dar începeam să pricepem că dragostea și moartea sunt două surori veșnic certărețe. Pornesc de la nimic și nu le este dat să înceteze pentru că nu se știe cine a început prima. Poezia reușește să le împace în sensul că le face să se asemene la chip și la culoare până la identitate. Cântăreții știu asta. De aceea, înainte de a pleca în țara lor ca să-și unească vocile în glas unic și divin, în Logos, ne îndeamnă și pe noi să ne prefacem existența în amintire și în vers. Asta a vrut să ne spună neapărat, plecând, „în zori”, pe valul de lumină al lui Kitinam, neasemuitul menestrel Don Cezar.

CONST.MIU

Plenitudinea creatoare

De la volumul care marca debutul editorial, în 1953 – **Mesteacănul** –, până la cel din 1987 – **Ritualuri** –, creația poetică a lui Aurel Rău (cel mai longeviv redactor șef al revistei clujene **Steaua**) a cunoscut un drum sinuos, dar spectaculos: de la **improvizația retorică** (comună mai tuturor poeților generației '60), la **descripția peisagistică** (în maniera lui Ion Pillat și Adrian Maniu), de la **caracterul monografic al versurilor** și simpla consemnare a faptelor legate de construcțiile prezentului, de la **poezia evocatoare**, la **meditația gravă**, de la **tonul nostalgic** sau **entuziast**, subsumat peisajului, la cel **ironic-sarcastic**, pus în relație directă cu natura umană. Cu fiecare nou volum, poezia lui Aurel Rău a cucerit dimensiunile interioare ale propriului eu, care să-l definească plenar. Privind retrospectiv activitatea literară a poetului, de peste 30 de ani, se poate vorbi de **plenitudinea creatoare** a acestuia.

Volumele **Focuri sacre** (1956) și **Stampe** (1964) au în comun efortul lui Aurel Rău de a se sincroniza cu formulele poetice în vogă pentru acea epocă. Cele două volume amintite sunt scrise unul în prelungirea celuilalt; ca atare, pe lângă **temele prezentului** vom găsi și **cultul strămoșilor, al eroilor neamului. Drumuri din vechime** (volumul **Stampe**) reînvie lumea geților, care pentru poet reprezintă „geniul pământului” (cum îi numește el într-o poezie din volumul **Mișcarea de revoluție**). Aceștia sunt „experți în grâu, în metal și în ierbi de leac”, vorbindu-se „despre neclintire, despre dreptate și vitejie”. **Morminte și lanuri** reia ideea blagiană a legăturii generațiilor prezente cu cele trecute de eroi, prin rădăcini: „...Sub lumina ce cade bogat/ Vălurește-o câmpie spre-o culme ușor arcuită/ Pe care se vede un mic cimitir de soldați./ Câmpia-i cu grâne. Și larma de spice, fecundă, / (...) Și roșii corole de maci – merg cu toatele până/ Sub pietrele scrise; acolo sfârșesc prin tăcere, / Coboară pe line-adieri înspre margini de râu/ Și urcă din nou, vălurind, repetând ritualul.” Ciclul **Jubileu** este dedicat Moldovei lui Ștefan. **Tablouri vechi** și **Valea Albă** fac referiri la vremurile de restriște pentru țara devastată de turci, iar **Cetatea Neamțului**, care „stă între codri străvechi”, e martora atâtor primejdii ce amenințau Moldova. **Eu nu mă duc la Putna** evocă figura marelui voievod: „...trecerea-i prin veac nicicând n-a fost/ Plutire calmă, trai la adăpost,/ Încât să se împace, mulțumit, / C-un colț de țară mare cât un schit”. În cele două volume, cultul strămoșilor se află în strânsă legătură cu **evocarea unor momente cruci-**

ale din istoria neamului. Astfel, cele patru poezii care alcătuiesc ciclul **1907** (volumul **Stampe**) condensează întregul dramatism al sângerosului an. Cea mai izbutită este **Recunoaștere**, după cunoscutul tablou al lui Octav Băncilă. Ca element al nocturnului, luna este martorul la durerea femeilor, care „... ieșiră pe câmp/ Să-și caute morții/ (...) Să-și recunoască bărbații”. Ciclul **Din cântecele anilor** (volumul **Focurile sacre**) aduce în prim plan războiul cu întregul său cortegiu de orori. Ilustrative, în acest sens, sunt **Baladă despre moarte** (realizată în stil popular oral), **Trei prizonieri**, **Primăvară de război**. **Duminica de odinioară** este un melanj între **descripția peisagistă** coșbuciană (imaginea femeii ieșite la muncile câmpului, într-un spațiu devitalizat: „De departe nu se vede nimeni. / Parcă lumea toată a murit. / Rece, doar o adiere trece, / Mângâind porumbul neprășit”) și **potențialul de revoltă** din **Clăcașii** lui Goga. Pruncul de care mama n-are vreme să se-ngrijească e, ca și la Goga, **nou întrupatul suflet de Mesia**: „O, temutul Făt-Frumos din lacrimi/ Pentru-o clipă devenit de zmeu!/ Strânge-n tine forța care vine/ Din ogorul, de mistere greu”.

Ciclul **Insule plutitoare** (volumul **Stampe**) dezvăluie o altă modalitate a zicerii poetice: **tendența către versul meditativ-evocator**. De altfel, în volumele **Unde apele vorbesc cu pământul** (1961) și **Jocul de-a stelele** (1963), Aurel Rău manifestă preferință pentru „cuvântul care sugerează mai mult decât pentru cel care numește” (Victor Felea). Ceea ce era exprimat în volumul din 1961, în cel din 1963 devine modalitate de expresie. În același poem, Aurel Rău evocă sau meditează asupra unor evenimente îndepărtate în spațiu și timp, face asociații dintre cele mai neașteptate, versurile câștigând în afectivitate. Edificator, sub acest aspect este ciclul **Portret**: „Avem aici câteva poeme de atitudine și de reflexie totodată, de lirism evocator sau autoportretistic” (Victor Felea). Câteva poezii, ca de pildă **Portret**, **Veac**, **Unde se retrag drumurile mele?** **Continentele** și **Jocul de-a stelele** oferă un **portret inedit al autorului**. Dincolo dedatele autobiografice, strecurate cu discreție, se remarcă atitudinea poetului față de aspectele fundamentale ale vieții și, în special, față de problemele lumii contemporane: „Sunt mulți acei ce merg prin vreme cu mine./ Bat drumuri , durează poduri în veac, / Strigă poemele libertății sub sfintele/ Steaguri/ De culoarea speranței./ Decât să te schimbi în argilă și bronz/ Mai bine cu ei, printre lucruri” (**Continentele**). Piesa care definește cel mai bine natura eu-lui poetic este însă **Portret**. Aici, Aurel Rău trece drept un **poet al vegetalului**; el preferă stejarii sălciilor („ființe sentimentale”), „arborii cu coaja crăpată” – simbolul maturității, al experienței de viață – fiind un **alter ego** : „Încep să-mi caut portretul în arborii/ Cu coaja crăpată.../ Întotdeauna când vântul de primăvară/ Lovește coroanele lor a cădere, / Urc pe colină și-i aud sunând/ Ca niște apuse oști răscolite.// Din toți, aleg pentru suflet stejarii./ Ocolesc sălciile cu plânsul lor lin, / Care prea des îmi țin calea în ora serii/ Și un grai robust, un suflu ca de furtună/ Râvnesc prin toată ființa deasupra/ Florilor mărunte și vesele.// Aș vrea moartea să nu mă găsească/ Pierdut în aleanuri tomnatic; / (...) Timpul sculptează în trunchiurile noastre/ Slove adânci. Însă omul neînchinat/ Leacul și-l bea din izvoarele curcubeului/ Și stând în fața anilor hrăpăreți/ Cu-n fier mai dur îi înseamnă”.

Portret este și un **credo**, o **ars poetica** : nu „florile mărunte și vesele” fac obiectul poeziei adevărate, ci „suflul ca o furtună”, prin care poetul trebuie să-și facă auzit „graiul robust”. Problematika rolului artei și rostului artistului transpare din câteva poezii din volumul **Pe înaltele reliefuri** (1967). În **Drum de noapte**, „țintele neadormite” sunt în corelație cu permanentă stare de

veghe, inerentă actului creației: „Negru cer, negru./ negru înapoi și înainte, / deasupra și dedesubt./ și albe, spre ținte neadormite, / stele: planete și sori./ (...) Trebuie să rostesc cu voce tare/ cuvintele neromânești – / tot ce am cu mine./ Ca să nu-mi fie frică de vreun duh/ ce-l sperii cu pașii; / să nu mă potopească urâtul/ printre atâtea tremurătoare luminițe; / și să nu mă prindă somnul, mai știi,/ și să cad”. **Rugă de râu** conturează mai pregnant tema creației. Truda poetului de a lumina prin versurile sale fața ascunsă a lucrurilor este, pe cât de istovitoare, pe atât de nobilă, tocmai prin finalitatea gestului umanitar. „Greu e, ah greu e/ să ai să te cațări printre conurile vulcanilor, / și să te zgârii de cuarțuri.// Greu e, ah, greu e/ acolo unde bezna-n lumină se travestește/ să ții o parcelă de claritate (s.n.), o undă/ invizibilă, / un murmur neîntrerupt.// Greu e, ah, greu e/ să-ți duci printre creste, sub măguri și prin câmpii/ prin ierburi streine și la roțile morilor, / aceeași, / perechea ta pe maluri.// (...) Greu e să-ți faci din sunet casă, / din oglinzi/ un destin”. Dacă în **Rugă de râu** este pusă problematica **artei ca oglindă a realității**, în **Se vor opri drumetii?** (poezie ce deschide volumul **Focurile sacre**) e adusă în prim plan ideea accesibilității operei de artă.

*

Cei care s-au aplecat asupra versurilor lui Aurel Rău au adus în discuție mai mult tangențial înclinația poetului spre **ironie/ autoironie, absurd și grotesc**. Asemenea „tehnic” găsim mai la tot pasul în volumele **Zei asediați** (1972), **Septentrion** (1980) și **Mișcarea de revoluție** (1985). Bunăoară, în **Fripta** (volumul **Septentrion**), un banal joc este convertit în absurd: „Veacul, cetatea, strămoșii, urmașii/ joacă cu mine fripta/ (...) Poc, face veacul./ Poc, mă cârlesc cetatea, strămoșii./ urmașii, frații./ Poc, poc”. Absurd, dublat de bufoneria stilizată, cu efecte ilare, găsim în **Plâns târziu și Balada soldaților înecați în vin** (volumul **Zei asediați**): „Ei au trecut râul și au intrat în sat./ Au întâlnit o pivniță și s-au vărsat în răcoarea/ acelei tainițe, deschise spre firul râului./ Ei au văzut butoaiile adânci și rotunde/ și au tras repezi focuri și vinul a început/ să curgă val, încât neturnat de nimeni,/ singur a urcat până la gurile lor”. Aspecte dintre cele mai diverse ale banalului cotidian nu scapă verbului incendiar al poetului. În acest sens, ironia este mai bine evidențiată prin intermediul grotescului: „Ați văzut cu toți desigur o plajă în lucru/ lume de toate mâinile zăcând pe nisip/ ca bolnavii la un templu al lui Asclepios/ o pădure de brazi trântiți de furtună/ aceleași sau schimbate forme/ o Via Apia de răstigniri răsturnate-n pupilele orizontului/ un oraș care nu s-a supus/ și-abia de un ceas l-a trecut prin sabie...” (**Poet la Tomis**, volumul **Mișcarea de revoluție**). Cu aceeași dezinvoltură cultivă **autoironia**, de fapt **ironia prin ricoșeu**, la adresa confracților, mereu în căutare de „experiențe” literare insolite: „Să scriu scrisori sau să scriu versuri./ Scrisori în țări depărtate, mecanisme/ pentru explozii cu-ntârziere în vreo inimă, / versuri să-ți ții promisiuni./ sau să-ți menții printre confracți cotați/ cota/ în campaniile de prins fluturi” (**Dimineață de septembrie**, volumul **Septentrion**).

De remarcat faptul că nu de puține ori, în același volum, Aurel Rău etalează un întreg evantai de „puncte de vedere” lirice. Rând pe rând, descoperim picturalul, meditația și elegia, dar și surprinderea multiplelor fațete sub care se înfățișează cotidianul, apoi ironia și grotescul, nelipsind nici notațiile aforistice. Grăitoare, din aceste considerente, sunt volumele **Turn de ceas** (1971), **Cuvinte deasupra vămii** (1976), **Ritualuri** (1987), dar mai cu seamă **Septentrion** și **Mișcarea de revoluție**, unde poetul își dezvăluie **spiritul**

gnomic : „E un noroc, un blestem, să nu depinzi de samsari, de/ strămoși, de vameși răi?” se întrebă retoric poetul, în **Septentrion**. Judecat prin prisma experimentului liric, volumul **Mișcarea de revoluție** pare a ilustra o adevărată **radicalizare a poeticului**. În acest volum, există câteva creații, cum ar fi **Cântec, Bufnița, Claie și Loc și timp** în care poezia e înțeleasă ca **joc**, în maniera lui Nichita Stănescu, din ultima parte a activității sale literare, creațiile aceluia fiind răspândite, în marea lor majoritate, în periodicele vremii, mai cu seamă în **Flacăra** : „Mi-am scos o măsea, mă doare locul./ Ce expresie! Și-avea locul, / într-un timp când pe loc își schimbă locul/ locuri aflându-se-n tot locul (s.n.) – (**Loc și timp**).

*

Lirica erotică suferă și ea o adevărată metamorfozare. În volumele mai vechi, în mai toate poeziile care au ca temă erosul, prezența femeii este – ca și la Eminescu – **indisolubil legată de elementele naturii**. Spre exemplu, poeziile **Lângă râul clar și Emoție de primăvară** (volumul **Focuri sacre**), fizionomia femeii este asociată apei, în ipostaza râului, iar **Peste râu se apleacă salcia** are scenariul de factură eminesciană. În poezii cu aceeași tematică din volumul **Jocul de-a stelele**, amintirea femeii este subsumată fie **vegetalului** („Vin acele subțiri, calde talii/ Unduindu-se ca o lume de plante acvatice” – **Firavele fete** ; „Mi-e dor să se legene talia ta, / Ca o iarbă naltă din nou lângă mine” – **Dor**), fie **astralului** : „Am auzit izvoarele filosofând, / Și mi-ai fost dragă foarte. / - Uite, luna va cădea! strigau. / (...) Și cum s-a prăbușit, așa, în apă, / Te îmbrăcase în flăcările ei”.

Când iubirea devine **retrospectivă**, emoția nu pierde din intensitate, meditația e calmă. **Evocând o asemenea iubire, timpul ei devine sacru**. Așa se întâmplă în poeziile **Toamnă și O zi ca o amintire** (volumul **Pe înaltele reliefuri**). Cea mai valoroasă creație rămâne **Cântec șoptit** – o bijuterie a genului : „Cântec domol de legănat teii/ Drag mi-i de cineva, drag. / Cântec pierdut, pentru pașii femeii/ Care prin somn, noaptea, se retrag./ Cântec visat, de scuturat petale, / Dor mi-i de cineva, dor./ Cântec șoptit, pentru inima dumitale/ În care toate drumurile mor./ Și pentru orele sale toate, / Care amestecate cu gânduri mici sunt/ Și care se întorc la mine prin toate/ Lucrurile de pe pământ”.

Dacă în celelalte volume viziunea asupra erosului rămâne, în linii esențiale, aceeași (a se vedea **Tentativa, De artă, Bacoviană** – în volumul **Zei asediați**), în **Septentrion** și **Mișcarea de revoluție**, poetul „vede cu alți ochi” dragostea: **pe un ton sobru, Aurel Rău introduce ironia în discursul liric**. Procedeu acesta este comun și altor poeți contemporani, ca de pildă Marin Sorescu și Geo Dumitrescu. În **Cântec de dragoste**, ironia este camuflată, fie prin folosirea diminutivelor („Am să-ți scot un ochișor, am să-ți fur un puișor”), fie prin atribuirea unor „calități”, pe care partenera nu le are; e vorba aici de **negația prin afirmație**: „Îți spun baroană, hangiță, generăleasă, / Îți spun columba mea de aur”. Alteori, ironia se asociază caricaturalului; imaginea rezultată e nastratinescă: „Doamnă cu negru voal mi-a stat la masă, / Sugea gingii, rupea din grâu și struguri./ valeții nu știau să toarne-n cupe, / Cărbunii sfat țineau în craniul vetrei” (**Arpegii**). În schimb, în poezia **Tocurile** (volumul **Mișcarea de revoluție**), ironia e directă și caustică: „Ești mult mai scundă, cum iată se impune/ acest corectiv naturii./ Și chiar dac-ai fi înaltă ar avea sens/ în scadența de-un echilibru/ prin dimineața încă ursuză”.

NICOLAE ROTUND

Vivisecții de Nicolae Motoc

Inițiativa lui Nicolae Motoc de a-și publica în volum* o parte dintre cronicile sale literare apărute de-a lungul a patru decenii în revistele literare, prioritar în *Tomis* al cărei redactor șef adjunct a fost încă din 1966, este una salutară. Pentru cititorii ca și pentru confracții mai tineri, s-a ivit ocazia de a cunoaște și remarcabila dimensiune a poetului și prozatorului – aceea de critic literar. Dar și noi, cei mai în vârstă, care au urmărit cu atenție comentariile și eseurile sale critice, avem prilejul unei cunoașteri de ansamblu.

Volumul preia numele rubricii ținute în *Tomis* și astăzi, cu intermitență, în revista *Ex Ponto*. Este un nume inspirat ales și probează intenția criticului, „vivisecția” însemnând, în cazul literaturii, o analiză făcută cu scrupulozitate, fapt ce se confirmă la nivelul întregului. Arhitectura, formal vorbind, este bine gândită, dispunerea comentariilor scapă într-o oarecare măsură înțelegerii mele. Lectorul, prin precizarea datelor apariției acestora, ar fi putut urmări cu ușurință evoluția raționamentelor și a concepției critice. Totuși trebuie să remarcăm că în mare înțelegerea acestora este facilitată de cele două eseuri ce deschid **Vivisecțiile**, *Critică și poezie* și *Poezie și dificultate*. Discuțiile despre critică și poezie, ca, de altminteri și despre celelalte genuri și specii literare, revin frecvent și nu de puține ori ai senzația că se bate pasul pe loc, că, în afara câtorva nuanțe ori a unor afirmații desprinse din constrângerile metodei, nimic nu-i nou sub soare. Însă în același timp cred că aceste discuții sunt necesare atât prin readucerea în actualitate a unor principii, a unor convingeri, chiar dacă unele țin de noutatea limbajului, cât și prin simplul fapt că dezbaterile confirmă viabilitatea criticii. Infaibilitatea judecăților critice, obiectivitatea criticii, subordonarea ei textului literar etc. sunt când absolutizate, când condamnate. Între convingerea exprimată cu siguranța că suportul ei nu mai este necesar și înălțimea academică inaccesibilă multor cititori se uită un fapt simplu, cel puțin când e vorba despre cronica literară, și anume că aceasta trebuie să comunice impresii despre noua carte și să stabilească puntea de legătură dintre aceasta și lector. În *Critică și poezie*, Nicolae Motoc pune în circulație ideea existenței, prin Eminescu, a sintezei criticului și poetului. Nu afirmația ca atare mi se pare interesantă – că prin *Epigonii* poetul realizează un fel de istorie a poeziei române de la începutul modernizării ei, s-a mai spus –, ci prin construcția subtilă a unor afirmații și raționamente ale lui Eminescu în opoziție cu părerile unor critici de notorietate, pentru ca spre final să tragă și concluzia: „În critică Eminescu nu a fost în nici

Vivisecții, cu un „Portret de critic” semnat de Corina Apostoleanu, Ex Ponto, 2007

un caz mai puțin profund ca în poezie... Un poet mare este întotdeauna și un critic mare.” Se înțelege acum și de ce la începutul eseului, când discută despre locul criticii în raport cu textul (Roland Barthes os. Nicolae Balotă), cu poezia, mai exact, criticul și poetul Nicolae Motoc susține că „ființa poeziei și a criticii este una, neîmpărțită” și „Critica, întrucât e poezie, nu re-crează, ci își inventă pur și simplu obiectul”. *Poezie și dificultate*, celălalt eseu, este un reper fundamental în descifrarea atitudinii criticului față de anumite texte poetice, unele stând sub atracția „dilatării”, altele sub aceea a „delimitării”: „De-o parte tentativa de a depăși limitele cuvintelor și ale lucrurilor. De alta, tocmai retragerea, baricadarea între aceste limite.” Adică, spune criticul, nici diluția și nici codificarea forțate sunt finalitatea căutărilor, ci „noutatea viziunii, a expresiei, obsesia unicității substanței poetice.”

Cartea se deschide cu un succint și pertinent *Portret de critic*, un fel de prefață semnată de Corina Apostoleanu. Primul segment masiv al cărții, inaugurat de cele două eseuri, e dedicat poeziei și se încheie cu o emoționantă rememorare a poetului Mircea Marc (despre care, mărturisesc, nu știu mai nimic!), fost colonel în armata română, întemnițat, risipindu-și, pentru supraviețuire, producțiile poetice în presa locală comunistă. Peste 250 de pagini comentează poezia noastră, începând cu Ion Barbu pe care îl analizează în trei veritabile studii de mare densitate, continuând cu prezentarea unor volume ale poeților înscriși în diverse generații. Mult diminuat este spațiul acordat prozei, începând cu un articol privind opiniile despre roman prezentate în cadrul „Colocviilor tomitane” – astăzi doar o amintire. Despre această specie cu o mare întârziere la noi (nu se întreba, în 1890, Nicolae Iorga „De ce nu avem roman?”, întrebare pe care o adresa și Mihail Ralea peste 37 de ani în aceeași formulă?), devenită apoi extrem de rapace și căreia i s-a prezis de atâtea ori moartea s-a discutat periodic, se discută și sunt convins că se va mai discuta plecând de la încercarea de a-l defini la previziunea destinului. Din momentul în care se va găsi definiția mulțumitoare, specia va intra într-un proces revolut. Criticul optează pentru enunțul lui R.M. Albérès. Reținem reflecțiile autorului **Vivisecțiilor** din final: „Așa cum rămâne neliniștitoare ideea, nu numai pentru cei care abia se gândesc să-și încerce puterea în acest gen, că romancierul *autentic* (s.a.) se recunoaște după sunetul propriu. Adevărul, aventura nu rezidă în subiect, ci în stil, ceea ce nu înseamnă scriitura, ci canto-ul personal al romancierului”. Sunt analizate volume de proză aparținând unor scriitori de incontestabilă reputație, din care nu lipsesc anumite considerații despre autori, precum Marin Preda, Constantin Novac, Ovidiu Dunăreanu, despre cel din urmă cu o concluzie în care gândirea critică e drapată de cea poetică: „De mult nu mă mai întreb de ce un bărbat ca el cu o statură care i-ar permite să stea fără sfială, fie și pentru o secundă, pe ring, în fața lui Mahomed Ali, făcut deci să lupte, să ia în piept problemele dificile ale vieții... se refugiază «cu vinovăție» într-un univers de fragilități și fantasme, dincolo de perdelele unui stil excesiv de poetic. Este probabil o fatalitate să ignori tocmai ceea ce îți prisosește”.

Partea a treia este rezervată criticii și în modalitatea deja cunoscută este precedată de un text teoretic ce vizează „imaginea criticului în actualitate”. Generalizând, autorul simplifică pentru început și o constatare ca aceasta rămâne valabilă pentru toate genurile și speciile literaturii: „Iată însă că, de la Maiorescu încoace, deși a intrat firesc cu opere de valoare incontestabilă în circuitul universal, criticul nostru mai manifestă și azi, în plină eferverscență, unele scăderi datorate superficialității sau improvizației”. Așa, în treacăt,

păreră mea e că în circuitul universal critica noastră nu este încă prezentă, după cum e cazul și al teoreticienilor. Având ca suport observațiile câtorva critici români de maximă autoritate, precum G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Eminescu însuși („Ochiul ager al criticii adevărate”), Nicolae Motoc ia ceea ce nu contravine ideilor sale, amendează anumite afirmații pentru ca să-și formuleze propriul crez, și anume că el, criticul, trebuie să fie „atent la unic, la producțiile cu adevărat originale, discernând valoarea de non-valoare, falsul de autentic, selectând și ierarhizând”, practicând „o critică de atitudine”. După selecția operată, doi sunt criticii postbelici de deosebită prețuire: Lucian Raicu și Alex. Ștefănescu. Lor li se adaugă și alții, ca Nicolae Manolescu, Gabriel Dimisianu, Al. Protopopescu etc. Aș semnala prezentarea istorică a revistei *Tomis* sub un titlu metaforic, „o mască a timpului”, ca și articolul lui Alex. Ștefănescu, „Poezia omnia vincit” din 1981, care încheie cartea cu remarca: „Deși Nicolae Motoc se simte și se vrea poet, el este, înaintea de toate, un foarte bun critic... Dacă și-ar strânge cronicile într-un volum, ar câștiga ușor un loc important în ierarhia criticilor”.

Nu doar datorită marelui spațiu acordat poeziei, circa trei pătrimi, ci felului în care pune în funcțiune sistemul său critic ne obligă să ne oprim mai stăruitor asupra primului segment. Criticul nu are rezerve în abordarea operelor unor poeți care, indiferent de seismele timpului, rămân valori certe, ca Ion Barbu, Gellu Naum, Geo Dumitrescu, Ion Caraion... Sunt prezente „generațiile” postbelice, ca șaizeciștii Nichita Stănescu și Mircea Ivănescu, șaptezeciștii Mircea Dinescu și Constantin Abăluță etc. Nu lipsesc „tomitanii” Vasile Petre Fati, Arthur Porumboiu, Iulia Pană, Marian Dopcea, acestora din urmă adăugându-li-se „fracturistul” George Vasilievici și Mugur Grosu. Generozitatea principială a criticului nu exclude notele critice la adresa unor poeți de circulație, Angela Marinescu de ex., cu referire la *Fugi postmoderne*: „Dar dincolo de orice «isme», dincolo de zonele de mare poezie care se regăsesc fragmentar..., acestor texte le lipsește în plan social un aspect important, acela al jocului parodic cu istoria. Le lipsește, în fapt, la alt nivel, corespunzător structurii psihice a poetei, detașarea ironică, spiritul ludic, dimensiunea seducției, a bucuriei, a plăcerii”, ori a debutantului Gheorghe Istrate: „Superstiția metaforei, o risipă nepermisă de elemente întâmplătoare, fără funcție estetică, o încredere cam fără acoperire și, de ce n-aș spune, cam demodată, în valoarea în sine a cuvântului, ca și o serie de locuri comune și accente îndreptățesc destule rezerve, spre a nu ne îmbăta cu apă rece”, (dar, în timp, s-a confirmat finalul cronicii făcute în 1968: „...lui Gheorghe Istrate nu-i lipsește decât spiritul critic pentru a deveni într-adevăr un poet de excepție”) sau a dobrogeanului prin adopție Marian Dopcea, căruia îi reproșează căderea în manierism: „Manieristă nu pare a fi insistența cu care poetul își schimbă măștile pentru a spune același lucru, și nici faptul că adesea se întoarce la aceleași măști, chiar dacă recondiționate, dar neîmbogățite cu trăsături fizionomice sau de penel în tonalități proaspete, noi, de culoare. Manieriste sunt oboseala, monotonia, lipsa de strălucire a acestor (auto)-portrete. Manierist este «comentariul abstract», quasifilosofic...” Aceste câteva exemple – ele sunt, cu evidență, mai numeroase – explică sensul criticii pe care o practică, ferindu-se să elogieze în exces. Combătându-l o dată pe G. Călinescu (v. „Portretul criticului în actualitate”), îi dă, se pare, dreptate atunci când îl atenționează pe Mihail Sebastian pentru îngăduința cu care făcea cronică literară, în special pentru cei din generația sa, atitudine „care poate fi o însușire strașnică în ordine morală, dar e primejdioasă pentru critic. Criticul trebuie să fie rău și să muște. Criticul care nu latră mănâncă

coloanele degeaba.” Nicolae Motoc „mușcă” atunci când consideră că e cazul, dar și pune în evidență reușitele, dă speranță celor tineri, confirmă valoarea, o reconfirmă pentru cei deja consacrați în ceea ce e specific, la Ion Caraion, de ex: „Fidel tinereții sale lirice non-conformiste, Ion Caraion continuă să fie același poet care nu se devotează orbește lucrurilor și faptelor; el le scrutează cu severitate conștiința lui este îndelung exersată într-un război fără sfârșit cu aspectele mediocre, placide și înșelătoare ale existenței”, la Geo Dumitrescu: „Nu cred că exagerez dacă afirm că în mai toate poemele de iubire ale lui Geo Dumitrescu – între cele mai frumoase din literatura română – se găsesc mai ales descrieri foarte exacte ale unor *stări poetice* (s.a.) născute dintr-un sentiment acut al purității sau al fragilității”, la Mircea Dinescu, într-o cronică scrisă în 1979: „Frona lui nu este una superficială, cu migală construită, pentru a obține o poziție avantajoasă în ochii cititorului, ci una naturală, pornită din cele mai adânci și autentice convingeri. Ea este rezultatul unui efort frumos din partea lui Mircea Dinescu de a nu rămâne la condiția unui simplu cântăreț, ci de a-și limpezi și a-și întemeia o conștiință lirică cu adevărat responsabilă care nu se poate împăca în niciun fel cu ideea unui rol secundar al poetului în societatea contemporană” (ceea ce s-a și confirmat, după cum știm, n.n.) și exemplele pot continua.

Există o anume tehnică, aptă să distingă atât limitele, cât și rezervele, semnele dătătoare de speranță: la început textul este supus „vivisechției”, adică analizei pătrunzătoare, pentru ca în final să evidențieze acele „fragmente exemplare” care confirmă încrederea. Căci Nicolae Motoc este un critic informat și un spirit mobil, cu certe aptitudini de a înregistra și detaliul, și ansamblul, și perspectiva. Critica, așa cum o practică, este prea puțin aservită metodelor, se bazează îndeosebi pe acele lecturi ce-i permit o abordare proprie a operei, susceptibilă să vizeze ceea ce cu dificultate se observă fie printr-o grilă neadecvată, fie la o citire superficială. Destinul criticii este strâns legat de acela al poeziei, ne atenționează autorul. Intenția de a păstra unitatea discursului său critic nu este însă bulversată de tăietura lirică a câte unei fraze, care atenționează, de regulă, o anumită moralitate a textului poetic. Argumentele se acumulează și tind să ajungă la nucleul poetic, cel ce iradiază textul în întregimea lui, la nivelul fiecărui strat.

E dificil de spus cum se poate stabili o frontieră între estetică și atitudinea eului poetic ostil bucuriei vieții, o formă și aceasta a libertății spiritului. Așa cum se desprinde din mai multe comentarii, pentru critic atitudinea rămâne un principiu al forței poeziei, al energiei de tip moral, căci „poezia dincolo de orice canoane estetice, înseamnă viață”. Ironia subțire, mirarea mimată, dezamăgirea nu-l împing înspre polemică, măcar că ea nu lipsește, exprimată direct ori în subsidiar, ci, mai degrabă, spre o punere la punct susținută de argumente. Lipsit de prejudecăți, singur în fața poeziei, criticul spune ce crede. Dacă am în vedere detașarea în fața „obiectului” abordat așa risca să afirm că Nicolae Motoc este un critic de sorginte călinesciană, dacă mă gândesc la o anumită ferveare a trăirilor în receptare, că el rămâne în egală măsură poet și critic – ut critica poesis!

Interesul față de volumul de critică **Vivisechției**, interes nedisimulat, se datorează acelei îmbinări proporționale, elegante a sagacității analizei cu tăietura benevol lirică, mereu reinventată și mereu expresivă. Finalitatea actului critic al poeziei este însuși actul de oficiere a acesteia. Poți să fii ori să nu fi de acord cu unele observații ale criticului, dar nu poți să contesti onestitatea **Vivisechțiilor**, această veritabilă *Istorie critică sinceră a poeziei române postbelice*.

LIVIU GRĂSOIU

Câteva prime impresii

Sa început de 2008 (și nu în 2007, cum se specifică în primele pagini) a apărut, după o așteptare de circa doi ani, cel de al șaselea tom din **Dicționarul General al Literaturii Române**, cuprinzând literele S-Ș-T.

În mod normal, marea lucrare coordonată de acad. Eugen Simion trebuia să se încheie, proiectul anunțat fiind exact șase volume. Coordonatorul general însă s-a înșelat, ca și numeroșii membrii ce asigură coordonarea și revizia. Pentru a se ajunge la liman va mai fi nevoie de încă un efort financiar și de inteligență, spre a epuiza alfabetul în vigoare și a anula printr-o promisiă *Adendda* absențele semnalate de comentariile critice publicate în mai toată presa culturală. Această șovăială demonstrează incapacitatea coordonatorilor (de orice rang ar fi ei) în a trasa de la bun început un cadru, niște limite și niște criterii ferme în abordarea subiectelor, în viziunea asupra valorilor estetice, și, nu în ultimul rând, în selecția autorilor de articole. Acest din urmă aspect nu trebuie desconsiderat, întrucât au fost mobilizate forțe importante din institutele de cercetare din București, Iași, Cluj, Timișoara, adică acolo unde funcționează filiale ale Academiei Române. S-a produs, în urmă cu vreo 8-10 ani, o renunțare la planurile de cercetare stabilite anterior, s-a impus unor specialiști în alte perioade ale evoluției culturii române să se „recicleze”, să se adapteze voinței acad. Eugen Simion de a redacta în exclusivitate articole de dicționar (muncă pretențioasă, necesitând o calificare specială) acoperind cu preponderență perioada contemporană. Astfel se explică sutele de semnături, calitatea superioară a unor materiale, ca și rizibila redactare a altora. Oamenii nepregătiți, foarte mulți aflați la primele texte tipărite, s-au trezit că trebuie neapărat să se pronunțe asupra operelor unor contemporani, de care în general nu auziseră, iar despre valoarea lor, comparativ cu a celorlalți, nu aveau nici un fel de indiciu. S-a ajuns la o gravă confuzie a valorilor vizibilă, mai ales, în spațiul acordat unuia sau altuia dintre autorii înregistrați. Sigur, dacă privim partea plină a parharului, uriașa construcție se apropie de sfârșit, nimeni nu s-a supărat de ultima întârziere, iar coordonatorul întregului ansamblu va avea cu ce să se mândrească, atunci când va pune pe cântar, la propriu, truda colaboratorilor și a subalternilor. Va fi într-adevăr o lucrare de invidiat,

dar cu enorm leșt, care sufocă realmente liniile de forță ale istoriei literaturii române. Dificultățile n-au fost de fel, puține, responsabilitatea s-a văzut în comentariile câtorva cercetători, iar iresponsabilitatea în cazul celor mai mulți. Iresponsabilitatea sau nepriceperea, rezultatul fiind pentru cititori (și pentru ansamblul dicționarului) același. Prevăzut spre a apărea în decurs de câțiva ani, era firesc ca unii colaboratori să nu figureze în toate cele șase volume, pentru că unii s-au retras, alții au fost obligați să se retragă, în locul lor venind forțe proaspete, adică tineri absolvenți ai Facultății de litere – alături de tineri octogenari, a căror pensie era jalnică, în pofida valorii și a dorinței lor de a nu fi dați uitării. Amestecul acesta de viziuni, stiluri a avut, nu o dată, rezultate hilare. Sunt critici și istorici literari de primă mână, care nu se dezminț, alături de începători derutați, cărora obiecțiile nu le-au ajutat în niciun fel. Dar oare au existat obiecții logice, imbatabile din partea coordonatorilor? Greu de spus, câtă vreme cam jumătate dintre autorii de articole nu au impus și nu impun prin nimic. S-a produs, pesemne, un dialog al surzilor, care întristează și nedumerește la o lectură cât de cât atentă.

Volumul „al șaselea se remarcă prin destule lucruri, bune și rele. Spre deosebire de anterioarele, au scăzut simțitor absențele. Sigur că și-ar fi avut locul în cele aproximativ 800 de pagini și Daniel Tei, și Gr. Tănăsescu, și D. Stancu, dar mai ales Societatea Română de Radiodifuziune și Societatea Română de Televiziune. De acord cu observația că ele nu aparțin presei scrise, ci audio-vizualului. Dar câtă vreme este înregistrată orice minusculă societate care a avut preocupări culturale, iar cele două importante (foarte importante!) instituții moderne, în programul cărora cultura și literatura au un loc stabil, adesea definitiv, în profilul lor, și majoritatea scriitorilor apare în emisiunile Radioului și Televiziunii publice, nu înțeleg cecitatea D.G.L.R.-ului față de un fenomen viu, incontestabil, de neeludat din partea observatorilor onești. Dacă în volumele anterioare nu și-au găsit loc emisiuni precum Revista literară radio, Scriitori la microfon, Fonoteca de aur, ș.a.m.d., care concurează orice foaie tipărită în tiraj anemic, ar fi fost acum cazul ca măcar unul dintre cei 130 de semnatari de articole să nu uite că a trecut prin studiourile Radioului sau ale Televiziunii (pe când se ocupa și ea de cultură...) Acestea fiind spuse, intrăm deja pe un teren minat, anume acela al subiectivismelor accentuate și al defectelor de fond ale lucrării monumentale recent tipărite. Deranjează, în continuare, imensitatea enumerării de reviste, ziare, publicații de tot felul, sufocante pentru vocile mari sau mici ale literaților. După cum enervează, pur și simplu, obstinația de a reproduce doar fotografiile acelora agreeți de coordonatorul general. De ce unul și nu altul, rămân întrebări cu un singur răspuns: cel sugerat mai sus. Defectul cel mare al impunătorului tom rămâne însă disproporția spațiilor acordate subiectelor. Menționez doar că S.L.A.S.T. beneficiază de mai mult interes decât Simbolismul (ceea ce ține de domeniul elucubrației), că sunt comentate reviste precum *Teatrul* (a existat doar o săptămână) ori *Tomis* (publicație ultra efemeră), că sunt cuprinși scriitori ca N. Stoian și D. Tiutiucă despre care nu știm cine s-a pronunțat (articolele nefiind semnate), că despre Mihail Sadoveanu doar Ov.S. Crohmălniceanu a fost socotit demn de a-l prezenta viitorimii. Ciudățeniile nu se opresc aici, așa că un Mihai Spăriosu, un Nicolae Tăutu, un George Virgil Stoenescu, o Elvira Sorohan, un Dinu Săraru (cu pozele indispensabile), beneficiază de coloane întregi, mai multe decât i s-au acordat Victoriei Ana Tăușan, comentată incredibil de superficial, considerată (după spațiul acordat) de un critic foarte la modă, cam cât I.Segărceanu sau M. Tatulici. O nedreptate greu reparabilă,

nepermisă, dar incomparabilă cu poziția în care a fost pus Marius Tupan. În calitatea sa de director al *Luceafărului*, prozatorul a publicat o serie de articole aspre față de modul în care acad. Eugen Simion a coordonat D.L.R.G-ul și conduce Institutul „G. Călinescu”. Prin urmare, i s-a încredințat prea supusului Mihai Iovănel, critic tânăr, lipsit de scrupule (nu și de o inteligență situată la nivelul mahalalei bucureștene) „misia” de a scrie despre autorul *Batalioanelor invizibile*. Textul rezultat din obediență și lichelism critic, întrece orice imaginație. El nu se încadrează nici în limitele bunului simț, nici ale tonului obiectiv obligatoriu, specific unui dicționar. Este o demonstrație a mizeriei în care se poate coborî și complace un om ce vrea să parvină cu orice preț. S-ar putea să și reușească, mentorul înțelegându-l.

Din păcate, pagini precum cele semnate de un Mihai Iovănel, maculează munca cinstită a aceluia care au înțeles menirea unui instrument de lucru aproape indispensabil. Evident, voi reveni.

MARIAN DOPCEA

Din neamul pietrelor

D orchestrație savantă de voci și viziuni, sâhle și viziuni, o lehamite de materia măloasă, colcăitoare, a cotidianului dar și a spiritului, o nostalgie a purității poeziei (ca „literă” a cunoașterii și dăinuirii) – și în același timp o respingere a ei (poemul are „albiile lui bolborosind de zoaie”) : Cam așa mi se deschid noile poeme din Nord ale lui George Vulturescu*.

Rafinat și cărturăresc demersul său se bizuie, paradoxal, pe asumarea cu hirsută trufie a unui topos mitic/fabulos – și barbar, oarecum: Nordul.

Mocirla și piatra, fulgerul și cuțitul, Miezul de Zi și Miezul Noptii sunt asociate deseori, creând tensiuni aximoronice, mărci ale dublei ispite a acestui autor: a sacrului și a profanului, a eternității și a zădărniceii, a rudimentarului și a sofisticatei plăceri de a “regiza” situații poetice, proiectând improbabile, rulfiene dialoguri cu morții.

Lirismul “direct” (în sens tradițional: confesiv și revelatoriu) e unul extrem de concis – chiar și atunci când e însoțit de sugestii polemice: „Nu poți fi «vizitat» de fulger // doar moartea trece cu litere de foc / precum cârțile prin lut / scormonindu-ți noapte de noapte prin creier” (*Tensiunea detaliului, 1*). Primul vers, cu ghilimelele lui, poate părea, la o primă, grăbită lectură (și mie chiar așa mi-a părut !), de prisos, oarecum, întunecând clipa de iluminare consemnată în celelalte trei versuri. Am revenit asupra lui, intrigat. „Și ce-mi pasă mi-am spus – dacă niște unii cred că fulgerul «te vizitează» – uitând că Dumnezeu e cumplit, cum cumplite sunt și experiențele noastre cu adevărat esențiale?”.

Uite că lui Vulturescu îi pasă! Și nici că se putea altfel...

Omul care a mutat, în felul lui, Centrul (poeticesc) la... Satu Mare, contribuind din plin la dezinhibarea Provinciei de numeros păguboasele ei complexe nu poate accepta că revelația e, așa, un fel de «vizită» de curtoazie a fulgerului!

Din speța unor Macedonski, Pillat ori, mai aproape de zilele noastre, Doi-naș, Vulturescu este un fanatic, în sensul cel mai bun, al Poeziei și asumarea

* George Vulturescu: „Alte poeme din Nord”, Ed. Brumar, 2007

acestei condiții, în însuși miezul poemului, ține de un instinct al omului de *acțiune* literară.

Există, pe de altă parte, conform firii lui dihotomice, și tentația inversă, a negării «poeziei», un refuz al estetizării – în numele lucidității și al conștiinței zădărnice: „Nimic mai neschimbat sub soare / precum păsările care vin la hoitul calului, / precum ochii care vin la cărți, mereu alții, / să răsfire literele./ Moartea și lectura sunt cenuși sub / care hoitul e mereu recunoscut.” (*Moartea și lectura*).

Considerând scurtele poeme citate drept *programe* urmate cu (relativă) consecvență vom constata existența, în poezia lui Vulturescu, a două tipuri de lirism. Unul intelectualizat, concis până la ariditatea extazului de o clipă, înrudit, în structura-i static – fulgurantă, cu acela al lui Gheorghe Grigurcu: „Lângă pietre ochiul meu devine / străvechi”, „Stâncile cele mai sălbatice nu sunt sus / pe Munte, ci în străfundul tău”, ori „Aud cum mișcarea cenușii în piatră / cere iertare muntelui” și „Când privești piatra ea își dobândește / liberatea” (*Pietrele lupilor*).

Acestei emoții intelectualizate și «impersonale», oarecum, i se poate alătura, firesc, neliniștea unui eu cu vădit apetit metafizic, precum în aceste secvențe: «Pietrelor, ce-o să vă faceți fără / mine veacuri întregi? Prea mult ./ Prea puțin lângă pietre». și «Neliniștitoare / această stanietate a pietrelor / de-a ne supraveghea / nașterea și moartea» (ibid).

În aceeași direcție, cu nuanțările de rigoare, se înscrie și straniul poem din finalul volumului **Litera deschide criptele vocalelor**. Titlul este (probabil) voit obscur, autorul având, ca altădată și în alt sens – Mircea Ciobanu, capacitatea de a crea mit și a neliniști printr-o dicție oarecum oraculară, absconsă și (posibil) inițiatică.

Nu știu dacă Vulturescu este, ca mine, admirator al mexicanului, nu știu dacă va fi citit romanul, și nici nu știu dacă e corect să alătur lirismului românesc al acestuia lirismul pur al sătmăreanului. Îmi asum, totuși, riscul de a o face.

Poemele *colocviale* ale lui George Vulturescu beneficiază de o rafinată punere în scenă, aducând în prim plan un fel de topos magic, realist și fantastic în egală măsură. Vocile care străbat/însuflețesc acest spațiu necontingent sunt lirice într-un context vag epicizat: „Mușc din măr toate toate zoaiele expresionismului./ «Cum e pe-afară, aud lipăitul viermelui/ din miez, tot toamnă, tot?...»/ Arunc dracului mărul cât colo și cer o țuică/ să-mi clătesc gura. «E din mere, din livada/ mea, mă îmbie Moș Humă, foc purificator/ nu alta...» Beau și aud iarăși viermele:/ «Foamea și setea e o forță care ne așază/ mereu față în față: om cu miel, vierme/ cu aripa de vulture, șarpe cu cocostârc,/ pește cu pește... »// Intră dada Alesia: «Unde e poetul acela/ care mi-a comandat un cocoș, maică...»/ Îi dau banii și-i spun: «Taie-l». Ea îi/ răsuțește gâtul în fața mea și vrea să mi-l/ lase. «Îngroapă-l, zic, că acolo servește/ dejunul Ioan Flora, sub iarbă.» «În ce loc/ să-l îngrop, maică», mai strigă ea./ «Oriunde, zic. Cei de sub pământ nu fură/ unul de la altul ... Fă odată zarurile./ Moș Humă, că mă ard degetele...»”

Sunt evocate scene de o mare pregnanță simbolică, precum aceasta, a inițierii la o vârstă poate prea fragedă: „Ca pe o tavă/ de aur cădeau pe ele fulgerele. După ce a/ stat ploaia ne-am apropiat. Am pipăit pietrele/ arse, inciziile roșietice. «Vezi, sunt precum/ literele și precum urmele fiarelor care-și/ marchează teritoriul și pe care te-am învățat/ să le deosebești. Fulgerul e mai singur decât/ fiarele din sihle» murmura tata.»”, precum și locuri sacre unde este posibil, încă, dialogul cu elementele: „Pentru că mi se făcuse teamă

în Miez/ de Zi mă dusei la piatră./«N-ai mai trecut de mult, mi-a zis/ piatra de pe Dealul Tihăriei. Te-am văzut tânăr rostogolind fetele-n/ iarbă. Acum ai părul alb. La ce îți / folosește să apari cu mai multe înfățișări?...// Cum să-i descriu spaima, puroiul,/ zvâcnetul din țesuturile cărnii ? Cum să-i spun că ea e egală mereu cu sine,/ că febra mea e memoria și tendoanele ei/ sunt mai tari decât piatra?»”.

Există la Vulturescu o bucurie a maculării – sau măcar a punerii în evidență a derizoriului a tot ce suntem ori ne înconjoară (*Noapte cu măr*) dar există și o aprigă nădejde că fiecare *literă* (implicit: și a lui) «continuă litera cărților sfinte». Există, de asemenea, provocând anxietăți, conștiința unui venin ascuns al Poeziei: „Nu știi niciodată de ce dintre toate ierburile numai/ rădăcinile mătrăgunei extrag otrava din luturile dumbrăvii ;/ nu știi niciodată de ce apar litere între alte litere cu două rânduri de dinți; nu știi niciodată când șobolanii / lui Camus sunt văzuți pe străzi. Nu ești nici doctor,/ nici hingher: scrii mai departe gâfâind alte și alte/ litere până când într-un cuvânt va crește o literă cu șapte rânduri/ de dinți și le va înghiți pe toate celelalte dinaintea sa./ Poemul tău e în gura ei precum oceanul în gura/ balenei...”

Torturat de propria-i situație într-un univers eminent cultural Vulturescu scrie «gâfâind», grăbit, speriat parcă de nu se știe ce, fără a invoca vreodată păcatul și fără a căuta, în poezie, expierea.

Cartea este neliniștitoare – în ciuda deselor ei oaze de lumină blândă.

Litera, simbolul recurent, și proteic în ambiguitatea lui, este, aici, când realitate magică – semn, totuși (rună ?) – când un fel de matrice antologică. Iată-o în ultima ipostază: „Fiecare cu litera lui:/ Înăuntrul ei este cald și bine. Aici sunt morții/ mei: tatăl și mama. Și moșii mei răbdători. Și fiul meu/ privind-ne/ Așa stăm deasupra literei/ precum deasupra unei fântăni pelerinii/ precum grația deasupra cimitirelor” și iată-o și în prima: „Negri, lichenii din jurul literei încep să tremure/ Par niște vinișoare prin care litera primește sânge precum/ măcăciunișul primește sevă prin lutul putred./ Întinzi mâna spre șoldurile ei de amantă. Îi desfaci/ arabescurile precum desfaci genunchii femeii în noaptea nunții./ Acum simți liniile de foc ale hieroglificei strângându-se-n jurul tău ca un inel./ Cu cine ne logodește poemul?”

«Descifrarea» unui asemenea lirism este dificilă – dar merită, cu siguranță, efortul !

Într-un fel cu totul alt registru se înscriu poeme precum *Fulgerul e mai singur decât fiarele*, *Lecție de privit un tablou*, *Ocean care-i apropie pe cei morți de cei vii* – și alte câteva (vreo șapte – dar ample!)

L-am evocat pe Juan Rulfo, în al cărui straniu *Pedro Paramo* vocile viilor și ale morților se întâlnesc într-un buimac – și, paradoxal, credibil! – dialog dincolo de țărână și timp.

Imagine și text în Haiga: Ion Codrescu

Recenta apariție editorială, dedicată culturii japoneze, vine să umple o parte din golul de înțelegere a Extremului Orient, a interconexiunilor din interiorul spațiului oriental, care adesea este privit ca un conglomerat indistinct din perspectiva europocentristă. Cartea lui Ion Codrescu, deși focalizează relația imagine-text în genul haiga, depășește cu mult sfera strictei textualități cât și aceea a intermedialității dintre pictură și literatură, propunând un fascinant excurs în tradițiile filosofice, epocile culturale și schimbările antrenate de acestea, care au determinat apariția unor specii pictural-textuale de tipul haiga, nanga și zenga. Fiecare nou concept este clar definit în conformitate cu sensurile sale contemporane, dar și etimologic, Codrescu refăcând alături de istoria sensurilor termenilor și istoria contextelor pe care aceștia le-au traversat. Termenul *haiga* este explicat prin cele două etimoane -- *hai* (comic, încărcat de umor, ideogramă cu orurență într-o serie de termeni dintre care haiku este cel cunoscut și care contribuie prin propriile conotații la adâncirea sensului speciei *hanga*) și *ga* (pictură, desen). În structura concepută ca o perfectă acumulare pe două axe, prima informativă, de la contextul istoric al apariției speciei la multitudinea formelor pe care le-a căpătat în epoca actuală în spațiul occidental, mai ales în SUA, Australia, Franța și România, a doua interpretativă, de la semnificațiile originare ale juxtapunerii text imagine la semnificațiile adăugate prin succesive contaminări formale intermediale, declanșate de colaborările dintre poeți și pictori. Îmbogățirea interpretativă, sugerează Ion Codrescu, se datorează și receptării internaționale a acestei forme de un dublu lirism, vizual și textual. Urmărind traseul unor mari expoziții de *haiga*, autorul furnizează premisele unui potențial studiu de receptare a speciei *hanga*.

Lucrarea *Text și imagine în haiga*, inițial susținută ca lucrare de doctorat la Academia de Arte Frumoase din București, este rezultatul unei lungi și minuțioase cercetări care depășește, de altfel, stagiul pregătirii doctorale. Dificultatea cu care s-a confruntat Ion Codrescu în redactarea acestei admirabile cărți a fost aceea de selectare a uriașului corpus de texte și imagini pe care le-a colecționat și așezarea lor într-o coerență a ceea ce este relevant și a ceea ce este absolut necesar receptării unui lector român. Cele șapte capitole construiesc un traseu de lectură captivant

care creează în mod ritmic un orizont de așteptare al interpretărilor lui Ion Codrescu. Analizele lui Ion Codrescu nu sunt singurele din volum; abordările lui Addiss Stephen, Shokan Tadashi Kondo, Alan Watts, Jean Francois Billeter, Roland Barthes sunt de asemenea citate pentru a completa receptarea lirismului japonez în alte spații culturale decât cel român. Inserarea acestor interpretări îmbogățesc sensurile poemelor și imaginilor și în același timp funcționează ca suport pentru premisa pe care Codrescu o rezolvă original. Ca un autentic descendent al școlii fenomenologice de critică, Ion Codrescu se lasă contaminat de obiectul analizat și îi transferă structura la nivel critic. Astfel discursul său critic se constituie din aceeași juxtapunere de text și imagine, mai bine zis de text critic și ilustrare artistică a formei *haiga*, într-un permanent dialog interpretativ și de semnificare.

Contextul istoric al nașterii acestei specii, primii creatori și impactul lor asupra dimensiunii spirituale a poemului însoțit de imagine este prezentat în capitulul 1 *Haiga – arta care unește pictura, poezia și caligrafia*. Instrumentele și accesoriile care transformă materialitatea suportului în operă de artă urmează firesc în economia cărții pentru a oferi lectorului posibilitatea de a înțelege aspectul performativ al dialogului text – imagine. Pe de altă parte, capitolul *Instrumente și materiale* indică și explică gesturile ritualice ale creației *haiga* care nu începe cu aplicarea poemului pe hârtie și nu se sfârșește cu ultima linie sau pictogramă aplicată de pensulă, ci cu meditația poetului caligraf și adesea pictor care își pregătește tușul în gama nuanțelor pe care intenționează să le folosească pentru ilustrarea unei text care încă nu este scris, care își alege pensulele în funcție de o temă căreia încă îi caută forma. Actul de creație sub aspectul ei grafic, de text și imagine, este un ritual asemeni celorlalte acte ritualice ale culturii japoneze. Pentru a face înțeleasă această complicată gestică și implicațiile sale asupra actului scriiturii care implică deopotrivă scrisul frumos sub aspectul concepției și redactării caligrafice, Codrescu descrie întâi ritualul ceaiului ca fiind deja unul din cele mai cunoscute publicului european prin intermediul literaturii și filmului. Corespondența dintre ritualul ceaiului și ritualul pregătirii materialelor de scris, pe de o parte, și corespondența dintre ritualul ikebanei și cel al așezării în pagină a desenului și a ideogramelor, pe de cealaltă parte, aduce în prim plan performativitatea pe care se bazează actul de creație. Performativitatea este, însă, partea care dă un sens material și spiritual creației în diferite forme de manifestare artistică și non-artistică: scriitura, desenul, pregătirea materialelor pentru scris și desenat (pensula, batonul de tuș, diluarea acestuia în tonurile necesare unei subtile expresivități). Capitolul „Imagine și text în *haiga*” urmează într-o coerență a discursului critic. Complementaritatea text – imagine este analizată nu numai din perspectiva raporturilor lor reciproce, ci și din perspectiva raporturilor lor intertextuale cu alte texte și a raporturilor lor intermediale cu alte opera plastice, fie japoneze, fie chineze.

Experiența didactică a lui Ion Codrescu și aceea de traducător se recunosc în structurarea volumului și în strategiile de accesibilizare a culturii japoneze prin intermediul textelor și imaginilor *haiga* care prilejuiesc autorului excursuri în arta gradinăritului, oregami, a festivalurilor florale, a colaborării dintre poeți și pictori. Codrescu se transformă într-un intermediar între cele două culturi, cultura japoneză și cultura română, pentru a facilita întâlnirea între creația de tip oriental și orizontul de așteptare de tip european. Cartea poate fi astfel citită și ca un manual de înțelegere a coordonatelor artistice ale culturii nipone. Lectura impresionistă a poemelor și desenelor *haiga* fixează atmosfera

sensurilor aurorale, imprecise sub aspectul de limpezime impenetrabilă atât a semnelor lingvistice cât și a semnelor iconice. În subcapitolul dedicat lui Matsuo Basho, Codrescu surprinde hermetismul compoziției în chiar încălcarea regulii scriiturii japoneze de la dreapta la stânga. Compoziția Hibiscus „degajă naturalețe, simplitate și grație. [...] Semnul iconic se continuă în semnul lingvistic, iar amândouă se corelează și se reflectă ca între două oglinzi” (125). Analiza procedeelelor grafice se face în același ton impresionist în care jargonul critic este atenuat de realizarea imaginilor vizuale care nu repetă ceea ce cititorul-privitor al cărții lui Codrescu percepe direct. Astfel descrierea lucrării lui Kihara Shin *Camelie căzută* nu este redundantă, ci creatoare de atmosferă pentru o nouă lectură: „Printr-o linie trasată ușor înclinat și întrerupt, pictorul desenează o tijă de trestie căreia îi adaugă două frunze: una mai mare înclinată spre stânga și alta mai mică înclinată spre dreapta. Ambele frunze sunt realizate prin tușe spontane, rapide. Pescărușul și frunza cea mare a trestiei sunt îndreptate spre colțul stânga. Ne întrebam de ce această direcționare? Probabil, pentru a indica locul unde a căzut floarea de camelie care apare în poem, dar în pictură autorul a eliminat-o” (115). Mai mult sau mai puțin deliberat, Codrescu construiește un *mise-en-abyme* al lecturilor multiple. Oferă lecții de *citire* ale poemelor-imagini, *haiga*, de pe poziția unui cititor avizat care a deslușit mecanismele altor tipuri de lectură, pe care le-am putea numi *creatoare*, de îndată ce au produs astfel de opere. Ce au citit însă poeții japonezi și ilustratorii lor? În mod vădit au citit ceea ce natura ca un prim limbaj sau ca univers de semne poate sugera. La sfârșitul fiecărei analize, cititorul are senzația că următorul haiku i se va descoperi de la sine așa cum i s-a descoperit lui Codrescu. Cu toate acestea exercițiul de lectură încercat fără ajutorul expertului rămâne unul rudimentar și incomplet.

Ultimele trei capitole *Arta Haiga în Japonia*, *Arta Haiga în Occident* și *Haiga – o experiență personală* reprezintă o trecere de la experiența cunoscătorului care știe cum să privească și să citească *haiga* la creatorul de *haiga*. Ion Codrescu revelează procesul de creație *haiga* și efortul didactic de a promova această specie în spațiul românesc. Prezentarea monografică a speciei *haiga* deschide indiscutabil apetitul lectorului de a privi dispre spațiul său cultural spre cel japonez. De aceea volumul al doilea, deja anunțat de Ion Codrescu, va veni să-l completeze pe acesta prin abordarea comparatistă a modalităților de reprezentare plastică și poetică din Occident și Orient.

Semantica poeziei

Poet, eseist, critic literar, universitarul craiovean Toma Grigorie își continuă periplul în lumea literelor urmând un traiect propriu, evoluând, parcă, cu fiecare carte. Recentul volum **Vârsta copacilor** (Ed. Ramuri, Craiova, 2007) înmărunchează 74 de poezii – versuri transparente și expresive, care probează o interioritate frământată, devenind o formă de manifestare a preaplinului sufletesc. Pentru Toma Grigorie poezia este un templu: „îngenunchez în poezia aceasta / ca într-un sanctuar / cu relicve de îngeri. / Pe buza candelii înflorește / un strop din sângele Domnului.“ Poetul evocă, cu nonșalanță, truda sa de o viață pentru a descoperi magia cuvântului: „Mă încrâncenez să extrag cuvintele / insinuate în carnea ei sedefie. / Învăț perpetuu, dar niciodată / nu știu să-i vindec / rănilile făcute de silabe.“ (*Penitența de-o viață*).

Titlul volumului, deosebit de sugestiv, este explicat în poezia cu titlul omonim: „Poate la începutul lumii / arborii au fost oameni“. Prin verticalitate copacul (arborele vieții) semnifică ascensiunea, depășirea condiției terestre dar și o existență dramatică: „Copacii nu-și divulgă vârsta / decât dacă le rezezi viața.“ Un motiv frecvent, alături de cuvânt, este lumina, un principiu al binelui: „Plânge lumina într-o candelă stinsă, / copleșiți de regrete, voim să / cerem iertare cu mâinile ridicate spre cer. / În schimbul vieții, Doamne, doar cuvinte-ți ofer“.

Cuvântul reprezentant al existenței umane permite legătura cu Divinitatea: „Privesc prin fereastra dintre subiect / și obiect. / Știu că a fost Cuvântul primul, / mă revendic de la el / și strig pe nume lucrurile. / În nemișcarea lor, / presimt o tresăltare incifrată“ (*Tăcerea lucrurilor*).

Dialogul cu divinitatea îmbracă forma psalmului: „Dumnezeu este în mine, / disimulat în ungherele acestei făpturi / pe care a făcut-o să-i fie Sieși măsură. / vinovat de erezii, de păcate / este numai trupul / sau este și gândul, / este și cuvântul, / bietul, beatul meu cuvânt. / Mă rog ție, să-l găzduiești cu smerenie / pe cel care te-a creat / să fie casa Lui de pe pământ“ (*Casa Lui de pe pământ*).

„Cuburi de gheață – ideile“ marchează travaliul poetului și convingerea sa în destinul poeziei: „Poate că nu e-n van această trudă, / să încrustezi trăirea într-un vers, / precum și sculptorul în piatră-asudă / să prindă miracolul din univers. / Dar totul e-n zadar, dacă asemeni / cu truditarii nopții n-ai să

suferi. / Numai așa, când spini tu și să semeni, / o să răsară în cuvinte nuferi.
“ (Timpul din vers)

Poetul se întreabă și-și răspunde într-un demers liric reflexiv - „O punte de cuvinte, / un curcubeu decolorat.“ / - „vedem cu auzul / cum cade în abis lumea / cu toate păcatele ei originare“ (O fulgerare de secunde)

Deriziunea efortului creator - „Atâtea nopți albe să guști vocabulele / până împreună miile de cuvinte / pentru zero câștig. / Pe când alții învârt doar vreo sută / și scot miliarde“ – nu-l dezarmează pe poetul Toma Grigorie deoarece poezia este o manifestare de purificare a existenței precare: „Mă destăinui poeziei, cel mai bun confesor / al durerii, al extazului, al agoniei. /.../ mă simt dator să priponesc viața în silabe, / s-o înșel c-o metaforă, c-o imagine / insidioasă. să îmblânzesc scorpia / de zi cu iluzii cu vorbe frumoase.“ (Să înșel moartea cu o metaforă).

Rafinat în înțelegerea actului creator, poetul Toma Grigorie creează un demers poetic ce se organizează și se modelează continuu în versuri moderne. Maturitatea expresivă configurează un patetism asumat dezvăluind talentul unui poet autentic, viguros, care își asumă stări de conștiință, de autentică profunzime, expresia sensibilității trăite cu intensitate.

IOAN-MIRCEA POPOVICI

Joc secund între „Noi și Întregul”

P

oate părea doar o poveste că în anul 2003, când în Rhodos are loc un congres de matematici pe teme de pozitivitate, la care singurul român care participă este matematicianul George Isac coincidențele să lucreze în favoarea întâlnirii noastre. Întâmpător sau nu (viitorul decide), întâlnirea cu George Isac are loc pe coordonatele următoarelor coincidențe: metafizice, astronomice, sentimentale, poetice, etice și estetice și toate acestea pe două paliere: întâlnirea cu poetul și matematicianul și întâlnirea cu omul. La un an distanță, în anul 2004, pornesc demersurile întâlnirii cu George Isac cu intenția de a lega cele două direcții. Acesta este momentul în care între noi începe dialogul poetic, ocazie cu care s-au lansat volumele de versuri **Gânduri din neliniști și Trepte spre Marea Poartă**.

Universul poetic al poetului George Isac are dimensiunea spațiului din care s-a născut. Sămânța acestui spațiu este Visul, iar locul de germinare este Viața. Ca o insulă născută din ghinda căzută sub cascadă, în spatele stejarului, din aluviunile gândului, ca o deltă între gurile fluviului

și mare, memoria poetului extrage prin rădăcinile ei, din subconștient, afectul transformat, alchimizat de vârste și maturități. Spațiul paradisiac al copilăriei, al tinereții și experiențele vieții supuse de topirea timpului revin în memoria poetului într-o armonie de zone simfonice, vizuale și tactile. Recuperări ale spațiului copilăriei îmbinate cu reconstrucții care nu de puține ori capătă accente dramatice, nostalgice sunt duse până în pragul reflecțiilor filozofice din **Întâlnirea cu Marea Poartă**.

Volumul de față, al șaptelea din seria: **Călător spre infinit** (1999), **În goana timpului** (2001), **Gânduri din neliniști** (2003), **Trepte spre Marea Poartă** (2004), **Nostalgii și alte gânduri** (2006), **Din subconștient** (2007), **Noi și Întregul** (2008) are rolul integralei poetico-simfonice a unui compozitor-poet, rolul compozitorului jucându-l de data aceasta un *maestru al abstracțiilor* din Analiza Neliniară, din Teoria Deciziilor, Teoria Jocurilor, Teoria Modelelor Matematice cu Aplicații în Economii (și încă un șir lung de pionierat în care un rol cheie îl joacă Teoria Complementarității pentru care primește premiul Spiru Haret decernat de Academia Română).

Matematician de prim rang din școala profesorilor Grigore Moisil și Gheorghe Marinescu, cărora le-a fost asistent, în cei patruzeci și cinci de ani de profesorat, acoperă optsprezece domenii matematice dintre cele mai variate și cele mai moderne.

Deschide și dezvoltă paisprezece domenii de cercetare, din care cu mare aplicabilitate, Teoria Complementarității cu aplicații în optimizări, elasticitate, economii, Teoria Jocurilor, Control Optimal Stochastic, Optimizări, Sisteme Dinamice, Analiză Numerică, Teoria Bifurcației, Procese Convexe și Modele Matematice pentru Economii.

Deziluzionat de gloria umană dată de socitățile profesionale a decis la un moment dat să nu mai fie membru al nici unei societăți, în schimb este membru în comitetele editoriale a șase reviste de prestigiu, autor de monografii fundamentale și o sută șaptezeci și două de articole, viziting professor a șazeci și cinci de universități și institute, matematicianul George Isac face pasul spre poezie prin poatra unui vis din 1983.

George Isac: în 1983, o problemă grea de sănătate mi-a dat marea șansă să trăiesc momentul trecerii din lumea pământeană în lumea spiritelor. Atunci am văzut că în momentul trecerii trebuie să te identifiți cu o sferă de lumină nemaivăzută, în care vezi instantaneu momentele cele mai frumoase, cele mai dragi pe care le-ai trăit. În sfera de lumină nimic nu apare din lumea materială. Revenind la lumea terestră am simțit nevoia să reflectez la sensul vieții, am simțit nevoia cunoașterii unei filozofii globale. Așa am început să studiez filozofiile vechi orientale, hinduismul, taoismul și filozofia tibetană. „Astfel s-a declanșat în mine poezia, o poezie scurtă, concisă, sensibilă cu o structură particulară.”

Experiența întâlnirii cu lumea nematerială a sferei luminoase, prilejuiește revelațiile poetice ale stării de poezie proprie marilor creații. Autorul scrie în interiorul unei literaturi proprii, una genuină și pură care nu încearcă să impună altă valoare decât emoția poetică în statrea inițială și adevărurile asupra profunzimilor și sensurilor vieții. Poemele au darul de a transmite emoția necenzurată, brută, reușind ca spațiul reconstituit să devină palpabil, real, plecând de la casa copilăriei, colinele satului, holdele, cimitirul, gara, copacii, florile, stelele, oamenii.

Proiectul reconstituirii are un scenariu bine deteminat, mărturisit aproape în fiecare din volumele sale.

„Să merg pe vreme înapoi /Și să revăd copilăria / Care am trăit-o-n sat...”

Motivele poetice grupate între cele dragi și cele mai puțin dragi nasc o lume cu toate ale ei, în care la noi ajung cele pietruite de cuvinte ori aduse de vânt ca o doină, ca o bucurie sau doar ca o iluzie.

Tema majoră, Întregul în Joc Secund cu Omul, apare pe tot cuprinsul volumului (inclusiv în pagina explicativă a autorului). Copilăria, timpul plecării, singurătatea, lacrimi, dor, bucurie, iluzii, mama, satul, amintirile și culorile predominante-galben, albastru și roșu fac obiectul acestor bijuterii purtătoare de nedefinit și absolut («Că doar misterul și divinul compun esența spațiului întreg»).

Noi și Întregul – conține o poezie densă ca o coborâre prin straturile realității în care rolul poetului nu este nici de a delecta, nici de a frapa ci de a face o reflecție la rece asupra raportului imensității întregului și măsura infimă a omului. Sigur că acest demers poetic și filozofic este rezultatul unor frământări mai grave și mai profunde decât în fața realităților virtute ale matematicii. Iată o autoprozentare.

George Isac: «Sunt matematician și ca om de știință doresc să precizez că știința încearcă să înțeleagă natura și universul prin modelele matematice, or modelele matematice nu trebuiesc confundate cu realitatea care este mult mai profundă. Este foarte important să demistificăm știința și să-i prezentăm limitele și neputința. Știința este un instrument ca toate instrumentele create de mintea umană, iar realitatea este un ocean infinit plin de necunoscut. Acesta este Marele Întreg iar noi suntem o parte minusculă din el. Cel mai înțelept lucru este să fim conștienți de acest fapt, și să ne punem în echilibru cu Marele Întreg pentru a gusta așa cum spun în una din poeziile acestui volum, din marea bucurie. Poate că Marele Întreg este Divinitatea.»

Poeziile au o construcție pe trei nivele, de multe ori încheindu-se în registrul reflexiv al unei întrebări. Tonalitățile culorilor din peisajul poetic au marea calitate a limpezimii gândului, a sincerității sentimentului, a purității din inocența copilăriei, inocență care își mai lasă amprenta chiar și în faza avansată a reflecțiilor filozofice din zona înțelepciunii omului matur.

Un corolar de înțelepciune, o poezie a reflecțiilor, a atingerilor de limitele cunoașterii, a învecinării cu Infinitul. Un echivalent al exclamației: «Et in Arcadia Ego!»

VICTORIA MUNTEANU

Ragtime

Femeia, care am presupus că e bunica copilului, l-a luat ușor de bărbie și i-a îndreptat capul în direcția ciorii cu o nucă în cioc. Copilul avea ochii mari, albaștri și încă goi. Dacă-i acordăm naratorului din *Ragtime* (de Doctorow) permisiunea de a juca rolul bunicii și a ne lăsa, conștient, îndrumați, s-ar putea să ne amintim cum era să ai ochi mari și goi încă.

Ragtime este o carte care începe lent și sigur să dezvăluie istoria unei țări, a familiilor ei, a oamenilor care au construit-o și au influențat-o. Anul 1902, Tata, Mama, Baietelul, Fratele mai mic al Mamei, o casă, o vară, campanie de alegeri locale, miros de pește prăjit... sunt unele dintre elementele care răzbat de sub crusta secolului XX și ne amețesc în ritm de ragtime, într-o țară care trăiește la turaj maximă.

Schimbările majore din industrie, transport, de mentalitate, revoluțiile muncitorilor; revolta negrului Coalhouse Walker, care va deveni o emblemă a recâștigării respectului și demnității umane; Harry Houdini la apogeul carierei, pierdut printre morminte jelind lângă cel al mamei sale; Evelyn Nesbit și valurile de scandal provocate constituie materia din care se țese textul și în care este prins cititorul. Ragtime, improvizație, libertate nemăsurată de a trece de la una la alta, de la un castel la altul, de la dramă la comedie, de la mizeria periferiei și a luptei sindicale în megalopolisul marilor magnați.

Povestea se desfășoară, se înfășoară în jurul a trei personaje provenite din familii cu origini diferite. Legăturile dintre ele au factura razelor ultraviolete, care imediat ce sunt atinse vibrează, declanșează alarma. Naratorul prezintă regulile jocului (lupta continuă), propune miza (libertate, bani, putere), dă tonul ragtime-ului și cursa poate începe. Albii, Tata, Mama, Baietelul etc. au cea mai mare pondere, măsurată în influența asupra mediului în care locuiesc, mai ales că locuința lor servește ca loc nod unde se intersectează diferite trasee destinale. Tânăra negresă Sarah și copilul ei găsit aproape sufocat într-o groapă în grădina familiei, apar brusc în casa rămasă sub conducerea Mamei. Tatal era plecat într-o expediție la Polul Nord.

Negrul elegant, curat, corect îmbrăcat, un gentleman, pianist și interpret al ragtime-ului lui Scott Joplin, vizitează și el casa albilor cu speranța de a o întâlni pe Sarah și de a se căsători cu ea. Acest Coalhouse Walker va declanșa, în urma unui incident aparent minor, o revoltă sângeroasă, un adevărat thriller

cu ostatici, bombe fabricate clandestin, negociatori și evident final neașteptat. Tot ceea ce-și dorește Coalhouse este respectul având ca expresie aplicarea justă a legii, iar pentru asta împinge ofensiva sa până la ultimele consecințe. Demersul său violent se transformă într-o cruciadă, însă Doctorow nu este interesat de politizarea unui discurs al emancipării oamenilor de culoare, cât de textura specială a acestui erou modern al *ragtime*-ului.

Evreii sunt imigranți săraci, înfomețați și fără locuințe. Tateh, Mameh și Fetița reprezintă o familie de extracție modestă asupra căreia se focalizează lupa naratorului. Mameh ajunge să se vândă pentru a putea acoperi costurile gazdei și în consecință este alungată de soțul ei numit Tateh. El rămâne să crească singur „o fetiță cu fața murdară”. În situația aceasta îi găsește Evelyn Nesbit printre dughene, rufe atârinate, vânzători ambulanți, iar mica familie devine un fetiș pentru femeia din înalta societate. În acest punct se formează un nou ghem narativ. Coincidența acestei întâlniri, la fel ca și în cazul altora (întâlnirea dintre Fetiță și Băiețel la vârste mici și apoi mai mari când simt că „îi lega o recunoaștere deplină”; întâlnirea dintre Mamă și evreul devenit bogat; întâlnirea Fratelui mai mic al mamei în rol de terorist inventator de arme), se reflectă într-un spațiu al legăturilor subterane. Pe de-o parte aceste întâlniri contribuie la senzația de viață alertă, trăită sacadat și plină de evenimente, pe de altă parte ele au întregul capital de artificiu al ficțiunii. *Ragtime*, deși bazat pe o prezentare a istoriei Americii în care se amestecă oameni de toată speța cu poveștile lor, cu revoluții și teroriști, capătă un aer de poveste prin intermediul „întâlnirilor întâmplătoare”

Naratorul, a cărui identitate nu e ușor de identificat pentru că uneori îl auzim din vocea Băiețelului, alte ori din cea omniscientă, imprimă narațiunii vitezele unui film de la alegro-ul thrillerului la lentoarea meditativă a dramei psihologice. Există de asemenea și momente în care prestația unor personaje este înregistrată sub forma unei docudrama.

Limbajul descrie mediul în care este întrebuințat, de la jargon la argou. America se află în plin boom industrial, tehnologic, Ford își scoate mașinile pe bandă rulantă, marca mașinilor este mereu menționată, Doctorow păstrează spiritul, sau mai bine zis suflul care animă întregul angrenaj social, mașina de vise, America începutului de secol unde totul este posibil și fantast în același timp. Fie locomotive Baldwin 4-4-0, fie un Detroit Electric, un Marmon decapotabil sau un Ford Model T ca cel al negrului supărat, toate mărcile sunt menționate cu atenția acordată unor piese rare dintr-o colecție.

Ragtime prezintă pe lângă această extraordinară dinamică cu schimbări în tehnologie, mecanică, industrie, tulburătoarea și incerta perioadă de concretizare a ideilor politice, atitudinilor față de străini, a drepturilor populației de culoare, a muncitorilor sau feministelor, de genul Emmei Goldman. Pentru senzația persistentă că ceva nou urmează să se întâmple, pentru numărul mare de personaje implicate și logic corelate, pentru simpla plăcere de a afla despre oameni și viață, *Ragtime* trebuie citită. Iar dacă Bunica a ales ciora potrivită este o problemă al cărui răspuns se află în roman. Restul e improvizație, adică Ragmusic.

ȘTEFAN CUCU

Ovidius la Tomis

Șosit în primăvara anului 9 post Christum în mica cetate întemeiată de grecii milezieni cu câteva secole în urmă pe țărmul Pontului Euxin, Publius Ovidius Naso a gustat din pâinea amară a exilului, stropită din belșug cu lacrimi. El a trăit din plin, mai ales în prima perioadă a șederii sale la Tomis, sentimentul dezrădăcinării, copleșitoarea nostalgie pentru patria pierdută, acea „dulce iubire de patrie” (*patriae dulcis amor*), de care vorbește în epistola adresată lui Rufinus:

„Cu ce-i vrăjește oare pe toți pământul țării,
De nu-l mai poate nimeni de-a pururea uita?”
(Nescio qua natale solum dulcedine cunctos
Ducit et immemores non sinit esse sui)¹.

Dacă la început poetul latin a manifestat o totală aversiune față de ținutul pontic și față de locuitorii lui, pe care îi considera barbari și necultivați, cu timpul a început să se apropie de ei, să le studieze modul de viață și chiar să-i înțeleagă și să-i prețuiască. Este demn de remarcat faptul că uneori poetul este dublat de omul de știință, de cercetător. Într-una dintre epistolele din *Triste*, Ovidius este preocupat de toponimie și de etimologie, analizând originea numelui *Tomis*.

În următoarele versuri din *Pontice*, poetul exilat conturează un sugestiv portret colectiv, descriind vitejia și dârzenia fără margini a populațiilor din ținutul euxin, rezistența lor la orice fel de privațiuni, la foame și la sete:

„De tine-aceste hoarde, o! Roma mea, n-au frică,
Nici nu se tem de arma soldatului roman,
Căci doară ei în arcuri și-n cucurile pline
Se bizuie și-n caii ce-aleargă drumuri lungi.
Și știu mult timp să rabde de foame și de sete”.

(Maxima pars hominum, nec te, pulcherrima, curat
Roma, nec Ausonii militis arma timet,
Dant illis animos arcus plenaque pharetrae;

Quamque libet longis cursibus aptus equus:
Quodque sitim didicere diu tolerare famemque).²

Poetul latin compune, în epistolele sale pontice, un veritabil tablou etnografic, descriind modul de viață, portul și îndeletnicirile străvechilor locuitori ai Scythiei Minor. El se întrebă, în chip retoric:

„Vrei tu să afli poate și cine-s tomitanii
Și ce fel de moravuri se văd în jurul meu?”
(Turba Tomitanae quae sit regionis et inter
Quos habitem mores, discere cura tibi est?)³
La această interogație retorică, Sulmonezul dă următorul răspuns:
„Cu geții în amestec sunt grecii de pe-aice,
Dar geții cei războinici îi covârșesc pe greci.
Călări pe cai, puzderii, sarmații și cu geții
Tot mișună pe drumuri: când vin, când iar se-ntorc”.
(Mixta sit haec quamvis inter Graecosque Getasque
A male pacatis plus trahit ora Getis
Sarmaticae maior Geticaeque frequentia gentis
Per medias in equis itque reditque vias).⁴

Imaginea tomitanilor este asociată mereu cu cea a anotimpului hibernal, a cumplitelor geruri (*mala frigora*), a înghețatului crivăț (*gelidus Boreas*). Asprimea fizionomiei lor corespunde pe deplin asprimii ținutului pontic, vitregiei climei, iernilor și viscoalelor pustiitoare:

„At cum tristis hiems squalentia protulit ora
Terraque marmoreo est candida facta gelu,
Dum prohibet Boreas et nix habitare sub Arcto,
Tum patet has gentes axe tremente premi.

.....
Tantaque commoti vis est Aquilonis, ut altas
Aequet humo turres tectaque rapta ferat.
Pellibus et sutis arcent mala frigora bracis
Oraque de toto corpore sola patent.
Saepe sonant moti glacie pendente capilli
Et nitet inducta candida barba gelu”⁵.

(Dar cum se lasă iarna și gerul cel cumplit
Îtinde peste fluvii un pod încremenit,
Sub Ursă Borealul când bate, crunt lătrând,
Să vezi atunci barbarul cu viscolul luptând!

.....
Acoperișuri smulge nepotolitul vânt
Și turnuri Acvilonul doboară la pământ.
Barbarii-mbracă cioareci; sub frigu-ngrozitor
Se vede, din cojoace, abia obrazul lor.
Au țurțurii de gheață din plete clopoței!
Le pune promoroaca în aspre bărbi scânteii!)

Dar, dincolo de aceste imagini copleșitoare, de o mare forță expresivă, poetul latin a reușit să descopere în sufletele tomitanilor și sentimente profund umane. Ei manifestă compasiune față de marele exilat, încearcă să-i înțeleagă

suferința, necruțătorul destin. Ovidius consideră că ei pot deveni uneori mai umani decât propriii concetățeni romani. Sunt semnificative aceste versuri în care se vede contrastul dintre înfățișarea atât de dură, de fioroasă a geților și mila pe care o manifestă față de el:

„Nulla Getis toto gens est truculentior orbe,
Sed tamen hi nostris ingemuere malis”⁶.
(Nu este neam mai barbar pe lume decât geții,
Și, totuși, chiar și geții durerea mea o plâng).

De fapt, poetul latin s-a apropiat, cu timpul, de sufletele acestor oameni simpli și aspri, lipsiți de rafinament, dar și de prefăcătorie. După câțiva ani de viațuire pe meleagurile euxine el a deprins atât de bine graiul getic, încât a reușit să compună chiar un poem în această limbă. Ba mai mult, poetul sulmonez are senzația că a început să-și uite propria limbă, folosind în acești ani numai limba băștinașilor:

„Iipse mihi videor iam dedidicisse Latine,
Nam didici Getice Sarmaticeque loqui”⁷.
(Chiar limba mea de-acasă eu cred că am uitat-o,
Căci astăzi ca sarmații și geții eu vorbesc).

Sunt deosebit de grăitoare aceste versuri în care marele exilat își exprimă recunoștința și afecțiunea față de tomitanii care au știut să-l înconjoare cu cele mai calde sentimente și să-și arate prețuirea față de creația sa poetică:

„Cu dragoste pe mine voi m-ați primit aice,
O, tomitani!.....
.....
Ba eu încins sunt astăzi cu iedera pe care
Ați pus-o fără voie pe fruntea-mi de poet.
.....
Și Tomisul îmi este drag mie, aici sunt oaspe
De când gonit din țara mea scumpă eu am fost”.
(Molliter a vobis mea sors excepta, Tomitae!
.....
Tempora sacrata mea sunt velata corona,
Publicus invito quam favor imposuit.
.....
Tam mihi cara Tomis, patria quae sede fugatis,
Tempus ad hoc nobis hospita fida manet).⁸

Putem afirma că Ovidius este întâiul poet, întâiul reporter și întâiul cercetător al meleagurilor pontice.

ILEANA MARIN

University of Washington, Seattle

Paradoxes of ideological constrains

Between 1948 and 1989 Romania underwent several stages of communism, from the darkest pro-soviet era of the 50s to the final stage of total deprecation of life conditions and the denial of human rights and freedom of the late 80s. In terms of the ideological pressure on literature and arts the communist regime may be divided into four periods: the period of sovietization dominated by Socialist Realism (1948 – 1958); the period of rehabilitation of Romanian values and liberal reform with an immediate consequence in a larger spectrum of artistic experiments (1959-1971); the Romanian version of the Maoist “cultural revolution” characterized by a presumably ideologically correct discourse which, at the same time, created the possibility of subversive meanings (1971-81); and the most severely controlling period dominated by the cult of Ceausescu when the stylistic icing/coating of the inconvenient meanings became the norm of Romanian literature and arts. The public art and the published literature had to fit into the limitations imposed by censorship. The most aggressive forms of censorship were in the first and the last period when artists and authors risked literally their life not only by losing their income or their freedom, but also by suffering an “accidental” death.

Romanian authorities succeeded in spreading the fear of censorship so that Romanian artists and writers began to develop an elaborate strategy of self-censorship in order to avoid confronting the Second Cabinet, famous for its brutal measures against intellectuals generally, and writers and artists specifically.¹ Under these circumstances self-censorship was a solution for survival not only for those engaged in public art, but also for all Romanians whenever they spoke publicly. Self-censorship was embedded in everybody’s consciousness despite profession, social position, income, and/or rank in the communist party hierarchy. Ion Negoitescu² considered self-censorship “more dangerous than censorship itself, because it can struggle free from the writer’s critical mind and act subconsciously, falsifying the message” (19). He himself chose not to publish during the Stalinist epoch and later on, misunderstanding the ideological signals at the end of the 50s when he began to publish again he was accused of “aestheticism” and sentenced to three years in jail at Jilava. Although it

may sound surrealistic, “aestheticism” was an inadmissible crime at that time. To deliberately avoid writing or painting about the patriotic and social topics was an offence against the working class, which could not identify its ideals with the gratuity expressed in the formalist artworks. Since the foremost aim of the social realistic art was to educate people, artworks, which ignored or did not emphasize enough the importance of the new era, the construction of the new individual, and the gratitude to the communist party, were dismissed. In this paper I will analyze how two Romanian visual artists tried to cope with the ideologically loaded requirements of the Communist Party and yet preserved their artistic identity under these difficult circumstances. Ion Popescu Gopo chose, as many Romanian writers and artists did, the so-called aesthetic escape, which meant to wrap his topics into an artistic expression with apparently no obvious reference to his ideological context, but close enough to the official recommendations regarding the content of art. In contrast, the younger caricaturist, Mihai Stanescu, preferred to confront the communist ideology with its own caricature and suffered from being mostly censored in Romania, but published abroad. Neither the aesthetic defeatism of Gopo, nor the ideological engagement of Stanescu has survived. A possible explanation of them being forgotten by the public is the fact that the ideology of their time is no longer with us and its corresponding aesthetic programs are obsolete.

Ion Popescu-Gopo

The world of animation reflected the same ideology, and even worse, it had to face scarcity of specific means of production and to overcome the preconceived idea that another artistic expression should add something distinctively different in the chorus of arts worshipping the party and the progress it generated.

Before 1950 the first Romanian cartoons adapted Ion Creanga’s stories very rudimentarily to the new medium. After 1950 their subjects came from the excessively moralizing literature of Socialist Realism which transformed them into a series of schematic drawings. Ion Popescu Gopo paid the price to ideology in order to see his cartoons distributed. Cartoons such as: following the Albina si porumbelul [The Bee and the Dove], Ratoaiul neascultator [The Nasty Duck], Cei doi iepurasi [Two Little Rabbits], Marinica, Surubul lui Marinica [Marinica’s Screw], and Fetita mincinoasa [The Lying Little Girl] replaced the former characters identified as Romanian with allegorical representations of the Marxist dialectics. From this ideologically successful but artistically defective experience, Gopo seemed to learn both how to meet the ideological standards and how to avoid being too explicit. Looking back at Gopo’s cartoons in the context of the times, one may see that he did not submissively obey the Soviet aesthetic program, although he had gotten acquainted with it during his studies in Moscow, but there were coincidences between the themes of his cartoons and the party documents.

In 1957, Gopo’s *The Short History* was awarded the *Palme d’Or* at Cannes, France. On the one hand, this international success was to protect him against any potential inconveniences from Romanian institutions, on the other, it encouraged him to continue the series of the Little Man. His character may be considered a modern image of the medieval Everyman, who crossed the ages spiritually unchanged. He only changed clothes, technologies, and symbols, remaining the representation of popular masses who had overcome any of the aggressive exterior factors such as natural disasters and wild beasts

(e.g. the avalanche and dinosaurs). Interestingly Gopo met his character in a medieval Romanian fresco at the monastery of Cozia:

“I took the little man from the portico of the monastery Cozia, a parable fresco. The only difference is that in the fresco the character is round-headed (...). From the fresco painted by my ancestor I borrowed the thick line, the color, the yellowish beige.”³



This confession published in 1963, in a more open context, clarified his position in regard to the ideological sources of his protagonist; it is not a Soviet allegory, instead it is a Romanian image, inspired by the one of the most representative sites for Romanianness. The fact that his character bears none of the features of a Soviet hero is an indication of Gopo's correct evaluation of the historical context. In 1956, at the Fourth Congress of the Romanian Workers' Party, Gheorghe Gheorghiu-Dej, the leader of the party, announced the new national strategy of implementing “a Romanian way of building socialism,” and insisted upon “the necessity of respecting principles of national sovereignty.”⁴ Thus, what apparently is “the most general topic: the role of man in the universe”⁵ seems to be, at least, a coincidence, if not an ideologically influenced decision.

The Short History also echoed some of the Zdanovite principles of Socialist Realism, according to which art should reflect progress and reality in order to educate people. The narrative thread of the cartoon simplistically presents a self-ironic theory of evolution and progress as a continuous staircase which reaches cosmic proportions with nuclear energy. The introduction of the nuclear energy symbol as a beneficent means of enhancing human progress is a circumstantial indication of the Russians' industrial achievements in opening the first nuclear plant to generate electricity at Obninsk in 1954. In the context of the Cold War, although Americans used nuclear power experimentally in 1951, there was no chance for anybody from communist countries to think that Gopo would have known about the American experiment. Communist mass media was continuously censoring the positive aspects of American scientific and economic achievements. If he had known, he would not have dared to allude to the American achievement in atomic energy whatsoever. Nevertheless, Gopo's cartoon deliberately ignored other aspects of Socialist Realism, such as “the revolutionary aspirations of the toiling masses building communism”⁶ and, mainly, it transformed the truthfulness to nature and its relationship with art into a parody.



Gopo's aesthetics of simplicity is basically an anti-Disney stance. Minimal lines merely suggest rather than represent character and story. Eliminating the richness of chromatic spectrum, the multitude of human expressions, and unnecessary descriptive details he succeeded in creating a comfortable ambiguity around his work. Dumitru Capoianu, the composer of the soundtrack, recalls, in an interview from 2004, that

In all his movies, Ion Popescu-Gopo managed to fake out the censors. He succeeded in getting the film through the restrictions of the censorship, latching on to what was permissible and without arousing the authorities' animosities and without alarming the ones who were watching. His production of films is like tight-rope walking. Against an argument attacking one of his sequences he always had a counter-argument, even in the same sequence.⁷

Protected by his international success, Gopo's ideas were not only tolerated by authorities, but also praised by party hacks. Mihnea Gheorghiu, for example, wrote enthusiastically about Gopo by applying the communist rhetoric to a sincere appraisal to emphasize their substantial contributions to Romanian culture. To play safe, Mihnea Gheorghiu himself had to identify the same major theme the censorship might have focused on in each of the works the office examined. "Progress," "history of mankind," its "crucial problems", and "the rational artist" became words which meant almost nothing but the fact that the respective work met the ideological standards.

Another relevant coincidence is the moment when the cartoon was broadcast in Romania. In 1957, Romanians had only a couple of opportunities to see it: on TV, but chances were very low as TV sets had barely started selling in Romania, and in theatres, where, however, only the most educated used to go. In 1963 when Gopo published his book *Movies, Movies, Movies*, the TV set became such a popular commodity that the import of TV sets increased by 51% since 1960. The cartoon was broadcast either immediately before or after the publication of the book for the public to be able to connect them and "learn" the lesson the Office of Propaganda wanted them to get at that time: Romania had become a sovereign socialist country and its art had overcome the strict Zhdanovite aesthetics and conquered the West and beat the Russians, who otherwise were very hard to defeat. Since then, *The Short History* was broadcast many times under communism.

Gopo created 14 more cartoons, directed 5 movies, and published many articles on animation and cinematography. He was never censored because he practiced self-censoring which prevented his works from being rejected by the Office of Censorship. Due to his ability to back up his work ideologically, the Romanian Communist Party even rewarded Gopo in its own way by inviting him to take part at the highest level of political meetings where the future of Romanian culture was decided. Such an invitation could not have been ignored or turned down. Although Gopo was not a collaborator and he was actually constantly watched by Secret Police, the Communist Party placed him in the same political forum alongside party hacks (a selection of the most infamous names: Suzana Gadea, Miu Dobrescu, Florea Ghita, Matei Ani, Viorica Neculau, Dumitru Radu Popescu) trying to suggest that Gopo might have been one of them. In 1987, he participated in the Third Congress of Political Education and Socialist Culture and was among those who had to applaud and rhythmically cheer Ceausescu's name. He also signed the documents issued

after the congress which limited artistic expression to “mirroring the story of the construction of socialism, the new man, the hero of today’s victories.”⁸ May anybody blame him for not being brave enough to confront the regime and risk his life? May posterity consider that he did his part as honestly as possible in those perversely unclear times? Gopo, undoubtedly, is part of the history of animation due to his cycle dedicated to the Little Man.

Mihai Stanescu

Mihai Stanescu belongs to another category and to another generation of visual artists. He is a caricaturist who was educated in the 1960s and started his career in a more liberal Romania than did Gopo. Comparing Mihai Stanescu with Ion Popescu-Gopo, one may notice that both were protected by their international celebrity and gained the Romanian authorities’ indulgence by bringing home international prizes, the former 40 and the latter 4, which for Romanian propaganda added up to many successful skirmishes against the “others:”

I got 40 international prizes – says Stanescu – , I published drawings in important newspapers in France and USA, but I became famous because I was censored, not because I was a master of drawing.⁹

Stanescu introduced a new style of political satire; instead of criticizing individuals’ flaws, lack of morals, hypocrisy, and double standards, he attacked the perverse system which rewarded such attitudes. In his sketches from the last book he proposed for publication in 1989 and which was turned down by censors, one may easily see that the communist dictatorship, desperation, the low standard of living, and the surrealistic context were his targets and not the people schematically depicted in his caricatures. Although his previous albums were printed (1982, 1986), that means that they somehow passed the censorship’s requirements, neither of them were distributed in the libraries. This suggests that someone intervened and blocked the last part of the process. This was not unusual at that time; several novels, volumes, albums got the green light for publication and then were considered inappropriate for market. Sometimes an over-vigilant party hack might have asked for a second opinion and might have reported the initial negligence of censors to the superior office. The protocol allowed writers and artists to defend their works and some succeeded in convincing their censors that there was no offence against the principles of the socialist society in their works, some had to revise them partially, others painfully agreed to have them “tailored” ideologically in order to see them published.

Stanescu belonged to the very few who did not tailor anything since he would have had to butcher completely the genre and lost *la raison d’être* of his work. In the end Stanescu published it abroad and after December 1989 in Romania, ironically, as his best-seller.

In spite of these efforts to prevent public access to Stanescu’s caricatures they circulated as samizdat copies in an impressively high number. Their exact number will remain unknown, but taking into account the popularity of his jokes one may estimate that they were as popular as Ana Blandiana’s unpublished poems. Andrei Plesu recalled that “his jokes had become folklore.” This large interest in what was forbidden, inaccessible, and dangerous, became a form

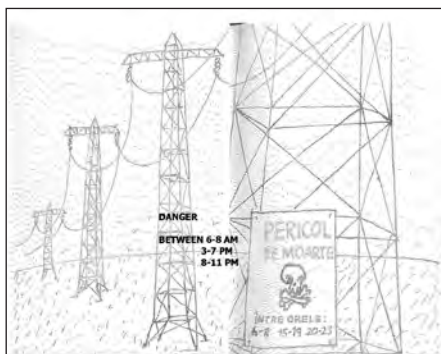
of resistance against the system. The consumption of such works substituted for real protest.

The following caricatures present the quality that the communist system feared most: the successful combination of wit, innocence, and authentic laughter in the face of the even tragic situation. The wit is circumstantial and dated; once it is explained, it rewards the reader/viewer. In *Suicide Line*, Stanescu targets the Romanians' obedience and the system's deliberate suppression of joy by forcing people to live at the level of immediate necessity with no reason for living like soulless tools.



On the other hand, he laughs at the so-called volunteer activities and at the necessity to stand in line for the most necessary items for survival. Volunteering and standing in line to commit suicide is so tragic in its meaninglessness that it becomes ridiculous when the character asks others to save her place in the other line not to take a chance on missing an opportunity!? Standing in line used to

be the only way of getting things which were not rationed. What should have been the ultimate form of opposing the system becomes another way of playing by its rules. The one in which the danger sign has a schedule refers to the controlled blackouts which were frequent during that period. Again, even danger was something which people cannot take seriously and it thus becomes laughable.



The theme of shortage is also explored in the caricature of the writers' strike. The writers finally admitted that they had complaints but lacked the basic means with which to write them down. The scarcity of "materials" is also an implication of the further lack of subjects about which to write. Stanescu seems to ask the rhetorical question "what is the limit of the Romanians' endurance" again and again. In comparing two parties, one from 1979 and one from 1989 he documented the degradation of intellectual life as a consequence of continuous worries about immediate needs.



Stanescu's caricatures present "the comic history of a tragedy" which "helped Romanians survive while in the middle of disaster," as Andrei Plesu described Stanescu's work. After 1989 when Romanians had a better idea about how the Secret Police worked, they understood that such mass phenomenon as the circulation of

samizdat drawings and poems could not have taken place without Secret Police knowledge. Does this mean that the Secret Police used Stanescu by allowing him to entertain the people and by making life more bearable because it provided people with something to laugh at? Does this mean that, at least part of the Secret Police tacitly acknowledged that Stanescu's caricatures might contribute to the ignition of a popular rebellion? Only with access to the Secret Police archive will future researchers answer these questions definitively. Irrespective of further scholarship Stanescu's art has become part of communist history. He himself admitted that during communism he had more material to work with.

“When you live in a dictatorship, when you live furiously, ideas come easier. Now, freedom has made me appeased me. I have sporadically sent drawings to newspapers.”¹⁰

Stanescu's art was a product of communism, it became popular because of communist censorship, and paradoxically lost its fascination precisely he no longer had the communist oppressor to work against.

Both Gopo and Stanescu practiced their art in an ideologically controlled environment. They chose what truth to present, and more importantly, whose truth to deal with. They both stuck with their own artistic truth when to have a different opinion about “truth” was the least desirable thing. Through their different artistic decisions Gopo and Stanescu pushed the limits, at least created greater elbow room, in the artistic realm that censorship was trying to keep under its strict aegis.

Works Cited

Vianu, Lidia. *Censorship in Romania*. Bucharest: Central European University Press, 1998.

Momente ale revoluției culturale din Romania [Moments from the cultural revolution in Romania]. Bucharest: Ed. Stiintifica, 1964.

Congresul al III-lea al educației politice și culturii socialiste [The Third Congress of the Political Education and Socialist Culture]. Bucharest: Ed. Politica, 1987.

Eugen Negrici. *Literatura română sub comunism* [Romanian Literature under Communism]. Bucharest: Editura Fundației Pro, 2003.

Corneliu Baba. *Însemnări ale unui pictor din est* [Notes of the Painter from East]. Bucharest: Fundația Culturală Română, 1997.

Duma, Dana. *Ion Popescu Gopo*. Bucharest: Meridiane, 1996.

Manolescu, Nicolae and Dumitru Micu. “Poezia – expresie a demnității umane” [Poetry – expression of the human dignity]. In *Secolul XX*, 5/1964.

Stănescu, Mihai. *Acum nu e momentul* [It is not the right moment now]. Bucharest: Editura Uniunii Artiștilor Plastici, 1990.

¹ The Second Cabinet directly supervised the censorship office. The last ten years of the Ceausescu regime Elena Ceausescu ran the Second Cabinet.

² Ion Negoitescu was a prestigious Romanian literary critic with a long history of confronting the communist regime, who was led to leave Romania in 1980.

³ “Omulețul l-am luat din pridvorul mănăstirii Cozia, o frescă cu o parabolă. Singura deosebire e că în frescă personajul are capul rotund (...) Din fresca pictată de strămoș am luat și linia groasă a desenului, culoarea bej-gălbui.” Apud.

⁴ Kurt Treptow (ed.). *A History of Romania*. Iași: The Center for Romanian Studies, 1997, pp. 529-30.

⁵ Ion Popescu-Gopo. *Filme, filme, filme* [Movies, Movies, Movies], Bucharest: Meridiane, 1963.

⁶ Blakeley, T.J. (ed.). *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics*. Dordrecht: Springer, 1979, p. 3.

⁷ “În toate filmele sale, Ion Popescu Gopo a știut să “fenteze” cenzura. Reușea să se strecoare astfel încât, agățându-se de lucrurile care erau permise, să spună ce avea de spus fără să trezească animozități și fără să-i alarmeze pe cei care vegheau. “Toate filmele lui sunt pe muchie de cuțit. La orice argument împotriva vreunei secvențe din vreunul din filmele lui, avea un contraargument chiar în acea secvență. *Jurnalul national*/ 13 mai 2007 published the interview taken by Irina Cristea in 23 February 2004.

⁸ “să oglindim în operele noastre epopeea construcției socialiste, chipul omului nou, eroul victoriilor de astăzi” from the Comrade Marius Butunoiu's speech, artist, in *Congresul al III-lea al educației politice și culturii socialiste*, Bucharest: Ed. Politică, 1987, p. 91.

⁹ “Am primit peste 40 de premii internaționale, am tipărit desene în ziare importante din Franța și SUA, însă am devenit celebru pentru că am fost interzis, nu pentru că știam să desenez.” Interview with in *Avantaje Magazine*, <http://www.avantaje.ro/index.php?a=1544&p=2>

¹⁰ E adevărat că atunci aveam idei mai multe. Când ești sub dictatură, când trăiești mai încrâncenat, ideile îți vin mai ușor. Acum, libertatea m-a moleșit. N-am mai desenat la ziare decât sporadic.

VASILE COJOCARU

Arhitectura spațiului scenic

Şmi place să sper că teatrul a rămas și în ziua de astăzi un important factor component al vieții societății contemporane, că este „singurul mijloc de a ne acomoda spiritul cu vremurile în care trăim”, după cum afirma cu patos regizorul Ion Sava pe la mijlocul veacului trecut, veac însemnat cu pecetea a două conflagrații mondiale, cu schimbări sociale și politice de o incredibilă spectaculozitate, de o dezvoltare tehnologică și științifică explozivă, dar și de o accelerare fără precedent a distrugerii, autodistrugerii și poluării, a terorismului și fundamentalismului, a migrației și emigrației.

Reformele, înnoirile, transformările petrecute în plan socio-politic la nivel planetar, au atras după sine reforme, înnoiri, transformări și în teatru, tinzând către „afirmarea ideii de autonomie a artei spectacolului și eliberarea scenei de sub dominația cuvântului și a reacțiilor psihologice, către încărcarea cu semnificații a gesturilor, lucrurilor, liniilor, volumelor existente alături de actor. Lărgirea sensurilor, adâncirea și multiplicarea lor, îmbogățirea cu noi posibilități de asociații a tot ceea ce aduce teatrul au însemnat implicit și transformarea fiecărui element scenic într-un semn care să mărească distanța dintre semnificant și semnificat, tot ceea ce poate vedea spectatorul, static sau în mișcare, decor, costume, fundal, lumină, recuzită, inclusiv actorul cu gesturile, tonurile, mimica, starea lui sufletească depășind astfel cu mult simpla lui denotație”¹.

Omul nu se mulțumește, în general, cu moștenirea. Îndată primită, aceasta trebuie întoarsă pe toate părțile, studiată, înțeleasă, pentru ca imediat ce a înțeles, sau crede că a înțeles principiul de funcționare al bunului primit spre folosință, el, omul, se va strădui fie să-l risipească sau distrugă, fie va căuta să-l perfecționeze, inovând uneori genial, alteori catastrofal.

Progresul artei nu este nici egal nici similar cu progresul tehnologic sau cu cel instituțional, dar uneori ține de acestea, ba chiar tinde să depindă de ele nemijlocit.

Și dacă sinteza tuturor artelor, arta supremă, teatrul a atins apogeul în Grecia clasică și la sfârșitul evului mediu, când avea un public imens și omogen, când își armonizase marile creații dramatice cu stilul de joc

al actorilor, își găsisse spațiul de desfășurare cel mai adecvat iar în reprezentarea teatrală erau folosite toate mijloacele de expresie scenică, ultimele două secole, până în clipa de față au însemnat o veritabilă explozie în domeniul teatrului.

Începând cu, probabil, cea dintâi școală de regie care s-a afirmat între anii 1870-1890 la curtea ducelui de Saxa-Meiningen, Georg al II-lea, reformatoare în stilul de interpretare al actorilor, în aranjarea spațiului scenic (se renunță la convenționala scenă deschisă în favoarea celei închise, realiste, cu cadru de interior), al iluminatului, al decorurilor și costumelor și până la multitudinea direcțiilor și tendințelor înregistrate de regia contemporană, care la capătul unui secol și câteva decenii de existență tinde să devină factor primordial al spectacolului, arta teatrului se diversifică atât de bogat, încât pe drept cuvânt te întrebi ce mai poate aduce în plus viitorul?

Dar, amintindu-l pe Peter Brook vorbind despre „teatrul imediat” în „The Empty Space” vom spune și noi că teatrul funcționează ca o lupă sau ca o lentilă, măbind sau micșorând imaginea vieții și că sfera existenței este mai largă decât ceea ce poate cuprinde teatrul, de aceea sinteza și concentrarea sunt obligatorii:

„Unicitatea funcției (teatrului) constă în faptul că el oferă ceva ce nu poate fi găsit nici acasă, nici la restaurant, nici la medicul psihiatru...Teatrul este totdeauna prezent. El transformă în realitate și cele mai ascunse forme ale conștiinței.”²

Și cum în viață, deci în societate, raporturile între oameni și situații se schimbă permanent și în teatru raporturile dintre factorii creatori se modifică de la o etapă la alta, ce „odată se rezolva simplu, prin folosirea gesturilor consacrate sau a tonurilor codificate care ajutau la realizarea situațiilor sau comunicarea sentimentelor și publicul era familiarizat cu ele,(...) în zilele noastre gesturile și mișcărilor trebuie create, munca fiind astfel o continuă, chinuitoare, dar frumoasă descoperire și autodescoperire.”³

Nu mai puțin diverse sunt și soluțiile date problemei amenajării spațiului de joc, cu alte cuvinte arhitecturii scenei, un factor important, o dimensiune esențială a spectacolului din toate timpurile și din zilele noastre, oricât ar încerca cineva să spună că poate fi eludat sau înlocuit de jocul actorului într-un spațiu oarecare.

Numeroși oameni de teatru începând cu elvețianul Adolphe Apia și englezul Gordon Craig, francezul Andre Antoine, rusul Vsevolod Meyerhold sau germanul Erwin Piscator au pledat pentru abandonarea așa numitei scene italiene și eliberarea de dictatul pe care aceasta și tehnologismul său îl impun relațiilor și expresiilor.

Apoi, pornind de la constatarea că teatrul trebuie să fie o artă totală, construiește pentru prima dată o filozofie a artei spectacolului impregnată de speculații idealiste, dar păstrând actorul ca element esențial și ca unitate de măsură a spectacolului în practica teatrală, spațiul scenic fiind apoi primul element necesar jocului actoricesc.

Considerându-l o absurditate bidimensională în raport cu tridimensionalitatea spațiului scenic și al corpului actorului, îngroșând falsitatea prin eclerajul necesar tocmai punerii în evidență a picturalului și făcând interpretul să apară ca o ființă bizară, redusă la două dimensiuni, el suprimă decorul pictat înlocuindu-l cu diverse practicabile, platforme, scări, planuri înclinate, dispozitive construite, în scenă neexistând decât linii drepte, orizontale și oblice, alcătuiind o geometrie abstractă în care, contrastant, apare omul, aducând

realitatea concretă a corpului său flexibil, pus în valoare prin personalitatea și expresivitatea jocului.

Pentru a da relief decorului și mai cu seamă actorului, pentru a spațializa, a da lumină, culoare și atmosferă ambianței scenice, el suprimă rivalta și rampa, cu alte cuvinte iluminatul de sus și de la nivelul picioarelor, proiectând asupra scenei lumina de pe arlechini și din afara ei, fiind, după cum spunea Guerriere, „primul care a descoperit infinita scară de sugestii a luminii, ca unic pictor al scenei”.

Tot Apia este cel ce renunță la cortină și propune nedelimitarea scenei de sală, pentru a implica spectatorul în intimitatea actului artistic, idei ce au avut o mare influență asupra regiei contemporane, chiar dacă multe dintre teoriile sale cuprinse în „Mizanscena dramei wagneriene”, „Muzica și mizanscena” și „Opera de artă vie”, rămân utopii ce nu vor putea fi niciodată realizate.

La rândul său, Gordon Craig, om de teatru cu o personalitate complexă, actor, regizor, scenograf, teoretician și conducător al unei școli de artă dramatică, respinge viziunea naturalistă asupra spectacolului teatral și o înlocuiește cu valorile simbolului.

El este cel care definește regizorul ca pe singurul creator al spectacolului, factorul suprem, instrument perfect al expresiei scenice capabil să descopere și să exploateze semnificația totală a operei dramatice intuind tonalitatea emotivă particulară pe care o traduce prin jocul actorilor, decor, costume, lumini, totul reglat cu micală până la a deveni o operă absolut originală, independentă.

Eroarea sa fundamentală este aceea că nu ține seama de planul valorilor psihologice, morale și sociale în care a evoluat teatrul european timp de două milenii și jumătate, cantonându-se în planul abstract al simbolisticii lipsite de consistență.

Greșită dar generatoare de prozelești este și concepția sa privind actorul, care ar trebui să servească, precum o componentă rece și superprofesionalizată, viziunea scenică a regizorului.

Ideile sale au inspirat nume sonore precum Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Grotowsky și alții, având ecou constant și în regia zilelor noastre, când tentația regizorilor de a lucra cu actori aduși la pragul paroxistic al situației de a executa orbește indicații creatoare de imagini abstracte, uneori de o violență cutremurătoare, altele de o redundantă platitudine a devenit aproape obișnuită, rezultatele văzându-se la orice festival și, de fiecare dată mai pregnant la ultimul.

Oricât de convingătoare ar fi încercat să fie vocile – autorizate, desigur – ce susțineau renunțarea la scena de tip clasic (cutia optică „a l'italienne”) în favoarea teatrului în arenă, ca formă a viitorului, sau a celor care propuneau ca soluție scena elisabetană, sau diferite soluții intermediare (scena tripartită, circulară, etc.), s-au lovit de realitatea regizoral-scenografică ce ne arată că nici unul din genurile istorice ale teatrului nu este perimat, că toate au virtuți pe care le putem aprecia și care stârnesc interesul.

Este de înțeles că într-un teatru de repertoriu, cum este încă, din fericire cred eu, teatrul în România, scena trebuie să corespundă unei multitudini de stiluri și direcții, unui repertoriu eterogen prezentat unui public cu exigențe atât de diferite.

În cei peste 33 de ani de practică actricească am avut prilejul de a juca în condiții variate, în spații diferite, în regia unor oameni de teatru deosebiți și scenografia unor profesioniști adevărați ai construirii ambianței de joc.

Sala de spectacol, pe care am împărțit-o cu Teatrul de operă și care nu era altceva decât vechea sală de festivități a Liceului „Mircea cel Bătrân”, amenajată pentru a servi nevoii de teatru a constănțenilor, cu „italieneasca” ei scenă și cu fosă pentru orchestră, ce era acoperită trei-patru zile pe săptămână, când era folosită de Teatrul Dramatic, a văzut destule spectacole ce ar trebui analizate temeinic și păstrate spre aducere aminte și exemplul de ingeniozitate și în privința temei pe care o urmărim în rândurile de față.

Voi face referire doar la două, ce mi se par reprezentative pentru a demonstra că aversiunea împotriva miraculoasei „cutii optice”, considerată perimată, merită să fie temperată, că scena italiană poate fi ameliorată ca spațiu și funcțiuni și că rigiditatea ce blochează experiențele teatrale ieșite din canoane poate fi depășită.

Nu voi prezenta exemplele mele în ordinea cronologică a apariției lor, ci în funcție de importanța lor în slujirea demonstrației.

Pe 18 octombrie 1996 avea loc în sala Teatrului „Ovidius” premiera cu spectacolul „Penthesilea” de Mioara și Adrian Cremene, cu fragmente din „Penthesilea, regina amazonei” de H.von Kleist, în regia Cătălinei Buzoianu și scenografia lui Marcel Chirnoagă.

Deși gândit pentru un spațiu deschis și larg, cum mitul însuși sugerează, (teatrul intenționa să reia cu acest spectacol Festivalul de teatru antic în aer liber abandonat în urmă cu paisprezece ani din lipsa fondurilor financiare dar și din lipsa de interes a diriguitorilor politici), din pricini similare este nevoit să renunțe și să adapteze spectacolul la dimensiunile scenei. Sacrificând primele două rânduri de scaune din față și venind cu scena adânc în sală, regizoarea împreună cu scenograful aproape că includ spectatorii în acțiunea ce se petrece în stricta lor vecinătate, câmpul de desfășurare al jocului actoricesc lărgindu-se extrem de mult prin renunțarea la fundal, la pantalonii laterali ai scenei și la sufite, folosind spațiul scenic în totalitatea sa nudă. Doar decor moale și două-trei elemente de schelărie ce sugerau, după trebuință, turnuri de cetate, lăcaș al zeilor sau care de luptă.

Pe o punte de lemn ce străbătea sala despărțind-o în două, se juca efectiv la nivelul capetelor spectatorilor, ce puteau simți mirosul interpreților sau vedea și cea mai fină picătură de sudoare de pe fața lor.

Spectacol, considerat „o carte de vizită a orașului”, a fost invitat să participe la Festivalul de teatru clasic de la Arad în compania unor importante trupe din capitală și din provincie, dacă amintim numai Teatrul Național din Craiova care prezenta „Phaedra” după Euripide și Seneca în regia lui Silviu Purcărete, Teatrul „Lucia Sturza Bulandra” din București cu „Woyzeck” de Georg Buchner în regia lui Tompa Gabor, sau Teatrul Național din Cluj cu „Săptămâna luminată” de Mihai Săulescu în regia lui Mihai Măniuțiu.

A rămas nu numai „un moment de vârf în viața teatrului constănțean, ci și o creație de referință pentru calitatea, forța și miza înaltă a teatrului românesc actual”, după cum spunea Natalia Stancu într-un amplu articol apărut după premieră.

Tot în 1996 are loc premiera spectacolului „Furtuna” de William Shakespeare pus în scenă de Kovacs Ildiko, în decorurile și cu păpușile create de Dan Frățiciu și costumele Carmencitei Brojboiu.

Ideea regizoarei și a scenografului a fost de creare a unei scene „a l’italienne” miniaturizată, în cutia mare a scenei, iar toate personajele care sunt victime ale „naufraziului” de pedepsire și de iertare pus la cale de Prospero, să fie păpuși.

Din această fericită îngemănare, folosind actori și mânuitori, personaje și păpuși-personaje, imagini de o splendidă și relevantă eleganță, dacă mă pot exprima astfel, a reieșit un spectacol extrem de interesant în care suprapunerea celor două spații de joc clasice a dus la o focalizare specială a acțiunii, condusă original de două „spirite” ciudate și insolite, pianistul Harry Tavitian și percuționistul Eugen Stroie.

Despre conceptul de teatru antic în aer liber jucat în incinte arheologice neamenajate, sau în spații amenajate parțial, am vorbit pe larg într-o carte apărută în urmă cu câțiva ani⁴, șansa existenței aici, pe pământul dintre Dunăre și mare fiind umbrită în oarecare măsură de funciara sărăcie a teatrului și de stupiditatea surdă a diriguitorilor locului, de ieri și de astăzi. Un concept născut de sărăcie, cu premiza de a rodi în folosul cetății și al teatrului, abandonat *sine die* în așteptarea unor întreprinzători bogați și deschiși la minte, două calități, se pare, antagonice în zilele noastre, care să facă ei ce în alte părți a reușit să facă municipalitatea.

Atunci când unii artiști ai Constanței au simțit nevoia evadării din convenționalul impus de scena italiană, s-a găsit varianta înființării unui studio de teatru, amenajând în acest scop foaierea de la balconul teatrului, încropind cu mijloace proprii un sistem de iluminare, tapițând pereții și mochetând pardoseala.

S-au făcut câteva spectacole în spațiul neconvențional al studioului, experimente demne de toată lauda, precum „Passacaglia” de Titus Popovici în regia lui Dominic Dembinski și scenografia lui Constantin Ciobotariu în 1984, „Lecție de dragoste la prima vedere” de Vasile Cojocaru și Liviu Manolache în 1984, „De genul feminin” de Agatha Nicolau și Ana Mirena în 1972, „Hai la nouri de vânzare” a acelorași autoare în 1973, „Aici au ars cuvintele”, recitalul Danielei Diaconescu, în 1995, „Creiere mobilate decent”, exercițiu dramatic de Tudor Petruț, în 1995 și altele, spectacole variate și interesante, fiecare aducând prospețimea ideilor dar și noutatea spațiului de desfășurare.

În urma unei adevărate „odisee” organizatorice, prin restrângeri, contopiri, desființări și reînființări de tot hazul și necazul, în timp ce alte teatre din țară fac istorie culturală valoroasă, la nivel european, actualul „dramatic” din Constanța denumit după stupida titulatură pe care a purtat-o în timpul „obsedantului deceniu” – Teatrul de Stat – și-a găsit adăpost în clădirea fostului teatru de estradă „Fantasio”, vechea sală „Tranulis”.

Deși totul poartă pecetea încropelii, după o renovare destul de inspirată, a căpătat un aspect apropiat de acela al unei săli și scene cu posibilități de a găzdui spectacole profesionale, dacă pretențiile nu sunt prea mari. Despre spațiile rezervate pregătirii actorilor pentru a performa nu are rost să vorbim, ele fiind la nivelul pretențiilor primei jumătăți a veacului al XIX-lea, ca și spațiile destinate depozitării costumelor, recuzitei și decorurilor, precum și a atelierelor care deservește scena.

Revenind la tema pe care ne-am propus-o, putem afirma fără teama greșelii că formula de arhitectură către care aspiră teatrul contemporan, formula ideală, este aceea a „teatrului variabil”, îngăduind conviețuirea tuturor genurilor spectaculare și permițând fiecărui spectacol o expresie a sa inedită. Cu prilejul unui interesant schimb de experiență pe care, ca actor al Teatrului „Ovidius”, l-am făcut cu „Theater Centre” din Londra, am avut șansa de a vizita, cu toată emoția și curiozitatea, câteva teatre englezești celebre, precum „Swanne Theater” din Stratford-on-Avon, National Theater din Londra și, mai cu seamă, Royal Shakespeare Company, impresionant teatru londonez dotat

cu o sală de spectacol cu scenă italiană, o alta cu scenă elisabetană și cu un imens studio în care se poate face orice experiment, cu dotări tehnice de ultimă generație, la care noi abia am început să visăm.

Este aproape dureros să te gândești la condițiile în care, cu rarele excepții, pe care le putem număra pe degetele de la mâini, se face teatru în România.

Echipamente învechite, sisteme de iluminat cu orgă acționată manual, pupitre de comandă pentru acustica de scenă depășite cu trei-patru decenii, contrastând abisal cu pofta de joc a actorilor, cu talentul și inventivitatea oamenilor de teatru, cu voința și energia – răsplătite de cele mai multe ori de salarii sub demnitatea existenței unei persoane cu minimum de pretenții -, calități ce ne păstrează pe mai departe în plutonul națiunilor civilizate, care fac din teatrul de astăzi, ce spunea marele nostru Caragiale cu aproape două secole în urmă, o sinteză „a tuturor artelor” și mai mult decât atât, o sinteză a tuturor curentelor și tendințelor afirmate până acum.

Atunci când va veni rândul investițiilor și în domeniul artelor și mă încăpățânez să sper că, odată și odată vom deveni o națiune dotată nu doar cu har ci și cu inteligența de a construi spre dăinuire, soluțiile date problemei amenajării spațiului de joc, cu alte cuvinte arhitecturii scenei, vor fi grupate tot în trei categorii, cum le prezenta profesorul Ovidiu Drimba, în urmă cu mai bine de trei decenii:

a) – păstrarea, în linii mari, a tipului clasic de „scenă italiană”, dar cu sensibile modificări ca: abolirea rampei, avanscene laterale extensibile, suprimarea cadrului scenei – viziunea panoramică înlocuind acum vechea viziune în adâncimea scenei – platou înclinat până la 30 grade, comandă electronică a eclerajului, lucruri ce se fac în general în multe teatre din România și de o vreme și la Constanța, problema instruirii personalului ce deservește scena fiind și ea în curs de rezolvare la UNATC, problemă ce o luăm și noi în calcul pentru viitorul cât mai apropiat.

b) – căutarea unor noi structuri scenice care să realizeze o maximă apropiere fizică a actorilor de spectatori și în același timp să fie adaptabile la diferite combinații de joc, fapt care, în același timp, implică în mod necesar folosirea unui decor minim. Astfel de structuri sunt: platoul de avanscenă mobilă, scena pătrată, dreptunghiulară sau circulară complet deschisă către public, scena cu arie de joc semicirculară, adeseori spațiul de joc fiind, în lipsa elementelor de decor, indicat și delimitat cu ajutorul luminii de scenă.⁵

c) – mai îndrăznețe sunt realizările tehnice care gândesc raportul dintre scenă și sală în termeni de mișcare, fie prin pivotarea scenei în decursul reprezentației, fie prin rotația băncilor montate pe angrenaje speciale, cum este de exemplu teatrul construit la Tula, în Rusia, de regizorul Akimov.

Dramaturgia, ca și regia se află în continuă dezvoltare, modalitățile clasice se alătură celor mai noi și mai variate forme de expresie, se pretinde o mare mobilitate platoului scenei, atât pentru asigurarea cursivității spectacolului, cât și pentru crearea de noi valori de dinamică dramatică.

Totul pledează pentru o nouă gândire arhitecturală a spațiului scenic, pentru o restructurare a volumului construit, pentru cuprinderea într-o singură incintă constructivă a tuturor ariilor destinate servirii imediate a spectacolului. Abia aștept finalizarea noii săli multifuncționale din construcția aflată în lucru lângă biblioteca universității „Ovidius”, ce va răspunde, conform ambiției constructorilor, exigențelor realizării spectacolelor de orice natură, lucru ce mă bucură cât participarea directă la un miracol.

Mi-aș dori ca și echiparea tehnică să fie pe măsură, astfel încât procesul de studiu al disciplinei „arta actorului” să poată căpăta, prin spectacole de bună calitate, finalizarea în condiții cât mai apropiate de standardele pe care aparținerea noastră la lumea civilizată ni le impun.

Mă încăpățânez să cred în viitorul artei teatrale și cred că scenele noastre vor găzdui și pe mai departe evenimente teatrale de seamă, valoroase și pline de prospețime, semnate de nume noi, ce vor înlocui cu cinste pe cele ale creatorilor de astăzi, oameni de toată lauda și isprava.

Cred în ce spunea cu înflăcărare și sincer patriotism buna mea profesoară, distinsa și regretata Ileana Berlogea: „Există în lume și formule scenice mai îndrăznețe, mai șocante decât cele de la noi din țară, dar cele mai multe dintre ele se arată a fi efemere rămânând doar o amintire, în timp ce drumul urmat de creatorii noștri se dovedește unul bun, adevărat, despovărat de experimente sterile. Dintotdeauna teatrul a fost o sinteză a trudei și fanteziei colective, a contribuției dramaturgului, actorului și regizorului (aș adăuga eu și a scenografului, artist foarte important în această echipă de creatori), celui din urmă (regizorului), revenindu-i însă nu numai sarcina de a asambla mijloacele de expresie, ci mai cu seamă de a le descoperi pe cele mai potrivite, de a da originalitate și sens înălțător spectacolului prin pecetea irepetabilă, unică a propriei sale personalități”⁶.

Și, vorbind despre viitorul teatrului, nu voi uita niciodată cuvintele distinsului profesor Ovidiu Drimba: „Viitorul teatrului? Răspunsul îl dă însuși trecutul teatrului. Cele douăzecișicinci de secole care ne despart de Eschil demonstrează convingător că teatrul a fost căutat, stimat, iubit de spectator, întotdeauna când a știut să-i ofere acestuia ceea ce îi trebuia: adică să îi sugereze coordonate de gândire și să-i ofere puncte ferme de echilibru moral.” Sunteți pe cale de a vă include în elita slujitorilor Thaliei? Slujiți-o așa cum se cuvine, cu toată dăruirea și fără să cereți răsplată. Ea va veni și vă va mângâia sufletul cu neliniști aducătoare de patos.

1. Ileana Berlogea, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985, p.11

2. Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Avon Books, 1969, p.90

3. Ileana Berlogea, op. Cit. Pp.183-184

4. Vasile Cojocar, *Covorul de purpură. De la Oreste la Oedip.- Teatrul antic în spațiul spiritual dobrogean -*, Ed. Ovidius University Press, Constanța, 2005, pp. 123-169

5. Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini și până astăzi*, Ed. Albatros. București, 1973, pp.370-371

6. Ileana Berlogea, op. cit., pag. 334

MARIANA POPESCU

Stelian Olariu – la 80 de ani

Stelian Olariu este unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai artei corale românești, înscriindu-se în «generația de aur» a unei pleiade de dirijori și compozitori care au impus în muzica corală noi coordonate, atât în arta interpretativă cât și în creație. Stelian Olariu s-a născut la 28 noiembrie 1928, în localitatea Parța – Timiș. Primele contacte cu muzica le-a avut în casa părintească, tatăl său, învățătorul Gheorghe Olariu fiind un foarte bun dirijor de cor, înzestrat cu o frumoasă voce de tenor, care timp de 25 de ani a condus *Corala Bărbătească* din Parța, obținând premii la concursurile organizate de renumiții compozitori ai Banatului: Ion Vidu, Iosif Velceanu, Filaret Barbu, Sabin Drăgoi.

Transferându-se la Timișoara, Gheorghe Olariu va conduce un cor de copii, în care va cânta și fiul său, Stelian Olariu. Gheorghe Olariu a dirijat *Corul Bisericesc al Societății Corale „Înălțarea”* – cor cu bogată tradiție, înființat în anul 1864.

La vârsta de 8 ani, Stelian Olariu începe studiul vioarei, în particular. În paralel cu studiile la Colegiul „Constantin Diaconovici Loga”, a frecventat Conservatorul Municipal, studiind vioara. La Colegiu, l-a avut profesor timp de 8 ani, pe renumitul compozitor și folclorist Nicolae Ursu, cel care avea să-i îndrume pașii înspre cariera muzicală.

În cadrul Colegiului, Stelian Olariu avea să desfășoare o activitate muzicală deosebită, în calitate de corist, de violonist în orchestra școlii și în cadrul cvartetului de coarde realizat împreună cu colegii săi. A făcut parte și din sextetul vocal înființat de preotul Ioan Andreescu, care susținea în cadrul slujbei, răspusurile liturgice.

Stelian Olariu a urmat studii muzicale la Timișoara, la Conservatorul de Stat, înființat în anul 1946, sub îndrumarea lui Sabin Drăgoi – la contrapunct, Vasile Ijac – la armonie, Nicolae Ursu – la folclor, Adelaide Iancovici și Ion Munteanu – la vioară, Silvia Hunița – la vioară, Liviu Rusu – la istoria muzicii, Ion Țiculescu – la dirijat coral, Nicolae Ursu.

Ca student în anul II, în 1948, va deveni dirijor al *Corului Bisericesc al Societății Corale „Înălțarea”*, preluând corala de la renumitul profesor Vadim Șumschi.

În anul 1949, în urma desființării Conservatorului din Timișoara, va fi repartizat pentru continuarea studiilor, la Conservatorul din București, unde studiază sub îndrumarea profesorilor Ion Dumitrescu – la armonie, Nicolae Buicliu – la contrapunct, Zeno Vancea – la istoria muzicii, Tudor Ciortea – la forme muzicale, Teodor Rogalschi și Mircea Basarab – la orchestrație, Ion Vicol, D.D. Botez și Vinicius Grefiens – la dirijat coral.

În anul 1952, Stelian Olariu devine dirijor al *Corului Palatului Pionierilor* din București, funcționând ca titular, până în anul 1962, când a fost numit asistent – maestru de cor la Teatrul de Operă și Balet din București. În paralel cu Opera, până în anul 1967, a mai funcționat o perioadă la *Corul de Copii al Palatului Pionierilor*, având-o ca asistentă pe Eugenia Văcărescu – Necula.

Ca dirijor al *Corului Palatului Pionierilor*, Stelian Olariu a realizat o formație de un înalt nivel artistic, pregătind concerte a cappella și concerte vocal-simfonice susținute în compania Corului și Orchestrei Filarmonicii „George Enescu”, participând la interpretarea în primă audiere a lucrărilor: *Cântarea pădurilor* de D. Șostakoviici, *Carmina Burana* de Carl Orff, *Simfonia primăverii* de B. Britten, *Ioana pe rug* de A. Honegger.

Cu acest cor a făcut numeroase turnee în țară, care au avut un rol de stimulare a mișcării corale pentru copii, trezind atât interesul dirijorilor cât și dorința copiilor de a cânta într-un cor.

Fiind preocupat de repertoriul pentru copii, Stelian Olariu împreună cu Elena Vicică – dirijoarea *Corului de Copii Radio*, a editat un volum cu lucrări corale la o voce și la două voci, destinat cadrelor didactice din grădinițe și învățământul primar. Volumul era precedat de un studiu introductiv care cuprindea îndrumări privind metodologia necesară a fi abordată în repetițiile cu corul.

În 1958, Stelian Olariu pune bazele *Corului Casei Studenților* din București, corul fiind constituit din studenți de la toate facultățile din București. Cu acest cor vor fi înfăptuite performanțe, prin pregătirea vocală deosebită, prin abordarea unui repertoriu de dificultate din muzica românească și universală și prin dăruirea sinceră a tinerilor. Corul se va impune atât prin concerte, cât și prin participarea la competițiile naționale studentești unde a ocupat locurile de frunte.

În anul 1962, Stelian Olariu a fost numit asistent – maestru de cor la *Corul Operei Române* din București, la propunerea Ministerului Culturii. Stelian Olariu a fost stimulat de colaborarea cu Gheorghe Kulibin, un dirijor cu o experiență deosebită în domeniul operei și în același timp un adevărat mentor pentru tânărul dirijor. Încă din toamna anului 1962, tânărul asistent va fi nevoit să facă față tuturor cerințelor din operă, din cauza îmbolnăvirii lui Gheorghe Kulibin. Din anul 1963, în urma decesului lui Gheorghe Kulibin, Stelian Olariu devine maestru de cor, fiind nevoit să depună o muncă deosebit de susținută pentru asimilarea întregului material coral, cu un ansamblu de 118 coriști care trebuiau să susțină cinci spectacole pe săptămână.

La împlinirea a 45 de ani de activitate în domeniul Operei, bilanțul activității sale era de-a dreptul emoționant. Maestrul a pregătit peste 120 premiere și reluări a unor titluri din creația genului din toate perioadele muzicii universale, „atingând o performanță cantitativă de peste 8000 de spectacole”.¹

Dintre lucrările studiate de Stelian Olariu împreună cu corul Operei putem aminti: Giuseppe Verdi – „Bal mascat”, Nabuco”, „Otello”; G. Puccini – Turandot; A. Boito – „Mefistofele”; L. van Beethoven – „Fidelio”; C.M. Weber – „Frischütz”; Al. Borodin – „Cneazul Igor”; P.I. Ceaikovski – „Evgheni Oneghin”;

C. Saint - Saëns – „Samson și Dalila”; G. Enescu – Oedip; Cornel Trăilescu „Motanul încălțat”; Pascal Bentoiu – „Hamlet”, etc.

Stelian Olariu a participat la realizarea de imprimări Radio și pe disc: „Traviata” și „Tosca” cu Virginia Zeani, „Madam Butterfly”, „Boema”, „Rigoletto”, „Cavaleria rusticana”, „Paiate”, „Motanul încălțat”, „Decebal” de Gh. Dumitrescu, „Noaptea cea mai lungă” de Doru Popovici etc.

În anul 1963 a obținut în Japonia „Discul de aur” pentru imprimarea operei „Oedip” de G. Enescu.

Muzicologul Vasile Donose prezintă deosebit de plastic portretul Maestrului, pe care îl consideră o adevărată „legendă” a scenei lirice românești, fiind „posesorul unei pregătiri muzicale solide, al unui exemplar simț al profunzimilor discursului muzical, al unor energii creatoare ce se nasc parcă ele însele sub presiunea unui ideal estetic trăit la cotele celei mai profunde vocații ale perfecțiunii”.²

Stelian Olariu s-a dedicat muzicii de operă cu toată pasiunea, fiind conștient de complexitatea muncii sale, având menirea de a forma nu numai simpli coriști, ci adevărați artiști, capabili să facă față totodată și cerințelor regizorale în desfășurarea spectacolului.

Marin Constantin îl consideră „unul dintre marii dirijori ai prezentului, unul dintre cei mai talentați dirijori pe care i-am întâlnit în lume... Artist adevărat, prodigios, dăruit muzicii până la intrarea în singularitate, Stelian Olariu ar fi dobândit același mare succes, orice alt tip de formație corală ar fi construit”.³

Stelian Olariu demonstrează o putere de muncă de excepție, fiind implicat și în prezent în activitatea Operei Române, la un compartiment de mare importanță – corul, care se evidențiază prin omogenitate și printr-o tehnică vocală care-i permite asimilarea și interpretarea unui volum mare de lucrări.

¹apud *O viață pentru muzică* - Nicolae Ciobanu, Asociația Națională Corală din România, București, 2005, p.7

²Vasile Donose, *O viață dedicată muzicii - Maestrul Stelian Olariu*, Buletin Informativ nr. 7, Asociația Națională Corală din România, p. 36

³Vasile Donose, *O viață dedicată muzicii - Maestrul Stelian Olariu*, Buletin Informativ nr. 7, Asociația Națională Corală din România, p. 36

OVIDIU DUNĂREANU

*„Nici nu mi-aș putea închipui
cultura noastră, și civilizația chiar,
din ultimele două veacuri, fără aportul
intelectualilor de sorginte aromână”*

DIALOG CU ISTORICUL STOICA LASCU

-De-a lungul timpului, dar mai ales în ultimii ani, ne-am întreținut deseori asupra destinului, a istoriei trecute și prezente a aromânilor, etnie căreia îi aparții și de care nu te dezici; dimpotrivă, ai avut neechivoce atitudini publice vis-à-vis de anumite încercări ale unora de a impune recunoașterea voastră drept a 20-a minoritate națională în România.

– Când spui „voastră”, parcă am sentimentul că deja operezi, chiar dacă fără intenție, discriminatoriu, ca și când aromânii din România ar fi altceva decât românii nord-dunăreni; sunt, pur și simplu, românii originari din Balcani. Pe de altă parte, nici „etnie” nu-i, din păcate – în contextul invocat –, tocmai termenul cel mai nimerit, mai ales din cauza posibilelor și derutantelor conotații politice de astăzi, unele sinonime cu cel de „minoritate”. În plus, aici nu-i vorba de „dezicere” sau de relevarea evidenței apartenenței „coetnicilor” – iată! – mei, originari din Balcani, stabiliți în România, la românitatea ca atare – sau românism, spune-i cum vrei. Acestea sunt lucruri istoricește clarificate de mult – și nu, în primul rând, de către specialiști români, ci de savanți europeni –, astfel încât nu are rost, cred, a consuma spațiul tipografic și timpul lectorilor noștri prin reiterarea unor aserțiuni de uz comun; și nici a mă determina să mai calific, și acum, sensurile profund antinaționale/antiromânești și carierist-materialiste a numitelor „încercări” de factură politicianistă. Slavă Domnului, despre reprezentanții ramurilor balcanice ale neamului nostru – adică aromânii, sau „rămânii” cum se autonumesc cei din Albania, și megleniții – stabiliți în țară, se poate vorbi și altfel decât prin apelul la arătarea cu degetul a derapajelor unora dintre urmașii lor. Anume, în cheia național-culturală,

unica productivă, progresistă și validată istoricește, de factură realmente modern-europeană; este alta decât cea manelist-consumatoristă, cu evidentă încărcătură de autosuficiență, egocentrism și etnocentrism, și, chiar, ignoranță informativă – atribute jenante când vin să se asezoneze datului cu părerea a unor inși care, chiar dacă posedă o diplomă universitară, mai ales în domeniul neumanistic, se și autoconsideră suficient de îndreptățiți în acest sens, adică în a avea idei, de tot felul...

– Bun, dacă este vorba, prin urmare, de lucruri științificește clarificate, despre care cititorii noștri, chiar cu instruire medie, au cunoștință, cum de astfel de chestiuni – ca, de exemplu, etnogeneza lor, raporturile cu alte popoare, locul în ansamblul națiunii române și a altor națiuni din Balcani, identitatea lor, a aromânilor, de-a lungul vremurilor și, mai ales, astăzi, la începutul mileniului trei – nu sunt însușite de înșiși aromânii?

– Stai, în primul rând nu-i vorba de un număr chiar așa de mare de inși aflați în situația de a emite judecăți, care, într-o construcție intelectuală normală, sunt circumstanțiate doar profesionaliștilor recunoscuți în și de către mediile universitare sau disciplinele de specialitate respective – Lingvistică, Istorie, Etnologie, Etnografie ș.a. Pe de altă parte, ai dreptate să sesizezi existența, iată, a unor posibile falii între acumularea de date și concluzii științifice – ce încep a se structura, la nivelul savanților europeni, ca să nu vorbesc de cronicarii și umaniștii moldo-valahi, cel puțin din Veacul Luminilor, al XVIII-lea, când învățatul german Johann Thunmann arată că „vlahii” din Balcani sunt de același neam cu cei din Principate, adică sunt, cu alte vorbe, români – și nivelul lor de receptare din partea unora dintre contemporanii noștri. Percepția deformată a unor realități și concepte, statuate ca atare în lumea științifică, se datorează, însă, deficitului de abordare metodologică a autodidacților în cauză, pe fondul, cum spuneam, a numitelor lor tare. În același timp, firește că și cunoașterea științifică nu este finită, evoluează și comportă, încontinuu – în ceea ce privește chestiunile menționate de tine –, nuanțări și adăugiri; pe fond, însă, nu sunt schimbări fundamentale, de esență. Iată, de pildă, reputatul profesor vienez Max Demeter Peyfuss a demonstrat în urmă cu peste două decenii că „metropola aromânilor” din Balcani, Moscopole – astăzi, o așezare rurală mai răsărită din Albania – nu era chiar atât de populată, cum s-a transmis prin pana unor autori de la începutul veacului al XIX-lea, iar distrugerea și prărsirea sa nu se datorează doar mult invocatelor atacuri cu conotații foarte personalizate. Cu toate aceste reevaluări, este întreținută, în continuare, de categoria pomenită de „specialiști”, „fantasma” încărcată cu legendă a rolului acestei urbe, numită, pe de altă parte, de către alții, *nota bene*, „oraș al românilor”.

– Și nu este așa? Vlahii din acea zonă, stăpânită de Imperiul Otoman, adică vestiții moscopoleni, nu sunt români?

– Pot fi și, la fel de bine, nu pot fi numiți astfel. Să mă explic. Romanitatea Orientală nu a avut, cum se știe – din păcate, spunem noi; alți coneuropeni din zonă ar gândi, mai mult ca sigur, altminteri... – șansa configurării sale într-un Stat, respectiv într-o națiune care s-o reprezinte și cu care să se identifice; de evoluția, și aceea în etape, spre statalitate unitară și națiune română – apelate doar în *Secolul Naționalităților*, al XIX-lea, cu termenul de *România*,

respectiv etnonimul de *români* – nu au beneficiat decât vlahii nord-dunăreni, din principatele Moldova și Țara Românească, precum și din Transilvania; pe când cei din Peninsula Balcanică – chiar dacă aici s-au constituit primele state ale acestor neolatini orientali, în spațiul Greciei de astăzi, înainte cu câteva secole de nașterea, pe la 1330-1360, a voievodatelor nord-dunărene – nu au putut să-și continue o existență statal-instituțională și, ca efect, națională, de sine-stătătoare; vlahii balcanici și-au continuat, firește existența, dar nu statală, beneficiind doar, în anumite zone muntoase – greu accesibile – de ceva autonomii, în cadrul celor două mari imperii: al Crucii, adică Bizantin, respectiv al Semilunii, cel Otoman. Cum în timpul turcocratiei nu se pomenea decât de existența creștinilor, fără deosebire de limba ce-o vorbeau și neamul cărora le aparțineau, se înțelege că vlahii – cum erau numiți de călătorii străini și, treptat, și de către autoritățile otomane – nu au putut să parvină a avea și conștiință națională, respectiv română, precum cei de la nord de Dunăre; iar cei care au avut-o, și-au receptat-o în Secolul Naționalităților, sub influența acțiunii național-culturale susținută de Statul Român. Pe aceștia putem să-i numim, în adevăr, în cunoștință de cauză, români; dar suntem acum deja în secolul al XIX-lea. Pe vremea existenței târzii a Moscopoliei, putem spune doar că aceasta era o metropolă a „vlahilor”, a „aromânilor”, adică locuită de ei – intelectualii lor de la *Noua Academie* fiind, în plus, emergenții elenismului –, dar atât; românismul era, în acea vreme, în suferință chiar la el acasă, pe plaiurile mioritice, sub acțiunea aproape devastatoare a aceluiași elenism, prin fanarioții săi.

– Să înțeleg, prin urmare, că nu toți vlahii sunt români? Asta nu ar însemna că acei aromâni care cer a fi recunoscuți ca minoritate în România au o justificare în demersul lor?

– Te referi la vlahii, *recte* aromânii, din arealul balcanic al Imperiului Otoman, căci vlahi erau numiți și neolatini din nordul Dunării, al Munților Balcani mai exact. Nu, nu înseamnă câtuși de puțin așa ceva; o poate interpreta deformat însă, doar categoria de inși pomenită mai înainte sau necunosătorii în „cestiune”. Vorbeam de importanța cunoașterii științifice, fapt ce presupune o abordare jalonată de reguli metodologice ca atare și contextualizare istorică în acord cu marile și definitivele linii în evoluția umanității. Asta înseamnă că și partea balcanică a romanității s-a înscris și ea în devenirea modernă a popoarelor; numai că împrejurările geopolitice, care începând cu veacul al VII-lea au determinat spargerea unității etnice și lingvistice a nelatinilor carpato-balcanici – dar și anumite particularități psihocomportamentale – și-au pus extrem de nefast pecetea în calitatea acestei evoluții, determinând, în fapt, o cantonare în particularisme, căutări și determinări a unor proiecții identitare anistorice – cu reminiscențe și în zilele noastre. De aici, tragediile care au însoțit configurarea modernității vieții aromânilor, ajungându-se, mai ales în primul deceniu al secolului trecut și în anumite zone locuite de ei, la situații tensionate, inclusiv prin comiterea unor asasinat împotriva acelor vlahi care, sub influența acțiunii național-culturale a Statului Român – prin intermediul școlilor în limba română, deschise în așezările locuite de aromâni –, își asumau identitatea de români, și nu de eleni. Urmașii acestor români balcanici s-au stabilit în perioada interbelică în județele dobrogene Durostor și Caliacra, recuperate în 1913; s-au stabilit, firește, *în calitate de români*, altminteri nici nu erau împroprietăriți. Cea mai mare parte a lor, însă,

a rămas în statele balcanice, după al Doilea Război Mondial – când România n-a mai putut să se intereseze de soarta lor, în noua arhitectură geopolitică europeană –, nemaivând conștiința comuniunii cu națiunea română – decât, cel mult, și mai ales în rândurile persoanelor mai în vârstă, la nivel individual. Revenind la întrebarea ta, astăzi putem vorbi de dimensiunea balcanică a românismului doar ca un fapt revolut sau ca o prelungire a unor dorințe: aromânii din statele balcanice nu se simt, în marea lor majoritate, români, din motivele arătate; pe de altă parte, în anumite statistici oficiale sau oficioase din țară se înglobează, astăzi – problematic, mai ales atâta vreme când totul se petrece la nivel declarativ și politicianist, fără o asumare programatic-instituțională –, la categoria de români toți presupușii aromâni din Balcani care mai au conștiința unei individualități ca atare, etnice și lingvistice; aceștia, însă, sunt din ce în ce mai puțini nativi, fiind asimilați tot mai accentuat, globalizarea precipitând fenomenul.

Cât privește pe urmașii celor stabiliți în România interbelică – se înțelege că aici ei nu pot fi minoritari, tocmai ei, ai căror strămoși au cerut să vină în țară pentru a-și salvagarda, în calitate de români, specificul etnic și lingvistic, o proprie individualitate!

– O individualitate pe care, totuși, o vedem astăzi că se afirmă atât în Balcani cât și în România, și a cărei conștientizare datează din vremea Iluminismului. La o distanță de două secole și jumătate, această revigorare, „a treia renaștere aromână”, cum am citit că este denumită, are și elemente de consistență culturală, sau se limitează la nivelul manifestărilor folclorice și al simpoziunilor mai mult sau mai puțin festive?

– Nu știu în ce măsură putem vorbi de o „afirmare”, dar este, într-adevăr, destul de vizibilă și deseori mediatizată la nivelul formelor sesizate. Am rezerve, însă, asupra conceptului de „renaștere”, fenomen văzut ca o „reînflorire” a unui trecut revolut, în anumite componente ale sale. În urmă cu aproape un veac, pe la 1909, profesorul Pericle Papahagi vorbește, este adevărat, în cunoscutu-i op *Scriitori aromâni din secolul al XVIII-lea (Cavalioti, Ucuta, Daniil)* despre „redeșteptarea aromânească la sfârșitul sec. XVIII și începutul sec. XIX”; mai degrabă, însă, este vorba despre începutul – în contextul, cum spuneai, al ideilor Iluminismului –, prin intermediul a nu mai mult de patru-cinci intelectuali moscopoleni, a unui proces de conștientizare etnică și lingvistică, de afirmare a unei individualități proprii – alta decât cea elenă; a unui proces care se va împlini în firescul și legicul său prin asumarea – însă doar de către o parte a vlahilor balcanici, mai ales cei neurbanizați – a calității de român, respectiv a românității, în „lungul secol al XIX-lea”; adică în perioada de până la Primul Război Mondial, în particular, practic, până la războaiele balcanice din 1912-1913.

Prin urmare, „redeșteptare” sau „renaștere” față de care anume perioadă din trecutul vlahilor balcanici – recognoscibilă în fapte istorice, culturale și cu o explicită afirmare a identității neolatine? Ceea ce se întâmplă astăzi – în statele din Balcani unde există vlahi, mai mult sau mai puțin asumându-și identitatea istorică, dar și în alte țări, pe unde s-au mai așezat după război –, cam de vreo trei decenii, și chiar mai puțin, stă sub lăudabilul semn al afirmării aromânilor (care nu au fost încă asimilați) în plan cultural și identitar; a unei afirmări produse, prin intermediul a câtorva persoane, în contextul general-european de încurajare – benefică, de altfel, dar numai până la punctul critic

al manipulării politice, cum este cazul, la noi, cu clamata anistorică „minoritate aromână” – a identităților locale sau regionale.

– **Personalități ale culturii române de astăzi, precum academicienii Matilda Caragiu Marioțeanu și Șerban Papacostea, scriitorul Hristu Cândroveanu, profesorii și cercetătorii Nicolae-Șerban Tanașoca și Nicolae Saramandu, actorul Ion Caramitru sunt voci autorizate ale aromânilor de la noi; despre ei ai scris în mai multe rânduri, inclusiv în paginile acestei reviste. În numele aromânilor se pronunță însă și alți oameni de cultură, inclusiv din străinătate.**

– Este firesc să fie așa, în diversitatea ideatică de astăzi, minată, din păcate, de păgubitoarea, în unele locuri, „corectitudine politică”. Nu se exprimă – n-aș zice „în numele aromânilor”, ci mi se pare mai corect și moral a se face vorbire asupra problematicilor ce interesează pe tot mai asimilații reprezentanți ai romanității balcanice – doar oameni de cultură din România, de origine aromână, recunoscuți ca atare, ci și alte voci care – în Occident și Statele Unite, mai ales –, au avut, la vremea lor (în anii '80-'90) un merit deosebit de important; un aport istoric aș zice, în impunerea în mediile jurnalistice și europene a interesului acestora față de problematica supraviețuirii identitare a vlahilor în Balcani, ca neam neolatin. Nu sunt mulți aceștia, dar rolul lor în reîmprospătarea interesului față de destinul fraților lor aromâni va fi reținut, fără îndoială, ca expresie a iubirii de neam și limbă – în suita, *nota bene*, a bunelor tradiții insuflate de școala și educația românească. Era, în fond, continuarea aceluiași devotament pentru congeneri din Balcani care a însuflețit, în perioada „lungului” secol al XIX-lea, acțiunea național-culturală românească; acțiune susținută de pionerii românismului balcanic Dimitrie Cazacovici, Dimitrie Athanasescu, Apostol Mărgărit, Andrei Bagav, Ștefan Mihăileanu, de o pleiadă de profesori, învățători, comercianți, inclusiv și de unii dintre celnicii aromânilor. Este vorba de inginerul Iancu Perifan, stabilit la Paris, de profesorii universitari Aureliu Ciufecu și Tiberius Cunia, stabiliți în S.U.A., de regretatul profesor universitar Vasile Gh. Barba, stabilit în Germania. Ei sunt la originea, în fapt, a reinsuflării încrederii în rândurile aromânilor din statele balcanice în a-și apăra și promova identitatea neolatină – alta decât cea a națiunilor asimilatoare. Și asta în condițiile în care nu se mai pune problema, cum am mai spus – în dinamica multiculturală și polifonică a lumii de astăzi, în noul context și curs al istoriei europene –, a asumării, de către aceștia, a românității; doar urmașii celor stabiliți în România au avut și au șansa acestei superioare, în planul devenirii și evoluției umane, identități. Cărți în limba maternă, discuri, texte religioase, dicționare, calendare, emisiuni radiofonice, simpozioane și congrese internaționale, dar și apeluri adresate instituțiilor europene – au constituit osatura unui proces ce s-a finalizat, benefic, în 1997, prin adoptarea, de către Adunarea Parlamentară a Consiliului Europei, a unui important document; respectiv, *Recomandarea 1333*, ce pledează pentru ocrotirea identității culturale a aromânilor, în statele unde locuiesc (și nu pentru impunerea recunoașterii lor politice, ca minoritate, cum în mod eronat se încearcă, de unii, a se deturna fondul și sensul documentului în cauză).

– **Persoanele pe care le-ai menționat sunt deja octogenare; sunt urmate în acțiunea lor și de altele, din generațiile tinere, cu aport cultural mai notabil?**

– Personalităților menționate (formate, repet, ca intelectuali prin intermediul școlilor românești interbelice) – pe care le-am cunoscut destul de bine, și cărora le port un respect constant pentru acțiunile lor în slujba apărării identității vlahilor balcanici –, li se pot adăuga, din această perspectivă a implicării, și cu diferite nuanțe de apreciere, și alți valoroși intelectuali de origine aromână. Nu menționez decât doi – și mai mult, cum ai spus, din perspectiva valorii operei lor, respectiv a creațiilor literare în limba maternă. Este vorba de poetul, prozatorul și publicistul macedonean Dimo Dimcev, vorbitor fluent de limba română literară – care semnează cu numele patern neslavizat Dina Cuvata –, animator al uneia dintre foarte cunoscutele asociații ale aromânilor din Macedonia, și editorul aromân postbelic – din afara României – cel mai productiv și valoros. El nu este doar unul dintre scriitorii aromâni de frunte, din anii noștri, sau traducătorul în limba maternă a numeroase opere universale clasice. Aromânii de pretutindeni trebuie să-i fie recunoscători elevatului și sensibilului creator grămostean de la Skopje – altminteri, cu o puternică personalitate –, în primul rând pentru traducerea, în urmă cu câțiva ani, pentru prima oară, a *Bibliei*, relevându-se, prin aceasta, cu alte cuvinte, că bogăția lexicală a Cărții Cărților este compatibilă și cu aromâna – idiom îmbogățit, este adevărat, de acest plin de har creator. Pentru această realizare monumentală a aromânisticii – nu mai poate fi, în privința unor păreri mai iconoclastice ale autorului, nimic de comentat... Să arăt, totuși, și ultima „ispravă” editorială a prolificului Dina Cuvata, comisă în primăvara acestui an; anume, actul cultural remarcabil de depistare și punere în circuitul public – tot în cadrul amplei colecții *Biblioteca Națională Armănească „Constantin Belemace”*, de la Skopje –, a unui rarisim manuscris religios aromân, inedit prin urmare, scris în anul 1891 de prelatul catolic din Bitolia, Jean Claude Faveyrial, prieten al românilor balcanici și confident al lui Apostol Mărgărit, inspectorul Școlilor Române din Imperiul Otoman.

Cealaltă personalitate culturală a aromânisticii de astăzi, pe care aș dori să o relev este literata Kira Iorgoveanu-Manțu.

– **Dobrogeancă de-a noastră; n-o cunosc personal – știu însă că lucrează la un grup editorial internațional, calitate în care, în urmă cu câțiva ani, a inițiat o colaborare, nefinalizată, cu profesorul Popișteanu, directorul Bibliotecii Universității „Ovidius”; am văzut-o în urmă cu vreo lună la televizor, la o întrunire a *Fiilor Satului* din comuna Nicolae Bălcescu, din jud. Tulcea; i-am citit, de asemenea, cu interes, și unele din cărțile scrise în dialect – și pot spune că daco-românul din mine a priceput fără vreo dificultate scriitura aromână; posed, de asemenea, două din *antologiile* aromânești alcătuite de această autoare născută la noi.**

– Este, într-adevăr, așa cum văd că știi, originară dintr-o localitate tulceană, dar șezând de peste două decenii în Germania – schimbare a domiciliului care a pus capăt, din păcate, a unei mult promițătoare activități scriitoricești și de editoare a textelor clasice în aromână. Odată stabilită în străinătate, foarte apreciată poetă și povestitoare – formată, se înțelege, și ea, la școlile secundare și universitare românești – s-a implicat, în susținerea îndeaproape, alături de soțul său, ing. Iani Manțu, a demersurilor întru relevarea identității aromânilor ale lui Vasile Gh. Barba. L-a excedat însă programatic, radicalizându-și atât verbul – imprecapiile sale publice la adresa fostei profesoare și

mentore, doamna Matilda Caragiu Marioțeanu, nu pot uita aceasta, rămân ca atare – cât și, mai ales, obiectivele, reduse – în Patria-mamă, România! – la derizoriul politicianismului contraproductiv. Totuși, calitatea operei sale rămâne, configurându-i unul dintre primele locuri în aromânistica de astăzi, în relevarea căreia se ostioiește – cu folos real, când este vorba de acte culturale. Mă gândesc, când spun asta, și la îngrijirea de către dânsa – împreună cu traducătorii respectivi, universitara bucureșteană Mariana Bara și parizianul Nicolas Trifon –, sub egida unei organizații belgiene, a volumului bilingv (aromână/franceză) *Noi, poetslji a populiloru njits. Poemi tu limba Makedonarmână (Armână)*, apărut anul trecut. Faptul că iubitorii de poezie de limbă franceză iau cunoștință de creațiile a 32 de autori aromâni contemporani – nu dintre cei „clasici”, ci afirmați în ultima jumătate de secol –, trăitori în România, în Balcani dar și în alte spații, pe unde i-a dus viața – nu se constituie într-un act cultural remarcabil, ce merită a fi relevat? Eu cred că da – în ciuda unor aprecieri, pe care grămosteana, și ea!, de la fostul Bașchioi le emite într-o introducere subintitulată, sugestiv, *Torna, torna, fratre*, și care comportă discuții; sau a unor inovații semantice voit derutante – cu caracter subliminal vădit –, precum utilizarea exclusivă a termenului de *macédonoarman* pentru etnonimul științific, consacratul și uzualul *aromân*...

– Pot fi importante lucrările pomenite sau altele scrise în dialect, dar de autori care nu s-au născut sau au trăit în România; în ce măsură aparțin culturii române de astăzi, știut fiind că marii creatori dialectali au aparținut întotdeauna acesteia?

– Chestiunea este complexă, în adevăr, și trebuie circumstanțiată ca atare. Dacă este să mă refer la partea finală a celor spuse de tine – lucrurile sunt mai simple. Toți, practic, literații dialectali, în perioada de până la Primul Război Mondial, dar și ulterior – sau care s-au ocupat cu folclorul și istoria aromânilor – s-au afirmat și au fost publicați în România, unde se și stabiliseră ca aparținând românității. Creațiile lor – dar și publicațiile tipărite în aromână – fac parte din cultura română modernă, ilustrând dimensiunea balcanică a ei. Nici nu mi-aș putea închipui cultura noastră, și civilizația chiar – dacă ne-am gândi mai bine la rolul jucat de specialiști: comercianți și finanțiști, medici, prelați, arhitecți, avocați și magistrați, învățători și profesori, artiști, ba chiar și ingineri sau sportivi cunoscuți din zilele noastre –, din ultimele două veacuri, fără aportul intelectualilor de sorginte aromână. Și nu-i vorba aici de personalități notorii ale culturii noastre cu ascendență vlahă mai mult sau mai puțin îndepărtată, și de care nu au făcut mare caz în timpul vieții, sau chiar nu și-au invocat-o deloc, considerându-se pur și simplu români – precum, ca să pomenesc doar câteva nume-reper ale României moderne, A. Șaguna, M. Sadoveanu, Oct. Goga, Șt.O. Iosif, L. Blaga, Take Ionescu. I. Antonescu, A. Scrima... Am în vedere acele personalități provenind din romanitatea balcanică ce și-au conștientizat – în general, la prima sau cel mult a doua generație cu instruire școlară – individualitatea, asumându-și, corespunzător, și naționalitatea – care nu putea fi decât română; și care au fost intelectuali foarte activi și în lupta național-culturală a fraților lor – precum Th. Capidan, Per. Papahagi, G. Murnu, Marcu Beza (membri ai Academiei; alți academicieni, de sigură și mărturistă sorginte aromână – D. Cosacovici, D. Caracostea, E. Carafoli, I. Caragiani, Ath. Joja, I. Juvara, Duiliu Marcu, Ap. Mărgărit, I. Pacea, C. Papacostea, Ș. Papacostea), Ioan D. Arginteanu, Petru

Vulcan (de la Constanța, cel care semna, în primele două decenii ale veacului trecut, *Picurarlu dela Pind*), Constantin Noe, Anastase Hâciu, Tache Papahagi și alții. Fără existența măcar a acestora, cultura română ar fi fost, neîndoielnic, mult mai sărăcită... După cum este, astăzi, văduvită datorită needitării a unor opere importante ale romanității moderne balcanice, și ale căror manuscrise, aflate la Biblioteca Academiei noastre, așteaptă a fi valorificate științific; este vorba, cum specialiștii cunosc, de două dicționare – *Diccionariu în cinci limbi* (inclusiv în aromână), elaborat, la Budapesta, pe la 1821, de aromânul N. Ianovici, respectiv, mai ales, *Dicționarul macedo-român*, în patru volume, datorat osârdiei de o viață a preotului Ioan Murnu, tatăl inegalabilului traducător în limba română al lui Homer; și, de asemenea, cum la fel se impune o ediție științifică a scrierilor din *Codex Dimonie*...

Cât privește, ca să conchid la întrebare, creatorii în aromâna de astăzi – alții decât cei care au sau au avut legături nemijlocite cu România, prin strămoși sau prin naștere –, ei aparțin, în opinia mea, aromânisticii, desigur, în general, iar apoi culturii respectivelor țări natale din Balcani; iar, până la urmă, aparținem, cu toții, bătrânei Europe...

Un catehism aromanesc inedit

Neobositul editor de scrieri aromanești care este aromânul macedonian Dina Cuvata (Dimo Dimcev), de la Skopje, a scos de curând de sub tipar o nouă carte: Jean-Claude Faveryal, *Catechisme valaque. Catehiz armănescu. Аромански катехизис*, Scopje, 2008 (Unia ti Cultură-a Armănjilor dit Machidunii. Biblioteca Natsională Armănească „Constantin Belimace”. Colectslea „Archimandrit Averchi”).

După cum spune titlul, este o carte de învățătură creștină în dialectul aromân, datând din 1891. Ea poate fi pusă în legătură cu un manuscris mai vechi cu aproximativ o sută de ani (sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, și anume *Liturghierul aromănesc*, descoperit în Albania mult mai târziu față de data la care a fost scris și editat în România, în 1962, de Matilda Caragiu Marioțeanu. La fel ca și manuscrisul *Codex Dimonie*, datând din aceeași perioadă, găsit și tipărit la Leipzig, în 1894-1899 de romanistul Gustav Weigand, această scriere reflectă preocuparea aromânilor din Balcani de a-și cultiva credința creștină strămoșească în propria limbă.

În cazul de față însă avem a face cu o operă manuscrisă inedită, realizată de un misionar catolic în Macedonia, pe nume Jean-Claude Faveryal. Autorul, francez de origine (s-a născut în 1817, în regiunea Auvergne), preoțit în 1845, a fost trimis ca misionar catolic în Balcani (Grecia, Turcia Europeană) și a ajuns în vilaietul Monastir. Aici a desfășurat o intensă activitate culturală printre bulgari, aromâni și albanezi, a deschis școli împreună cu Apostol Mărgărit, inspectorul general al școlilor românești din Imperiul Otoman, la Berat, Korra și Prizren. Din 1867, când s-a stabilit la Bitolia, unde a devenit profesor de franceză și de filosofie la Liceul Românesc din această localitate. A murit în 1893.

Iubindu-i mult pe balcanicii din regiunea respectivă, Jean Claude Faveryal le-a dedicat manuale de conversație, catehisme, lucrări de istorie și alte materiale, multe dintre ele rămase nepublicate. Cunoscând acest lucru, Dina Cuvata s-a gândit că, printre operele sale, trebuie să existe și lucrări pentru aromâni, în mijlocul cărora a profesat și pe care a sperat să-i aducă la religia catolică. După ani de căutări, în ultimul timp și pe internet, editorul a aflat de la profesorul german Robert Elsie, specialist

în literatura și cultura albaneză, despre existența manuscrisului bilingv *Catechisme valaque a l'usage des prêtres. Un manuscrit inedit. Monastir, Bitola, 1891*. Curând, o copie a acestui manuscris îi este trimisă la Skopje, astfel încât Dina Cuvata a putut începe munca de editare. În toată întreprinderea sa, editorul a fost ajutat de profesorul și publicistul Goran Kostov. Intenția a fost ca volumul să apară în 2007, când s-au împlinit 190 de ani de la nașterea lui Jean-Claude Faveryal, dar condiții obiective au făcut ca manuscrisul să fie tipărit un an mai târziu. Ceea ce este însă demn de relevat este munca stăruitoare a lui Dina Cuvata desfășurată pentru descoperirea și valorificarea pentru aromâni de pretutindeni a acestei extrem de interesante scrieri a preotului francez, dedicată valahilor din Balcani.

Munca de editare științifică a unui manuscris presupune multă mîgală și o repartiție judicioasă în pagină a textului original a variantei lui tipărite și a notelor și comentariilor lămuritoare pentru diversele aspecte privind grafia, formele de limbă, consecvența acestora etc. În cazul de față, Dina Cuvata a facsimilat manuscrisul original, oferindu-l astfel cititorilor, specialiștilor mai ales, *in integrum restitutio* și permițându-le accesul direct la sursă. Editorul, neavând în față originalul, ci numai o fotocopie a lui, micșorată în format A5, ca să încapă două pagini pe o pagină în format A4, a trebuit să desfășoare o muncă asiduă de identificare a filelor și paginilor originale pentru a le putea tipări. În total, au fost identificate 58 de file. Primele șase sunt bilingve, textul în franceză, pe fața filei, iar textul în aromână pe verso. De la pagina 7, textul este scris numai în aromână.

Soluția aleasă de Dina Cuvata pentru editarea în sine a acestui foarte interesant manuscris se situează între o editare riguros științifică și una de popularizare. Textul propriu-zis este precedat de o prefață în aromână (p.7-13 a volumului), macedoneană (p.14-21) și franceză (p. 22-28), în care editorul ne transmite o seamă de informații privind descoperirea manuscrisului (o parte din acestea fiind preluate și de noi *supra*), observații asupra grafiei întrebuițate pentru textul aromânesc, păreri sale asupra limbii în sine folosite de autor, precum și o biografie a lui Jean Claude Faveryal, rezumată după aceea a lui Robert Elsie, cuprinsă în lucrarea *L'Histoire d'Albanie* (Dukagjini Balkan Books, Peja, 2001).

Catehismul este precedat, după cum am menționat *supra*, de 6 pagini în limba franceză, un fel de introducere în materie, cuprinzând scurte texte de mărturisire a credinței creștine, însoțite pe versoul filei respective de versiunea lor în aromână. Acestea poartă titluri precum *Acte d'adoration*, în aromână, *Faptă di înclinare*, *Acte de foi* – ar. *Faptă di Credință*, *Acte d'espérance* – ar. *Faptă de speranță*, *Pater noster* – ar. *Tatalălu a nostru*, *Salutation Angélique* – ar. *Salutațiunea Angeréscá*, etc. De la pagina 7, urmează cuprinsul catehismului propriu-zis în aromână.

Editarea în sine a textului original se face, după cum am arătat *supra*, prin facsimilare. Sunt evidențiate astfel formele de limbă întrebuițate de autor (sau de traducător și/sau copist?), grafemele folosite pentru redarea fonemelor specifice dialectului aromân, caligrafia și, implicit, gradul de lizibilitate a textului manuscrisului. Intervenția editorului constă în echivalarea cu litere de tipar a textului facsimilat, în partea dreaptă a paginii, și în adăugarea în partea inferioară a paginii a propriei versiuni a aromânei în care este scris *Catehismul*.

În tipărirea formelor manuscrise, editorul respectă în general originalul, cu variațiile sale grafice, care redau pe /ă/, și prin ă, notat á, prin â, dar și

prin *ě*; diftongul *ěá*, prin *é*; diftongul / *ěá* /, prin *ó*; consoana palatală / *l'* /, prin / (litera / cu sedilă); africata / *ť* /, prin *π*, în mijlocul cuvântului și prin *ť*, în partea finală; africata / *d* / (*dz*), prin *d*; grupul /*šť*/, prin *șc* etc. Puținele sale intervenții în acest sens nu afectează înțelegerea. Iată un exemplu de cum apar unele dintre acestea în text:

“*Ĭ.Hijilu al Dumnidá aravdá dicara tóte miseriile a banějei?*

R.Da, tóte, afará di láețile πe yin la pėcat” (p. 57).

Intervenția editorului în textul de mai sus constă doar în redarea prin *y* a fricativei palatale sonore / *Đ* /, notată în text prin *ĵ*. În general, Dina Cuvata intervine acolo unde este vorba de inconsecvența traducătorului (copistului?), asigurând unitatea grafică necesară, ceea ce permite o lectură fluidă a textului tipărit.

Aromâna în care este scris (tradus?), *Catehismul* lui Jean_Claude Faveryal este o variantă cu influențe dacoromânești, care se practica foarte probabil la sfârșitul secolului al XIX-lea în școlile aromânești din Balcani. Vorbit numai în casă sute de ani, dialectului aromân îi lipseau termenii pentru referenți (realități) cu care vorbitorii nu se întâlneau până atunci când a început să fie predat în școală, împreună cu limba română literară practică la acea vreme în România. Pe de altă parte, autorul sau traducătorul(?) aromân necunoscut) care a tradus în aromână textul în franceză al autorului, era probabil puternic influențat de varianta standard a românei din România de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Așa se face că *Dumnidá* (*Dumnidă*), formă aproape generală în aromână și foarte frecventă și în textul *Catehismului* de față, apare la p.9^a ca *Dumneđeú*, în titlul de capitol *Dumneđeú și despre lucrurile sale*. Prima întrebare și primul răspuns, specifice unui catehism, apar aici în forme aproape în întregime românești: *Ĭ.Care este ántăia veritate πe lipsésece s'credemú. R.Existența al Dumnidá fáptorulú și principiul a tutulor lucrurilorú* (p.45). Ceva mai departe, întrebarea sună: *Ĭ.Ĭe acăchesiți cu sborlu Dumnidá? R.Unú Spirit di totuna și fărâ margine, fáptorlu a πerlui și a loclui și Domnú mare la tóte lucrurile* (ibidem). Se observă aici, ca și în exemplul de mai sus, cum termenii din româna literară se inserează în exprimarea specific aromânească. Mulți dintre aceștia sunt păstrați și în versiunea editorului: “*Ă.Tră tsi simbolu să zburashti tră băsearică făr să si zburască tră scriptură? A.Că Băsearica lipseashti s-hibă interpretlu shi vigijtorlu-a scripturăljei, su-l veaglji shi su-l da la-atsălji depositu sãmtu* (p.67). În versiunea originală, *simbolu* este scris *simbol*, *interpretlu* – *interpretul*, *depositlu* – *depositul*. Așadar, editorul a adaptat doar neologismele respective la sistemul morfologic al aromânei

În ceea ce privește versiunea personală a editorului, oferită în partea inferioară a paginii, aceasta este introdusă din convingerea lui Dina Cuvata că aromâna din textul original trebuie îndreptată. Altfel spus, editorul nu-l lasă pe cititor să aprecieze el însuși limba în care este scris *Catehismul*, ci îi propune varianta aromânească considerată de el cea corectă. Încă din prefață, Dina Cuvata, care este poet, prozator și publicist în același timp și un foarte bun cunoscător al limbii române literare (a tradus mai mulți autori români în limba macedoneană slavă, cf. Nistor Bardu, *Odiseea în variantă dialectală*, Tomis, nov. 2006, p.73) își exprimă părerea că opera pe care o tipărește este scrisă “*pi ună aspartă limbă valahutească dicât pi limba armănească. A, putem s-dzătsem că easti adrat sh-pi limba-armănească ma cu mintiti zboară valahuteshtsă*” (p.9) „într-o stricată limbă română, decât în limba armânească”. A, putem să spunem că este și în limba armânească, dar cu cuvinte românești

amestecate”. Mai mult, limba *Catehismului* elaborat de Jean-Claude Faveryal în franceză și tradus în aromână este apreciată ca fiind “*ună mintitură, ună ghelă di veardză cum nu să spun*” (ibidem), „o amestecătură, o ciorbă de verdețuri cum nu se spune”. Așa stând lucrurile, Dina Cuvata se simte dator să „corecteze” limba scrierii în cauză, oferind propria versiune.

În opinia noastră, chiar dacă editorul are dreptate în ceea ce privește aromâna „amestecată” din original, dar nu și în aprecierea ei drept „*ghelă di veardzi*” (o apreciere metaforică, nicidecum științifică!), datoria sa era să comenteze critic formele de limbă din opera în cauză, așa cum se obișnuiește în asemenea ediții, să menționeze formele corespunzătoare existente în aromână pentru cele dacoromânești, și nu să dea o nouă versiune a textului original. Un text original nu se corectează, ci se comentează. Textul în cauză este interesant în sine pentru cercetătorul care urmărește și analizează tocmai formele de limbă din varianta scrisă (literară) a dialectului aromân din epoca respectivă, după cum și cititorul mai puțin avizat poate compara limba de atunci cu propria sa rostire de azi. În comentariile care se introduc de obicei în subsolul de pagină, editorul poate să-și exprime părerea privitoare la faptele de limbă din original despre care crede că trădează aromâna adevărată și să propună varianta considerată corespunzătoare.

Dincolo însă de aceste aspecte, ceea ce contează este faptul că o nouă scriere aromânească inedită vede lumina tiparului. Meritele lui Dina Cuvata în această privință sunt cu totul deosebite: a căutat și a găsit, după eforturi extraordinare, un nou document care atestă preocuparea aromânilor balcanici pentru afirmarea identității lor lingvistice. Este un fapt de cultură cu totul remarcabil, care pune încă o dată în evidență pasiunea generoasă a editorului pentru cultura aromânească pe care o slujește cu o excepțională abnegație. *Catehiz armănescu* este încă o operă care se adaugă la impresionanta listă de scrieri editate de Dina Cuvata de-a lungul a mai bine de un deceniu și jumătate.

GABRIEL TALMAȚCHI

Monedele orașelor vest-pontice dobrogene Histria, Tomis și Callatis, preferatele colecțiilor particulare

Teritoriul dintre Dunăre și Mare a fost și rămâne un nesecat izvor de material monetar pentru toți colecționarii interesați în strângerea pieselor aparținătoare coloniilor vest-pontice. Toate colecțiile din țară, fie publice, fie private, s-au alimentat în mod constant cu monede antice, în special pontice.

Interesul pentru zona dobrogeană apare destul de timpuriu din punct de vedere numismatic, multe piese monetare ajungând încă din secolul al XVII-lea în atenția și posesia multor colecționari din Europa occidentală. În anul 1683, într-o lucrare de numismatică universală, francezul André Morell descrie monede din Tomis¹, așa cum în vestita colecție a reginei Cristina a Suediei întâlnim piese ale aceluiași centru colonial². Jean Vaillant, anticar al regelui francez Ludovic al XIV-lea, în deplasările sale prin Europa a văzut multe colecții particulare și publice, strângând de la negustorii de antichități un număr impresionant de piese bătute la Callatis, Histria și Tomis pentru Cabinetul Monetar Regal³.

La începutul secolului XVIII, după bătălia de la Poltava din anul 1711, numismatul amator și mare colecționar Aubry de la Motraye a trecut, într-un interval de trei ani (1711 și 1714), de două ori prin Dobrogea, oprindu-se la Bazargic, Medgidia, Constanța, Babadag, Isaccea, achiziționând monede grecești bătute la Tomis și Callatis, precum și romane republicane și imperiale, macedonene etc., oferind un preț bun în epocă⁴. Același personaj remarcă faptul că, piesele de aur și argint descoperite în zonă luau drumul bijutierilor din Babadag și Varna unde erau topite și folosite ca materie primă⁵. Mai târziu piesele grecești pontice (în special cele de Tomis) apar publicate între anii 1737-1738 la Viena de către arheologul P. Erasmus Froelich⁶, în 1742 de elvețianul I. Iacob Gessner, în 1762-1763 de marele colecționar și cărturar francez Iosif Pellerin și în sfârșit, de abatele Joseph Hilarius Eckel în „*Sylloge Doctrina numorum veterum*”⁷ și în Catalogul Imperial din Viena⁸. Mai putem enumera descrierea monedelor provenind din monetăria tomitană la E. Mionet⁹, și din nou Callatis la Millin¹⁰.

Prima descriere exactă, cu numeroase date de interes ne-o oferă eruditul numismat italian Domenico Sestini, în primele trei decenii ale secolului

XIX (Catalogul muzeului Hedervary, Catalogul muzeului Chaudoir, *Lettere e dissertazioni numismatiche*)¹¹. Exemplul său a fost urmat de I. Arneth, în anul 1852, pe baza monedelor prezente la Muzeul din Viena și de contele Alexis Uvarov în anul 1855 prin colecțiile existente în Muzeul din Odessa¹². Între anii 1859-1876 s-au publicat, în continuare, monede inedite emise de Tomis (de către Sabatier-1863-, Friendländer-1859-, Vaux-1869-, Gardner-1876-)¹³, la care se adaugă alte piese monetare obținute prin săpături arheologice executate de o misiune franceză în fostul centru milesian (Bolssièr, Baudry, Desjardins, Engelhardt), în Dobrogea, între anii 1864-1867¹⁴. Nu în ultimul rând trebuie amintită excelenta sinteză numismatică realizată de către Barclay Head în anul 1887, în cadrul căreia sunt redată câteva informații privind monetările vest-pontice dobrogene, respectiv câteva tipuri monetare¹⁵.

În secolul al XIX-lea încep să apară preocupările bine individualizate privind recoltarea monedelor antice, atât din punct de vedere public, cât și particular. La început această colecționare era parțială și chiar accidentală, rămânând puține piese în țară, cea mai mare parte a lor ajungând în Occident. Studiul lor pionieresc ținea seama de vechimea aparentă după patină, se descifrau inscripțiile, se analiza estetica tipurilor și scumpetea metalului. Totuși, cea mai mare parte a colecționarilor rămâneau doar niște simpli anticari, fără alte veleități, dar unii influențați de educația occidentală. Printre colecționarii români îi putem enumera pe Mihalache Ghica, Cezar Bolliac, Nicolae Mavros, G. Seulescu etc.

Banul Mihalache Ghica era fratele domnitorului Alexandru D. Ghica și tatăl scriitoarei Elena Ghica, cunoscută sub pseudonimul Dora d'Istria¹⁶, impresionanta sa colecție numismatică¹⁷ (în care găsim un număr important de monede vest-pontice dobrogene din Histria și Tomis¹⁸) donând-o statului român în anul 1834¹⁹. Nicolae Mavros, grec de origine, era o personalitate cu o cultură deosebită, fiind considerat un promotor al numismaticii din România, ținând cursuri practice pentru tinerii amatori interesați în cercetarea acestui domeniu²⁰. Și-a creat în timp o colecție numismatică (și cu piese grecești pontice²¹) și arheologică recoltată în mare parte din localitățile aflate pe ambele maluri ale Dunării²². La rândul lui, și el și-a donat statului român colecția personală în anul 1862²³. G. Seulescu era un numismat și arheolog amator din Moldova, care, beneficiind de o avere considerabilă, și-a creat o colecție impresionantă²⁴. Cezar Bolliac, considerat în epocă ca un diletant versatil din punct de vedere numismatic și arheologic²⁵, a deținut o colecție reprezentativă pentru spațiul carpato-danubiano-pontic (cuprinzând și monede coloniale vest-pontice dobrogene²⁶) pe care a încercat, fără succes, să o vândă prin licitații, între anii 1868-1870 (vezi și anunțurile din *Trompeta Carpaților*)²⁷. O parte a acestei colecții (manuscrite, obiecte de marmură, bronz, argint, fier, lemn, diverse alte materiale) a fost donată Muzeului Național de Antichități, actualul Institut de arheologie „Vasile Pârvan” din București²⁸. Mai sunt de amintit în seria colecționarilor vorniciei Alexandru Nenciulescu, Alexandru Filipescu-Vulpe, dr. Ioan Rasti etc²⁹.

Întoarcerea teritoriului dobrogean la România după războiul de independență din anii 1877-1878 a amplificat descoperirea și circulația printre colecționari autohtoni și străini a monedelor emise de coloniile analizate³⁰, caracterizate prin varietatea tipurilor, numărul lor mare din punct de vedere al cantității și frumusețea iconografică. Dobrogea era considerată un tezaur nesecat de monede și monumente antice³¹. Toți colecționarii secolului XIX ca și cei din prima parte a secolului XX erau posesorii unor averi substanțiale ce

le-a permis o lejeritate semnificativă în achiziționarea a tot ceea ce îi interesa de pe piața anticarilor. Cea mai mare parte a colecționarilor dețineau monede grecești emise de către Histria, Tomis și Callatis în atelierelor lor monetare, colecționându-le sistematic, și au încercat studierea acestora pe cât posibil în mod profesionist, remarcând că, piesele monetare înseamnă și altceva decât metalul în sine, luând în calcul rolul lor economic, circulația, eventual făcând considerații privind istoria politică și economică a orașelor etc.³² Ei încep să colecționeze pe domenii, din ce în ce mai bine individualizate ca subiect și origine, limitându-și activitatea și interesul. De asemenea, fie amatori, fie specialiști manifestau o puternică pasiune privind căutarea vestigiilor istorice, iar deosebita generozitate care îi caracteriza a condus, în majoritatea cazurilor, la donarea colecțiilor personale unor muzee sau unor instituții publice³³, făcând gesturi nobile și servind generațiilor următoare drept material de studiu, constituindu-se de la caz la caz, încă în principalul fond monetar existent. Aceste „restituiri” ale colecțiilor numismatice particulare patrimoniului cultural național au contribuit, la momentul respectiv, la întrunirea condițiilor necesare creării muzeelor de specialitate (amintim și pe D. A. Sturza, M. C. Sutz, G. Severeanu), foștii colecționari devenind cititori ai științei numismatice române. Nu trebuie uitat faptul că, marea majoritate a muzeelor lumii și cabinetele numismatice aferente au avut la bază colecții particulare de referință. În acest sens, Cabinetul Numismatic al Academiei Române a fost des beneficiarul donațiilor monetare (spre exemplu colecțiile M. C. Sutz³⁴, D. A. Sturdza³⁵, N. Docan³⁶, Ștefan Capșa³⁷, Iosefina Stoicescu³⁸, C. Orghidan³⁹ etc.).

Colecția D. A. Sturza, care cuprindea și ponduri realizate în orașele vest-pontice dobrogene, a fost donată statului român în anul 1876, donația fiind completată până în 1914 cu alte monede achiziționate⁴⁰.

Colecția M. C. Sutz a fost formată din piese numismatice și arheologice, în cazul celei numismatice o parte însemnată fiind compusă din emisiuni monetare și ponduri ale cetăților vest-pontice dobrogene, Histria, Tomis și Callatis, despre care s-a afirmat în epocă că este cea mai completă colecție de acest gen⁴¹. Această mare colecție a fost donată Cabinetului Numismatic al Academiei Române în cursul anilor 1922 și 1923⁴², dacă nu cumva o parte a sa este donată încă din 1911⁴³. Sunt și indicii privind o donație importantă făcută de colecționar Muzeului Regional al Dobrogei, el fiind și președintele unui comitet însărcinat cu strângerea de fonduri pentru crearea respectivului edificiu cultural la Constanța⁴⁴.

Reputatul dr. George Severeanu, o mare personalitate a medicinei românești, a contribuit la apariția și organizarea Societății Numismatice Române, și-a donat prin testament impresionanta sa colecție de piese numismatice și arheologice Muzeului Municipal de Istorie din București⁴⁵, al cărui director onorific a fost în perioada 1931-1939⁴⁶. Cu acest prilej au intrat în patrimoniul numeroase piese numismatice vest-pontice dobrogene, printre care și monede de aur, dintr-un total de câteva mii de piese, ca monede, vase de ceramică, statuete, bijuterii etc.

Printre alte colecții bogate în monede emise în atelierelor orașelor vest-pontice dobrogene o amintim pe cea aparținătoare lui Wilhem Knechtel, membru al Comitetului Societății Numismatice Române și membru al redacției Buletinului, cunoscut și ca un cercetător pluridisciplinar (botanică, arheologie, numismatică)⁴⁷.

Odată cu înființarea Societății Numismatice Române, la 28 decembrie 1903 s-a reușit coagularea unui număr relativ mare de amatori de medalii și monede

din România, colecționarii fiind apreciați în societate pentru strădaniile lor. Așa cum am mai arătat, moneda nu mai era doar un obiect de artă, ea contribuind la tratarea diferitelor aspecte ale istoriei naționale. Una din colecțiile cele mai importante create în perioada interbelică și ajunsă în patrimoniul cultural național al statului român, a fost cea aparținătoare lui Vasile Canarache, ajunsă la mai multe instituții de profil prin donație. Astfel, Cabinetul Numismatic al Academiei Române a primit 426 de monede de aur, argint și bronz, emise de cele trei colonii dobrogene, iar Cabinetul Numismatic al Muzeului de Istorie Națională și Arheologie din Constanța a beneficiat de aproximativ 500 exemplare de monede histriene, tomitane și callatiene⁴⁸.

Considerăm eforturile acestor admirabili pionieri ai cercetării românești ca un punct de pornire în ceea ce a urmat privitor la școala românească de numismatică, din epocă modernă și contemporană, un adevărat pod peste timp. De aceea această evocare am considerat-o absolut necesare în preambulul prezentării stadiului actual al cercetării temei analizate. Nu încheiem micul nostru excurs înainte de a menționa și a sublinia meritul deosebit pe care îl au astăzi colecționarii onești particulari, ce-și aduc contribuția la dezvoltarea numismatiei românești, la punerea în valoare a tipurilor monetare fie banale, fie inedite ale celor trei colonii dobrogene, la progresele apărute prin eforturile lor publicistice mai mult decât onorante și nu în ultimul rând, prin întreținerea și confirmarea unui interes deosebit al societății în general asupra acestui subiect și a numismatiei românești.

¹ A. Morell, *Specimen universae rei numariae*, Paris, 1683.

² C. Moisil, *Cu privire la numismatica orașelor noastre pontice*, 19, 1945, 133-134, p. 17.

³ J. Vaillant, *Numismata imperatorum....a populis....graece loquentibus.....percusa*, Paris, 1693; C. Moisil, *loc. cit.*, p. 17.

⁴ Idem, *Introducere în numismatica Dobrogei, în 1878-1928. Dobrogea. Cincizeci de ani de viață românească*, București, Analele Dobrogei, 9, 1928, 1, p. 147; idem, *loc. cit.*, p. 17; M. Holban, M. M. Alexandrescu Dersca Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările Române, vol. VIII*, București, 1983, p. 512-514.

⁵ C. Moisil, *Introducere în numismatica.....*, p. 147; M. Holban, M. M. Alexandrescu Dersca Bulgaru, P. Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 527.

⁶ P. Erasmus Froelich, *Quator tentamina in re numaria vetere*, Viena, 1737; Idem, *Animadversiones*, Viena, 1738.

⁷ I. H. Eckel, *Doctrina numorum veterum*, Viena, 1786, vol. II, p. 13.

⁸ C. Moisil, *loc. cit.*, p. 18.

⁹ E. Mionnet, *Déscription des médailles antiques, Paris, 1806-1811, vol. I*, p. 353 și următoarele, *vol. II*, p. 64 și următoarele.

¹⁰ Millin, *Notice sur des médailles inédites de Callatia*, Magazin encyclopédique, Paris, 1815.

¹¹ C. Moisil, *Introducere în numismatica.....*, p. 149; idem, *Cu privire la numismatica.....*, p. 18.

¹² C. Moisil, *Introducere în numismatica.....*, p. 150; idem, *Cu privire la numismatica....*, p. 19.

¹³ Idem, *Introducere în numismatica.....*, p. 150.

¹⁴ Idem, *Cu privire la numismatica....*, p. 19.

¹⁵ B. V. Head, *Historia Nummorum. A Manual of Greek Numismatics*, Oxford, 1887.

¹⁶ C. Moisil, *Mari ctitori ai Numismatici românești*, BSNR, 38-41, 1944-1947, 92-95, p. 3.

- ¹⁷ C. Croitoru, G. Apostu, *Inițiative arheologice reflectate în presa de la mijlocul secolului al XIX-lea. Colecțiile Ghica și Mavros*, Danubius, 24, 2006, p. 90.
- ¹⁸ C. Moisil, *Colecția de monete antice a marelui Ban Mihail Ghica*, CNA, 7, 1927, 73-76, p. 53; idem, *Introducere în numismatică*..., p. 148; idem, *Din începuturile numismaticei românești*, BSNR, 25-26, 1930-1931, 73-80, p. 12; idem, *Galeria Numismaților Români. Mihail Ghica*, CNA, 10, 1934, 97, p. 47.
- ¹⁹ C. Moisil, *Marii ctitori*..., p. 4.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ C. Moisil, *Introducere în numismatică*..., p. 148.
- ²² E. Vârtosu, *Glosa numismatică*, BSNR, 21, 1926, 57-58, p. 20; C. Moisil *Galeria numismaților români. Nicolae Mavrus (1781-1868)*, CNA, 12, 1936, 105, p. 179-180; idem, *Marii ctitori*..., p. 4.
- ²³ Idem, *Colecțiile Numismatice și arheologice ale lui N. Mavrus și soarta lor*, CNA, 12, 1936, 106-107, p. 194-195.
- ²⁴ Idem, *Colecția de monete antice a marelui Ban Mihail Ghica*, CNA, 7, 1927, 73-76, p. 52.
- ²⁵ G. Potra, *Cesar Bolliac. Numismat și arheolog. I. Notiță bibliografică*, CNA, 18, 1944, 130, 242.
- ²⁶ C. Moisil, *Introducere în numismatică*..., p. 148.
- ²⁷ I. Andrieșescu, *Numismatică și arheologia la noi*, BSNR, 27-28, 1933-1934, 81-82, p. 21.
- ²⁸ G. Potra, *Cesar Bolliac. Numismat și arheolog. I. Notiță bibliografică*, CNA, 18, 1944, 130, 243.
- ²⁹ C. Moisil, *Colecția de monete antice a marelui Ban Mihail Ghica*, CNA, 7, 1927, 73-76, p. 52; idem, *Din începuturile numismaticei românești*, BSNR, 25-26, 1930-1931, 73-80, p. 12; idem, *Galeria Numismaților Români. Mihail Ghica*, CNA, 10, 1934, 97, p. 45.
- ³⁰ Idem, *Jubileul dobrogean și numismatică*, BSNR, 23, 1928, 65-68, p. 43.
- ³¹ Idem, *Michel C. Soutzu, sa vie et son ouvre. Note biographique*, Balcania, 4, 1941, p. 482.
- ³² Idem, *Concepția modernă a numismaticei*, CNA, 3, 1922, 7-8, p. 49-50; idem, *Jubileul dobrogean și numismatică*, BSNR, 23, 1928, 65-68, p. 44.
- ³³ V. Mihăilescu-Bîrliiba, *Scurt istoric al Numismaticei*, ArhMold, 26, 2003, p. 223.
- ³⁴ C. Moisil, *Marii ctitori*..., p. 3-6.
- ³⁵ Idem, *Patriotism luminat*, CNA, 2, 1922, 11-12, p. 65; idem, *Colecțiile Numismatice și arheologice ale lui N. Mavrus și soarta lor*, CNA, 12, 1936, 106-107, p. 200.
- ³⁶ Idem, *Colecția N. Docan*, CNA, 21, 1935, 101, p. 97.
- ³⁷ M. Ioniță, *In memoriam Ștefan Capșa (1881-1951)*, CN, 7, 1996, p. 278.
- ³⁸ C. B., *O colecție particulară de monete vechi – colecția d-nei Iosefina Stoicescu n. San Marin-*, CNA, 11, 1935, 101, p. 108.
- ³⁹ C. Moisil, *Marii ctitori*..., p. 6.
- ⁴⁰ Idem, *Dimitrie A. Sturza și numismatică românească*, BSNR, 11, 1914, 21, p. 45; idem, *Marii ctitori*..., p. 5.
- ⁴¹ C. Secășanu, *Mihail C. Sutz. Scrisori și documente cu un studiu introductiv*, București, 1947, p. 11, 84, B XXXXVIII.
- ⁴² C. Moisil, *Michel C. Soutzu, sa vie et son ouvre. Note biographique*, Balcania, 4, 1941, p. 489; idem, *Marii ctitori*..., p. 5.
- ⁴³ *Discurs de recepțiune al D-lui Mihail Sutz la Academia Română, rostit în ziua de 25 mai 1911*, BSNR, 8, 1911, 17, p. 33 (3-33).
- ⁴⁴ C. Secășanu, *Mihail C. Sutz. Scrisori și documente cu un studiu introductiv*, București, 1947, p. 11.
- ⁴⁵ C. Moisil, *Dr. G. Severeanu*, CNA, 14, 1939, 115-116, p. 145-146; Gh. Poenaru Bordea, R. Ocheșeanu, *Monedele de aur romane și bizantine din colecția Maria și dr. George Severeanu*, Peuce, 10, 1995, p. 485.
- ⁴⁶ C. Moisil, *Dr. G. Severeanu*, CNA, 16, 1939, nr. 115-116, p. 146; M. Cojocărescu, *Dr. George Severeanu*, BSNR, 70-74, 1976-1980, 124-128, 1981, p. 676.
- ⁴⁷ G. Severeanu, *Wilhelm Knechtel*, CNA, 5, 1924, 53-54, p. 34.
- ⁴⁸ B. Mitrea, *Vasile Canarache (1896-1969)*, SCN 5, 1971, p. 425-426.

MARIAN ZIDARU

Poziția britanică față de problema Basarabiei în vara anului 1940

La începutul verii anului 1940, desfășurarea operațiunilor militare a evoluat nefavorabil pentru aliații occidentali ai României. În cursul lunii iunie, armata germană a înaintat rapid, ocupând Parisul și provocând, la 22 iunie, capitularea Franței. Atacul împotriva Marii Britanii era iminent.¹ Izolarea politică a României, consecință a înțelegerilor secrete sovieto-germane din august 1939, a intrat într-o fază decisivă. Sprijinul, chiar și moral, al democrațiilor occidentale, s-a anulat odată cu momentul capitulării Franței. Din acea clipă România a rămas la discreția vecinilor care aveau revendicări teritoriale față de ea : U.R.S.S., Ungaria, Bulgaria sprijinite de Italia și Germania.

Alianțele externe ale României, clădite de-a lungul a două decenii cu singurul lor obiectiv: consolidarea statu-quo-ului teritorial și a independenței naționale erau desființate sau inoperante: Franța era la pământ și, potrivit ambasadorului Thierry, „*trebuia să se adapteze și să primească orice*;² Polonia era distrusă, Mica Înțelegere lichidată, în timp ce pe Înțelegerea Balcanică nu se putea conta. De asemenea, Marea Britanie era mai mult ca niciodată preocupată de organizarea apărării Metropolei și Imperiului decât de evenimentele din sud-estul Europei.³ În această situație complexă, atât Bucureștii cât și Londra au fost nevoite să opereze o serie de modificări în politica lor externă, care vor duce la degradarea progresivă a relațiilor dintre Marea Britanie și România, în cursul verii anului 1940. Britanicii au încercat o apropiere de U.R.S.S., căutând pe diverse căi atragerea sovieticilor în războiul împotriva Germaniei. Astfel, în 30 mai 1940, se semnalau negocierile sovieto-britanice de la Moscova; o delegație britanică negocia normalizarea relațiilor dintre cele două țări, britanicii făcând unele propuneri ispititoare URSS. Londra propunea sistarea aprovizionării Reichului cu materii prime în schimbul recunoașterii intereselor sovietice la Dunăre și instaurării unui control sovietic la Strâmtori.⁴

În acest scop, la 12 iunie 1940, Sir Stafford Cripps era numit ambasador la Moscova. Cu ocazia primirii sale la 1 iulie 1940 de către Stalin, Cripps a declarat că „*guvernul britanic este de părere că Rusia ar putea lua conducerea statelor din Balcani pentru menținerea statu-quo-ului în zonă.*”⁵ Marea Britanie era dispusă să recunoască dreptul U.R.S.S. la influență în țările dunărene și în Balcani.⁶ Demersul lui Cripps s-a soldat cu un eșec, deoarece dictatorul

sovietic dorea să evite războiul cu Germania.⁷ Stalin a declarat că URSS nu mai are pretenții asupra României și că nu dorește să conducă în Balcani deoarece o asemenea politică ar fi fost incorectă și periculoasă. Dând crezare lui Stalin, Stafford considera că toate acțiunile sovietice avuseseră un scop defensiv și era gata să acorde Moscovei recunoașterea deplină a includerii statelor baltice în U.R.S.S., fapt care, în opinia sa, ar fi adus o schimbare în bine a popoarelor din acea regiune.⁸ Ambasadorul britanic credea că Londra trebuia să facă o alegere extrem de importantă: fie făcea totul pentru îmbunătățirea relațiilor cu URSS, producând o ruptură între Moscova și Berlin, fie risca o înfrângere militară. Foreign Office-ul era însă de altă părere. Sir A. Cadogan vedea posibilă o schimbare a opticii sovietelor atunci când aceasta le va conveni și nu mai devreme. „*N-ar avea nici o importanță - spunea el - dacă l-am lovi pe Maiski cu piciorul în burtă. Dimpotrivă i-am putea oferi lui Maiski, Ordinul Jartierei și tot n-ar fi nici o deosebire.*”⁹

În acest context ce oferea, pe lângă realismul tragic al evenimentelor consumate, perspectiva unei evoluții foarte rapide în raportul internațional de forțe într-o direcție extrem de primejdioasă, politica externă a României s-a așezat pe o poziție de echilibru instabil, încercând o adaptare rapidă la situațiile previzibile și imprevizibile în scopul îndepărtării, cât mai mult cu putință, a revizuirii frontierelor naționale. O serie de manifestări ce par contradictorii, au concretizat tocmai această orientare a politicii externe românești. Consiliul de Coroană din 29 mai 1940, a luat hotărârea unei apropieri de Germania.¹⁰ Însă, așa cum arată Mihail Manoilescu: „*Politica României nu a fost bazată pe ipoteza unică a unei victorii definitive a Axei. Ea a fost o politică de alegere, dintre mai multe rele, a răului cel mai mic și mai ușor remediabil. Această politică a luat în considerație și ipoteza unei nesiguranțe asupra victoriei Axei, ceea ce nu modifica cu nimic premisele situației noastre de atunci.*”¹¹ Astfel hotărârea Consiliului de Coroană din 29 mai, nu l-a împiedicat pe Tătărescu să semneze la 1 iunie 1940 un acord cu miniștrii Marii Britanii și Franței la București și cu împuternicitul Înaltului Comandament Aliat la București, inginerul Leon Wenger, prin care se accepta distrugerea exploatărilor petrolifere românești în schimbul unor despăgubiri corespunzătoare din partea acestor puteri.¹²

Echilibristica politică putea să temporizeze dar nu să înlăture amenințările care se profilau la hotarele României. La 1 iunie, Tătărescu îi spunea lui Hoare că Moscova preocupată de consolidarea Germaniei în Europa, va cere Basarabia și Bucovina. Prezența la graniță a unor divizii germane și sovietice la care se adăugau trupele ungare și bulgare părea să confirme temerile românești. Hoare a sugerat să se explice Germaniei, că un avans sovietic ar însemna distrugerea bazelor petrolifere. Ministrul britanic considera că această explicație ar putea opri URSS de la orice atac. Tătărescu nu a fost însă convins de argumentele ministrului britanic, considerându-le exagerate. El i-a spus lui Hoare că experții români în inginerie petroliferă împreună cu ministrul de externe Gigurtu, au stabilit că producția putea fi reluată după aproximativ două luni de la distrugere. La 2 iunie 1940, Fabricius a prezentat guvernului român o notă verbală, în care se punea întrebarea dacă și în ce măsură România ar fi dispusă să ia în considerare cereri de revizuire prezentate de vecinii ei, cum ar fi de pildă cea a U.R.S.S. în problema Basarabiei.

După ce la 14 iunie 1940, trupele germane au ocupat Parisul, guvernul sovietic a profitat de conjunctura creată, adresând la 14 și 16 iunie guvernelor Lituaniei, Letoniei și Estoniei cererea de a permite trupelor sovietice să intre pe

teritoriul lor. Sub presiunea sovietică guvernele statelor baltice au fost nevoite să cedeze și între 15 și 17 iunie armata roșie a pătruns pe teritoriul acestor state. După intrarea Italiei în război, situația României s-a agravat. Ministrul britanic la București, R. Hoare informa Londra că, acum, românii sunt conștienți de dificultățile de a obține un ajutor din partea Aliaților. Informațiile venite din Londra nu aveau darul de a liniști guvernul român. Dimăncescu transmitea că U.R.S.S. nu a renunțat la Basarabia. Această știre se suprapunea peste o alta, provenită de la Moscova, potrivit căreia, în discuțiile dintre Molotov și Sir Stafford Cripps, ministrul sovietic exprimase interesul U.R.S.S. pentru România.¹³ Pentru planurile sovietice a fost deosebit de favorabilă declarația lui Cripps care afirmase cu ocazia prezentării scrisorilor de acreditare că în sud-estul Europei, Uniunii Sovietice îi revine un rol de conducere.¹⁴ La 19 iunie ministrul britanic la Helsinki, Vereker, informa Foreign Office-ul că presa finlandeză citând surse germane, scria că guvernul sovietic intenționa să discute chestiunea Basarabiei.¹⁵

La 22 iunie 1940, Franța a capitulat. A doua zi, 23 iunie 1940, Molotov îi spunea lui Schullenburg: „*Soluționarea chestiunii Basarabiei nu mai suferă nici o amânare. Guvernul sovietic caută, deocamdată să soluționeze chestiunea pe cale pașnică, dar el intenționează să utilizeze forța în caz că guvernul român va respinge acordul pașnic. Revendicările sovietice se extind și asupra Bucovinei, în care locuiește populație ucraineană.*”¹⁶

În răspunsul lui Ribbentrop transmis în dimineața de 25 iunie se arăta că pretenția guvernului sovietic asupra Bucovinei era o noutate deoarece Bucovina a fost înainte provincie a casei de Habsburg. El avertiza că în restul teritoriului român, Germania avea puternice interese economice. Conducerea Reichului sfătuia Moscova, să facă totul pentru o rezolvare pașnică cu conducerea română în problema Basarabiei.¹⁷

Ribbentrop prevenea pe sovietici că Germania avea interes ca România să nu devină teatru de război. De asemenea, Schullenburg i-a comunicat lui Molotov că renunțarea la Bucovina ar favoriza rezolvarea pașnică a problemei. La 26 iunie, Molotov a comunicat lui Schullenburg că partea sovietică a hotărât să-și limiteze cererile la partea de nord a Bucovinei cu orașul Cernăuți. La remarca lui Schullenburg că o rezolvare a problemei s-ar găsi mai ușor dacă s-ar înapoia tezaurul României, Molotov a refuzat motivând că România „a exploatat destul Basarabia.”¹⁸

Ministrul de externe român, Ion Gigurtu, îngrijorat de masivele concentrații sovietice, a avut la 25 iunie o discuție cu Fabricius căruia i-a declarat că datorită stării armatei și lipsei de avioane și piloți pregătiți orice rezistență era lipsită de sens. De aceea, România se pronunța pentru tratative. Fără îndoială că, în condițiile în care relațiile sovieto-germane erau foarte strânse în acel moment declarația lui Gigurtu era o gafă care a pus România într-o poziție de inferioritate într-un moment când criza sovieto-română se apropia de apogeu. Atât guvernul german cât și cel italian au comunicat la București că este „în interesul Europei să se evite cu orice preț un conflict armat cu URSS.”¹⁹

În aceeași zi, Tilea era chemat la Foreign Office unde lordul Halifax i-a adresat două întrebări. Prima întrebare a fost dacă există vreo schimbare în politica externă a României. Răspunsul lui Tilea a fost că nu. „*Dar, a arătat el în continuare, evenimentele din Apus ne silesc a ține cont de ele. Suntem însă hotărâți, așa cum arată și ultimul discurs al Majestății Sale Regele, să menținem pacea în Balcani și să ne apărăm dacă vom fi atacați.*” A doua întrebare a fost dacă România a deschis negocieri politice cu URSS și dacă

s-a discutat vreun aranjament cu privire la Basarabia. Răspunsul lui Tilea a fost de asemenea negativ.²⁰

După primirea ultimatumului sovietic la 27 iunie 1940, Hoare a comunicat Foreign Office-ului detalii despre acest document. Ministrul britanic la București caracteriza răspunsul guvernului român drept conciliator în ton, deși în nici un caz o acceptare deplină. A doua zi, după acceptarea ultimatumului, V.V. Tilea s-a prezentat la Foreign Office și a specificat că răspunsul României a fost scurt, sugerând dorința părții române de a discuta propunerile sovietice. Tilea a apreciat că în final Bucureștii au cedat la amenințarea cu forța, în condițiile în care guvernele consultate anterior au recomandat o înțelegere pașnică. El și-a exprimat temerea că România să nu aibă aceeași soartă ca Polonia, dar în sens invers, invadată de sovietici, mai întâi, și de germani, la urmă. Telegrammele expediate de la București, de Hoare în legătură cu ultimatumul, au fost atent analizate de Foreign Office. Analistii britanici intuiau că pasul s-a făcut în înțelegere cu Germania și Italia și că, „din punctul nostru de vedere *egoist*”, această ocupare a Basarabiei, dacă rămâne limitată la acel teritoriu, nu schimbă prea mult situația actuală. Situația în care ajunsese România era privită ca inevitabilă, iar reacțiile Ungariei și Bulgariei aveau desigur un interes imediat. Concluzia unui alt diplomat britanic, Nichols, era că Puterile Axei vor încerca pentru moment să rețină atât Sofia, cât și Budapesta, din acțiunile lor împotriva României. Pentru guvernul de la Londra apărarea integrității României era necesară numai în măsura în care aceasta ar fi putut servi, într-un fel sau altul, intereselor britanice. Or, după declanșarea celui de-al doilea război mondial pentru Marea Britanie ar fi fost chiar indicată înaintarea U.R.S.S. spre Balcani, deoarece, în acest fel, s-ar fi ajuns la un conflict germano-sovietic.²¹ De altfel, în nota scrisă de Churchill la 21 septembrie 1939 pentru Cabinetul de Război, care a fost acceptată, devenind Planul politic al Marii Britanii pentru Sudul și Sud-estul Europei, se arată: „S-ar putea ca Rusia să ia României, Basarabia. Aceasta nu ar atinge neapărat interesele noastre majore, care sunt de a stopa invazia germană spre Estul și Sud-estul Europei. România... ar trebui să se socotească fericită dacă iese din acest război nepierzând decât Basarabia și Sudul Dobrogei pe care ar trebui să-l cedeze de bunăvoie Bulgariei. Aceasta ar permite formarea unui bloc balcanic. Consecințele acțiunii întreprinse de ruși ar trebui, atât cât se poate aprecia azi, să fie primite în mod favorabil în Balcani.”²²

Sindromul inferiorității și izolării totale a determinat guvernul de la București să refuze modelul finlandez și să opteze pentru o soluție aparent pragmatică ce garanta, pe moment, menținerea intactă a forțelor armate și continuitatea statală.²³ Acest lucru nu îl va feri de noi presiuni și cedări teritoriale. În memoriile sale Gheorghe Tătărescu afirmă că în luarea deciziei de cedare pe lângă informațiile furnizate de șeful Statului Major Român, generalul Florea Țenescu, au contat și informațiile furnizate de către un ofițer britanic. „Cu câteva zile mai înainte (de primirea ultimatumului n.n.), afirmă fostul prim ministru al României, și suveranul și eu, primiserăm vizita unui ofițer britanic care fusese câțiva ani de-a rândul pe lângă misiunea militară britanică din Moscova, și care ne aducea informațiuni importante asupra puterii militare sovietice, atât sub raportul materialului, cât și sub raportul instrucției prezentându-le ca extraordinare.”²⁴ În ceea ce privește problema garanțiilor anglo-franceze din aprilie 1939 Tătărescu arată cât se poate de clar: „Aceste garanții deveniseră, de altfel, inoperante față de o agresiune rusă încă din ianuarie 1940, când guvernul român a fost înștiințat oficial că, împotriva unui atac sovietic,

asistența franco-britanică nu putea fi pusă în mișcare decât în condițiuni care erau inițial irealizabile.”²⁵ Imediat după cedările teritoriale din iunie 1940 presa britanică a analizat implicațiile acestora. Tilea raporta la București că întreaga presă britanică aplauda succesul diplomației sovietice. Ziarele londoneze consemnau că noua acțiune sovietică nu era îndreptată împotriva Marii Britanii, ci, dimpotrivă va fi dezastruoasă pentru Germania și Italia dacă influența sovietică în Balcani crește. Pretențiile URSS erau recunoscute ca drepte în ziare ca „News Chronicle”, „Times” și „Daily Herald”.²⁶ Au existat însă și ziare care au blamat invazia sovietică. Astfel, „Manchester Guardian” considera ocuparea Basarabiei ca fiind fără nici o scuză plauzibilă.²⁷ Pierderea Basarabiei și Bucovinei de Nord afectau grav prestigiul politic al României, relansau pretențiile ungare și bulgare și determinau guvernul Tătărescu să adâncească și mai mult politica de apropiere față de Germania.

În condițiile când singura putere europeană neocupată de Germania nu numai că se dezinteresa de soarta României dar vedea cu ochi buni un avans al URSS spre Sud-estul Europei ca o contrapondere a Germaniei, la începutul lui iulie, primul ministru Tătărescu publica lucrarea „Evacuarea Basarabiei”, în care afirma: „*Trebuie să accelerăm întregul proces de adaptare a României la noua ordine europeană. Adaptare externă și adaptare internă. Adaptarea externă va trebui să țină seama numai de prefacerile, precum și de noile regroupări de forțe pe care le va provoca războiul în curs. Adaptarea internă va trebui să pregătească era marilor reforme sociale și naționale cerute de năzuințele vremurilor, în care se impune tot mai stăruitor satisfacerea integrală a dreptății în toate domeniile vieții.*”²⁸ Practic, deși România nu mai avea de ales decât între Germania și URSS, dar trebuia să încerce, în continuare, să se țină aproape de Marea Britanie în oricare domeniu în care această putere mai avea interese de menținut și apărat.

La 2 iulie, România renunța la garanțiile anglo-franceze. Raporturile cu Marea Britanie intrau într-o nouă fază. Relațiile dintre cele două țări au cunoscut o înrăutățire la începutul lunii iulie, atunci când guvernul român expulza douăzeci și șapte de supuși britanici sub acuzația de sabotaj, fapt care atrăgea protestele reprezentanților acestei țări la București.²⁹ Această înrăutățire a relațiilor româno-britanice era reflectată de o serie de documente diplomatice britanice. Astfel, o minută a Foreign Office-ului din 4 iulie menționează: „*Trebuie să privim acum România în orice fel, cu excepția faptului că este o țară ocupată de germani, și să ne acordăm politica după aceasta*”. Într-o altă minută se afirma: „*Regele Carol este deja în buzunarul lui Hitler*”.³⁰ În urma acestor evenimente Tilea a avut la Londra o serie de contacte neoficiale cu mai mulți oameni politici britanici. La 8 iulie el raporta centralei din București că după o analizare a situației europene, aceștia au dovedit o mare înțelegere pentru noua orientare în politica externă a României deși afirmau că această orientare nu le convine. Astfel un secretar de stat i-a comunicat lui Tilea: „*nu este vina voastră ci a lipsei de rezistență a armatei franceze și a lipsei de pregătire a armatei britanice. (...) Chiar și Churchill a spus unui prieten comun: n-au avut ce face în situația dată.*” Tilea mai arăta că părerea majorității persoanelor cu care discutase era că URSS a greșit cu ocuparea Basarabiei pentru că a împins România în brațele Germaniei, dar s-au simțit profund jigniți de forma în care s-a renunțat la garanție.³¹

Câteva zile mai târziu, Hoare a avut o discuție cu noul ministru de externe, Manoilescu, în care s-a arătat iritat de modul în care s-au făcut expulzările

și a declarat că socotește toată această chestiune ca o gravă ofensă adusă guvernului britanic.

Abordând problema ocupării Basarabiei, Hoare a declarat că acest teritoriu este o bază a sovieticilor pentru a se apăra de eventualele atacuri germane și că oricine a citit cartea lui Hitler, „Mein Kampf”, știe foarte bine că germanii vor încerca într-o zi să cucerească Ucraina.³²

La 10 iulie lordul Halifax primea în audiență pe ambasadorul sovietic, care i-a declarat că cei care doresc să ia părți din România s-ar putea folosi de situația actuală a acestei țări pentru a-și satisface dorința. Maiski era înclinat să creadă că acest lucru ar fi posibil fără război. Atitudinea guvernului Majestății Sale față de situația din sud-estul Europei a fost prezentată în telegrama circulară nr. 126, a Foreign Office-ului către reprezentanțele britanice din Balcani unde se sublinia că „*politica noastră este să profităm de orice situație din Balcani*”. Lui O'Maley i se recomanda să țină cont de acest lucru și să nu uite că problema Transilvaniei, în cazul în care rămâne susținută de guvernul Ungariei, ar putea să ofere motive de a implica și Rusia și Germania. Anglia spera ca, prin aceasta să precipite conflictul germano-sovietic.³³

De aceea, diplomația britanică a început să încurajeze revendicările ungurești și bulgare. La 27 iulie, Florescu raporta că după părerea unor jurnaliști britanici s-ar fi realizat o apropiere între U.R.S.S. și Marea Britanie. Impresia diplomatului român era că mișcarea sovieticilor nu a fost decât indirect influențată de stările de lucruri din Europa și că extinderea fronturilor și a mișcărilor de ocupație ale Puterilor Axei dădeau sovieticilor posibilitatea să se extindă în Balcani.³⁴ Câteva zile mai târziu el constata că apropierea sovieto-britanică nu se realizase, fapt rezultat din protestul ambasadorului sovietic privitor la blocarea creditelor statelor baltice la băncile engleze, dar constata existența unei asociații de interese rezultând din necesitatea unui echilibru de forțe continental. Mulți oameni politici britanici nu excludeau posibilitatea apropierii dintre cele două concepții. Florescu mai informa Bucureștiul că institutul pentru cercetări internaționale care scotea un buletin pentru Foreign Office studia proiecte academice de reorganizare a Europei care nu erau prea diferite de cele germane. Diferența consta în aplicarea principiului autodeterminării naționale popoarelor din centrul și sud-estul Europei care după „*englezi urmează să se alcătuiască în mod liber în cadrul unor federații multinaționale*.”³⁵

În acest context politic nefavorabil României, diplomatul român Florescu a avut un schimb de păreri cu ambasadorul Turciei în Marea Britanie. Acesta din urmă a ținut să precizeze, că pe nedrept interesele Germaniei erau considerate ca opuse celor engleze în Orientul Europei. Această nepotrivire era numai rezultatul unei propagande tendențioase, deoarece rivalitatea dintre Anglia și Germania nu mai era atât de acută după dispariția puterii franceze.

După părerea diplomatului turc, în regiunea Orientului Europei se putea face tocmai asocierea între cea mai mare putere maritimă europeană, Marea Britanie și Germania, care a devenit fără concurență posibilă, cea mai mare putere continentală.

Abordând problema proiectatelor discuții româno-ungare și româno-bulgare, ambasadorul turc i-a declarat lui Florescu „*că ar fi o foarte mare fericire pentru noi dacă am ajunge la o înțelegere directă în ambele cazuri fără a recurge la arbitraj, deoarece crede că în cazul unui arbitraj unilateral din partea Axei, fără ca să recurgem și la bunele oficii ale Rusiei, aceasta din urmă s-ar simți în mod serios jignită, mai cu seamă în cazul Bulgariei*”. În opinia diplomatului turc, Anglia nu dorea ca vreuna din cele trei mari puteri continentale,

Germania, Italia sau Rusia să aibă o zonă de influență exclusivă în Balcani, „unde zonele de influență nu puteau fi delimitate.” În felul acesta s-ar fi putut înlătura primejdia unui conflict în Balcani, pe care nici germanii, nici sovieticii nu-l doreau. El sublinia că „am face cel mai mare serviciu tuturor țărilor din sud-estul european, inclusiv nouă înșine, dacă am putea împiedica astfel pe ruși și germani ca să se războiască”. După părerea ambasadorului turc, germanii informau guvernul sovietic de orice mișcare pe care ar intenționa să o facă în Orientul Apropiat, deoarece doreau să evite orice fricțiune cu U.R.S.S.³⁶ În realitate, atât Berlinul cât și Moscova își urmăreau propriile interese, nu numai în Europa, dar și în Orientul Apropiat, câștigarea cursei contra celuilalt fiind obiectivul major. Pentru moment însă, Stalin dorea să-și adjucece tot ceea ce îi „revenea” în baza înțelegerilor cu Hitler și să treacă apoi dincolo de ele. Situația din România era urmărită atent la Moscova, deoarece Basarabia și nordul Bucovinei nu reprezentau tot ceea ce-și doreau sovietele. Tensiunea Budapesta-București, eventualitatea unui conflict armat în jurul revendicărilor ungare anunțau perspectiva unei extinderi rapide a zonei de ocupație și de influență a Moscovei.

Situația României la începutul lunii august reținea atenția diplomaților britanici de la București. La 2 august, Hankey informa Foreign Office-ul că reprezentanților României li se refuzase o garanție germană față de o eventuală înaintare a URSS și că tot ce putuseră ei obține fusese doar o declarație prin care Hitler afirma că socotește granițele României „mulțumitoare” după ce va rezolva diferendele cu vecinii în mod satisfăcător. Hankey mai credea că înțelegerea sovieto-germană obliga cele două părți să nu se amestece în treburile balcanice. La începutul lui august, diplomația britanică a început să încurajeze pe față pretențiile vecinilor României. Astfel, la Sofia, ambasadorul Rendell i-a declarat țarului Boris că linia adoptată de guvernul britanic față de revendicările bulgare a fost deja definită și că pretențiile acestei țări asupra sudului Dobrogei nu trebuie neapărat să se limiteze aici. Suveranul bulgar s-a arătat însă suspicios în privința neașteptatului interes britanic față de anexarea Dobrogei de către Bulgaria și a afirmat că: „Dacă nu mă înșel, speranța britanică este aceea că vom deveni mărul discordiei între vultur și urs.”³⁷

Tot atunci de la Berlin, Romalo trimitea știri despre faptul că Subsecretarul de Stat Weiszacker, afirma că „Anglia încurajează la Moscova năzuințele cotropitoare ale U.R.S.S. față de România”. La sfârșitul lunii august situația România se arăta a fi deosebit de grea. La frontiera Basarabiei se aflau circa 6-7 corpuri de armată sovietice, un corp de cavalerie, două divizii moto-mecanizate, o brigadă de munte și circa 2200 de tancuri și 650 de avioane de luptă. De asemenea înspre granița cu Ungaria se găseau alte trei corpuri de armată. Într-un studiu întocmit de Secția de operații din Marele Stat Major din 26 august 1940 asupra situației politico - militare se sublinia completa izolare a țării și lipsa sprijinului material și politic al oricărei puteri străine. Ea se afla în situația de a fi atacată cu certitudine, simultan, de către sovietici și unguri, deci la frontierele de Vest, Nord și Est, și de către bulgari „care vor căuta să speculeze situația noastră grea”. Ca posibilități de apărare, studiul M. St. M. nu vedea decât una singură: „apărarea Ardealului cu totalitatea forțelor consimțind la nevoie o simplă acoperire pe restul frontierelor și deci pierderea eventuală a Moldovei, Dobrogei, și chiar la pierderea Munteniei și Banatului.”³⁸ Diplomația britanică a acordat o atenție deosebită evenimentelor politice de la sfârșitul lunii august și începutul lui septembrie 1940. Astfel, Le Rougetel a informat, în ultimele zile ale lui august 1940, Foreign Office-ul

asupra situației internaționale grave a României. La 29 august, el anunța că, după întreruperea negocierilor cu Ungaria au circulat știri privind un nou ultimatum sovietic și că la frontieră au fost incidente soldate cu o sută de victime. Diplomatul britanic, apreciind că sovieticii colaborau în continuare cu germanii, nu excludea posibilitatea unor acțiuni independente din partea Moscovei. Mai mult, situația încordată a raporturilor româno-sovietice poate „să-i determine pe români să aibă o atitudine favorabilă cererilor teritoriale ale Ungariei”. Cât privește crearea unei Transilvanii autonome, sub protecția germană, ca rezultat al unei medieri a Reich-ului, el o excludea. În caz afirmativ, Le Rougetel socotea că guvernul sovietic s-ar fi simțit obligat ca în foarte scurt timp, să ocupe Moldova și versantul estic al Carpaților. Cât privește o presiune a Moscovei asupra Bucureștilor, în problema raporturilor româno-bulgare, nu o credea posibilă. În schimb se cunoștea faptul că U.R.S.S. anunțase Sofia că va accepta o frontieră comună dacă Bulgaria își va însuși întreaga Dobroge „dar aceasta – constata Le Rougetel – în mod înțelept, nu a luat în seamă propunerea.”³⁹

La Londra, Foreign Office-ul a luat în considerare soluția aducerii la putere a lui Maniu prin încurajare față de revendicările Ungariei.⁴⁰ Se spera că, un astfel de guvern, în cel mai rău caz, ar putea cauza probleme Reichului în plan economic. Hugh Seton Watson a luat legătura cu Maniu care dorea o înțelegere între Uniunea Sovietică și Marea Britanie, iar Robert Hankey, prim secretar al Legației britanice la București, comunica că liderul țărănist era în legătură indirectă cu Legația sovietică.⁴¹ Dictatul de la Viena a nemulțumit Moscova care a reproșat reprezentanților german (von Schullenburg) și italian (Rosso) că nu a fost invitată să participe la negocieri. Comisarul-adjunct Vâșinski îi comunica ambasadorului german la Moscova că URSS cerea să fie consultată în chestiuni precum statutul Strâmtoarelor și statutul Dunării. Pretențiile sovietice decurgeau din faptul că, după cucerirea Basarabiei, Rusia devenise riverană la Dunăre și înțelegea să-și impună punctul de vedere. Guvernul sovietic cerea desființarea C.E.D. și formarea unei noi Comisii cu competență de la gurile fluviului și până la Bratislava, din care să fie excluse Marea Britanie, Franța și Italia. Această pretenție a fost justificată prin voința URSS de a scăpa de urmările războiului din Crimeea îndreptat împotriva Rusiei și a drepturilor ei vitale pe Dunăre, ceea ce era un neadevăr.⁴²

Eforturile britanice de a atrage URSS într-o alianță împotriva Germaniei, prin folosirea irendentismului sovietic, maghiar și bulgar împotriva României, în vara anului 1940 s-au soldat cu un eșec. Un an mai târziu Hitler a fost cel care i-a furnizat lui Churchill aliatul cu care avea să ajungă la victorie, dar și problema capitală care va domina cea de-a doua jumătate a războiului-problema adaptării sau respingerii dorințelor lui Stalin și a impunerii propriilor dorințe.⁴³ Aceasta însă este o altă chestiune care nu face obiectul studiului nostru.

¹ Mihail Manoilescu, *Dictatul de la Viena. Memorii – Iulie-August 1940*, Editura Enciclopedică, București, 1991, p. 36-37; vezi și Aurică Simion, *Dictatul de la Viena*, Ediția II-a Revăzută și adăugită, Editura Albatros, București, 1996, p.149

² M. Manoilescu, *op. cit.*, pp.36-37.

³ A.M.A.E., fond 71/ Anglia, *telegrama 692, Tîlea către Externe*, f. 172.

⁴ *Ibidem*, fond 71/ România, dosar 365, *Notă informativă a SSI din ziua de 30 mai 1940*, f. 316.

- ⁵ Platon, Chirnoagă, *Istoria politică și militară a războiului României contra Rusiei Sovietice, 22 iunie 1941-23 august 1944*, Editura Fides, Iași, 1997, p. 267.
- ⁶ *Ibidem*, p. 268
- ⁷ H. Kissinger, *Diplomația*, Editura All, București, 1998., p. 328.
- ⁸ Lloyd Gardner, *Sferele de influență, Împărțirea Europei de către Marile Puteri la Munchen și Yalta*, Editura Elit, București, 1993, p. 103.
- ⁹ Apud *ibidem*, p.108-109
- ¹⁰ Platon Chirnoagă, *op. cit.*, p. 42. ; vezi și A. Simion, *op. cit.*, p.150.
- ¹¹ M. Manoilescu, *op. cit.*, p. 36-37
- ¹² *Ibidem.*, p. 43.
- ¹³ V. Fl. Dobrinescu, I Pătroiu, *Anglia și România între anii 1939-1947*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1992, p. 34-35.
- ¹⁴ A. Hillgruber, *Hitler, Regele Carol și Mareșalul Antonescu. Relații germano-române (1938-1940)*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 106.
- ¹⁵ Dobrinescu și Pătroiu, *op. cit.*, p. 36.
- ¹⁶ 23 August. Documente, Editura științifică și Enciclopedică, București, 1984-1985, doc 53, *telegramă din 23 iunie 1940 a ambasadorului german în URSS, Friedrich Werner con Schulenburg, către Ministerul de Externe al Germaniei despre declarația pe care i-a făcut-o Veaceslav Mihailovici Molotov în legătură cu soluționarea problemei Basarabiei*, p. 77.
- ¹⁷ *Ibidem*, doc.55, *telegramă a ministrului de externe al Germaniei, Joachim von Ribbentrop, din 25 iunie 1940, prin care Legația germană la București era informată asupra poziției adoptate de Berlin față de revendicările teritoriale ale Uniunii Sovietice*, pp.80-81.
- ¹⁸ Ioan Scurtu (coord.), *Istoria Basarabiei. De la începuturi până în 1994*, Editura Tempus, București, 1994, p. 285.
- ¹⁹ DDI, Nona serie Vol. V, Roma, 1949-1954.doc 120. *Ministrul de externe Ciano catre Ministrul Italiei la Bucuresti, Ghigi, telegramă din 26 iunie 1940*, p. 109.
- ²⁰ A.M.A.E., Fond 71 Anglia, Dosar 13, *telegrama 703/ 25 iunie 1940, Tilea către Externe*, f. 200-201.
- ²¹ Dobrinescu și Pătroiu, *op. cit.*, pp. 49-50
- ²² Apud A. Simion, *op. cit.*, pp. 155-156.
- ²³ Mihai Aurelian Căruntu, *28 iunie 1940. Între Mit și Realitate. Considerații asupra unui moment tragic din Istoria Bucovinei*, în vol. *România și al Doilea Război Mondial*, Editura D.M. Press, Focșani, 2000, p. 107
- ²⁴ Gheorghe Tătărescu, *Mărturii pentru Istorie*, Editura Enciclopedică; București, 1996, p. 259.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 271.
- ²⁶ AMAE, fond 71 Anglia dosar 13, *telegrama 707 Tilea către Externe*, f. 196.
- ²⁷ Mihai Aurelian Căruntu, *op. cit.*, p. 105.
- ²⁸ Gh. Tătărescu, *op. cit.*, p. 241.
- ²⁹ *Ibidem*, dosar 13, *Telegrama 1609 Manoilescu către Tilea*, f. 265..
- ³⁰ P. Quinlan, *Ciocnire deasupra României. Politica anglo-americană față de România, 1938-1947*, Centrul de Studii Românești, Fundația Culturală Română, Iași, 1995, p. 61.
- ³¹ A.M.A.E., fond 71 Anglia, Dosar 13 *telegrama 764/8 iulie 1940, Tilea către Externe*, f. 284.
- ³² *Ibidem*, *telegrama 41470/10 iulie 1940, Manoilescu către Tilea*, f. 303-304.
- ³³ *Ibidem*, pp. 56-57.
- ³⁴ *Ibidem*, *telegrama 845./ 27 iulie 1940, Florescu către Externe*, f. 427.
- ³⁵ *Ibidem*, *telegrama 854, Florescu către Externe*, f. 445.
- ³⁶ *Ibidem*, dosar 14, *telegrama 866/31 iulie 1940, Florescu către Externe*, f. 7 – 9.
- ³⁷ Apud Margareta Patriche, *Două formule de neutralitate: România și Bulgaria septembrie 1939 – iunie 1941* în vol. *România în al doilea Război mondial*, Editura D. M. Press, Focșani, 2000, p.177
- ³⁸ 23 August. Documente, doc., 64, *Studiu întocmit la 26 august 1940, de Secția operații din Marele Stat Major asupra situației politico militare în care se afla România.*, p. 94 – 96.
- ³⁹ Apud V.Fl. Dobrinescu și I. Pătroiu, *op. cit.*, p. 70.
- ⁴⁰ E. Barker, *British Policy in South-East Europe in the Second World War*, London, Macmillan, 1975, p. 73.
- ⁴¹ Dobrinescu și Pătroiu, *op. cit.*, p. 75.
- ⁴² Gr. Gafencu, *Misiunea mea la Moscova*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1995., doc 28, pp. 69-78.
- ⁴³ Peter Calvocoressi, *Rupeți rândurile. Al doilea război mondial și configurarea Europei post-belice*, Editura Polirom, Iași, 2000, p. 78.

Evenimente cultural-literare

•În cadrul lansărilor de carte de la *Bookfest* (4-8 iunie), vineri 6 iunie, ora 16, Editura „Paralela 45” a lansat noutățile din Colecția „Biblioteca Românească”. Între acestea s-a aflat și cartea **Cu bucuria în suflet** (Ediția a II-a, revăzută și adăugită; prefață: Alex Ștefănescu; postfață: Angelo Mitchievici; imagine copertă: Daniela Țurcanu) a prozatorului Ovidiu Dunăreanu. Despre carte și autor și-au exprimat opiniile criticii literari: Vasile Spiridon și Gabriel Rusu.

•Tot la *Bookfest*, în aceeași zi, la ora 15, Editura „Herald” a lansat volumul de eseuri **Imagine și text în haiga** a scriitorului și plasticianului constănțean Ion Codrescu. Cartea a fost prezentată de profesorul Constantin Aslam. Iar sâmbătă, 7 iunie, ora 17, la standul Editurii Monitorul Oficial R.A. a avut loc lansarea albumului **Pictori români la Balcic**, autorul lui fiind cunoscutul critic de artă Dr. Doina Păuleanu, director al Muzeului de Artă Constanța. Albumul, scos în condiții remarcabile și dedicat comunității artistice interbelice de la Balcic, a fost recomandat publicului de scriitorul Tudor Octavian.

•Sub egida Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor a fost editată, la Editura „Ex Ponto”, cartea **Cronicar la Pontul Euxin**, care poartă semnătura eseistului Ion Roșioru. Volumul reunește o selecție din comentariile critice la cărțile membrilor filialei și nu numai, venind în completarea și continuarea lucrărilor de istorie literară și de referință apărute în ultimii ani în spațiul euxin. Publicarea acestei cărți în condiții deosebite s-a datorat colaborării cu plasticianul Constantin Grigoruță, autorul copertei, și contribuției unor sponsori generoși, susținători consecvenți ai actelor de cultură semnificative: Fundația Culturală „Olan” – Mangalia; ec. Ivanciu Dumitriu, patron al SC „Ostrov Star” SRL – Constanța; Rotary Club „Pontus Euxinus” – Constanța.

•Atât apariția cărții lui Ovidiu Dunăreanu, – o carte specială, dedicată Dobrogei –, cât și apariția celei a lui Ion Roșioru se înscriu în amplul calendar, pe 2008, al evenimentelor destinate aniversării a 130 de ani de la reintegrarea Dobrogei la Statul Român, inițiat de Instituția Prefectului Județului Constanța.

•Consiliul Uniunii Scriitorilor din România, reunit în data de 6 iunie a luat în discuție propunerile de primire în rândul membrilor U.S.R. făcute de Comisia de validare. Astfel la Filiala „Dobrogea” au fost confirmați patru noi membri. Aceștia sunt: eseistul și istoricul literar Dumitru Tiutiuca, poetul Mugur Grosu, poetul și prozatorul George Vasilevici, prozatorul și eseistul Nicolae Cușa.

Steaua Dobrogei - 10 ani de la apariție



Șă ră îndoială, revista *Steaua Dobrogei* (serie nouă, 1999), care apare la Tulcea, este, în momentul de față, un punct de reper important al spațiului cultural nord-dobrogean și nu numai. Realizată de o echipă de neobosiți și pasionați într-ale scrisului – director Mihai Marinache, redactor șef Constantin Bejenaru, redactor șef adjunct Gică Gică, secretar general de redacție Mircea Marcel Petcu – , revista coagulează forțele literare și intelectuale ale Tulcei, descoperă, susține și impune nume de poeți, prozatori și esești. Redactorii revistei, ei înșiși autori a numeroase volume de versuri, proză, eseistică, sunt inițiatorii unor manifestări cultural-literare de calitate. *Steaua Dobrogei*, fiind o publicație de cultură, adună în paginile sale – interviuri, anchete, literatură originală, traduceri, recenzii, materiale științifice, istorice, arheologice, religioase, reportaje literare, articole despre etniile locului, despre universul Dunării și al Deltei – care răspund în egală măsură interesului local și celui național. Acest echilibru, realizat cu simțul măsurii și cu profesionalism, îi conferă revistei un profil special, care atrage și-i determină pe cititori s-o caute și s-o citească. Revista *Steaua Dobrogei* reprezintă pentru tulcenii, dar și pentru noi toți, o mărturie de rezistență culturală și intelectuală într-un colț de țară unde asemenea fapte se pun în mișcare rar, cu un efort istovitor, un dar prețios în această perioadă prelungită de tranziție, când confuzia și penuria financiară sunt mai agresive și descurajante ca niciodată.

Numerele 1-2 (37-38), iunie 2008 sunt adunate într-un singur volum consistent care însumează 204 pagini. Așa cum ne-a obișnuit, cuprinsul diversificat reunește articole pe teme teologice semnate de pr. prof. Nicolae Ioniță, pr. prof. Aurelian Ciocan, pr. prof. Felix Lucian Neculai, un material despre intronizarea PS Părinte Visarion, noul Episcop al Episcopiei Tulcii, studii arheologice avându-i ca autori pe recunoscuții arheologi și profesori: V.H. Bauman, Gavrilă Simion, N. Rădulescu, eseuri pe probleme de etnologie – Valeriu Leonov, Virgil Rițco –, de istorie – Răzvan Limona –, de istoria învățământului în județul Tulcea – Mihai Albotă –, de istoria presei tulcene – Ioana Marinache, Mihai Marinache, Gheorghe Șeitan. În structura numărului un loc important îl ocupă preocupările de istorie literară – Dumitru Cerna, Alexe Procopovici, Mihai Milian, Ion Tutunea –, cât și interviurile și dialogurile cu diferite personalități ale vieții literare și universitare – Olimpiu Vladimirov în dialog cu poetul Sorin Roșca; Gheorghe Șeitan de vorbă cu scriitorul Miron Scorobete; Ilie Danilov interviu cu universitarul, lingvistul, semioticianul și traducătorul Ivan Evseev. Coloanele de poezie îi au ca protagoniști pe: Stanislav Popescu, Gheorghe Bogorodea, Ion Tutunea, Mircea Marcel Petcu, Florin Atanasiu, Ion Staicu, Constantin Bejenaru, paginile de proză îi găzduiesc generos și edificator pe: Valentin Șerbu (cu un fragment de roman inedit *Cărturarii*), Ovidiu Dunăreanu (povestirea *Păcuil lui Soare*), Silvia Zaharia, Gheorghe Manole, Cici Maria Drăgan, Laura Ghioc, Gheorghe Șeitan. Memorialistică semnează scriitorul de origine tulceană, care astăzi trăiește în Israel, autorul unui roman excelent despre Tulcea, Carol Feldman. De asemenea întâlnim semnăturile unor jurnaliști și scriitori tulcenii cunoscuți precum: Ernesto Mihăilescu, Romeo Ghioc, Gică Gică, Eleonora-Simona Dobrescu, Ilie Danilov, Margareta Egorof, Adrian Pal.

În spațiul configurat de revista *Steaua Dobrogei*, speranța și cerul își au strălucirea lor înaltă și accesibilă. La ceas aniversar, urăm revistei ca lumina ei ocrotitoare să dăinuie și să călăuzească destinul multor generații de acum înainte.

Cărți primite la redacție

- **Uniunea Scriitorilor din România. Filiala Cluj. 100 de ani de viață literară transilvăneană.** O cronologie în imagini. Volum alcătuit de Irina Petraș. Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008
- **Antologia sanscrită. Rig Veda. Mahābhārata, Rāmāyana, Prācīrit, Sakūntalā. Fărâme de înțelepciune.** Traduceri literare de George Coșbuc. Prefață și selecție de texte critice de Daniel Corbu. Iași, Princeps Edit, 2007
- Daniel Corbu. **Evanghelia după Corbu și alte poeme**, ilustrată cu douăzeci și una de lucrări de Felix Aftene. Prefață de Ion Mircea. Iași, Princeps Edit, 2006
- Daniel Corbu. **Postmodernism și postmodernitate în România de azi.** Iași, Princeps Edit, 2008
- Vasile Spiridon. **Înscrierea pe orbită.** O cronică a prozei contemporane. Iași, Editura „Timpul”, 2008
- Lucian Alecsa. **Iluzionista Babette.** Versuri. București, Editura „Vinea”, 2008
- Lucian Alecsa. **Nelegiuitul amant.** Roman. Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008
- Radu Voinescu. **Subiecte 1. Scriitori români contemporani.** București, Editura Fundației Culturale „Libra”, 2005
- Sterian Vicol. **Norul și inima** (Ediția a II-a). Versuri. Iași, Editura „Opera Magna”, 2006
- Mihai Stan. **Ieșirea din Paradis.** Roman. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2007
- Marin Codreanu. **Confesiuni.** Convorbiri cu Gabriel Argeșanu. București, Editura „Seme”, 2008
- Costache Tudor și Ion Dan Voicu. **Voci din Agora.** Interviu. Constanța, Editura „Dobrogea”, 2008
- Mariana Popescu. **Sinteze privind arta și tehnica dirijorală corală în muzica românească.** Prefață de prof. univ. dr. Irina Odăgescu. Constanța, Editura „Europolis”, 2008
- Ioan Țepelea. **Semnul din Cleveland.** Poeme. Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2008
- Ana Dobre. **Rinocerii și Don Quijote.** Eseuri. Alexandria, Editura „Teleormanul liber”, 2007
- Ana Dobre. **Utopiile realului.** Critică literară. București, Fundația Culturală Libra, 2007
- Ion Codrescu. **Imagine și text în haiga.** Cuvânt introductiv: Constantin Aslam. București, Editura „Herald”, 2008
- Valeriu Valegvi. **Rând, rând în vuietul secunde / Place, faites place au tumulte des instants.** Versuri. Antologie bilingvă română-franceză. Traducție: Constantin Frosin. Le Brontosaure, 2006
- Valeriu Valegvi. **Partitură sub asediu.** Poeme. Galați, Fundația Culturală Antares, 2007
- Florina Zaharia. **1863-1894, așteptarea fără brațe.** Poeme. Iași, Editura „Opera magna”, 2007
- Florica Bud. **Mariatereza sunt eu.** Roman. Cu o prefață: „Seducerea cititorului” de Alex Ștefănescu. București, Rao International Publishing Company, 2008
- Marion Manolescu. **Brațele destinului / Les bras du destin.** Versuri. Ediție româno-franceză. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008