



PONTO

text imagine metatext

iulie - septembrie 2008

Nr. 3(20)
anul VI



EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 3 (20), (Anul VI), iulie - septembrie 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: **OVIDIU 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

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 / 547040; 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. și la
- Muzeul de Artă Constanța
- în București, prin Centrul de Difuzare a Presei de la Muzeul Literaturii Române

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

Tiparul: S.C. Infcon S.A. Constanța
ISSN: 1584-1189

SUMAR

●Editorial

OVIDIU DUNĂREANU – *O scurtă evaluare* (p. 5)

TEXT

●Poezie

NICOLAE MOTOC (p.7)
IULIA PANĂ (P.12)
SORIN ROȘCA (p. 16)
RADU VANCU (p. 18)
IOSIF CARAIMAN (p. 21)
CRISTIANA ESO – (p. 25)
RODICA BUZDUGAN (p. 28)

●Proză

FLORIN ȘLAPAC – *Femeia de dincolo* (p. 32)
ȘTEFAN CARAMAN – *Concurs* (p. 34)

●Memorialistică

PAVEL CHIHAIA – *Pagini de jurnal (1956-1957)* (p. 41)

●Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC – *Spiritualitatea mării la români (I)* (p. 55)

●Traduceri din literatura română

LILIANA URSU – *Poeme* (p. 58)
OVIDIU DUNĂREANU – *Incidents From The Serpent's Year*. Traducere în limba engleză de GABRIELA INEA (p. 60)

●Traduceri din literatura universală

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: „*Ideea că mă voi dizolva în neant nu mă neliniștește*”. Traducere de MĂDĂLIN ROȘIORU (p. 63)

IMAGINE

Reproduceri după lucrările pictorului IOAN NIȚĂ MANOLESCU (I-VI)

Profil biobibliografic.
Opinii critice (DOINA PĂULEANU, FLORICA CRUCERU, ALICE DINCULESCU) și mărturisiri (p. 71)

METATEXT

●Dialoguri „Ex Ponto”

LEO BUTNARU – NICOLAE BREBAN: „*Ideile majore, trăite cu intensitate și tenacitate, formează caractere*” (p. 75)

●Generația „Criterion”

ILEANA MARIN – *The Other Mircea Eliade* (p. 85)

●Literatura interbelică

DORIS MIRONESCU – *Craii lui Păstorel. De la savoir vivre la savoir mourir* (p. 95)

●Mari critici literari

ANTONIO PATRAȘ – *Călător fără voie (II)* (p. 103)

LIGIA TUDURACHI – *Poetica romanului Iovinescian. Teroarea și violența citatului* (p. 110)

● **Mari prozatori români**

ILIE CILEAGĂ – *Târzia iubire a lui Moromete* (p. 119)

● **Cronica literară**

NICOLAE ROTUND – *Eugen Negrici – Iluziile literaturii române* (p. 124)

● **Scriitori contemporani**

MAGDA VLAD – *Scriitorul în interviuri: Ana Blandiana* (p. 130)

● **Interpretări**

ELVIRA ILIESCU – *Megalitice - însemne ale unei civilizații străvechi (I)* (p. 135)

● **Comentarii**

GEO VASILE – *De la madonizarea femeii la morala tangibilului* (p. 142)

DRAGOȘ VIȘAN – *Receptarea critică a poeziei lui Ion Caraion (II)* (p.145)

● **Lecturi**

LIVIU GRĂSOIU – *Documente literare* (p. 152)

RALUCA ȘERBAN-NACLAD – *Triumful literaturii* (p. 154)

● **O carte în discuție**

ȘTEFAN CUCU – „Să-ți rămână dragostea!” (p.157)

DUMITRU MUREȘAN – *Poemele schimbării* (p. 159)

● **Arte plastice. Eseu**

ANGELO MITCHIEVICI – *Universul chimeric al lui Paciurea* (p. 164)

● **Cronica de teatru**

VALENTIN SGARCEA – „Pană de automobil” (p. 174)

● **Muzică. Jazz**

ILEANA MARIN – *Washington Rucker, una din legendele jazzului american* (p. 177)

● **Muzică. Comemorări**

MARIANA POPESCU – *Gavriil Musicescu – 105 ani de la trecerea sa în eternitate* (p. 180)

● **Aspecte ale imaginii**

ESTELLA ANTOANETA CIOBANU – *Medieval Constructions of Collective Identity* (p. 183)

● **Pontice**

FLORENTINA NICOLAE – *Mărturii despre geți la Stanislav Sarnicki. Opera lui Ovidius ca sursă documentară* (p. 193)

● **Istorie**

VIRGIL COMAN – *Sub semnul aniversării celor 130 de ani* (p. 196)

● **Balcanistică**

NISTOR BARDU – *Comunitatea de origine și de limbă a aromânilor și a dacoromânilor și reflectarea ei în planul vieții sociale din Dobrogea* (p. 199)

Revista revistelor (p. 204)

Cărți primite la redacție (p. 205)

OVIDIU DUNĂREANU

O scurtă evaluare

Apariția revistei noastre a fost salutăată, în luna octombrie 2003, cu speranță și încredere, fiind socotită un fapt de cultură necesar, nicidecum o simplă întâmplare, o voce românească ridicată în sfera culturii la Constanța, din vechiul ținut al Dobrogei, o nouă lumină care s-a aprins prin grija unui grup de oameni realiști și romantici în același timp, majoritatea reuniți în jurul Editurii „Ex Ponto”, Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România și Universității „Ovidius” - Constanța. Și, într-adevăr, Dobrogea - unde asemenea evenimente sunt rare - justifică pe deplin necesitatea unei astfel de inițiative. Ca întotdeauna, au existat și sceptici, și cârcotași, care nu-i dădeau revistei prea mari șanse, văzând-o eșuând repede, întocmai puzderiei de efemeride ce au promis marea cu sarea în această parte de țară, după '89. Îndoiala venea și din faptul că demersul nostru nu lua în calcul nici un câștig material pentru noi, ci numai pe cel de propășire a literaturii și culturii spațiului pontic, nu producea bani și nici nu servea unor interese și grupuri politice, ori unor găști agresive de veleitari, părea ciudat și stârnea furtuni de invidie și de patimi. În pofida clevetitorilor și ignoranței crase, indifferenței și disprețului arogant afișate de către cei care au fost aleși să răspundă de destinul orașului și județului Constanța, cu efortul financiar generos al S.C. INFCON S.A. - Editura „Ex Ponto” (director general Paul Prodan, director Ioan Popișteanu), la care s-a adăugat sprijinul bănesc al Ministerului Culturii și Cultelor, al „Departamentului românilor de pretutindeni” al Ministerului de Externe și cel al Administrației Fondului Cultural Național, revista a apărut constant, trimestru de trimestru, în ținuta cu care v-ați familiarizat, ajungând, astăzi, la numărul 20 și la lăudabila vârstă de cinci ani.

În tot acest timp, nu ne-au preocupat experimentele sterile, extravagantele și rătăcirile la modă, de mirajul cărora alți concitadini de-ai noștri s-au lăsat seduși, ci transpunerea, pe cât posibil, în realitate a punctelor importante ale programului propus încă de la primul număr: promovarea performanțelor literare și culturale regionale într-un echilibru obiectiv cu cele naționale și internaționale; **Ex Ponto/ text/ imagine/ metatext** - să fie o publicație ofensivă, de actualitate, deschisă schimbului de idei, receptivă la noutăți, lipsită de inhibiții și complexe provinciale, călăuzită de spirit polemic, exigență; să adune în paginile ei tot ce are mai bun literatura și cultura din partea de sud-est a României; să-și obțină reputația din notorietatea semnăturilor și consistența textelor, din arhitectura ei bine definită, suplă și incitantă; să se configureze drept un mijloc de confirmare a identității unei elite intelectuale; aspectul grafic al fiecărui număr, conceput cu rigoare și rafinament, să facă din ea o publicație distinctă și căutată, nu în ultimul rând să fie o revistă cu deschidere către spațiul european, prin publicarea unor materiale în limbile de circulație: engleză, franceză, italiană, germană și prin traduceri din autorii contemporani, de marcă ai acestui spațiu, și încă altele.

Cât am putut realiza și cât nu, până în momentul de față, din ceea ce ne-am dorit, numai cititorii constanți și confracții de la revistele cu care facem schimb au

putut aprecia și semnala, ca buni cunoscători ce sunt, efectele și defectele noastre. Programul revistei fiind în permanentă remodelare, îi asigurăm că am fost și suntem receptivi la sugestiile și opiniile lor, reglându-ne din mers ezitățile, scăpările inerente și excesele.

Ne face o deosebită plăcere să semnalăm că între susținătorii și colaboratorii noștri s-au numărat scriitorii: Nicolae Breban, Pericle Martinescu, Sorin Alexandrescu, Solomon Marcus, Pavel Chihaia, Adam Puslojic, Radu Cârnelci, Eugen Uricaru, Nora Iuga, Aurel Rău, Gabriel Ștrempel, Paul Miclău, Petru Ursache, Horia Zilieru, Corneliu Ștefanache, Mihai Cimpoi, Dinu Flămând, Constantin Abăluță, Gheorghe Istrate, Nicolae Prelipceanu, Liliana Ursu, Marius Tupan, Ioan Flora, Dan Mănuță, George Vulturescu, Gheorghe Schwartz, Aura Christî, Dan Stanca, Leo Butnaru, Ioan Lăcustă, Florentin Popescu, Lucian Vasiliu, Cassian Maria Spiridon, Liviu Ioan Stoiciu, Gellu Dorian, Simona-Grazia Dima, Horia Gârbea, Ion Stratan, Daniel Corbu, Constantin Stan și încă mulți alții.

Am urmărit cu consecvență, așa cum am mai spus, afirmarea talentelor din spațiul pontic și din zonele limitrofe acestuia. În **Ex Ponto** au publicat în acest interval de timp: Valentin Șerbu, Florin Șlapac, Dan Peșă, Mirela Roznoveanu, Nicoleta Voinescu, Nicolae Motoc, Arthur Porumboiu, Constantin Novac, Dumitru Mureșan, Sanda Ghinea, Marian Dopcea, Sorin Roșca, Șerban Codrin, Liviu Capșa, Valentin Busuioc, Viorel Dinescu etc.

Una din principalele direcții ale revistei a fost promovarea sistematică a criticii. Au semnat cronici, comentarii, interpretări, note de lectură, puncte de vedere, studii: Nicolae Rotund, Liviu Grăsoiu, Geo Vasile, Ioan Holban, Mircea Muthu, Puiu Enache, Elvira Iliescu, Angelo Mitchievici, Paul Cernat, Ion Manolescu, Giovanni Rotiroți, Bianca Burța-Cernat, Antonio Patraș, Ion Roșioru, Doris Mironescu, Manuela Leahu, Const. Miu, Robert Cosmeanu, Marcos Farias-Ferreira ș.a.

Istoriei și arheologiei locului și nu numai și-au aflat în revistă un real instrument de a-și exprima opiniile la zi privind cercetările lor pe teren sau în arhive: Șerban Papacostea, Ion Bitoleanu, Valentin Ciorbea, Stoica Lascu, Virgil Coman, Marian Zidaru, Mihai Irimia, V.H. Baumann, Constantin Chera, Virgil Lungu, Gabriel Custurea ș.a.

La ilustrarea numerelor au contribuit pictori, sculptori, ceramiști, graficieni de prim rang ai plasticii românești contemporane, majoritatea dintre ei locuind și lucrând la Constanța și Tulcea: Marin Gherasim, Alexandru Ciucurencu, Constantin Găvenea, Iosif Kiraly, Eugeniu Barău, Gheorghe Caruțiu, Cicerone Ciobanu, Keita Ibrahima, Florin Ferendino, Constantin Grigoruță, Daniela Țurcanu, Gheorghe Constantin, Eusebio Spănu, Eduard Andrei, Ecaterina Leca Botezatu ș.a. Cronicile plastice și de teatru au fost realizate de: Doina Păuleanu, Florica Cruceru, Geta Deleanu, Vasile Cojocar.

Revista a deschis punți spre alte zone, făcând cunoscuți cititorilor români remarcabili autori ai acestora. Au fost traduși: Antonio Lobo Antunes, Paolo Ruffilli, Gerard Augustin, Germinal Casado, Claudio Magris, Ricardo Montserat, Cenghiz Bektaş, John P. Quin ș.a.

Tinerii scriitori, cu un statut deja de profesioniști au stat consecvent în atenția noastră: Dan Bogdan Hanu, Iulia Pană, Ștefan Caraman, Augustin Ioan, Emilian Galaicu Păun, Liviu Lungu, Paul Sârbu, Radu Vancu, Dragoș Varga, Amelia Stănescu, Cristiana Eso, Mădălin Roșioru, Carmen Raluca Șerban ș.a.

Universitarii constănțeni, la rândul lor, publicați în paginile revistei, au contribuit benefic la promovarea imaginii ei în cercurile academice și în rândurile studenților: Adina Ciugureanu, Ileana Marin, Laura Mesina, Mariana Popescu, Nistor Bardu, Ștefan Cucu, Nicolae V. Dură, Sergiu Miculescu, Ibram Nuredin ș.a.

Adăugând acestei scurte evaluări și numeroasele considerații scrise la adresa revistei, cât și distincțiile și premiile ce i-au fost acordate, suntem îndreptățiți să credem că ne aflăm pe un drum bun. Obligația noastră este să-l continuăm cu devotament și să-l desăvârșim pentru ca **Ex Ponto** să rămână o mărturie de cultură temeinică, veritabilă și cât mai longevivă.

NICOLAE MOTOC

Faleza unui copil ^{*}

Singurătate incoruptibilă

Cruzimea își rotește cele o mie de brațe
ale disperării promițând din tot atâtea limbi despicate
voluptatea morții Regină a mizeriei și-a violenței te
strigă dionisiacă în călduri cu pântecul mișunând de
urechelnițe de foc Îți pune câte un ochi în vârfuri de gene
și te leagă și-alintă cât mai ești viu

Trezite din mirare degetele strâmbe dau
să-nmugurească Te rostogolești de la o tastă la alta în
umbra lor printr-un lan de sulii Din vârfuri rânjesc cranii
la stele Lași în urmă o dără din lacrimi de sânge

O fereastră se plimbă dus-întors și cântă
cu fiecare unghie din cele zece ale speranței Noblețea se
câștigă la loteria visului Ninge peste cerșetorul din stradă
și peste pulpa piciorului lui stâng toată o rană Aproape
frumoasă ca o coadă de cometă

Fiecare femeie duce în spate un sac
burdușit cu boabe de struguri și oglinzi din ochi de bărbați
Rămâne în urma lor o cărare din boabe strivite de struguri
să-și recunoască drumul la întoarcere

E timpul ca Pedepsitoarea să-ți sufle
cu zdrențe de venin și otravă har nou neașezării care
ești – mănunchi de rădăcini mustind de sânge – călător
prin labirintul clipei de unde încerci să te-aduni

*Texte din voumul cu același titlu, aflat în pregătire

Îndreptățit să te refugiezi în destinul unei umile
ființe vegetale Adevărații prieteni să-ți rămână maidanezul
unsuros și puiul de pescăruș fără o aripă care se miră cât de
rămuros ești Deși abia dacă îi întreci în înălțime Incapabil să
le asiguri măcar un strop de liniște sau de umbră

Puiul de pescăruș îți aduce în gușă câțiva
stropi de rouă că prea ești gălbejit și neajutorat Iar maidanezul
încearcă să convingă cu mici lătrături delicate un roi de fluturi
albaștri să se bucure de ospitalitatea ta

Dacă brusc ai înflori spre invidia fratelui matur
și cu scoarța groasă de lângă tine ai semăna cu o sorcovă
Așa nu prea ai cum și nici cu ce să-l amăgești spre a-i câștiga
prietenia

Fără doliul ochiului care se întoarce prostește
în sine a bucurie Fără deciziile simezei de nisip forfotind de
buricuri roz îmbelciugate cu inele

Sechestrat de fantoma aceluiași delfin care
țipă o noapte întreagă pe plajă Departe de părinții lui dar nu
și de dragostea ta închisă în măciulia liliachie a florii de ciulin
aprinsă la căpătâiul lui Departe de tine Și tot mai aproape de
extazul cruzimii lipsite de țel și măsură

Faleză fără părinți

Singurul care nu se gândește cum i-ai putea
fi de folos când se apropie de tine e scaiul cu flori galbene Te
consideră probabil un vlăstar de-al lui E gata să te îmbrățișeze
și să te învețe un joc prin care să te lepezi de păianjeni sau
de furnici

Înțelegi de ce poetul este tentat să trăiască
cum ar trăi dumnezeu printre oameni Cu înclinația din pudoare
de a se lăsa jefuit înjosit înșelat condiționat manipulat.

Frunzele unei tufe de potbal te-ar sufoca cu
admirația și dragostea lor Vai de tine dacă ar putea să se
apropie și să te îmbrățișeze Noroc că le stă în cale unsurosul
maidanez

Convingerea? „O deprindere de a minți din
principiu într-un scop precis” Ce-i o morală a jertfei? „Orice
fel de credință într-un lucru este ea însăși un fel de jertfă de
îndepărtare de tine”

Dacă vrei să fii drept din temelii trebuie să-i iei
fiecăruia ce-i al său Grozav de privit e acela care nu-i asuprit
decât de dreptate Copilul e oricum (vrea nu vrea) un prieten al
cruzimii În primul rând față de el însuși

Dar aici pe treapta de jos a falezei la un pas de
mare mai ai și alți companioni de ocazie Câteva broaște care
țopăie în jurul unei cochilii în spirală de rapana Cel mai sucit și
fioros cu uriașii lui clești din care scoate sunete muzicale e fără
îndoială crabul

Oglinda cruzimii este abisul justițiar al divinității
unde fiecare dincolo de capcanele obișnuinței își poate recunoaște
pe chip semnele pedepselor pe care le merită N-ai nevoie de o
scară pentru a urca până la cerul acestei oglinzi și a te îmbăta
muzical cu speranțele de supraviețuire ale lumii

Ceea ce știi bine tremură sub lama zornăitorului paral
al privirii gata să taie unghiile stropite de sânge ale timpului (care
crește înaintea ta) Parcă mai sprintene de când în urma ta și în
umbra lor licăresc degetele pe care ți le vârai în pliscul șoimului
de mare pentru a-ți completa colecția de limbi de păsări

Știi ce crede crabul despre tine cu mersul lui
nehotărât de parcă n-ar fi în stare să aibe o țintă? Că-ți probează
esențial originea faptul că știi ultimele cuvinte pe care le spune
crucificatul înainte de a muri Ești un vlăstar din ramurile cu spini
care îi împodobeau fruntea

Melancolia florilor sălbatice care nu vor să fie trădate
sau uitate Macul e un omagiu adus divinității sau frumuseții Dar
și sărăciei și ascezei

Despre ce taci

Nu știi dacă se cuvine să taci ca Marea când devii
complice al unor proiecții inconștiente ale ființelor fără grai și-ale
lucrurilor umile Ale savantelor spații albe dintre cuvinte Flăcări
reci ale imaginarului care te vor îmbărbăta când vei întârzia în
fața computerului Furat de alchimia verbului să te sustragi inerției
și continuității

Dragostea ca și moartea te învață ce-i frumusețea
ce-i iertarea Prin dragoste salcâmul singur de pe faleză își trimite
lăstari noi în lumină ca să-și nască tovarăși Dragostea te învață
arcuirea undelor mării și a trupului femeii Dragostea te învață
mângâierea cu glasul cu mâna cu ochii atingerea cerului cu
gândul cu visul Îți deschide trecutul și-ți prevestește viitorul.

Te supui rigorii visului celor mai pure inegalități
Ale Necunoscutului Te sustragi inerției și continuității Taci
despre ce se ascunde sub acumulări și amalgamări de imagini
păstrate de memoria secretă a lucrurilor Surâzi ferocității
fermecate a echilibrului înșelător Lumea – în capcana
neantului și a eternității Câtă cruzime în bucuria ei de a
exista.

Moartea ar trebui celebrată Trăind ești
de fapt la cheremul celei mai perverse dezordini Ceea ce
seamănă cu moartea se cheamă tăcere absolută Dincolo de
o anumită infirmitate cosmică și confidențialitate bizară biruie
întotdeauna nostalgia comunicării totale Neantul își deschide
o fantă verde în spatele fiecărui fir de iarbă de la strălucirea
căruia sub broboane de rouă nu-ți poți lua ochii.

Vei aduce un omagiu capacității ființelor
fără grai și lucrurilor de a asculta și de a spune ceva despre
participarea lor la o aventură O înfruntare între o broască
țeastoasă și câțiva gușteri scorțoși e gata să-ți comunice
vrăjite florile de rochița rândunicii Solzoșii se năpustesc vuind
cotropindu-i casa Un regal de fulgere verzi din care iese
învingătoare tăcerea

Tunetul se aude repetat deasupra falezei
Țipă vara ca înjunghiată „Ar trebui s-o ajutăm S-o ascundem”
Gând despre nevoia de a proteja „După exemplul rădăcinilor
detestăm spaimile precoce și gurile noastre de flori se
mulțumesc doar să se clatine abia vizibil” A cerceta și a informa
despre starea cu adevărat insolită a comunicării

Zâmbetul Pedepsitoarei e doar pre vestirea
unei cascadorii de-o clipă care se co munică pe sine Starea
de contemplație a eu-lui magic al fiecăruia reflectă ceea ce
comunică fără cuvinte ființele și lucrurile din preajmă Oricum
de-o parte și de alta totul e ascuns și necesar Totul își exhibă
suprafața Comunică

Refuzând cutuma mioapă

Taci în acord cu inocența și binefacerile
cruzimii Pedepsitoarei răsplătind rătăcirea și graba risipei în
picioarele vântului de-a lungul plajei Gata să-ți ghicească un
destin miraculos în zațul cutiilor sparte de conserve Refuzând
orice facilitate care pornește de la plăcere Pulverizând
prezentul și toate stăruințele lui

Iar când îți închipui că recidevezi în regnul uman să
fii gata să-ți ridici o sihăstrie din sticlă unde să le poți oferi zilnic o
autodisecție vecinilor de umbră și ciudata iluzie că pot vedea cum
îți curge prin vene sângele poeziei

Fascinat de cascadoriile ambalajelor perfide ca
eroarea și raitele matinale ale eșecului descurajând cu ploaia prin
cotloanele golfului aventura Fără bucuria ochiului care se întoarce
în sine a doliu când se surpă peste trupuri umilitor de tinere dăruite
soarelui

Cine nu-și dorește dreptatea care e iubire cu ochi
ce văd? Cine nu-și dorește iubirea care adună toate pedepsele
și toate greșelele celuilalt prin ochiul căreia privesc deopotrivă
judecătorul călăul și fierul său rece?

Cercetat de consiliile deznădejdiei și-ale sărăciei
care se tutuiesc cu îndreptățirea Fără să-ți fie dor de prietenii
trădării Dar dorindu-ți să vezi (sfătuit de cruzime) că destinul lor
depinde de tine

Poezia e ca o țară de străluciri ascunse unde o
singură femeie a a cărei amintire te orbește cântă să învingi drumul
până la ea Și-ți poruncește să joci pe așteptări să petreci hohotitor
cu uneltele ei de tortură năluciri de-nlănțuiri Ger de împerecheri
printre paharele pline cu sânge

Poezia este ca faleza unui golf deschis spre o
mare care s-a retras în larg și de fapt pentru cei mai mulți nu mai
există de mult Doar cruzimea care iubindu-te te naște și te învață
să dai cu zarurile te mai poate ajuta Cruzimea identității Într-o lume
fără limite și determinări fie ele și virtuale cruzimea e șansa unei
coeziuni a întrezăririi unei ținte

Cruzimea te face să fii mai solidar și mai tandru
Cruzimea se refugiază în cuvintele vii Le recunoaște de la distanță
pe cele moarte(ticsite de tăcere) Cruzimea nu iubirea îți deschide
ochii Memoria cruzimii nu prea are de ales Se întoarce împotiva ei
însăși Poezia pentru cine mai există e cutuma mioapă care sărută
cu ochii închiși Când îți dă răgaz să te răzgândești dacă ajungi
lângă genunchii ei care povestesc dezastre

Computer organic*

Mă așteaptă dimineața să cobor
din înaltele mele visuri-virusuri
ca pe o fantomă.
Să salvez imaginea concepută de creierul meu –
ar trebui să urmăresc atent liniile ce pornesc din marginile
încăperilor,
străbat case, străzi colcăind de trupuri,
liniile îi ocolesc pe cei veseli, îi izbesc la încheietura
genunchilor pe cei triști,
cu privirile deja pierdute
uite:
picioarele lor devin moi, alunecă pe trotuare pline de
urme, se
chircesc la marginea liniilor, care își continuă drumul,
ușor îi mai zăresc
în această călătorie a imaginilor mele prin computerul meu
organic,
trasez în continuare dungi, albe-negre, câteodată
galbene-pământii încât numai
peste oameni se mai disting
semn care i-ar putea face fericiți, dacă viața sau aerul
sau
dragostea s-ar colora în jurul nostru
eu sunt așteptat să văruiesc Timpul.
Să-i dau nuanțe să-i tai din putere
să fiu dușmanul lui
atunci când asupra vieții mele liniștea
s-a pictat cu un ochi vânăt

De acum încolo

De acolo din mijlocul durerii, vine șoapta ta
Atinge rana care sângerează și o desface într-o floare albă
Mușc din mâna ta ca să nu uiți gustul dinților mei

*grupaj din volumul **Contrasecunde**, în curs de apariție la Editura „Brumar”

Din inimă îmi ies aburi și din ochi lame de oțel care taie
Funia ce-mi strânge gâtul...
Lasă-mă să fug din acuarela palidă în care tu mă pătrunzi
Fie că vreau fie că nu...
De acolo din mijlocul spaimei mă apucă urletul, mă
Învârte ca pe o limbă de ceasornic...
Amețeala mă transportă în liniștea mea și te pierd
Din privire,
că nu mai am ochi, nu mai am buze
Tu le-ai decupat din fotografiile noastre și m-ai lăsat așa
să nu te mai privesc urât să nu te mai cert... de parcă
Eu n-aș putea să-mi fac cu creionul ochii mai mari și
albaștri o
Gură mai mare și buze mai cărnoase...
De parcă după tine n-ar mai exista lumea și pământul și eu
Aș crăpa în următoarea secundă ca o mică bulă de aer...
Poate ar trebui să ne așteptăm începutul...

Omul - luni

Amintirile tale mă aduc într-o stare în care camioane cu
gânduri, trec peste
toate zilele mele fericite.
Adulmecăm împreună o gură de aer proaspăt
și tu crezi că trebuie să păstrezi
toate zilele astea stupid botezate, luni marți, miercuri...
De ce nu le numerotăm sau de ce nu le dăm nume de
păsări de flori sau
de oameni
Eu nu vreau să fiu luni...
Cine e luni... e un om mort.
Dacă ești de aceeași părere cu mine, înscrie-te la un
discurs
Punem la dispoziție
o portavoce din *mâinipâlnie* cu cea mai intensă voce de
pe pământ
putem striga dorințe, supărări, am putea urla și totul ar fi
ok.
Relaxați-vă și strigați cât puteți... iubesc iubesc
sau urăsc urăsc...
Și timpul se atașează acestui proiect îl putea transforma
în plastilină, îl modelam în cercuri concentrice și
atemporale în care am putea transcede în alte stări în alte
vieți în alte lumi.
Infernale gânduri, scoase pe gură,
Vezi că nu te-ai spălat pe dinți, și timpul tocmai te-a
sărutat.

De patria mea fermecată mai întreabă-mă...

De patria mea fermecată
Mai întreabă-mă ...
De curcubeie
de senine ore divine
de minute întoarse pe dos
răsucite și împărțite...
de 18 ani de așteptare și pândă
să-l prindem pe acel vinovat
de pângărirea ei, a fermecatei...
cu ochii belțiți la maxim, am
privit în gol și goluri
am simțit un gol și goluri
și acum așteptăm încă întrebările
așteptăm pedepsele,
cresc în noi și în copiii noștri
sentimente sodo-maso...
față de ea minunata – fermecata
și curcubeie se lătesc de la vest spre est
și bariere de la est la vest
mai întreabă-mă despre ea ...ca despre o
femeie...
ca despre o femeie iubită cu sila
răzbunătoare pe acei
cavaleri salvatori
violatori și lesbiene...
Care nu o mai lasă să trăiască sau
Să moară...
O folosesc și le-o dau și altora, din ce în ce mai
leftin ...e ca o prăduială
E ca și cum ea fermecata mea patrie
E oarbă și nu simte
Că au abandonat-o într-o
Vale adâncă prin care minutele se învârt în alt sens
Și noi... orfanii, încă o visam
Minunată și fermecată ca atunci când ne-a născut.

Poveste din budoar

Lumina s-a despletit ca o tânără fecioară
a pus capete rase între mine și tine
s-a rostogolit în patul nostru, a traversat
camera și s-a strecurat prin crăpătura ușii
până sub scară unde s-a cuibărit
într-o mică și gălbuie pată...

Aerul s-a încălzit între coapsele mele
i-am dat drumul atunci când

săruturile mă asfixiau
s-a zbatut, copleșit
a scăpat cu greu
alunecând prin cearșafuri și mătăsuri
prin fantele draperiilor s-a legănat și
s-a strecurat prin crăpătura ușii
până sub scară unde s-a cuibărit
într-o mică și transparentă sticlă...

Muzica mi-a țâșnit din piept
un țipăt
S-a aurit prin alăturile sufletului
A răscolit timpanul, scărița și ciocanul
Și brusc s-a izbit de pereți,
s-a lipit și strecurat cu migală prin
crăpătura ușii până sub scară
unde s-a cuibărit într-o minusculă cutie muzicală...

Mirosul și gustul s-au cuplat într-o formă
În ceva moale dezgustător,
Le-am urât le-am alungat
Mirosul s-a tipărit în perne și gustul l-a însoțit
Până când degetele s-au împletit într-o
Dureroasă sculptură,
S-au strecurat prin crăpătura ușii până
Sub scară unde s-au cuibărit într-un
Coș cu fructe și iarbă

lubirea s-a ascuns, am căutat-o
Am găsit tatuaje,
Urme roșii, fum și ritmuri
Picturi abstracte din
Sudoare și gust
Întuneric și greață
Am simțit cum a scăpat pe ascuns
Într-o imagine aspră s-a
Strecurat prin crăpătura ușii
Până în living unde s-a așezat
Liniștit și atent într-o fotografie de nuntă

Epistole din Pont

II

Uneori îmi duc la păscut
disperarea,
ori ea mă scoate la iarbă verde
sub pielea creponată a unei zile
de luni,
pe streășina fără de îngerî a
cerului
soarele-i ghemul meu de lăstuni
din care marea-și țese furtunile
rebele,
câteodată mi se face lehamite
să mor în fiecare dimineață
pe puntea pachebotului pornit
spre nicăieri,
fierb ghearele de crab ale uitării
și stau la taifas cu poetul din
piață,
scriem în joacă
suave contururi de femei pe
ruine,
deschidem coliviile cu demnitari
slugarnici
și decorăm primarul cu Crucea
Miazăieri,

dar se adună-n stoluri lunetiștii
prin turlele țâfnoase și fără de
habar,
Ovidiu-și trage soclul sub picioare
urnind batoza vremii din vis
spre mai departe,
eu mă strecor în urbea cu fălcile
de gheață
și disperarea mă scoate din nou
la

iarbă verde
sub pielea văruiată cu tristețe
a țărmlui meu magic
în straie de bazar...

Epistole din Pont

III

Estul își bate potcoava-ntr-un
gard
cu sărăcia mea nichelată
ca un „Harley Dawidson”
sclipind într-o piele pustie de cetaceu,
eu țes din cuvinte aripi de flutur
sub greabănul păros al Primăriei
și-mi apăr marea
învelind-o-ntr-un surâs de copil,
dar ca un făcut,
ziua de mâine se naște mereu
măritată
cu anul trecut
cel în formă de câmp minat,
cel în formă de praf și pulbere...

Pentru cine mai scriu?

Întreb într-o doară vântul amărui
despletindu-se dinspre câmpie
prin salcâmii unui ceas de amiază
care macină-n gol, plictisit,
întrebarea se duce-ntr-o păpădie,
țărmlul pierde încă o pasăre
pe sub pleoapa-i de var scorjlit;

deodată corabia unei fete
trece pe-un zâmbet al mării

ca o monedă strălucind în colb,
lumea toată-i la umbră
ațipită-ntr-un corb,
eu mă joc de-a cuvintele
cu frumusețea unei fete în leneșă
trecere

și întreb semințele-n risipire:
oare pentru cine mai scriu?

Madona Pragmatica

Ei nici că-i pasă de șoapte
ori de vântul din nord
și nici măcar de vreo amintire,
luna de-a dura pe roiul stelelor
sau gardul rupt din spatele benzinăriei,
totuna...

Și, Doamne, e atât de frumoasă
încât din trupul ei mi-aș face calendar
pentru o mie de ani
de iubire!

Ei nici că-i pasă de acest poem,
care-i îngerul meu preschimb
într-o pajiște crudă cum puiul câmpiei
așteptându-i pașii ca pe Buna Vestire,
dar ei nici că-i pasă de vreo născocire
și, Doamne, e atât de frumoasă încât
din zâmbetul ei mi-aș face caleașcă
pentru pierzanie și mântuire!

Poveste despre întâia iubire

E de ajuns
pasul stângaci al unui cuvânt
ori scâncetul pufului de pădăie
și-ntr-o clipă n-o mai poți desluși
printre turlele scâmoase ale cerului
tolănit într-un cot
pe-o mare tot mai pustie;
nici nu știu dacă e pasăre,
deși în fiecare dimineață
când chipul tău ca o corabie de fluturi
mi se întoarce-n gând,
ea adună lăstare și muguri
din claua de lumină țepoasă a zorilor
împletind o poveste ciudată
în formă de cuib

Vama iernilor diamantine

Către țărnul meu deschis
ca un bot de lup în iarnă
lunecau pe cer corăbii
cu miracole din basme
și înmugureau pe stele
sâni rotunzi de fetișcană
pe sub geana unui vis;

când am fost odată tânăr,
când dădeam să ies din fulgii
iernilor diamantine,
mă ferea sub gheara-i blândă
lupul temnicer la taine
și eu nu știam a-ți scrie
cu privirea foc pe coapse,
presimțeam cumva iubirea
ca pe-un cerc născând lumină
într-o lume fără spaimă
dinspre sudul interzis,
mi de cuibăreau în palmă
rotunjimi înfiorate
și eu nu știam de tine
doamnă, căreia-ți sunt scris

Rugă

Mai cruță-mă Doamne preț de o
clipă
și uită-mă-n viscolul tău de
lumină,
prefă-te că legi alte gânduri prin
steaua
de la facerea lumii ocolită de
timp,

și nu fă cu mine risipă prin vreme
și nu mă cuprinde-n hotare de ger
cât ochiul pe sânul-i rotund mi
se-alintă,
cât clipa-ntre noi prinde pojghiți
de aur
și ruga aceasta se prelinge în cer

Drosophila mistică

Ce ratată afacere și sticla asta cu gin,
ce ratată afacere toată noaptea asta.
Degeaba desface lumina franjuri elegiaci
pe fața de masă, trecând în zori prin rămășițele
transparente de Wembley.
Beția adevărată n-a venit.
O fi făcând acum frumos lumea,
dar peste mai puțin de două ore
totul va fi iar la fel.
Alcoolul amar n-a făcut de data asta nimic pentru mine.

O musculiță de oțet stă nemișcată de câteva minute
lângă pahar, așteptând-o probabil
pe cea prinsă sub fundul paharului.
Am băut toată noaptea ca să poată două drosophile
să facă pe Tristan și Isolda.
Asta-i toată dragostea pe care mi-o mai poate procura alcoolul.

Dar ca o drosophilă sexy așteaptă și Cami
ca cineva să-i elibereze drosophiloii ei gras și prost
de sub pahar, ca să poată zbura împreună până departe, în țara
musculițelor de vin pocăite și antialcoolice.
Cami știe că la capătul paharelor
cineva va ridica paharul
și bețivul ei va fi liber.

E, totuși, un bun început de zi.

Elegie pentru un mare prieten

Alcoolul face tot mai puțin pentru mine,
ca un prieten bun la care am apelat prea des
până am ajuns să-i stau în gât.
Și, Doamne,
se bea tare greu fără epifanie.

Beau și aștept: nimic.
Beau iar și aștept: același nimic.
Beau iar și iar, cu dogmatică stăruință,
ca un evreu care îl cheamă pe Mesia
izbindu-și neconținut fruntea de Zidul Plângerii.

Iar când flacăra se aprinde în sfârșit în spatele ochilor
și sceptrul și purpura sunt din nou ale mele,
nu-mi ia mai mult de zece minute ca să admit
că nu prea iese de-o religie din viziunea asta.
Și îmi petrec epifania trist, înjurând în barbă.

S-a dus dracului prietenia cu alcoolul,
și nici de-o dușmănie ca lumea nu poate fi vorba.
Formalitățile trebuie, totuși, respectate încă o vreme.
Chiar dacă știu bine că jigodia naibii
o să-mi livreze și data viitoare o epifanie *second hand*.
Vremea marilor viziuni oricum s-a dus,
și acum tot ce poți spera e o butaforie ieftină
în loc de mahmureală. Greu, tare greu se bea
fără revelație.

Summa ethilica

Pe vremuri îmi doream din toată inima, religios aproape,
să ajung un strașnic băutor de vodcă.
Mi-aș fi dat poate chiar sufletul pentru asta.

Alcoolismul meu se hrănea din cele mai respectabile surse culturale:
fiecare pahar de vodcă mă făcea să mă gândesc,
înainte de toate, la Toma din Aquino:
lumina irizând iadul lichid de 40 de grade
mă făcea să înțeleg fizic ce înseamnă
integritas, consonantia, claritas.

Când deodată tu răsăriși în cale-mi,
Cami, tu, dureros de antialcoolică.
Misionarismul tău mă converti la monoteismul hameiului.
Alcoolul urma să aibă mai mereu doar 5 grade;
am acceptat resemnat glaciațiunea asta etilică,
pentru că iubirea noastră preferă proletarul nisip la uretră,
cultivând în schimb ura de clasă pentru aristocratica ciroză.
E singurul accent marxist al unei iubiri mistice.

De Toma din Aquino îmi mai amintește
numai burta mea în expansiune continuă,
rivalizând tot mai serios cu a Doctorului Angelic.
Însă accept liniștit și asta,
pentru că am ajuns să îmi doresc

să fiu un om bun, nu unul interesant.
Pentru asta, acum, sigur mi-aș da sufletul.

Kapital

Paișpe beri e rău, paișpe beri plus o jumate de vodcă e bine.
E limpede, Marx a avut dreptate:
500 de ml sunt demonstrația ideală
că, de la un punct încolo,
cantitatea se transformă în calitate.
Cei ce beau îl au pe Marx în suflet,

fie că știi, fie că nu.

De aia discuțiile din crâșmele din România
seamănă cu discuțiile din „Posedații” lui Dosto,
și tot de aia bețivii adevărați sunt anticomuniști –
pentru că orice ateu socialist care bea cu nădejde
se transformă, după o anumită cantitate, într-un anarhist mistic.

Când ai curaj să nu mai bei, s-a terminat.

Ai ajuns la capăt, la borna de unde nici o cantitate
nu se mai poate transforma în calitate.

Ești deja, după toate probabilitățile, un mistic desăvârșit,
cu setul corespunzător de vinovății la îndemână.

Ce rău e să nu ai curaj. Și ce bine e, după prima sută de vodcă.

Amintiri din copilării

1

Poem găsit în găurile de nord

... îmi sfâșia i jocurile, răsul, povestea,
îmi acoperea cartea cu întunericul, îmi
învelea mama țară, inima-n țipete, -n blesteme, de ce
mă rugam să visez frumos,
dimineața
nu știam ce trebuie să fac și ce nu trebuie să fac
"nu mă bate măcar într-o singură zi și să nu vină iar
beatul cel fără lacrima lui Isus
și el mă bate și nu știu de ce și-atunci
vreau să mor, să pot pleca lângă
tata "

curge copilăria mea prin rănile muntelui
dăruitoare
de sălbatică libertate . numai ție
puiule de dragoste
uscat
îți pun pe crenguțe poemul acesta,
închid poarta și
ca niciodată mai străin ...
spune-i pragului că plec spre viața bărbaților
și că nu mă mai întorc, doar uneori
am să vin
când
prin rănile muntelui curge copilăria mea
ș o p o t i n d : a i e r t a , i u b i r e , a i e r t a . . .
a n u . . . a i e r t a . . .

Mă tot din lume strig

melc, melc, melcule, melc
e tare frig în casa mea
fii bun !

să nu mă vezi plângând că plâng! mâinerepede-repede zboară îngerii
te duc la mama ta-n grădină, spune-i că tata a murit.sufletu-i bun împuşcat...
vezi?

lumina triluie , nu mi-e mai
frig,
dulce-n casa-ți frunza de măcriș, dulce
răcoarea nopții ei. te roog... cum
cu lumina ei m ă t o t d i n l u m e s t r i g ?

Ochii se jucau de-a lacrima

î n i n i m ă pitulicea cuib își făcuse
„de ce ești tu în țara vizurini mesteacăn
și mieii te păzesc pe râul lung ?”

izvoarele izvorau în vânt – ochii
se jucau de-a lacrima – în fluier murmurul
de râu.
păstrăvii credeau că plâng, venea
de departe
surâsul în tremurătoarea frunză, păstrăvii
din limpezimi
din limpezimi c r e d e a u c ă p l â n g .

* * *

n e a u a
m a i î n a l t ă d e c â t o a m e n i i
crește.
când – întreabă fulgul-copil –
spune-mi când,spune-mi când
zăpada îmbătrânește?

apoi se așează într-un vers alb din
țara lui vis,
apoi vine primăvara și-n
viața razei
ușor-ușor el ne copilăria ningeplutește
pe sufletul de suflet scris.

Graiul pruncilor

m a m a ș i p r u n c u l î n
aura serii,
gângurind prinde el cu mânuțele strălucirea aceea
de parcă ar fi sânul cu lapte și
mult mirați

să-i spună lui
Dumnezeu
cum limpede, surâzând
vorbește el gândurile
Lui.

Rugăciunea

mamă iertătoare,
tată-dragoste-scut,
mulțumescu-vă vouă pentru că
v-am născut
și dragă viață mă rog ție
cu moartea pre moarte călcând să ne
iubești,
în trei unul fă-ne sub slăvile cerești
și unul în trei să fim
acum și pururea și-n vecii vecilor
amin.

Poem-copil

lui flavius matica

I

pe catedrala din mesteceni
pun o scară albă-neagră
deasupra streșinei râde mingea –
sfera de magdeburg și
crucea sfântului har ... –

pace, eu mă joc

II

mingea plânge o mângâie
ploaia și-i cresc
ramuri
frunza-i toamna o împrăvărește
e târziu, pe mine mă cheamă a se a r ă, a se a r ă
zmeul cu zmee ...
mi-efrică
se – a u d e u n h ă i t a ș .

Ziua

am cântat să nu-mi fie foame, am tăcut să nu-mi fie frig,
la cina păsărilor m-am harănit cu zăpadă, oho
se mai întorc vânătorii cu privighetori împuşcate în inima mea,
niciodată din cerul nostru zborul n-o să cadă,
mai cântă ziua-n cer.

cel nebotezat cu ea va respira-n clipele ei
dar niciodată, dar niciodată nu va putea s-o vadă.

Nunta

I

“... muritorule? “ sunt împacat, sunt
doar copil ostenit ...
glăsuire,
într-o viață de om mii de vieți am trăit
acum
bătrân mi te arăt ție frumos, erou învins și
învingător.
cu toate rănilor m-am luminat . mirate
privindu-mă cântau a păsări cele douăsprezece
soarte . în dar
ca mâine-ți voi aduce tot ce-am ocrotit mai mult pe lumea
asta: singura
singura-mi moarte”

II

“...durerea și țipătul pe care numai gândul și sângele tău le aude
apoi
viața de dinainte de-a te fi născut unde
nici durere nici moarte nu mai este unde
cu lumina dintr-o singură clipă din rază
o mie de ani poți cânta mult prea
fericitele fericiri și - o singură nuntă și - o singură
uitare “.

Despărțirea

pentru ce
m-aș întoarce ? tu nu mai ești,
sunt prea târziu,
cad frunzele , vinovăție.

Zburătorul sau cea de-a treisprezecea zodie

Mamă, îmi spune mama,
pe fiecare lucru stau două aripi:
cea pipăită este moartă, cea nevăzută vibrează.
Cea moartă se face carne,
cea fâlfâind rămâne verticală.
Prima sinceră, a doua scumpă,
cea cunoscută pecetluită,
cea iubită de inventat.
Una taina celeilalte,
una pleoapa celeilalte,
dar una singură de trăit
una singură neobosită.

Sunt o mie de drumuri,
dar nici să nu încerci să treci pragul aceleia
căci te vei pierde și nu te vei mai putea minți.
Du-te să te oglindești,
dar nu te lăsa copleșită nici măcar în seninul diafan,
du-te să mângâi ziua și gustă fructul nopții.
Piatră învelită de frunză,
te-am născut în ziua cea mai cuminte a anului.
Iată felinarul, du-te și fii fericită.

Și am pornit
sămânță de gețiană, fruct de prețuit am fost
și am fost fericită.
Am sărutat ziua m-am minunat de noapte,
mirându-mă că rodul zilei numai noaptea crește.
Și-am stat împinsă de două aripi,
chiar eu fiind la rândul meu
aripa văzută a mamei și aripa nevăzută a iubirii.

Pe marea îndepărtatei Eris

E mult ce putem aduce pentru ziua de mâine.
Verbul se menține prin forța voinței
și nu ne ascunde.
Umărul susține restul.

Timpul trece,
noi nu mințim.
Ninsoarea nu ne va străpunge.

Cântecul ne schimbă :
stăm mai netulburați în fața tristeții.
Pescărușii ne învață cum să întrecem toate barierele,
iar stâncile ne vor aminti frumusețea femeii.

Chiar culcați de vânt,
elanul nostru vibrează aievea ca un soare.
Cu respirarea vom învinge teama de-a fi prea fericiți.

Sfântul indian

Sfântul are trupul transparent. Ca și Gandhi.
Trup beatificat. De aceea nu poate atinge pamântul.
Levitează pe vârfuri de copaci și pe pături de smog.
« Văd ținuturile acestea ca pe o înfometată pasăre bengali. »
Sfântului îi va trebui o forță colosală să netezească oceanul.
Curbura pământului reflectează însă forța bărbaților.
Sfântul se bucură.
Femeile le îndreaptă șira spinării, rămășița de felin,
apoi, ei le sărută mâinile ca după facerea pâinii.
Chiar cu riduri în palmă, ele rămân frumoase.
Sfântul se tulbură.
Toți se usucă pe frânghia ce le ține drept drum.
Sfântul privește.
Timpul îi desfrunzește ochiul obosit.
Trupul lor se fărâmă, cărbune.
Doar chiuitul rămâne.
Sfântul îi va atinge ușor.
Atunci, într-un sfârșit, aproape că va ninge.

Tablou tetramorf în tonuri reci

Chiar dacă nu pot cuprinde ce mă încântă
visez o alegorie de strâns în brațe.
E destul, chiar când rămâne : scrum, nisip, apă.
Sărut un vechi cuțit luându-l drept adevăr,
în vreme ce copil, fără sfială mâncam zăpada.

Cândva, până și setea se colora cu bujorii candorii.
Poate știam atunci pe cine voi iubi.
Acum, prinsă-n capcana maturității mă spăl cu nisip.
Scrum pentru viață.
Nisip pentru înțelepciune.
Apă pentru un nou început.
Salut ce mă întrece, mă înclin în fața perenității.
Îmi pare că toate promit mai mult timp, mai multă blândețe.
Cu o sfoară subțire-subțire
trag în spate masiva lege cauzală.
Scrum, nisip, apă
reci, nu-mi vorbesc, nici măcar nu mă văd.
Fără-ndoială nu consideră poezia
decât un imens binoclu destinat spărgătorilor de piatră.

Zidul alb al libertății

Teribil frig ca o capcană.
Nu se putea dormi de frig.
Iglooul rezistă ca fregata în furtună.
Cetatea înșfacă frigul făcându-l prizonier
iar el se îndulcește asemeni unui pește
întins pe foc și sărutat de toți.
Chiar moartea-i conținută în substanță se îmblânzește.
Mobilierul, ferestrele-s de gheață, și scările, podeaua
se învâluiesc în luciul libertății.
Femeile, copiii stau goi râzând sub blănilor de urși.
Miroase aspru, a umanitate.
Cățeii împinși de viață latră înspre fum.
E cald și bine, se-ndepărtează teama.
Apoi încet, un calm teribil coboară peste frunți.
El plămădește veșnic aceiași oameni liberi.

Bunicuță haioasă,

poem pentru bobîță

bunicuță haioasă și nebună
împletind firele vieții de argint
strecurat și tors fin ca o mătase,
cosând cămașa pentru nopțile
reci

care nu se mai sfârșesc
în bătaia fixă a ceasornicului,
pontator neobosit al acestui timp
despre care ai vrea să știi câte
ceva.

te ascunzi înfricoșată
de singura zi necunoscută mâine,
taci în speranța că Dumnezeu
va auzi gândul țipând către el
luminând calea spre poarta
înțelepciunii

pentru a nu mai rătăci săracă
lovindu-te de tăcerea
creată de Dumnezeu între el și
noi.

ai vrea să nu existe morți
neprevăzute

de altfel nici o moarte
să-l rogi uneori să te-audă
să-ți mai lase viața celor dragi
sau măcar să știi că mâine va fi.
dar vai toate acestea sunt gânduri
rămase undeva spre sus
iar tu bestie a acestui timp te
revolți

țipând la singurătatea asumată
fără nici o șansă de-a ajunge la
adevăr

sau măcar la dragostea de
Dumnezeu
despre care ai învățat de la naș-

terîmpul se cerne împotriva
câte ceva.

nu mai ai glas să-l implori
te retragi în altarul minții resemnată
și urlî moartea lui și-a ei
deși cei morți sunt fericiți.
pe gura ta se-adâncesc galaxiile
sângerate

fără dragoste te rogi
pe pieptul făcut altar de jertfe
cu inima aprinsă lumânare de nestins
fără un rost al existenței
pribeag prin singura viață
care nu-ți lasă nici o șansă
te obligă să accepți fără să sper
să respiri cu gura spartă de meteoriți
șuierând a uitare de sine,
pentru ca el Dumnezeu să te audă,
crezi
așa e mai ușor doare mai puțin
poți accepta,
dar tăcerea de argint înfășurată
în jurul timpului
te înfurie trist.

Cei 500

și mâine cine să vorbească
dacă cei 500 adevărați
(după calculele amănunțite ale
Iolandeii)

tac zi de zi savurând licorile
halucinante ale lui Bachus,
unde începe și când se va sfârși
minciuna cultivată cu migală
în noi și despre noi cei mult mai mulți
de faimoasa cifra 500.

tuturor cuvintelor
poleite în metafore
și nimeni dar nimeni din întregul
absolut real
nu se poate ridica în picioare
să arunce cu singura piatră
care ar putea ucide
și în același timp reășeza
lumea celor 500
(deși ei sunt cu mult mai mulți)
la locul ei.

De după măști

spaima se naște odată cu noi
crește alături, prinzând rădăcini,
se-ntinde iederă umbrind
culorile vieții, sculptate-n curcubeu,
mințim construind catedrale
de aduceri aminte atât de târzii,
desenăm măști viu colorate
cu lacrimi albastre de sânge,
punem pe masa prietenilor
cele mai alese bucate gătite
cu mirodenii aduse din străinătate,
pentru un singur cadru aparență.
doar spaima, ea privește surâzând
efortul de a nu fi ceea ce ești
tolănită pe singura ta viața.
în tine țipă dorința de a fi,
omul zilei cu slăbiciuni,
îndrăgostit de-ți vine să vomiti,
sau cu cincii lei în buzunar,
gândindu-te ce să cumperi mai întâi
covrigi, vodcă sau ceva pentru cățel.
dar, vai, frica te învinge,
pui masca mergând mai departe
cu viața ascunsă în buzunarul găurit
și zâmbetul înghețat în colțul gurii.
nu vrei jumătăți de măsură
nici să fii
jumătate de om

de nicăieri lumina nu răsare
albastru s-a șters de peste tot
vezi dublu dorința de a fi ceea ce crezi
și-l rogi pe Dumnezeu să te caute
rătăcit al timpului pierdut
într-un alt timp

despre care nu știi aproape nimic
Dumnezeul adorat căruia-i
vorbești
despre fiecare lacrimă de copil
nevinovat
despre iubirea pe care toți am
crezut-o
suprema divină-mpplinire
ea fiind lacrimi, rugăminți, plecări
iubirea fără de care suntem
atât de tineri morți, săraci și
pustii.

tîrziu învățăm iertarea
împăcându-ne cu noi.
privești împrejur constăți că ești
viu,
mai poți să salvezi câte ceva,
dar te ține cu mâini tremurânde
să nu-i scapi,
frica
de frică.

Nebunia

simți uneori că ți se sparge
pieptul
de un țipăt neauzit acut de durere
cum crește gândul copac cu
rădăcini din stomac
și se-ntinde până-n creier
transformându-te
într-o creangă ce vrea să iasă la
lumină
deși tu n-ai vrut niciodată să ieși
din carnea ta
nici să-mparți suferința cu nimeni
egoistă
a propriei tale perfecțiuni
deformate
poleită în cuvinte frumoase
scârbos de perfecte
cu trupul înfășurat în jurul
copacului ajuns
la maturitatea absolută
nemaîncăpând
în propriul trup de pământ bătătorit
și creanga care crește fără voie
ridicându-se
în bătaia soarelui răsucindu-se ca
o liană
spre a deveni și mai puternică

fără dragoste doar cu alte și alte
 crengi
 răsucite și răsrăsucite într-o
 disperare
 acută de-ți sparge timpanul până
 nu mai știi
 nici cine ești sau ai fost vreodată
 împărțind altare de sacrificii pentru
 a avea
 măcar un loc unde să te rogi și să
 fii auzit
 ținând din dreptul inimii rămase
 talisman
 al singurei dovezi că ai fost
 nu ești mort ci doar o bucată din
 viață
 cu rădăcini înfipite bine-n propria
 carne
 sângerând zi
 după zi.

Foame și greață

stai tu cu foamea ta hămesită
 ca o gravidă așteptând nașterea
 bând sucuri colorate cu vitamine
 pentru a nu mesteca greața
 așezată comod pe viața
 condamnată
 pentru neștiința ignoranței
 te uiți la bucătăria extrem de
 primitoare
 și-ți dorești să se ducă dracului
 cu aragazul ei cu tot
 mănânci un covrig și-ai vrea să
 bei
 otrava lumii întregi într-un singur
 pahar
 te scoți târâș în oraș mergând cu
 încetinitorul
 pentru a simți controlul asupra
 propriei morți interioare
 ceri un suc natural și-l bei cu
 foamea
 celui care știe că trebuie să
 meargă mai departe
 sunând la fiecare ușă nedeschisă
 vreodată
 lăsând să intre măcar lumina

și mirosul de om
 tot mai acut te sugrumă greața de
 foame
 te porți spre tot mai departe
 spre a găsi un loc unde să poți măcar
 să plângi
 să îngropi foamea și greața
 la rădăcina singurului copac
 de la periferia
 existenței.

Cântec de leagăn

să fi putut cânta și eu măcar o dată
 un cântec de leagăn până la sfârșit
 strângând în brațe ființa iubită
 până aproape de sufocare din iubire
 prea plină
 să fi fost în stare să mă tăvălesc
 cu brațele pline de ea
 luând măcar o bucățică din bucuria
 acelei clipe să o închid în clepsidra
 singurătății mele
 aș fi fost bogată
 sau cine știe
 n-am avut curajul să rup din nici o
 parte
 o frică cumplită precum puterea
 laserului
 care vindecă dar și ucide
 m-a ținut încătușată în armura de
 gheață
 cu masca dură a celei ce poate
 trăi
 credeam că păcălesc destinul
 așa m-am pierdut
 formalitate absurdă pentru că
 Dumnezeu
 scrie cu sânge de la naștere încă
 unde și cum
 iar tu când într-un sfârșit înțelegi
 deja ești cu o gaură mare în piept
 prin care șuieră durerile lumii
 a nepăsare pusă sare pe răni
 te culegi îngenunchiată în fața
 destinului
 bucățică cu bucățică recreindu-te

din amintiri
și plângi la Dumnezeu necredința
nesupunerea.
te întorci în același tine
necunoscut de fals
dar supus.

Vreau să știu

mai nou toate întrebările sunt legate
de Dumnezeu prin acești „de ce”
care mă sufocă de parcă aș fi sub apă
eu care nu știu să înot de frică
aceeași frică de prea adânc
respir, dar, prin bronhii
devenind acvatică în mișcări
unduitoare
toate întrebările se transformă în
peștișori
pe care îi înghit fără frica de a mă
îngrășa
iar cel care va veni
Dumnezeu știe când
ar trebui să mă găsească la fel de
frumoasă
ca primăvara trecută
deși nu știu dacă mai este ceva
important
când mă aflu la jumătatea unui drum
fără întoarcere și plin de capcane
presiunea care mă apasă
obligându-mă să respir din ce în ce
mai greu
până când toată ființa mea devine
transparentă ca o meduză
eliberată de toate fricile imaginare

plutesc spre adâncul ființei
necunoscute încă
și mă minunez de frumusețea
a tot ce am păstrat cu credință
înțeleg că răspunsul se află acolo
în adâncuri așteptând
ca eu să am
doar curajul
de a vrea să știu.

Să mă recunosc

poate mâine nu vor mai fi
nici tăcerile tale lacome
nici întrebările mele sperate
va fi liniștea împăcării
întoarcerea
cu vinovăție cu tot
și clipele rebele
în care aroma fragilor
mai bântuie amintirile
unei copilării prezente
pusă bine în cămăruța
de nepătruns a fricii
intru cu dragoste
de fiecare dată
și cresc câte puțin
mă înfășor în fiecare zi
din care ai plecat
cu memorie cu tot
iau înapoi cât mai mult
vreau să mă recreez
din aduceri aminte
poate mâine voi reuși
să mă recunosc.

FLORIN ȘLAPAC

Femeia de dincolo

Trăia de pe o zi pe alta, înconjurată de porțelanuri de Worcester, table de șah aurite, lanțuri de Brighthelmstone, într-un aer mai curat decât cel din curtea bisericii. Pe care uneori mi-l închipuiam altfel: un aer trist, funebru. O privire tâmpă, ochi rătăciți, o figură neînsuflețită, un dezgust general, o indiferență la orice; puls slab, toropeală; în timpul somnului, câteva expresii scăpate printre sughituri și lacrimi; imposibilitatea de a se da jos din pat, o tăcere îndărătnică, refuzul băuturii și alimentelor; slăbănogeala de mumie, marasmul, moartea. Nu-și mai pipăia porțelanurile, tablele de șah și nici lanțurile. Avea de la o vreme degetele bandajate, de parcă i-ar fi fost teamă să nu se împrăștie pe jos. Pe peretele din fața patului încă trona portretul unui fost președinte al unei foste țări, pe care îl cumpăraseră cândva datorită expresiei de pacient abia ieșit de la dentist a marelui om de stat. Casa era atât de veche încât pe peretele scorojit, dar și pe portretul președintelui, lumina farului care intra noaptea pe fereastră lăsase dăre clare.

La nevoie o puteam revedea cu ochii minții, bunica Sabela era cea care pipăia umbra cocoșului cu bastonul, în vreme ce aterina se prăjea la foc iute, într-o cratiță cu patru toarte, în fundul grădinii. Nu mai rămăsese nimic din amintirea ei, absolut nimic? Eram singurul care o mai evoca, fără să fiu nicio-dată sigur că existase cu adevărat. De câte ori găseam pe cineva dispus să mă asculte, inventam o sumedenie de povești pe care, dacă bunica Sabela le-ar fi trăit, ar fi intrat demult în manualele de istorie. Așa eram, de la o vreme, ros de melancolie de conștient că ieșit la o țigară pe terasa luată cu asalt de rândunele diareice. În tinerețe, Sabela frecventase plaja Belvedere din fața hotelului cu același nume, unde dosurile turiștilor lipsiți de inhibiții se bronzau în acordurile braziliene ale lui Antonio Carlos Jobim. Contra arsurilor solare, Sabela, ca și Bella, păstra în tainice dulăpioare - unele dintre ele portabile - loțiuni și săruri, unguente, vinuri tonice, arome uleioase, ba chiar și „mere fermecate”. Siropuri, poțiuni, tablete, balsamuri, paste, decocturi, elixire, pământuri cu mosc, prafuri de toate culorile. Într-un sipețel tainic păstra un leac contra melancoliei, format din 95 de ingrediente, inventat de generosul Francesco Gerosa, pe la 1600. Colecția era completată de flacoane din sticlă azurie cu salpetru, sare de-a lui Glauber, sarea lui Seignette, tartru vitriolat, calomel. Pentru întreținerea sănătății, nu erau necesare decât șase lucruri: aerul, o listă de alimente și

de băuturi, retenția și expulzarea, mișcarea și repaosul, somnul și veghea, dorințele sufletului. La malul mării, dar mai ales în jurul casei, umoarea melancolică fiind seacă și rece, era nevoie de feluri de mâncare umede și călduțe; pește proaspăt, fructe coapte, friptură de miel fraged. Leguminoasele erau considerate nocive, căci sporeau flatulența. Benefice erau plimbările în locuri uscate și bine mirositoare. La nevoie, rugau câte o vizitatoare întârziată să le frecioneze la cap, dar preocuparea principală era purgăția. Și pentru asta, aveau o întreagă colecție pe care o foloseau cu sârg: elebor, scamonee, frunze de Kassia fistula, fructe de Citrullus colocynthis, rubarbă rozalie, migdale amestecate cu fistic și frunze de podbal. Dar de ce oare vorbesc la plural? Toate astea i se trăgeau bunicii Sabela de la primul ei soț, doctor fără glas, care de dragul ei devenise un fel de parfumier. Îi arunca în odaie o risipă de flori de trandafiri, violete, nuferi, flori de portocal, coji de lămâie, și îi plasa prin colțuri mici bazine cu apă caldă pentru a combate uscăciunea aerului. Adesea o îmbia cu mâncăruri meșteșugite din pește de râu și de apă limpede, datorită limpezimii și nu a consistenței; carnea oricum trebuia să fie mereu fragedă. Îi gătea ciorbe din ierburi umezitoare: limba mielului, limba bouului sau andive, adică cicoare borțoasă. Era convins că migdalele fierte trimit aburi odihnitori spre creier și îi recomanda mereu cura de struguri contra depresiei pentru că strugurele are câteva magnifice proprietăți: dulceață, prospețime, limpezime... Nu o lăsa să meargă prea des la biserică, la nevoie aducea un popă acasă, căci se temea că în biserică Sabela ar putea inspira o prea mare cantitate de aburi de melancolie exalați de credincioși. Dar ce nu era în stare să facă pentru ea? La fel ca mine pentru Bella. Într-o altă lume, cred că am fost frați gemeni, sau poate unul și același. Ca și mine, pentru aleasa inimii se dădea peste cap ca să facă rost de tot felul de amulete și ierburi, safire scumpe, trisoliți sau chiar *vindecea*, cu condiția să fi crescut într-un cimitir. Pentru durerile de cap datorate melancoliei ei permanente, uneori însoțite de febră - fie lăudat, că de la el știu rețeta - folosea un amestec de salvie și nalbă, ulei de măsline și oțet: sucul de nalbă dizolvă melancolia, sucul de salvie o secătuiește, uleiul de măsline alină oboseala capului bolnav, iar oțetul, desigur, retrace vârful cu care lovește afurisita de melancolie. Un leac mai aparte, folosit la mare nevoie, cam scump și greu de găsit, era plămânul de lebădă. Și la o adică, când nimic nu mai funcționa, recurgea la cunoscuta luare de sânge. Însă nu oricum. Folosea un calendar pentru a putea alege vena din care era scos sângele, combinat cu cercetarea cerului, plus fazele lunii.

les afară pe băjbăite, căci e o noapte fără lună. Țin în mâna stângă o cofă cu apă, pe care o arunc în fața casei. Apa amestecată cu noaptea: o veche remuşcare ce nu vrea să adoarmă.

Concurs

Era ziua în care domnul Manole împlinea 72 de ani. Dimineată se trezi ca întotdeauna foarte devreme, televizorul era deschis, iar afară se pregătea de ploaie. Era destul de frig în casă, așa că se ridică și puse reșoul în priză. Se gândi că, iată, tocmai împlinise o vârstă asupra căreia e aproape indecent să mai comiți vreo judecată și, totuși, mai găsi motive de bucurie, mai avea puteri să se mire că reușește să se ridice din pat, să parcurgă cei câțiva metri până la reșou, să se aplece, să-l pună în priză să revină în pat și să se gândească la ale sale ca și cum acestea trebuie să continue, să-și planuiască treburile de peste zi, să-și spună că mâine mai are de făcut una sau alta.

Înainte de toate, însă, se simțea îndreptățit să facă o schimbare în viața sa. În ultimii ani se lăsase dus de autobuzul greoi al bătrâneților, instalat confortabil pe unul din scaunele din spate. Nu mai avea rude decât un nepot plecat la București care îl suna din când în când. Cei mai mulți dintre vecini muriseră și locuințele din jur erau ocupate acum de alții cu care nu simțise nevoia să relaționeze în vreun fel. O ducea de pe o zi pe alta și abia astăzi, de ziua lui, observase că pierduse astfel din vedere un lucru simplu – uitase să se bucure de viață.

Deschise șifonierul mare din nuc și începu a cotrobăi înăuntru. În curând scoase la iveală o cămașă albă încă netedă, iar dintr-o cutie de carton un papion negru. Se apropie de oglindă și le îmbrăcă. Apoi luă din cuier o salopetă neagră în care își închipuia că va fi îmbrăcat la înmormântare, își acoperi capul cu o pălărie verde de vânător, ridică bastonul și coborî în curte.

Nu mai ieșise de câțiva ani. Avea o proprietate mare, suficientă pentru a-i satisface nevoile de spațiu, iar contactul cu orașul era asigurat doar de zgomotele mașinilor grăbite, care mai reușeau să treacă peste gardul înalt din metal. Singura persoană care mai intra din când acolo era doamna Domnica, fiica unor vecini morți de multă vreme. Avea 62 de ani, locuia singură, nu fusese niciodată căsătorită... era genul de femeie a cărei poveste de viață ocupă maxim o pagină de hârtie. Ea îi gătea, ea îi mai ținea de urât seara, în fața unei cești de cafea, ea îi aducea ziarele și ea îi făcea cumpărăturile.

Păși în stradă și rămase interzis. Amintirile sale erau contrazise de ceea ce vedea prin jur. O mulțime de vile noi, cochete, frumoase, trotuarul fusese modernizat complet, o terasă elegantă la câțiva pași mai la dreapta și oameni îmbrăcați ciudat sau, în orice caz, altfel decât știa el că se purta cândva. O emoție pe care n-o mai trăise de pe vremea copilăriei îl invadează brusc și-i inima îi bătea mai tare. Era emoția descoperirii și i se abandona fără rezerve. Privi în dreapta, privi în stânga, apoi începu a se răsuci și porni să meargă. Se sprijinea de baston într-un mod elegant, aproape fudul. În mod normal nu avea nevoie de el, dar îl considera un accesoriu adecvat vârstei.

Pe lângă el trecea mulțimea pestriță a orașului : femei venind de la piață (era încă dimineață), tineri și tinere ținându-se de mână, copiii obraznici fugind bezmetici de colo colo, chipuri necunoscute mâunate de scopuri neștiute. Acest du-te vino îl obosea, dar era hotărât să nu cedeze. Împlinise 72 de ani, se simțea încă în putere și, așa cum își pusese în cap de dimineață, trebuia să facă unele schimbări în viața sa. Prima dintre ele era aceea că trebuie să se adapteze noului ritm de viață, ritm ce îi pulsa deja prin vine făcându-l să vibreze.

Se opri pentru prima oară în fața unei terase care se numea „Trattoria.” Nu mai auzise de ea și își amintea că pe vremuri în acel loc era o școală de șoferi, aceea unde nepotul său învățase să conducă. Pătrunse înăuntru și se așeză la o masă. Privi în jur, grupuri de inși îmbrăcați frumos și mirosind a parfumuri scumpe, ocupau câteva mese, sporovăind și consumând. Se apropie un ospătar

„Bună ziua...”

„Bună, bună”, răspunse domnul Manole, surprins de apariția neașteptată a persoanei.

„Doriți un meniu?”

Domnul Manole îl privi preț de câteva secunde, apoi realizează despre ce este vorba, „da, sigur, un meniu... cum să nu.” Dar tânărul nu se îndepărtă

„O băutură înainte, un drink soft, o votka?”

Nu mai pusese picătură de alcool de ani buni, dar cum azi era prilej de sărbătoare...

„Un coniac...”

„Un coniac, cum să nu... mare, mic?”

„Mare...”, ospătarul se îndepărtă, „și vechi, dacă se poate... foarte vechi” „da, sigur, așa, ca matale...” răspunse angajatul, dar numai pentru el...

După câteva minute apărură și băutura, iar până atunci nu se întâmplă nimic deosebit, în afară de faptul că bătrânul își scoase pălăria, o așeză tacticos pe genunchi, sprijini bastonul de scaun, se făcu mai comod și studie meniul.

Ospătarul puse mai întâi un șervețel alb de calitate, apoi așează un pahar burtos în interiorul căruia plutea un lichid gros, închis la culoare.

„Cel mai vechi, 10 ani”, i se spuse. Ospătarul îl privi pe bătrân și se întrebă de unde avea să plătească acesta o băutură atât de scumpă. Terasa era o locație selectă iar astfel de clienți erau mai puțin decât o raritate. Dar primise training să nu refuze nici un client indiferent de aparențe. Așa că așează băutura cu maximă deferență și își spuse să fie atent la masa aceasta.

„Mulțumesc”, răspuse omul în vârstă ridicând paharul la înălțimea ochilor, apoi sub nări și abia apoi ducându-l la gură și sorbind cu înghițituri mici dar lacome. Lichidul gălbui se duse direct la suflet sau cel puțin această senzație îl traversă precum un curent. „Bun, foarte bun... românesc?”

„Da, domnule, din Moldova... cele mai bune coniacuri.”

„Da, da... unele lucruri nu s-au schimbat totuși”, spuse încet, ridicând din nou paharul, urmând același ritual și sorbindu-l, de data aceasta până la capăt. Rămase apoi cu recipientul suspendat în aer, la jumătatea distanței dintre gură și tăblia mesei – alcoolul se insinua rapid și sigur în măruntaie, iar perspectiva asupra acelei zile prindea a se schimba cu viteză.

„Domnul a consultat meniul? Doriți să vă servim ceva de mâncare?” Ospătarul stătea impasibil undeva în stânga spate, așa cum învățase în cele mai bune școli de servicii publice și punea întrebările cu ton egal, profesional.

„Tinere, sunt multe feluri de mâncare de care n-am auzit în viața mea. Sau poate le cunosc, dar fiind scrise în italiană îmi dau senzația asta. Fii bun, te rog, și spune-mi dacă aici la dumneavoastră pot mânca un mușchi de vită în sânge, cu cartofi nature.”

„Desigur domnule, facem cel mai bun mușchi din oraș.”

„Bine atunci, atunci adu-mi o porție și... încă un pahar de coniac – e divin”

„Cum doriți domnule, comanda e luată, în maxim 20 de minute e gata... doriți coniacul acum, sau odată cu friptura?”

„Coniacul acum, iar când e gata friptura îmi mai aduceți unul...”

Replica îi surprinse pe amândoi : pe ospătar pentru că îi alimenta îngrijorarea că putea avea în față un farsor, un moș care dorea să se simtă bine în ziua aceea pe banii patronului, conștient că vârsta îl proteja de orice agresiune, iar domnul Manole pur și simplu că fusese în stare să spună așa ceva. Se știa dintotdeauna un bărbat cumpătat poate tocmai de aceea nu îi lipsise nimic niciodată și, mai mult, reușise să acumuleze o avere măricică pe care încă nu știa cui s-o cedeze, nepotului sau Dominicăi. Își tot spunea că trebuie să ia o decizie într-o zi.

leși după o oră, lăsând în urmă un ospătar surprins de gestul sigur al clientului insolit, atunci când scoase banii și plăti. Inclusiv un bacșiș consistent. Era amețit bine, dar se ținea drept. Și, în plus, căpătase o convingere: nu era urât la bătrânețe, nu era urât deloc. În față ușa unei cabine telefonice. Scoase din portmoneu o cartela veche și intră. O introduse în aparat care, surprinzător o acceptă, și formă un număr. Apoi așteptă. Privea într-un punct fix și asculta apelul. Tresări atunci când de dincolo ridicase receptorul și o voce cunoscută răspunse plictisită.

„Alo, Victor?”

Cel de dincolo se declară surprins și râse scurt. Îi spuse că pentru nimic în lume nu se așteptase la acest telefon și tocmai astăzi când urma să plece pentru multă vreme din țară.

„Zău? Unde pleci dragă?”

Cel de dincolo îi spuse că obținuse un job de CEO la o companie franceză de consulting; era primul român care prindea o asemenea poziție într-o țară străină și într-o firmă care ținea aproape zilnic capul de afiș al cotidienele financiare din Europa. Era bucuros, se simțea mobilizat și voia să demonstreze...

„Că ești bun...” încheie bătrânul fraza. Avea ochii umezi, poate și pentru că singurul lui nepot reușise dar mai ales bucuros că acesta nu îi uitase vocea. Nu mai vorbiseră de ani buni, deși își amintea adeseori de el. Își pierduse de timpuriu tatăl, așa că stătea mai mult pe la el. Se înțelegeau bine, erau prieteni. Apoi, plecă la facultate, se mută într-un oraș mai mare și... „te-ai căsătorit?”

I se răspunse că da, dar căsnicia eșuase. Munca îl absorbise cu totul iar fosta soție n-a putut accepta și îl părăsise. Nu aveau copii, așa că nu rămăseseră prea multe urme. Îi mai spuse că avea o relație, dar mai degrabă una igienică decât una profundă din care să rezulte mai târziu ceva serios.

„Mă bucur tare mult pentru tine, Victor. Și sunt mândru; o să-i povestesc Domnicăi ca să se bucure și ea... o știi, e sensibilă la astfel de lucruri.”

Cel de dincolo îl întrebă dacă o duce bine, dacă e sănătos și dacă nu cumva are nevoie de ceva. Era un om influent și putea aranja lucrurile astfel încât să fie tratat de cei mai buni medici din București.

„Nu dragă, sunt bine, chiar foarte bine... azi am fost la o cârciumă scumpă, am mâncat bine, orașul s-a schimbat mult să știi. Mă simt bine, Domnica are grijă să nu-mi lipsească nimic, dar de la o vreme nu o prea văd în apele ei... iar dacă ea se îmbolnăvește sau, mă rog, i se întâmplă ceva sau s-a săturat de mine... m-am gândit și la asta, dacă voi hotărî că îmi trebuie o infirmieră pentru că fac pe mine sau îmi va fi frică să nu mă mai pot ridica din pat, o să dau un anunț la ziar pentru o femeie cu zâmbet dulce și râs plăcut. O să organizez concurs ca la carte, cu candidate tinere, frumoase și competente. Eu voi fi singurul membru al juriului... ce zici de ideea asta?”

„Slavă Domnului”, spuse apoi nepotul.

Bătrânul se bucură că nepotul nu îi reproșă că unchiul își pierduse mințile, iar Victor se simți ușurat că acesta nu era un telefon care să îi încurce treburile.

„Poți pleca fără grijă, nu ai nimic care să te rețină sau să te îngrijoreze. Iartă-mă, sunt puțin amețit, am băut câteva pahare de coniac... n-ai să crezi, m-a costat o grămadă de bani, dar a meritat, așa ceva nu găsești oriunde... coniac de zece ani, moldovenesc, nu și-l permite oricine... sper că nu te plictisesc cu lucrurile astea, dar n-am mai vorbit demult cu tine și m-am gândit că dacă tot te-am sunat...”

„Slava Domnului”, se auzi din nou la telefon, dar pe un ton mult mai desținț, chiar ludic. Apoi vocea de dincolo deveni nerăbdătoare, exista un avion de prins, o lume nouă de cucerit, o nouă provocare de întâlnit...

„Să știi că nu sunt beat și nu glumesc... chiar am de gând să fac concursul acela... vreau să văd fețe drăguțe, care să îmi schimbe tutunul din pipă, să-mi facă ceaiul, să-mi vorbească frumos și să mă facă să visez noaptea că, iată, zânele bune nu sunt doar pentru copii ci și pentru bătrâni... la naiba, Victor, cred că îmi place să trăiesc... uitasem asta...”

Cel de dincolo, îi spuse direct că trebuie să plece curând și că nu avea încă bagajele făcute, dar promisese ferm că avea să-l sune din Franța... Adăugă că telefonul acesta fusese o surpriză plăcută și că nu va lăsa ca între ei să se instaleze din nou tăcerea...

Mai schimbară câteva amabilități, după care închise. Nepotul uitase sau poate nu voise să întrebe ce era, totuși, cu telefonul acela neașteptat, iar unchiul uitase sau poate nu voise să îi spună că e ziua lui.

După numai două ore Victor se afla în avionul spre Paris, iar unchiul său în șezlong dormitând cu un zâmbet calm pe buze, visând aiurea.

O luna mai târziu domnul Manole, stătea întins pe verandă, într-un vechi șezlong și se legăna alene. Era o zi însorită iar temperatura suficient de ridicată ca să îi permită să se îmbrace elegant și lejer. Purta o cămașă albă cu guler tunică, un papion negru și un pantalon evazat. Pe masa din dreapta lui zăceau punga cu tutun, scrumiera, bricheta și pipa. Pe aceasta din urmă o luă și o duse la gură. Trase din ea până se aprinse, apoi scoase un fum gros însoțit de un geamăt de plăcere. Abia după aceea își ridică privirea și observă pe scaunele dinainte aranjate în fața sa, câteva tinere frumoase femei, așezate în diverse poziții, toate decente. Așteptau cuminiți, unele ținând în mâini un CV, altele câte o geantă, iar celelalte nimic în afara freamătului și emoției care le traversau palmele și le făceau să asude.

Domnul Manole făcu semn doamnei Domnica să o invite pe prima. Se ridică o față înaltă, blondă îmbrăcată în halat alb. Purta chiar și bonetă, semn că pusese în acest job multă ambiție și speranță.

„Cum te cheamă domnișoară?”

„Ana”, răspunse aceasta simplu, evitând să-l privească în ochi.

„Bine Ana, spune-mi despre tine.”

Tânăra infirmieră rămase surprinsă de întrebare. Se aștepta să fie supusă unui test al cunoștințelor, să îi demonstreze că știe să facă o injecție, să spele, să gătească fasole slăbuță și ouă răscoapte. Era gata să-i arate că spală numai și numai la mână, că rufele călcate de ea n-au egal, că e drăguță și are răbdare să-l asculte, că doar e om bătrân și, desigur, foarte vorbăreț. Dar, bătrânul din fața ei avea chef de altceva, voia să asculte. Ana se fâstâci.

„Nu știu ce să spun... adică, n-am făcut nimic deosebit...eu sunt de aici, din oraș...” Bătrânul ridică mâna și asta o făcu să tacă. Apoi mâna se transformă într-un indicator îndreptat spre ieșire.

„Îmi pare rău Ana”, spuse domnul Manole, când aceasta se ridică și întoarse spatele. „Următoarea.”

Cea care se apropie avea un mers ferm și o atitudine ușor dominatoare. Din toți porii transpira disprețul ei pentru omul din fața ei și pentru semenii în general. Era îmbrăcată cazon, dacă se poate spune așa ceva despre ținuta unei femei de 35-40 de ani, singure și urând din toată inima bărbații, purta o frizură severă și avea un tic nervos la ochiul stâng. Domnul Manole îi zâmbi larg, iar ceea ce primi fu o grimasă.

„Dumneata?”

„Ce e cu mine?”

„Pentru ce ai venit?”

„Am citit anunțul din ziar... se caută infirmieră tânără, confidentă...”

„Gata, gata... eu l-am scris”

„Desigur că dumneavoastră l-ați scris”, adăugă repezit femeia, adoptând un ton strident.

Domnul Manole o privi lung.

„Aveți soț?”

„Desigur că am soț...”

„Îl iubiți?”

„Desigur că-l iubesc... dar ce întrebări sunt acestea?”

„Întrebări simple la care dumneata răspunzi cu „desigur”.

Domnul Manole fu brusc nemulțumit. Era tentat să îi reproșeze Dominicăi faptul că nu fusese mai atentă la preselecția candidatelor. Se temea deja că avea să-și piardă toată ziua interogând femeii cretine sau pur și simplu simple, fără să găsească pe cineva care să-l cucerească. Pentru că asta își dorea până la urmă – o femeie care să-l câștige, pe care să o primească în intimitatea lui obosită fără teama că ar putea mărșălui acolo cu cizmele. Trecură prin fața lui și roșcata sexy, și o altă blondă foarte vorbărească, încă o roșcată... Se apropia miezul zilei. Soarele îi bătea direct în ochi, Domnica abandonase lupta și plecase acasă înjurându-l în gând pe bătrânul cusurgiu, pipa se golise de multă vreme, iar rândul de scaune se golise de candidate. Mai rămăseseră două fete, cuminiți, privind în gol. Deși nu fu invitată, una dintre ele se ridică și se apropie. Se așează fără să fie invitată, luă pipa, o scutură, o umplu la loc, o aprinse și i-o întinse.

„Mulțumesc”, spuse acesta scurt.

„Cu plăcere”, primi răspunsul : politicos, cu ton egal dar cald.

Domnul Manole se simți pentru prima oară în ziua aceea bine.

„Cum te numești?” o întrebă.

„Denisa.”

„Denisa? Un nume rar...”

„Cum spuneți dumneavoastră”, spuse fata, aranjând lucrurile împrăștiate pe tăblia mesei. Făcea lucrul acesta natural, fără să se forțeze. Domnul Manole o privi atent. Era o fată înaltă, bine făcută și fără îndoială frumoasă. Purta ochelari cu ramă subțire, avea buze groase și îndemânarea unică de a se face plăcută la prima vedere. Cum de n-o observase până atunci?

„Bine Denisa, te angajez. Începi lucrul de mâine, nu-ți spun ce ai de făcut pentru că observ că știi deja foarte bine. Noi doi cred că ne vom înțelege perfect.” Fata oftă bucuroasă și se destinse. Ridică privirea și, privindu-l în ochi îi spuse,

„Asta cred și eu, domnule, dar, pentru numele lui Dumnezeu, încetează să mai tragi vânturi când vorbești cu o doamnă...”

Ultima fată se ridică fără zgomot, ieși pe poartă și se făcu imediat nevăzută.

PAVEL CHIHAIA

Pagini de jurnal (1956-1957)

25 aprilie 1956

De dimineață, o repetiție anulată la teatrul „C.F.R. - Giulești”, *Volpone*, asistent de regie Stere [Popescu] datorită căruia m-au angajat cu ziua în figurație. Ploaie și vizită Pușa. Lecția de literatură (infructuoasă). Cumpărat Valéry de la Moșoiu, anticarul. Ultimii bani. Poimâine programarea la lemne, apoi impozitul. Ce străini îmi sunt oamenii, cât de străini! După-amiază vizită L.P., dragoste pozitivă. Steril, sterp, gol sufletește. Prea aspru... Aruncat la mii de leghe de steaua, și așa îndepărtată, a scrisului. L.P. citește Racine, Bossuet, mă întreb ce înseamnă în viața ei. Fac eforturi să îi ascund că suntem diferiți. Gust, idei, viziune de viață. Și apoi felul ei nestăpânit și nu totdeauna impecabil sincer.

Seara am întârziat la spectacol, pretext de gălăgie, plictiseli, neurastenii. Între scene, m-am repezit la G. I-a scris T., diplomatul pe care I-a iubit (poate dezinteresat) să nu se mai obosească să-l copleșească cu corespondență. Era disperată, distrusă. Îi pusesem de mult diagnosticul, cu tot refuzul ei de a mă asculta. Poate am imunizat-o, într-o măsură, pentru paharul cu otravă, întins cu zâmbet profesional de către T., diplomatul cu copii în Italia. Hrușciov și Bulganin tratează cu englezii la Londra. Incertitudine. Scepticism mai degrabă.

27 aprilie 1956

Venit Gică Tulei de la Constanța. Alai de amintiri. Mama [adoptivă, decedată la 1 septembrie 1954]. Lectură relativ fructuoasă din Aldous Huxley (*Crome Yellow*). Culcat târziu. Imposibil de suportat predicile moralizatoare ale lui Gică. Oricum sunt singur. Comunicatul de la Londra mat și neutru, ca o ploaie estivală. (Vizita lui Nichita Hrușciov la Londra.)

27 aprilie 1956

Dimineața terminat *Crome Yellow*. Singurătate. Patru pereți, apoi drumul la mătușa Florica, pe lângă cimitirul veșnic al mamei. Singurătate. Revenire. Afecțiunea lui Gică mă mișcă. Sinceritatea lui îmi clatină zidurile unui scep-

ticism bătrânicos. La teatru, discuție cu Yvonne Georgescu și el tot „fost”. Deci oameni care nu mai au nimic de pierdut afară de loialitate (față de ei), adevăr. „Fost” colonel de aviație ne povestește scene de război.

28 aprilie 1956

Venit acasă cu căruța cu lemne (ultimele două tranșe). La depozit, așteptarea de rigoare, în soare, singur. Scurtă vizită, Mișu [Vasiliu]. Pleacă mâine la Constanța cu Gică. Caustic cu acesta din urmă și, natural, însămânțând animozități. Seara, discuții și promenadă cu Gică. Parăzi, în vederea lui 1 Mai, neconvingătoare. Am impresia că fenomenul înstelat [comunismul] se topește văzând cu ochii. Dejun la mătușa Florica. Masă în trei și cortegiul amintirilor. Tot ceea ce este bunătate și cireș înflorit se leagă de chipul mamei. Trăiește în lumină, în surâsul copiilor, în gândurile mele despre absolut și beatitudine spirituală.

Un spectacol contramandat, deci nici un leu astăzi. Chenzina de la [teatrul] „Tineretului”, 145 lei și mie îmi trebuie cel puțin 300, să plătesc impozitul și să trăiesc până la 15 mai. Obsesii de bani, proză fără sfârșit, ca dintr-un roman foileton de proastă calitate. Seară fadă cu D.N. și Radu Căplescu, la un local. La întoarcerea spre casă, un țigan în tramvai, cu vioara. Mi-am amintit de mama și melancolia ei discretă, după moartea lui unchiul, într-o împrejurare asemănătoare, care i-a reînviat, desigur, o scenă din tinerețe.

30 aprilie 1956

Dimineața stivuit lemnele în magazie, duș apoi, zi însorită și calm. Masă la mătușa Florica. Puiu Fratostițeanu a trimis unul din tablouri, „Înălțarea Fecioarei” de Andrea del Sarto, la Sibiu, propunându-l Muzeului Bruckenthal. Discuții la teatru, infructuoase, inutile, plate. Îmi este sete de absolut, de firi adânci, de oameni care își depășesc, premeditat sau nu, cercul vieții. Prea puțini am întâlnit. De ce ne mișcăm printre păsări cu aripile tăiate și nu printre vulturi? Nevoia de a scrie neapărat scena în care René își arde cu țigara tatuajul politic pentru a scăpa cu viață. [René era fostul ofițer german care scăpase din lagărele sovietice (după prăbușirea frontului) și se afla încă în libertate, datorită directoarei policlinicii de copii a Raionului „1 Mai”. Din nefericire un element de calorifer i-a zdrobit un picior, după care eu l-am înlocuit în postul de îngrijitor. Acest tânăr avea pe braț un tatuaj antisovietic.]. Izvora din mine, aș fi citit-o mâine la Dinu [Pillat]. Dar plecarea lui Gică, apoi lemnele, apoi repetiția la teatru și demoralizarea, neurastenia aceasta. De la teatru, plecat cu Ileana Mititelu, delicată, frumoasă, tăcută. „Nu-mi place să mă confesez” spune „dar primesc cu bucurie orice mărturisire”. Experiența (am 34) mă îndeamnă să cred că orice taină împărtășită este o dăruire sentimentală.

1 mai 1956

Dimineață, lectură din proza lui Valéry. Îmi pare steril, oricum fără răsunet în mine. Seara, lectură la Dinu Pillat, din piesa mea *La farmecul nopții*, revăzută. De față, doctorul Radian și soția, Mircea Popescu și soția. Citind, am realizat că piesa mi s-a înstrăinat. Trăsăturile personajelor excesive, adesea fără justificări de conținut. Legătura cu simbolul dominant (peisajul) stângace. Va trebui să o rescriu pentru a nu știu câta oară. Ochiul stâng mă stânjenește

mult. Mi s-a spus lipsă de calciu, devitaminizare. Mi-e teamă, mă nutresc prost. La infinit ouă și praf de lapte.

2 mai 1956

Seara, vizită la Puiu și Lucia Fratostițeanu. Discuții în timpul cinei „*Am încheiat bilanțul*” (vrând să spună „*viața*”), mărturisește Puiu. Natural, am căutat să-l încurajez, dar îmi este greu să încerc să ridic pe alții, eu însumi fiind la pământ. Le-am fluturat iluzii pentru viitor, conștient că nu se vor împlini niciodată. Paleative.

3 mai 1956

Dimineață ploioasă. Dormit mult după-amiază. Venit la noi Gicu, fratele lui Stere, va sta câteva zile. Seara la opera *Lakmé* [în care am făcut figurație]. Ileana Mititelu m-a proiectat în infinit, cu formalități reduse. Mică [Gheorghiu] grav bolnav, astenie etc... Am toți banii 20 [de lei]. Cum pot să îl ajut? Întâlnire cu Ștefan [Mangoianu] la autobuz. Dorește „să mă readucă pe pământ”. Neînțelegere care îmi apasă întristarea. Găsesc casa iarăși neluminată, pereții pustii, reci. M., R., D., etc. străini, străini, fără punți sentimentale. Mama.

5 mai 1956

Învierea lui Ionel Popescu, actor vechi, dar nu de talia bătrânului Barbilian [ambii din figurație], al cărui trecut trebuie să-l consemnez cândva, turneele cu grupa teatrală de pantomimă (commedia delle' arte) în jurul Mediteranei, cu piese din marele repertoriu universal, apoi pionier al cinematografului românesc; Titi Coman, Puiu Meșter, ghitaristul care ne-a povestit cum, pe front, avea în buzunar un cleștișor cu care extrăgea dinții de aur de la cadavrele pe care le întâlnea. Tot el ne-a relatat că vecinul său, poetul Al. Stamatiad, imobilizat în pat, muribund, a observat cum îi dispar lucrurile din cameră după vizitele vecinilor și că ultimul obiect la care ținea, un ceas de buzunar, frumos lucrat, l-a așezat pe un taburet, lângă căpătâi. Cu toții ne-am întrebat dacă succesiunea acestor povestiri nu avea tâlcul ei. Colegul Ștefan Stoenescu, student la engleză, care vine totdeauna până în pragul cabinei însoțit de sora sa, mă privea cu ochii mari, împărtășindu-mi suspiciunile. Întors grizat și singur acasă. Disperare. Amintiri. Singurătate.

6 mai 1956

Prima zi de Paște. Masă la mătușa Florica, cu Zoica, D. și ceilalți, îmbătrâniți. Timpul. Apoi vizita la P. și L. Fratostițeanu. Seara *Volpone*, apoi Ștefan Mangoianu, cu Mihai Mănciulescu, Margareta, D.N. Ultima, de un verbiaj exasperant. Veselie, jocul de-a mima etc. Apoi, singurătatea care mă păștea după primul colț al străzii. Lumina veiozei lăsând în penumbră colțurile camerei, asediindu-mi exasperant unicitatea interioară, izolându-mă, conturându-mi prizonieratul. Somnul nu voia să vină. În schimb alaiul viselor sumbre m-a târât cu el. Mort totuși cu o dorință înfocată, *Sehnsucht*.

7 mai 1956

La circ cu D., Z., I., F. Elefanții, vestigii încă vii ale unei lumi moarte. Jocul la trapez, riscul, pericolul existențial. Comunicarea directă de la actor la spectator, prin disprețul arătat spațiului și gravității, nu prin eleganța mișcărilor dansatorului sau mimului. Nu rigiditatea provoacă râsul doar aceste permanente stabilități în care se ascund viețile fără echilibru, pe care le întâlnim fără să le cunoaștem.

8 mai 1956

Dimineața, plimbare cu D. prin Cișmigiu, apoi la Muzeul Antipa. Reținut, tăcut, cu admirabilă disciplină interioară. Senzație strivitoare în fața mileniilor strecurate în bulgării de cărbune și în mumii. Afară belșugul verde al grădinii de la șosea, un soare pur și prezența odihnitoare a unei cunoștințe vechi și statornice. Au plecat după-amiază, pe la 5. Am așteptat-o pe L.P., dar n-a venit. Seara *Volpone*. Deprimat, cu complexele mele de destin ratat. Și totuși aș vrea să scriu.

9 mai 1956

Dimineață cu L.P. Mi-a găsit servici, m-a căsătorit (cu dânsa), trăim fericiți... apoi un sistem polițist de a-mi urmări orele. Depresiuni bruște și eternul șantaj sentimental. Toată după-amiaza o repetiție searbădă, inutilă, apoi seara, spectacol. Pregătiri la Teatrul Tineretului, pentru turneul de la Iași.

10 mai 1956

Dimineața, am tăiat vița din fața ferestrelor. Casa este încă nemăturată, praful de două degete. Nu am timp. Lecturi la o lună o dată. Repetiție *Zorile*, pentru fotografii. Pierdut timpul până la [ora] 5, apoi acasă, dormit o oră, din nou pe drumuri. Seara *Hoții* [de Schiller], epuizant. În *Gazeta literară* sunt aciuiati „stângiștii” Moraru, Șelmaru etc. Dezgheț. Dar viața mea? Nici nu pot lucra sau citi cel puțin. Și copilul din mine care strigă încă după norii și păsările care trec fără să se oprească...

11 mai 1956

Dimineața la croitorie pentru costumul la *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, apoi întâlnire cu P.A., cu care n-am nimic în comun. Scrisoarea de la Livică [Vasilii] de la Constanța, cu plata unor impozite. *Lakmé*, la operă. Iulică [Gheorghiu] mai bine, totuși groaznic de slab. Nu știu să-mi formulez și să-mi mărturisesc afecțiunea. Ce mult ne mistifică chipul! Seara cu Ileana Mititelu. Pledoarie fără rezultate.

12 mai 1956

Bătut covoarele. N-am reușit să termin curățenia până la dejun... Apoi seara spectacol. Prost cu banii. Ploaie. Citesc despre monumentele ieșene, în legătură cu turneul din capitala Moldovei.

16 mai 1956

La tratament. Fericit că profesorul Firică ia concediul la 15 iulie. La teatru, repetiție *Mult zgomot*. Chenzina 190 [Iei], apoi vizită R, de la care mi-am recuperat cămașa, nu însă și *Revoltă în deșert*. Dejun la Sorana Coroamă, care mi-a dat o recomandatie pentru Antonica Șerban, din Iași. Pentru monumentele din oraș, Dominic [Stanca] mi-a făcut o schemă. De față și Ion [Negoïtescu].

17 mai 1956

Ce ciudată este depărtarea de cei morți. Ca de un țarm drag la care nu te mai poți întoarce. O fotografie a mamei nu îmi mai trezește dureri mistuitoare, ci o melancolie adâncă. Apoi cimitirul pe lângă care trec de două ori pe zi, prezența ei în casă, pretutindeni. E vară acum. Curat în casă, dar lucrurile rămân la fel, nemișcate. Am vândut cărbunii de iarnă d-nei Mihăilescu, vecina, pentru a face rost de ceva bani și am transcris mai multe definiții din [André] Lalande.

18 mai 1956

Înainte de a adormi, îngân propozițiunea uzuală a mamei, șoptesc frânturi din rugăciunea ei. Ziua s-a consumat în pregătiri pentru turneul de la Iași: vizită la Mona [Giurescu], telefoane, ultimul spectacol la C.F.R.-Giulești, *Volpone*. După-amiază luminoasă de mai. Singur, făcându-mi bagajele, casa curată, însă solitară. Nimeni urându-mi „*drum-bun*”. Seara, la întoarcerea de la spectacol, m-am zbuciumat singur, încercând să-mi rup lanțurile destinului pământesc, apoi m-am întors în împietrirea trupului meu. Dor de cei morți, aproape de lumea lor.

19 mai 1956

Plecat dimineața la ora 7 cu personalul, ajuns la 8 seara la Iași. Pe drum dialoguri (plictisitoare) cu Gâlcă, Puiu Meșter, Missinger. Iașul mi-a apărut cu cetățui pe coline, în amurg, într-o lumină miraculoasă. Orașul are un farmec inefabil. La ieșirea din gară, un autobuz a transportat întâi actorii, apoi ne-au cules și pe noi. Complexe colective. Un hotel clasa a treia, cu o baie impracticabilă, un cerdac prăfuit și o patroană cu fizionomie de proxenetă. Închis în cameră cu colegi care fumează și fac scandal. Descălecarea nocturnă în Iași.

20 mai 1956

Pentru lectură mi-am luat un tratat de logică. Dimineața am vizitat-o pe sora G-ei. Casă cu aspect boieresc, dar interiorul pretențios, cu mobilă de bambus fragil, epoca Loti, cu linotipuri 1920, pe care P. le va desființa cu siguranță când va avea suficientă autoritate. O fotografie cu două personaje, o planșă cu cupuri și reviste de cinema (am distins pe Bette Davis), pe o comodă. Apoi vizită la Antonica Șerban, tot ce poate fi mai luminos, mai sincer, cu o înțelegere înaltă a lumii din jur. Și foarte frumoasă...

La Copou am întâlnit pe domnul Nițulescu, profesor universitar. Când am văzut pentru prima oară Trei Ierarhi a fost o revelație. O operă nemuritoare. Și Golia, cu pilaștrii corintici. Reproductorile din cărți nu vădesc nimic. Monografia lui Bogdan despre Iași și indicațiile lui Dominic m-au ajutat să mă descurc. O vagă recomandare din București mi-a facilitat cunoașterea Aliciei C., asistentă la Facultatea de Medicină. Un grup zgomotos de studenți glumea cu ea lângă scări, un țăran care vindea pui de vulpe și, apoi, o plimbare pe bulevardele însoțite.

După-amiază am așteptat-o la coafor și am dialogat, eu nestânjenit. Am vizitat împreună mănăstirea Bărboi, cu fresce din secolul al XVIII-lea. Masivă la exterior, cu o tindă frumos proporționată. O inteligență spontană, cu dulci agresivități de răsfăț și șotie moldovenească (Alice), rochie gris-prune, modernă. Un bunic decedat (84), câteva amănunte de administrație domestică (plata impozitului pe clădiri, probabil) și tatăl ei, tip de intelectual detașat, cu o miopie reală și interioară, dezorientat de realitatea imediată, ca și fiica, ea mărturisindu-mi că încearcă să se acomodeze secolului XX. Își reprimă, evident, sentimentalismele. Cred că face eforturi să îmi înțeleagă mentalitatea constănțeană, inutil. O vizită inedită într-o menajerie de iarmaroc.

27 mai 1956

Seara, am așteptat-o pe Alice într-un parc. După un înconjur pe la Teatrul Național, am trecut din nou prin iarmaroc, unde acum câteva zile am văzut împreună un spectacol primitiv de circ. Puțini spectatori, am plecat înainte de sfârșitul programului. Astăzi ne-am plimbat la Copou, în întuneric, și tulburarea singurătăților de pe alei a avut mult farmec. Mi-am amintit nopțile de la fermă [de la Palazu, lângă lacul Siut-Ghiol] și m-am simțit bine lângă un om inteligent, a cărui sensibilitate îmi pare că o percep. Regret că poimăine ne vom despărți pentru totdeauna.

28 mai 1956

Am vizitat Cetățuia cu Yvonne Georgescu și Antonica Șerban. O dimineață însoțită de Iași. Biserica Frumoasă, din secolul al XVII-lea, cu coloane ionice și structura superioară de inspirație slavă, apoi cartierul Nicolina. În biserica Cetățuiei, o frescă foarte frumoasă, în culori stinse, dar ochii sfinților zgâriați de baionete în ultimul război. Biserica a fost părăsită timp de patru ani. Am dejunat la călugări. Un borș excelent, cu gust de cimbru, foarte consistent. Ulterior, Yvonne și Comișel s-au pierdut într-o vie. Eu și Antonica am vizitat biserica Socola în [cartierul] Bucium și biserica lipovenească. Icoane și sfinți.

29 mai 1956

Dimineața am pendulat între microscopul Aliciei și bojdeuca lui Creangă, de unde am văzut culmea domoală a Șorogarilor, peisaj ce a inspirat lui Eminescu „Sara pe deal”. O coastă de deal cu umbre fugind înaintea soarelui (era ora 12), peste valurile lanurilor de grâu și viața liniștită a Tătărășilor, patriarhală, blândă. Mi-am evocat cu reculegere privirile poezilor contemplând amurguri și răsărituri, trăind versurile rămase pentru noi „stele pe cer”.

30 mai 1956

Dimineața am condus pe soția lui Traian Ionescu la Alice. Cu Alice am făcut o ultimă promenadă prin capitala Moldovei, revăzând „Trei Ierarhi”, Sfântul Nicolae, biserica Banu (părintele Mihăilă nu era acasă). De la cantină, am condus-o pe Alice la *David Copperfield* [piesa cu care venisem în turneu] și am așteptat-o la ieșirea teatrului. Am condus-o spre casă, apoi a urmat despărțirea. A mărturisit că nu mă cunoaște și i-am evocat *Corăbiile* de Longfellow, fără să-i destăinuiesc, bineînțeles, că îmi citise poema Sapho, înainte de plecarea dramatică în Grecia... Și în cazul de față însemna că nici nu ne vom vedea, nici nu ne vom scrie. Vizibil, i-a părut rău. Și mie acum, dar mă întreb dacă nu îmi cultiv intenționat, cu premeditare de grădinar romantic, dezamăgirile.

16 iunie 1956

Văzut *Infidelele*. Teatrul „De L'Atelier” dă reprezentații în sala CCS. Românii au plecat la Paris cu *Ultima oră* și *Scrisoarea pierdută*. Petrecut seara cu Mona [Giurescu] și Radu Căplescu la terasă [„Victoria”]. Dans. Apoi drumul cu tramvaiul până acasă. Dimineață l-am vizitat pe [Iordan] Chimet.

17 iunie 1956

Dimineață obișnuită, vizită la familia Fratostițeanu. Zi înnoirată. Lucie îmi citește din corespondența familiei, Bayreuth cu concertele Wagner, la care visăm cu ochii deschiși. Nici duminica aceasta nu am fost la mormântul mamei.

18 iunie 1956

Dimineața repetiție. I. mi-a făcut cadou, din toată sărăcia, o pereche de pantofi. Conjurație matrimonială pentru Mișu [Vasiliu]. După-amiază am citit *Gobsek* al lui Balzac. Apoi am plecat cu Mișu pentru achiziția unei cămăși. Ne-am întâlnit cu [Constantin] Țoiu și cu Stere [Popescu]. Ne-am întors acasă fără să frecventăm terasa.

20 iunie 1956

Noapte destul de agitată. Necesitatea de a evita suferința sentimentală - gândurile despre mama - care te duce la egoism. Apoi, îmi menajez, trebuie, ceea ce a mai rămas dintr-o siguranță arsă. Comunicat, Tito-Hrușciov, nebulos, fără promisiuni reciproce, formule stupide: „*Chestiunile nerezolvate azi, le vom rezolva mâine*”..

Achiziționat *Fontaine* de Charles Morgan. Doream de mult ca fântâna să îmi fie aproape.

26 iunie 1956

Am scris 10 pagini din *Lupta cu îngerul*. [Ulterior, aflând că este titlul unui roman de Andre Malraux, l-am intitulat *Hotarul de nisip*], reluând a nu știu câta oară, începutul.

4 iulie 1956

Mereu rătăcitor. Duminică dimineața „am jucat” ultimul *Mult zgomot pentru nimic*. Atmosferă de vacanță, actorii care se risipeau pe la stațiuni, comentându-și proiectele. Eu singur printre ei, chiar printre năpăstuiții de figuranți. Am părăsit incinta teatrului fără regrete. Întâlnire sub tropice cu P... *l'amour vanité* al lui Stendhal. Dl.Streinu m-a rugat să-i trimit un pachet de Philip Morris de la Constanța. L-am cunoscut la „Capsa” pe Adrian Maniu care mi-a replicat la observația mea că în septembrie soarele ne apare putred, că și dânsul este la fel.

5 iulie 1956

În ultima clipă, înainte de plecarea la gară, m-a vizitat dl.Nicolescu, de la Constanța, fost pedagog, acum profesor de matematică, care mi-a trimis elevi să-i pregătesc pentru examene, încât, cu ajutorul său, am supraviețuit o vreme. Angela [Georgescu] mi-a solicitat o intervenție la Ministerul Educației și am trimis-o la Facultatea de Litere la [Marin] Crânguși. Ineficient. În gară, la urcarea în tren, A.P. mi-a atras în compartiment un jucător internațional de rugby (venit recent de la Londra), un fotbalist cu amanta (sculptoriță) și un actor, Dinu Dumitrescu, de la [teatrul] Municipal. Discuție „metafizică” în jurul conceptului „viață”. Sosit la ora 13 în Constanța, am condus-o pe A.P. la Mamaia, despărțindu-se fără regrete, și am poposit la D. Măine, prima plajă.

6 iulie 1956

Am întâlnit pe țarm pe mama lui Vivi, cucerită vremelnic acum doi ani de Pierrot Z. și sedusă definitiv de un ginecolog, cu mașină și fizic. Apoi o tânără măritată, G.M., care mărturisește că „nu știe ce vrea”, cu accente de bovarism provincial. „Îi place să asculte”, „știe” să asculte și, bineînțeles, cu vocația mea de scriitor ratat și fără interlocutori, nu am avut nevoie de altă invitație. Am revăzut-o și pe L., care mi-a trimis scrisoarea aceea oribilă, cu greșeli de gramatică la București. Mama lui Vivi mi-a prezentat două colege de cameră de o vârstă imprecisă, șamponate primitiv, de o calitate îndoielnică. M-au ținut arestat și am luat masa în patru la „Vraja mării”. Am făcut imprudența să le argumentez (din lașitate) că „viața începe la 40 de ani” și despre prejudecățile orientale pe care le au „unii” discriminând vârstele. Succesul (hélas!) a fost operant, am simțit un genunchi oferit pe sub masă. Cealaltă, al cărei soț este chelner la Athené Palas, are un profil clasic de proxenetă, din cele care apar în filmele cu Jean Gabin. De altfel, peisajul de la „Vraja mării” este foarte potrivit. După dezghețul poststalinist, un buchet de curtezane, alături de un consiliu de misiți și contrabandiști, pândesc la gura portului „putreziciunea imperialistă”, să o juipoaie de țigări Philip Morris și Lucky. În această învălmășeală din Constanța i-am întâlnit pe I.Suciu și Dan Cernăvodeanu, care (cu nostalgia evadării în vest) căutau adresa părintelui Pancrațiu. Le-am spus tot ceea ce știam în legătură cu ceea ce îi interesa. Multă umilință a destinului meu și dorința de a lichida falsele amiciții. Am citit o frumoasă carte de S.Maugham, *Amours singuliers*.

9 iulie 1956

Azi-noapte a plouat și dimineța am plecat pe o burniță incertă. Stau confortabil la D., însă declin invitațiile la masă și fac eforturi să le demonstrez că acum am bani, dar natural nu stau pe roze (am vreo 300 pentru o lună și îmi vor trebui bani și la București, până începe teatrul). De altfel, în invitațiile astea intuiesc o rezervă (stânjenitoare pentru mine) și mă întreb dacă nu a existat și înainte și, nefericitul de mine, nu am observat-o. *Umiliți și ofensați* a lui Dostoievski. E groaznic. Să nu existe un om căruia să-i ceri, fără să roșești, o bucată de pâine. Cât de incert este prezentul și viitorul meu. Cât de tragic, de instabil a fost trecutul și dacă eu am avut o dârzenie care a chemat și suferința, teama, deznădejdea, uneori și neurastenia, pe mama a ucis-o. Pradă bolii, foamei, dezamăgirilor și disperărilor mai cu seamă, de zile, de luni, de ani. În camera în care dorm, am deasupra capului o pendulă care bate sferturile cu un fel de marș, trezindu-mă într-una noaptea. Cred că mai există doi-trei oameni care mai au afecțiuni pentru mine, însă fără elan așa cum îți evoci o amintire inutilă, o vază de flori câștigată la tombolă sau portretul unei bunici necunoscute. Nu am o fărâșă măcar din respectul de care se bucură un om matur. Dinu [Pilat] ar spune că „n-are importanță”. Voi trăi decenii singur, realizând doar înfăptuiri intime, nemărturisite în scris?

10 iulie 1956

Dimineța, dialog cu G.M. Afectează un romantism, în realitate convențional, ca o carte poștală ilustrată. După-amiază am citit în continuare Pearl Buck, așteptând scrisoare de la I. Interesantă drama omului simplu din China, dar generația mea nu mai este pasionată, acum, de indigența unui cătun chinez. Natural, lucrul trebuie remediat, dar nu prezentat ca o perspectivă esențială. Seara, promenadă solitară pe faleză, unde se fac pregătiri pentru turnarea filmului *Pasărea furtunii*, după romanul lui Petru Dumitriu. Anonimatul meu mă întristează puțin, nu sunt zeu, dar îmi va trece. Văzut *Mandy*, film englezesc. Excelent.

11 iunie 1956

Petrecut după-amiază cu I.M. I-am arătat zidurile vechiului Tomis și geamia. Apoi la „*vrajă*” [Vraja mării]. I-am povestit câteva întâmplări din propria-mi existență. Evident, nu ultimul izvor. Mă chinuiesc atâtea întrebări și e atâta tăcere în juru-mi! M-a calificat de „*boem*”, deși eu nu am nimic cu modul ăsta de viață. Îmi evoc pe mama și am visat că îmi lăsase o plapumă călduroasă, pe care era scrisul ei mare, generos: „*Pentru bunul meu Pavel*”.

14 iulie 1956

Diminețile le petrec pe plajă cu G.M. Mai bine decât singur. Are ochii adânci, negri și confecționează, „de amorul artei”, miniaturi. Dialogăm, privind orizontul cu picioarele în apă, deoarece nu îi este permis să practice talasoterapia. Întreține relații cu un textier local de muzică ușoară și cu un fost coleg de-al meu de liceu. M-am bronzat și tâmplele mele albe ies mai în evidență. Herpesul de pe buze mi-a trecut cu glicerină boraxată. A venit un vas italian. I-am trimis alaltăieri, pachetul cu țigări lui [Vladimir] Streinu. Am

reîntâlnit-o pe d-na H. Am pledat pentru proasta calitate a filmului *Vagabondul*, care i-a plăcut. Nu mai am tact. Nu mai descopăr la timp suficiența și când mi se impune nu mă mai opresc la ea. Interiorizare excesivă sau un produs schizoid, inoportun pentru sănătatea mea. Am nostalgia scrisului și la toamnă voi încerca să continui *Hotarul de nisip*; îmi voi regiza astfel viața încât să îl pot continua. Am încercat să îi scriu lui Dinu Pillat dar mâna mi-a căzut inertă, deși aveam o mulțime de lucruri să-i împărtășesc.

16 iulie 1956

Scrisoare către Dinu (totuși am scris-o), în care am încercat să-mi formulez dezamăgirile. Z. mi-a relatat neînțelegerile casnice, intrigile cumnatei, panica unei bătrâneți triste, fără copii, nefericirile care au urmat-o din casa părintească în căsătorie. Apoi, mătușa M., care cânta un cântec vechi, straniu, pe care probabil îl fredona în tinerețe. Restul timpului, în familia lor, certuri și nemulțumiri. Somn mult, refugiu în abisul fără stele, al somnului. Z. mi-a dat pentru plajă prăjitura preferată a lui unchiul și aceasta mi-a deșteptat, ca și madeleina lui Proust, tot trecutul și umbrele pe care acum le odihnește câmpia. O după-amiază ratată cu I.M. și Marietta X., o mulătră cu zâmbet seducător și epiderma defoliată ca o veche pagină de manuscris. M-au abandonat fără menajamente, pentru o partidă mai avantajoasă. Seara, D.B., anul IV chimie, fostă pianistă (asincronizare de mâini, ca într-o nuvelă de Maugham, cred). Pe plajă, am ascultat Händel. G. nu a venit.

23 august 1956

Cred că mâine, 24 august, voi reîncepe lucrul la *Hotarul de nisip*, doi ani de la moartea mamei. Paginile nescrise de până acum înseamnă tot singurătate și tristețe. I. și F. sunt la Pitești. Iau prânzul acasă, cum pot. Nu am bani. Mișu a plecat în viligiatură. Doresc legăturile cu oamenii dar îmi pare că, pretutindeni, sunt inoportun. În niciun caz complexe.

24 august 1956

Începutul a fost destul de greu. Am trac în fața foii albe. Mai știu oare a scrie? Apoi singurătatea, lipsa de bani (pentru că sunt singur, cheltuiesc prea mult. Nu mă pricep). Și vechea manie de a scrie ireproșabil, de a-mi turna fabulația ideatică într-o formă frumoasă, originală, expresivă. Urmăresc un stil viguros, totuși cald.

25 august 1956

Lucrat toată ziua dar n-am reușit să depășesc primele trei pagini, pe care le-am reluat de nenumărate ori. Nu pot modifica un cuvânt fără să schimb tot pasajul. Seara, la spectacol, noutatea conflictului din Suez. Nu m-am putut reține să nu împărtășesc celor de la teatru știrea aceasta, deși îmi dau seama că am făcut o imprudență.

7 ianuarie 1957

Dimineața măturat, spălat vasele care se strânseseră de săptămâni (am neglijat sectorul acesta dar îmi este imposibil să le fac pe toate). Am scris Aliciei C., lui Dudu [Theodor Ionescu], [Alexandru] Husar, Jean Cutova, Dorel [Theodor Cazaban], Riri pentru Sapho. Convenționale, nimic din ceea ce se află în realitate în mine. Un fel de dispreț pentru cuvântul scris, renunțarea de a gândi la primirea lui de către cititor. Cuvântul scris înseamnă și ziar, afiș etc. Același marasm. Telefon G., inteligentă, spirituală (am calificat-o Voltaire feminin, cu frigidități sentimentale, etichetă pe care a respins-o, invocând frumos platoșa de care vorbește Charles Morgan). Mă întreb, legitim, despre felul în care mă oglindesc în lumina ființei ei și despre acele infinit de delicate nuanțe ale opiniilor nemărturisite. O tentație de emancipare din parte-mi (de la reverență la singular), a fost respinsă excesiv de politicoș dar limpede.

Decepția mi s-a destrămat la spălatul vaselor (antidot pasional). Dejunat la L, tot mai îmbătrânit. Privirea mată, fără viață, totul devine cenușiu, către negrul pământului. Singurul cu care pot evoca pe cei morți, Constanța, propriami copilărie. Și din el va rămâne, într-o zi, o fotografie. Oamenii sunt simpli, ca și copiii, și este bine așa. Nu au propriul destin mereu în fața ochilor, nici soarta destinului de pe pământ dincolo de viață, soarta postumă. Grădinarul lui Montaigne.

După-amiază am terminat *Antinéa* lui Charles Maurras. Rândurile despre Grecia foarte frumoase, restul mai puțin interesant. Mi-a recomandat-o Dan Botta. De revăzut caracterizarea culturii helenice, afirmațiile despre raționalismul și instinctul frumosului la greci. Frumosul fiind desăvârșire. Respinge cultura miceniană, accentuând trăsăturile de excepție ale secolului al V-lea.

Seara, după baie, Verlaine. Eram obosit, doream o legănare fără invitații la patetism. Surprinzător de plat, de exterior, de minor. Mă întreb dacă impresionismul în sine, cu această răsturnare dezumanizant-naturistă - ar spune Petru Comarnescu - apoi dizolvantă, natura ca realitate vapoasă, fugitivă, dacă impresionismul nu a fost o vacanță în istoria culturii, de consemnat doar în măsura în care a generat noul raționalism constructivist al lui Cezanne, Van Gogh etc. La Verlaine, chiar simbolul dispare, ceea ce nu se întâmplă la Baudelaire, profund umanist.

8 ianuarie 1957

Zi iremediabil pierdută. Dimineața alergături după chenzină, alimente etc. O remarcă ușor deplasată (la croitoria teatrului cu Jenica, apropo de piesa *Fete decăzute*), m-a obligat să remarc, pentru a nu știu câta oară, obsesia de onorabilitate a femeilor frivole. „*Lipsa de respect*” este lucrul cel mai detestat. Promenadă gratuită pe Calea Victoriei. A fost un soare prodigios de aprilie. Oglinzile vitrinelor îmi reflectau un chip livid, pământiu. Ca să-mi fac curaj m-am gândit la problematicile succese. Seara am căutat vasele de ceramică promise încă de la Crăciun, pentru M. și S., dar magazinul era în inventar. Cadouri de Crăciun în Martie! Dar sunt sau nu legiuitorul universului? Seara *Hoții* [de Schiller, la Teatrul Tineretului], discuții despre femei cu Dohatcu și Gâlcă. Inconstante, bineînțeles, apoi sloganul cu prietenia. „*Une âme soeur*”. Eu visând cu ochii deschiși la o prietenă „*fidelă întreaga viață*”, un refugiu, elogiind „*comerțul cu femeile*” - parodiind inevitabil pe Montaigne. Gâlcă ne-a mărturisit că are o astfel de „*fidelă*” și noi l-am invidiat cu gândurile

întinse. Ne-a mărturisit că ea nu se supără, nu-i reproșează nimic, niciodată. Femeia ideală. Am fost de acord cu Mircea că femeile ne detestă profesiunea statornică de celibatari, mai grav, de celibatari săraci. Telefon S., între două acte de la *Hoții*, pentru a-mi întări convingerile. Totodată, îmi păstrez valențele pasionale pentru orientări mai corecte. Nu este exact ceea ce notez. În fond - poziția unui bărbat la 35 de ani, poate - aceste trăiri au un fel de presentiment interior al mutilării lor. Ca și cei care știu că - ineluctabil - vor muri. Nu mai port acea aură platonicească a veșniciei care mi-a luminat și orbit, din fericire sau nefericire, tinerețea.

La ieșirea de la spectacol, o poziție de platitudine cu trei colegi, care mi-s totuși dragi dar ineficienți, la o bere. Dacă nu agită un joc secund al gândurilor în tine, tot ceea ce îți spune celălalt rămâne în el. Ploaie care cade pe piatră, nu pe pământ să-l rodească, vânt în pustiu nu în pânzele unei corăbii, scăpărare de chibrit și nu lumină solară.

12 februarie 1957

Am găsit întâmplător caietul și notez câteva cuvinte despre marea ruptură care este viața mea. Scrisoarea de la Londra, zilele trecute, de la D. Suferindă și săracă. Cinci ani femeie de serviciu la Viena, apoi infirmieră. Acum lucrează, ca soră, într-un ospiciu. Ce să-i răspund? Cel puțin acolo ai libertatea, indiferent de veșmintele ei. Azi am avut repetiții toată ziua. Seara liberă, dar mort de oboseală. Vitalitatea mea seamănă cu un opaiț. Am încercat să citesc din Aloysius Bertrand. Țărnul scrisului îndepărtat mereu ca o fată morgana. Nu am timp. Și când îl am sunt peste măsură de obosit. Și demoralizarea, probabil. Discuție cu Mișu [Vasiliu] sub zodie neagră. Problema algeriană la O.N.U. [urmează cinci cuvinte șterse, indescifrabile]. L-am sfătuit să se căsătorească, să-și trăiască viața. Nu doresc să se lase convertit de riscantul meu trapez. Viața mea a avut o ciudățenie consecventă, îmi pare a fi o fatalitate. Nu doresc să fie asemănătoare și a lui.

12 martie 1957

Un vers mai vechi, de care îmi amintesc vag: „*Dragostea pe care în mine o adun, o voi dăruii femeii niciodată întâlnite*”, pe care am încercat să-l formulez mai inteligibil, apoi l-am aruncat la coș, cu transcrierea unor cuvinte englezești. Noaptea am început *Chateaubriand* de Maurois, întrerupt pentru a învăța cuvinte [englezești]. Telefon Dinu [Pillat]. Îl voi vizita mâine cu [Alexandru] Husar, venit de la Cluj. Ne-am amintit împreună de călătoria mea la Bistrița [în vara lui 1946?] când Alexandru mi-a propus - și eu am acceptat - să locuiesc singur, timp de o săptămână, în mijlocul pădurii, într-o „casă de flăcău”, unde un băiețuș îmi aducea mâncarea, o dată pe zi. Pe lângă colibă trecea un pârâu și adormeam în murmurul acela care îmi amintea, dincolo de mine și cu blândețe străveche, de trecerea timpului. Alarma cu gâtul meu umflat mi-a trecut (veșnica obsesie a tuberculozei materne). Telefon amabil de la Puiu Fratostițeanu. Totuși nu sunt uitat.

13 martie 1957

Ieri o oarecare activitate dar azi am pierdut toată ziua. [Doctorul] San Marina mi-a dat oră la spital (dimineața la 11), dar având mai multe operații

m-a amânat pentru 3 după-amiază, când, din nou, m-a proiectat pentru luni la 8.30 să mă vadă dr.Firică, profesorul, și să mă interneze. Se pare că „*lacul meu de sânge*” de la gât nu e atât de simplu. La spital am întâlnit o tânără trecută „în ceea lume”, printr-un atac de cord, pe stradă. Încă surâdea, cu ochii deschiși, pe targă. Am văzut pe eroina mea din *Hotarul de nisip*. M-am analizat cu premeditare în clipa aceea și am rămas o clipă pe gânduri, întrebindu-mă dacă nu ar fi fost firesc să împărtășesc repulsia unui amic inginer [Mihai Tulbure], care mi-a mărturisit, fiind lângă mine în acea împrejurare, inconfortul. Acceptarea morții, prin mesagerii ei cei mai de jos, cadavrele, singura dovadă. L-am contemplat îndelung, fără repulsie. Aproximarea aceasta a avut loc în etape, printr-un proces de osmoză lentă a morții, dar mi-am dat poate seama de prezența ei în mine acum doi ani, la căpătâiul mamei.

După-amiază, în drumul spre casă, am simțit dându-mi târcoale o pasăre neagră, amăgire care nu a răscolit revolte în mine, nici panică, doar reflexul firesc al celui ce se întâlnește la capătul unei zile cu noaptea. Certitudinea că de mii de ani pasărea aceasta însoțește pe cea a vieții, așa cum azurul, pământul.

Ieri seară am întâlnit-o pe P.T. Se va muta la cămin, după peregrinări inutile după casă. Arăta prost. Doar ochii. O inefabilă blândețe și înțelegere, împăcare cu lumea ca la asiatici. Seara, am găsit un buchet de violele de la Thea, care a auzit că sunt bolnav. Ciudat mesaj, aruncat de valuri dintr-un larg înnoptat, mereu prezent în lumina zilelor. Boala mea: „*un lac de sânge*” (regiunea submandibulară), indicând relaxarea nepermisă a unei artere. Se pare că nu se cunoaște până unde se întinde traseul patologic al vasului și lui San Marina îi este probabil teamă să nu ajungă cu incursiunea bisturiului într-o zonă de glande vitale. Nici o durere. Nici măcar febră. Numai zborul aerian, liric, al morții cu aripi străvezii, ca de nylon. Și cumplita, permanentă remușcare că nu am terminat ultimul mesaj, *Hotarul de nisip*.

16 martie 1957

Trebuie să-mi înving durerea, gândurile negre, nostalgiile, să-mi alung orice amintire, orice chemare spre tandrețe și să lucrez. Cu brutalitate, ca Michelangelo pe schele, înfăptuind cu toți mușchii încordați o lume ideală. Ora 10 noaptea. Început *Mysticism and Logic* al lui Bertrand Russell.

18 mai 1957

Unii oameni au suflet de cristal, în care florile, copacii, semenii și înfăptuirile prind reflexe pure, alții de cuarț fumuriu (M.C.), cu aceeași structură, dar în care totul se tulbură și se învălmășește. De fapt nu este vorba de suflet, nici de etică, dar de inteligență. Familia M.C., unde am întârziat cinci ore ieri seară, prizonier al nevoii mele omenești de corespondență.

Acum câteva seri, Ștefan Mang[oianu] mi-a relatat că Țof [Ștefan Remencoff, compozitor, coleg de liceu și prieten, emigrat în 1941 în Bulgaria] a înnebunit subit la Moscova (unde fusese trimis la studii și se vădise cel mai bun elev al lui Haciaturian) și a fost internat două luni într-un spital de boli nervoase apoi, considerat incurabil, trimis înapoi, la Sofia.

20 mai 1957

„Dragostei tale n-am ce să-i închin, decât cupa spartă a tristeților mele.”

august 1957

O devitalizare a funcțiilor cerebrale. Cu toate raționamentele! S-ar putea spune că celula nervoasă este anchilozată, paralizată de o proastă circulație a sângelui, poate de o ruginire în timp (cei zece ani în care n-am făcut nimic), de o epuizare datorită emoțiilor morale pe care le-am îndurat. Citesc, însă fără rezultatul scontat, din cauza tendinței către vid, către anulare, pe care o are conștiința mea.

26 august 1957

Spinoza arată că gândul omenesc, deși este un mod al substanței, făcând parte din unitatea întregului, depășește totuși acest întreg prin faptul că trăiește suferința și moartea.

Observator, München, aprilie, iulie, septembrie, 1992

CONSTANTIN NOVAC

Spiritualitatea mării la români (I)

Pentru subsemnatul, spiritualitatea mării înseamnă cultul acesteia în cunoștință de cauză, cu implicații adânci în cultura unei etnii în anumite circumstanțe geografice și istorice. În aceste împrejurări trebuie să recunoaștem că nu ne aflăm între țările insulare sau peninsulare favorizate de litoraluri largi, îmbietoare la depărtări, la explorări, la contacte sistematice cu alte comunități/civilizații pe calea mării. Grecii, românii, bizantinii, genovezii, venețienii și mai târziu englezii, spaniolii, olandezii, francezii au beneficiat de ispita și/sau nevoia călătoriilor lungi spre alte orizonturi. De aici fără doar și poate s-a născut și proiecția în plan spiritual a acestor năzuințe concretizate în tradiții, cutume, mituri, credințe, îndeletniciri ancestrale. În ce ne privește, nu dispunem de sagalele vikingilor, de sfântul Brendan sau Sinbad marinarul ca să nu mai vorbim de o odisee a vreunui Ulise autohton. Suntem, prin definiție, un popor sedentar, aplecat asupra pământului pentru care marea era o margine și nu un început. Etno-psihic, muntele, codrul (codru-i frate cu românul, nu-i așa?) constituie coloana genezei și permanenței noastre în timp. Deplasările noastre ritualice și pragmatice pe un teritoriu bine marcat de ape au dat naștere ciobanului nostru mioritic iar nu lui Eric cel Roșu. Apele interioare, inclusiv Dunărea, aveau mai multe vaduri și podețe de trecere decât ambarcațiuni menite deplasării pe firul râurilor. Să lăsăm la o parte transhumanța, luntrașii, barcagii, podarii și cărăușia, practici ancestrale cu interes imediat, identificabile mai mult sau mai puțin în toate zonele lacustre ale planetei. Să-i lăsăm deoparte de asemenea pe Mircea cel Bătrân, Vlad Dracu, Vlad Țepeș, pe Ștefan cel Mare cu turnul său de corăbii de la Zografu și cu pânzarele sale pe care o mulțime de istorici arheologi încearcă zadarnic să le reconstituie, pe Ioan Vodă și pe Mihai Viteazu. Lucrurile se află de cele mai multe ori la limita legendei promovate de entuziaști, rămase însă în afara conștiinței pe cale de a deveni națională. Cert este că un miez de spiritualitate românească a mării, așadar proiecția în spirit, în cultura epocii, succede revelării intereselor economice care caracterizează începuturile secolului 19. Atunci, abia atunci descoperim haloul metafizic al apelor, nu numai rostul lor pragmatic imediat, lăsând la o parte cultul mării de sorginte romantică cu amplitudini europene, sau ulterior simbolistă; adică marea ca expresie a zbuciumului lăuntric, sau fundal exotic pentru ilustrație picturală de asemenea de

expresie europeană. L-aș putea menționa pe Nicolae Bălcescu, ca pe unul dintre primii români care au atras atenția asupra raporturilor nemijlocite cu marea; acesta, încă din 1846, arăta că pierderea în 1484, a orașelor de la mare îngropase viitorul maritim al Moldovei. Este vorba, în opinia mea, subliniez, de unul dintre primele voci care pun la fermentat o construcție națională cu deschidere spre lumea largă. Kogălniceanu, mai apoi, comentează urmările nefaste ale căderii Caffei pentru comerțul maritim al Moldovei și pentru colaborarea pe calea mării cu Genova. Se petrecea în 1860. Bogdan Petriceicu Hașdeu remarcă și el însemnătatea pozițiilor deținute în Moldova la Dunăre și Marea Neagră. Ion Ionescu de la Brad credea că portul Constanța era menit a fi locul de încărcare a produselor Principatelor, pe când domnul Țării Românești, Barbu Știrbei se pronunța printr-un opis din 1855 cu privire la necesitatea ieșirii la mare. Plasez momentul istoric cel mai important dar cu valori spirituale mai puțin semnificative – de altfel, e normal, materia precede spiritului – în 1829, cu Tratatul de la Adrianopole, care facilitează înființarea marinei comerciale moderne – și militare – pentru navigație, dezvoltarea porturilor și șantierelor navale, pentru organizarea unor instituții administrative de profil. Debușeurile Moldovei și Munteniei cu marile lor cantități de cereale și-au deschis drumurile, prin Brăila, Galați și Tulcea. Sulina renaște și ea o dată cu interesele marilor puteri pentru resursele economice din regiunea Dunării – cale favorabilă de navigație pentru ele însele – unde apare în consecință Comisia Europeană, cu stabilimente importante, cheuri, ateliere de reparații, far modern, agenții consulare. Urmează războiul Crimeii al cărui rezultat, la Paris, în 1856, a avut importanța sa și pentru Dobrogea, respectiv pentru țărmul riveran, o dată cu apariția capitalurilor occidentale.

Consider ca fiind cel mai important eveniment național în materie, războiul ruso-româno-turc din 1877 care aduce o dată cu finalizarea lui Tratatul de pace de la San Stefano prin care se recunoștea, printre altele, și independența României. Aici mi se pare un moment semnificativ pentru tema noastră asupra căreia mă voi opri puțin. Rusia învingătoare ne pune în situația dramatică de a alege între porturile dobrogene și Basarabia de sud. Era o problemă de opțiune categorică, în măsură să illustreze nu numai interesele noastre economice ci și apartenența la o anumită stare de spirit, deși ambele opțiuni, cum s-a mai dovedit și ulterior, se arătau la fel de dureroase, prin excluderea uneia dintre ele... La Congresul de la Berlin din 1878, Mihail Kogălniceanu, Ion Brătianu, aflați în fața unei grave alternative, acceptă Dobrogea dimpreună cu Insulele formând Delta Dunării, sangiacul Tulcei și litoralul Mării Negre. În același timp, o seamă de publiciști și politicieni, membri ai Corpurilor Legiuitoare, au manifestat o atitudine potrivnică, politicieni printre care se aflau V.A. Urechia și prințul Dimitrie Ghica. Ce argumente invocau ei? Zonă pustie, lipsa resurselor economice, vulnerabilitatea noilor frontiere. Aici mi se pare o dovadă concludentă a unui spirit pe care tradiția – puțină sau inexistentă – și mai ales vremurile noi, dimpreună cu conștiința devenirii în funcție de date geografice și istorice nu reușeau s-o impună. Cu alte cuvinte nu eram încă suficient de copti pentru a percepe spațiul maritim ca pe un factor favorabil nouă din toate punctele de vedere. Ion C. Brătianu a dat glas noilor cerințe: „Un pământ între Dunăre și Mare și cel mai mare fluviu din Europa, Dumneavoastră voiți să-l lăsați? Alte națiuni ar fi făcut orice sacrificiu pentru a ajunge la mare pentru că, mai ales pentru români, luând Dobrogea ne deschidem o poartă spre lumea întregă și spre Occident”. De asemenea M. Kogălniceanu

rostea cuvintele devenite notorii: „cheia mântuirii noastre este drumul Dunării spre marea largă”.

A urmat, după revenirea Dobrogei și inclusiv a litoralului Mării Negre la România, o perioadă fastă de construcții în toate domeniile, inclusiv în relațiile economice internaționale. Problema, pentru noi, este dacă marile transformări economice de la 1878 până astăzi, au declanșat sau s-au dublat de o dinamică a conștiinței apartenenței spirituale, anume aceea a vecinătății Mării Negre, de o *spiritualitate* pe măsură. Am rămas oieri sau am devenit planetari? A supraviețuit starea noastră de popor sedentar, temător de imprevizibilul aventurilor – cu folos – al acaparării planetei albastre sau dimpotrivă?

LILIANA URSU

Concerto For The Monk, Basil

On the radio the *Emperor* concerto,
and Beethoven desperately trying
to hear the song of crickets
once again.

He's now living disguised as a fisherman
on the shores of the Danube, at Sulina, near the lighthouse,
but from time to time comes with me across the ocean
to live unseen
in the poet's cottage
at No. 5 Malcolm Street.
He sharpens my pencils,
resets my computer,
dusts my paintings
mows the lawn
but most of all, prays with me.
And very loudly, I read to him
my son's letters,
my new poems,
or else stories about the lives of monks.

Today I told him
of a young monk who was a copyist, only 17,
saved from the Turks
by the old monk, Basil
at the Monastery of Zografou:
He lowered him down from the monastery cliffs
in a basket used for bread and fish,
then hid him in his hermitage near the sea.
And when the Turks came there
hid him yet again, this time in a sack,
and carried him over his shoulders
right round the mountain side

to the furthest hermitage in the woods.
All the monks were in awe
at the great strength of the old monk, Basil,
but he only smiled humbly, and said
*"The brother was lighter than the feather with which he wrote.
Words in their right setting
become luminous wings."*

Ever since I read him this,
Beethoven insists
that the *Emperor Concerto No. 5 in E Flat major, Opus 73*,
be changed to *Concerto for the Monk, Basil*.

My Oar of Today

It comes with me everywhere
especially on land, through woods,
through airports
through railway stations.

My son has painted it all over, all over
with flowers and wild raspberries,
Enjoy it Mama,
„no one has an an oar like yours".

Sometimes it even sings,
a solo for a trumpet,
or an adagio for a cello.
This oar sings with great emotion
dipped into so many waters,
the Danube, the Susquehana, Ochrid Lake, the Mississippi
and finally, the Black Sea
"And the Mediterranean" whispers my oar
from the shadow of a leander
in front of the barbers' shop on the street called Carol Davila
on the corner of Dr. Victor Babes Street.

And I ask myself more and more often
whether I ever had a real boat.

When I arrive at the peninsular in Constantza
Ovid is always there whispering in my ear, even at the Railway station,
"Lend me your oar, I need so much to get home".

Incidents From The Serpent's Year

(fragment)

The signs that the year would be an unforgettable one were evident in its very first days.

In the day celebrating the Epiphany, the thermometers indicated 30 Celsius degrees with minus, something very unusual for the south west of the plateau. In one single night, the river and the Bugeac lake - tied of it like a huge, azure ear ring, through the hills - froze soundly, throwing on the banks piles of ice floes and fishes.

The inhabitants of the neighboring villages, finding out, had come with open sleighs, wagons, on horses or simply walking and they had gathered in whatever they found - sacks, baskets, bulrush baskets, in the lap or in the knotted sleeves of their coats - the stiff crucian carps, the carps and the zanders, wolfing down several good weeks afterwards from the unexpected present of the waters.

In the stables, the cattle's hide cracked, in the field and on the islands, the birds and the animals dropped carried off by the merciless edge of the frost.

Lots of ravens, woodpeckers, jays, sparrows, seagulls, wild ducks and geese, multitude of wild boars, deers, moufflons and foxes lied with legs in the air, swallowed by the snow drifts.

On the outskirts of the settlements near the forests and the border, the wolves made their appearance. Without any other prey, they swooped upon the people. On their rare ways, to their relatives or with various affairs, from a place to another, if they had not shotguns, the householders took in their sleighs big earthen pots or coppers, full with embers. When the beasts rushed upon the horses, they threw the hot embers, casting them out.

When Mitică Oprea, the drummer, returned tipsy, on foot, at dawn, from a wedding in the Garlița village, on the valley near the Căsăca forest, he was surprised by the pack of wolves. He beat the drum all day long in the middle of the snow, keeping wolves at the distance, until he was discovered in the twilight, by some neighbors who were coming back from the wood. In his piercing eyes, they read the terrible fright which transformed the man in a zombie.

Neither the blessing of the waters could not be done as usually - at the Danube, where, in the sight of all the souls of the village, from the Vane's boat,

the priest Tudorancea, a tall man, with his hair knitted in a long pigtail, threw the cross to the depth and the most capable and steeled swimmers jumped over the bank to catch it.

Helped by the psalm reader and two reliable old women, the priest did the ceremonial, as never before, in a hurry, in the church yard, in a tub with heating water. Then, he and the few temerary parishioners, arrived with little bottles to take holy water, scattered like the partridges with red, frozen hands, ankles and faces.

As to the horse race after the service and the cross catching, obviously it couldn't be done, because nobody had the courage to dash on horseback through the masses of snow, on such a calamity.

In the houses and in the country inns, around the hot stoves, the villagers were drinking mulled wine with sugar, pepper and cinnamon, and were eating warm pork scraps, fried fish, pickles, sippets and pancakes, considering thoroughly the countless rumors assailing them.

There was some talk that mountains of floating ice had piled up around the middle foot of Cernavodă bridge, had stuck the Danube and strained to brake it; stopped on the bridge, at the signal, the express train "Black Sea" couldn't move anymore, as the wheels were clenched by the rails, the passengers were in a real danger and their region was now, for a while, completely isolated from the rest of the world; that the river had broke out, through a breach, upstream of Silistra and was on the point of flood it; that the government of the neighboring country carried on urgent negotiations, by telegraph, with our government, to open the frontier at Regie; a Bulgarian artillery battalion was to cross and shell the ice plug from the bend of Păcuiul lui Soare, to set free the water and thus save the village from the disaster; that the bus started to Constanta one morning ago hadn't arrived to its destination; they were presumed that it was buried in snow together with other dozens of vehicles on the winding roads of Urluia, or that, because of the snowstorm, the driver, a tyro, had made his way from Băneasa to the right, on the road to Dobromir, and had crossed, without realizing, the frontier; instead of getting out in Deleni, on the usual route, had kept the way ahead through the white, waving desert of the steppe, wandering now in the unknown; that in the Balkans, not even three hundred kilometers of their village, in the winterless valley of Kazanlâk, the calamity was killing the almond trees and the blooming roses, and a little southwards, in Greece, it was destroying the orchards of ripe fig, orange and lemon trees; that the Ungheni ship, which assured the local ride between Ostrov and Călărași, left for wintering toward Giurgiu, had been blocked by the frost north of the village, before going out in the Danube, on the Jianu branch; muffled up in dark blue fur coats with shining, brass buttons, with fur caps and thick felt boots, the sailors together with the captain Verman, stepped down on the Opa and Pastramagia islands, went to the sheepfolds and bought from the shepherds vats with cheese and rams, decided to remains on the boat until the springtime; and more others.

The rumors rambled to them, fiery like the frosty weather. They hardly overcame them, without knowing which of them were credible or not. Lights and shadows were glimmering in their eyes and faces, and in the rooms an invincible amazement was persisting. There was a seldom shrink of somebody who strained his ear toward the window, without understanding if the noise from outside had been the howl of a wolf or the thunder of the ice.

- It is not good! What else is to be suffering? they wondered themselves with fear, convinced, more than ever, that the ages had twisted topsy-turvy, like the hell...

But all they had endured in the days and nights of Wolf Month, was only the beginning of a long succession of events meant to persist in their memory and souls a lot of time from then on.

Translated by
GABRIELA INEA

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

„Idea că mă voi dizolva în neant nu mă neliniștește”

Claude Lévi-Strauss (născut la Bruxelles, din părinți francezi, în 1908) este una din principalele figuri interculturale ale epocii noastre, unul din cei mai importanți antropologi ai secolului XX, iar influența sa a depășit cu mult limitele disciplinei sale. El întreprinde mai întâi studii de filosofie și trece de examenul de agregare. Cariera sa de etnolog debutează în 1934, când este invitat să predea sociologia la São Paulo, unde va rămâne până în 1939. El organizează prima sa expediție la indienii Nambikwara din Brazilia, expediție pe care o va relata mai târziu în **Tropice triste** (Plon, 1955)¹. Începând cu 1939, locuiește în Statele Unite și, în timpul celui de-al doilea război mondial, îl întâlnește la New York pe Roman Jakobson, descoperind, în contact cu acesta, lingvistica structurală. Capătă atunci conștiința fecundității conceptului de **structură** aplicat faptelor sociale.

Se întoarce în Franța în 1948 și predă la Școala practică de înalte studii. Își susține teza de doctorat în litere, consacrată problemelor înrudirii: **Structurile elementare ale înrudirii** (Mouton, 1949), care marchează intrarea noțiunii de „structură” în etnologie.

În 1958, publică **Antropologia structurală** (Plon)². În același an, este numit profesor la Collège de France, la catedra de antropologie socială. În 1962 apar **Totemismul azi** (PUF) și **Gândirea sălbatică** (Plon)³. El aplică apoi metoda structurală studiului miturilor. **Mitologice** apar în patru volume la editura Plon: **Crud și gătit** (1964)⁴, **Miere și scrum** (1967)⁵, **Originea manierelor la masă** (1968) și **Omul golaș** (1971).

În 1973, Lévi-Strauss este ales în Academia Franceză. Publică, în 1975, **Calea măștilor** (Plon). Continuă să predea la Collège de France până în 1982, când iese la pensie. Continuă să publice: **Privirea îndepărtată** (Plon, 1983), **De aproape și de departe** (Odile Jacob, 1988) și **Istorie de Lynx** (Plon, 1991)⁶.

Interviul de mai jos, realizat de Constantin von Barloewen, face parte din **Cartea cunoașterilor**, în curs de apariție la Editura Art.

Claude Lévi-Strauss, considerați că le-ar trebui culturilor occidentale să se hotărască să ia lecții de la culturile calificate drept „primitive” și de la miturile acestora, în cadrul cărora sensul religiozității se exprimă la fel de mult ca puterea originală a creativității omenesti, după cum au remarcat Lévy-Bruhl, Paul Radin în The World of the Primitive Man, dar și Michel Leiris.

Cred că mai puțin sunt chemate culturile noastre să facă acest lucru, cât modurile noastre de gândire filosofică și științifică, întrucât acestea au evoluat într-o cu totul altă direcție. Trebuie să înțelegem că omul înrădăcinat în mit, cu mijloacele care-l caracterizează, pune exact întrebările noastre, pe care noi așteptăm să le rezolve discipline științifice separate. Munca asupra miturilor mi-a întărit convingerea că modelele intelectuale, ideile, opiniile și înclinațiile, sunt în mod clar caracterizate de o înrudire pe toate palierele evoluției.

În Gândirea sălbatică, explicați că nu există clivaj esențial între viziunea arhaică și viziunea modernă. În consecință, nici noi nu avem dreptul de a pronunța judecăți depreciative asupra acestei lumi primitive.

Nu aș afirma niciodată că una este mai bună decât cealaltă. Dar ca occidental al secolului XX, consider că abordarea științifică impusă în Occident e mai „progresistă”, chiar dacă acest lucru nu ne eliberează de misiunea de a studia și alte forme ale realității și de a le integra în reflecțiile noastre.

Nu vi se poate deci reproșa că ați fi abandonat, în antropologia dumnea-voastră culturală, concepția unei istorii cronologice în favoarea unui sincronism proiectat asupra ansamblului spațiului nostru?

Nu, într-adevăr. În forul meu interior, mă consider un istoric. Estimez totuși că, pentru a înțelege nașterea și modul de funcționare al unei ordini în cadrul căreia se manifestă realități diferite, trebuie să știm precis din ce elemente structurale este alcătuită.

Deci nu se poate nici afirma că așa numitele culturi „primitive” ar fi in-temporale sau statice, și că societățile cu civilizații avansate ar scăpa unui examen antropologic deoarece sunt supuse procesului istoric, după cum a remarcat și Roger Bastide.

Nu, absolut deloc! Culturile calificate drept „primitive” – și care practic au dispărut în ziua de azi – se situează la fel de mult în istorie, și li s-au întâmplat la fel de multe lucruri – războaie, epidemii, emigrări – ca și societăților mai târzii. Diferența reală ține de faptul că unele au un interes pentru istorie și se străduiesc să tragă foloase de pe urma acesteia, în timp ce altele regretă că se află în istorie și își închipuie din răspuțeri că pot, de bine de rău, s-o depășească. Dar această tendință poate să domine și societăți înzestrate cu tradiții scrise, și nu este unicul element care le dă o întorsătură deosebită.

Nu v-ați propus niciodată să studiați mutația culturilor preistorice de care vorbește André Leroi-Gourhan în reflecțiile sale? Ați intenționat cumva să

stabiliți o legătură între etnologie și timpul prezent, să o introduceți într-un dialog cu culturile actuale?

Nu am întreprins decât câteva cercetări care se confruntă direct cu societățile noastre. Lucrul s-a întâmplat pe când locuiam în Brazilia, când i-am însărcinat pe tinerii mei studenți să facă studii de teren în propriul lor oraș, São Paulo. Am realizat împreună o întreagă serie de studii asupra morfologiei sociale, cărora ar trebui să li se mai dea de urmă prin arhivele universității locale. În Franța, nu am condus personal proiecte de acest tip, dar le-am inițiat și le-am supravegheat. Laboratorul de antropologie socială pe care l-am fondat și condus a publicat ample studii asupra câtorva sate din Bourgoigne.

Sunt miturile, pentru dumneavoastră, paradigme imanente care permit explicarea lumii, cum se întrebau deja antropologii Clifford Geertz și Mary Douglas?

Nu aș folosi termenul „imanente”. E un cuvânt mare, și ar trebui să începem prin a ne pune de acord asupra semnificației sale precise. Dar miturile reprezintă cu siguranță o tentativă de a explica unele aspecte ale lumii corporale și ale lumii sociale, punând succesiv în relație unele dificultăți întâlnite de oameni și anumite alte nivele ale aceleiași realități, și revelând astfel că același lucru se desfășoară aproape la toate nivelele.

Ați comparat miturile culturilor indiene din America de Nord și de Sud cu legenda europeană a Graal-ului. Cum se poate așa ceva? Se poate presupune acest tip de structuri de înrudire între culturi extrem de îndepărtate una de cealaltă, în timp și spațiu?

E o întrebare dificilă căreia nu i se poate da un răspuns univoc. Totul ne lasă să credem că precursorii lui *homo sapiens*, de exemplu *homo erectus*, dispuneau deja de un limbaj, iar *homo habilis*, și mai vechi, cel puțin de anumite forme lingvistice. Încă din acea perioadă, se pare că au existat mituri ale căror rudimente au fost conservate foarte multă vreme; în consecință, este foarte posibil să existe o moștenire paleolitică difuzată în întreaga lume. Și chiar dacă ne abținem de la acest gen de speculații preistorice, omul posedă totuși un creier care funcționează pretutindeni și întotdeauna în același fel, motiv pentru care concordanțele și legăturile transversale între conținuturile gândirii par absolut normale.

Ce rol joacă opera lui Richard Wagner în cercetările dumneavoastră asupra miturilor?

Nu am idei foarte clare în această privință. Ceea ce e sigur, e că părinții mei aveau o venerație pentru Wagner și că m-au familiarizat, de mic copil, cu muzica și cu gândirea sa. Când am lucrat asupra miturilor, mult mai târziu, am constatat că Wagner, în tratarea faimoasei saga a *Nibelungilor* și în *Edda*, a mers pe o cale ce se diferențiază radical de a mea. Textul poetic propune deja un model de interpretare determinat, în timp ce muzica furnizează, în propriul său registru, o interpretare aproape independentă, desăvârșită în sine. Eu, în schimb, am vrut să arăt că mitul are o structură stratificată care poate fi surprinsă doar dacă e observată pe mai multe nivele. În pofida acestor lucruri,

metoda lui Wagner, care constă în acordarea interpretării literare cu interpretarea muzicală, poate că mi-a servit, la modul inconștient, drept model.

Mai are mitul semnificație în timpul nostru cronometric?

Pentru a explica fenomenele fizice, chimice, meteorologice și altele, oamenii de știință nu se mai sprijină pe un patrimoniu mitic. Dar rămâne în toate cazurile un domeniu care are aproape aceeași valoare ca mitul în societățile arhaice, și anume istoria. Modul în care o resimțim și în care o comentăm ne pune încă în poziția de a reconstitui trecutul, de a înțelege timpul prezent și de a modela viitorul.

Științele naturale n-ar trebui cumva să fie și ele susținute de o metafizică, și chiar uneori de o credință, nu ar trebui oare să se apropie de obiectul lor cu un fel de dimensiune poetică, pentru a lămuri în mod veritabil capacitatea ființei omeneste și a tot ce este viu în cadrul evoluției?

Nu pot să spun nimic despre metafizică și despre credință în acest context. Dar este cu siguranță necesar să abordăm toate problemele, mai ales pe cele ale științelor naturii, și toate creaturile vii, că sunt de ordin uman, animal sau vegetal, cu un simț al esteticului. Frumusețea este o cheie ce permite înțelegerea lor.

Albert Einstein, care n-a încetat niciodată să reflecteze asupra raportului dintre știință și religie, a scris într-un eseu apărut în 1931, intitulat Cum văd eu lumea: „Cunoașterea existenței a ceva de nepătruns pentru noi, a manifestărilor celei mai adânci rațiuni și a celei mai luminoase frumuseți, ce sunt accesibile rațiunii noastre numai în formele lor cele mai primitive, această cunoaștere și acest simțământ constituie adevărata religiozitate... Mie îmi ajunge misterul eternității vieții, conștiința și presimțirea alcătuirii minunate a existentului, ca și străduința umilă spre cuprinderea unei părți cât de mici a celei rațiuni ce se manifestă în natură”.

Da, cunosc acest pasaj...

Concepția lui Einstein nu conține un fel de cod originar pentru științele naturii și ale omenescului?

Da și nu. Cu următoarea rezervă: e adevărat că am avut întotdeauna un mare respect față de convingerile religioase cărora le-am consacrat cea mai mare parte a timpului meu; dar, din punctul meu de vedere, ele desemnează și concretizează ceea ce omul nu înțelege. Cum știe foarte puțin, cum poartă cu sine, în consecință, un sentiment de insuficiență, el încearcă să transforme această realitate negativă într-o realitate pozitivă căreia îi dă, pentru a sfârși, numele de „Dumnezeu”. Un act de acest tip îi aduce satisfacție intelectuală și afectivă. Pe de altă parte, pot înțelege foarte bine atitudinea lui Einstein în fața complexității și frumuseții Universului, în fața globalității creaturilor care ne-nconjoară. Totuși, ceea ce unii numesc „senzația sacrului”, eu nu o încerc decât în fața unei flori anume, a unui animal anume, iar acest sentiment este destul de vag.

Nu există deci contradicție fundamentală, din perspectiva dumneavoastră, între știință și credință?

Nu. Experiența ne învață că există oameni de știință remarcabili și profund credincioși. Acestea fiind spuse, eu nu mă număr printre aceștia. Ideea de a fi adept al unei credințe îmi este absolut străină... Și totuși, mă simt mai bine în compania credincioșilor decât în cea a raționaliștilor.

Adevărat? Cum puteți împăca aceste lucruri?

Credincioșii au un sens al misterului. Ei văd în acesta ceva pozitiv, iar eu ceva pur negativ. Dar atitudinea lor generează totuși o atmosferă în cadrul căreia ne putem întâlni.

Se poate susține teza conform căreia omul scapă algebrizării tuturor domeniilor vieții, și după care orice demers vizând cantonarea reflecției în termeni de măsurii matematice este inumană, așa cum au indicat-o marii fizicieni Werner Heisenberg și Carl Friederich von Weizsäcker, care este și filosof? Considerați totuși o amenințare acest mod de observare cuantificator și profan ce domină astăzi nu numai științele, dar și artele și viața de zi cu zi?

Da, chiar dacă ar trebui să începem prin a determina, în fiecare caz în parte, care-i sunt consecințele. Oricum, societățile tradiționale se distingeau în mod deosebit printr-o comunicare autentică între persoane, în cadrul unei comunități care nu se întindea cât vezi cu ochii. Dacă, dimpotrivă, considerăm marile transformări demografice cărora au fost expuse societățile moderne, supuse unei creșteri explozive, vom vedea cum componentele lor calitative s-au transformat la rândul lor. Faptul a condus, printre altele, la pierderea autenticității relațiilor sociale. Ele sunt, în esență, pilotate de diferite instanțe intermediare care, efectiv, cuantifică și digitalizează. Se stabilesc statistici, se elaborează formulare, se efectuează recensăminte etc. E vorba firește de un inconvenient, de un defect al societăților noastre, care indică reversul progresului căruia i se aduce uneori atâta laudă.

Această pierdere, ce însoțește distrugerea culturilor arhaice și originare, nu vă întristează? Această pierdere de identitate umană?

Mă consternează, deoarece, din punctul meu de vedere, bogăția și farmecul omenirii țin exact de diversitatea credințelor, obiceiurilor, formelor de expresie literare și estetice pe care e capabilă să le producă și a căror dispariție am putut-o trăi de aproape. Mă consolez puțin spunându-mi că unele dintre elementele tradiționale vor rezista în timp. Dar și că, dacă este în firea ființei omenești să producă acest tip de diferențe, le va extrage tot din sine și pe viitor, la fel de mult, dar nu vor mai fi cele pe care le-am cunoscut și le-am iubit. Acestea fiind spuse, omul va fi pierdut cel puțin starea de uniformitate a cărei victimă pare să se considere în ziua de azi.

În toată munca dumneavoastră de om de știință și de scriitor, v-ați concentrat asupra unor mici culturi lipsite de scriere în evoluția omului. Le-ați reprezentat în autenticitatea și umanitatea lor. Acum cincizeci de ani deja, în Tropice triste, ați lansat un avertisment împotriva presiunii distrugătoare a

„monoculturii” civilizației occidentale. Această invazie globală a tehnicii, care a progresat și mai mult de-atunci, nu e oare pe cale de-a elimina în totalitate percepția și sensibilitatea ființei omenești?

E un pericol foarte real. Dar sensibilitatea va găsi, se pare, alte mijloace de expresie, deoarece specia umană există din vremuri imemorabile și a dovedit întotdeauna că senzația face parte dintre elementele esențiale ale naturii sale. Nu există niciun motiv pentru care lucrurile ar trebui să se întâmple altfel pe viitor. Pur și simplu nu mai vedem în ce domenii se manifestă sensibilitatea în ziua de azi, și habar nu avem în ce formă ni se va prezenta într-o bună zi.

Sub forma artei, în literatură, pictură, cinema. Și totuși, îngăduiți-mi să insist: omogenizarea tehnică pe care o putem constata la toate nivelele realității nu conduce cumva la o pierdere a ceea ce desemnăm în mod obișnuit ca legătura sensibilă și intelectuală între ființele omenești – la fel de bine în culturile „periferice”, în Madagascar ca și în Brazilia sau în Bolivia, de exemplu, sau la noi, în presupusul centru al lumii?

Desigur, dar dacă am putea vorbi despre domeniile în care apare această relație, nu ar mai aduce nimic nou. Și dacă, în acel moment precis, ar apărea noi domenii, tot n-am avea habar. Ele se revelează într-un mod despre care nu știm nimic sau pe care îl refuzăm, tocmai pentru că ne contrazice obișnuințele, educația și viața dusă până în momentul de față.

Va exista, în viitor, un veritabil dialog intercultural, kairos al epocii noastre? Sau rămâne o simplă utopie?

Mă gândesc că dialogurile culturale au existat dintotdeauna, deoarece nicio cultură nu a fost niciodată total izolată de celelalte: întotdeauna au întreținut o comunicare și un schimb. Acestea fiind spuse, în anumite epoci, acest dialog a căpătat o formă mai intensă decât în decursul epocii noastre, în pofida mijloacelor de comunicare de care dispunem astăzi. Din Renaștere și până în secolul XVIII, viața intelectuală europeană a fost extrem de activă și marcată de tot felul de inter-relații între diferitele țări. Toate acestea au deschis însă calea junei pseudo-filosofii; dialogul cultural a devenit o ipocrizie instituțională.

Aceasta înseamnă că media electronice, Internetul și cyber-spațiul, nu sunt făcute pentru a încuraja dialogul intercultural...

Lumea contemporană nu suferă de o lipsă, ci de un exces de comunicare. Posibilitățile tehnice pe care le menționați sunt indiscutabil utile pentru cercetare, dar mai degrabă dăunătoare dialogului intercultural.

N-ar fi bine, pentru secolul viitor, să schițăm o etică universală, ce ar constitui o contrapondere pentru globalizarea atât de des invocată? Sau s-ar nega astfel pluralitatea culturilor în care se reflectă diferitele caracteristici ale ființei omenești, așa cum le-a produs evoluția, cum se întreba și antropologul Marshall Sahlins?

Întrebarea dumneavoastră este direct legată de excesul de comunicare pe care l-am menționat ceva mai devreme. În perioade anterioare, ținând cont de distanțele geografice dintre culturi, nu era la fel de ușoară stabilirea unei comunicări, motiv pentru care fiecare din aceste culturi își putea dezvolta propriile sale concepții morale și propriile sale obiceiuri fără a-i încurca pe ceilalți. Omul actual, în schimb, se confruntă cu o problemă: alte culturi străine se instalează în patria sa, și chiar în vecinătatea sa imediată, iar el le suportă cu dificultate. El încearcă să scape de acest disconfort visând la o etică universală aplicabilă tuturor ființelor omenești. Dar ea ar fi artificială – întrutotul opusă eticii cumva naturale ale unei culturi modelate de secole sau de milenii, și care integrează norme concrete. Drepturile omului, de exemplu, au fost definite cu precizie în Constituția americană și în Constituția franceză. Astăzi, descoperim în permanență noi drepturi și ideea însăși de drepturi ale omului este amânată sau devine nulă și neavenită în măsura în care se subordonează anumitor interese. În privința unei etici universale, am cădea fără îndoială de acord asupra formulei după care toți oamenii au dreptul să fie fericii. O astfel de stare ar fi cu siguranță de dorit, dar, din punctul meu de vedere, nu vom ajunge niciodată la ea.

Fie, dar care este atunci punctul dumneavoastră de vedere asupra ideii de demnitate umană, care are o mare valoare nu numai în tradiția filosofică occidentală, dar și în doctrinele asiatice, hinduismul, budismul, confucianismul, și în culturile sud-americane, despre care a vorbit Georges Dumézil?

Pentru mine, demnitatea omului ține, din principiu, de faptul că e o creatură vie. Dacă, în consecință, deține anumite drepturi, acestea nu se disting de cele ale celorlalte creaturi vii. Doar în această perspectivă trebuie să considerăm problemele cu care se confruntă astăzi. Deoarece, de îndată ce se concepe ca o entitate izolată față de restul Creației – folosesc acest termen din grijă pentru simplitate –, se și văd deschizându-se acele abisuri pe care le avem pretutindeni sub ochi și care răspund în străfundurile însele ale ființei omenești.

Nu cumva omul modern are mult de pierdut dacă se desprinde de ordinea naturală și cosmică de pe acest pământ? Poate lumea sa, așa cum este descrisă de Augustin și Toma din Aquino, să existe fără o idee despre lumea de dincolo?

Efectiv, omul trebuie să se conceapă în fiecare clipă ca pe o parte a ordinii cosmice, și cred că acesta este sentimentul care-l conduce pe calea înțelepciunii. Dar trebuie în același timp să ținem cont că ordinea cosmică se manifestă pe mai multe nivele. Apare în egală măsură în ritmurile ciclice date de soare și de lună care, la noi, guvernează raportul între trezire și somn și reglează funcțiile organice. În altă privință, timpul necesar pentru a călători până la lună este un alt aspect al ordinii cosmice. Este motivul pentru care nu se poate spune că omul se distinge total de aceasta. Se deplasează, dimpotrivă, de la un nivel al ordinii cosmice la altul.

Considerați deci cucerirea spațiului ca pe un alt pas constructiv în evoluția omenirii?

Da, mi se pare interesant și important, chiar dacă nu trebuie să-i acordăm o valoare excesivă. Călătoria către lună sau către Marte se efectuează într-un cerc relativ strâns în jurul Pământului, și nu reprezintă practic nimic față de distanțele cosmice care se măsoară în miliarde de ani lumină. Ceea ce pare un mare eveniment relativ la istoria noastră se dizolvă rapid în întinderea spațiilor siderale.

Existența ființei omenești este situată sub semnul morții, precum a spus-o Philippe Ariès, și a unei interogații: ce o așteaptă dincolo? Științele naturii nu-i aduc răspuns în această privință. Cum se poate obișnui cu acest neant care-o amenință?

Vorbiți cu un om trecut de nouăzeci de ani și care e foarte aproape de această frontieră. Mărturisesc că ideea de a mă dizolva în neant nu e una confortabilă, dar nici nu mă neliniștește.

Iubirea, metafizica iubirii, de exemplu în opera lui Octavio Paz, a lui Emmanuel Levinas sau a lui Denis de Rougemont, ar fi capabile să dea un sens vieții?

Habar n-am. Sunt ferm convins că viața n-are niciun sens, că nimic nu are vreun sens. Dacă vreți să mă aduceți la concepțiile religioase, vă voi răspunde că nu resimt afinități decât pentru o singură mare religie: budismul.

Budismul?

Deoarece nu cunoaște un Dumnezeu personal, și, pe de altă parte, pentru că apără sau tolerează ideea că nu există sens, că adevărul ultim constă în absența sensului, în non-sens. Pot accepta fără greutate acest tip de credință.

Traducere din limba franceză de
MĂDĂLIN ROȘIORU

¹ Ediție în limba română: Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*, Editura Științifică, 1968.

² Ediție în limba română: Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurală*, Editura Politică, 1978.

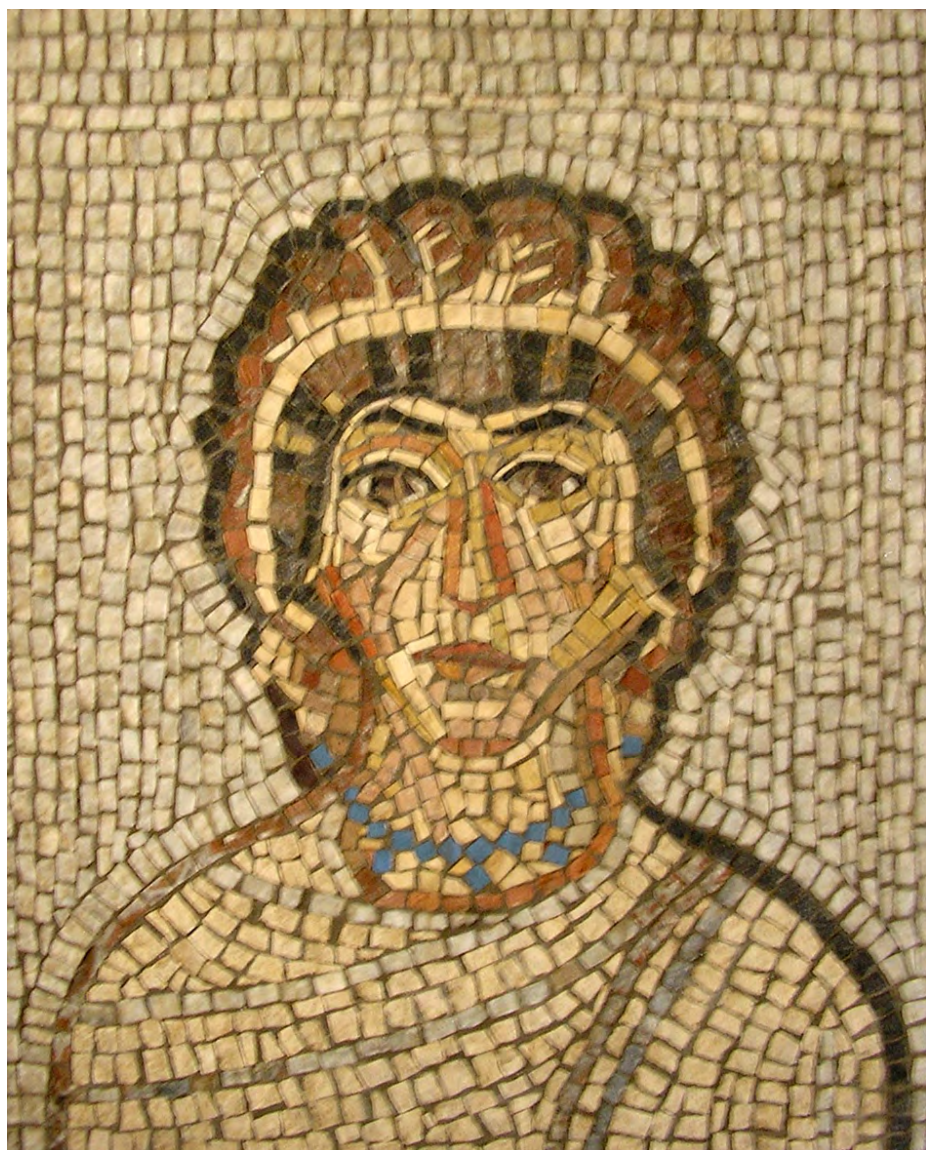
³ Ediție în limba română: Claude Lévi-Strauss, *Gândirea sălbatică*, Editura Științifică, 1970.

⁴ Ediție în limba română: Claude Lévi-Strauss, *Mitologice I (Crud și gătit)*, Editura Babel, 1995.

⁵ Ediție în limba română: Claude Lévi-Strauss, *Mitologice II (Miere și scrum)*, Editura Babel, 1998.

⁶ De același autor, în limba română a mai apărut: *Rasă și istorie*, Editura Fides, 2001.

⁷ Ediție în limba română: *Cum văd eu lumea*, Humanitas, 2005 (ediția a III-a). Traducere de M. Flonta, I. Pârvu, D. Stoianovici.



Ioan Niță Manolescu - Ioanina - mozaic - marmură



Ioan Niță Manolescu - Colliour I - ulei pe pânză



Ioan Niță Manolescu - Colliour II. Portul - ulei pe pânză



Ioan Niță Manolescu - Pirineii Orientali - ulei pe pânză



Ioan Niță Manolescu - Colliour. Liniștea serii - ulei pe pânză



Ioan Niță Manolescu - *Iisus. Dintr-un lemn* - tehnică mixtă pe mahon



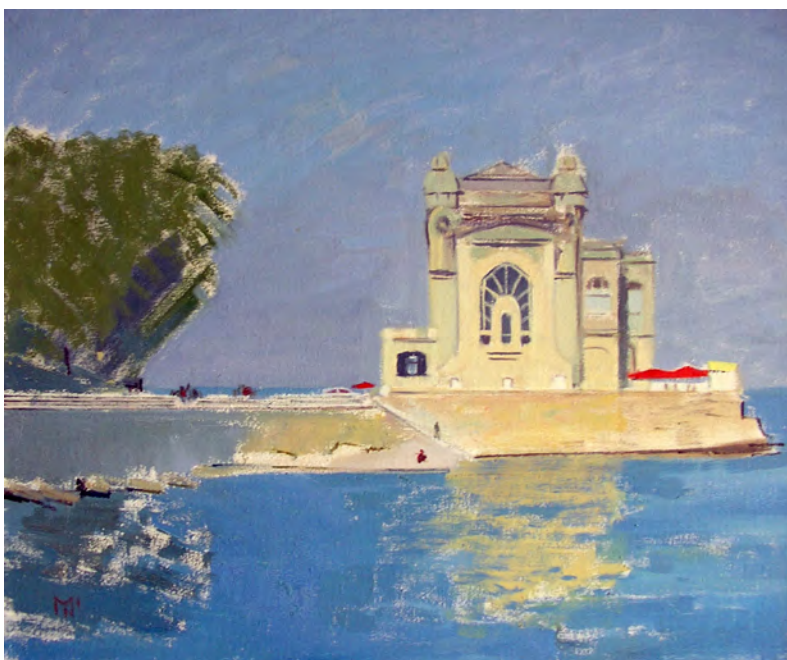
Ioan Niță Manolescu - *Bazilica Sf. Anton - Constanța* - ulei pe pânză



Ioan Niță Manolescu - *Vila Șuțu - Constanța* - ulei pe pânză



Ioan Niță Manolescu - *Calcanul Soarelui* - ulei pe pânză



Ioan Niță Manolescu - *Cazinoul - Constanța* - ulei pe pânză

Ioan Niță Manolescu¹

Pictor, născut la 20 octombrie 1947 Broșteni-Neamț, 1972 se stabilește în Constanța.

Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» 1966-1972.

Profesori: Paul Miracovici, Constantin Blendea, Constanțiu Mara.
1972 - Constanța, Liceul Pedagogic «Constantin Brătescu». Profesor și inspector școlar.

1980 - Constanța, Membru U.A.P.

Expoziții personale:

1999, 2000 - Constanța, Muzeul de Artă și Banca Internațională a Religiilor.

1972-2000 - Participă la toate expozițiile filialei U.A.P. locale organizate la: Constanța, Cernavodă, Iași, Tulcea, Odessa, Yokohama, București, Cluj-Napoca.

Expoziții naționale:

1975, 1979, 1980, 1981, 1982, 1984, 1986, 1987, 1997, 2000 - București. Expoziții ale tineretului, Anuale, Republicane, Bienale, Saloane de pictură ș.a.

Lucrări de artă monumentală: 1972 - București, Școala nr. 42, Mozaic ceramic.

Tabere de creație:

1975 - Medgidia; 1998 - Valea Doftanei; 2004 Collioure - Franța. (la parte la Expoziția Internațională a componentilor taberei de la Collioure). Lucări în patrimoniul muzeelor de artă din Constanța, Medgidia și în colecții particulare din: România. Iugoslavia. Franța. Italia. Germania.

Opinii critice²:

„...Niță Manolescu prezintă compozițiile «Atac» și «Metopă», în care o ordine severă a imaginii și o epurare a spațiului plastic se însoțesc fericit cu un colorit surdinizat, de o subtilă armonie...”

Doina Păuleanu. «Dobrogea nouă», 27aprilie 1977

„... Niță Manolescu este un observator constant al peisajului local; un incorrigibil senzitiv care încearcă să pună - aparent - semnul egal între observarea cantitativului imediat și rafinamentul decantărilor cromatice. Autocontrolul, exigența și constanța, temeinicia și inteligența «abstragerii», toate aceste calități vădesc experiențe ale unor îndelungi «ședințe» petrecute activ, în solitudinea atelierului său din Mamaia. Dar «spectacolul» inedit al acestui drum străbătut care însoțește observarea și transfigurarea, acest proces consecutiv contemplării-receptării-semnificării nu este determinativul singur al peisagisticii sale de acum. În traiectoria evoluției sale - credem - marea pictură interbelică - încă necunoscută publicului din Constanța în reala ei dimensiune, pentru care Muzeul de Artă Constanța stă mărturie și pictorului școală, creația densă a maeștrilor grupați aici - pare să-l fi captivat, sprijinit și slujit în mare măsură pe artist. Această mare întâlnire nu este un accident, ci adâncirea în același motiv, care a definit peisagistica înaintașilor, inspirată de Dobrogea. Faptul a făcut cu atât mai grea desprinderea de influențe și aflarea propriei căi în articularea unui peisaj despre care s-a spus deja foarte mult. Și totuși Niță Manolescu a reușit să formuleze o sinteză proprie a spațiului și culorii care încorporează, în chip propriu, însăși lumina.”

Florica Cruceru, «Tomis» nr. 9, septembrie 1999

„... expoziția personală a plasticianului constănțean Niță Manolescu surprinde printr-o extraordinară prospețime a «notației», căreia i se dedică fie cu o pasiune recent descoperită, fie cu o pasiune statornică rămasă necunoscută încă privitorului. Farmecul, agilitatea, sclipirea șăgalnică dar și comportamentul «lunecos» al culorilor care concură armonios într-o echilibrată tehnică mixtă, nu propun taine autorului; imaginile se desfășoară cu prospețimea despre care vorbeam, invitând la un altfel de plimbare de-a lungul orașului: arhitecturi și străzi, acoperișuri și perspective, locuitori și atitudini, ecrane marine și posibile portrete. (...) Eleganța și rafinamentul prezentării personalizează acest inedit moment expozițional, strecurat în mare liniște...”

Alice Dinculescu, «Observator» 4-5 august 2000

Mărturisiri³:

Am desenat în legea mea până la 12 ani când profesoara de biologie, care a suplinat-o o perioadă pe cea de desen, a remarcat că desenele mele erau „însuflețite” și mi-a sugerat să mă gândesc dacă nu mi-ar place să devin pictor. Dar cea care m-a încurajat și m-a orientat către un liceu de artă a fost

Elena Manolescu, o verișoară a tatei din București, o persoană cu o deosebită cultură artistică.

*

Între anii 1961-1972 am fost elev al Liceului de Artă "Nicolae Tonitza" și student al Academiei de Artă „Nicolae Grigorescu”, deci sunt un produs al „școlii de artă” bucureștene. Alături de colegii de generație am beneficiat, în primul rând, de o ambianță stimulativă, aflându-mă într-o permanentă competiție cu ceilalți și cu noi înșine. Am învățat să ne exprimăm cu ajutorul limbajului artistic plastic și tainele meșteșugului artistic. Consider că rolul școlii este încheiat atunci când ajungi să te controlezi singur, când poți să-ți pui probleme și să constăți în ce măsură le-ai rezolvat. Cred că artiștii generației mele se caracterizează printr-o mare libertate de expresie datorită independenței și siguranței pe care fiecare o are. Ne deosebim unii de alții prin problemele pe care ni le punem, prin soluțiile la care ajungem. Pentru această independență le suntem recunoscători profesorilor noștri, în cazul meu ei numindu-se Paul Miracovici, Constantin Blendea, Constanțiu Mara.

*

Ultima vacanță, ca student, am petrecut-o la Costinești. Deși dorisem, încă din copilărie, să văd marea, nu am avut ocazia până atunci. Impresia a fost atât de copleșitoare încât m-am decis ca, după absolvire, să mă stabilesc pe malul mării. La repartiție, pe listă figurau Mangalia și Constanța. Am ales Constanța. Pe malul mării, ca de altfel în toată Dobrogea, există o lumină aparte, fără egal, care nu poate fi întâlnită în nici o altă zonă a țării. Subiectul meu este „lumina” și bineînțeles mă interesează cum această lumină este reflectată de peisaj, de figura umană, de diferite obiecte pe care le grupez într-o natură statică. În sprijinul afirmației că lumina de aici este deosebită, vă voi da un singur exemplu. Înainte de a ajunge la Constanța, pe paleta mea nu a existat niciodată violetul. De când sunt aici nu pot lucra fără violet.

*

Constantin Brâncuși, mi se pare, spunea - lucrurile nu sunt greu de făcut, greu este doar să atingi starea în care poți să le faci. Eu am nevoie să văd zilnic Marea. Marea nu-și face simțită prezența decât de aproape, neputând stabili altfel un contact vizual sau olfactiv din cauza ecranării clădirilor. Observ marea nu numai când o pictez ci și în trecere, la plajă sau când pescuiesc. Regret că ceea ce se construiește pe malul mării nu ține cont de nici o întregire în peisaj, slujind „fațada de la mare” a orașului.

*

Am absolvit secția de pictură monumentală, însă în afară de lucrarea de diplomă nu am mai realizat nici o altă lucrare murală. M-am profilat pe

pictura se șevalet. Ea nu depinde de o comandă socială și permite o libertate de expresie care nu este îngrădită decât de propriile noastre limite. Abordez aproape toate genurile, începând cu peisajul, continuând cu portretul, natura statică și compoziția cu temă istorică sau compoziția nonfigurativă. Îmi place ca periodic să exersez și tehnicile artei monumentale și unele tehnici specifice graficii. Ceea ce mă interesează și urmăresc cu obstinație să realizez este comunicarea anumitor stări emoționale. Lucrările care nu spun nimic pot avea, cel mult, o funcție decorativă.

*

Pictura românească actuală se caracterizează printr-un evantai foarte amplu de modalități de exprimare. Originalitatea tinde să devină pentru unii scop în sine, asta și cu concursul publicului și a unei părți a criticii, care consideră că toți cei care știu să picteze sunt pictori, dar nu acceptă că toți cei care știu să scrie sunt scriitori. Este ușor să „pictezi” când nu ai nimic de spus. Deși suficient de numeroși acești „pictori” nu prezintă un pericol pentru artă ci mai curând pentru unii „colecționari” snobi, lipsiți de sensibilitate, gust estetic și cultură plastică.

Cred că pictorii dobrogeni, eu îi consider dobrogeni atât pe cei care s-au născut aici, cât și pe cei care s-au stabilit aici, sau alții care revin periodic aici, se individualizează prin expresivitatea lucrărilor bazată mai mult pe puterea de expresie a culorilor, dar și pe alte modalități cum ar fi expresia tușei.

¹ și ² - Din dicționarul: *Florica Cruceru. Artiști dobrogeni*. Constanța, Editura „Muntenia”, 2005, p. 91-92

³ Din volumul: *Ovidiu Dunăreanu. Convorbiri pontice*. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 1998, p. 84-87

LEO BUTNARU

Nicolae Breban*:
**„Ideile majore, trăite cu intensitate
și tenacitate, formează caractere”**

- **D**omnule Nicolae Breban, recunosc că acest set interogativ, fișele cu întrebări, le-am... regizat încă în secolul trecut, acum 6-7 ani. Vorba e că, după ce în iunie 1995, tot aici la Neptun (de fapt, acum ne aflăm la șapte kilometri distanță de acea stațiune; suntem în splendidul hotel „President” de la Mangalia); așadar, după acel dialog, în care mărturiseați că trăiți cu furie, dar nu cu ură – cu furie și iubire, mi-am dat seama că, în realitate, înregistrasem o primă parte sau, poate doar, prolegomenele unei eventuale discuții mai cuprinzătoare. Și iată că acest prim Festival „Zile și nopți de literatură” îmi oferă o ocazie, amânată pe parcursul mai multor ani, de a relua firul conversației din – ziceam – secolul trecut.

Aflându-ne și de această dată în tumultul unei convocări umane, scriitoricești, îmi amintesc că Paul, un personaj din romanul *Animale bolnave*, se simțea oboșit când trebuia să îndure presiunea diversității unei adunări. Dumneavoastră cum Vă simțiți în marile întruniri, colocvii, festivaluri etc.?

– În general, mă simt stânjenit, pentru că, într-adevăr, sunt o fire greoaie, din dublu motiv, fiind și din nord, ardelean, și neamț. Îmi găsesc greu locul în astfel de reuniuni. Și, după ce-l găsesc, nu mă mai mișc de acolo. Fac greu contacte umane, iar în ultima vreme am început să privesc mai mult dinafară oamenii și lucrurile, să-i aud vorbind, dar fără a intra în mijlocul lor.

– Eu aș zice însă că poziția Dvs. nu e doar una de „privitor ca la teatru”, ci și de contribuabil, deoarece aveți intervenții judicioase, care contribuie la elucidarea anumitor probleme de literatură, filozofie sau socio-culturale.

Și dacă Vă spuneam că aceste interogații purced încă din secolul XX, aș vrea să Vă întreb și ce credeți despre noul secol din care, iată, trăim aceste clipe, aceste zile? În raport cu alte sute de ani, ce

*Din volumul **Răspund, deci exist** (dialoguri), în curs de apariție la Editura „Ex Ponto”

ar putea avea el deosebit, care, deocamdată, noi putem percepe sau doar intui în nuce? Să ne amintim că același Paul, protagonist la care m-am referit deja, spune că „acest secol e unul la fel de bun ca oricare altul... într-un fel, e și el părintele meu. Părintele părinților mei, cum se zice în *Biblie*”.

– Vă mulțumesc că mi-ați adus aminte de Paul, un erou al tinereții mele, din **Animale bolnave**, și un argument contra criticilor că am numai „eroi tari”. Or, Paul e un erou slab, ca replică dată celor care susțineau că Breban agreează forța doar. Chiar săracul Valeriu Cristea spunea, pe timpuri, într-un articol din *România Literară*, că eu aș fi un autor cu pieptul bombat; eu, Breban – Breban acela. Or, Paul, ca și Castor Ionescu din *Drumul la zid*, ține de eroii mei slabi care trădează și ei o parte a imaginarului meu.

Ei, secolul! Mă bucur că spuneți secol, și nu mileniu. Mi-a displicut faptul că se vorbește categoric despre o stare de mileniu, oarecum prea pompos. Mie unuia îmi place tradiția, înșiruirea de sezoane istorice, de secole.

– *Continuitatea... sesizabilă, nu pierdută, sincopată în pompozitatea milenaristă, e de înțeles...*

– Continuitatea calmă. Pe urmă, astfel de jalonări pot apărea și inexacte, chiar false, dacă ne amintim că s-a vorbit, pe drept cuvânt, că, de fapt, secolul XX n-a început la 1900, ci la sfârșitul primului război mondial. Până la acel moment, lumea se sprijinea pe structurile secolului al XIX-lea. Abia după prăbușirea anumitor civilizații, imperii – francez, englez, rus etc. după primul război s-a trecut în secolul XX, care e secolul nostru. Repet, sunt contra termenilor pompoși, pe urmă – sunt contra catastrofismului.

Sigur că 2000 a fost comparat cu anul 1000, timpuri când lumea era divizată de forțe spirituale confuze, puternice, dominante etc. Dar și la trecerea din 2000 în 2001 s-a constatat o anumită teroare, puțin îmbibată de jurnalism. Teroarea intrării într-un sfârșit de lume a apărut de la Fukuyama până la atâți alți promotori ai ideilor catastrofice. Chiar și la acest festival, la care participăm, s-au auzit câteva voci care anunță sfârșitul culturii, al literaturii. Eu însă cred că lucrurile continuă. Și de ce n-ar continua, când noi înșine am devenit liberi, după ce a căzut imperiul moscovit și ne putem bucura de viață și democrație?

– *Un alt personaj de-al Dvs., Rogulski, afirma că „suntem secolul cel mai melodramatic”. Să fi avut dreptate?*

– Nu trebuie luat ceea ce spune Rogulski ca valută forte. Dacă Paul era un tip visător, poetic, Rogulski era un izolat, un haiduc; era un aventurier, să zicem, erotic. Or, el adeseori provoacă prin cuvinte, nu spune exact ce crede totdeauna. E un erou dramatic sau, mai mult, cu accentul pe dramatic, adus de cele două structuri totalitare și bestiale, nazismul și comunismul. Dar sigur că dramele provoacă de obicei și melodrame.

– *„Dacă o carte nu e măcar un strigăt de revoltă, ce mai este?” se întreabă protagonistul din romanul Don Juan. Cum considerați, cărțile Dvs. satisfac această condiție, a strigătului de revoltă?*

– Nu în primul rând. După cum știți, în cărțile mele n-am pus accentul, în mod deosebit, pe revolta socială și politică. A existat, bineînțeles, și rama socială, mai ales în *Animale bolnave* și în *Bunavestire*. Dar, înainte de toate, accentul l-am pus pe ontologic, pe ființă. Nu protest, ci afirmare a vieții. Și aici sunt cu adevărat un elev al lui Nietzsche care e unul din puținii filozofi din secolul al XIX-lea care iubea viața, bucurându-se de ea, și detesta tocmai ceea ce provoca revolta ce ducea la diminuarea valorii vieții. Nietzsche pleda pentru omul care spune „Da!” vieții, și nu pentru a muta accentul *dincolo*. Or, bucuria,

norocul nostru este aici. Și eu sunt nietzschenian, un vitalist, dacă vrei, omul care se bucură de a fi, se bucură de a trăi în secolul care-i este dat. Pentru că n-am avut niciodată tentații paseiste, să-mi închipui că în alte secole era cu totul altfel. Orice secol are scăderile și mărețiile sale. Secolele sunt făcute de oameni și aceștia le seamănă. Eu cred că oamenii nu s-au schimbat în esența lor. Există mai multe niveluri de literatură – una care descifrează suprafața, reacțiile ambientale ale omului care, desigur, se schimbă într-un fel sau altul; unul este omul antic, altul cel al evului mediu și altul este omul modern. Însă pe mine mă interesează mai puțin suprafața, de altfel foarte tentantă pentru un anumit temperament de scriitor. Mă interesează totdeauna omul esențial, omul de adânc. De aceea a fost remarcată în creația mea proza abisală. Și în filozofia greacă eu sunt de partea eleaților...

– *Adică, de partea adeptilor unității și imuabilității existenței.*

– Da, sunt de partea lui Parmenide, și nu a lui Heraclit care spune că totul curge, totul se transformă, pe când Parmenide vorbește de ceea ce este stabil, statornic. Pe mine mă interesează omul etern, omul universal. Și am încercat să-i dăruiesc literaturii române un tip de om mai puțin impresionat de ceea ce se schimbă în jurul său, mai puțin influențabil. M-au interesat reacțiile profunde și de aceea, chiar de la început, l-am luat de maestru al meu pe Dostoievski, pe care l-a interesat de asemenea acest tip de reacții și acest om, pățimaș și universal.

– *Pornind și de la editorialele netradiționale din revista Contemporanul, al cărui director sunteți, în care propuneți un flux interpretativ inspirat de opera lui Nietzsche, aș vrea să Vă întreb care a fost mobilul ce V-a orientat spre acest filozof. Ar fi el, Nietzsche, de o stringentă actualitate?*

– În primul rând, timp de cincizeci de ani nu a fost voie să vorbim de Nietzsche. În România, opera sa n-a apărut niciodată, până acum câțiva ani, cu excepția a nu mai țin minte cărui text fragmentat.

Eu am început a mă apropia și a mă atașa de Nietzsche acum patruzeci de ani, ca și de Dostoievski, care au și devenit cei doi maeștri formatori ai mei. L-am ales la modul instinctiv, nimeni nu m-a împins spre ei. Unde mai punem că, pe când eram mai tânăr, Dostoievski nu era prea bine văzut la noi și nu numai. Criticii mari români, de la Ibrăileanu la Călinescu, vorbeau de Tolstoi. Despre Dostoievski scrisese Vianu un studiu, scurt, ineficient. De altfel, s-a întâmplat același lucru și la francezi, care-l descoperă pe Dostoievski după al doilea război mondial – într-adevăr, ca mare scriitor, nu ca pe un autor ciudat. După al doilea război mondial apar integrale Dostoievski și în Franța, și în România. Dar noi semănăm mult în reflexele culturale cu francezii. Iar din Nietzsche am putut doar printr-un tip de contrabandă să introduc fraze și fragmente în romanele mele, chiar din tinerețe – romanul al doilea, *În absența stăpânilor*, are un motto din Nietzsche, după aceea în *Bunavestire* câteva pagini, care au stârnit furia multor slugi culturale ale regimului...

– *Mai exact, slugi... aculturale...*

– Da, sau *kulturnici*, cum se zice. Așadar, Nietzsche rămâne a fi un maestru al meu, avem afinități de gândire. Este un mare spirit al limbii germane, în primul rând, al culturii acestui popor, greu acceptat și de nemți, cu excepția primei reacții, din anii '20, când a fost o generație întreagă care a făcut prima declarație de preluare a lui Nietzsche. Apoi a venit fascismul care l-a interpretat în mod abuziv și fals. Un scriitor uriaș, un filozof cu o carieră ciudată. În lume a pătruns de asemenea cu greu. Abia după al doilea război a început să devină un nume de referință. E filozoful care a scris într-un stil eseistic, în aparență

simplu, însă care are un sistem. Într-adevăr, discuția în jurul lui Nietzsche abordează și problema dacă el ar fi un filozof sau un eseist, filolog sau scriitor, sau filozof cu sistem. El are sistem, însă care nu e ca cele clasice. E un sistem care nu se depistează cu rapiditate. Mai ales din motivul că e paradoxal. El contrariază bunul simț. Mama sa a suferit toată viața din cauza atacului său virulent contra creștinismului, în pofida realității că tatăl său a fost preot. Iar faptul că ataca acest sistem de două mii de ani al creștinismului i-a îndepărtat de el pe mulți colegi și oameni care l-ar fi putut citi și răspândi. Însă a rămas o ființă singuratică și tristă. Iar eu vreau să ajut cititorii de azi ai României și într-o formă neuniversitară, nepedantă. Astfel că eseul pe care-l public în *Contemporanul* ar putea ajunge carte, căruia îi voi alătura și un studiu, dar într-o formă mai colocvială. Eseurile universitare despre Nietzsche sau îl interpretează în diverse chei moderne, fenomenologic, sau structuralist etc., ocolind esențele sale, care sunt dificil de înțeles – de exemplu, supraomul, nu? Un concept care a și fost foarte prost interpretat și abuziv vehiculat de naștiți și rău înțeles și astăzi. Dar și alte concepte, printre care și creștinismul său. De curând, am interpretat în *Contemporanul* un fragment despre Iisus, extrem de interesant și radical. Însă categorica radicalitate l-a făcut pe Nietzsche să fie unul din promotorii modernismului în lume, dar, concomitent și paradoxal, a îndepărtat postumitatea de el și de scrierile sale. Deci, eu îl propun pe Nietzsche prin parafraze, prin glose, încercând să-l fac accesibil celor pe care îi interesează și care au o anumită pregătire, dar nu foarte specializată filozofic și nu într-un limbaj eminent filozofic, pentru că, de vreo 50-70 de ani, filozofii au intrat într-o criză a limbajului, nemaicomunicând decât între ei, ca într-o sectă. Altceva e, decât în antichitate sau în epoca romantică, atunci când filozofii dialogau cu scriitorii, cu oamenii de artă, cu intelectualii în general. Pe când astăzi filozofii dialoghează între ei și lumea mare, intelectuală, e nemulțumită, deoarece necesitatea de a discuta conceptele fundamentale ale omului e prezentă. Însă pe filozofi nu-i mai înțelegem, pentru că ei vorbesc în păsăreasca lor. De aceea și propun eu o interpretare, o introducere în Nietzsche, făcută de un creator etic.

– *Chiar dacă nu vom merge până la acel dincolo de bine și de rău nietzschian, implicit am putea să ne referim la el, când ne întrebăm dacă ar mai fi valabilă afirmația altui protagonist din proza Dvs., Krinitzki, conform căruia răul din vremea noastră constă în faptul că oamenilor le e rușine să facă binele, deși îl cunosc. În vreme ce răul nu se ferește nimeni să-l facă, pentru că astăzi răul e o mândrie...*

– Interesante sunt pasajele pe care le scoateți... Eu aproape le-am uitat... Da, se poate vorbi de o epocă a lui Satan. Satan e foarte prezent, și aproape dominator, în toată lumea. Vedeți, au apărut și la noi în România secte satanice. Or, molima asta a sectelor satanice în America are deja o istorie de câteva decenii. Aceasta se explică, la modul rațional, și prin slăbirea influenței bisericilor tradiționale, și poate prin scăderea autorității adulților de cândva, astăzi tinerii căutând o altă ieșire, o altă autoritate decât cea veche. Dar, apropo de pudoarea față de bine și insolența față de rău – și aceasta se poate explica prin scăderea prestigiului instituțiilor care trebuie să afirme morala – religia, școala, academia, scriitorii... Suntem la sfârșitul erei burgheze. N-o spun ca marxist, nu am fost nicicând marxist, însă, probabil, era burgheză se apropie de sfârșit. Este un moment de dizolvare a preceptelor vechi, mari. Spuneam de această nerăbdare a tinerilor: fiecare generație își face revoluția ei – în Statele Unite a fost generația beat, care a combătut războiul din Vietnam – a

avut dreptate, – după aceea au fost francezii care au făcut mica lor revoluție, puțin de operetă. Dar în anii '60 au fost mișcări revendicative în mai multe țări din Europa. În România – nu. Și noi asistăm acum la o mișcare de tineri în literatură ce vor să dărâme idolii, pe care, acum câțiva ani, până în '89, păreau că-i admiră. Și eu am trăit și trăiesc decepțiunea unor poeți tineri care păreau că admiră cărțile mele, dar care, astăzi, nu mai acceptă modalitatea mea de a scrie, unii fiind nemulțumiți de faptul că scriu ca înainte. Deși înainte, spuneam, mă admirau. Sau sunt și unii care doresc să schimbe totul prin revoluție, deși eu cred că nu trebuie totul schimbat, pentru că în poezie, proză, critică au apărut lucruri formidabile. Oricâte revoluții vor veni, n-o să mai fie un poet ca Nichita Stănescu, pe care diverși măgari – sau oportuniști, mai bine zis, că nu sunt, totuși, atât de măgari – o să-l taxeze ca poet colaboraționist sau comunist sau... Pe când nu e vorba decât de o acceptare a puterii discreționare, cum a mai fost și nu e exclus să mai fie în România.

– *Citez din nou: „Bătrânețea mea... am supt-o o dată cu laptele mamei mele”. Ce-i spune... post-sexagenarului Nicolae Breban această frază-adagiu pe care a scris-o în tinerețile dumisale? O înțelegeți exact ca altădată sau oarecum altfel, în funcție de jalonările vârstelor?*

– Da, Paul spune aceasta și în gura lui fraza sună paradoxal, pentru că e vorba de un tânăr sub treizeci de ani care se simte bătrân. Într-adevăr, există tineri care se nasc bătrâni și bătrâni care rămân tineri. Vă dau o mărturie – eu m-am întâlnit des cu Emil Cioran la Paris. El era un juvenil, un sangvin coleric; era un veșnic tânăr, prin natura sa.

Ei bine, Paul e unul din cei care se nasc bătrâni. Dar, bineînțeles, e și puțină emfază în ce spune el, ca natură fiind – o remarcam ceva mai sus – un ins semivisător și poetic. E aproape un personaj simbolic, chiar dacă e tipul de om care nu-mi place, eu rămânând cantonat în literatura psihologică rusă. Nu agreez prea mult parabola, alegoria, suprealismul etc. în literatură. Iar Paul are o anumită simbolică, un metaforism. El pozează într-un bătrân, această stare nefirească pentru vârsta la care se află simțind-o ca pe o slăbiciune și de aceea am făcut cuplul Paul–Krinitzki, acesta din urmă fiind un ins puternic, tunând și fulgerând în baraca sa și predicând Biblia. Nu puteam prevedea atunci ce răspândire vor avea sectele în lume. Când, la Lugoj, scriam fragmentul ăsta cu Krinitzki și baraca, mă gândeam – pe cine ar putea interesa așa ceva, o sectă neobaptistă? – ca să observ, astăzi, cât sunt de puternice în lume. Astfel că, perorând în baraca ceea, Krinitzki le spune celor care îl priveau cu sarcasm sau îl batjocoreau: „Vouă vă este frică de mine și acesta este primul meu păcat”. El respira forță și nu era capabil să fie blând când predica cuvântul Domnului.

– *De la începutul anilor '70 ați intrat în diverse confruntări cu oficialitățile. Ați dus și un război al nervilor în care V-ați arătat destul de rezistent. Cum ați reușit să Vă mențineți prezența de spirit?*

– Prin marea și tenacea mea iubire față de literatură. Dumnezeu mi-a dăruit asta. Acum văd că e un dar, căci nu se termină; nu e un capriciu, adică. Pentru că există și scriitori fulminanți la 18 ani, dar care la 30 se văd furați, deposedați de această vocație, de acest aproape instinct al creației. Dumnezeu mi-a dăruit iubirea de literatură, pe care eu o pun peste oricare alte valori, la egalitate cu valoarea morală. Aceasta m-a ajutat și m-a făcut, dimpreună cu Nichita Stănescu, excepționalul meu prieten, egalul meu, în tinerețe, ca utopie a marii literaturi... (Apropo, discutam mai ieri cu Matei Călinescu, venit din Statele Unite, spunându-ne, domnule, ce nebuni eram noi să credem în finalul

stalinismului, în epoca aia barbară, îngrozitoare, când revistele erau pline de gunoaie bolșevice și reacționare nu numai față de tradiția românească, ci și față de om, față de demnitatea acestuia. Să vrem noi, citindu-i pe celebrii scriitori occidentali, să publicăm în revistele lor marea literatură. Și am reușit. Și Nichita, și eu, și Matei, care a avut prima cronică pozitivă, în 1962, despre Lucian Blaga; prima. Au vrut să-l dea afară din motivul că, iată, îl laudă pe acest reacționar, Blaga. (Scriitorii ziceau, nu cei de la partid, mai gravi erau colegii noștri mai în vârstă ce se aranjaseră bine în posturi, scriitori de mâna a doua care erau fericiți că autori ca Lucian Blaga, George Călinescu, Vasile Voiculescu sunt expulzați din câmpul valorilor literare...). Deci, am mers la modul nebunesc – numai tinerii sunt capabili de așa ceva – pe ideea că vom putea plasa cărți de certă valoare literară, la comuniști. Și am reușit. I-am învins pe solul ăsta, care era solul lor predilect. Scopul lor nu era dictatura, ci ideologia.

– *Sau și una și alta, nu?*

– Ei făceau dictatură în numele ideologiei. Nu era o dictatură de tip sud-american, când se ia puterea cu armele... – ei bine, acest lucru l-au făcut și comuniștii, însă ei erau promotorii unei alte culturi, unei alte suprastructuri. Or, noi am afirmat tocmai o suprastructură de tip burghez, de tip tradițional românesc. Așadar, m-a ținut iubirea față de literatură, speranța că aș putea să scriu câteva cărți bune, care să reziste. În al doilea rând, dorința de a le publica așa cum le-am scris – asta a fost lupta mea de o viață, și a lui Nichita; asta și explică ultimii săi zece ani epuizanți prin enorma energie folosită în tinerețile noastre de a publica undeva texte bune. Poate că voi, în Basarabia, ați trăit-o mai bine, pentru că ați luptat și pentru limba română. Și lupta face mult în viață.

Apoi, la un moment dat, am fost dezamăgit, când m-am văzut atacat din toate părțile pentru cartea mea cea mai bună, *Bunavestire*; atacat nu numai de cei de la partid, ci și de mulți colegi. Și atunci am plecat. Am plecat în străinătate. Dar am combătut și acolo, unde a fost o altă luptă interesantă și, spre surpriza mea, m-am întors.

Deci, credința într-un ideal – ca să vorbesc ca pașoptiștii –, dar și lupta m-au ținut viu, și ideea că pledez pentru o cauză bună. Și, o spun în final, credința că opera mea va rezista, îmi va supraviețui.

– *Ar fi de înțeles că lupta formează și fortifică ceea ce se numește caracter, statură etică.*

– Așa este. Orice idee majoră, trăită cu intensitate și tenacitate, formează caractere.

– „*Oh, ne bucurăm când simțim că dușmanul nostru obosește, gâfâie, slăbește...*”. După această constatare din romanul *Don Juan vreau să Vă întreb dacă și inamicii Dvs. deja obolesc, gâfâie, slăbesc.*

– Am avut inamici, de exemplu Eugen Barbu, care au rezistat treizeci de ani. Și cred că am avut și o intuiție să aleg un inamic puternic. Nietzsche vorbește memorabil despre nevoia de inamic, spunând că un inamic ne desemnează chiar mai bine decât un prieten și e mai necesar adeseori decât un prieten, pentru că el ne dă valoarea exactă. El redă mai radical, mai onest, mai direct starea în care ne aflăm noi...

– *Deci, spune-mi cine îți sunt dușmanii, pentru ca să-ți spun cine ești tu...*

– Exact. Astfel că pe Eugen Barbu mi l-am declarat dușman de la prima mea carte. Am plătit cu Premiul Uniunii Scriitorilor, pe care trebuia să-l iau,

însă care i-a revenit altcuiva; din motivul că l-am atacat în plenara editurilor pe Barbu, care atunci era un personaj foarte important, prieten cu Ceaușescu, în '65-'66. După aceea au apărut dușmani pe care nu i-am ales eu. Succesul meu sau, poate, tipul meu de reacție socială sau modul de a gândi mi-au creat aceste adversități. Și acum două săptămâni am fost atacat foarte brutal în ziarul *Adevărul*, unul din cele mai puternice din România... Lumea vântură tot felul de legende, de basme, dar eu n-am naivitatea să le corijez. Ba chiar am observat că și legendele, ca și dușmanii, uneori ajută postamentului literar. Dacă îți păstrezi calmul și nu-i răspunzi orișicui, lucrurile totuși trec, dacă ai, sigur, norocul ca produsele tale să reziste. De exemplu, dacă *Bunavestire* ar fi fost mai puțin bună – ea a suferit cel mai puternic atac în 50 de ani, singura carte atacată de comitetul central, de șeful statului, de toată presa de partid, – ei, dacă această carte ar fi fost mai puțin importantă, s-ar fi năruit după acest scandal. Dar iată că *Bunavestire* rezistă și o citesc toate generațiile.

Am mai spus-o, că, uneori, nu mă supără dușmanii, ci vocabularul lor. Aș vrea ca adversitatea să aibă un alt nivel, nu să se cantoneze în lucruri mărunte, triviale.

– *Atât la bine cât și la rău, aveți o memorie bună? V-ați fi dorit una și mai eficientă? Oricum, chiar dacă n-ați ținut un jurnal, se pare, apelați cu precizie la datele trecutului.*

– Nu, n-am avut nevoie de un jurnal, pentru că biografia mea am risipit-o în toate romanele mele. Am o memorie foarte bună. Și mai mult decât atât, mama mea, care împlinește peste o lună 89 de ani, are o acuitate și o memorie fantastice, nuanțate și foarte vii, ceea ce-mi dă speranța că, o dată cu trecerea vremii, o să-mi păstrez și eu această calitate, acest potențial, deoarece un romancier realist ca mine fără memorie e pierdut. Memoria nu numai evenimentială – sigur, și asta contează, – ci tipul de memorie superioară de care are nevoie poetul, romancierul; memoria parfumurilor, memoria întâlnirilor sentimentale, memoria inamicității, memoria locurilor și, mai ales, a misterelor lor. Memoriile astea supraetajate, aș zice, nu numai memoriile simple și factuale. Cred că sunt dotat cu astfel de memorie complexă și de aceea trăiesc foarte intens în trecut. Poate, ca orice bătrân. Dar și în tinerețe mă refugiam în trecut, în acest trecut pe care încearcă Proust să-l prindă în *A la recherche du temps perdu* și pe care-l regăsește în *Le Temps retrouvé*, în finalul acestei mari cărți. Tocmai memoria aceasta a unui clopoțel care sună la un moment dat sau a unei mici trepte denivelate; memoriile astea care, la Proust, nu numai că unifică existența, dar te și împing pe un postament de zeu; trăiești tot timpul în același timp; ca și cum s-ar anula trecutul, prezentul, viitorul, existând un singur timp. Deci, acest tip de memorie îl am; aș zice memoria afectivă, sentimentală, imaginativă. Astea le am și încă am puterea să le trăiesc, fiindcă pentru asta trebuie vitalitate.

– *O sintagmă din Animale bolnave spune că „E ceva ce nu se poate uita decât cu ajutorul morții”. Dvs. aveți lucruri pe care ați dori să le uitați?*

– Frumoasă întrebare... Sigur, avem fiecare astfel de pietre în amintire, pietre negre, coșmaruri vii, în stare de veghe, amintiri negative care ne asaltează mai ales în momente de depresie, de slăbiciune a spiritului și la un artist aceste momente sunt destul de recurente. Eu unul le am în special noaptea. Pentru că toată viața am lucrat noaptea. În nopțile când nu lucrez... Este un moment, între orele două-două jumătate și patru-patru jumătate când mă asaltează aceste fantome negative, când ajung până acolo că mă îndoiesc de rostul existenței, mă îndoiesc de ce am scris...

– *Dar ați scris destul de mult...*

– Al! Și mulți din cei care spun că Breban scrie mult nu înțeleg că eu abordez teme foarte mari, cum e cea din recentul roman *Voința de putere* sau cum a fost *Drumul la zid*, tema ființei.

– *Să se înțeleagă că V-ați pus programatic acest scop al temelor mari?*

– Da, din tinerețe nu vroiam decât teme fundamentale, ample, ca și maestrul meu Nietzsche, Dostoievski. Nu mă interesează temele imediate, care pot fi și ele interesante și care sunt frecvent folosite astăzi și în proza europeană, și în cea americană în formă de foiletonistică literară foarte prețuită. Eu sunt un scriitor puțin rece, pe care-l interesează temele fundamentale ale omului și cred că, mai ales astăzi, romanul trebuie să le abordeze, tocmai din motivul că filozofia s-a retras într-un fel de sectă și lumea are nevoie ca un scriitor să apeleze la aceste teme, cum ar fi sensul vieții sau nemurirea, care există sau nu, sau ce e ființa și alte motive mari ale filozofiei dintotdeauna. Or, acestea sunt foarte greu de tratat și cer edificii narative ample, de sute și mii de pagini.

– *Și care ar fi motivul că nu scrieți și proză scurtă?*

– Răutăcioșii spun că nu sunt capabil s-o fac, că nu am vigoare pentru proza scurtă. Probabil, chiar la bătrânețe o să fac un volum–două de nuvele. Însă temele – repet – mă împiedică să mă cantonez în locuri prea strâmte. Pe urmă, mai este ceva: eu iubesc polifonia, or, polifonia în roman se poate face numai într-un anumit spațiu.

– *În romanele Dvs., în special în Don Juan, pe lângă numele emblematic al lui Dostoievski personajele invocă și alte nume de referință din literatura rusă: Cehov, Tolstoi, Nabokov, Bulgakov... Ar sugera ele ceva mai mult decât o pasiune a lecturii?*

– Cehov a fost primul meu maestru, înainte de Dostoievski. Stendhal, Cehov și după aia Dostoievski. Și am mai avut un bun instinct că am făcut-o comparativ, intuitiv, ceea ce nu se întâmpla la facultate. L-am luat pe Tolstoi și l-am citit în același timp cu Balzac. Am vrut să văd cum face rusul, cum face francezul. În felul acesta am învățat meserie, punând în ecuație, bineînțeles, și modernii. Pentru că arta este, în primul rând, meserie. Asta o știau artiștii mari. Opera nu-ți vine așa, ca o întâmplare, ca un capriciu. Trebuie o bază tehnică foarte profundă. Fiindcă poezia e tehnică, dar și cultură poetică enormă. Există mulți poeți talentați, dar care n-au cultură poetică. Și nu doar cultură poetică orizontală – unii dintre ei mai citesc câte ceva –, însă cultură practică, unitară. Dacă îți dorești o carieră cu adevărat importantă de scriitor, îți trebuie cultură practică măcar în una din cele cinci mari culturi europene – spaniolă, italiană, franceză, germană, engleză.

Așa că am învățat filozofie la nemți și muzică am ascultat la vienezi, iar roman, literatură am învățat la ruși. De aceea am rămas surprins să constat că, trăind de 21 de ani la Paris, pe francezi îi cunosc puțin.

Dar să vă mai dau un exemplu. În marele dicționar Larousse, unde am și eu un loc, există un capitol despre roman, pe două pagini, adică opt coloane. Iar numele lui Tolstoi apare într-o mică paranteză. Prevalează numai marii naratori francezi și englezi.

– *Să se fi supărat dâșii oare pe Război și pace?*

– Nu cred. Și ei l-au criticat pe Napoleon. Aici însă apare aroganța franceză de-a nu accepta maestrul ruși foarte mari.

Dar să revenim la numele sus-amintite. Pe Nabokov l-am tratat cu antipatie, pentru că îl înjură pe Dostoievski. Spune prostii despre el, ca să

devină interesant pentru americani. De exemplu, susține că a scris mult, pentru ca să-și poată achita datoriile. I-aș spune-o în față lui Nabokov: chiar dacă Dostoievski muncea pentru bani, geniul său era atât de mare, încât tot ceea ce scria era perlă, era aur. Banul nu făcea decât să scoată din el idei și scene memorabile.

– *Ați adus în conștiința cititorilor anumite personaje cu nume ne-românești: Rogulski, Krinitzki etc. Ce ar fi de spus aici? Cum alegeți numele protagoniștilor?*

– Da, onomastica e și ea importantă în roman. Numele unor personaje secundare le aleg așa, la întâmplare, sau mă uit în cartea de telefoane. Iar numele protagoniștilor le-am selectat în mai multe feluri. De exemplu, pentru *Animale bolnave* m-am dus în cimitirul ortodox din Lugoj și am citit de pe cruci. Miloia, de exemplu, e de acolo, Krinitzki de asemenea... Sigur, m-au atras și numele acestea poloneze, Rogulski, Krinitzki... După aia, pentru *Îngerul de gips* și *Bunavestire* am luat – asta mi se pare interesant – numele de debitori ai strămoșii mele. Mama mea a fost crescută de o mătușă a ei care a adoptat-o, o nemțoaică, Vilhelmina Kitzenmaher, care avea o prăvălie la țară, în satul Vărăzia, lângă Oravița. Și odată am întreat-o dacă își mai amintește debitorii, țărani care luau mărfuri pe datorie. „Cum să nu! Îi am în cap”, a zis, și a făcut o hârtie cu vreo 30-40 de nume și de acolo am ales pe Minda, pe ceea, pe Farca. Și mi s-a mai întâmplat ceva cu Farca, ce este un geniu al răului, antiuman, nietzschenian dus până la limită, propagandistul unor idei negre, aproape fascistoide. Mă rog, un ideolog. Așadar, din lista mătușii mele am ales numele acesta, Farca. Și, după câțiva ani de la apariția cărții, primesc o invitație din comuna Vărăzia, unde intelectualii satului mă invitau ca să serbeze memoria lui Farca, un intelectual plecat din sat, care avea niște cărți și niște idei. Pe când eu alesesem numele dintr-un pur instinct.

Și încă o anecdotă, referitoare la protagonistul din *Drumul la zid*. Am ales la întâmplare prenumele Castor, care e foarte rar și un nume foarte uzual Ionescu. Și, pe când eram pe la jumătatea cărții, mă întreată un amic de ce mi-am numit astfel eroul. Și, în clipa când mă pregăteam să răspund... aflam de la buzele mele, eu n-am știut până atunci, că, în vechile texte apocrife, Castor apare sub numele de Breb. Și zic: „Eu sunt Castor”. Pe urmă am văzut într-un dicționar că vine din „biber”, din indo-germanicul „bebru”, ori noi, Breban, fiind brebi din Maramureș care, am aflat mai apoi, din *Esopia* sau *Alexandria*, că, în secolul XIII, era un animal vânat de nobilii polonezi, în zona aia maramureșeană, pentru testiculele sale care dădeau esențe foarte parfumate. Și acest animal avea inteligență, spune *Esopia*, parcă, astfel că, atunci când era înconjurat de vânători, își sfâșia cu dinții testiculele, să le arunce următorilor.

– *Ce i-ați putea răspunde lui Alexandrescu din *Animale bolnave* care, la un moment dat, constată că: „Există probabil în noi mereu tentația unor mici lașități în fața unui efort de voință sau a unei dureri sau plictiseli de neînlăturat”?*

– Ar fi, aceasta, și o formulă a esenței umane, în starea sa de ezitare în fața unor hotărâri ce trebuie luate, a unei acțiuni care cere efort și risc. În măsura în care (uneori, căci nu totdeauna; de obicei cedăm) în măsura în care putem depăși aceste momente de ezitare și lașitate, devenim oameni.

– *Vă puteți aminti ce sentiment ați încercat, când ați citit în crochiul din Dicționarul... lui Marian Popa că aveți un stil inform, „neîngrijit prin neglijență sau graba redactării”?*

– Este un clișeu care a traversat mai multe generații de critici. Dar am mândria că același lucru i s-a reproșat și scriitoarei Papadat-Bengescu, decenii la rând. Și lui Proust, de asemenea. Toți scriitorii care au încercat să sondeze abisurile spiritului uman au trebuit să folosească fraza aceasta redundantă, complicată, lungă, stufoasă. Criticii români sunt obișnuiți cu fraza scurtă, transparentă, de tip francez, de fapt. Să ne amintim că prima variantă a celor două volume *În căutarea timpului pierdut* ale lui Proust, care i-au fost respinse, avură la Editura Gallimard referatul unui tânăr talentat, inteligent, pe nume André Gide; anume el a respins manuscrisul celui mai mare roman al secolului cu reproșul că ar fi prolix. Și mie criticii români îmi reproșează prolixitatea stilului și redundanța sa, și nu faptul că sunt cacofonist etc. Și mai ales, îmi obiectează fraza lungă, obositoare. Ce să mai vorbim de Joyce sau Faulkner, care au fraze de 30 de pagini?

– „*Bunul simț al urlatului! Oare n-a apărut nici o carte cu acest titlu?*” se întreabă Paul. Dvs. cum, când alegeți titlurile, înainte de prima frază, după ultima frază?

– Unele cărți și-au avut titlul de la început, precum *Animale bolnave*, *Bunavestire*. *Îngerul de gips* n-a apărut decât în final. *Drumul la zid* – de la început... Așa că unele titluri sunt gata în capul meu ca teme, iar altele – după ce închei romanul, sugerate de conținutul acestuia.

– Și, în încheiere, să revenim la adagiul inserat în genericul *Zilelor și nopților de literatură de la Neptun–Mangalia: astăzi, se mai poate vorbi de muze?*

– Eu unul cred foarte puțin în muze. Cum spuneam la început, cred în text, ca ideal care poate să antreneze o carieră literară. Și, dacă această pasiune există, nu mai contează muzele sau ambientul, fie război sau pace. Nici măcar pușcăriia nu te poate împiedica să construiești strofe în cap. Numai moartea te poate împiedica. Nu muzele te stimulează. Ele au o formă de prefigurare parabolică a antichității, ca s-o înțeleagă puțin lumea, că anumiți indivizi sunt populați de idei ciudate care contrariază bunul simț și chiar instinctul de conservare. Poate dacă aș fi fost poet, credeam și eu în muze. Însă, ca prozator ce scrie romane ample și cicluri întregi, mă interesează mai mult observația umană, memoria, experiența, duse până la simbol, până la metaforă...

– *Profesionalismul...*

– Da, profesionalismul, rutina și tenacitatea; adică, să abordez câte o temă și s-o duc până la capăt. Și aici marele model a fost Goethe, care a scris *Faust* timp de 60 de ani.

– *Vă mulțumesc.*

– Și eu vă mulțumesc pentru memoria pe care o aveți față de cărțile mele din tinerețe.

– *Le-am citit paralel cursurilor universitare la care, acolo, la Chișinău, nu era admisă literatura română. Și iată că, după 30 de ani, parcă aș fi susținut un examen restant...*

– Și eu “mulțumesc” cenzurii sovietice că v-a împins pe voi, tinerii deștepți și talentați, spre textele mele.

– *Vorba aia: Regele a murit. Trăiască regele! De data aceasta, cel al democrației...*

Mangalia, 21.09.2002

ILEANA MARIN

University of Washington, Seattle

The Other Mircea Eliade

Mircea Eliade (1907-1986), well known as a historian of religions, mainly as the author of *The Sacred and the Profane*, *The Myth of Eternal Return*, and *The History of Religious Ideas*, was the modern version of a *homo universalis*. Besides his scientific work, he also wrote novels, drama, short stories, memoirs, travelogs, and miscellaneous articles for periodical publications. He was editor-in-chief of the *Encyclopedia of Religions*, the monumental seventeen-volume reference work, published by Macmillan, New York. Unlike other Romanian exiles and expatriates who chose to write both literary works and diaries in the languages of the cultures in which they happened to live the post-Romanian part of their lives,¹ Mircea Eliade continued to write in Romanian. His commitment to Romanian cannot be explained as a desire to keep his fiction and diaries sealed in a secret language since most of them were translated into French, German, Spanish, and English.² Moreover, he proofread his translators' drafts and was very pleased when his literary works, albeit translations, were reviewed in the literary magazines. One may ask whether writing in Romanian was a denial of his exile or it was a mere stylistic choice. The fact that Eliade was a prisoner of Romanian when it came to expressing his emotions or to sharing his fictional works is unarguably significant. To have a better understanding of the intimate mechanisms of Eliade's prose one must take into account Eliade's views on exile and his relationships with different cultural spaces.

Exile

According to George Steiner, an important part of twentieth century literature can be defined as “extraterritorial.” It deals with exile and it is written by exiles and expatriates. However, in “Reflections on Exile” Edward Said draws attention to the fact that “extraterritorial” literature is not characteristic only for the twentieth century, but it has obviously gained its specificity by making anguish its main topic.³ In addition to Steiner's point, he connects nationalism with exile showing that exile contributes to the increase of nationalistic attitudes as a defensive reaction to the consequences of exile. Nationalism is, in his opinion, the counterpart of

exile, which compensates for the loss of homeland and native language, or more simply: identity.

Exile is predicated on the existence of, love for, and bond with one's native place; what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both. [...] For an exile, habits to/of??? life, expression, or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally. (185-6)

Analyzing exile as a stimulating experience susceptible to inspiring artistic work, Said claims that exile literature evidences certain stylistic features, such as: exaltation and the sense of unfamiliarity. There is resistance against the natural pressure of the new context in spite of the fact that "the exile is offered a new set of affiliations and develops new loyalties." (183)

Famous examples of exiles – Dante, Conrad, Joyce, Rashid Hussein, Adorno – become emblematic for the understanding of this traumatic and creative experience. Actually, Said's list begins with the mythical wanderer, Ulysses, who makes the link between fiction and history, between what is essential and common for all and what is simply accidental or particular for only one being in a certain context at a certain moment.

Trying to analyze Eliade's exile from Said's point of view, one may find it difficult because Eliade considered himself a Ulysses, but a more sophisticated one, who did not simply move from one place to another (Bucharest, London, Lisbon, Paris, Rome, Chicago), but who looked for the spiritual behind tedious events and added meanings to historical events when they did not seem to have any:

Every exile is a Ulysses traveling toward Ithaca. Every real existence reproduces the *Odyssey*. [...] What I have just discovered is that the chance to become a new Ulysses is given to *any* exile *whatsoever* (precisely because he has been condemned by the gods, that is, by the "powers" which decide historical, earthly destinies). But to realize this, the exile must be capable of penetrating the hidden meaning of his wanderings, and of understanding them as a long series of initiation trails (willed by the gods) and as so many obstacles on the path which brings him back to the hearth (toward the center). That means: seeing signs, hidden meanings, symbols, in the sufferings. The depressions, the dry periods in everyday life. Seeing them and reading them even *if they aren't there*; if one sees them, one can build a structure and read a message in the formless flow of things and the monstrous flux of historical facts. (No Souvenirs, 85)

The process of searching for the meaning of his sinuous destiny was transformed into a permanent challenge. The assiduous diary writing for over fifty years with no interruption (1937-1986) recorded the travels, the ups and downs of exile, drafts of further papers, past memories, and ideas for potential narratives. Comparing his diary with the autobiography he started in 1960, one reaches the conclusion that Eliade undoubtedly selected what was significant and what could lead him to the ultimate meaning of his life whenever he inserted an entry in his diary. In the quest of meaning, he went back to his diaries a couple of times in his life in order to write a more concise version of previously related events. As Mac Linscott Ricketts, translator of his

autobiography, notes in his preface, parts of the journal and autobiography which cover the same period are complementary and “neither sufficient in [themselves] to encompass all of Eliade’s activities and thoughts” (viii). Eliade even quoted large fragments from his diaries into his *Autobiography*. Thus, he offered himself the opportunity to comment on his past from the point of view of the present:

Toward the end of January I noted into the *Journal*: “I should like to write about the ‘terror of history.’” But I was concentrating on *Prolegomena (Patterns)*; I had at my disposal a wealth of documentary material. [...] The work on *Prolegomena* restored my spiritual equilibrium and helped me withstand the trials History had in store for us. After the Soviets had crossed the Dniester and during the time of the massive American aerial bombardment of Bucharest, our lives, Nina’s and mine, were a nightmare. (*Autobiography II*, 105)

Eliade thought that he found the core explanation of Romanian emigration in its fascinating similarity with the seasonal migration of the Romanian shepherds and their flocks up and down the mountain: “For me, exile was part of the Romanian destiny.” (93) He wrote in his *Journal*: “This myth of the Romanian diaspora gives a meaning to my exile’s existence.” (92) He assumed this destiny without much suffering and melted down life, history, myths, beliefs, and mystical experiences into his diary, autobiography, and prose. In the preface of his autobiographical work, *No Souvenirs*, he sees himself as a descendant of Romanian culture which “does not accept idea of any incompatibility between scientific investigation and artistic, especially literary, activity.” (ix) He considered that it was his duty to perpetuate the Romanian tradition of multi-layered personalities who excelled in different domains, as different as literature and philosophy, science and literature, politics and philosophy, business and arts. His endeavors constantly challenged the frontiers between strict specializations. He transformed his interdisciplinary approach into a national intellectual trait, a national identity issue. His method was meant first to identify him as a Romanian scholar; second to define him as erudite.

Eliade broke the conventional image of the painful exile. His constant concern with his research and writings made Eliade appear accommodating to all the spaces he had to live in. In London, under the heavy bombardment of 1940 he regularly went to British Library to finish his book on history of religions (later published in Paris under the title *Traité d’histoire des religions*, 1945). In the Lisbon of Salazar he enjoyed writing about the Portuguese dictator (Salazar and the Portuguese Revolution, Bucharest, 1942) and a history of Romanians (*Os Romenos, Latinos do Oriente*, Lisbon, 1943). Under financial difficulties in Paris, he continued his research and published his most important scientific works in French at prestigious publishing houses (*Technique du Yoga*, 1948; *Le mythe de l’éternel retour*, 1949). He also continued to write his prose in Romanian, although he could not find any publisher for it.

In spite of the vicissitudes, Eliade seemed to be at home everywhere. This attitude may come from his double-edged status: he was both exile and expatriate. After his diplomatic mission in Lisbon ended, he could not have gone back to Romania without suffering the consequences of his choice to represent the National Legionary State and the Romanian government led by Marshal Ion Antonescu. He was still a Romanian citizen when he asked the Romanian communist authorities for permission to teach at Sorbonne in

1948. But, one has to take into account that fact that he previously shared with his best friends in Bucharest his plan to move to the USA where he would have all the necessary resources to fulfill his research. According to his autobiography, Eliade enquired about the possibility of teaching in the US. It seems that the issue of moving overseas had been one of his major concerns at the end of the thirties and during his stay in Paris during the forties. Two short passages from autobiography indicate that, at that time, his first choice would have been an American university and the second one a position at the Royal Foundations in Romania.⁴ There is another mention of his intention to continue his research in the US, which he had shared with one of his Romanian friends when he was still in Romania and when there was no need to worry about the future.

To what extent Eliade's choice to expatriate himself was met by the necessity of becoming an exile? Focusing on his theory about the signs which may foretell the destiny of an individual, one may conclude that Eliade read the signs he encountered "correctly" and decided accordingly: he became an expatriate because the signs showed him that there was no other exit available to him.

It had seemed to me for a long time that I had been wandering in a labyrinth, and as time passed I became more and more convinced that it was yet another initiatory ordeal as many crises in the past several years had been. All the despair, depression, and suffering had a meaning: I must understand them as so many "initiatory tortures" preparing me for the symbolic death and spiritual resurrection toward which I was heading. [...] I was trying to clarify the origin of the phenomenon I called the "terror of history." [...] Since I decided not to return, for the time being, to the homeland, I hoped to be able to go as soon as possible to Paris. (Autobiography, 107-8)

On the other hand, he lost his Romanian citizenship in 1948 when he refused to repatriate. From that moment on, he engaged in organizing the cultural activities of the Romanian emigration in Paris. He initiated the series of public lectures and proposed the foundation of the literary review *Luceafarul* and the Mihail Eminescu Cultural Association. His first reaction to the official loss of his Romanian citizenship was to compensate for it by reinforcing his Romanian identity.

Irrespective of his decision to follow his destiny or to make his destiny, he never lost direct contact with Romanian friends and relatives who provided the intellectual circle he might have missed otherwise. After he moved to USA (1957) he only sporadically mentioned his Romanian relatives or friends who lived in France and with whom he met every year. He attached neither nostalgia, nor frustration to these episodes. He found another form of compensation in writing his literature in Romanian and setting his stories in the Romania of his memories.

Space in the Text

Space was problematic for Eliade. Traveling around the world and moving from one place to another represent an important part of his history and belong to his reality. Writing about crossing the boundaries between the real world and other possible worlds is the favorite topic of his fiction. *The Old Man and the Bureaucrats* (1979)⁵ tells the incredible story of several characters whose apparently divergent destinies take them from one place to another in order to

prepare them for their final journey to the mysterious place where all traces of them disappear. The story offers an esoteric explanation to a banal promotion of a Communist party official. In Eliade's terms, everyday life "camouflages" the significant aspect of individuals' existence which makes them participate in the superior order of being. The persistent presupposition that the real world is only one of the potential representations of the ideal maintains the spatial ambiguity. In *Les Trois Graces*, three wonderful women have to move from one place to another because of their secret eternal beauty. The space has unexpected exits to the other world, the world from which nobody comes back ever again. Adopting an omniscient point of view, Eliade imagines multiple possible worlds in almost all of his stories. *With the Gypsy Girls* takes the initiation into death through a confusingly erotic ritual. According to Eliade:

Each tale creates its own proper universe, and the creation of such imaginary universes through literary means can be compared with mythical processes. For any myth relates a story or tale of creation, tells how something came into being – the world, life, or animals, man, social institutions. In this sense, one can speak of certain continuity between myth and literary fiction, since the one as well as the other recounts the creation (or the "revelation") of a universe parallel to the everyday world. (12)

He looks for narratives which can wrap the ritual of crossing from a profane reality to a sacred one in order to capture the essence of human existence. Like his own characters, he escaped the reality of exile through writing about escaping from the enclosed, claustrophobic, and sometimes tedious environment. Most of his stories as well as his major novel, *The Forbidden Forest* (1949-1954), is set in Romania, in emblematic locations for Romanian culture and very emotional for Eliade: Bucharest, Iassy, Snagov, the Carpathians. In his fiction, everything is Romanian: characters, location, mythology, history, and language. Writing again and again about a potential Romanian world in very realistic terms, he recreates it mythically. He gives birth to his former world by means of minute and precise descriptions and lives in it as he writes his fiction and his diaries. Although he did not change his style or his favorite genre (fantastic literature), he did prefer to set his stories in Romanian locations rather than elsewhere.

Space Around the Text

Interestingly enough, Eliade considered that fiction and history as subjective participation in the world belong to the same individually constructed reality. Taking into account this preference for his native language, one may assume that there was no distinction between his fictional and confessional texts. Although any other international language would have served both his literature and his memoirs better than his native language, he kept on writing them in Romanian. Under such circumstances a series of legitimate questions arises: "To what extent are his confessional writings fiction?" or "Does his literature also refer to personal experiences?" It was already asserted that his autobiographical texts do not reveal his "actual thought" (Russell T. McCutcheon 18) or "his unvarnished self-disclosures." At first sight, this is not a legitimate criticism. Eliade wrote largely about his commitment to the Iron Guard movement, his intellectual attachment to nationalistic ideas, and his determination not to recant his affiliation with the Iron Guard. He told the stories of an eventful era from the end of the 1930s in Romania. Comparing his records

with other Romanians' memoirs and with that which he himself published in the Romanian journals and newspapers during that time, one may easily notice that he was very selective. What strikes his reader is his awareness about his writing; he frames events in narrative structures according to cause-effect relationships heading towards a climax and a closure. Closure, in Mircea Eliade's texts, is not necessarily identifiable with the end of the adventures of the hero; it may very well be the opening of another chapter of his life..... His autobiography looks more like a series of intellectual challenges which led to more or less picaresque adventures. His narratological instruments are so powerful that the reader cannot escape the story. There are no idle moments in his reminiscences, as if everything he did had a narrative purpose.

Comparative analysis: *The Forbidden Forest* and His Autobiographical Texts

Mieke Bal's narratological approach may lead to a better understanding of Eliade's narrative style. An essential concept for such an analysis is the "narrator-focalizer," whose perspective on events is incomplete and consequently produces what Bal calls "narrative impotence." The narrator-focalizer "sees more and says less than he would have to, to maintain real communication and emerge from his solitude" (105). A mention should be made that Eliade deliberately assumed this role. Even when he allows other narrators to interfere in his text he is obviously in charge of their discourse and inserts their narrative in his narrative architecture. Thus, the signification of his text is carefully directed by Eliade. As the author, the narrator, the focalizer, and the actor of his stories he controls the "hypo-signs of the narrative." According to Bal, hypo-signs are "produced by the signs of narrative, form a network of significations, a structured constellation signifying the totality of the meaning of the narrative" (108). The theory of camouflage has its correspondent in the dichotomy between the narrative signs and hypo-signs. It is the Author/narrator/focalizer/actor who has to facilitate the hidden meaning of the world to the actor/implicit spectator/explicit or implicit reader/Reader. There is a one-to-one relationship at each level:

1. the actor at the level of action or narrative signs has its correspondent in the actor transposed in the discourse which generates hypo-signs;
2. the implied spectator corresponds to the focalizer;
3. the explicit or implicit reader corresponds to the narrator;
4. the Reader corresponds to the author.

There is no distinction between these narratological agents when it comes to Eliade's autobiographical texts and his fiction. He is the actor who performs the action and thus creates the narrative signs, but he is also the actor from the discourse point of view who induces the hypo-signs. The same relationship between the action and its narrative representation can be identified at each level.

Let's compare two texts: a fragment from his autobiography and a fragment from his novel, *The Forbidden Forest*.

When, in the night of September 9, 1940, we descended into the London air-raid shelter from the fifth floor of the building where one of my colleagues from the Romanian Legation lived, I remembered suddenly – instantaneously, as through they consisted if a single episode, without interruptions – a great many things that had happened to me in the past three years. The sensation was so strange that I said to myself that, very probably, I would not come out of that shelter alive. I

don't know if I was afraid or not. But seeing several children there, I had difficulty resisting the temptation to go over and urge their parents to leave with them as quickly as possible, *while there was still time*, to hide in the first basement or shelter they could find, because *this* shelter would be destroyed.

A few minutes later, in order to be left in peace, I pretended to have a terrible migraine, and, removing my glasses, I pressed my palms against my eyes and returned to the interior film which I had tried in vain to stop. September 9, 1940. London had been bombed before, but never like this. [The footnote reads: I have related these events in detail in *Noaptea de Sanziene (The Forbidden Forest)*, and I do not repeat them here.] I had ceased spending my afternoons at the British Museum, By now I had bought enough books so that I could work at home – although, in the tiny apartment I had rented close to the legation, there was no table sturdy and large enough for me to be able to spread out my manuscripts and files of notes. ... I was cultural attaché, and thus I belonged to the auxiliary services [...] I tried to explain to him [secretary of the British Legation in Bucharest] that the cultural presence of England in Romania, as in the rest of Central Europe, is more than something “useful”; perhaps, it constitutes a political activity also. [...] The interior film began sinning faster. I saw England again on the same afternoon of April 15, when I arrived. [...] A surprise and a great joy to me was the arrival at the beginning of May of the economic mission, headed by Mircea Vulcanescu. [...] Isn't this how it is on the threshold of death? I asked myself listening to the bombs exploding, seemingly closer and closer. Destiny had begun to ‘show its teeth,’ as Nae Ionescu had put it once... [...] It was due to Nae Ionescu's death that I found myself now in London. [...] Now I wondered, after an especially powerful bomb explosion, if Nae Ionescu's death, which had made possible this unexpected and fortunate change in my life and career, had brought me near to my own end. I wondered if our destinies were not linked together in some mysterious way, the meaning of which I could not decipher. [...] But I wondered if the evocation of these political executions would help me to understand the mystery of our collective death... [...] Now, on the night of September 9, 1940, the necessity – I might say fatality – of “collective death” in an air-raid shelter in London troubled me by its enigmatic indifference (I dared not call it absurdity). [...] I found myself suddenly transported backward in time three years. [...] Still, I couldn't believe that such an incident could have put me on the road to a collective death. I knew I had made a fatal mistake, very probably in connection with my recent preoccupations (*La Mandragore? Zalmoxis?*), but I was incapable of understanding more. ‘The all-clear's sounded!’ Nina exclaimed, shaking me.

She believed, like all the others, that I had fallen asleep with my hands over my eyes, resting my head on my knees. It took me several minutes to understand what had happened.

‘So, this time I've escaped with my life. *This time*,’ I repeated melancholically. ‘At any rate. ...’ I had started to add, ‘At any rate I've escaped a collective death,’ but I stopped myself in time. (3-15)

Versus

The alert surprised them far from home and they took refuge in the first shelter they could find. [...] Antim took out his watch, looked at it closely and sighed, preparing to wait.

‘Do you think it will last long?’ he asked presently. ‘Can we still catch the train?’

At that moment two old men entered the shelter, saying politely, ‘Good evening.’

‘Let's not talk any more, so they won't notice we're foreigners,’ whispered Vadastra.

Antim nodded his head, and leaning against the wall, he began to doze. [...] On the evening of the ninth of September, Fotescu, the secretary for the press, invited Stefan to dinner. Stefan found him playing poker with several other Romanians. [...] He observed that the others were looking at him in some annoyance because he

interrupted their game, and he stopped talking. If at such time, he thought, Romanian should be invaded or. God forbid, some other catastrophe of a different order should occur, I should be among the last to find out about the tragedy. These ahistoric hours permit me to tolerate the terror of history the rest of the time, Eventually that terror catches up with me, but at least for a few hours I have the satisfaction of remaining free. [...] That evening they ate no dinner. During a moment of calm someone went out on the street and returned with the report: 'London's burning!' [...] They could hear the constant boom and rumble of distant explosions. When they returned to the shelter they found everyone looking very pale. [...] This time we won't escape!' Stefan bowed his head, waiting.

'A man lives authentically only a few hours in every ten or fifteen years,' he had once told Ioana. [...] The rest is routine... 'And when you try to get out of the routine, you make history...'

'What are you thinking about?' inquired the woman. The sound of the explosions receded. 'What were you thinking about just now?' she insisted.

Smiling, Stefan shrugged his shoulders. (248-256)

Both fragments present the same event (the bombing of London) from the same male-narrator perspective. The only difference is that the story is narrated in the first person in the autobiographical text and from the omniscient perspective in the fictional one. Both characters tried to escape reality through the subterfuge of sleep; both used that moment of crisis to reconsider past events, which might have led them to experience death; both were awoken by a woman. Even their flashbacks present similarities: the recollection of the prestigious professor, the reference to Romanian history and to the Vienna-Diktat, and the summer morning in Predeal. Interestingly enough, the bombardment is much more detailed and realistic in his novel than in his memoirs. This exchange between fictional and (what should have been) non-fictional texts induces the reader's suspicion about historical truth and its trustworthy rendition. A reasonable explanation of this technique may be found in Tim Murphy's study, *Eliade, Subjectivity, and Hermeneutics*. Although he addressed Eliade's methodology as a historian of religions, his insightful analysis may be applied to other texts as well:

... the historian of religion is not content with mere 'facticity,' but seeks the *meaning* of religious expressions. The historian of religion does not act as a philologist, but as a hermeneutist. [...] The shift away from 'mere' philology to hermeneutics, from historical texts or data to 'expressions' opens up an entirely different domain of investigation for the history of religion. [...] The philosophical foundation for the *simile in multis* that Eliade believes the 'total hermeneutic' can find in history is none other than 'human spirit,' human nature, consciousness, or 'Man.' (39)

Considered as expressions of 'total hermeneutics,' the two narrative texts present identical agents such as the narrator and the focalizer, although in the fictional text there is an extra layer between the narrator and the focalizer. Multiple narrators may act as focalizers bringing in their stories and narrative choices or they can choose to use other focalizers. The tree-like structure of fiction is more elaborate than that of autobiography where all the episodic narrative voices are molded into the author/narrator's discourse. The unexpected use of flashbacks in an autobiographical text contributes to the overall impression of artistry, which connotes fiction more than non-fiction. Taking into account Starobinski's point of view, one may say that Mircea Eliade

used flashbacks to confirm that the latter “I,” who wrote the text, is different from the “I” in the text, the one who took (debatable, sometimes) decisions, made mistakes, and looked into the future to see the other “I,” the more mature and accomplished one. Starobinski considers that this perspective on a previous stage of someone’s adventures has a moral aspect. The picaresque type who succeeded in overcoming his past gains “respectability.” This is precisely the case of Mircea Eliade who presenting himself as a picaro presents his past as “deficient” (292).

Perusing Eliade’s diaries, one may notice that he mentioned his notebooks in which he put down ideas as a valuable reservoir for his books, short stories, and/or potential projects. Under such circumstances, these notebooks may offer a more direct and implicitly more genuine image of his life. The choice of language and the narrative style itself make his literature and diaries inseparable. No matter where he lived, they represented a constant psychological shelter and a temporarily regained native country. He, actually, seemed to have no other option, but to write both his memoirs and his fiction in Romanian and to accept the torn identity of an exile.

WORKS CITED

PRIMARY SOURCES

Eliade, Mircea. *Ordeal by Labyrinth. Conversations with Claude Henri Rocquet*. Translated by Derek Coltman. Chicago: Chicago U.P., 1982.

--- *No Souvenirs. Journal, 1957-1969*. Translated from French by Fred H. Johnson, Jr. New York: Harper & Row, 1977.

--- *Autobiography. 1907-1937. Journey East, Journey West*. Translated from Romanian by Mac Linscott Ricketts. Chicago: Chicago U.P., 1981.

--- *Autobiography. 1937-1960. Exile’s Odyssey*. Translated from Romanian by Mac Linscott Ricketts. Chicago: Chicago U.P., 1988.

--- *Impotriva deznădejdii*. Bucharest: Humanitas, 1992.

--- *Tales of Sacred and the Supernatural*. Philadelphia: The Westminster Press, 1981.

SECONDARY SOURCES

Bal, Mieke. *On Story-Telling. Essays on Narratology*. Somona, California: Polebridge Press, 1991.

Culianu, Ioan Petru. *Mircea Eliade*. Bucharest: Nemira, 1995.

Manolescu, Florin. *Enciclopedia exilului literar romanesc 1945-1989*. Bucharest: Compania, 2003.

Rennie, Bryan (ed.). *Changing Religious Worlds. The Meaning and End of Mircea Eliade*. New York: State University of New York Press, 2001.

Said, W. Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.

Simion, Eugen. *Mircea Eliade. Spirit of Amplitude*. New York: Columbia University Press, 2001.

Starobinski, Jean. “The Style of Autobiography.” In *Literary Style. A Symposium*. Edited by Seymour Chatman. London: Oxford University Press, 1971, pp. 285-299.

Turcanu, Florin. *Mircea Eliade. Le prisonier de l'histoire*. Paris: La Découverte, 2003.

¹ After 1960, when he left Romania, Petru Dumitriu wrote in French; Emil Cioran and Eugene Ionescu wrote their works in French too.

² TRANSLATIONS...

³ Edward W. Said, "Reflections on Exile" in *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000, p. 174; originally published in *Granta* 13 (Winter 1984).

⁴ "From a letter of Ananda Coomaraswamy I understood that due to the influx of refugee scholars from Nazi Germany, it had become almost impossible to find faculty opening in American universities. I knew also that all the positions at the Royal Foundations had long since been filled." In Eliade, Mircea. *Autobiography. Exile's Odyssey*. Chicago: University of Chicago Press, 1988, pp. 78-9.

⁵ Eliade, Mircea. *Pe Strada Mântuleasa*. Translated by Mary Park Stevenson. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1979.

DORIS MIRONESCU

Craii lui Păstorel. De la *savoir vivre* la *savoir mourir*

Prozator încă nefixat în panoplia istoriei literaturii interbelice, Al.O. Teodoreanu se bucură de o (pe deplin meritată) faimă de umorist, gastronom, oenolog și om de duh, toate aceste calități nereușind totuși să dea măsura unui scriitor. Ca epigramist, „Păstorel” se plasează într-un panteon național *sui-generis*, alături de Cincinat Pavelescu, George Lesnea și, de ce nu?, Mircea Ionescu-Quintus, serie aproximativă, dar suficient de elocventă pentru a marca ratarea pe care un astfel de prestigiu o garantează.

Începând de la poreclă – transformată, firește, în renume – Păstorel cultivă, învederat, genul minor. Epigramist, el se amuză să producă versuri „așa cum face găina ouă”, mai ales pe teme facultative ale actualității. Publicist, pune laolaltă, sub același titlu, *Tămâie și otravă*, cronici lejere, evocări, pamflete cu adresă, reportaje și chiar alocuțiuni ocazionale, semn al unei virtuozități discursive remarcabile, dar poate și al unei la fel de nemaipomenite lipse de organizare a talentului propriu. Poetul este brevilocvent, însă mai degrabă în genul caligrafiilor topârceniene decât în acela al rostirilor esențiale din poemele scurte ale lui Arghezi sau Bacovia. Prozator, cultivă accidental nuvela, într-un gen fals istoric și fals eroic, cel mai adesea scriind schițe pe model de împrumut și mulțumindu-se să facă astfel parte dintr-un grup bine conturat la momentul debutului său în lași, alături de umoriștii D.D. Pătrășcanu, S. Popescu, I.I. Mironescu ș.a. Nu doar ușurința scrisului trebuie aici notată, ci orientarea spre teme minore într-un registru anecdotic a cărei glorie, fixată de către maestrul său, Caragiale, avusese tot timpul să se degradeze la epigonii acestuia. Cu toate acestea, Păstorel rămâne un prozator de marcă, pe care istoriile literare și diversele catagrafii ale domeniului din interbelic îl înregistrează cu mult mai multă deferență decât o fac lucrările asemănătoare de astăzi.

Considerăm că „minoratul” asumat al lui Al.O. Teodoreanu ține de o strategie literară, de o poetică uneori explicită a acestuia. Cultivarea genului scurt, refugiul în umbra măștrilor, recursul la tematici deja consacrate drept „inferioare” reprezintă alegeri făcute în cunoștință de cauză de un autor instalat într-o etică a scrisului bine definită. În acest protocol scriitoricesc, un loc de frunte îl ocupă tema moldovenismului, predilectă la Al.O. Teodoreanu, ca și la fratele său Ionel. Și autorul nostru se confruntă

cu spectrul cetății disparente, la „masa umbrelor”. E drept că, spre deosebire de mulți scriitori moldoveni din aceeași vreme care i-au stârnit iritarea junelui Mircea Eliade, Al.O. Teodoreanu pare ceva mai detașat de fantoma scumpă a trecutului „celel de-a doua capitale”. El așază lumea Moldovei și a Iașului într-o lumină plină de deriziune, lumină care va învălui, apoi, opera acestui autor greu de „încadrat”.

Schițele „ieșene” ale lui Teodoreanu prezintă un oraș mort aproape, în care proverbiala încetineală cu care merg treburile („Nu dau turcii!”) este dublată de voluptatea complacerii în lentoare. O umbră de blestem metafizic, o aură mitologică întoarsă pe dos planează peste lucruri. Stranii fenomene naturale însuflețesc duhul locului, determinându-i întrupările: „Descinzi în gara Iași: cenușiu, calm, vid. Îți dai deodată seama că filmul se desfășoară aici *au ralenti*. Asemeni apei din Marea Moartă, aerul la Iași e mai dens și opune omului o rezistență care-l silește să-și târâie picioarele cu încetineală, așa cum se învață în armată pasul de defilare *descompus*”. Aici până și gunoaiele sunt „istorice”, cornurile sunt de ieri („ieșanul e conservator”), birja o ruină, iar calul o mârțoagă. Vânzătoarele de pe Lăpușneanu moțâie în picioare, experimentând emoții surdinizate: plictiseală, vexațiune moale, oboseală fără motiv, visare și tânjeală. Telefonistele sunt lenevoase, exasperând prin încetineală, ceea ce duce la o exprimare sintetică a specificului regional: „Pe când domnișoara de la Centrala-București e mai agresiv-grăbită, colega de la Centrala-Iași e mai aristocratic-nepăsătoare. La București ai impresia că o deranjezi dintr-o îmbrățișare amoroasă, pe când la Iași, dintr-o lectură sentimentală”. În schimb, ni se spune, toți ieșenii sunt intelectuali, așa că, într-un moment de restriște al breslei belferești (*S-au supărat profesorii*), tot orașul compătămește cu ei, „începând cu baroul și sfârșind cu «Asociația chelnerilor celibatari»”. O urbe a cărei viață se hrănește din mândria de a fi avut, cândva, un prezent.

Dar liniștea rezervată ruinelor în amurg nu e, totuși, hărăzită locului acestuia. Iașul nu rezistă ca o fantomă luminoasă a memoriei, grăbindu-se să-și distrugă aura tragică cu ajutorul ridicolului prezent la tot pasul. Într-una dintre schițele cele mai caragaliene ca mod de compoziție, dar originală prin subiect (*Post festum*), este evocat un caz simptomatic. Un doctor celebru se întoarce la Iași, plin de glorie, pentru a-și aminti de tinerețe, de prima iubire și de „primul client”, cu această ocazie întâlnindu-se cu unul dintre primii săi pacienți și aflând că, printr-o confuzie, acesta fusese sfătuit de el să bea „mai puțin” vin în fiecare zi, deși omul era abstinent. Firește, fostul pacient a ajuns acum alcoolic, fără slujbă, părăsit de nevastă. Cariera internațională a medicului ieșean are deci la origini o gafă fondatoare, care a schimbat un destin. Emisarul mahalalelor ieșene îl salută pe medicul de notorietate europeană (să notăm și insistența pe profesia liberală a sărbătoritului, marcă suplimentară a cărturărismului, deci a „ieșenității” sale clișeistice), obligându-l să constate că, prin gafa sa din tinerețe, și-a asumat într-un fel deriva destinală a fostului pacient și, astfel, a ratat și el, puțin.

În proza scurtă despre Iași, Al.O. Teodoreanu nu este, însă, un autor mult superior prozatorilor cel mult onorabili cultivați încă din primul deceniu al secolului XX în cercul „Vieții românești” pentru șarmul lor de povestași, substituibili unul altuia oricând: D.D. Pătrășcanu, I.I. Mironescu, Spiridon Popescu. Pentru

toți aceștia, Iașul sau Moldova e un spațiu al bucuriei/ plăcerii/ artei de „a trăi”, „cu oameni proști, dar cumsecade”, cum zice poetul, sentimentali și contemplativi. Umanitatea candidă a urbei provinciale a sedus un public destul de vast, nu numai moldovean, iradiind chiar și în operele unor oponenți ai acestei tradiții: Mihail Sebastian (în *Steaua fără nume*) sau Camil Petrescu (în *Mitică Popescu*). Toate notele caracteristice ale acestui peisaj uman se cheamă cu necesitate una pe alta: retragerea în provincie îndeamnă la contemplativitate, individualism și viață sufletească. Conservatorismul presupune atașament față de tradiție și față de valorile spiritului, în variante inactuale și pitorești. De aici, tendința de a privi cultura ca pe un tezaur și nu ca pe un circuit viu de valori, prestigiul profesiilor liberale și orgoliul secret de a participa, prin provincialism, la o ordine superioară, statornică, a lucrurilor. Aceste trăsături ar putea fi urmărite atât în proza celor mai sus numiți, dar și în aforismele lui Ibrăileanu, în poezia lui Topârceanu sau Demostene Botez, în romanele lui Ionel Teodoreanu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Victor Ion Popa.

Totuși, Al.O. Teodoreanu rămâne un autor prețuit în primul rând pentru reușita sa de la debut, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, carte care i-a garantat admirația unor spirite subțiri, între care Paul Zarifopol și Alexandru Paleologu. De prisos să mai precizăm că admirația bazată pe afinitate, iar nu evaluarea profesională pe baza unor criterii cât mai obiective de excelență estetică e tot o marcă a secundarului pe care Păstorel l-a cultivat atât, începând de la poreclă. Povestirile din *Hronic...* nu-și inventează genul: autorul îi va cita ca înaintași, fără complexe, pe Balzac (*Contes drôlatiques*) și pe Anatole France (*Contes de Jacques Tournebroche*). De altfel, refuzul originalității evidente, al experimentului și al noutății fac parte din „codul” acestui prozator. Păstorel își face un program și o mândrie din afectarea modestiei, cel mai adesea prin autoefasarea sa ca Autor și provocarea unor lungi șiruri de confuzii la nivel naratologic (cine povestește? și în ce calitate?), pentru care un Camil Petrescu ar fi avut de ce să fie invidios. De exemplu, măscăriciul Vălătuc, propus în titlu ca autor al „hronicului”, nu are în nici un caz prestanța unui „creator de lumi”, „concurrent al stării civile” etc., dar el nu este nici un cronicar propriu-zis, a cărui neutralitate să poată înlocui dreapta judecată a vremurilor, absentă din cursul implacabil al istoriei. Prezența lui trebuie să suplinească, de fapt, absența *autor-ității* de care fac caz toate scrierile din volum: nici una nu este închipuită anume, nici una nu-și disimulează statutul de colportaj, fiecare este spusă de către un narator-martor, care are și el povestea sa. Narațiunile se încurcă în savuroase dezbateri filologice cu privire la geneza câte unui text sau la posibilele sale interpretări, în funcție de „școlile” la modă. O astfel de provocare metatextuală scoate volumul din orice posibilă serie sămănătoristă sau „națională”, rezervându-i un loc esențial în proza românească „artistă”, care depășește falsele valorizări etnico-politice și se așază inextricabil la nivelul estetic.

Numeroase sunt mărcile „modestiei” protocolare, topos scos din cronici, foarte potrivit cu subiectul. Autorul *Hronicului* se prezintă, în aparté-uri, drept simplu editor al unor hârțoage, care de care mai rufoase, scrise de câte un

boier moldovan călător prin Oltenia sau de vreo țitoare de domn ajunsă, spre sfârșitul carierei, la o mănăstire de maici. Alteori, el așterne pe hârtie poveștile colportate de martori ai vremurilor vechi, cum sunt cuconul Manolache Albescul sau generalul Corban, ambii ramolisiți deja, dar având fixate definitiv în memorie pățaniile de pomină ale vreunui contemporan mai deochiat: „Și măcar că amintirile îi jucau multe feste, întâmplându-se ades ca o snoavă spusă o dată despre unul s-o puie a doua oară în sama altuia, istoria logofătului Toader și a iubitului său fiu Costache n-o încurca niciodată”. Mod de a spune că povestea are șartul ei, tiparul ei epic definitiv, aderând astfel la o clasicitate specifică.

Chiar dacă naratorii sunt adesea alții, autorul-editor reintră în proprietatea textului prin notele de subsol. Acolo, el își dă în petec, recunoscând cu umor că ceea ce povestește este neconform cu realitatea, ba chiar pură invenție. Se răfuiește cu criticii și istoricii mai mult sau mai puțin literari, punând pe alocuri în pagină veritabile conclavuri academice în marginea unui manuscris vechi, lăsând pedanții să-și pună în valoare nulitatea pretențioasă. În acest fel, autorul se plasează într-o burzuluiță marginalitate, ca autor al unui text de ficțiune exprimând, laolaltă, gusturile și toanele sale de om subțire. Boem, visător, palavragiu și inoportun, autorul se trezește să identifice, cunoscător, părul creț al cutărui personaj istoric drept „astrahan” sau să gloseze nostalgic, atunci când povestește cum se suduia pe vremuri „la cișmea”: „unde-s cișmelele vechiului Iași?”. El se prezintă ca un original, asemănător, din acest punct de vedere, personajelor pe care le face să defileze în pagini. Scriind despre vremuri vechi, pentru cititori care le pot înțelege, „autorul” își revendică o autonomie orgolioasă, echivalentă cu un autoproclamat drept la ficțiune, la imaginație sau chiar la visătorie.

Această poză este, firește, una „estetă”, o nouă formă de asumare a marginalității, ca replică orgolioasă adresată prostiei didactice și academice. Într-adevăr, Al.O. Teodoreanu aderă la câteva precepte aparent scandaloase, dar, în fond, de bun-simț, ale lui Oscar Wilde, cu privire la gratuitatea artei. Printre acestea: sublinierea anacronismului („aflu că la acea epocă nu exista Camembert, păcat!”), specularea autocontradicției („se zice că [baba Catinca, n.n.] ar fi trăi 200 de ani, dar nu cred”), în general, parada ficționarului („Istoricul literar mi-ar putea dovedi, cu documente zdrobitoare din literatura epocii, că pe vremea când se desfășoară acțiunea nu se scria așa. Ei, și?”). Prin astfel de parade, Păstorel cultivă un anumit gen de cititor, predispus a gusta ficțiunea pentru ea însăși, și nu pentru adulterări naționaliste sau alienant-sofisticate. El încurajează atingerea unui anumit nivel de lectură, asigurându-se de aceasta printr-o serie de calambururi și cuvinte de spirit camuflate (printre care se află la rang de cinste cântecelul intonat la urechea lui Toader Zippa de către Margueritte... de la Motte-Hancourt!), prin lansarea cu seninătate *pince sans rire* a unor enormități care trebuie decodificate fără greș. Cititorul naiv ratează o astfel de lectură, cititorul ideal profită de ea și se delectează...

Însă esteticismul lui Teodoreanu nu înseamnă cult exclusiv al Artei. O dată pătruns pe porțile ficțiunii lui Al.O. Teodoreanu, cititorul ideal, încântat de jocurile de spirit care i-au acompaniat sosirea, se pregătește pentru mai mult. Și, într-adevăr, o a doua treaptă se prefigurează în estetica faptului trăit, în plăcerea existenței. Desigur, este vorba de o plăcere de grad superior, de o

știință a voluptății, iar nu de dezământ. Viața se trăiește cu șart, așa cum și povestirea are regulile ei imprescriptibile. Nu poți chefui oricum, ci doar într-o ordine consacrată; nu poți bea orice, amestecând vinul bun cu cel prost. Nomenclatorul vinurilor e la fel de important ca declinarea a treia imparisilabică. Spre pildă, pe eruditul întru vinuri logofăt Toader Zippa autorul-editor îl ceartă într-o notă de subsol pentru că ar fi „uitat” într-o sonoră enumerare tocmai vinul de Nicorești. Nu din „naționalism viticol” (formula lui Șerban Cioculescu), ci pentru că există un protocol al vinurilor, ca și al berbantlăcurilor în lumea din *Hronic...*

Erudiția în materie de vinațuri ajunge astfel un etalon al rafinamentului și o garanție că viața este trăită cum se cuvine, după un tipic de mult stabilit, după o măsură de aur. O elegantă dizertație a lui Toader Zippa despre vinul de Uricani exprimă limpede necesitatea etichetei, a codului în ingerarea băuturilor, fiecare cu atestatul ei de noblețe și cu trena ei de referințe: „Uricaniul, fraților, ar fi înnebunit regescul Versailles și împărătescul Fontainebleu. Numai în gavotă, în pavană sau în menuet își poate găsi pașii omul care l-a băut și numai o arie de Lulli sau Rameau nu i-ar zgâria atunci urechea”. În acest sens poate fi înțeleasă și desemnarea drept „cărturar” a lui Al.O. Teodoreanu, consacrată de eseul comprehensiv dedicat lui de Al. Paleologu în *Spiritul și litera*. Prozator „livresc, de a doua instanță” este Păstorel nu numai pentru că împrumută modelul povestirii drolatice de la Balzac, ci pentru că viața este întrezărită de el ca o valoare ce se cere evaluată cultural.

„Moldovenismul” lui Păstorel se exprimă în povestirile din *Hronicul măscăriciului Vălătuc* sub forma unui discurs deloc alintat despre trecut, într-o viziune matură a regiunii cisprutice. Imaginea dominantă este aceea a decăderii, foarte prezentă în literatura post-unionistă, dar oarecum stranie în contextul unor bucăți narrative plasate în întregime în perioada anterioară lui Cuza. Chiar și cea mai arhaică relatare dintre toate, aceea a paharnicului Pantele, descrie fericita epocă a lui Aleco Vodă, când aproape curgeau lapte și miere pe uliți (chit că paharnicul demonstrează credibil că acest lucru nu a fost cu adevărat posibil niciodată!), ca pe un moment lăsat cu jale în urmă. Așa încât suntem obligați să înregistrăm ca pe o mare temă a volumului, o supratemă chiar, decăderea, ruina, prezentul jălălnic amintindu-și printre episoadele sale de cruntă senilitate un trecut strălucitor. Epocile descrise sunt unele de lux și fericire, de eroism și desfrânare, eroii lor fiind drăcosul lancu Durău, îndrăznețul căpitan Costache Zippa, „cumplitul” Trașcă Drăculescul sau „neobositul Kostakelu”. Cu foarte puține derogări de la normă, aceștia sunt niște vajnici măscărici ai lumii în care trăiesc (ideea este argumentată de către Gheorghe Hrimiuc în excelentul studiu publicat în chip de postfață la ediția *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, Iași, Junimea 1989) și pe care o distrează, amețind-o, cu poznele lor de mirare și cu închinările lor în karaghioz. Majoritatea sunt atleți erotici, defilând sub deviza lui Kostakelu după care „fie vadra câtu de plină și femeia câtu de goală, elu înapoi nu dă”. Idealul lor bărbătesc reprezintă o modificare creatoare a celui patriotic, o deghizare a eroismului (deviza lui Trașcă Drăculescul este „cu dragostea-n neam și cu hula-n dușman!”). Există un fel de cod bărbătesc în care figurează performanța erotică, dar și rezistența la băutură și potența spiritului, aceasta din urmă nereducându-se doar la pălăvrăgeala duhlie.

Un veritabil „hronic al vârstelor” este *Hronicul măscăriciului Vălătuc*. Nimeni nu scapă neatins de trecerea timpului, iar „craii” care au făcut faima deocheată a unei întregi epoci trebuie să-i suporte ravagiile cel mai tare. Nuvelele din *Hronic...* cuprind două momente: unul care enumeră isprăvile de-a mirare ale berecheților din tinerețe, când deșertarea paharelor urmează zile și nopți de-a rândul, au loc dueluri vitejești și inutile, iar dudușile iau una după alta calea Vărăticului spre ispășire, și un al doilea moment, când fostul crai îmbătrânește, sărăcește și e înșelat de o ultimă iubire iresponsabilă. După ce și-au făcut spectacolul deplin al performanțelor potatorice sau erotice, „măscăricii” decad în postura de „miluiți”, înșelați de femei, sau pur și simplu oficioși sentimentali, suferind o metamorfoză inexplicabilă. Astfel, focusul lancu Durău, personaj de seamă al mai multor istorii berbante, apare în *Sposedania lancelului* într-o stare jalnică, sărac, singur și încornorat. Căpitanul Costache Zippa, din *Pursângele căpitanului*, primește vestea ruinei imediat ce se trezește dintr-o beție legendară, de zeci de ani, echivalentă cu o viață de desfătări, în fața îngrijorătorului registru de cheltuieli. Trecerea sa de la vin la apă nu e lipsită de consecințe: urmează imposibilitatea redresării, dovada necinstei dinspre partea femeiască, duelul pentru spălarea rușinii și moartea. Cumplitul Trașcă, cel care a plodit toată Oltenia cu sămânță de viteaz pe la 1750, se stinge (e drept că la 90 de ani) de jale că i-a murit în brațe soția adolescentă. O situație aparte pare să fie cea din *Inelul Marghioliței*; noutatea vine din aceea că, aici, „cuceritorul” este femeia, iar nu bărbatul, performanțele de galanterie ale Marghioliței fiind, în esență, capodopere de șiretenie manipulativă. Conu Toderiță, bietul soț încornorat al tinerei femei, capătă în finalul nuvelei o aură ca de sfânt, însă sfințenia lui constă în simpla „inocență” intelectuală, iar nu în cine știe ce calități morale misterioase. Toderiță este martirul tagmei sale purtătoare de coarne, pedepsită, de obicei, pentru păcate precum răutatea, urâtenia și prostia. Însă iată că și maeștrii tinerimii, lancu Durău sau Costache Zippa, o pățesc.

Despărțirea lui Păstorel de orice romantisme și sămănătorisme este aici deplină. Ciclu vital prin care trec lancu Durău, Trașcă Drăculescul și Costache Zippa (în variantă completă) și implicația existenței unui ciclu chiar și în povestirile, fragmentare din acest punct de vedere, ale Marghioliței și Neobositului Kostakelu este altceva decât mesajul etnocentric al perenității neamului și al vitejeiei nestăvilite a acestuia. Prima povestire din volum este *Sposedania lancelului*, punându-ni-l în față pe nemaipomenitul Durău nu în culmea gloriei, devenită deja legendă, ci în momentul maximei sale prăbușiri, când s-a retras, bătrân și ruinat, la o vie din Socola, numai pentru a atinge culmea rușinii ca încornorat de către Aglăița din Tatarăș cu episcopul Sofronie. Poziționarea în cadrul volumului nu e întâmplătoare, astfel implicația fiind una clară: nu berbantlăcurile lui lancu interesează din punctul de vedere al autorului, ci situarea acestora într-o perspectivă temporală ciclică, confruntarea craidonului cu timpul.

Nuvelele propriu-zis istorice ignoră marile evenimente, tratându-le pasager și subliniindu-le caracterul fictiv. Astfel, ciocnirile oltenilor lui Trașcă cu turcii

sunt mai mult semnale ale unei vitejii virile, deturnate de la câmpul ei predilect de manifestare, care e alcovul. Moldoveanul Kostakelu, în schimb, trece nesmintit pe lângă istoria „mare”, nevoind s-o recunoască. El supraviețuiește celor mai mari prigoane printr-un noroc fenomenal, fiind plecat la vânatoare atunci când îl caută călăii acasă, aproximativ în modul în care căpitanul Costache Zippa, revoluționar din prietenie, nu din convingere, scapă de prigoana lui Mihail Sturdza pentru că se îmbătase la o moșie prea tare ca să mai participe la adunarea fatală a conspiratorilor de la pașopt. Dacă decăderea lui Iancu, Trașcă și Costache Zippa este evident o temă a nuvelor ce le sunt dedicate, Kostakelu și Marghiolița par să nu sufere de pe urma trecerii timpului, ei fiind surprinși de narator într-un moment de – am spune – „genială expansiune” erotică, în admirația parșivă a întregii societăți de vază moldovene a vremii lor. Însă nici în cazul lor nu lipsește umbra ruinei care amenință totul. Paharnicul Pantele, naratorul în grai cronicăresc al isprăvilor Neobositului, deplânge trecerea timpului cu vorbe împrumutate de la Costin și amintește cu jale de „al treilea an al domniei lui Aleco-vodă”, vreme fericită și de mult dipărută, așa cum și cărțile scrise de Kostakelu în pilda lui Neculce, *O samă de măscări* și *Povești măscăroase*, au dispărut regretabil. Soarta autorului lor poate fi ușor bănuită.

În cazul Marghioliței, lucrurile sunt iarăși limpezi: tânăra cuconiță cu lecturi franțuzești este în floarea vârstei și în deplinătatea puterilor seducătoare, ea corupându-l și pe melancolicul și misteriorul Mihai Boian, dar această epocă nu va dura mult. Un memento este tocmai identitatea naratoarei (în *Inelul Marghioliței* este vorba de o naratoare!), Ecaterina Opriș, fosta țiiitoare a „domnului Alexandru Balanțoff” și aflată acum la mănăstirea Văratec – ușor de ghicit – spre mântuirea omeneștilor păcate. Ecaterina Opriș este și ea o Marghioliță, aflată la o vârstă mai înaintată.

Întrebarea care se pune este de ce are loc această întoarcere a cursului ascendent al istoriilor, așa încât vechii „crai” devin niște biete căzături, iar epoca triumfurilor lor o biată amintire în gura târgului. Acesta este un versant, credem, insuficient cercetat al operei lui Al.O. Teodoreanu. Gh. Hrimiuc interpretează, în consistentul studiu din 1989, literatura lui Păstorel ca pe o literatură a sărbătorii care, interpretată prin Caillois, Durand, Bahtin și Eliade, ducea la asumarea unui etos tradițional de către eroii săi, care se văd continuați prin urmași chiar și atunci când se vor îngropa precum via în pământul nisipos. Bonomia chefliilor ar însemna, astfel, un hermetism de esență pură, dominat de credința în Dumnezeu și de încrederea în bunul mers al lucrurilor. Gh. Hrimiuc îl citează pe faimosul logofăt Toader Zippa, al cărui meșteșugit testament din „Cartea de aur” a vinurilor manifestă tocmai astfel de sentimente față de fiul Costache, care-i va succeda la masa chefurilor. Numai că fiul nu se va ridica la înălțimea tatălui, iar moartea lui va însemna sfârșitul neamului lor, lăsând în urmă doar un nume cu o glorie dubioasă și un cântecel de lume. Finalul deplorabil al mai tuturor „crailor” lui Păstorel, care după momentul de veselie cunosc întristarea și moartea, ne obligă să considerăm că sărbătoarea nu este decât o singură latură a înțelegerii existenței la Păstorel, una spațială, dar nu temporală. Or, *Hronicul* este o carte despre istorie tocmai pentru că

faza statică, fericirea care nu cunoaște limita temporală, se sfârșește intrând în timp. Căderea în istorie ar putea, foarte bine, să fie tema cărții acesteia.

Timpul rușinează neamurile și pe individ, le reduce statura, îi obligă să se confrunte, adesea, cu tocmai acel gen de samavolnicie practică de ei în tine-rețe. Iancu e încornorat, Costache Zippa e ridiculizat, iar Trașcă Drăculescul se amorezează la bătrânețe. Să fie acesta un semn că alcoolul dăunează grav sănătății? Nu, pentru că băutura pare să le prelungească viața acestor îndrăzneți. Dar, dacă mai devreme am văzut că vinul face parte dintr-un protocol, că vorba de duh și isprava erotică de haz și pomină presupun o anumită ordine ceremonială și o atitudine *estetică* față de viață, putem constata că atitudinea eroilor noștri rămâne, și în mijlocul dezastrului, tot una nobilă. Fiecare dintre ei își păstrează rangul, încercând nu doar să evite scandalul public, dar chiar să se înconjoare de o aură de măreție. Aflând *de visu* că logodnica îl înșeală, Costache Zippa nu o rușinează de față cu martori, ci îl convoacă la duel cavaleresc pe fostul subordonat Dan Dămăcuș, pentru a muri de sabia lui, a doua zi dimineată, la Copou. Moartea lui Trașcă în brațe cu tuberculoasa Silvia Contăș este de fapt o sinucidere acompaniată de fenomene cosmice, ca în cronici. După o viață de benchetui, Iancu Durău se reculege în cheful tihnite, speculând totuși o situație ambiguă: la mănăstirea Agapia, la masă cu episcopul Sofronie, el o ascultă pe maica Melania care îi „zice de lume”, forțându-l pe bietul episcop să suspine: „și nu ne duce pe noi în ispită”. Durău se retrage definitiv, spre penitență, la via (!) de la Socola, abținându-se să mai iasă în lume, abia după ce Sofronie îl confruntă cu spectacolul jalnic al propriei degingolade sentimentale, devenit, din crai, încornorat. Retragerea lui la vie și apoi la prietenul său cuconul Manolache Albescul, la moșia Chioaia (onomastica și toponomastica sunt, și ele, demne de atenție), este echivalentul modern și mai puțin... japonez al sinuciderii cumplitei Trașcă.

Se vede de aici că „măscăricii” lui Păstorel se ghidează după etichetă nu numai la chef, dar și în vremuri de restriște. Dacă pentru un cunoscător de vinuri, a petrece înseamnă de fapt *savoir vivre*, destinele cuprinse în nuvelele din *Hronic* și, în același timp, *Hronicul* întreg concură într-un *savoir mourir*. Tema istoriei este transformată de autorul nostru în tema omului confruntat cu marea nedreptate a trecerii timpului. Poate că acesta este sensul joncțiunii realizate de Păstorel în acest volum între sărbătoare și istorie: intrarea în timp arată că estetica faptului trăit a cuprins, totodată, o morală a acestuia. Codul estetic care impune menționarea vinului de Nicorești lângă cel de Cotnari și cel de Uricani se transformă într-un cod etic de îndată ce timpurile sunt potrivnice, de cum istoria intră în scenă. Doar că aici nu este vorba de Istoria mare, ci de istoria minoră, de dezastrul intim, de tragediile casnice și de infernul domestic.

Păstorel nu a fost un cugetător pe tema omului în fața istoriei, în maniera pe care prozatorii postbelici au consacrat-o. El nu moralizează pe teme politice în stilul lui I.D. Sârbu, iar obsesia sa nu e „tema puterii”, așa cum e la Breban. Însă, chiar și în registrul aparent minor cultivat cu îndârjire de autor, tema lui este una de mare anvergură, susținută cu un panaș stilistic redutabil. *Hronicul măscăriciului Vălătuc* nu conține o reflecție apăsătoare originală despre istorie, ci formulează un tip de erou pe care ne-a plăcut să-l așezăm, în titlu, alături de venerații crai mateini. Aproximarea nu ni se pare deloc deplasată...

ANTONIO PATRAȘ

Un călător fără voie (II)

Din notele păstrate de pe urma periplului grecesc nimic personal nu iese în evidență, nici un accent mai îndrăzneț, măcar cu jumătate de ton, acolo, peste media unei corecte compoziții școlare¹. Am crede că junele călător e orb cu desăvârșire, dacă n-am fi avertizați, de pe pozițiile unui platonism intransigent, asupra inutilității proastei îndeletniciri de a colecționa imagini: „Vedem noi oare vreodată ceea ce este cu adevărat? Sunt oare lucrurile așa cum ne par nouă?”². Interogația retorică înlătură așadar, din capul locului, posibilitatea contemplării realității concrete și a imortalizării tranzitoriului, fie și sub forma albumului de imagini tezaurizate în memoria afectivă. Să fim înțeleși: oricât ne-ar lua ochii, natura rămâne doar un banal simbol în care se oglindesc eternele prototipuri. În aceste condiții, încercarea de a prinde ceva pe retină devine zadarnică vânare de vânt. Pura empirie se destramă în valuri de iluzie³.

Ca atare, o vagă senzație auditivă („Marea geme”), care promitea mult, nu se mai amplifică muzical, cum era de așteptat, până la presimțirea terifiantului zgomot de uragan, estompându-se în schimb în nefericite falduri retorice, fără pic de credibilitate: „Dar glasul ei nu e cântecul izvorului ce ademenește pe pescarul melancolic cu vrajele lui tainice, ci e cântecul sinistru și profetic al tristului bătrân Glaucos, care se plânge în ceasul său eolic”. Dezmățul de vorbe aduce la suprafață întreaga recuzită mitologică și expresivă, cândva prețuită drept spuma cunoștințelor unui elev sânguincios, de nota zece. Acceptabilă în limitele acestui exercițiu preliminar, simpatic doar ca paradă stilistică de acreditare, prodigalitatea ajunge treptat să paraziteze discursul și să-l stoarcă de vlagă. Ca să dau numai un exemplu, pe lângă alte figuri de legendă, din adâncuri mai apare „Amfitrite, cu voalul miresei”, ce „stă feciorelnică și sficioasă lângă soțul ei pe carul tras de tritoni”, iar „Doris, mama ei”, le iese înaintea „cu facla nupțială”⁴. Și spectacolul mitologic continuă. Cortegiul de zeități nu se sfârșește cu una cu două. După avalanșa de referințe livrești, ne dăm seama că impresia inițială fusese greșit înțeleasă. În fapt, nu trecutul răsare din apele mării. Din contra, după chiar cuvintele călătorului, „marea tresare din nou la amintirea trecutului...”. Și fiindcă tot am adus vorba, dacă ne amintim corect procedeul descris de Proust, în cazul de

față raportul se inversează: realitatea e pur și simplu în-ființată acum de litera moartă a cărții, și nu recreată imaginar din sevele memoriei afective, cum se întâmpla în *À la recherche du temps perdu*...

Și iată cum, în loc să fie percepută direct, în divers-fascinanta ei fenomenalitate, natura capătă un aspect decorativ, de carton, lăsându-se descifrată numai în cheie alegorizantă, după metoda care făcea cândva gloria școlii unui Quintilian, de pildă. Nu ne mai surprinde, prin urmare, nici alternarea facilă de procedee, în scopul evitării monotoniei la nivelul compoziției. Senzația de stereotipie, de mecanică improvizatie persistă, ca în fragmentul ce ilustrează stângaci, în maniera rezolvării unei teme pentru acasă, toposul *ubi sunt?*, fără a izbuti să trezească în conștiință înfiorarea legitimă: „Dar unde sunt acum Nereu și Proteu? Unde e Amfitrite, «zeița ilustră ce nutrește o mie de monștri la sânul său, zeița bocitoare ale cărei valuri se sfarmă cu zgomot de stâncă»? Unde e Triton, cântărețul maestru din concă, ce a rostogolit în valuri pe Misenus pentru că îndrăznise să se ia la întrecere cu el? Unde sunt muzele mării, sirenele? Unde e Scila? Unde e Caribda?”⁵.

Sufletul omului care scrie își doarme aici somnul de veci, toropit în minciuna vechilor basme. Așa, narcotizat cu otrava lecturilor obligatorii, istețul drumeț nu părăsește leagănul mitologic nici chiar atunci când parcă ar intenționa, în sfârșit, să transmită o emoție personală, sau măcar umba unei trăiri cât de cât autentice. În ciuda a ceea ce anunța, relatarea întârzie să devină confesiune, pentru a recurge la aceleași trucuri retorice spre a simula, cumplit de fals, exaltarea: „mi-ar trebui ochii și mintea unui grec de pe vremea lui Homer spre a-mi putea exprima în cuvinte zguduirea sufletească ce resimt la ivirea triumfătoare a soarelui, a în veci tânărului Helios”⁶.

Din păcate nu cuvintele poartă vina în cazul de față, ci tocmai „realitatea” din spatele lor, ceea ce ar fi trebuit de fapt să le însuflețească. Zadarnic: oricât s-ar strădui să dea impresia vieții, discursul rămâne un *flatus voci* care funcționează în gol, hrănindu-se cu țărâna vorbelor moarte. Însă credința apriorică în ideea inconsistenței lumii concrete (certată cu orice prilej ca vinovată iluzie) îi facilitează călătorului evaziunea în universul formelor pure, plăsmuite de imaginația artistică. Intrarea în lume (dar și ieșirea din ea) se face aproape invariabil prin intermediul unor analogii construite, toate, după tipar *livresc*⁷ (nici nu se putea altfel!), cam în felul acesta: apa „are aparența unei oglinzi lucii de Veneția...” iar priveliștile sunt „ca niște peisaje măiestre de ale lui Claude Lorrain”.

După un timp, obosit probabil să tot confrunte imaginea din carte cu realitatea vie și năbădăioasă din fața ochilor săi, spre a le dibui mereu înșelătorea asemănare, călătorul lasă condeii jos, nu fără a încheia cu o frumoasă explicație: „Eu port în retina mea un Bosfor ideal”. Așadar, dacă viața imită arta (viziune mai curând manieristă decât... platoniciană), ochiul trebuie să se îndrepte spre veritabilele modele, acordând naturii privilegiul consolator de frumusețe imperfectă a copiei. Așa e, în lumea artei Lovinescu se simte mult mai în largul său decât pe creasta valurilor⁸.

De aceea se și arată criticul atât de entuziast când vine vorba de popasurile culturale. La München, spre exemplu, bate muzeele ca un turist fanatic, cu ghidul la purtător, după care operează o prealabilă selecție și consemnează numai lucrurile de prima mână. Nota personală încă lipsește din comentariu, ca și limbajul tehnic, specializat, făcându-și în achimb simțită prezența intenția publicistică, cu miză didactic-informativă. Lovinescu admiră regulamentar pânzele clasice ale lui Anselm Feuerbach, pe motiv că „respiră liniște și seni-

nătate”, și face reclamă tablourilor lui Moritz Schwind, de la Galeria Schack, fără să furnizeze multe detalii legate de arta compoziției, dar plasând în text o vioaie anecdotă („Ludovic I, cu toate că i-ar fi spus pictorului «maestre Schwind, ești un geniu și un romantic», nu i-a găsit nici un rol în marile sale lucrări artistice”) – procedeu adus la desăvârșire abia în *Memorii* și folosit acum spre a sugera că timpul a reparat, uite, nedreptatea de altădată.

În fața „minunilor” gliptotecii („cea mai reușită”) din capitala Bavariei junele Lovinescu rămâne pur și simplu cu gura căscată, și își verbalizează uimirea într-o searbădă beltea de superlative, trădând nivelul unei culturi medii, de amator. Din toată galeria se distinge, prin „desăvârșirea amănuntelor” (sic!), „așa numitul *Faun Barberini*, sculptat în mărime supranaturală în marmură de Paros”, creație ce „pare a fi originalul unui mare artist din epoca lui Alexandru”. Dar autorul nu se mulțumește mereu cu postura de simplu reporter și riscă de câteva ori explicații ceva mai docte, luate probabil dintr-o enciclopedie aflată la îndemână, de n-or fi cumva reminiscențele lecturilor din vremea când făcuse oarecare pasiune pentru arheologie. Expertiza impune anumite rigori: întâi indicarea „motivului”, în diacronie („zeul e reprezentat dormind, ceea ce nu putea să fie un motiv plastic înainte de epoca elenistică”), apoi descoperirea sursei, atribuirea („e din cerul lui Lisip, dacă nu chiar din dalta marelui maestru”)⁹.

Chiar dacă nu convinge întru totul, exprimarea uimirii denotă o dispoziție parcă mai participativă, favorabilă transferului empatic. Or, secvențele acestea sunt foarte prețioase, pentru că încearcă să comunice totuși câte ceva și despre personalitatea omului de dincolo de text. Din păcate, și aici, impresia de convențional înăbușă manifestarea spontană a trăirilor interioare, iar interpretarea păstrează aerul acela de insuportabil diletantism și de platitudini încălecate ce se degajă din extazul obligatoriu al iubitorilor de turism în grup. De pildă, tablourile „marelui” Arnold Böcklin nu rețin atenția decât prin „farmecul tragic al subiectelor și prin coloritul lor izbitor”. Atât aflăm despre arta pictorului – de ajuns, totuși, spre a transmite și altora „puternica” impresie, a cărei autenticitate se cere din nefericire verificată numai la fața locului: „nimic nu m-a impresionat mai mult decât pânzele lui Böcklin, care îți dau senzația sinistrului și a tragicului în cel mai înalt grad”¹⁰. Doar locuri comune, așadar.

După cum se observă, Lovinescu vorbește la fel de stereotip și în termeni tot așa de vagi și despre natură, și despre artă. Nici muzeele din Italia nu reușesc să-i schimbe în vreun fel atitudinea sau discursul de călător pierdut în imensitatea unei lumi de carton. *Cina cea de taină* îi stoarce lacrimi de admirație (cum se și cade în cazul operei unui geniu), pe lângă mulțimea vorbelor fără rost, de cumplită banalitate („Imaterialitatea întregului tablou. Pare că plutește; ai crede că e un vis... Și ce perspectivă (...)! Ce priveliște frumoasă se așterne pe geamul din fund, aceeași priveliște ce se desfășoară în spatele *Giocondei*, cealaltă capodoperă a lui Leonardo!”), acceptabile doar ca uvertură la discursul publicitar imediat subsecvent: „Îndemn deci pe oricine, ca, oricât de puțin ar sta în Milan, să lase la o parte toate ademenirile civilizației practice de astăzi și să-și îndrepte pașii către modesta biserică Santa Maria delle Grazie, spre a-și înălța sufletul în contemplarea unei minuni artistice”¹¹.

Curiozitatea turistului Lovinescu pentru capodoperele artei occidentale se potolește însă destul de repede, ca orice excitație periferică, stârnită doar de presiunea factorilor externi. Patima pentru lectură și pentru cartea tipărită se dovedește, din nou, tiranică și exclusivistă, pentru că-și are rădăcinile înfipte adânc, în chiar miezul personalității criticului (edificate, repet, pe

fondul lipsei de energie vitală): „Stau o clipă. Am o temere. M-aș întoarce... Am cetit atâtea asupra acestei *Cine*; în jurul ei stau atârinate atâtea ghirlânzi de laude seculare; peste dânsa s-a revărsat atâtea entuziasm, încât o văd ca într-o aureolă. Pulberea de aur a timpului a încărcat-o de glorie și de poezie. Îmi va apărea ea *acum* (s.a.) așa cum o zăresc prin ochii atâtor artiști și poeți ce au preamărit-o și cântat-o?”¹². Răspunsul e, se subînțelege, negativ, și reclamă refugiu în bibliotecă.

În proza de ficțiune Lovinescu nu preia decât rareori fragmentele descriptive, de a căror convenționalitate își va fi dat seama, lucid, ca și de falsitatea exaltării obligatorii, din moment ce ține să precizeze într-un loc, excedat de atâtea frumusețe: „Știu că e de rigoare să admirî toate acestea, să treci în extaz pe dinaintea unor frescuri șterse”. De aceea, secvențele „revizuite” sunt scoase cu precădere din alt gen de notații, de factură narativă, „realistă”, inserate preponderent în memorialul „italian” (vezi mai cu seamă „paginile florentine”). După excursia prin natură și instructivul itinerariu artistic, călătorul simte nevoia să se relaxeze într-un mod cât mai confortabil, ca un burghez ce știe să prețuiască și plăcerile spiritului, și binefacerile civilizației: „Admir totul ce are o valoare în sine sau numai dată de timp, dar fac o largă parte și simțului de modernitate. De aceea simt o mare plăcere când văd o gară largă și spațioasă, o stradă curată și plină de aer sau un otel cu tot confortul de care ai nevoie”¹³.

Relatarea voiajului în Italia conține într-o măsură mult mai mare observații luate „pe viu”, și abia din aceste notații se conturează, deocamdată prin ceață, liniile binecunoscutului autoportret psihologic din *Memoriile* de peste trei decenii. Contactul cu oamenii pare mai interesant chiar decât dialogul cu operele de artă, dar numai câtă vreme vizitatorul rămâne în expectativă și își păstrează dreptul de a asista din afară, ca simplu privitor, la spectacolul străzii. Lovinescu detestă băile de mulțime. Mizantrop moderat, se ferește de lume dintr-un instinct salubru, fără a o disprețui neapărat – preferă totuși să cultive, discret, plăcerile solitare, pe gustul celor puțini.

Atitudinea nu e de condamnat, având în vedere excesiva familiaritate a italienilor (firea lor expansivă, volubilitatea șireată), în care criticul întrezărește trăsăturile așa zicând „meridionale” ale propriului neam, schimonosite însă teatral, ca pe o scenă de operetă. Afară, dacă nu te ferești la timp, băieții de prăvălie „îți aruncă praf în față”. O cameră bună de hotel se tocmește, apoi, după un veritabil ritual, jucat cu cea mai stridentă vervă actricească. Hoție în toată regula, ce mai! Noroc de incidentele amuzante, prinse în pagină cu umorul firesc cerut de comicul situației și al caracterelor. La vestitele Arene din Verona, ca și în cazul celorlalte obiective turistice, scriitorul este întâmpinat de nelipsitul ghid care, constată el, resemnat, „ca să-mi probeze că știe românește mă înjură de d-zeu și recită un cântec pornografic”.

Comedia tocmelii și jecmăneala locvace formează de fapt spiritul viu al locului, surprins în scene pitorești, intens colorate, cu miez în genere anecdotic, de portret moral. Nu sunt trecute cu vederea nici detaliile vestimentare, nici comportamentele tipice, interesante foarte dacă ne gândim la perspectiva imagologică. În restaurante s-ar putea să întâlnești oricând „un ofițer ungar” aflat „în luna de miere cu o nemțoaică, căreia îi plac mult fructele zăhărite și ține cu prea multă dragoste la un *bubi* impertinent”¹⁴. Pe tren dai, în schimb, de „bărbați îmbrăcați în haine slinoase” și (motiv predilect, devenit clișeu) „unguroaice durduli”. Unele amănunte rămân, totuși, pur decorative, fără alt rol decât acela de a fixa cadrul și de a sugera atmosfera. La hotel, un

„gligan îmbrăcat în frac” te conduce în odaia, inevitabil, „proastă”, mobilată cu „un enorm pat de lemn, pe care trebuie să te opintești ca să te poți sui”. Dar, odată retras la adăpost, călătorul uită de necazuri și se arată dispus să încerce finalmente, de la distanță, fiorul admirației sale pentru peisaj (pentru că „din depărtare, priveliștea orașului se simplifică”), cauzat însă tot de trăirea retrospectivă, culeasă din cărți: „și așa cum șed la fereastră, mă apucă taina sfântă a lucrurilor ce nu mai sunt. În fâșii luminoase se perindează istoria Veronei, și pentru fiecare epocă, *presimt mai mult decât văd* (s.n.), în noapte, urma întipărită în piatră”.

Ochiul se închide din nou la lumea din afară, trăgând peste lucruri cortina entuziasmului factice și a expresiilor lemnoase, ca în următorul fragment plasat strategic la final de text: „Privești la talazuri, privești la cer și atunci misterul infinitului nepătruns te cuprinde, ca dintr-un fund de mare se ridică în sufletul tău întrebări care te chinuiesc, te frământă și-ți umplu ochii de lacrimi...”¹⁵. Ei bine, din starea aceasta de prostrăție autoscopică naratorul nu mai vrea să iasă decât în mod cu totul excepțional, când realitatea i se înfățișează în chipul unei femei frumoase, asemeni acelei „domnișoare triste” coborâtă parcă din tablourile „pe care pictorii Renașterii le-au zugrăvit așa de sublim”. E vorba de Giovannina, o tânără cu fața „pură și ideală, pietrificată de durere”, în urmărirea căreia pornește, cu însuflețire, altminteri atât de placidul turist: „m-am urcat și eu în același vagon. (...) stau în fața Giovanninei și o privesc ca atras de o putere tainică. Nu cred să fie ceva mai mișcător decât tristețea, mai ales când ea e întipărită pe o față fină, de o albeață transparentă și cu o ușoară tresărire de roșeață pe la umerii obrazului umbrit de gene mari culcate peste ochii adormiți de melancolie”¹⁶.

Sensibil în grad maxim la chemarea „eternului feminin”, Lovinescu nu-și găsește cuvintele nici în aceste împrejurări delicate și sfârșește, ca întotdeauna, prin a vorbi în citate. Dar impresia nu mai pare așa artificială. Dincolo de vocabula moartă presimțim sămburele unei emoții cu adevărat autentice, ca atunci când îi apare în față „o spălătoreasă viguroasă, tăiată din marmură albă ca o cibela frigiană”¹⁷. Comparația ne îndreptățește să presupunem existența unui fior strict estetic, care condiționează aprecierea. Însă analogia acceptă aici (faptul merită semnalat ca excepție!) reversibilitatea, sugerând suprapunerea trăirii estetice peste nedezmințita atracție erotică. Iată în ce termeni e percepută uneori arta: „o madonă de Roselli, cu pruncul în brațe, își arată obrazul ei rotund, gras și fără ideal”. Un aer gnostic, în linia doctrinelor dualiste, se degajă din formulările acestea tranșante (de nuanță... bovarică, nu-i așa?), atenuate doar rareori, sub presiunea efectului narcotizant al frumuseții plasticii feminine.

De aceea, probabil, proaspăt sosit în Florența, tânărul Lovinescu nu se mai extaziază la vederea monumentelor culturale, pe care se mulțumește să le menționeze succint (Arnul, Ponte Vecchio), reproducând apoi copios texte citite anterior din operele celor mai de seamă eroi ai cetății, de la Benvenuto Cellini la Michelangelo. Doar reprezentantele sexului slab îi mai câștigă atenția, ba chiar îl fascinează de-a dreptul, de cum le zărește mergând pe jos, „cu ovalul alungit al feței, de o culoare alb-mată, în care nu se vede nici un reflex roz, cu profilul delicat al nasului ce se termină într-un punct fin, ideal, ridicat cu nobleță în aerul pur al înserării, cu ochi negri de orientale peste cari sprâncenele par două lipitori prelungite până peste tâmples”¹⁸. Amănuntul merită reținut, pentru că motivul iubirii florentine va reapărea obsesiv (am spus-o deja), într-o formă sau alta, în mai toate operele de imaginație ale

criticului¹⁹. Nici pe slujba religioasă la care participă nu pune preț, în pofida faptului că descrie acribios ritualul (e drept, la modul decorativ, neutru, fără umbră de sentiment religios) și găsește amuzantă înflăcărea predicatorului „tremurând din tot corpul ca apucat de spasmul iubirei”²⁰.

Când nu-i mai iese în cale nimic demn de interes, autorul însemnărilor recurge din nou la citate (reproduce chiar un decret prin care s-a hotărât ridicarea Domului din Milano) – pesemne exclusiv din nevoia de a umple pagina, pentru că simțirea îi pare amorțită cu totul, iar eterna justificare vizând disproporția dintre intensitatea emoției și caracterul limitat al posibilităților de verbalizare („pentru a nu risipi vorbele în zadar descriind ce nu se poate descrie”²¹), date fiind circumstanțele, nu izbuteste să convingă pe nimeni.

Așadar, voiajurile lui Lovinescu sfârșesc așa cum au început: în citat, în carte. Prin spațiul geografiei reale scriitorul a fost numai un călător fără voie, purtat de ici colo din pricini felurite, care n-au ținut de alegerea sa. Dacă ar fi să-l credem pe cuvânt (și de data aceasta n-avem ce face!), în singura călătorie adevărată scriitorul nu pleacă decât o dată cu încetarea tuturor celorlalte drumeții. Când viața nu mai tulbură cu zgomotul ei dansul neobosit al cuvintelor pe albul foilor de hârtie.

¹ Observația ar justifica, astfel, opinia lui Mircea Zăciu, potrivit căreia „gustul călătoriei pentru plăcerea ei proprie, fără sensul utilitar, aproape că ne-a lipsit” (Mircea Zăciu, *Teritorii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 21). Oricum, călătorul, dacă ține jurnal, face măcar involuntar proză, ca monsieur Jourdain, burghezul lui Molière, și asta deoarece călătoriile „sunt totuși literatură din punctul de vedere al structurii lor; călătoria, ca și orice text literar, este materializarea unui traseu virtual care se desfășoară independent de intenția și voința autorului, organizându-se într-o schemă epică definită” (cf. Mircea Angheliescu, *Literatura română și Orientul (secolele XVII-XIX)*, București, Ed. Minerva, 1977, p.114).

² E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 32.

³ Potrivit lui Andrei Pleșu (*Pitoresc și melancolie*, Humanitas, 1992, p. 68), „peisajul adevărat nu reproduce natura, cât o imaginează, dacă nu de-a dreptul o instituie, după exigențele unei interiorități orientate anagogic”.

⁴ E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 28.

⁵ Ibidem, p. 27.

⁶ Ibidem, p. 29.

⁷ Vezi și Florin Faifer, op. cit., p. 23: „Pentru o persoană instruită, cu superstiția (ori mania) inofensivă, sau cu plăcerea de a controla mereu realitatea prin reminiscențe culte, cartea este aceea care guvernează călătoria propriu-zisă”.

⁸ Am putea crede, după distincțiile pe care le face Andrei Pleșu în *Pitoresc și melancolie*, că E. Lovinescu e mai curând peisagist decât călător, un citadin prin excelență, care simte latura strict artistică, *recte* artificială, a naturii. Or, „peisagistul” se află la antipodul călătorului: „se numește peisagist cineva care, așezat dinain-

tea unei oglinzi, vede un peisaj”(op. cit., p. 53). În aceeași ordine de idei, „apariția peisajului autonom este mai curând expresia unei crize de comunicare între natură și om” (Ibidem , p. 17). Și, mai departe, „a avea sentimentul naturii în sens înalt nu înseamnă a *con-pătimi* vulgar cu ea, ci a avea sentimentul că natura este expresia unei interiorități diferite de a ta, chiar dacă ea se integrează, alături de a ta, interiorității globale a cosmosului”(Ibidem, p. 51). În același sens vorbește și Călinescu: „A prețui natura înseamnă a descoperi în ea tablouri” (vezi G. Călinescu, *Domina bona*, în vol. *Pagini de estetică*, Antologie, prefață, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, Editura Albatros, București, 1990, p. 161).

⁹ E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, pp. 15-16.

¹⁰ Ibidem, p. 9.

¹¹ Ibidem, p. 88.

¹² Ibidem, p. 86.

¹³ Ibidem, p. 49.

¹⁴ Ibidem, p. 43.

¹⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁶ Ibidem, p. 48.

¹⁷ Ibidem, p. 63.

¹⁸ Ibidem, p. 62.

¹⁹ Motivul apare și în *Aripa morții*, și în *Comedia dragostei*, *Lulu* sau *Viață dublă*, pentru a fi reluat apoi în ciclul romanelor cu caracter pronunțat autobiografic. “Bizu însuși – constată judicios Gabriela Omăt –, personajul românesc recunoscut expres de E. Lovinescu drept autobiografic, păstrează între amintirile de neuitat același sejur florentin, cu nume neschimbate pentru personajele implicate în caruselul sentimental...” (E. Lovinescu, “*Sbu*, ed. cit., vol. IV, p. 283).

²⁰ E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 82.

²¹ Ibidem, p. 77.

Poetica romanului lovinescian. Teroarea și violența citatului

Prezența citatelor în romanele lui E. Lovinescu e pe cât de numeroasă, pe atât de variată. Un inventar al citatelor, chiar sumar, dă o idee despre amploarea fenomenului. În cele două romane din ciclul eminescian (*Mite*, *Bălăuca*) ponderea o constituie citatele care documentează viața și opera poetului: nuvela, de inspirație autobiografică, a lui Mite Kremnitz, *Un caracter de artist*, o poezie a Veronicăi Micle (*La portretul unui poet*) care îl evocă pe poet, cântecele de petrecere reproduse după amintirile lui Teodor Stefanelli¹. Sunt, desigur, și multe texte eminesciene: poeme reproduse integral (*Te duci și ani de suferință*, *Atât de fragedă*) sau parțial (*Mortua est!*, *Melancolie*, *Călin*, *Când însuși glasul...*, *Departate sunt de tine*, *La aniversară*, *Floare albastră*, *Venere și Madonă*, *Făt-Frumos din tei*, *Povestea teiului*, *Crăiasa din povești*, *Și dacă de cu ziuă...*, *Din Berlin la Postdam*, *Ghazel*), fragmente de proză (*Cezara*, *Sărmanul Dionis*) sau din articolele publicate în „*Timpu*” (cele despre chestiunea evreiască). Apoi, de-a valma, texte literare populare ori culte, versuri, discursuri politice: *Grădina trandafirilor*, *Cântecul V din Infernul* lui Dante, un fragment neidentificat dintr-o piesă de teatru, numeroase pasaje din *Letopiseșul* lui Ion Necule, din basmele și povestirile lui Creangă (*Dănilă Prepeleac*, *Punguța cu doi bani*, *Moș Nichifor Coțcariul*, *Capra cu trei iezi*), dintr-o poveste a lui Caragiale (*Calul dracului*), versurile lui Samson Bodnărescu (*Ce poate fi va fi*, *Călător pe-a lumii valuri*), un discurs maiorescian (*Destinul public al românilor și școala lui Bărnăușiu*), etc..

La fel de frecventă e practica citării și în ciclul *Bizu* (*Bizu*, *Firu'n patru*, *Diana*, *Mili*, *Acord final*). E. Lovinescu reproduce fragmente din *Arhondologia* paharnicului Sion, din *Însemnările lui Neculai Manea* a lui Sadoveanu, frânturi de texte grecești, poeziile franțuzoaicei Rose May (despre care aflăm din corespondența lui Lovinescu că aparțin Hortensiei Papadat-Bengescu), un citat latinesc din Sofosnibe, etc.. Majoritatea citatelor din ciclul *Bizu* sunt nu numai de mare întindere, dar și recurente (citatul din *Arhondologie* apare de nu mai puțin de șase ori, în romane diferite, citatul din Sofosnibe de trei ori), romancierul instituind o practică a citării interne.

Acest larg fenomen citațional care l-a recomandat pe Lovinescu ca autor livresc și a provocat unele investigații în direcția intertextualității² mă interesează ca prezentă în planul ficțiunii. Discursurile citate mobilează interioritatea personajelor, se inserează în conversațiile lor, le determină, într-un

cuvânt, „viața”. Citatul e parte a existenței în romanele Iovinesciene. Ceea ce aș vrea să înțeleg e felul în care ficțiunea metabolizează citatul, cum se raportează eroii Iovinescieni la împrumuturile livrești, de ce recurg la ele și cu ce consecințe.

*

Cum se intră în citat? E. Lovinescu imaginează un scenariu didactic. Cel care rostește citatul îl învață de fapt, ca la școală. Pe un fundal de „îndepărtate amintiri școlare”³, Bizu se visează din nou în bancă, pus să reproducă un fragment dintr-un text latinesc, pe care nu-l poate localiza. Într-un fel, relația profesorului cu școlarul proiectează, alegoric, situația celui care citează. Școlarul reproduce un text pe care profesorul i l-a destinat spre învățare, pe care profesorul îl cunoștea în prealabil și l-a rostit mai devreme. Profesorul alege textul, școlarul doar îl memorează: nu înțelege ce spune, nu încearcă să transmită un sens, nu se adresează unui interlocutor. „Învățarea” citatului e mecanică, lipsită de motivație interioară și, în același timp, desfăcută de circumstanțe. Nimic altceva decât simpla convenție didactică nu justifică pronunțarea citatului. Importantă e numai fidelitatea citării, care îl obsedează pe Bizu chiar și după ce se trezește din vis: „Deschise cartea XXX a ediției lui Riemann și Homolle și le controlă”⁴. „Școlarul” apare, de aceea, cu totul dezimplicat. Poziția sa e pasivă și exterioară: ochii lui Bizu sunt „tulburi”, atenția îi e „risipită”.

În scenariul didactic, „învățarea” textului e obligată și resimțită ca o constrângere; întregul imaginar al școlii implică autoritatea profesorului, inflexibilitatea regulii, duritatea pedepsei. În fața unei foi „albe” de hârtie de pe care silabisește cu greutate textul, Bizu se simte urmărit din spate de privirea „fosforescentă” a profesorului și e „cuprins de panica privirii sadice din spate”. Să remarcăm această poziționare. Profesorul care controlează și evaluează reproducerea textului învățat e, în general, o figură înspăimântătoare. Însă în visul lui Bizu, groaza nu e legată atât de evaluarea răspunsului, cât de faptul că profesorul stă „în spate”. Asocierea pe care o face Bizu e surprinzătoare. „Apropierea prin spate” îi evocă mișcările unei feline („apropierea de felină în căutarea prăzii o simțise în spate”). Profesorul care examinează din spate se transformă într-o fiară „ce se zbârlea, rânjea, se retrăgea puțin pentru a-și lua avânt”. Bizu devine, în acest raport, prada: față de bestia care îl urmărește, el nu e decât o victimă fără apărare. Într-o reprezentare onirică care reinvestește inedit alegoria citării, școlarul e cel devorat. La Lovinescu, personajele nu domină citatele, ci sunt dominate de ele – resimțind în actul citării, cu o sensibilitate aparte, teroare și violență.

Mai e ceva: profesorul care stă în spatele elevului e o prezență ascunsă. El are doar voce, fără corp – e, așadar, o instanță inconsistentă. Trebuie să observăm aici că scenariul didactic imaginat de Lovinescu nu îi conferă profesorului decât un privilegiu relativ, în fața școlarului. În schimb, în raport cu textul citat, prezența sa e insignifiantă. Trezit din vis, Bizu va realiza că profesorul nu era „sursă” a textului pe care-l învățase. Apropiat în spațiu și timp, prezent în scenă, profesorul nu e decât un alt rostitor; trecut și el, mai devreme, printr-o învățare pe de rost. Enunțatorul prim e altul: „Sofosnibe rostise cuvintele”. Dar această trimitere într-un trecut îndepărtat e abstractă. Dintre cele două poziții prezente în scenă, nici cea autoritară a profesorului, nici cea subordonată a școlarului nu capătă drepturi asupra citatului. În jurul citatului nu se dispun decât poziții „slabe”.

Scenariul didactic al citării dă episoadelor un aer nefiresc, de teatru absurd. În *Bălăuca*⁵, Veronica își manifestă dorința de a afla informații despre asediul Vienei și Eminescu îi răspunde citând din cronica lui Neculce. Dialogul se construiește în consecință ca o verificare a fidelității memorării. Veronica pune întrebări ajutătoare, destinate să „reamintească” ordinea prestabilită a frazelor: „-Ș-a durat mult asediul ? -Apoi au zăbovit, cum spune cronicarul, turcii pregiur cetatea Beciului...”; „-Și ce amestec am avut noi în asediu? -Apoi Duca-Vodă a fost și el silit să vină cu oaste”. Frazele lui Eminescu încep toate cu „apoi”, până când mecanismul rememorativ se reglează și, „luând avânt”, nu mai are nevoie de susținere din exterior.

Pe poziția celui care „verifică școlarul” cât de bine a reținut lecția, Veronica nu e, fără îndoială, „inocentă”. Ea trebuie să știe textul din cronici, cel puțin la fel de bine ca Eminescu. De la început, ea mărturisește că nu vrea decât să-și „amintească” ceea ce învățase și „uitase” despre asediul Vienei, în speranța că va descoperi că știe de fapt „de dinainte”: „Știi că am uitat aproape totul din ce am învățat despre asediul Vienii; nu ești bun să-mi spui dumneata; te pomenești că și de data asta aflu că știam de dinainte”. Tot să-și „reamintească” voia și Eminescu, ca și, de altfel, cei șase prieteni care asistă la schimbul de replici: „Apoi și noi de asta voiam să mergem, ca să ne reamintim de cele citite în cronicari”. Toate personajele par a fi învățat cândva textul, același text. Fără să se desfășoare, ca și citatul din Sofosnibe, în decorul unei săli de clasă, reproducerea textului din Neculce implică totuși aceleași repere. Cele două personaje centrale, Eminescu și Veronica, colaborează pentru a reproduce cât mai fidel textul cronicii, în vreme ce din grupul personajelor care îi ascultă oricine e pregătit să le ia, oricând, locul. Ca o clasă de copii care au învățat aceeași poezie, eroii lovinescieni așteaptă solicitarea profesorală, gata să debiteze din memorie un text deprins „pe de rost”. Altundeva⁶, Rosina, gazda lui Bizu, intră în cameră cu o „foaie albă în mână”⁷, jucând rolul unei petiționare care adresează o reclamație unui director al agriculturii; ea vorbește, notează autorul, „ca și cum ar fi recitat o lecție învățată pe de rost, o poezie”. Firește, ca în cele mai multe dintre circumstanțele romanului lovinescian, un citat proferat de personaj e susceptibil de a fi reluat de oricare alt personaj. Petiția „jucată” a Rosinei e prezentată de Hugo, la modul serios, într-un birou din Ministerul agriculturii.

Această împărțășire dintr-un tezaur livresc comun e trăită de personaje cu uimire. Eroii descoperă în propria memorie fragmentele de texte fără să poată spune când le-au învățat, cine le-a transmis, de unde le-au luat. „Te pomenești că și de data asta aflu că știam de dinainte”, spune Veronica cu resemnare. Pasivitatea nu caracterizează doar reproducerea textului, ci și înregistrarea lui în memorie; nu numai redarea citatului e involuntară, ci și depozitarea lui. Un cârciumar, căruia Eminescu îi citează din Neculce realizează cu „mirare lungă” că recunoaște vorbele poetului, că le știa : „Cum de-am uitat, păcatele mele?”⁸.

Statutul nedeterminat al amintirilor livrești, faptul că personajul nu e capabil să le caracterizeze proveniența indică și incapacitatea sa de a le distinge de conținuturile personale ale memoriei. De altfel, ne putem întreba în ce măsură eroii lovinescieni au dreptul la un spațiu propriu, intim, al amintirii. Veronica, încercând să își exploreze trecutul, ca să recupereze ceea ce o leagă de Eminescu – eșuează. „Cu ochii pironiți în gol ca și cum ar căuta în trecut să-și amintească ceva”, ea nu izbutește decât să reproducă *Venere și*

Madonă „fără șovăire, cuvânt după cuvânt”⁹. Trecutul la care ajunge eroina nu e unul subiectiv. Amintirea nu înregistrează trăiri, ci fragmente de text. Citatele fac parte din substanța însăși a memoriei, sunt prinse în țesătura ei, ca un element indispensabil gestului de reamintire. Pentru personaje, orice imersiune în trecutul personal riscă să aducă la suprafață un text învățat. Invers, citarea e asimilată unei amintiri. Ca să evoce un pasaj din Neculce, Eminescu caută în amintire, reproducerea citatului devenind astfel o aducere aminte: „își aduse aminte de timpurile trecute”¹⁰.

Între amintire și citat relația e la Lovinescu atât de strânsă încât devine exclusivă. Citatul invadează spațiul intim al personajului, copleșindu-l, tinzând să acopere întreg terenul memoriei. Emergența fragmentelor livești pune stăpânire pe orizontul amintirii, epurându-l de reziduuri subiective. Mite surprinde la un moment dat¹¹ pe fața lui Eminescu transformările pe care le produce căderea în citat. Nuanțată, diferența pe care o face e între retragerea în sine a introvertitului și o absență datorată abandonului de sine: „înainte”, pe fața lui Eminescu se vedea o „agitație interioară” - acum, se așează „liniștea”: „Liniștea i se așează pe trăsăturile feței însuflețită până acum de o agitație interioară inexplicabilă; liniile i se destinseseră, îi căzură cu impresia unei scufundări”. Amintindu-și textul pe care-l rostește, Eminescu se înseninează, pierzându-și tensiunea interioară și încordarea afectivă. Nu e, evident, o simplă liniștire. Înseninarea poetului descrie un deficit de expresivitate, o retragere a subiectului din propriul sine. Mite echivalează cu o mască această figură facială care a încetat să mai reflecteze prezența unui eu („puterea de subită absență spirituală, întipărită pe față ca o mască”).

Paradoxul relației personajelor lovinesciene cu citatul stă în implicarea deopotrivă a unei interiorități și a unei realități exterioare. Personajele nu pot să își mențină o viață sufletească proprie decât oferindu-și memoria textelor împrumutate. Ele nu își permit introspecția decât cu riscul descoperirii textelor deja „știute”. Mite își imaginează interioritatea poetului ca o „scoborâre în alte țărâmuri, departe”, „prin funduri de oceane”, în căutare de „corali iluzorii”; dar reprezentarea sondajului e ambiguă: o „plutire verticală spre funduri îndepărtate de suprafață, de care nu-l lega prezența unui periscop”. Contrazicând legile fizicii, „plutirea verticală” suprinde caracteristica dublă a acestei mișcări, de scufundare și în același timp de rămânere la suprafață. Personajul își asumă în același timp profunzimea imersiunii și explorarea unei exteriorități. Fără să îi poată garanta descoperirea unei individualități ireductibile, gestul eroului de adâncire în sine îl ține, într-un mod straniu, la o suprafață socială, într-o lume a cuvintelor știute de toți.

*

Dacă am analiza romanele lovinesciene din perspectiva memoriei¹² și a uitării am descoperi un fapt curios. Personajele uită ceea ce e legat exclusiv de trăit: Eminescu, întrebând de Nusăm Cucoș, un evreu din Ipotești, despre „duduia Olimbia” nu își amintește nimic. „Hei, că mata te-ai înstrăinat rău de noi.”¹³. Mai mult, Eminescu imaginat de Lovinescu, spre deosebire de cel propus de Cezar Petrescu, și-a uitat copilăria¹⁴. Își uită chiar și istoria recentă. O împrejurare socială picantă, în care P.P. Carp alungă de pe haina poetului o ploșniță, pe care critica a reținut-o și comentat-o cu aprindere¹⁵, Eminescu însuși o uită două zile mai târziu. „Uitase, în adevăr, totul” constată Mite¹⁶.

Amintirea funcționează doar în măsura în care se transformă în citat; numai conversia trăirii în discurs împrumutat îi conferă consistență. Într-unul

dintre cele mai construite episoade ale ciclului eminescian, Lovinescu îl pune pe poet să rememoreze istoria de amor cu Veronica. Soluția la care recurge Eminescu este, din nou, să înlocuiască amintirile cu un citat. În locul sondajului interior, este transcrisă o poveste care imaginează pe Veronica și Eminescu consumându-și iubirea într-un amestec de sublim și de grotesc. Aflăm din *Memorii II*¹⁷ (1932) că acest fragment e, în întregul lui, un citat: „o nuvelă a unui scriitor vienez”. Articolul, care conținea literal narațiunea inclusă mai târziu în roman, fusese publicat chiar mai devreme, în 1931, în «Vreimea»¹⁸. *Bălăuca* apare în 1935, schimbând numai numele personajelor și locația: Irma și Egon (copilul Othon) din istoria vieneză devin, desigur, Veronica și Eminescu (copilul Baby); casa de pe Alserstrasse se mută pe Landstrasse. Romancierul miza deci pe o recunoaștere a fragmentului, care, în plus, ar fi trebuit să se rețină prin stridența poveștii. Critica a descoperit într-adevăr stranietatea și ilogicitatea construcției narative, fără să identifice prezența și proveniența citatului.

Dincolo de complexa farsă intertextuală pregătită migălos de Lovinescu, trebuie observat gestul lui Eminescu de a înlocui propriile trăiri cu un „roman”, o „dramatizare”¹⁹ a iubirii Veronicăi: „într-o noapte de insomnie, romanul lui cu Veronica i se dramatizase în minte sub o formă atât de hotărâtă, încât era convins că-l și trăise”. Poetul își substituie amintirea, plasând în spațiul memoriei un text decalat. Textul care ia locul amintirilor lui Eminescu e impropriu nu numai prin sursa sa (ca text împrumutat), ci și prin structura sa (ca roman). Nu e numai un discurs străin, ci e și diferit de discursul memoriei. În loc să proiecteze un jurnal fictiv ori un monolog interior, adică o formă adecvată rostirii subiective, poetul dă un roman, asumând toate constrângerile pe care le antrenează cadrele convenționale ale narațiunii realiste. Să luăm în serios „romanul” pe care poetul îl concepe pentru a ține locul amintirii. Eminescu își asigură, în virtutea codurilor narative, un dublu rol. Mai întâi, el este un personaj, alături de alte personaje: Veronica, Baby, portăreasa, Ștefănuță, etc. În această ordine, figura sa e bidimensională. Văzut de Veronica, poetul se epuizează în câteva sumare contururi exterioare: „i se păruse altul, sculptat de o daltă nevăzută”, „[ochii lui] goi ca ochii statuiilor antice”, „suflarea [lui] caldă pe spate”. Ca personaj, Eminescu e numai un corp. În al doilea rând, poetul ocupă, în propriul roman, poziția naratorului. El este cel a cărui voce o auzim, cel care ne spune povestea. Dar, din nou, postura se dovedește ingrată. Ca narator într-o ficțiune realistă, libertatea lui Eminescu e limitată. El trebuie să raporteze trăirile personajelor, opiniile lor, judecățile lor afective. În scurtul roman de dragoste imaginat de poet, perspectiva e a Veronicăi. Cunoaștem îngrijorările ei, scrupulele morale, proiecțiile ei ideale, așteptările ei față de iubit – într-un cuvânt, interioritatea Veronicăi este singura la care avem acces. Nu fără o anume ironie, „romanul” lui Eminescu plasează în spațiul propriei memorii trăirile și afectivitatea unei alte subiectivități – feminine.

Ceea ce trebuie remarcat e tensiunea care se instituie între forma citatului și procesul rememorării. De la început, romanul-citat impune o schemă a dramatizării impropriie memoriei. În locul unui spațiu de reverberație a propriei subiectivități, memoria devine o scenă pe care se mișcă corpuri, în care se montează un spectacol al alterității. Subiectul e silit să se acomodeze la rol, abandonându-și prerogativele. Nu e vorba doar de pierderea dominației asupra memoriei, ca spațiu definitoriu al eului, ci și de diminuarea gesturilor expresive, de reducerea conținuturilor afective. În ambele roluri pe care le joacă, și ca personaj, și ca narator, Eminescu e un subiect retractil, a cărui libertate de

expresie e sever limitată. Redus la un corp fără trăiri într-un caz, și la o voce fără sentimente în celălalt – poetul își vede refuzată interioritatea.

Această funcție dramatică a citatului e o constantă în romanele Iovinesciene. E vorba de o schemă teatrală redusă la condiția ei minimală – ca o convenție ce reglează legile și limitele mișcării pe scenă, precum și interacțiunile dintre figurile reprezentate. Pentru eroii Iovinescieni, discursul împrumutat e o sursă de prescripții în vederea unei execuții imediate. Aflat în cârciuma lui Niculică, Eminescu evocă *Letopisețul* lui Neculce²⁰: referința e simțită ca o invitație la o punere în scenă spontană. Poetul, asumând rolul lui Dabija-vodă, îi provoacă pe cei din jur să accepte o distribuție consecventă. Creangă și preoții burduhănoși de la masă devin „boieri”, doi oameni din fundul grădinii devin „calici”, Niculică însuși asumă postura cârciumarului de pe vremuri. Ca o listă de personaje, cartea indică personajelor nu numai comportamentul și gesturile, ci și poziția socială (domn, boieri, calici). Ceea ce li se oferă sunt niște partituri, iar ei, în postura executanților fideli, devin actori.

Într-o asemenea situație, asumarea rolului e resimțită ca un gest ludic: personajele intră în convenția dramatică ca într-un joc, atât cât ține o conversație amicală la cârciumă sau în parc²¹. Însă această dimensiune prescriptivă a citatului are și o reverberație tragică. De fapt, registrul ludic în care se petrec multe dintre aceste puneri în scenă nu trebuie să ne înșele. Personajul transformat în actor e silit să asume un destin străin, fără să aibă posibilitatea exprimării propriului sine, șansa spontaneității ori a schimbării. În *Mili*²² și *Acord final*²³, viața lui Mili stă sub semnul unui citat din *Arhondologia* lui Sion: o sintagmă, „ră de muscă”, care o descrie pe Luțica, fata hatmanului Constantinică. Pe firul mai multor repetări ale citatului, Mili încearcă să își modeleze propria existență ca pentru a transpune lecția de viață a Luțicăi. „Ră de muscă” acționează ca un îndreptar, împingând personajul – într-o direcție contrară firii sale – spre senzualitate și frivolitate. Eficiența sa e însă negativă iar fiecare nouă viziune a Luțicăi e coșmarescă; imaginând-o pe fata hatmanului, Mili percepe „o lumină întunecată” și „țipa”²⁴. Așa cum se discerne la final, semnificația citatului e funebră – Luțica se sinucide. Nuanță importantă însă, moartea ei nu e consemnată de *Arhondologia* lui Sion. Mili este cea care realizează moartea Luțicăi ca o experiență interioară: „Pe fundul retinei, chipul unei femei se apropie; recunosc pe Luțica; venise lângă dâșșii pe pod și se aruncase în eleșteu”²⁵. Așadar, nu textul împrumutat relatează o moarte, ci lectura, interpretarea lui. Proiecția citatului în existența personajului este ceea ce îi conferă reverberația negativă. Nu destinul Luțicăi e tragic, ci vocația sa prescriptivă, capacitatea sa de a modela destinul lui Mili. Drama vine aici din acceptarea determinării livești.

*

Distribuția de roluri pe baza citării vorbește despre limitare. Orice rol implică repetiția unui comportament, a unei replici, a unei atitudini; aceasta e marginea sa, semnificația sa ultimă care nu poate fi transgresată de cel care se ascunde în spatele măștii. Redusă la esența ei, dramatizarea nu atestă decât o redundanță fundamentală – mecanica înscrisă în codul oricărei partituri actoricești.

Experiența citatului poate lua pentru eroii Iovinescieni forme extreme. În *Bălăuca*, în întâlnirea de la cârciuma lui Țaru, Lovinescu imaginează o performare colectivă a unui vers al lui Samson Bodnărescu, „Ce poate fi va fi”:

„Miron cântând nazal:

- Ce poate fi va fi!
- Și apoi aruncându-și unul altuia:
- Va fi ce poate fi!
- Poate fi ce va fi!
- Fi-va ce poate fi!
- Va fi ce fi poate!
- Poate fi ce va.
- Fi poate fi ce va.²⁶

Asistăm aici, ca în multe alte episoade în romanele Iovinesciene, la o punere în scenă convenită de un grup de prieteni într-o cârciumă. Asemeni evocării *Letopiseșului* lui Neculce, versul lui Bodnărescu distribuie personajele, le asigură o partitură, determinându-le comportamentul. Sarcina eroilor e ca, preț de o conversație amicală, să rostească pe rând un text impus. Desigur, nu vom găsi aici atribute ori statut social distinct investit prin forța citatului. Determinația „rolului” e minimală. Nu întâmplător, în dialogul strâns, fără didascalii – artă dramatică pură –, nu avem indicații asupra identității vorbitorilor. Ca în teatrul absurdului, partitura nu conferă contur actorilor; identitatea lor se rezumă la puținătatea și repetitivitatea vorbelor lor.

Suntem, într-un fel, în același cadru didactic în care școlarii repetă o poezie învățată pe de rost. Personajele sunt din nou obligate să actualizeze un singur text în virtutea unei implicite și misterioase pedagogii. Numai că repetiția e aici resimțită ca un obstacol. Personajele nu se mulțumesc să teaurizeze și să reia citatul; ele se întorc asupra sintagmei, o desfac, o recompun. Expresia nu îi mai satisface și îi încearcă limitele. Eroii Iovinescieni se situează aici într-un spațiu de graniță; din citat, ei vor să vadă „dincolo” de citat. Ce stă „dincolo” de citat? Spus simplu, pentru cei șase prieteni, referința versului lui Bodnărescu e una vulgară. Ei încearcă să își imagineze întâlnirea lui Eminescu și Natalița, țigancă cu „pulpa plină”. Pentru cei care se întreabă ce se întâmplă între doi tineri, „ce poate fi va fi...” promite de fapt desenarea unei fantezii erotice. „Dincolo” de citat stă viața, în plinătatea ei carnală. Evident însă, citatul nu conduce „dincolo”. Prin descompunere și realcătuire, versul lui Bodnărescu nu își dezvăluie sensul, ci, dimpotrivă, cade în non-sens. Ultimele formațiuni pe care le descoperă personajele („Poate fi ce va”, „Fi poate fi ce va”) reprezintă imposibilități sintactice, gramaticale ori semantice. Citatul rămâne literă, nu se transfigurează în sens. Dacă personajelor li se dă șansa unei traversări a citatului, ea nu se face în direcția vieții, ci a unui alt citat. „Adânc ca « A fi ori a nu fi »” conchide Burlă ca să pună capăt jocului. Trecerea de la „Va fi ce poate fi” la „a fi ori a nu fi” arată imposibilitatea transgresării: personajele Iovinesciene sunt condamnate să rămână în regnul Iovesc, să se miște în acest unic plan. Numai că aici funcționarea în cadrele citatului își devăluie limitarea tragică, instituind un prag între personaje și viață.

NOTE

¹ E. Lovinescu, *Bălăuca* în *Mite. Bălăuca*, ed. îngr. de Ion Nuță, Iași, Junimea, 1980, p. 303-307; 325-328; 368-369, 383-384. Toate trimerile ulterioare la romanele ciclului eminescian se vor face la această ediție.

² Se poate vedea în acest sens conceptul de „fatalitate literară” utilizat de Ioan Holban (Ioan Holban, *Proza criticilor*, București, Minerva, 1983, p. 95-110), observațiile Ilenei Vrancea privitoare la practica citării interne în romanele lovinesciene (Ileana Vrancea, *E. Lovinescu artistul*, București, EPL, 1969), sau considerațiile lui Ion Negoieșcu despre fenomenul intertextualității lovinesciene. Negoieșcu observă infiltrarea textului românesc lovinescian cu fragmente din critica și memorialistică lovinesciană și vorbește de o „metodă” a „revizuirilor stilistice” în roman, în analogie cu metoda critică a „revizuirilor” (Ion Negoieșcu, *E. Lovinescu*, București, Albatros, 1970).

³ E. Lovinescu, *Firu'n patru*, București, Naționala-Ciomei, 1934, p. 84-86.

⁴ *Ibidem*, p. 86.

⁵ *Bălăuca*, p. 233.

⁶ E. Lovinescu, *Diana*, București, Socec, 1936, p. 78.

⁷ Într-o formulare din 1931, „pagina albă de hârtie” apărea asociată de Lovinescu cu o gândire (scriitoricească) care se conține în „jocul ritmului stilistic”, evocând un mecanism analog celui suprarealist al dicteului automat: „Trecerea de la stările obscure de conștiință la formularea precisă se face prin intervenția miraculoasă a unei simple foi de hârtie albă, dinaintea căreia efluviile muzicale devin cugetare organizată, căci, după cum cerebralul gândește prin jocul abstract al speculației intelectuale, oratorul prin jocul fluxului sonor al cuvintelor, scriitorul gândește prin jocul ritmului stilistic; dinaintea acestei foi el nu aduce decât dispoziții sufletești, (...) fără alt suport științific decât cel subconștient; ajunge să se concentreze în ritmul frazelor pentru ca dispozițiile sufletești vagi să ia consistența formelor precis delimitate.” (*Memorii II* în *Memorii. Aqua forte*, ed. îngr. de Gabriela Omăt, București, Minerva, p. 268).

⁸ *Bălăuca*, p. 308.

⁹ *Ibidem*, p. 252.

¹⁰ *Ibidem*, p. 308.

¹¹ *Mite*, p. 30.

¹² Funcționarea neobișnuită a memoriei la personajele lovinesciene în ciclul eminescian a fost comentată de criticii interbelici. Vladimir Streinu a constatat primul „eroarea” lui Lovinescu de a-l face pe Eminescu să „rememoreze” lucruri pe care nu le-a trăit, să reproducă fraze pe care nu le-a auzit și conversații întregi la care nu a participat. (Vladimir Streinu, *E. Lovinescu romancier. Mite I în Pagini de critică literară*, I, București, EPL, 1968). Observația a fost reluată de Ion Biberi și de Șerban Cioculescu, care a constatat „generalizarea acestei procedări pripite” (Șerban Cioculescu, *Eminescu văzut de romancier*, în *Aspecte literare contemporane*, București, Minerva, 1972). Pompiliu Constantinescu a vorbit și el despre „tehnica rememorării” din *Bălăuca* ca despre o „tehnică arbitrară” (Pompiliu Constantinescu, *E. Lovinescu, Bălăuca*, în „Vremea”, anul VIII, no. 417/ 1935).

¹³ *Mite*, p. 77.

¹⁴ Eminescu refuză să își amintească copilăria și Ipoteștii: „aduse vorba despre Ipotești, dar când voi să-l mai întrebe despre copilărie și despre ai săi, el ocoli ca de obicei, scurt” (*Mite*, p. 77). În alte câteva rânduri, își substituie amintirile din copilărie prin proiecții onirice, pe care le califică singur drept „absurde” („M-am visat copil la Ipotești, dar un Ipotești de vis numai cu puține elemente reale (...) Atât și alt nimic. Absurd, nu-i așa?”). (*Mite*, p. 18).

¹⁵ Șerban Cioculescu califică scena ca fiind nu numai „nefericită” pentru că reflectă „halul de neîngrijire al poetului”, ci și neverosimilă. Reacția lui Eminescu „ar fi fost cu totul alta”. În loc să „uite”, „poetul s-ar fi pierdut cu desăvârșire și n-ar mai fi călcat în casa în care se dezonorase” (Șerban Cioculescu, *Eminescu văzut de romancier*, ed. cit.); Vladimir Streinu o caracterizează ca „placaj”, ca o „abatere de la psihologia eminesciană” (Vladimir Streinu, *E. Lovinescu romancier. Mite I*, ed. cit.).

¹⁶ *Mite*, p. 75.

¹⁷ *Memorii II*, ed. cit., p. 268-272.

¹⁸ Sub titlul *Expresia creatoare de realități*.

¹⁹ *Bălăuța*, p. 277.

²⁰ *Bălăuța*, p. 308.

²¹ O altă scenă, amplă, în care personajele intră în roluri e cea a „divanului domnesc” din *Bălăuța*. Vinovat de a-și fi făcut prietenii să-l aștepte câteva ore într-un parc din Viena, Eminescu nu e, pur și simplu, mustrat, ci devine „pârât” în fața unui tribunal domnesc de secol XVII, în care prietenii săi își împart rolurile: Pamfil Dan e „Dan-vodă”, Onesim Țurcan e „Chirio Chir mitropolit al Moldovei și Sucevei, exarh al plaiurilor”, Aron Neagoe e „Velichi-logofăt”, iar Tancu, Ciocan și Alexandru Chibici Rîvneanu „aveau să țină locul prostimii”. (*Bălăuța*, p. 217-222).

²² E. Lovinescu, *Mili*, București, „Adevărul”, 1937, p. 196-197, 200, 238.

²³ E. Lovinescu, *Acord final*, ed. îngr. de Aurel Sasu, Cluj, Dacia, 1974, p. 129, 131, 208, 253.

²⁴ *Ibidem*, p. 129.

²⁵ *Ibidem*, p. 254.

²⁶ *Bălăuța*, p. 330.

ILIE CILEAGĂ

Târzia iubire a lui Moromete

Mărturisesc de la început că am rămas surprins de faptul că Marin Preda a integrat secvența narativă despre iubirea plugarului sexagenar pentru fosta lui cumnată, Fica, în romanul **Marele singuratic**. Nu aici își avea locul fermecătoarea idilă a celor doi, ci în ultimul volum al romanului **Moromeții**. Când, cercetând și comparând versiunile definitive ale scrierilor sus-menționate, am observat transferul capitolului în cauză în romanul **Moromeții** (vol. II), am redescoperit, cu satisfacție superioară, preocuparea constantă a autorului pentru desăvârșirea operei sale.

Motivația comunicării observațiilor de mai jos nu este provocată exclusiv de paginile despre fascinanta întâmplare a protagoniștilor, ci și de necunoașterea gestului săvârșit de Marin Preda, cu urmări estetice remarcabile.

Întâlnirea celor doi, a lui Ilie Moromete și a Ficăi avu loc fortuit la moară, când după urcarea sacilor în căruță, aceasta porni singură spre casă.

De ce nu a auzit Moromete imediat chemarea femeii din căruță, care era Fica, aflăm din rezumatul narativ făcut de însuși scriitorul.

Moromete era îngândurat, se întâlnise cu Isosică, discutase despre posibilitatea de a-l înlocui pe Vasile al Moașei, edilul comunei, cu altcineva. Simțea că lucrurile se complică în sensul că, în circumstanțele istorice probolșevice, oamenii își vor pierde pământurile și vor fi mereu amenințați de primejdii. El îl prefera pe Țugurlan, dar nu-i deconspiră lui Isosică numele acestuia. Când gândea Moromete era așa de interiorizat, de abstras, încât nu mai știa ce se întâmplă în jur. În starea aceasta de cufundare în sine se afla și când glasul unei femei îl chemă. Era Fica.

Iubirea, păstrată în suflet de multă vreme se manifestă de la început. Simțim că Fica nu-l chema în mod obișnuit ca și cum ar fi întâlnit un vecin, un cunoscut oarecare, o persoană care-i era indiferentă. Chemarea ei tandră, fără nicio reticență, era încărcată de o bucurie abia reținută, neatinsă de nicio prejudecată sau teamă de indiscreția lumii. Rostirea ei francă și ocrotitoare părea să exprime un drept pe care femeia îl avea asupra bărbatului la care ținuse o viață și pe care-l dorise alături totdeauna. Femeia își controla ținuta (vru să fie dreaptă și mândră) și pretinse să-i fie receptat mesajul vocii ei ademenitoare.

„Îl strigase numai de două ori și nu prea tare, apoi tăcuse. Stătea dreaptă în cutia căruței și aștepta ca el să audă cu întârziere că numele lui fusese rostit de cineva și nu într-un mod obișnuit, ci așa cum fac cei care au dreptul, după ce au ținut la tine o viață să te cheme fără teamă de nimeni...”

Naratorul deconspiră identitatea femeii și dragostea ei constantă pentru cumnatul său, Ilie Moromete. Era veche această iubire, despre care Ilinca, fiica lui Moromete știa încă de când era copilă, prin nestăpânitele și repetatele întrebări ale Ficăi în legătură cu tatăl său. Ținea la acest om de când era o fetișcană, dar mai ales de când îi murise soțul. Ar fi putut oare să-l ademe-nească pe Ilie Moromete și prin ce anume?

Se afla la amiaza vârstei (nici cincizeci de ani), cu chipul și trupul plăcute, apte de seducție. Era vie și agreabilă, de o stranie feminitate.

Primele cuvinte ale lui Moromete comunică și ele un atașament al acestuia pentru Fica, un blând reproș generat de asprimea unei întreprinderi care nu era compatibilă cu grația și gingășia cumnatei sale:

– „Asta e o treabă pentru tine! zise el.

– De ce, Ilie?

Moromete începu să clatine din cap, nu se făcea! Sunt lucruri care au rostul lor și ce rost e ăsta să...”

Dialogul de la început cuprinde dulci reproșuri, tachinării, constanța unor singurătăți care au memoria lor sensibilă; în ciuda aparenței, niciunul n-a uitat pe celălalt, deși evenimentele familiale i-au exilat în perimetrul ogrăzii lor și-n tristețea unor eșecuri.

– „Credeam că ai murit și tu, nu numai bărbatu-tău! zise el ferindu-se, Mă, ziceam, aia o fi murit și ea pe-acolo prin Râca ei, de n-a mai dat niciun semn că mai e pe lumea asta!

– Aha! Făcu muierea. Și m-ai îngropat și pe mine alături de el și ți-ai văzut de treabă. Parcă mai cunoști tu pe cineva de când ți-au fugit feciorii? Las' că nici când eram pe aici nu prea te gândeai tu la mine, dar o dată, de Crăciun și de Paște, tot ne mai vedeam noi”.

Se înțelege din replicile lor părerea de rău a îndepărtării și se simte bucuria ascunsă a revederii. Fiecare reproș e complinit de o jubilație disimulată, simultană cu un sentiment de frustrare. Și, deși peste ei au trecut asprimile timpului și viața lor a fost subminată de încercări dramatice ale destinului, proximitatea lor afectivă, iubirea lor, supraviețuind de decenii, îi fac să se simtă acum minunat. Textul sugerează un subtext mai profund și mai subtil decât scriitura, care deschide o perspectivă asupra interiorității personajelor.

Unele comentarii despre familia Moromeților rămân, în circumstanțele date, oarecum exterioare fluidului lor sufletesc, revigorat acum, dar femeia îl scrutează pe bărbat, constatând cu uimire și cu admirație că, deși are șai-zeci de ani, n-a îmbătrânit, ceea ce îi face o mare plăcere să i-o comunice și să-l încurajeze în plan sentimental-erotic. Complimentele ei nu sunt de formă, iar aprecierile la adresa lui Moromete revelă inteligența ei ascuțită, intuiția fără cusur a femeii, căreia îi vin în minte motivele conservării acestei tinereți: proștețimea minții și generozitatea. Observăm că nici Fica, și nici Ilie Moromete nu-și pot face încă direct o declarație de dragoste, pentru că vârsta le cenzurează deocamdată exuberanța mărturisirii. Citit cu atenție însă, capitolul în discuție, cercetând vorbirea și gesturile acestora, plăcerea de a fi împreună și de a se complimenta, descoperim în subtext o iubire statornică, chiar dacă nemărturisită încă:

– „Arăți bine, dar nu ești vesel! zise ea. De ce? Crezi că mai ai tinerețea în față să te zbați din pricina unuia sau altuia? Care cum și-a așternut, așa să doarmă! Crezi că nu mai pot eu de inimă rea, Fico? zic și eu că mă întrebași (despre Paraschiv, care era bolnav n.n.), răspunse Moromete într-adevăr senin.

– Acesta e norocul tău, zise muierea. Ai minte de om tânăr, altfel ai fi murit de mult, după câte știi eu.

– De ce zici tu așa ?

– Așa!"

Printre lucrurile cotidiene, uneori indezirabile, își face vad sentimentul preeminent al iubirii, care înălța ființa umană dincolo de stereotipurile ei anodine, dând timpului obișnuit aura unui eveniment memorabil. E ceea ce i se întâmplă Ficăi și lui Ilie Moromete în drumul lor spre casă și în gospodăria acesteia aflată într-un sat vecin, Râca.

Motivația seducției țăranului sexagenar de către fosta lui cumnată este ușor de identificat în felul cum percepe Moromete comportamentul femeii față de el, în modul de a se îmbrăca și în dinamica și expresivitatea ei feminină juvenilă, în ciuda vârstei: „Avea în ea ceva ocrotitor această femeie. După dinții întregi care i se vedeau când vorbea nu părea să fi trecut demult de patruzeci și cinci de ani, iar de departe arata și mai puțin, fiindcă statura ei semăna cu a unei fete. Era îmbrăcată toată în negru, așa cum au obiceiul unele muieri când ies din satul lor și se duc în alt sat, când pun pe ele ce au mai bun, chiar dacă au de făcut o treabă." Carențele și neîmplinirile lor familiale (Catrina nu fusese niciodată iubită de Ilie Moromete, iar Fica nu avusese nici ea parte de un mariaj fast) îi atrag unul spre celălalt, iar revelația inteligentului plugar că tinerețea lui se păstrează în memoria acestei femei, care-l plăcuse de la început, îl face fericit.

Evocarea căsătoriei lui Ilie Moromete cu Rădița, sora Ficăi, nu este o simplă rememorare, ci o strategie narativă cu intenția de a comunica acea coupe de foudre de care fusese invadată copila de altădată și un fel subtil de a releva, adunată din amintiri, o efigie a fostului ei cumnat.

În muțenia, privirea și „cumințenia" lui de atunci se ascundeau o energie neobișnuită și o virilitate bine disimilată, temeinicia gândului și capacitatea de a percepe dimensiunea tainică a erosului. A contempla oamenii într-o simpatetică relație cu cei apropiați, a descoperi frumusețea femeii dragi dincolo de aparențele fizice (în cazul primei lui soții), a fi transfigurat de iubire și a intui bucuria acesteia de a i se dăruie - iată însușiri ale tânărului Ilie Moromete, care, vorbind atât de puțin, descoperea lumea și era sedus de farmecul ei.

Frenezia, explozia de vitalitate, magia jucăușă a intimității Rădiței l-au ademenit și i-au creat bărbatului serios în dragoste, momente privilegiate prezervate de memoria lui sensibilă. Iar Fica știe că Ilie Moromete privea și vedea altfel decât ceilalți o tânără femeie, că iubirea lui întemeia o altă ființă căreia îi celebra existența. Cum își amintește acum Fica, Rădița afirmase cândva, paradoxal, despre Ilie Moromete: „ Nu se uită la mine, dar nu-și ia ochii de la mine".

E sesizabilă la Marin Preda, în capitolul comentat, cum găsește autorul o componentă a naturii care coincide cu starea de bine a protagoniștilor în proximitatea acestei „veri de noiembrie". Asociați unei tăceri complice „copacii îndepărtați le ieșeau înainte și pe nesimțite rămăneau în urmă și se topeau în aburul plin de culori ale asfințitului". Viața în amurg a câmpului, revitalizează pe cei doi, conștienți că li se întâmplă ceva înșolit și minunat care nu ține

seama de conveniențe, de cutumele comunității, și uită, în uimirea lor tainică, de rigidele obstacole morale ale acesteia.

Ajuns în curtea Ficăi, Ilie Moromete se comporta ca un stăpân al gospodăriei, treburile le face nu numai fără efort, dar cu o anumită jubilație interioară. Nu peste mult timp, femeia sprintenă ca o tânără nevestă, după ce pregătește rapid masa, mărturisește cu franchețe și febril sentimentul ei de iubire, atât de statornic pentru fostul ei cumnat, care, acum, îi era oaspete. E adevărat că Fica are inițiativa și îndrăzneala unei copleșitoare declarații de iubire, dar nu-i mai puțin adevărat că Ilie Moromete, prin atitudinea și prezența lui, îi induce ispita intimității.

– „Hai, Ilie, să mâncăm! zise ea deodată, și Moromete tresări.

– Hai să facem și treaba asta, că pe celelalte le isprăvirăm, conveni și Moromete...”

Sigur că e surprinzător ca o țărăncă să-și deconspire iubirea cu o sinceritate și cu o fericire care o împiedică să vadă în gestul ei o umbră de umilință. Dimpotrivă, a-i mărturisi bărbatului din fața ei că ține la el de multă vreme înseamnă pentru ea a trăi clipe unice, o șansă de a-și împărți ascunzișul luminos al sufletului cu omul pe care l-a iubit mereu.

Și dezvăluindu-și taina sa printr-o trăire care nu se mai lăsă subordonată exclusiv rațiunii, vibrațiile vocii ei sunt aidoma cu „glasul unei fete îmbătate de amor”, fără prejudecăți și fără nicio reținere.

„Mi-a plăcut de tine, Ilie, de-atunci, zise deodată femeia, cu un glas care era atât de înfiorat încât în clipa aceea semăna cu al unei fete îmbătate de dragoste, uite, îți spun, așa de mult, că dacă n-aș fi fost mică în anul ăla când muri soră-mea, nu m-aș fi uitat că eu aș fi fost fată mare și tu cu trei copii, care mi-ar fi nepoți! țî-aș fi trimis argint viu, să-ți ia mințile, și să te însori cu mine!”

E vădit lucrul că Ilie Moromete, bărbatul încă în puterea vârstei, căruia nu-i era indiferentă Fica, stătea la pândă, aștepta o asemenea dezvăluire a unui adevăr tonifiant, care avea să-i trezească virilitatea, preludiul unei nopți senzuale care venea atât de firesc după o refulare erotică îndelung acumulată.

Nimic din dezlănțuirea unui instinct rapace, desfigurat de o posesiune devoratoare, ci sugestia unei acuplări ocrotitoare și decente, în care cuvântul rostit ademenitor și mângâierea trupului conduc spre îmblânzirea erosului, spre instituirea unui fluid sentimental sărbătorec și spre instalarea unei stări exultante. O asemenea viziune a iubirii în mediul rustic este o noutate în literatura română. Reflecțiile Ficăi despre iubire și despre fidelitatea dragostei ei pentru Ilie Moromete de-a lungul deceniilor pot într-adevăr, să ne creeze o stare de perplexitate prin finețea și prin profunzimea lor. „Dragostea face pe om mai deștept, șopti ea întru târziu. Nu zic că din pricina ta n-am ținut la bărbatu-meu după ce m-am măritat și eu și-am făcut copii. Țineam la el, avea inimă mare și nici prost nu era, dar când mă gândeam la tine, parcă mi se făcea ziuă în cap. Te vedeam o dată, de două ori pe an și-mi ajungea, și cu toate că niciodată nimeni n-a știut ce simt eu, bărbatul meu a știut, dar murea să afle cine e.”

Tehnica alternării planurilor prezente și evocatoare este evidentă pe tot parcursul segmentului narativ cercetat. Intuim o dinamică a subconștientului acestui bărbat sexagenar care se prelungește în vis. Reprezentările onirice sunt un derivat al discuțiilor anterioare cu Fica, al declanșării șiragului de amintiri despre întâia lui soție, Radița, o proiectare în subconștient a unei dorințe de derulare sentimental-erotică.

Visându-se tânăr, amant, mire și soț și apoi trezindu-se, Ilie Moromete are fericita revelație a potenței sale revigorate. Bucuria lui de a se vedea în vis în splendoarea tinereții îi dă impresia unui nou început existențial cu Fica, femeia tânără și jucăușă care are la îndemână deliciile seducției.

Remarcele Ficăi îl fac să se simtă bine, în putere, cu instinctele trezite. O strategie subtilă, discretă și inteligentă a fostei lui cumnate, farmecul ei protector îl fac pe Ilie Moromete să se simtă bine în proximitatea acesteia și să se bucure din nou de intimitatea unei ființe dragi.

Arta narativă a lui Marin Preda se apropie aici de perfecțiune. În secvențele onirice, uneori incongruente, care se succed rapid, metamorfozându-se straniu, se întâlnește complementar plenitudinea Erosului cu reprezentările thanatice.

Apetența senzuală din vis, în compania Rădiței, care-l inițiază erotic este complinită de imaginea simbolică a zborului de cocori desemnând un destin uman frânt atât de timpuriu. Spre finalul capitoului, transferat inspirat, din **Marele singuratic** în **Moromeții** ni se revelă un moment al iubirii când cei implicați în misterul ei uită de toți și de toate. Părerii Ficăi potrivit căreia numai în vis uiți de toate, aștepta de fapt o replică memorabilă a lui Ilie Moromete care omagiază splendoarea unui suflet și a unui trup în așteptarea îmbrățișării.

„Înseamnă că te simți tânăr și ai mare chef să uiți de toate, zise ea la urmă. Numai în vis poți să uiți complet...”

– Nu numai în vis, zise Moromete într-o târziu.

– Numai în vis, ce Ilie?

– Poate să uiți de toate. Uite, cu tine uit de toate!

– Nici nu știi ce bine îmi pare... șopti femeia.

Introspecția care precedă dialogul surprinde sensibilitatea și complexitatea sufletului și gândurilor lui Ilie Moromete care, mirat de întâmplarea ființei lui de acum, își caută motivația fericirii sale. Vigoarea și pulsația vieții revenindu-i, ca printr-un miracol, inundându-i ființa, să fie izvorul bucuriei lui neobișnuite sau magia feminină a Ficăi încă tinere care-l iubise atâția ani și care acum, era atât de fericită avându-l aproape?

Interogațiile complementare și nu disjuncte susținute de stilul indirect liber, sugerează un admirabil monolog interior: „Moromete nu zise nimic multă vreme. Se gândea poate cui datora el această bucurie care îi răzbătea în fiecare cuvânt pe care îl rostea? Simțea în el cu adevărat revenindu-i vigoarea de altădată și beția care ți-o dă această revenire a puterilor, ca un izvor care începe să curgă fără veste, cu ape bogate, înainte de a seca pentru totdeauna.

Sau prezența acestei femei încă tinere, care ținuse la el de când îl cunoscuse, era pricina acestei nopți neobișnuite, cu amintirea atât de puternică a acelor ani care nu erau deloc foarte îndepărtați, ci se apropiaseră pe-aici prin preajma lor îndemnându-i pe amândoi să-i trăiască de-acolo de unde viețile lor se despărțiseră?”

Acuplarea discretă pentru privirea cititorului, delicată, decentă este izbânda și consecința firească a două ființe care s-au iubit de multă vreme, dar abia acum se întâlnesc într-o îmbrățișare fără de păcat.

„El se ridică atunci și în clipa următoare mâinile lor se întâlniseră și se încheștară una în alta. Femeia trecu alături și se întinse lângă coasta bărbatului.” Nu altfel procedase Eva în compania lui Adam, după abandonarea Paradisului.

NICOLAE ROTUND

Eugen Negrici – *Iluziile literaturii române*

Anul 2008 înregistrează câteva apariții editoriale în domeniul criticii și istoriei literare, de indiscutabil interes. Am în vedere **Istoria secretă a literaturii române** de Cornel Ungureanu, Editura „Aula”, **Mistificiuni** de Mircea Anghelescu, Editura „Compania” și **Iluziile literaturii române** de Eugen Negrici, Editura „Cartea Românească”, aceasta din urmă obiectul cronicii.

Eugen Negrici este unul dintre cei mai renumiți teoreticieni, istorici și critici literari postbelici, de formație universitară. Reputația sa, consacrată înainte de decembrie '89, este definitiv consolidată în prezent prin câteva volume cu un puternic ecou, dintre care amintim antologia de poezie proletcultistă **Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă**, 1995, **Poezia medievală în limba română**, 1996, **Literatura română sub comunism. Proza**, 2002, **Literatura română sub comunism. Poezia**, I, 2003. Susține în revista *România literară*, după 1990, o rubrică pe o mai mare perioadă de timp, „Simulacrele normalității”, anticipatoare și a **Iluziilor literaturii române**.

Critica a consemnat caracterul lucid al demersurilor în domeniu al lui Eugen Negrici, buna credință care l-a călăuzit în analizele și sintezele sale. Între cauzele din „Argument” ce au determinat scrierea **Iluziilor...**: „Recitind serialul (*Simulacrele normalității*, n.n.), am remarcat că toate aceste slăbiciuni, neputințe, orbiri și nevolnicii ale spiritului critic sunt manifestările *sui generis* ale unor frustrări, complexe și tabuuri naționale a căror persistență și în climatul public de după 1989 nu poate fi explicată decât prin prezența încă iradiantă – de fapt, mereu iradiantă – a unor mituri. De aceea m-am decis ca în studiul de față să privesc aceste distorsiuni din direcția factorului care le explică și le motivează: mitul” și observația cu caracter generalizant din finalul eseului *Și câteva concluzii*: „Din analiza felului în care au apărut, în spațiul românesc, stările de conștiință generatoare de mit și s-a declanșat, la fiecare mare perturbare politico-socială și culturală, mecanismul psihologic mitizării – idealizării, rezultă că se înșală cei care, mizând pe siguranța logicii evolutive (și înfruptându-se, în fond, din mitul progresului) cred că asistăm, astăzi, la un proces de desacralizare și demitizare treptată. Și, mai mult, că omul actual ar fi o ființă desacralizată și pe punctul de a deveni radical desacralizată. Opinia aceasta (care reflectă starea de bine a unei stabilități politice promițătoare și aparent de durată) se va sfărâma la următorul derapaj al istoriei” se desfășoară o demonstrație, cu mecanismul bine reglat, la nivelul

întregii noastre istorii literare, cu concluziile ce se desprind și pe care lectorul le poate supune judecății sale proprii. Asupra condiției literaturii române, a sincronizării ei europene ca și a modului în care au fost văzute de G. Călinescu, criticul cu cel mai puternic impact, se pronunțase Mircea Martin în *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, 1981. Chiar dacă nu întotdeauna cu un suport teoretic aparte, apt să susțină direct poziția, autori de istorii literare ca Nicolae Manolescu ori Ion Negoitescu, ca să-i amintesc doar pe aceștia, au manifestat rezerve serioase în includerea unor perioade. Într-o substanțială „Introducere” la **Istoria critică a literaturii române**, I, 1990, Nicolae Manolescu atrăgea atenția cu privire la eforturile unor exegeți ai literaturii române vechi de a elasticiza timpul împingându-l cât mai departe posibil, din motive ideologice, incluzând texte în slavonă, adică „tocmai limba (română, n.n.) n-ar juca în acest proces niciun rol, ea venind la masa gata pusă, când datele fundamentale sunt deja fixate”. Literatura română medievală, căreia îi acordă cca 80 de pagini, și cu care se deschide **Istoria critică...** începe cu sec. al XVI-lea, eliminând texte în alte limbi neidentificabile primelor poezii românești, căci „poezia românească nu poate să înceapă decât cu texte scrise în limba română...”, istoria poeziei noastre se confundă cu însuși drumul pe care-l străbate limba română, cu transformările, eșecurile și biruințele ei” (op. cit., ediție revizuită, 1997, p. 27). Ion Negoitescu în **Istoria literaturii române**, volumul I (1800-1945) proiectase, din motive necunoscute de noi, ca volumul al II-lea, dedicat literaturii din perioada 1945-1989, să se încheie cu „o secțiune... asupra literaturii noastre vechi”. **Istoria literaturii române moderne**, 1944, scrisă în colaborare de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu plasează începutul literaturii noastre artistice în 1830. Și toate acestea nu din motivele pe care le invocase G. Călinescu în „Prefața” **Istoriei** sale.

Opțiunile scriitorului, mă refer la cele formale, sunt unele paradigmatic, de ordin ideologic. La fel și cele ale criticului, ale istoricului literar, aș putea spune chiar mai evidente la aceștia. Este și cazul celor amintiți mai sus, este și cazul lui Eugen Negrici, cel mai casant, aș zice. Dincolo de problemele strict personale ale unui scriitor istoricul (criticul) literar este interesat de influențele ideologiei vremii asupra operei.

Abordarea este făcută în spirit sociologic. În fond, perspectiva sociologică este și obligatorie, și fundamentală într-o opinie critică susținută de deschiderea istorică. În aceasta a treia etapă a tranziției noastre, ca să-i folosesc periodizarea, inerția receptărilor critice, anterioare, este aceeași, rarissime fiind proiectele și destul de discrete de a opera în sistemul canonic stabilit. Câteva intenții la nivelul pur declarativ, câteva nume ale unor scriitori, cei mai mulți dispăruți astăzi, atenți mai mult la gloria lumească, dau iluzia că se mișcă ceva. Totul a rămas la acest stadiu, căci, așa cum subliniază autorul eseului, „a te împotrivi inerției sentimentale care face să prospere atâtea opere prăfuite, a refuza să mai cedezi bunăvoinței de a decreta drept excelente produsele mediocrității seculare, înseamnă a *submina însuși conceptul de artă* și, nu mai puțin, a *bloca funcționarea instituțiilor ei...*” (ș.a.) Altfel spus, înseamnă să ataci o normalitate, chit că mulți dintre noi am știut și știm că aceasta e doar una închipuită cu care ne-am resemnat, după atâtea eforturi de a astupa numeroasele „găuri negre”, de a o îmbogăți cu virtuți inexistente, de a o așeza alături de marile epoci și scrieri ale unui Occident cu reputația neștirbită. Eseul este structurat în două mari segmente: *Impulsul protector* și *Impulsul compensator*. Cel dintâi impuls este impus de senzația unei permanente primejdii, cel compensator „de sentimentul vacuității și al frustrării”.

Dacă în **Literatura română sub comunism** criteriul cronologic este respectat din perspectiva raportului stabilit între literatură și ideologia comunistă și clasificat în patru etape fără să înregistreze, totuși, întreaga producție literară, în **Iluziile literaturii române** se stabilește relația literatură (cultură) – istorie (doctrină), întotdeauna funcționabilă, pentru trei perioade literare (culturale): a literaturii vechi, a celor două perioade „clasiciste” (v. Nicolae Rotund – **Incursiuni critice**, 1997), a literaturii sub comunism (postbelice). Dar înregistrăm o permanentă pendulare între primele două momente și cel de al treilea, adică între producția celor două și receptarea ei în cea de a treia, în comunism. Într-un fel sau altul, niciun scriitor nu s-a putut detașa total de presiunea ideologică a timpului său, impusă de o anume realitate istorică. Rămân valabile observațiile din **Literatura română sub comunism**, atâtea câte își regăsesc locul și în cartea de față, care, însă, am văzut, investighează o arie mai largă, își găsește suportul afirmațiilor în ceea ce el numește „spațiu al efervescentei mitogenetice”, în „felul și măsura în care mitul distorsionează demersul interpretativ și structura procesului creator”.

Proliferarea miturilor a cunoscut, cu excepția unor mici momente de acalmie, de adevărată normalitate, neprielnice lor, intensificare și evidentă focalizare în aceste perioade, pe care Eugen Negrici le scrutează sistematic și, așa zice, chirurgical. Această inflație, determinată de o istorie aflată de atâtea ori în delir, a fost supusă în ultimii ani unei radiografii prin Lucian Boia, Livius Ciocârlie, H.R. Patapievic, Dumitru Tiutiuca (să se vadă cartea acestuia din urmă, chiar dacă nu foarte sistematizată, **Complexe, sindromuri, defecte**, 2004) și alți câțiva, însă tangențial și puțini numeric: „Activitatea” mitogenetică românească aproape continuu extrem de dinamică, în mai toate domeniile – istoric, cultural, literar, politic, social -, impunând speranțe și nostalgii, complexe, frustrări de pe urma neîmplinirii marilor ori micilor năzuințe, se proiectează în adevărate constelații. Cea mai importantă, „dacă nu decisivă”, consideră criticul, „pentru definirea și înțelegerea mitologiei noastre istorice, politice, dar, cum se va vedea, și a celei literare, este *prezența constelației de mituri legate de fragilitatea ființei naționale* (ș.a.). Mai ales aceste mituri sprijină ideologia timpului, naște eroi pe care-i amplifică la dimensiuni mitice, atât de necesari în vremuri falacioase, modifică mentalități, determină evenimente, acutizează crizele, își caută Salvatorul „care ne e, poate, cel mai familiar nouă, românilor”, în figurile istorice sanctificate în timp. Acest ultim proces contribuie la impunerea lor mai rapid și trainic, știut fiind că miturile sacre și le-au subordonat pe celelalte fie ele sociale, fie literare, fie provenite din alte spații. Leșirea din contingentul asediat de forțe obscure, aflat într-o primejdie permanentă a generat și generează permanent mituri: paseiste, izvorâte din nostalgia trecutului (cel al Paradisului pierdut), „futurologie”, de încredere în viitor (al Providenței) ambele tipuri susținând un mit pus de atâtea ori în circulație când s-a crezut de cuviință, cel al Cetății asediate. Așa au apărut personalitățile de mare prestigiu, veritabile repere morale, oamenii providențiali pentru momentele de răscruce. În literatură ei sunt Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, oameni cu programe, cu merite literare mai mult sau mai puțin recunoscute, însă prezenți în toate istoriile literare, alții, scriitori de evident prestigiu literar, mineralizați în etichetări, precum Eminescu, mitul nostru național, Argezi sau Nicolae Labiș – „mitizarea” determinată de tragicul său sfârșit – Eugen Barbu, Marin Preda (despre moartea căruia s-au făcut atâtea speculații), Nichifor Crainic și Lucian Blaga pentru perioada interbelică etc., cel din urmă „recuperat” în comunism, după moartea sa, cum

s-a întâmplat, de altminteri și cu Vasile Voiculescu. Nimic nou în receptarea lor. Despre ei totul s-a spus. Eugen Negrici vehiculează ideea îmbătrânirii textelor. Criticul dezvoltă pe această temă, a caducității operei literare, o teorie seducătoare, dar fără aplicații generale, fiindcă nici fenomenul ca atare nu poate fi generalizat, destule opere pot scăpa acestui proces, chiar dacă la o „analiză la retortă”, cum ar zice Călinescu, se observă că și cei mai mari scriitori „ațipesc” uneori. Apoi, chiar dacă sensibilitățile se schimbă, istoria lor este o rotire și în multe cazuri revin sau se apropie de punctul de plecare. „Sub raport artistic” – afirmă criticul – „noul este nou numai față de un anumit sistem de așteptare, iar acesta nu va întârzia să-l asimileze treptat, începând de la unele componente mai «maleabile» ale sale. În absența operelor inovatoare, dăm, de regulă, peste texte care, deși scrise de curând, sunt parțial sau total adecvate sistemului de așteptări ale momentului”. Când riscul vlăguirii apare cu evidență, exegeții încearcă o revitalizare, o reîntinerire prin grile diferite de lecturi sau prin deplasarea spre domenii ca psihologia, filosofia, istoria etc., spre ce se plasează în extra-artistic. Procesul de fanare artistică este ireversibil în opinia lui Eugen Negrici, putând da, în condițiile în care orizontul de receptare e în permanentă evoluție, la consecințe ce frizează comicul. Dar să decizi că nu știi ce carte, care a bucurat și înfrumusețat existența atâtor generații de cititori, a murit, înseamnă să-ți asumi oprobriul mării majorități, căci nevoia de normalitate, de confort, „de stabilitate și de puncte sigure de reper, ceva anume ne împinge să facem în așa fel încât să ne simțim înconjurați mereu de turnurile și contraforții valorilor sigure și eterne.”

Această teorie previzionaristă e valabilă chiar și pentru modernității incluși aici de Lovinescu. De altfel, modernismul românesc se afirmă odată „cu cel de-al doilea val suprarealist”, în opinia criticului, care citește poezia prin lentilele lui Hugo Friedrich, autorul **Structurii liricii moderne**. Impresia mea este că, deși în mare măsură observațiile sunt juste, el subordonează absolut totul titlului.

Unui examen extrem de riguros și critic este supusă literatura română veche, care a cunoscut cea mai insistentă ofensivă protocronistă. Concept pus în circulație de Edgar Papu, protocronismul a fost imediat aservit ideologiei comuniste, comentatorii zeloși exploatare și **Istoria...** lui G. Călinescu, prestigiul marelui critic fiind un scut contra atacurilor ulterioare, care n-au întârziat. Puținătatea textelor, lipsa de valoare, terenul în bună măsură arid dar cultivat cu nume și texte evocatoare ale unei identități, necesitatea de a da sentimentul continuității culturii și literaturii române etc. au cantonat câteva dintre importanții noștri cărturari în efortul de a orna o perioadă născută târziu și atât de săracă. Criticul nu are în vedere numai **Istoria literaturii române**, I, 1969, a lui George Ivașcu, „plămada tuturor gogoșilor protocroniste din anii '70 și '80 și chiar de mai târziu”, fără ca autorul să aibă „anvergura unui ghid intelectual”, ci și înregimentarea unor nume de rezonanță: Al. Duțu, Virgil Cândea, Dan Zamfirescu, Dan Horia Mazilu..., toți având în comun câteva trăsături „care îi fac să uite că obiectul lor este istoria literaturii, a unei literaturi în limba română (eventual), probate cu texte originale (nu cu intenții sau simple traduceri). Ei sunt mai curând – sau sunt înclinați a fi – istorici ai ideilor, «culturali», mentaliști, bizantologi, slaviști, imagologi, evocatori de personaje, destine, cutume, tipologii umane. În diverse grade, scriu și gândesc în mod cultural, iar produsul literar propriu-zis (cu ponderea lui neînsemnată) îi interesează doar în măsura în care «la pachet» cu altele, le servesc unei demonstrații”. Care sunt demonstrațiile, de vreme ce faptele de literatură aproape

că lipsesc? Criticul îl „decupează” pe Dan Horia Mazilu, exeget al literaturii noastre vechi, cu prestigiu conferit și de calitatea de profesor universitar, cu priză la studenți și profesori. Preluând anumite sugestii de la precursori precum Iorga, „modelul mental al tipului său de demonstrație” și Virgil Cândea, „inspiratorul” său, D.H. Mazilu inculcă, prin cărțile sale, sentimentul existenței unui Umanism românesc despre care eu însumi scriam că este „unul târziu față de cel european, manifestându-se prin anumite *atitudini* în sec. al XVII-lea” (v. **Literatura română medievală**, 2004). Existența unui baroc românesc constituie subiectul a două cărți, **Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea**, 1976 și douăzeci de ani mai târziu, din perspectiva unei sincronizări mai precise cu literatura europeană, **Literatură română barocă în context european**. Despre o Renaștere românească discută în **Literatura română în epoca Renașterii**, 1984. În acest sens se mai pronunțaseră înainte P.P. Panaitescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Dl. Duțu... Toate aceste demonstrații cu finalitatea de a dovedi evidenta tăietură europeană a literaturii noastre vechi vor fi tratate ca realități de la sine înțelese în masiva **Recitind literatura română veche**, I-III, 1994-2000.

Opozanții protocronismului și-au făcut prezența și în perioada antedecembristă. Mai direct, mai în zeflemea sau voalat ironic. Interesantă e concluzia scepticului Eugen Negrici: „Chiar dacă nu simt nici o plăcere, trebuie să admit că mișcărilor ideo-literare de tip sămănătorist și protocronist par durabile, fiind motivate strict de împrejurările evoluției societății românești. Ele întrupează atât impulsul ocrotitor, cât și pe cel compensator”. De aici și o anume febricitate în analiză, ce miră la glacialul critic, disproporționată dacă o raportăm la ceilalți protocroniști, unii înșirați doar, alții amendați cu destulă parcimonie.

Multe se pot spune despre acest eseu total insolit. Și foarte curajos. Interesante sunt incursiunile în istoriile noastre literare: cea mai bine primită, cu mici amendamente, aceea a lui Lovinescu, cea mai seducătoare dar și purtătoare de viitorii germeni protocroniști este a lui Călinescu, cea mai în spirit european, **Istoria...** lui Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu. Obiecții serioase se aduc unor curente și mișcări literare, cum sunt preromantismul și onirismul, postmodernismul unor concepte confuze încă, după critic, precum „balcanismul” și „literatura feminină”, confuze, adică permisibile și manevrabile. Tocmai luciditatea, onestitatea nu îl împiedică să-și dezvăluie, printr-un ușor patetism, regretul la formularea unor concluzii în total dezacord cu cele general favorabile, încremenite, ca în cazul unor pașoptiști de talia lui Kogălniceanu sau Negruzzi: „Scriu eu însumi aceste rânduri cu o strângere de inimă și presupun că același lucru s-a întâmplat cu toți cei care au încercat să evalueze contribuția literară a acestui părinte întemeietor”. (despre C.N., n.n.). Sau includerea lui printre cei ce au acceptat să se alăture aceluia care au clamat excepționala valoare a unor texte: „Molatic, ceremonios și în marginea banalului evoluează și povestea autobiografică din **Hronicul și cântecul vârstelor...** Aș mai continua dar mi-e greu să o fac. Ca mai toți care au ținut în mână, în 1962, volumul lui Blaga – e vorba despre **Poezii**, ediția lui G. Ivașcu, n.n. (cu emoție și cu o stranie satisfacție de participant la o bătălie câștigată de rațiune), am continuat, ani la rând, să consolidez mitul, amânând, pe cât posibil, destrămarea vrajei”. Ca și în cazul altor scriitori, Vasile Voiculescu, de ex., chiar și al lui Eminescu, receptarea în timp ar fi fost alta, mai reținută, în condițiile unei dezvoltări firești a literaturii noastre, nesincopată de cele câteva mari falii, în special aceea postbelică. Un specific (horibile dictu!) al prozei noastre critice este caracterul eseistic,

căruia îi includem nerespectarea cronologică – dacă cineva ar fi tentat să considere **Iluziile literaturii române** o istorie literară – un anume fragmentarism, argumentele, revenirile, o anume particularitate a discursului. Spirit mordant, autorul are câteva formulări remarcabile: **Istoria...** lui G. Ivașcu este „plămada tuturor gogoșilor protocroniste”; pe Alexandru Rosetti ca editor „îl cenzurau un infailibil fler boieresc și oroarea față de excesele plebee”; despre excesele protocronismului, „cât de inventiv te poate face moștenirea sărăciei” etc.

În „Argument”, referindu-se la tentația ispitei „de a respinge brutal seducția instituționalizată a artei, ca și a acelor factori care ne transformă în supușii masei și în părtașii opiniei curente”, scrie: „Am cedat acestei ispite căreia, măcar o dată în viață, îi poți ceda”, iar pe manșeta ultimei coperti, ca măsură asiguratorie a unor reacții ostile, mărturisește: „Nu aș dori ca acestei cărți să i se atribuie intenții denigratoare. Nădăjduiesc să se observe că *obiectul analizelor este realitatea psihologică a unei literaturi (ș.a.)* care a trebuit să supraviețuiască în aerul toxic al unei istorii nenorocite”. Sunt confesiuni de credință, care, nu cred că în mod cert, îl vor feri de o anume impuritate. Fiindcă **Iluziile literaturii române** stau pe același raft cu **Din psihologia poporului român** și **Schimbarea la față a României**.

MAGDA VLAD

Scriitorul în interviuri: *Ana Blandiana*

Alături de jurnal, de memorii, de mărturisiri (literare) – celebre fiind cele făcute între 1932 – 1933, din inițiativa lui D. Caracostea, la Facultatea de Litere și Filosofie București -, de literatura epistolară, interviul poate fi încadrat literaturii subiective. Desigur că motive pentru care aceste forme nu pot fi asimilate încă literaturii, se găsesc (Roland Barthes, referindu-se la jurnal, enumera patru cauze de neaderență, Eugen Simion aduce argumente în *Ficțiunea jurnalului intim* pentru includerea în literatură a scriiturii diaristice intime), dar când este vorba despre un scriitor, excluderea este lipsită total de temeii. Ca și în cazul altor specii, pamfletul sau publicistica, în general, la scriitori ca Eminescu, Goga, Argezi etc. se poate vorbi despre „vocații paralele”, ca să folosesc sintagma lui Șerban Cioculescu. În perioada postdecembristă interviul s-a bucurat de un adevărat răsfăț, situația fiind determinată înainte de toate de lipsa oricăror opreliști privind libertatea exprimării. Dacă se poate vorbi, totuși, despre oarece îngrădiri, ele țin de o anumită „autocenzură” de ordin moral. Apoi, trebuie să recunoaștem că interviul rămâne un mijloc de mediatizare important, fie el în scris, deci cu impact mai redus numeric față de cel vizual, dar mult mai selectiv. Istoria interviului nu este foarte lungă la noi, acesta fiind cultivat spre sfârșitul sec. al XIX-lea prin presa politică. Interviul literar începe să se impună la începutul deceniului al doilea al secolului trecut prin deschiderea a două rubrici în „Flacăra”, „De vorbă cu...” și în „Rampa”, „Convorbiri cu...”. Revistele interbelice duc interviul la cota cea mai înaltă, îndeosebi prin Felix Aderca, care a și publicat primul volum de interviuri literare la noi, *Mărturia unei generații*, în 1929.

Nu intru în probleme de ordin tehnic, doresc să subliniez doar că și alocutorul și colocutorul au un rol bine determinat. Credibilitatea răspunsurilor, care sporește indiscutabil gradul de interes și, de ce nu?!, de popularitate este determinat de întrebare. Între deceniile al șaptelea – al noulea interviul a fost reprezentat de câțiva profesioniști, precum Adrian Păunescu, George Arion, Dorin Tudoran, Nicolae Rotund, Florin Mugur etc., cu ecou de interes apreciabil. Unele au apărut și în reviste, dar au fost incluse și în cărți ale celor intervievați, altele au rămas în reviste, uitate poate chiar de alocutori. Apreciabil este interesul manifestat în ultima vreme de a edita volume cu interviurile acordate de-a lungul timpului de către scriitori, posibilitate de a înțelege mai bine omul și opera sa. O astfel de carte este aceea a Anei Blandiana *Cine*

sunt eu?, cu subtitlul „un sfert de secole de întrebări”, apărută la Editura Dacia, 2001. Selecția îi aparține și într-o scurtă și lămuritoare „Postfață” spune: „Volumul nu este, în mod evident, exhaustiv. Multe interviuri le-am pierdut. Din rest le-am reținut doar pe cele publicate în presa românească. Obligatorie a fost selecția cantitativă (nu puteam publica mii de pagini, s.n.)... Oricum, munca de alegere, presupunând cufundarea în lumea ziarelor și revistelor vechi, a fost profund tulburătoare, iar rezultatul ei adesea masochist. Pentru că volumul care s-a născut este un rezumat al unor speranțe cel mai adesea dezamăgite, al unor proiecte cel mai adesea zădărnice, al unor soluții cel mai adesea neluate în seamă”. Așadar, distinsa scriitoare și personalitate publică remarcabilă s-a dovedit deosebit de generoasă cu aceia ce i-au solicitat interviul. O parte s-a pierdut, altele au apărut mult mai târziu și nu a avut știre despre publicarea lor. Am în vedere un cuprinzător și interesant interviu acordat poetului și istoricului literar Enache Puiu cu ocazia întâlnirii la Constanța a poetei cu cadrele didactice și numeroși oameni de cultură, în 1998, pare-mi-se, publicat, însă, mult mai târziu în volumul *Scriitori și reviste la Pontul Euxin*, Editura Ex Ponto, 1997. Unele n-au fost considerate relevante, probabil, și nu și-au găsit locul în carte.

Antologia se deschide cu un motto desprins din *Ghicitul în mulțime*, 2000, și care justifică din plin titlul *Cine sunt eu?*. Răsunsul poate părea surprinzător, dar este în spiritul conștiinței morale ce o caracterizează și, cum spune chiar ea, „... destul de la îndemână într-o lume în care se cade sub gloanțe fără ca cineva să fi tras; într-o lume în care totul a fost jefuit, fără să intereseze pe cineva de către cine; într-o lume în care totul e de vină, dar nimeni nu e responsabil; într-o lume în care, spunând adevărul, pare că minți și dezvinovățindu-te, pari vinovat; într-o lume cu care seamănă tot mai puțin și-n care găsesc tot mai puțin oameni care să-mi semene, *eu sunt vinovatul*” (ș.a.). Cel dintâi interviu este cu George Arion, în „Flacăra”, 10 noiembrie 1977, ultimul este acordat Magdalenei Popa în „Curentul”, noiembrie 2000 și se termină cu o mărturisire: „... pregătesc pentru Editura «Dacia» un volum de interviuri care se va numi *Cine sunt eu?*. Este un gen de muncă tulburătoare, pentru că presupune citirea unor vechi publicații, cu vechile lor întrebări și vechile mele răspunsuri, o retrăire generatoare în același timp a unei violente senzații de zădărnice și a unei neascunse fascinații”. Două sunt sectoarele de interes și chiar dacă se întretaie, au, fiecare, prioritate: civic, îndeosebi în perioada postdecembristă, și al literaturii. De obârșie ardeleană, putem spune că vine dinspre două personalități transilvănene: Octavian Goga, cel mai valoros poet social pe care l-a dat Ardealul, și Lucian Blaga, cel mai reflexiv. Multe dintre interviurile de după decembrie '89 sunt mai scurte, se axează pe un eveniment două, sunt prilejuite de întâlniri oarecum ocazionale, aceasta neînsemnând că sunt lipsite de interes. Altele sunt elaborate, cuprind o zonă mai mare a discuțiilor, se intră în detaliul semnificativ, sunt dialoguri purtate cu veritabili profesioniști – buni cunoscători ai participării intense a Anei Blandiana la viața publică, la interviuri din afara țării. Răspunsurile implică decepțiile dar și speranța, anumite nedumeriri privind neimplicarea în viața socială a multora dintre noi, denunțarea celor ce au provocat confuzii, tristețea neputinței, ieșirea dintr-o stare creată cu bună știință și încărcată de ambiguități dar și păstrarea fermă în planul moralei, al adevărului, al conștiinței, al demnității – totul într-o marcă inconfundabilă, ce-i aparține în totalitate.

Participantă și martoră la evenimente de maximă importanță pentru România postdecembristă – a ocupat funcțiile cele mai înalte în Alianța Civică,

președintă a Fundației „Academia Civică”, inițiatore a Memorialului Sighet etc. – face lumină acolo unde din neștiință sau dirijat s-au instaurat confuzia și deruta. Interviu dat Gabrielei Adameșteanu în decembrie 1992, intitulat „Cunoașteți un om mai calomniat decât mine în ultimele luni?” lămurește momentul înființării PAC, relația AC – PAC, cauzele care au dus la înfrângerea CDR din toamna lui '92. Despre necesitatea înființării Memorialului de la Sighet, nevoia de a avea un simbol al respectării omului prin transformarea celei mai odioase închisori staliniste, într-un memento al trecutei tragedii colective dar și al speranței viitoare, vorbește în mai multe rânduri, făcând un istoric – de la apariția ideii, realizarea proiectului propus apoi Consiliului Europei, strângerea de fonduri și materiale documentare pentru Muzeu, deschiderea șantierului, în 1996, organizarea „Școlii de vară” de la Sighet... Proiectul este astăzi realizat și el nu trebuie să rămână în istorie doar ca „o formă a procesului comunismului”, ci să devină un veritabil loc de pelerinaj.

Interesante sunt opiniile despre rolul culturii, „singurul domeniu prin care noi avem șanse să nu fim în ultimele locuri”, rolul elitei în societate și implicarea ei în formarea societății, respectul și ajutorul acordat scriitorului în Germania, unde primăriile orașelor mici, mai puțin cunoscute au câte o „Casă a poetului” și anual este desemnat un poet german drept Poet al orașului. Acesta este invitat să locuiască în această casă, „primește pe un an de zile o sumă de bani, o alocație care-l face să nu mai aibă nici o problemă și nu i se cere decât să menționeze că tot ceea ce scrie în acel an a fost scris în orașul respectiv. Ca să fie contribuția orașului respectiv la opera sa. În felul aceste *orașul devine cunoscut prin poezii săi*” (s.n.)

Nu încape nicio îndoială că ar exista o demarcație între omul public Ana Blandiana și scriitoarea Ana Blandiana. Între unul și celălalt s-a stabilit o permanentă legătură și ambii sunt, aparțin aceluiași timp și aceluiași spațiu. Încă din vremea opresiunii comuniste, într-un interviu din „România literară”, martie 1983, acordat lui Mircea Iorgulescu, își exprima cu fermitate convingerile: „... în raportul dintre artist și timpul său, cel ce oferă este întotdeauna artistul: viața, opera, uneori (rar) eternitatea... Cred că mult mai mult decât legăturile cu timpul, legăturile scriitorului cu locul și poporul în care s-a născut sunt fatale și de nedezlegat. Poți să evadezi și să te visezi într-o altă epocă, nu poți să evadezi într-un alt popor. Oricât de departe ne-am duce, ducem cu noi – indiferent dacă vrem sau nu – datele geografice, etnice, mitice ale nașterii noastre, caracteristicile celor în mijlocul cărora ne-am născut și cu care – indiferent dacă vrem sau nu – suntem solidari în eternitate. Și asta nu numai pentru că suntem legați de cuvânt, ci pentru că suntem legați de un destin colectiv căruia nu putem, chiar dacă am încerca, să i ne retragem... Scriitorul își asumă individual atitudinea poporului său și poporul transformă-n istoric curajul scriitorului”. Este un adevărat act de credință, verificat prin atitudinea sa încă înainte de declararea acestui crez. Ana Blandiana – iubitorii de literatură ceva mai în vârstă știu bine – a avut trei perioade de interdicție a scrisului. Prima, imediat după debut, elevă fiind încă, din cauză că tatăl era arestat, iar ea devenise „fiica unui dușman al poporului”. Interdicția a durat patru ani. Despre a doua interdicție ne spune în interviul din toamna lui 1995 cu Leo Butnaru și care s-a întâmplat după ce luase Premiul Herder (în 1982), în ianuarie 1985, „... în urma publicării în decembrie '84 a unor poezii în revista «Amfiteatru» (nota bene! – M. V., le reamintesc cititorilor: *Eu cred*: „Eu cred că suntem un popor vegetal / De unde astfel liniștea / În care așteptăm desfrunzirea?... /; *Totul*: „Gerovitalul, băieții de pe Calea Victoriei / Cântarea

României, adidași, / Compot bulgăresc, bucurii, pește oceanic / totul...”/ și *Cruciada copiilor*. „Un întreg popor / Nenăscut încă / dar condamnat la naștere...”/), a ieșit un scandal enorm. Dar în acea vreme Ceaușescu era încă bine văzut în Apus și ținea încă foarte tare la imaginea lui. Astfel că atunci când un grup de circa 180 de scriitori, universitari, ziariști italieni, din inițiativa Universității din Padova, au făcut o listă de semnături împotriva interzicerii mele, căci tocmai îmi apăruse o carte, în Italia, puterea oficială imediat a dat înapoi, ridicând interdicția”. A treia interdicție e pretextată de apariția cărții pentru copii, *Întâmplări de pe strada mea*, 1988, văzute ca un pamflet politic. Interdicția este de această dată totală, căci se aplică și volumelor apărute anterior. Am reținut că în 1982 a fost distinsă cu Premiul Herder, foarte prestigios, acordat artiștilor din Est, la vârsta de 40 de ani, cea mai tânără laureată a Herderului, așadar. În 1999 mărturisea că importanța premiului, în afara sumei substanțiale, a fost legată și de faptul că decernarea a avut loc în aula unde Eminescu fusese student. Descrierea detaliată o făcuse cu mult înainte, în interviul acordat lui Enache Puiu. Spectacolul pe care l-a trăit scriitoarea devine spectacol, în prezentarea ei, și pentru lector. Antamez câteva secvențe: „oh, totul a fost atât de simandicos și plăcut!... S-au deschis ușile și a apărut un șir lung de câteva zeci de copii cu trâmbețe. Eu mă temeam să nu mă împiedic. Din fericire, coridorul de paji mergea până la locul unde trebuia să ne așezăm. În continuare, rectorul a ținut un discurs cu niște fraze retorice și academice. În general, era o figură foarte rigidă, tot ce poți să-ți închipui mai auster. Apoi s-a spus pentru fiecare numai numele premiantului și imediat venea la tribună un personaj academic în togă, care începea să citească un text laudativ despre persoana respectivă, motivul pentru care i s-a decernat premiul. În ceea ce mă privește, textul respectiv a fost extraordinar, ar fi fost mândru orice critic român să-l facă... După ce a luat Premiul Herder, într-un interviu Eugen Barbu a spus că l-a recomandat în continuare pe Marin Preda. De la acest interviu a pornit ideea greșită că premianții recomandă premianții din anul următor și numeroși scriitori au venit la mine acasă, cu rugămintea de a-i recomanda, dar evident că nu m-a întrebat nimeni nimic!” Cu privire la pseudonimul literar, Ana Blandiana, (numele este Coman Otilia – Valeria, n.n.), cu anumite nuanțe determinate de perioadele în care au fost date interviurile, explicațiile sunt aceleași, și anume că *Blandiana* (s.n.) este numele satului unde s-a născut mama ei, iar *Ana* s-a adăugat din necesitatea de sonoritate a rimei. În interviul din 1988, poeta afirmă: „Apoi, cineva mi-a publicat o poezie cu numele acesta. După aceea întâmplare, redacția a preferat pseudonimul”. După trei ani, în interviul din „Vatra” cu Virgil Podoabă suplimentează, menționând cauza păstrării pseudonimului: „Eram destul de copil ca, atunci când a apărut prima poezie semnată Ana Blandiana, să mă speriu puțin și să scriu repede o scrisoare la redacție, în care să mă scuz explicând că nu acesta este numele meu adevărat, că totul a fost o glumă și că pe mine mă cheamă altfel. Însă Ion Manuțiu (redactor, pe vremea aceea, la „Tribuna”, cel ce o publicase, n.n.) a venit apoi la Oradea, m-a întâlnit – eram încă elevă – și mi-a explicat că nu trebuie să-mi fac probleme, ba chiar că e mai bine să lăsăm așa, deoarece cu numele tatei, care era din nou în închisoare, n-aș fi avut nici o șansă”.

Numeroase sunt mărturisirile referitoare la condiția poetului („A fi poet nu este o profesiune, ci un grad de intensitate”), „starea” de scris („Nu scriu în orice condiții și nici nu scriu tot timpul. Scriu «în valuri»... dacă îmi merge bine, pot să nu întrerup 30 de ore. Înainte de cutremur, plecam undeva, închiriam

o cameră la Sinaia sau la cabană, întotdeauna singură. Pentru mine, scrisul a fost și este ceva ce ține de asceză” sau, cu altă ocazie: „... singurătatea și concentrarea în sine constituiau forma de pregătire. De altfel, mereu m-am gândit, inclusiv în acest sens, că starea de poezie, starea de grație poetică seamănă foarte mult cu starea de grație religioasă. Exact cum sfinții își pregăteau prin asceză starea de comunicare cu Dumnezeu, cred că și pentru scriitori [în cazul meu era] asceza poate să fie și o formă de comunicare artistică”), relația poeziei cu politica („Din fericire, poezia nu ține de plan. Deci, se face și împotriva politicii... Însă dincolo de ceea ce știu și ce cred despre necesitatea luptei, nu-mi pot reprimă un sentiment de culpabilitate față de propriul meu destin poetic” ori: „De la masa de scris nu se abdică... Așa cum, ca scriitor, rostul meu este [și a fost întotdeauna] să privesc [înăuntru sau în afară] și să spun ce am văzut, rostul luptei mele civice are ca scop realizarea aceleiași continue atenții colective fără de care nu se poate imagina corecta funcționare a mecanismului social – politic”) și alte confesiuni de un interes aparte.

Opiniile autorului despre propriile cărți se despart, cu siguranță, în multe puncte de aprecierile criticilor profesioniști. O destăinuire ca aceasta, făcută în 1988: „Am față de propriile mele creații niște reacții foarte ciudate. După ce ele apar, îmi sunt străine și antipatice. Iubesc poezia altor poeți, morți sau vii, dar nu și propriile mele poezii, care îmi sunt cu violență străine”, nu trebuie luată în sensul strict, ea exprimă o detașare după epuizantul efort al creației. Altfel, judecățile referitoare la volumele publicate ar contrazice flagrant afirmațiile anterioare. Cea dintâi carte ce o reprezintă cu adevărat este, după părerea sa, *Călcâiul vulnerabil*, 1966, chiar dacă prima, *Persoana întâia plural*, 1964, prefațată de, pe atunci tânărul critic, Nicolae Manolescu s-a bucurat de o receptare favorabilă. Spune poeta: „... dacă aș vrea să aleg, ... aș începe doar cu a doua carte, de la care am devenit eu însămi și am evoluat între niște paradigme care, practic, au apărut atunci. Dar, ca să fiu absolut cinstită, trebuie să spun că ar fi incorect să susțin că puteam debuta cu a doua carte, din simplul motiv că numai prima carte, care a fost mai banală și mai în tonul epocii, mi-a dat posibilitatea să o public pe a doua, și numai succesul primei a făcut ca a doua carte să apară așa cum vreau eu”. Cele mai bune volume ale sale consideră că sunt, la poezie *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972) și *Somnul din somn* (1977), iar în proză *Proiecte de trecut* (1982) „prima mea carte cu destin internațional” și *Sertarul cu aplauze* (1992), „cartea la care am lucrat cel mai mult (din '83 până în 17 decembrie '89 și, apoi, ultimile 50 de pagini, în 1992), care mi-a făcut cel mai mult bine, în sensul că nu știu cum aș fi rezistat în '88 și '89 dacă nu ar fi existat obligația și disciplina de a trece în pagină ceea ce se întâmplă în realitate, de a îndura totul ca pe o materie primă a cărții”.

ELVIRA ILIESCU

Megalitice – însămne ale unei civilizații străvechi (1)

Neîndoielnic, Ion Gheorghe a fost un cântăreț de partid, dar partea cea mai importantă a operei sale s-a salvat de la condamnarea aservirii, critica noastră literară fiind unanimă în a recunoaște intenția realizată a poetului de a zidi o lume proprie din lut românesc. Poetul este un creator ludic, plămădind după ritualuri păgâne, cu lecția învățată de la meșterul nenumit, care clădește primitiv, însă trainic, hotărât să reziste între pietrele de moară ale timpului. Elementele sunt specifice unei civilizații străvechi, arhetipale, „spațiul mioritic” suflat cu o aură mitică, care îi dilată până la gigantesc proporțiile. Amănuntele considerate prin consens triviale nu sunt ocolite, ceea ce nu se poate însă confunda cu tentațiile naturaliste, ci semnifică aplecarea impudică spre izvoarele primordiale, o răsfrângere fără prejudecăți a miracolului vieții.

Dacă **Imnele** lui Ioan Alexandru hrănesc imaginea de mare fluiditate a „Daciei felix”, patrie de aur și vecie, ale cărei însămne sunt crinii, buciumele „trase pe umeri albe de mireasă”, „stejarul în extaz peste păduri/ bând foc ceresc...”, cu cetăți legendare, oameni de neprihănire, datini imemorale și iluminări („Când pe izvorul sacru de sub deal/ Se torc fuioarele de dimineață/ și cu ștergarul soarelui se șterg/ Gorunii verzi de roua de pe față// Atunci aș vrea și eu să poposesc/ În cuibul tău de flacăra, **Rohie**,// Să ard cu toate păsările la un loc/ Și din cenușă să smulgem o făclie// S-o ridicăm în slăvi peste păduri/ Și vulturul să o îmbrace-n gheară/ Și s-o răstoarne trăsnet din înalt/ În toate cimitirele din țară.”), cu drumeți călătorind pe drumuri hōlderliniene, pe care „Lin candelile sângeră-n amurg/ Când se aprind pe boltă line/ Luminile triadelor dintâi/ Și pelicanul arde pe coline”, unde amintirea jertfelor e încă proaspătă („Limbile-n clopot sângeră pe cruce”), oscilând între surprinderea cataclismelor sufletești și stări ossianice, universul lui Ion Gheorghe este mai greu, cioplit intenționat mătăhălos, traversat de forțe stihiale, în el pătrunzi printr-o „poartă a sărutului”, ca să ajungi la „masa tăcerii” dătătoare de revelații, arta lui amintind de sculptura masivă în piatră a lui Brâncuși și, în acest sens, pare mai degrabă contemporan cu Rabelais, poetul dându-ne una din cărțile de căpătâi ale neamului, pe care timpii potrivnici ne-au răpit-o, **Megaliticele**

părănd hărăzite să astupe golul ce s-a căscat după încercările lui Dosoftei, până la Eminescu, în istoria lirismului românesc.

Ion Gheorghe încearcă să surprindă această umanitate încă de la facerea ei și poemul **Asupra plămadei** fixează apariția vieții într-o viziune proprie, deși punctul de vedere de la care pornește este cel științific (primele manifestări ale vieții ținând de zona acvatică), căruia îi adaugă haloul unui impuls fabulos, în spiritul unui animism popular:

„Crește fără grabă, fără grabă cade
pieptul legănat de respirație al zmârcului copil,
nedesprins din solul numeroaselor plămade
fierte în retorta oceanului fosil;
uleiuri muced, nerupte paste,
tremurând pleacă din matcă, se ridică, fug
și din nou le trage-n scorburile-i vaste
Marea Mărilor, arsă pe rug;
de-un foc rece, palpitând, se dau în fiert,
cresc în mari cupole, se dezumflă și iar suie,
și din nou le trage matca ghiolului inert
făcând lucie-înghețare, risipire-n zări, verzuie.

Ruginește-ncet noianul; apele în putrezire
se cuprind de somn, se coc;
un ghem greu, bălos, zdrențuit în mii de fire
e primit de către foc;
sus, pe stâncă țărnelui rupt mult de soare,
pietrele-ncolțesc, se crapă...

.....
un fior lovește totul, o mireasmă
gheața apei o stârnește,
ca o pânză face cute fața ghiolului de plasmă
ce se scutură din sine ca lovită-ncet de-un pește.”

lăta-l și pe primul pornit al Terrei, deja cu o încărcătură sentimentală:

„...se-auzi foșnind ca stuful
o-ncolăceală repede de zloată fără chip;
răsucindu-se pe ape,
se sculă în lume Cutăriță cel Cutare...

.....
Pe umflătura pieptului stâng,
uitându-se după vântul ce fluieră-n hău,
ține uitat și nătâng
piramida de cuarț – icoana părintelui...” – simbolizând legătura în timp

dintre generații.

Matricea acetei lumi este Maica-Zee, preacurata țărancă știutoare de leacuri și descântece, forță tămăduitoare, dar și vindicativă, veghind la îndeplinirea tradiției și curgerea în timp a neamului. În **Descântecul de frământat pâinea** îndeplinește ritualul plămădirii și frământării cu acea sfințenie a omului din popor, în care Ion Gheorghe strecoară intenționat elemente de rit, pentru a conferi momentului măreția unei îndeletniciri primordiale, făcându-ne martorii unui fel de FACERE a pâinii:

„Se sculă Muma zeiță, se spală pe mâini,
văzu luna ca ugerii vacilor –
puse la cale zămislirea sfintei pâini,

urzirea mărturiilor și-a colacilor;
un pumn de pietre de râu
aruncă-n apa ca sângele de pește –
ceva turbure, trosnind, turnă-n făina de grâu
ce zămisleşte (...)
se leagă pasta lumii, se zvăntă,
leneșă se-nvârtoșă –
dar totul este încă sterp;
mocirlă albă, stări de valuri mazgoase,
în care mâna Mariei Mume, ca umbra unui cerb
fuge peste planeta unor nisipuri de oase... (comparația are
frumusețea frustă, înfiorată a unui act oracular!)

.....
vine clipa când în burta pâinii,
la ultima-nghițitură de apă,
Maica înfige țaiul cu călcâiul mâinii
ca un țăran când seamănă ceapă;
se-ntinde drojdia ca sămburul de caisă
cât inima-n vită, cât oul în găină, văros –
și apoi strânsă pâinea, ridicată greu, ca o mioară ucisă
și iarăși pusă jos ... (o comparație cu adevărat mioritică)

.....
Făcând semnul sacru deasupra căpesterii
o-nveleşte Maica Muma cu ștergarul de mătase
și-o duce la căpătâiul prispei, unde se pâguie merii... (...)
o dezveleşte și-o vede ghemuită, ca un homuncul,
albă, răsucindu-se-n matricea de lemn –
zbătându-se și lovind cu piciorul în burtă, ca pruncul...”

Obișnuitele munci țărănești sunt făcute într-o pastă mitică, semănatul
cepei, de pildă, dobândind nuanțele unui ritual împlinit tot de „Maica zână”:

„Merse la brazdă, lucră țărănește,
pământul cald, mătăsos, ca tăciunile
împingând sămânța cu sfântul bot de pește
al celor trei degete din care-și face rugăciunile:
pe cea mai frumoasă și fecioară ceapă
o-nchide-ntre copăile de cristal
ale unei scoici abia rupte din apă –
îngropând-o la căpătâiul brazdelor, cardinal... (...)
stă ceapa-ntinsă ca un mag yoghin
concentrându-se spre sfințele semnale
ce bat sufletele noastre pe-un magnet cristalin
dinspre ochiul focurilor boreale;
ca-ntr-un mauzoleu în care intră mirii,
cununându-se la pragul unor idoli mașteri, –
primește ceapa somnul cel veșnic al devenirii, căci moartea e sămânța altei naș-
teri...” – miracolul germinării fiind văzut ca o continuă trecere dinspre moarte
spre viață. Un fior metafizic pâlpâie în carnea realului:

(haloul unui impuls
fabulos spiritul unui
animism popular,
învăluie aceste versuri!)

„vine Maica zeiță, culege arbagicul,
Pune basma neagră peste leagănul de nuiete:
pe când vede cum cepelor – semințe li se pătrunde buricul
de către semnalele morse ale aceleiași tinere stele.”

(Sămânța de ceapă)

O altă ocupație fundamentală a comunității – viticultura, este surprinsă cu un ochi de Vergilius în **De plantarea viei**. Aceeași forță primordială, Muma Zeiță, ctitoră de matriarhat, se apucă, și numai cu noaptea-n cap, de munca ce impune religiozitate:

„...luă și presără sare din solniță
pe palma soarelui ce se-aplecuse din barca-i ca un sarcofag;
se duse de scoase răsadul de viță din smolniță;
din spoială albă, din tăul de zmirnă
scoase butașii (...)
cercetă lemnul crud și dormind somn învechit;
înfăță vlăstarele-n pânză de lână, ca pe snopii de lumânări (...)
strânse-ntre degete mucerile de opaiț ale mugurilor, (ca într-un act de magie
trase pe palmă cărnoasele mustăți de pește *poetică!*)
ale rădăcinilor încolțite după legile crugurilor
și-ale multelor solomonii în care stăpânește;
luă foafeca, tunse crudele smocuri de iarbă rece –
clorofila cărnoasă, limfatică, nescoasă la soare;
fior de șarpe simte carnea ei... (...)
Maica luă custurea, tăie șarpele,
opri capul, înfipse nuiua de viță, ca lumânarea-n candelabru:
preoți cântară cu naiurile, preutese cu arpele
dezlegă danțul macabru;
două limbi scoate șarpele, două gușterul mare, două temătoare șopârlite...”

Elemente de ritual păgân secondează succesiunea operațiilor, descântecul, deghizat într-un abur de falsă magie neagră, țintind puritatea soiului viticol, ferirea lui de vătămări, pentru a influența, la rândul-i, fericit sexul urmașului:

„Eu trec, eu răstrec cu frigarea sfântului butaș
prin gura șarpelui tăiat, răstăiat –
cum trece și urlă-n gușa steagului dacilor vântul surlaș –
zeița zeului nostru să facă băiat:
voinică să se scoale ramura viței, flocoasă și taură
și din ochii stâlparilor, de sub pleoapa de pasăre-a mugurelui;
să-ncolțească, să iasă coarda, ca jivina din gaură (...),
să se coacă vinurile puternice în pivnița omului... (...)
și cum se teme șarpele de piatră, via să se ferească de grindină –
ca numai vinul să fie roșu ca sângele Domnului nostru Făt-Frumos.”

Această suprapunere a personajului de basm peste ideea de dumnezeire, tălmăcește intențiile declarat laice ale poetului, care, aidoma unui alt demiurg – Ion Creangă, adaptează basmul la elementele de cult religios, asistăm la o reducere de esență a componentei mistice, viziunea sa asupra lumii fiind alimentată, în principal, de două forțe: atavismul și utilitarismul.

Un alt aspect al muncilor țărănești este obținerea rachiului **La povarnă**, proces transfigurat până la a fi definit ca un act de revelație, cu accedere în transcendent:

„Toamna, țărani, – discipoli obscuri
ai unor preoți ce-au pierit demult,
părăsiți pe-acest pământ plini de frați dioscuroși –
se dedau unui rit periculos și ocult:
în jurul cuptoarelor de piatră refractară
ascunse-n poverne,

pun la cale-o alhimie bătrână, de țară,
trăgând cu ochiul din frunte la focul stelei materne...” (*un frison ocult
traversează poemul!*)

Pasiunea pentru amănuntul concret se proiectează pe un fundal fabulos, punctat cu elemente de exorcism, care dau sentimentul de întâmplare de la facerea lumii:

„Suind în car butuci vechi, din primăvară numiți,
duc la fierț boasca de iarbă, de mlade de arbori roditori,
coaptă la spuza unor meteoriți
ce-au trecut cu flăcările-nvolburate peste tocitori;
de cu seara-i vezi făcându-se c-aruncă lemne
sub retorta cazanului acela de rachiu;
se cheamă unii pe alții prin semne,
bolborosind ca descântătorii asupra argintului-viu;
plini de sângele vinului de iarbă pe cămașă... (...)
Apoi stau și-ascultă țărâitul de greieri
al aburului ce caută să urce prin țevi –
plăcându-le cum li se pune o păclă pe creieri
dinspre rugurile miilor de evi...”

Ca într-o așteptare milenară lângă ceaunul de țuică, țărani – înrăiți și
dificili melomani – degustă cântecul de taină al alcoolului:

„Stau țărani și ascultă cu auzul mare
gâlgâitul izvorului de cristal
peste freamătul propriului sânge otrăvit de-așteptare,
într-un demult uitat ritual:
pe scaune mici, mai mult îngenuncheați,
pe hainele făcute ghem, pe sacii așternuți –
rabdă-mpietriți, ca sfincșii lor din Carpați
pe după care-au putrezit capcanele de mamuți...” (*imagine sugerând
existența imemorială a neamului*)

Albinăritul întregește imaginea profesiunilor cu o vechime ce se pierde
în negura timpurilor. În **De prins roiurile**, Ion Gheorghe urmărește minuțios
fazele stupăritului, care dobândesc proporțiile unui ceremonial:

„Se sculă țăranul, și-acoperi fața cu gluga de cânepă,
de parc-avea de gând să treacă prin foc,
ochiul pus demult asupra albinelor-adulmecă
părğa ciorchinului de muște, ca strugurii de soc...”

Albinele sunt: „popor în burta unei întâmplări,
legându-se de transpirația de boală
a coloniilor de flori
în jubilația sexuală.”

În viziunea poetului, stuparul este un mag cu adâncă și tainică cunoaștere
a vieții stupului:

„Cu urechea la vuietul stupilor
stă țăranul pe prispă

înțelegând stelele cu ochii lupilor
ce-l ațintesc din galaxia tristă;
ascultă popoarele tinere
puse pe spor,
cunoaște sorocul la care se-nalță reginele –
neîngrijorat de soarta lor –
piatra de foc s-a văzut peste sălcii
cerul arzându-l c-o privesc goală, *(neliniștitoare imaginea soarelui, ca*
pânguind la marginea cetății *într-o pictură primitivă)*
stupul de la care izvorăște marea zăpușeală.”

El știe – „clipa-n care matca varsă din sorginte
insecta diriguitoare
și-ntemeierea altei ginte...” , alături de Matca-Zeiță, țăranul fiind un
alt personaj de proporții mitice, stâlp al acestei lumi fabuloase:

„în preajma mătcii de-ntemeiere
se strâng albinele la sceptrul femeii-suveran
și-atunci când trec prin agora cetății de miere
se-nchină ca și mine unui zeu țăran.”

Universul de patriarhalitate se contaminează de cuceririle tehnicii actuale. Într-un decor de basm își face apariția o mașină, ale cărei componente capătă dimensiuni cosmice, prin raportarea la elementele primordiale ale lumii cunoscute:

„Pe cale, pe cărare, la drumul lui Por Împărat
la aria zvântată, ștearsă ca strachina, –
și-n marginea movilei de sămânță de vânturat,
aduse țăranul machina –
pasărea apocalipsă, mașina animal
văzum la răspântia vântului cardinal; (...)
În gura mașinii, cât jumătate de boltă cerească *(impresionant gigantescul*
văzum axa cu patru aripi de scânduri *comparației!)*
vârtelnița de pe care va să se năvădească
pânza sfântului părinte-al celor patru vânturi;
văzum stele-mecanisme umblând în multă orânduială...” *(inedită alăturare*
de sensuri!)

Trudei țăranului i se alătură aceeași Maică care –

„...își șterge ochii roșii de praf
cu broboada plină de chipuri, ca un sfânt epitaf –
alegând semințele de ceea ce mai trece netrebnic și necurat –
cât cele patru sufluri smulg pleava și toate cele-n neașezământ;
ca frunza pe apă, ca pulberea pre pământ.” *(un suflu biblic ținește comparația!)*

Dacă Arghezi se zbate între tentația teluricului și inefabilul rostirii simbolice, Ion Gheorghe ne împărtășește cu voluptate din izvoarele primare ale vieții, clădește masiv, epopeic, nepăsător – într-un fel – la cântecul de sirenă al verbului filigranat, trecut prin alambicuri calofile. Muzica preferată este aspră, ea se arcuiește pe uruiul de eternitate al astrelor.

Unul din giganții acestei lumi de proporții titanești a fost răpus, una din forțele ei elementare s-a prăbușit. Un fel de Gruia al lui Novac care nu și-a mai

putut rupe funiile „împletite-n trei/ și răsucite-n șase”, dovedit de puteri necunoscut. Portretul este colosal, lucrat în uleiurile mitice ale lui Márquez:

„**Gigant** zvârlit cu fața-n iarbă, pus cu botul pe labe,
atârnă-n cangea soarelui ca o bucată putredă, de momeală,
curge sângele din el ca dintr-un sac din care gălgâie boabe – (senzația unui
pe urechea spartă, roșul primordial se dă la iveală. (...)) diluviu sangvin!”

Cu botul pe labe, cu ruga-n țărână,
pare c-a tăbărit pe iarbă, dedându-se unui cumplit viol
și prins asupra faptului nesăbuit, de fiară bătrână,
l-a ștrangulat zeul în iarba călțoasă ca pânza de țol. (...)
(*imaginea are forța unui desen rupestru*)

Uriaș căzut în plasa de păianjen fără saț,
îl coace soarele de seară ca pe-un batal la proțap –
zace-n iarbă ca un dropioi bătrân căzut în laț,
uscându-i-se gheara piciorului stâng, de i se scurge sângele-n cap.
(*imaginea sevelor gigantice ale vieții în descompunere*
Se ridică la urgia unui cataclism cosmic!) (...)

De vreme ce stoluri de muște-i dau roată trupului
cu zumbăială și forfotă, cu spaimă și turbare –
trăind ca trântorii în miezul stupului,
unde se plămădește miera acestei țări multe veacuri agrare!”

În **Mioara**, poetul ne oferă un Bethlehem animalier. Aidoma Mariei, mioara dă naștere feților printr-o imaculată concepțiune, „Zămisind ca zeița fecioară,/ dintr-un strop de clorofilă...”, în decorul saturat de vitalitate al unei naturi senzuale:

„Când în fumegosul cuptor al naturii
începea să miroasă pâinea ierburilor răscoapte (...)
târziu i se lasă ugerul de fecioară
mare, greu, cât bolovanul de stei –
purtând în sine-i sprintenă și fugară
doi gemeni copii semizei...”

GEO VASILE

De la madonizarea femeii la morala tangibilului

Gabriel Liiceanu (n.1942, Râmnicu-Vâlcea) licențiat a două facultăți, de filosofie (1960-1965) și limbi clasice (1968-1973), doctor în filosofie în 1976, a fost cercetător la Institutul de Filosofie (1965-1975) și la Institutul de Istorie a Artei (1975-1989). Bursier al Fundației Humboldt (1982-1984), este din 1990 director al Editurii Humanitas, iar din 1992 profesor la Facultatea de Filosofie a Universității din București. După 1990 și-a retipărit și reeditat majoritatea cărților, unele dintre acestea fiind traduse în străinătate. Spicuum câteva titluri mai reprezentative pentru autor: „Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii” (Humanitas, 1994, 2005); „Interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii” (Humanitas, 2005); „Jurnalul de la Păltiniș. Un model paideic în cultura umanistă” (Humanitas, 1991, 1996, 2004, 2005), carte tradusă și apărută la Paris în 1998 și în limba engleză în anul 2000 (CEU Press, Budapesta și New York); „Despre limită” (Humanitas, 1994, 2004) volum apărut în 1997 și la Paris sub titlul de „De la limite. Petit traité à l’usage des orgueilleux”; „Itinéraires d’une vie: E.M. Cioran, suivi de Les continents de l’insomnie” (Ed. Michalon, Paris, 1995); „Apocalypsen enligt Cioran” (Dualis Forlags, Ludvika, Suedia, 1997). Între 2001 și 2008 au văzut lumina tiparului tot la Editura Humanitas câteva pilduitoare, ca să nu zicem provocatoare eseuri tip „Declarație de iubire”, „Ușa interzisă”, „Despre minciună”, „Despre ură”, *Despre seducție* (2008, 260 p.).

Ne vom opri la acest din urmă titlu, mai puțin marcat de inflexibilitatea și intransigența civică a gânditorului Gabriel Liiceanu. Structurată în cinci mari capitole, cartea reușește să se subsumeze temei luate în dezbatere, transmițând cititorului un sentiment de armonie și unitate preexistente în concepția și scriitura autorului, în ciuda derutantelor unghiuri de abordare și a impostației filosofice plecând de la maestrul său preferat Martin Heidegger. Gabriel Liiceanu are darul de a umaniza concepte filozofice aproape ininteligibile, și de a opera cu ele pe înțelesul cititorului cât de cât instruit: autorul este printre puținii noștri exegeți care l-au citit în original pe Platon și pe Heidegger, traducându-i în românește. Etimonul *seduco* înseamnă la obârșii „a lua deoparte”, abia din secolul II, la Tertullian și la Augustin căpătând înțelesul de a „seduce” în sensul de a corupe. Seducția este exercitarea puterii unui individ în detrimentul libertății altui individ. Ambiguitatea seducției constă în felul de

a se supune a individului cu un grad mai mic de libertate, fie de bună voie, exclusiv în vederea educării lui în spațiul libertății și a eliberării finale, fie în mod silnic, supunerea celui supus fiind simplă participare impusă la scenariul perpetuării puterii altcuiva. Prin urmare, seducția poate opera fie în orizontul iubirii și altruismului, fie în cel al cinismului și egolatriei.

Seducția presupune un dialog dintre carne și spirit, sub egida unui principiu al plăcerii. Plăcerea, la rândul ei, poate fi de partea cărnii, de partea spiritului, sau de partea amândurora. «Starea de neajutorare originară», neputința de a ne împlini dorințele ne face apți pentru a fi seduși. Exemple: copilul, îndrăgostitul, discipolul au nevoie respectiv de adult, de ființa iubită, de maestru, întrevăzuți ca generatori de libertate și plăcere, într-o lume pe care cel sedus o așteaptă, dar pe care numai el, seducătorul o inaugurează: o lume vrăjită, misterioasă prin inedit și unicitate. Cel sedus o așteaptă ca pe ceva firesc, deși necunoscut, în timp ce seducătorul deține cheile de acces, fiind el singurul care cunoaște în chip subversiv obiectul dorit de cel sedus, chiar dacă fără să-l conștientizeze.

Referindu-se inevitabil la scenariile lui Platon, cel care inaugurează în cultura europeană dialogul între carne și spirit (vezi Socrate vs. frumusețea fără cusur a adolescentului Charmides), Gabriel Liiceanu realizează o performanță de stil: descrierea transcendentului pe înțelesul tuturor: Spre deosebire de <aproape>-le nostru, lumea <departe>-lui transcendent (pentru care pledează Socrate, cel neînstare de iubire omenească, n.n.), are trăsăturile opuse lumii de aici exact în măsura în care perfecțiunea se opune imperfecțiunii. Neschimbătoare și eternă fiind, ea este necorporală. Este chiar lumea spiritului pur, „pur în sensul de neamestecat nicicum cu vreun element corporal. Spiritul care o locuiește are parte de o cunoaștere pe măsura imuabilului și a eternității, adică de o cunoaștere „nepărelnică și absolută”, inaccesibilă pentru Alcibiade, de pildă, care nu reușește să părăsească regnul schimbător al cărnii pentru a ajunge în lumea incoruptibilă a Ideii. Căzut dintr-o lume a sufletelor întraripate, omul de rând și deci condiția umană, deși are parte de „hrana părelniciei”, trăiește totuși cu nostalgia unor urme, semne, adieri și aluzii ale „departe”-lui din care a fost expulzată. În sonetele sale mai cu seamă, cât și în cantica „Paradisul”, Dante nu face altceva decât să compendieze *aparența frumoasă*, aptă să fie percepută, prin vedere, în toată strălucirea ei. Din acest p.d.v., Beatrice, primul exemplu ilustru de madonizare a femeii, este urma, semnul, aluzia, adierea „departe”-lui în lumea „aproape”-lui. Prin ochii Beatricei poetul este trans-portat, tele-portat de emanația frumuseții. Frumusețea declanșează iubirea înțeleasă ca anamneză, ca amintire a paradisului pierdut. La Dante atât seducătorul cât și sedusul sunt, unul pentru celălalt, *mijloace de transport* de „aici”-„acolo”, privirile lor contopite generând biunivoc prin rememorare modelul de dincolo. Așadar, atât la Platon cât și la Dante, carnea ca principiu al căderii este totodată și un principiu al înălțării atunci când este percepută în lumina frumuseții, devenind orbitoare, translucidă, transfigurată. Toate aceste considerații, expuse silogistic și de multe ori paradoxal, deci cu atât mai cuceritor, nu fac altceva decât să ducă la concluzia că Isus este cel mai mare seducător din istoria omenirii. Căci ce altceva înseamnă să-i iei pe oameni din „lumea aceasta” pentru a-i duce într-un loc pe care nimeni nu-l știuse, numit „împărăția cerurilor” decât cea mai radicală revoluție spirituală. Prin Fiul Său, Dumnezeu însuși, ne seduce, trecându-l pe El, pentru a ușura seducția, de partea cărnii. Fiul Omului își asumă căderea în istorie, întrupându-se, preluând disimularea cărnii, dar păstrându-și însă

natura divină, infailibilă, așa cum vom vedea, față de orice ispitire, în primul rând față de seducția Stanei slujind mereu de partea „cărnii”, deci a morții, în speță de partea materiei, a bogăției, a puterii pământene. Ori Cristos este sinonim cu libertatea, cu „pâinea cerului”, învățătura sa fiind o povară pusă pe umerii omului fără ca el să o poată duce. Creștinismul seduce nu numai printr-o promisiune a nemuririi, ci și printr-un Dumnezeu care, fiind capabil să moară și să reînvie, face proba nemuririi dinlăuntru veșmântului morții însuși. Răspunzând celui mai mare seducător din Istorie, spre deosebire de cei care trăiesc „în întuneric”, creștinii trăiesc în lumina a ceea ce urmează să vină: Ziua Domnului ca zi a Parusiei (a doua venire a lui Isus, deschiderea Cerurilor și sfârșitul timpului sau abolirea universală a morții). Iată ce-i ține pe creștini treji, în stare de veghe. Ei nu trăiesc în timp, ci trăiesc timpul ca răsfrângere a Parusiei în propria lor viață.

Pentru a exemplifica și mai convingător relația sedus-seducător, Gabriel Liiceanu se oprește la câteva exemple celebre din istoria literaturii și a filosofiei tip Romeo și Julieta, Martin (Heidegger) și Hannah (Arendt), studenta filosofului căsătorit și aflat la vârsta de 35 de ani, Don Juan al lui Molière, personaj văzut ca exponent al senzualității pure, Don Giovanni din opera omonimă a lui Mozart în viziunea lui Kierkegaard etc. Familiarizat cu dificilele dar revelatoriile, plasticele concepte ale autorului lucrării „Sein und Zeit”, Gabriel Liiceanu sistematizează preceptele fenomenologiei iubirii trăite de cei doi amanți, după cum urmează: 1) iubirea ca „irumpere” în viața obișnuită a ceva ne-obișnuit și căruia nu i te poți opune (das Damonische); 2) iubirea ca „posibilitatea cea mai bogată a ființei umane”, de vreme ce iubirea e spovedanie, povară, dar și dăruire (vezi pilda de adorație întrupată de Hanna, care, deși evreică, e în stare să treacă peste opțiunea politică a lui Heidegger de la sfârșitul anului 1933, revenind după două decenii în Germania din SUA, ca și hipnotizată de dorul filosofului, și acceptând până și o întâlnire ofensatoare pentru ea cu soția geloasă a acestuia); 3) iubirea ca prezență în așteptare și în depărtare (ca prezență în absență).

Dar cel mai savuros capitol este dedicat analizei „Decameronului” de Boccaccio, unde se demonstrează prin repovestirea și interpretarea unor episoade mirabilul paradox: „carnea învinge spiritul dinăuntru lumii spiritului”. Povestirile, cum se știe, au drept scenă mănăstirea, iar ca actori, călugări și călugărițe. De tot hazul este situația stareței madona Usimbalda: deși trecea în ochii tuturor drept sfântă, este surprinsă cu izmenele unui popă pe cap (strecurat în toiul nopții în chilia aceleia într-o ladă pe măsură) puse pe cap în mare grabă în locul vâlului corespunzător rangului. Culmea este că fusese convocată pentru a vitupera un amantlăc al unei tinere călugărițe surprinse în flagrant. De-a dreptul insutenabilă este sarcina numitului Masetto; prefăcându-se surdo-mut, acesta este angajat ca grădinar la mănăstire, după care este pofțit de măicuțele nărvite să guste din fructul oprit, să le călărească non-stop. Unitatea povestirilor evocate constă în perimetrul sfânt al mănăstirii unde au loc acte cât se poate de lumești. Sursă inepuizabilă a comicului este tocmai contrastul dintre aparență și esență, dintre afișul de sacralitate și culisele cât se poate de mondane. Este Boccaccio un anticlerical, sau pur și simplu un moralist care observă pe baza bunului simț ca paradox, vorba lui Al. Paleologu? Cu cât se pune mai mult botniță simțurilor, pare a sugera întreg „Decameronul”, cu atât mai tare dau pe-afară. Se pare că naratorul renescentist pledează pentru inocența bucuriei datorate des-frânării simțurilor. Oricum este clar că spațiul monastic anume menit supremației spiritului în

relația sa cu carnea, nu este în stare să înăbușe dorința, simțurile și „calul negru” platonician.

De-aici se poate deduce că păcatul cărnii incriminat de doctrina platonician-creștină este un fals, și adevăratul păcat este înfrânarea și repudierea cărnii, mănăstirea boccaccescă fiind locul unei ipocrizii nesfârșite. Sfințenia aceluși perimetru este doar de ochii lumii, populat de actorii (hypocritai) purtători de măști ale aparențelor, ale salvării acestora. „În spatele uniformei călugărești apare, insidioasă și universală, uniformă cărnii”, conchide Gabriel Liiceanu, pe urmele unui Boccaccio recuperator al unui soi de hedonism precreștin, dar nu anticreștin. Boccaccio și-l face aliat și complice pe Dumnezeu în a proslăvi dorința și plăcerea erotică plus farmecul aparte, mai ales atunci când ea este furtivă (a se vedea personajul Filomena). Pictor de geniu al lumii îmbibate de senzualitate, autorul „Decameronului” are înțelepciunea poetică a lui Shakespeare și ritmul teatral al lui Goldoni în cele o sută de povestiri. Pentru naratorul florentin desfătarea cărnii este un datum natural sau, perché no, dumnezeiesc. Madonizarea femeii la Dante decade la Boccaccio; prin personajele sale, acesta din urmă nu pregetă să o aducă la adevăratul ei statut. Nu totul este măreț, courtois, intangibil. O morală a tangibilului și totodată o probă a verității, obiectul adorației, femeia, devenind un obiect senzual. Ea dorește în aceeași măsură în care este dorită. O repunere în drepturi, așadar, a arheului, atâta amar de vreme, ținut sub obroc, al cărnii.

DRAGOȘ VIȘAN

Receptarea critică a poeziei lui Ion Caraion (II)

Apariția din 1969 a volumului *Necunoscutul ferestrelor* îi prilejuieste criticului Nicolae Ciobanu un prim contact, un «acces în universul liric structurat»¹ la modul lucid sau dramatic de către Ion Caraion.

N. Ciobanu lansează în critică un termen adecvat pentru a denumi factura scriiturii și mesajului pe care le-au avut dintotdeauna versurile sale: «Ion Caraion e partizanul unei poezii de atitudine, al unei poezii mereu impulsionată de interogații ce vizează interpretarea sensurilor existenței din perspectiva unei nedisimulate radicalități etice. [...] În această contopire programatică de planuri (visare, univers imaginar, idealizare, de o parte, experiență nemijlocită, în ordine socială, politică, istorică, de alta) stă sursa spiritului anticontemplativ ce caracterizează acest gen de poezie. ». Volumele, ciclurile de versuri ale marelui poet albatrosist ar necesita lecturarea lor în parte, ca «să impună o anumită succesiune a ipostazelor lirice marcate de prezența unor nuclee problematice relativ distincte și a unor forme de expresie mai mult sau mai puțin particulare»².

Observăm azi că parodia și intertextul, în viziunea lui Ion Caraion, erau procedee frecvente, prin care o serie întregă de aforisme, clișee internaționale, trimiteri la capodopere se amalgamau continuu la el, având

drept consecință dezideratul prezentării lumii și după „calapodul” literaturii. Aceasta filtrează la infinit noutățile lumii, văzute și transcrise de autor, după o axiologie făcută de către eul poetic al lui Caraion – activ și neredus la stadiul contemplativității. Identificând mecanismul regenerării actului creator, vizibil încă din tinerețe la Ion Caraion, N. Ciobanu era convins în 1974 că «Poezia scrisă de el acum se organizează într-un veritabil jurnal liric invadat de fapte și de gânduri cu valoare de document uman. Cel mai adesea, poemele iau calea unor necruțătoare rechizitorii convertite fie în viziuni expresioniste terifiante [...] fie în discursuri incendiare în care istoria și umanitatea sunt somate să dea ascultare unor acuze și unor profeții de tipul celor exprimate în poemul *Caseta cu inimi de fosfor*»³.

La această implicare a biograficului, în poezia lui Ion Caraion se mai adaugă elemente de mare consistență formal-ideatică, după cum arată N. Ciobanu: «o tot mai accentuată implicare a spiritului critic în structuri poematice imagine de avengură parabolică»; «acuitatea reflecției lirice», «descătușarea lavei subtextuale», «amplitudinea meditativă», câteodată și o «riguroasă schelărie epică» în textele care «au alura unor balade imperceptibil apocrife, fie a unor discursuri de largă respirație»⁴.

N. Ciobanu merita să fie deseori citat în critică, pentru că a atras atenția asupra unei demitizări a temelor consacrate – timp, natură, iubire, amintire – «despuiate de orice aureolă mitică » și asupra «sarcasmului lucidității neîmblânzite», dar mai ales pentru constatarea că «disimularea alegorică» sau parabolele truate ale poemelor aveau să fie înlocuite, începând din volumul *Cârțița și aproapele*, cu anumite «construcții de o completă nuditate expresivă, în maniera poeziei de tip gnomic»⁵. Cea mai fină observație de ordin stilistic este atacarea tropilor tradiționali de către Ion Caraion în volumul *Cimitirul din stele*: «Cicluri precum *Trib* sau *Deasupra deasuprelor* invederează un antimetamorism cvasitotal, ceea ce face ca poemul să devină un soi de inscripție a cărei descifrare solicită, să spunem așa, mai ales antenele emoției raționale.»⁶.

Lucian Raicu, revenind cu o nouă carte în 1978, remarcă grija lui Ion Caraion față de-o implicare – «tonică fervoare» – a sinelui său în actul scriiturii, pe care o exalta și la alții: «creația „plătită” scump, uneori cu prețul vieții însăși, de cei ce sunt destinați să o smulgă tăcerii, să treacă în numele ei prin proba de foc a tuturor încercărilor.»⁷. Ion Caraion, folosindu-se de cunoștințele sale de teorie literară și de exersarea artistică a vocației sale de poet experimentalist, aprecia, și în calitate de critic, genul novator de literatură asumată ca viață veritabilă, un deziderat dintotdeauna al scriitorilor. L. Raicu remarcă spre ce nivel de autenticitate face deosebit lobby critic poetul Ion Caraion (nivelul fiind acela pe care criticul Marin Mincu îl numea deja „textualism”): «Ar trebui transcrise – în schimb și în compensație – toate acele cuvinte puternice și arzătoare prin care Ion Caraion își afirmă crezul artistic [...]; s-ar putea alcătui un cod estetic la dispoziția celor dornici să se inițieze în substraturile muncii artistice, ale destinului creator. Ar rezulta mai bine distincția, absolut esențială, între cei ce scriu literatură și cei ce n-ar putea trăi altfel decât scriind-o: „Cunosc și sunt cărți pe care le-aș citi în genunchi; iar din când în când mi se pare că poezia nu se cuvine decât astfel citită. Dar, în vederea acestei prosternante extazier, o! cum ar trebui scrisă poezia...”; „Când scrii *din și numai* cu conștiința sublim-tragică, egală, dealtminteri, unui destin, că – nefăcând-o – lucrul ar echivala cu însăși imposibilitatea ta de a mai trăi, de a respira ; când pleci de la concluzia verificată că dacă ți s-ar interzice ori răpi funcțiunea aceasta, scrisul,

ți s-ar lua și interzice însuși dreptul la existență, atunci prezumția simulării nu se mai pune și ești, oricum, un poet. Dar numai atunci.»⁸.

Într-o recenzie scrisă volumului *Cimitirul din stele*, publicată în 1971, Cornel Regman surprinde doi vectori ai forțelor discursive întâlnite, dealtfel constant, în toată lirica lui Ion Caraion: simularea unui registru înalt, apropierea de sublim prin prozodia clasică (poetizare) și atentarea la distrugerea limbajului poetic (depoetizare): «Există în poezia lui Ion Caraion două regimuri pentru cuvinte, două atitudini total deosebite în fața acestor harnice slujitoare, când înălțate pe un pedestal de împărătese, când defăimate, scuiate, înjosite.»⁹.

Însă criticul C. Regman analizează doar ceea ce bănuiește a fi o discrepanță de limbaj, un dublu camuflaj discursiv: nepotrivirea dintre postura de «poet certat cu cuvintele » și «postura de adulator al lor». Aceste sintagme nu surprind, decât parțial, resursele comunicării poeziei lui Ion Caraion. Astăzi constatăm că stadiul aproape fenomenologic, interogant al imaginației lui Ion Caraion, datora mult imersiunii postavangardiste, atât în datele concrete ale ontologicului cât și în oniricul stării extatice. Sondarea adâncurilor din cuvinte poate fi ori spre zenitul cunoașterii și armoniei sonore, parcurgând invers diacronia limbajului poetic spre recuperarea odei pindarice (v. poetica lui Ion Barbu analizată de M. Mincu), ori spre nadirul depoetizării și exacerbării unui «sentiment al pustiuului».

Exact ca și în cazul primului capitol, „Geo Dumitrescu la o nouă lectură”, al acestui *Colocvial* Cornel Regman crede că acest întâi șef al grupării postavangardiste românești, alături de celălalt mare reprezentant al generației „Albatros”, Ion Caraion, scria totuși cu umor și nonșalanță versuri. Contingentul este «prezentat în maniera ductilă și particular acidulată a unui umanist cu perucă de acum două secole»¹⁰. Reproșarea ambiguității totale, până la desemantizare a cuvintelor, pe care C. Regman o aduce liricii lui Ion Caraion nu are niciun temei. Pentru că, din punct de vedere logic și estetic, nici Urmuz, nici alți mari scriitori avangardiști, nici oniriștii sau textualiștii optzeciști nu au avut această intenție de sfidare a verbului, de instaurare a nonlingvisticului în mesajele literare – cum pretinde C. Regman c-ar fi dedus din poemele aflate «în criză» ale lui Ion Caraion, cel «în vădit război cu sine însuși și cu toate cele ale firii și de peste fire. În vădit război cu cuvintele, care se răzbună și ele cum pot, plătiindu-i poetului nu o dată cu distorsiuni și dizarmonii, cu destule abstracțiuni descărnate, și întărindu-l în iluzia că tot ce așterne pe hârtie e și sancționat de *Idee*.»¹¹.

Lui Valeriu Cristea îi apare în *Domeniul criticii* recenzia „Ion Caraion: *Cimitirul din stele*”. Scurtimea acestui studiu critic nu trebuie să ne înșele. În finalul său, criticul dă un semnal de alarmă că opera lui Ion Caraion nu-și găsisese încă, până în anul 1975, o interpretare pe măsură, un monograf: «Unul dintre cei mai importanți poeți actuali, Ion Caraion nu are încă critica pe care o merită.»¹². Poezia lui își conturase demult „personalitatea”, fiindcă-i una «mare», izvorâtă dintr-o «experiență interioară», mai mult subterană ca manifestare formală: «Ion Caraion nu se lasă repede descifrat»¹³. Criticul V. Cristea ne informează despre un posibil cod lingvistic, adică despre mesajele subtextuale pe care le intextuează Ion Caraion în poemele sale din volumul recenzat (*Cimitirul din stele*), precum și din primele trei cărți publicate în tinerețe, cărora le este specifică ambiguitatea temei războiului. Pe aceasta își pusese o mare miză estetică, elaborând la noi «poezia de front», chiar scriitorul Camil Petrescu, cu anecdotică lor cazonă modernistă. Autorul *Cântecelor negre*, Caraion, cumulând și experiența lirică a ultimei conflagrații mondiale din partea poetului

Radu Gyr, deși combătuse în presă pe toți epigonii pășuniști ai *Baladelor* acestuia, își «impregnează opera cu o asemenea copleșitoare experiență a istoriei», încât o dă în «clocot neconținut» prin «furiș revoltă», «frondă» a temperamentului său juvenil de «insurgent»¹⁴.

Valeriu Cristea denumește ca fiind «paradoxale» mai întâi «amestecul de nevroză modernă și vigoare anteică», apoi o anumită tendință a literaturii postavangardiste, a lui Ion Caraion – care poate fi socotită principala tendință a poeziei postmoderne incipiente: revolta, sentimentele așternute în scris pot lua «forma de rafinată și îndrăzneță elaborare artistică»¹⁵. Avangardiștii își exprimaseră mânia în mod necenzurat, direct, delirant, prin dicteu automat. Suprarealiștii – prin metoda onirică – deformau și criticau realitățile cunoscute, spărgând convenții prestabilite, scriind ilogic, sau discontinuu sub raport rațional. Criticul Marin Mincu arată în *Eseu despre textul poetic II* (republicată în 2006 cu titlul *Experimentalismul poetic românesc*) că spre mijlocul secolului al XX-lea ia amploare o scriitură experimentalistă, mai rafinată dar înrudită prin obiectivele sale estetice cu avangarda românească sau italiană. La Ion Caraion, iraționalul devine cadrul mental preferat al dispoziției sale poetice – într-un timp și-ntr-un spațiu ipotetice sau demitizate. V. Cristea spune despre autorul volumului *Panopticum* că într-o «epocă bolnavă, brutală, violentă ; el vorbește de „starea de bubă a primăverii”»¹⁶. Halucinația lirică va mai cunoaște, abia în creația de mai târziu a lui Ion Caraion acel «timbru specific», experimentalist. V. Cristea îi va investiga febril accentele, până la «identificarea unei structuri precise », rezultată din sunete dizarmonice, foarte tumultuoase («Versul rezolvă în registru acut o stare de perpetuă înrâncenare.»)¹⁷.

Demersul hermeneutic al criticii îl ajută pe Valeriu Cristea la decodarea sensurilor conotative, a tropilor literari des-figurați (amalgamați): «Poezia lui Ion Caraion este un laborator imens de imagini și de metafore temerare, încorporând analogii extrase din zone de stupefiantă disparitate. Revolta poetului, punctată de momente senine, de suavă destindere, cum ar fi această *Candoare* : „Arborii se destramă subțire/ în coaja lor: din tingire.// Despre cine nu plânge, spicele-n vânt/ murmură blând, murmură blând. [...]” nu exclude însă un energetism al speranței: „Întunericul se face singur/ lumina trebuie s-o facă oamenii / în fiecare piatră e venin/ tot aerul trebuie făcut din nou/ toți oamenii trebuie făcuți din nou.”»¹⁸.

M. Iorgulescu scrie *Al doilea rond* în 1976, din care aflăm, la „Poezia și viața imediată (momentul 1945)”, materialul bogat de inspirație al albatrosiștilor: viața terifiantă pe vreme de război, apoi teroarea individuală din anii 1945-1947 – care avea să culmineze cu îndepărtarea lui Lucrețiu Pătrășcanu de la Ministerul Justiției și declanșarea „vânării” intelectualilor, din ordinul lui Stalin. În studiul său, criticul M. Iorgulescu redă cât de mare importanță a avut în cultura noastră contemporană revirimentul poetic din anii 1944-1947, datorat îndeosebi albatrosiștilor: «Expresia literară a acestor ani, de natură să configureze un adevărat „moment” literar, o vom găsi însă cu precădere în scrierile autorilor care se formează în împrejurările apăsătoare ale războiului și dictaturii, împrejurări de care creația lor este nemijlocit și structural înruirită. [...] Poeții, mai cu seamă, sunt obsedați de circumstanțe, de ceea ce am putea numi *viața imediată* [...]. Evenimentele devin astfel circumstanțe ale poeziei, dar și teme poetice, în acest fel putându-se explica paradoxul că, simțindu-se nevoia unei noi literaturi, se pornește totuși de la viață și nu de la literatură. Prin urmare, poezia va fi și contestată, și instrument al contestației.»¹⁹

Distincția terminologică dintre poezie „angajată” și „angajantă”, pe care o face M. Iorgulescu reiașează în matcă apele sau polemicele din lumea criticilor. În 1946-1947 apar protestele unor voci cunoscute din generația „Albatros” ; ele erau strict ancorate în dezbateri sau realizări estetice, nu ca cele «angajate» ale unor cerchiști sibieni, care îi atacau spunând că pervertesc mințile tinerilor cu tot felul de idei neprogresiste burgheze. Mircea Iorgulescu realizează un studiu teoretic asupra primei evoluții a liricii postmoderne, sub auspiciile generației „Albatros” aflată de altfel încă din 1943 în susținută polemică față de primatul esteticului sau «resurecția baladei», a celor din Cercul Literar sibian: «„Problema poeziei” nu se referă deci la descoperirea și impunerea unor noi posibilități de lirism, ci la necesitatea de a justifica poezia. Poezia „ruptă de viață” este considerată ilegală și artificială; unica rațiune de a fi a poeziei este aducerea ei în viață. Poezia, de exemplu, nu se limitează a exprima revolta față de opresiune: este o revoltă împotriva opresiunii. Iată de ce mai propriu este a denumi *angajantă* și nu *angajată* această poezie, care își face meritul cel mai de seamă din faptul de a nu reprezenta o mișcare pur artistică. Fiindcă poezia nu vine să descopere ori să redescopere virtuțile poetice ale vieții imediate; ea este descoperită ca posibilitate a vieții imediate. Poezia devine act, devine participare. [...] avem de înregistrat apariția unei radicalizante conștiințe a poeziei, mai propriu zis a situației poeziei.»²⁰.

Despre opera eseistică și beletristică a lui Ion Caraion criticul Mircea Iorgulescu are și o intransigentă părere, că ea s-ar sincroniza existențialismului apusean, ceea ce nu este departe de adevăr pentru prima perioadă a sa de creație, când îi apăreau și virulentele articole „Criza culturii” și „Criza omului”:

« Poeziile lui Ion Caraion pornesc din experiența nemijlocită a vieții, dar voința autorului este de a le da și un alt înțeles decât cel de document existențial; căci nu viața este trecută în literatură, ci literatura e adusă în viață, confruntată cu mizeria și silită să devină dură și neagră, confruntată cu spaimele și cu ororile [...] Cu adevărat caracteristic pentru Caraion rămâne acest refuz de a disocia planurile ; totul este redus la o dimensiune unică, pământul și cerul fac una. Sugestia este de spațiu închis, apăsător, sufocant. Universul primelor sale cărți are o materialitate compactă și copleșitoare, iar sub aspectul temporalității poetul se găsește într-un prezent exclusiv, care nu îngăduie nici visul viitorului și nici amintirea trecutului»²¹.

Tendența poetului I. Caraion, vizibilă de la un volum de versuri la altul este de-a conferi perfecțiune ansamblului operei sale. Acest efort sisific, pare brâncușian. Sau, mai mult, prin sfidarea tuturor convențiilor ridicării unui edificiu artistic, se aseamănă cu cel al arhitectului spaniol Gaudi. Criticul Alex. Ștefănescu prezintă în capitolul „Sensul sarcasmului la Ion Caraion” din *Preludiu* (1977) cutezanța supraviețuirii, recuperării «tineretii» lui Ion Caraion în propria sa operă, omul trăind plenar numai prin scris, afirmând despre «poezia mai nouă» a sa că intră într-o «maturitate ciudată»: «E de fapt o tinerețe *retrăită*, îngândurată și gravă. Poetul vrea parcă să-și rescrie opera. El caută noi formule de organizare în volum a poemelor, suprimă și adaugă, publică ediții bibliofile [...]. Această imagine nu e identică întrutotul cu poezia de tinerețe și dovedește că Ion Caraion nu numai că retrăiește, dar și imaginează o vârstă, conform stării sale de spirit de acum. Este o vârstă himerică, o vârstă care unește febra cu meditația.»²².

Adevărul este că multe cărți de poezie ale scriitorilor sunt, măcar parțial, antologii, din simplul motiv că nu există reeditările lor decât rareori, în ope-

re complete. Aceste observații ale lui Alex. Ștefănescu asupra compoziției volumelor scrise de Ion Caraion ne face să ne gândim la următorul aspect: dacă nu-i vorba de un artificiu ieftin, ci de unul mediatic asupra întregii creații a unui mare poet, atunci numai o conștiință artistică dublată de cea a unui redevabil critic, poate să intervină mereu în rotunjirea și actualizarea ansamblului de versuri create încă din tinerețe. Nu întocmai așa a procedat Geo Dumitrescu, față de scrierile sale (relativ puține), reluându-le la modul antologic, însă inovându-și discursul poetic tot mai rar. Despre Caraion, în schimb, nu se poate spune că metamorfozele discursive, sau derularea rapidă a vârstelor creatoare, cu stări ale «răzvrătirii temperamentale» au încetat cândva. Constanta virulență a limbajului din lirica de tinerețe a lui Caraion nu s-a modificat decât în 1966, conjunctural, la scrierea prin somarea de către securitate a unui volum, *Eseu*. Infimul compromis estetic nu face din restul operei, din *Cântece negre* – după cum pretinde Alex. Ștefănescu – «imnuri ale solidarității anonime împotriva războiului» (ci proteste individuale, strict estetice), autorul lor nefiind «un militant, vorbind în numele celor mai înalte imperative istorice» «ca în poezia franceză de rezistență» contemporană, în care «se pledează direct pentru o artă angajată»²³.

Alex. Ștefănescu vrea să atragă atenția asupra «impetuoasei evoluții a poeziei lui Ion Caraion» (care «nu cuprinde nicio renegare»), ci «metamorfozele cele mai spectaculoase», «un fond liric unic, ireductibil», dar ține să și discrediteze talentul acestui poet: «Ion Caraion este un incomunicativ»; «cuvintele, cu tot prestigiul lor de mijloc de expresie primordial, sunt privite cu scepticism, ca și cum ar rămâne mereu mai prejos decât funcția care li s-a încredințat»; «Conștiința dificultății de-a comunica este agravată de conștiința că există un număr infinit de individualități, fiecare cu modelul său – real sau posibil – de reprezentare a lumii.»²⁴. Criticul se întreabă apoi, printr-un silogism-capcană: «Cum să-ți găsești în acest vacarm de mesaje – transmise pe lungimi de undă diferite – interlocutorul?»²⁵ și citează versurile din „Într-o noapte” – din care absentează de fapt, ca în G. Trakl, emitentul – eul liric! «La această neîncredere – afirmă Alex. Ștefănescu – în capacitatea poeziei de a revela, se adaugă sentimentul mai general al inutilității oricărei inițiative într-un univers care-i apare indiferent»; «poetul are vocea unui om copleșit de o oboseală enormă»; «impresia unei înaintări silnice. Ca un convalescent care a uitat deprinderea mersului, poetul păsește din aproape în aproape, folosind cât mai economic punctele de sprijin»²⁶. Sarcasmul lui Ion Caraion nu este nicidecum «antiestetism violent, profesat la cea mai înaltă tensiune a dilematicii morale» și este aberant să crezi că la acest poet se observă «asumarea scrisului ca obligație împovărătoare», ceea ce are ca efect «redactarea de o neglijență agresivă a versurilor»; Ion Caraion n-a fost un scriitor cinic, schizofrenic prin închistarea comunicării, numai Alex. Ștefănescu văzând la el «admonestări și ireverențe fără echivoc», sau «sfidarea eventualului cititor, curios și sentimental, care așteaptă mărturisiri»; dealtminteri criticul recunoaște, contrazicându-se, că sfidarea (de fapt interactivul spectacol în fața publicului lui Ion Caraion) «se realizează prin abstragerea poetului în gratuitate, în joc»²⁷.

NOTE

- ¹ N. Ciobanu, cap. "Refuzul contemplației poetice", din *Critică în primă instanță*, editura Eminescu, București, 1974, p.53 ;
- ² *Ibidem*, pp. 53-54;
- ³ *Ibidem*, pp. 54-55;
- ⁴ *Ibidem*, p. 56;
- ⁵ *Ibidem*, pp. 56-57;
- ⁶ *Ibidem*, p. 58;
- ⁷ L. Raicu, *Practica scrisului și experiența lecturii*, editura Cartea Românească, București, 1978, p. 390;
- ⁸ *Ibidem*, pp. 390-391;
- ⁹ C. Regman, cap. "Ion Caraion: Cimitirul din stele ", din *Colocvial*, editura Eminescu, București, 1976, p. 181;
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 11;
- ¹¹ *Ibidem*, p. 182;
- ¹² V. Cristea, *Domeniul criticii*, editura Cartea Românească, București, 1975, p. 100;
- ¹³ *Ibidem*, p. 98;
- ¹⁴ *Ibidem*, p.99;
- ¹⁵ *Ibidem*, pp. 98-99;
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 99;
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 98;
- ¹⁸ *Ibidem*, pp. 99-100;
- ¹⁹ M. Iorgulescu, *Al doilea rond*, editura Cartea Românească, București, 1976, p.232-233 ;
- ²⁰ *Ibidem*, pp. 233-234;
- ²¹ *Ibidem*, pp. 237-238;
- ²² Alex. Ștefănescu, *Preludiu*, editura Cartea Românească, București, 1977, p. 29;
- ²³ *Ibidem*, pp. 28-29;
- ²⁴ *Ibidem*, pp. 30-31;
- ²⁵ *Ibidem*, p. 31;
- ²⁶ *Ibidem*, pp. 31-32;
- ²⁷ *Ibidem*, pp. 32-33;

LIVIU GRĂSOIU

Documente literare

Publicarea memoriilor, chiar dacă nu se mai produce în ritmul anilor 1993-2003, continuă să intereseze atât publicul, cât și editurile sau scriitorii dispuși să se destăinuie într-un mod sau altul. Sigur că, în câștig, vor fi cei care, peste vreo douăzeci-treizeci de ani, se vor încumeta să redacteze sintezele referitoare la istoria României, la evoluția (sau involuția) civilizației și culturii naționale, în care literatura a avut (și are) un loc privilegiat, prin aceea că scriitorii n-ar exista dacă nu s-ar îndeletnici cu scrisul. Mai bine, mai rău, mai cinstit ori prefăcut, mai aservit comunismului ori preferând iluzoria independență. Pentru unii, memorialistica poate fi descătușare morală, pentru alții, îndatorire a însăși condiției de artist, iar pentru o a treia categorie, colac de salvare (prin punerea anumitor accente și fentarea explicațiilor fundamentale) în fața posterității, pentru că mulți se vor înfățișa la acea judecată nu ca simpli muritori, ci și ca autorii unor creații ce vor rămâne, indiferent de capriciile istoriei, de jocurile politice, de evoluția opțiunilor estetice. Vrând-nevrând generațiile viitoare le vor avea în vedere, ca mărturie a ceea ce s-a întâmplat cândva, nu demult, pe tărâmurile mioritice, devenite țara tuturor posibilităților.

Am primit în vara aceasta două masive volume (fiecare de aproape 600 de pagini, iar tiparul este extrem de înghesuit) editate la Cluj, la „Casa Cărții de Știință”. Sunt rezultatul muncii, de o tenacitate fără seamăn, depusă de dl. Ion Brad, scriitor dintre cei mai fecunzi, poet, prozator, eseist, publicist, traducător, diplomat, om politic de prim plan (începând de prin 1955 până în 1989), când a deținut funcții înalte în nomenclatura regimului comunist, sub dictatura ceaușistă îndeosebi. Convins că, tot ceea ce relatează trebuie cunoscut, pentru că trecutul se cuvine a fi asumat, dl. Ion Brad, după cele șase tomuri referitoare la mandatul său de ambasador în Grecia, după dialogul epistolar cu Mircea Zăciu, după amintirile despre oamenii Blajului, după memoriile consacrate lui Ion Agârbiceanu, se înfățișează acum cititorilor cu două cărți de documente literare: **Aicea printre ardeleni** (2007) și **Dincoace de munți** (2008). Sunt cărți de memorialistică *atipice*, ele nefiind nici transcriere ad-literam de document, nici narare a faptelor petrecute de-a lungul a cinci decenii, nici portrete ale intelectualilor pe care i-a cunoscut, ci toate la un loc. O aparentă lipsă de metodă derutează, poate, dar totul concură la dezlegarea unor taine, la explicarea unor reacții și evenimente din lumea literară, supusă,

în viziunea autorului, aproape în exclusivitate factorului politic, dominant și determinant în destine, cariere, ierarhii, inclusiv artistice.

Dl. Ion Brad este un scriitor cu merite incontestabile, un talent robust, capabil să se manifeste la un bun nivel în majoritatea domeniilor amintite mai sus. Domnia Sa are acum prestigiul conferit de o experiență de viață cum puțini au avut parte, dublat de ascultarea resurselor unui lirism concordant vârstei. Este, alături de George Bălăiță (și el fost membru al CC. al P.C.R.), scriitorul care a avut acces la emisiunile literare ale Radiodifuziunii și după 1990, redactorul șef care am fost pe atunci apreciindu-le sincer creațiile. Pese-mne timpul îmi va da în continuare dreptate, dl. Ion Brad nefiind doar un om al fostului regim. Aflat mai mereu în poziții social-politice decisive, a intrat în legătură cu o imensitate de literați (la ei se opresc memoriile autorului), unii nume sonore, destui de fundal, dar reprezentativi pentru a doua jumătate a veacului trecut. De la ei dl. Ion Brad are scrisori, dedicații, impresii de tot felul, pe unii i-a ajutat, pe alții nu, de dușmănit n-a dușmănit pe nimeni (așa rezultă din sutele de pagini) și nici nu vrea să plătească polițe celor plecați dintre noi (o singură excepție - eminescologul George Munteanu). Om generos și precaut, după ce s-a aflat în posesia unei arhive, probabil, la fel de cuprinzătoare cu a Muzeului Literaturii Române din București (pentru perioada contemporană), își permite să rememoreze întâmplări de altădată, conturând atmosfera literară din Ardealul natal, dar și din București unde s-a stabilit încă de tânăr. A avut parte de la douăzeci și ceva de ani de funcții deloc neglijabile la Uniunea Scriitorilor, la Ministerul Culturii (mă rog, cum se numea el pe atunci), apoi la Ministerul de Externe, și în cadrul CC. al P.C.R. De pe asemenea poziții a conversat cu confrății, i-a ajutat, înțeleș, oricum. În paginile publicate acum, dl. Ion Brad a avut grijă să vadă mereu partea plină a paharului, calitățile colegilor, meritele adeseori uitate ale multora, care i-au fost însă recunoscători și i s-au adresat cu prietenie, căldură, sinceritate nepusă la îndoială de memorialist. Navigând abil printre Scylla și Caribda metamorfozate la nesfârșit, autorul are în vedere și propria-i imagine. Astfel se explică reproducerea in extenso, cu o obstinație, în fond lăudabilă, a dedicațiilor scrise pe volumele oferite de confrăți, a comentariilor critice publicate prin periodice, unde cuvântul său a avut și are încă greutate, corespondența primită de la scriitori de cele mai diverse orientări. Contribuția la precizarea profilurilor multora dintre ei trebuie salutată, documentele având deosebită relevanță. În cele mai numeroase cazuri. În destule însă, publicarea lor nu mai spune nimic. Exemple, în ambele sensuri, la tot pasul. Se degajă, cu fiecare pagină, un sentiment de liniște și încredere față de un om care nu a dorit decât binele literaturii și al slujitorilor ei, neîmpiedicându-se în diferențele de ordin estetic. Cele politice nu intrau în discuție, slujirea liniei oficiale, partinice, fiind subînțelese și mereu evitate. Aici se află originea celor mai multe semne de întrebare născute după lectura mărturiilor d-lui Ion Brad. Chiar dacă nu o spune direct, atașamentul față de partidul izgonit de la putere și etichetat drept ilegal, se manifestă cu orice ocazie prilejuită de evocările despre contemporani. Dl. Ion Brad rămâne derutant pentru că, defilând în continuare alături de activiști și intelectuali „devotați” lui Ceaușescu, poate fi aplaudat pentru consecvență și fidelitate, dar poate fi supus și neîncrederii în cele afirmate. Dacă îl ai drept ideal pe Lucian Blaga, devine inexplicabil extazul față de A.Păunescu și cenaclul „Flacăra”, dacă te-ai zbatut pentru cauza lui I.Agârbiceanu este o imposibilitate logică lauda adusă lui I.Cristoiu ș.a.m.d. Iar considerațiile la superlativ despre Dumitru Popescu, Ștefan Andrei, Maxim Berghianu mi se par jenante și neavenite.

M-a ferit Cel de Sus să am de a face cu asemenea personaje ale regimului Ceaușescu, dar îmi este peste putință să admit „nevinovăția” lor, patriotismul și buna credință ce i-ar fi caracterizat. Nu mă îndoiesc asupra inteligenței lor, dar știu că mintea le era în slujba Necuratului pe care l-au împins tot mai sus. Corectările portretelor celor amintiți nu-și mai au rostul. Pesemne cineva care îl prețuiește mai puțin pe dl. Ion Brad, scriitorul realmente important, ar folosi cuvinte infinit mai aspre față de nonșalanța scoaterii din binemeritata uitare a unor nume ilustrând fața hidoasă a speciei umane.

Eu rămân doar cu constatarea că am parcurs sute de documente literare utile și interpretabile.

RALUCA ȘERBAN-NACLAD

Triumful literaturii

Jnarmat cu instrumentele cercetătorului de cursă lungă, Mircea Anghelescu a intrat într-o încăpere obscură, prăfuită a literaturii române pentru a face ordine și pentru a scoate la lumină piese pe care contextul istoric sau chiar proprii artizani le-au învăluit în mister și uitare. Volumul *Mistificațiuni. Falsuri, farse, apocrife, pastişe, pseudonime și alte mistificații în literatură* (Editura Compania, 2008) constituie un capitol care lipsea istoriei literaturii române. Desigur, cărți despre „cazuri” cu miză identitară, scandaluri literare, s-au mai scris, însă autorul acestui volum reunește cele mai importante astfel de spețe, încadrându-le în contextul cultural al epocii în care au apărut. Dacă în Occident studiul unor astfel de cazuri literare are o tradiție bine constituită, la noi încă se fundamentează domeniul, fapt care explică necesitatea resimțită de autor de a apela la studiul comparatist, relaționând exemple din întreaga literatură europeană cu cele românești.

În opinia noastră, două sunt calitățile fundamentale ale acestei cărți: argumentația solidă, întocmită pe baza unei bibliografii esențiale, pentru înțelegerea contextului general (social, politic, artistic) în care au apărut aceste texte, intrate pe ușa din dos a literaturii și reevaluarea lor estetică, cu atenție și la implicațiile psihologice ale travestiului auctorial: traume identitare – de exemplu, cazul evreilor Felix Aderca și Rudolf Bernhaut (alias Radu Baltag, Adrien Le Corbeau), patologii maniaco – compulsive ca în cazul lui Caion, detractorul lui Caragiale etc.

În primul rând, autorul se oprește îndelung asupra unor texte ce aparțin „primei noastre modernități”, fie că sunt născociri de documente din considerații patriotice sau fumuri nobiliare, fie că sunt opere valoroase estetic și asumate de autorul real dar care își ascund scopul militant cu ajutorul unor strategii narative ingenioase pentru acea vreme (început de secol XIX) pentru a se sustrage cenzurii (*Însemnare a călătoriei mele* de Dinicu Golescu).

Dacă așa numita *Cronică a lui Huru*, plăsmuire realizată, probabil, de frații Sion, pentru a suplini lipsa de documente din perioada cuprinsă între retragerea aureliană și întemeierea Principatelor Române, este fără mare valoare estetică, fiind aproape incomprehensibilă din cauza unei limbi artificiale, „necrologul“ lui Ștefan cel Mare ar putea reprezenta un reper al literaturii romantice românești de început. Deși scris din perspectiva cuiva care ar fi asistat la moartea voievodului, *Cuvânt de îngropare vechiului Ștefan vv., domnul Moldovei, ce s-au numit Mare pentru marele vrednicii și vetejii ale sale* poartă mărci filologice ale epocii moderne. Disputa filologică asupra paternității sale a fost încheiată în 1986, când filologul ieșean N. A. Ursu a stabilit că autorul este un călugăr pe nume Gerasim Putneanul, mort în 1797. Mircea Anghelescu reia discuția asupra acestui text, insistând asupra calităților sale estetice, care anticipează retorica romantică a unui Bălcescu sau Alecu Russo. Astfel autorul împinge începutul epocii romantice în literatura română în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. De asemenea, autorul propune modificarea speciei textului din necrolog în meditație religioasă.

O altă rectificare importantă, operată de autorul volumului *Mistificațiuni...*, se referă la *Însemnare a călătoriei mele* de Dinicu Golescu, text care a reușit să deruteze atât cenzura vremii cât și lectori avizați de mai târziu. G. Călinescu, Al. Piru, D. Micu vor perpetua imaginea lui Golescu ca boier retrograd care are revelația progresului Occidental, iar scrierea sa o vor încadra în specia memorialului de călătorie, întocmai cu dorința (mistificatoare) a autorului său. Mircea Anghelescu dovedește cu fapte istorice că Dinicu Golescu era, de fapt, unul dintre cei mai progresiști boieri munteni, iar scrierea sa este un „mic roman filozofic, care cuprinde proiectul utopic al unei țări intrate pe calea modernizării“.

Disputa asupra paternității *Cântării României*, unul dintre cele mai importante texte literare de la jumătatea secolului al XIX-lea, farsele lui Hașdeu avându-i ca țintă pe junimiști, parodiile satirice ale lui Caragiale cu privire la producțiile simbolștilor, în special ale lui Macedonski, pe care le semna cu pseudonimul Macabronsky sunt alte cazuri pe care Mircea Anghelescu le analizează integrându-le în contextul epocii.

„Afacerea Caion“ este unul dintre subiectele dezbătute amplu. Analiza minuțioasă indică, parcă, dorința autorului de a compensa atitudinea ambiguă a lui Caragiale însuși și a celor mai mulți dintre contemporanii săi în chestiunea acuzării sale de plagiat. Istoricul literar va demonstra, utilizând mărturiile celor care l-au cunoscut pe Constantin A. Ionescu (Caion) că marele dramaturg a fost victima unui ins cu probleme psihice, al cărui demers vehement de acuzații repetate, sprijinite de probe plăsmuite chiar de acuzator, a reușit să strecoare îndoiala în sfera publică referitor la onestitatea creatoare a lui Caragiale.

Cu aceeași atenție pentru informațiile oferite de documentele vremii, încercând să contureze profiluri psihologice care să explice anumite gesturi creatoare, Mircea Anghelescu se va ocupa de cazurile a doi evrei talentați dar care n-au triumfat pe scena literaturii. Rudolf Bernhaut (alias Radu Baltag, Adrien Le Corbeau) este prozatorul de geniu prin marea mobilitate cu care se adapta cerințelor din mediul gazetăresc din țară dar și de la Paris, unde a reușit să publice trei romane, primite cu o acceptare rece de critică, murind însă într-o neagră sărăcie. Aceeași neputință de a obține gloria literară o observă autorul și la Felix Aderca, romancierul interbelic cu intuiții surprinzătoare asupra evoluției literaturii, care a continuat controversatul, în epocă, roman al lui D. H. Lawrence, *Amantul doamnei Chatterley*, sub un pseudonim

englez. Mircea Anghelescu insistă în studiul său asupra importanței implicării lui Aderca în schimbarea mentalității din epocă: „recunoașterea sexualității ca o componentă majoră a literaturii și deci a culturii omului contemporan“.

Cartea istoricului literar Mircea Anghelescu cuprinde și alte cazuri pe care le prezintă cu artă detectivistică, într-un limbaj accesibil, astfel încât poate fi citită cu ușurință de oricare iubitor de lectură. Parcurgerea acesteia este ca o plimbare într-un labirint cu oglinzi înșelătoare, în care țesătura misterului, care este însăși esența literaturii, se destramă sub lupa cercetătorului hermeneut.

Volumul ar merita continuat cu „mistificațiuni“ ale României postrevoluționare, unde falsurile literare au drept scop principal îmbogățirea autorilor lor. Doar două exemple sunt concludente: seria de romane scoase pe bandă, în primii ani de după revoluție, concepute de un profesor universitar, care scria în stilul autoarei Sandra Brown, nume sub care și apăreau aceste romane mistificate și scandalul provocat anul trecut la o editură cunoscută, unde s-a publicat așa-zisul jurnal al unei prostituate de lux din București, dar care ar fi aparținut, de fapt, unui tânăr scriitor premiat și apreciat de criticii mai noi și mai vechi. Însă fiind vorba mai puțin de artă și mai mult de bani, astfel de cazuri nu cred că ar prezenta interes pentru un cercetător literar.

Eroii din cartea lui Mircea Anghelescu erau vrăjiți de misterul literaturii, de forța pe care ți-o dă capacitatea de a plăsmui lumi și de a-ți construi în același timp o altă identitate. Pe când mistificatorii de acum țin cont doar de strategii de marketare.

ȘTEFAN CUCU

Să-ți rămână dragostea!

După patruzeci de ani de la apariția volumului de debut: **Joc de umbre** -1968, Sanda Ghinea dă întreaga măsură a talentului său poetic, prin publicarea cărții de versuri - cu un titlu atât de semnificativ: **Să-ți rămână dragostea!** -, apărută de curând la Editura „Ex Ponto”. Creatoare fecundă, preocupată de toate speciile poetice, autoarea tomitană a dat la iveală, până în prezent, următoarele volume de versuri: *Joc de umbre* - 1968, *Transparentul copac* - 1977, *Cărticica de la Mare* -1984, *O poveste din acvariu* - 1987, *Ce noroc pe capul meu* - 1993, *Timpul dintre cuvinte* - 1998, *Anul nou într-o poveste* - 1998, *Flash în ochi. Epigrame* - 1999, *Joacă-te cu mine, Mare* - 2002.

Prezenta carte este un volum cu caracter antologic, căci scriitoarea își excerpțează „cele mai frumoase poezii” din volumele anterioare, acele piese lirice pe care le consideră cele mai rezistente, mai reprezentative.

Sanda Ghinea își conturează o veritabilă „ars poetica”, în pastă densă, demonstrând dramatismul existenței creatorului: „Fiecare vers/ cu ombilicul în jurul/ grumazului/ este un țipăt/ în masca surdă/ de oxigen/ a lumii” (*Strigăt pe muchea tăcerii*). Cuvântul este o ființă vie (*un être vivant*), are consistență, concretețe: „Căzând/ mama și-a risipit deodată/ toate cuvintele.// Cu o singură mână/ dusă la frunte/ căuta măcar unul/ să mi-l pună în palmă/ ca pe un sâmbure/ păstrat de sămânță” (*Cuvântul*). Poeta devine o veritabilă „dresoare de cuvinte”, fiind până la urmă sfârșită, înghițită de ultimele sale vocale: „Cu sufletu-mbrăcat pe dinafară/ tatuat de cuvinte, ideograme, încifrate desene,/ dresoarea apăru în arenă șfichiind./ Jivinele sar/ își schimbă chipul și blana/ ochii sașii/ de la una la alta și-i schimbă;/ ea le prevede jocul răutăcios/înțeleșurile anapoda:/ - Hopla!/ Iată unul plonjând/ chiar în sânul unei fete îndrăgostite./ - Hopla!/ altele intră și es în șir indian/ prin urechile copilului:/ - Hopla, hop!/ Dresoarea dispare deodată-nghițită/ de ultimele cuvinte/ scăpate din cușca pieptului/ și nimeni nu reușește să o salveze/ dintre fălcile lor/ melodioase” (*Dresoarea de cuvinte*). Poetul este văzut într-o ipostază autodistructivă, devorându-și propria creație, propria ființă: “Pîianjen bătrân/ înghițindu-și pânza/ în loc s-o refacă, ascultă copleșit/ diastola timpului” (*Portret de poet*). Această idee poetică ne duce cu gândul la mitologia greco-romană,

în cadrul căreia Cronos, zeul timpului, și-a devorat propriii copii, abia născuți. Numai Zeus a reușit să se salveze. În volumul Sandei Ghinea asistăm chiar la o geneză a *Poesis-ului*: „Poemul se ivește/ din sufletul deschis/ precum în goluri ample/ săpate în statui/ înmugurește gândul/ și piatra naște pui” (*Poet scriindu-și versurile*). Creatorul este un boem, un nonconformist, își etalează în agora rănilor fizice și psihice, având o existență aflată sub semnul provizoratului, al precarității: „La noi în oraș/ poezia umblă în scaun cu roțile/.../ Bea vodcă proastă/ și nici în mare nu se mai scaldă” (*Scrisoare*).

De fapt, mitul Meșterului Manole, al creatorului care se sacrifică pe altarul propriei creații apare chiar în primul poem al acestui volum: „Nu-l judecați pe Manole!/ dacă ajungând la cer,/ a zburat.../ crescuse totul așa de înalt,/ că nu mai putea zăbovi printre nori,/ cu inima la păsări și flori” (*Nu-l judecați pe Manole*). Poeta vrea să se identifice cu Ana lui Manole, fiind capabilă de sacrificiu pe altarul iubirii: „Eu am vrut să-ncălzesc pietrele lui,/ eu am vrut să rămân pecete-n zid/ copac înflorit între două dureri,/ puteri să-i dau cu rădăcinile mele./.../ Eu am vrut să-i usuc cu suflarea mortarul/ zidită, să urc cu zidirea”.

În creația Sandei Ghinea, tradiționalismul se îmbină mereu cu modernismul, dar cel dintâi își pune pecetea pe întreaga creație. Imaginea plaiurilor moldave este, în general, pillatiană, poeta aducând laudă podgoriilor și livezilor, roadelor pământului și anotimpului autumnal, laudă fiecărui copac roditor: „Lăudat să-ți fie vinul, tată/ din vița înfiptă-n pământ/ cu călcâiul/ lăudați pașii tăi bătrânești/ opriți la fiecare butuc de trei ori pe zi,/ inima ta, lăudată/ când se-nfășoară/ pe subțirimea fiecărui arac/ și crește rotundă odată cu bobul./ Și-mi lași moștenire/ Descântecul butoaielor tale/ cu izul frunzei de nuc” (*Lăudat să-ți fie vinul, tată*); „Și-acum mi-i sfântă casa și ograda/ fiecare frate-și are pomul lui/ neam din neamul nostru și-a sporit livada/ decum vechiul leagăn alinta alt pui/ Pomul meu și-acum crește-n bătătură/ plin de păsărele ca un cap smintit/ boabele-i amare sângeră în gură,/ doar pe noi, bătrânul nu ne-a altoit/.../ Frate-meu cu mărul a crescut, în vie/ soră-mea cu nucul, cel la frunze rar/ Numai mie tata, - lăudat să fie -/ mi-a dat frate geamăn un cireș amar” (*Cireșul din bătătură*).

Autoarea prezentului volum rămâne însă, în esență, o poetă a iubirii și a mării, acestea fiind coordonatele fundamentale ale creației sale. Ea devine „transparentul copac/ din mijlocul mării”: „Vor luneca ochii mei spre adâncuri/ cuibare-n nisip își vor face tălpile mele -/ preț al tăcerii./ Va trebui mai întâi să aștept/ să-mi putrezească memoria-n ape/ și alte vise să prindă/ nervuri și substanța amară./ Să devin transparentul copac/ din mijlocul mării./ Și când vei trece pe-acolo, pe pluta iubirilor mele,/ o să-nconjori copacul cu oase de ulm rătăcit,/ copacul acela fără memorie,/ atras tot mai mult de sorbu-l lăuntric./ O, când vei trece pe-acolo/ pe sub copacul acela-nstelat/ de-atâtea ființe ce-mi aparțin,/ ca o insulă migratoare” (*Transparentul copac*). Erosul și Thalassa constituie un laitmotiv al întregii creații a Sandei Ghinea: „Ia-mă, iubite, atunci când marea/ răzbește cu păsări nebune prin noi/.../ Tu ia-mă cu tine și nu ține seamă/ că singură drumul îl fac înapoi;/ de spini nu-mi mai pasă, de oameni n-am teamă,/ mă tem de iubirea din noi” (*Ia-mă cu tine*).

După o activitate poetică de aproape o jumătate de veac, Sanda Ghinea rămâne un nume distinct în peisajul literar și pontic și nu numai.

Poemele schimbării

Antologia de autor a poetei Sanda Ghinea, **Să-ți rămână dragostea!** (Editura Ex Ponto, Constanța, 2007. Redactor de carte: Ovidiu Dunăreanu) cuprinde selecții din volumele de versuri *Joc de umbre* (Versuri, colecția „Tomis”, Constanța, 1968), *Transparentul copac* (Versuri, București, Editura „Eminescu”, 1977) și *Timpul dintre cuvinte* (Editura „Europolis”, Constanța, 1998), cărora li se adaugă substanțiala selecție de poeme **Să-ți rămână dragostea!** (Poezie inedită).

Celor scrise în cronică la volumul *Timpul dintre cuvinte*, reprezentativ pentru evoluția poeziei de tinerețe și maturitate a Sandei Ghinea în deceniile '60-'80, le adaug de astă dată prezentele note de lectură a poemelor inedite, scrise după 1989 (cel puțin cele care se referă la perioada de tranziție post-decembristă), așezate sub titlul dezinhibant și voit optimist **Să-ți rămână dragostea!**

Aceeași și alta totodată, poezia de ieri și de azi a Sandei Ghinea se sustrage etichetării, rețetelor și formulelor literare „pietrificate”. Îndestul de iconoclastă, poezia ei nu se lasă prinsă în vreo „cămașă de forță”. Luându-și ca model însăși viața, îndrăgostită de viață, de tot ce e viu, poeta înțelege să scrie o poezie *vie*, care nu se închide adică în vreun tipar canonic „anchilozat”. Cu inteligență poetică și umor, poeta compune o „declarație” ludică a evadării sale „din închisoare”: „DECLAR// că am evadat din închisoare,/ pe-o scară făcută din cărți/ în timp ce paznicul îmbrăcase/ cămașa mea de forță,/ pe dinăuntru” (v. *Declar*). Această atitudine creatoare de afirmare a primatului vieții, de considerare a literaturii ca fiind o expresie a vieții trăite nemijlocit, rămâne constantă pe parcursul evoluției poetice a Sandei Ghinea, constituindu-se cu timpul într-un demers conștient de deliteraturizare a poeziei. Nota personală a jurnalului liric pe care poeta îl cultivă rezidă tocmai în cenzura pe care simțul realist, tipic feminin, o interpune între convenția poetică livrescă și realitatea cotidiană, comună și umilă a vieții de zi cu zi. Iluzia poetică (idilică sau idealizantă) este contrariată la tot pasul de viața imediată: „În ziua asta răvășită/ de funigiei depuși/ prin țesăturile suprapuse/ ale sufletului, *guvernată de-un anumit timp/de-ncercare,/ voi medita/ la o dimineață de vară,/ ieșită din aburii mării cândva/ ca un rât roz de purcel.*” (v. *Exercițiu de gândire po-*

zitivă). Un limbaj poetic personal, recognoscibil chiar sintagmatic, oximoronic ia naștere și se edifică treptat din această continuă confruntare a „visului” cu mereu terestra realitate cotidiană a vieții. Exemplificăm această preocupare pentru limbajul corosiv, citând poemul *Vara*, evocare autobiografică a violenței „despărțirii” cuplului: „Eu fac alergie la multe medicamente/ dar nu am alergie la polenuri/ nici la înțepături de albine –/ (neam de țăran)./ Stau pe burtă la umbra/ lanului cu aducere aminte/ și inspir/ emanația succulentă a verii.// Ușa crăpată/ a înțepenit într-un ciot de cuvânt / azvârlit după cel plecat./ Vântul clatină ușa./ Vântul clatină totul./ Geamul ușii/ lovit de-o rază mă încurajează/ să folosesc alfabetul marinarilor: punct-linie-punct-punct./ Sub pleoape am viespii/ în urechi zumzăie roiuri de viespii./ Două fac dragoste/ chiar în părul meu/ Trăiesc într-un viespar/ puse pe dragoste – nu dau miere dar se înmulțesc.// La înțepături de insecte/ nu fac alergie”. Stilul neutru al relatării seci este iarăși caracteristic poetei. Un reper relevant ar fi, în acest sens, lirica germană modernă. Teza inițială a poemului se transformă în final în antiteza ei.

Un filon al evocării retrospective a vârstei tumultuoase a erosului, deschis încă în *Timpul dintre cuvinte* este continuat în poezia de dată recentă. Mai multe poeme, toate remarcabile, rememorează din unghiul opticii retrospective, avatarurile (v. *Vară, Hotărâre definitivă, Sărbătoarea*), dar și legenda iubirii (v. *Într-un ochi de nebuloasă, Visul ca o placă de patefon uzată, Portret cu linii de fugă, Momente de atelier, Umbrele oțetarilor în timp, Portret în absență, Să-ți rămână dragostea!*). Confesiunile trecutului nu rodesc adevăruri dureroase, în maniera, am zice, promulgată de Rousseau. Chiar dacă doare, poeta înțelege să nu ascundă adevărul vieții, uneori umilitor: „Ani întregi/am locuit pe un stativ rotitor/ privită din toate unghiurile/ invidiată de ochii femeilor pofticioase/ la învârtit./ Și pentru că *timpul* -/ *acest băgăcios/ începuse a modifica/ unele sentimente* (s.n.) / el mă acoperi într-o zi/ cu propria sa cămașă/ călcată impecabil/ pe care o înmoaie abundent/ în apă tare” (v. *Momente de atelier*). Aici, *stilul înalt* și *stilul umil* (în sensul lui Erich Auerbach, din *Mimesis*) se află, evident, în conflict. De cealaltă parte, a mitului și legendei iubirii, *stilul înalt* și cel umil comunică între ele. Poemul semnificativ este chiar poemul titular al antologiei, *Să-ți rămână dragostea!* Să observăm că retrospectivă erosului are în vedere psihanaliza stărilor erotice, frecventă în lirica feminină, deși tonul elegiac, profund melancolic se face simțit. *Să-ți rămână dragostea!* este, în același timp confesiune, artă poetică și totodată schița unei filosofii de viață, a înțelepciunii feminine care acceptă schimbarea, iubirea însăși având viața ei, în timp. Iubirea declanșează nidarea eclozivă a creației poetice: „În vremea aceea/ fiecare cuvânt al meu/ migra în formație de unghi ascuțit/ descoperind în sufletul tău/ cuibare./ Se nida/ îi creștea sistemul nervos/ sistemul circulator/ apărea ritmul inimii lui/ distingându-se de ritmul inimii tale;/ se schițau mișcărilor de tandrețe/ ca-ntr-un balet acvatic./ Era ca și cum s-ar alcătui/ puiul de om/ transportându-și genomul./ Dragostea își căuta ursita”. Metaforă biologică specifică viziunii vitaliste a poetei în toate aceste oglinzi întoarse cu fața către trecut, poeta descoperă schimbarea de sine, dar și schimbarea lumii, descrierea acesteia: „Cuvintele și-au spart înțelesurile/ fărâșându-se între ele./ Se mai întâlnesc, uneori în ghenar -/ aurore boreale deasupra-nălțimilor./ Oamenii se adună și se îndepărtează/ nu știu nici ei când li s-au inversat/ polii magnetici./ Ispititor decorată e lumea./ Reclama e alta mereu și dragostea-i plină de E-uri./ Ca niște trofee bine ascunse-n/ sertarele vieții/ revedem deziluziile/ deghizate în mari bucurii/ înzorzonate cu gablonțuri”. O sapiență feminină se afirmă patetic în acest poem de mărturie a propriei vieți,

cu mesaj optimist: „În orice loc ai să fii,/ ia cu tine această sămânță în formă de inimă.// Să-ți rămână un însemn pământean -/ Dragostea.”

Rememorarea vieții e însoțită de o permanentă punere față în față a trecutului și prezentului. Realitățile sociale dure, dezvăluite brutal de căderea cortinei propagandistice a comunismului, solicită pentru a fi abordate adaptarea mijloacelor de expresie. Virtualități latente sau incomplet exprimate cunosc o dezvoltare neașteptată în aceste poeme nevoite să țină pasul cu viața. Poeta își schimbă mijloacele de expresie. Rondelul este rechemat din uitare, dar capătă un ton satiric-umoristic, villonian. Ele par a aparține intenției poetului imediat după revoluție de a scrie într-un limbaj popular, accesibil. Dar poeta își dă repede seama că simplificarea riscă improvizația. Continuându-și jurnalul liric, ea votează într-o suită de poeme de notație directă a cotidianului, o anumită invazie a imundului, expresionismul acestora datorându-se sentimentului profund de alienare, de amărăciunea produsă de peisajul dezolant al perioadei de tranziție (v. *Toamnă optimistă, Pepenii, Oraș port, Taraba, Iarnă săracă, Dimineața pe plajă, Ziua de azi* etc.). „Speranța” investită de poetă în proiectul de viitor este „răsturnată” de „paragina” peisajului cotidian natural sau uman. Imaginea expresionistă a „speranței” transformă, hugolian, *sublimul* în *grotesc*: „Furișată într-un vapor încărcat/ cu uzine dezafectate/ va pleca și toamna aceasta spre Europa/ ascunzându-și surâsul paragină./ Pe chei/ timpul și-a pietrificat otrăvurile/ din containerele fantomă./ Dinspre abatorul vapoarelor/ semnale ghilotinate/ vin cu intermitență.// Sudalme marinărești în doi peri.//... și de mal se lovește ritmic/ SPERANȚA/ strălucitoare ca un *delfin lunatic/ ajuns cu abdomenul în sus*” (s.n.) (*Toamnă optimistă*). Metafora de inspirație medicală sau biologică devine tot mai frecventă: „Strigă un vapor ventrilo/ din pântecul greu de fier vechi” (v. *Oraș port*). Personificarea animistă proliferază într-un amestec de sublim și grotesc: nobila „floare albastră” se întâlnește cu „ciapa-ciorii”.

Dar poeta își regăsește curând vioiciunea, umorul și buna dispoziție. Într-o lume aflată în curs de schimbare Sanda Ghinea apelează la mijloace și forme de expresie inactuale în aparență: satira, fabula, epigrama, anecdota, parodia sunt scoase din dulapul cu naftalină, readuse în actualitate, în consens cu postmodernismul poetic. Iată fabula lui OMIDEL, un soi de Enphorion al Sandei Ghinea, personaj care se matamorfozează mimetic. Pretext al declanșării fanteziei și narațiunii malițioase pe tema inocenței truate: „Atât de speriat OMIDEL.../ Cămașa lui/ cămașă de forță - / a fost sfâșiată de vânt/ și din trupu-i – mărgean străveziu – se rup două închipuiri/ Flutură vântul/ un copil fluture” (*Naștere*). *Rostitorul* e un portret caricatural al oratorului demagogic. Anatomia fonică a vorbirii este radiografiată meticolos: „Parcă-și coregrafia cuvintelor/ în fața microfonului/ într-un anume fel./ Auzei alcătuirea înțelesurilor/ vibrând cu sonorități diferite/ pe cerul gurii sale/ simțeau cum se formează/ în spatele incisivilor./ Uneori își mușca puțin/ colțul buzei de jos/ luptând să se facă înțeles.” (v. *Rostitorul*). Cinismul zilei de azi compromite elementul poetic naturist, sortit astfel căderii în insignifianță și desuetudine. În consecință, poeta votează o natură umilită de indiferența omului și chiar agresarea acesteia. Ea narează, anecdotic, declarația judiciară a faptei comise, arătând cum a intrat „prin efracție” în muzeul peisajului natural, unde își regăsește „urmele” de odinioară, prinse „între colții primăverii” și fură de acolo „vorbe indecente și desene suprarealiste”, însemnate pe coaja „celor doi mesteceni îndrăgostiți”. Opere ale prostituției, cum reiese din șifonarea „urzicilor”, la rândul lor personificate fabulistic: „Urzici îmbrăcate în mov șifo-

nat/ m-au întâmpinat/ ca niște fete de stradă”. Notația reportericească, fabula vulgarității, lirismul discret, comicul burlesc amintesc amestecul și confuzia stilurilor din literatura postmodernistă (v. *Peisaj*).

Regăsim în poezia «de bătrânețe» a Sandei Ghinea noi formulări sau reformulări ale mitului personal. Chiar dacă legenda iubirii a apus, poeta mărturisește, rectificând dimensiunile mitului: „Mai înot și acum/ în marea tăiată de lună/ ca-ntr-o iubire”. Este mitul vitalist al frumuseții virile și robuste: „Unii spuneau despre mine/ că am fost o femeie frumoasă/ cu nări de mânăză/ și sâni puternici” (v. *Cămașa*). Din dulapul „anchilozat”, „hainele din tinerețe” dau buzna ca o „haită pusă pe harță”. Agresivitatea prezentului revine astfel din trecut în lumina lucidă a rememorării, în acest admirabil poem (v. *Dulapul*). Dimensiunea mitului personal al poetei este confesată în legenda păsării ai cărei pui monstruoși cu două capete fiecare își sfâșie cu ciocurile „propriile aripi”. Dualismul tragic al imaginației ar fi maladia anamnezei sale medicale, asociată eritrocitozei. (v. *Anamneză*).

Mitul personal și mitul poeziei sunt, de altfel, inseparabile, ni se arată într-o anecdotă de factură soresciană, șarjă comică a întâlnirii cu poezia în chiar momentul nașterii. Nenăscută o cunoaște dintr-o viață anterioară, trăită pe altă planetă. Poeta o apostrofează familiar: „Credeam că măcar aici am scăpat/ de-o fițoasă ca tine”, reamintindu-și brusc blestemul tragic al poeziei. (v. *Eu și dumneaei – POEZIA*). Prin urmare, universul mitologic marin și chiar zeitățile tutelare ale poetei „marea” și „dragostea” cunosc o anumită schimbare în sensul degradării și intrării în uitare. Într-o satiră, inocentă în fond, verva satirică își revarsă umorile privind spectacolul absurd al vanităților scriitoricești. Autoironia funcționează aici și în ce privește propria-i vanitate de a se proclama ultima apărătoare a mării „agonizând”. Soră de caritate a mării îmbolnăvite de poluare și de indiferența zilei, ea încearcă să vindece marea „sufându-i în branhii” și cântându-i „un lied/ la drâmba cu schimbător”, în timp ce asistă „surfingul” prietenilor scriitori pe valurile înșelătoare ale „mării” literaturii (v. *Surfing*). Jocul mimetic de-a inocența și maliția, în seria de „acupuncturi” feminine ale colegilor de breaslă, este nu o dată încântător (v. *Flash-uri de septembrie, Aventură cu rechinul-înger*).

Alte schimbări vizează relația cuplului în ziua de azi. *Frumoasa și cactusul* este basmul anecdotic al eșecului întâlnirii erotice dintre poetul-cactus îmbătrânit și frumoasa fată care îl găzduiește în apartamentul ei cu cactus pe balcon. Verva comică și parodică se desfășoară aici cu o libertate nestingherită: „Hai înflorește/ țeposul meu/ urâtul meu prinț mofluz/ aruncă-ți în lume trompetele albe/ și înmiresmate/ numai eu știu ce frumos poți tu înflori/ o dată pe an/ și cum toate albinele/ și viespiile amesc din zbor/ dându-ți târcoale.” O reușită certă este și anecdota peripețiilor picarești ale iubirii aventurate în eprubeta savanților: „Savanții susțin/ că hormonul iubirii/ este oxitocina./ Curioasă/ dragostea s-a strecurat/ în clepsidră/ să-și măsoare/ timpul-iubire/ dar luată prin surprindere/ clepsidra s-a spart de emoție/ răspândind ca pe un gaz/ conținutul ei vădit/ euforic/ în timp ce atomii/ de oxitocină/ din ce în ce mai rarefiază/ își fac auzită /tot mai slab/ numărătoarea inversă; - / semn că oxitocina/ se oxitoceste și ea./ Într-un mediu/ care nu-i prea priete/ iubirea intră-n sevraj.” (*Iubirea*). O altă satiră izbutită, pornind de la faptul divers din cronica vorbită a vieții cotidiene, înregistrează schimbările care intervin în relația cuplului odată cu schimbarea lumii (v. *Reparatorul de umbrele*). Aici Sanda Ghinea surprinde alarmanta erupție în viața cotidiană a kitsch-ului erotic, o dată cu cinismul mercantil.

O anumită înțelepciune feminină a vieții constituie marea pregnantă a tuturor acestor poeme, care configurează prin multitudinea de schimbări, de ordin interior sau exterior, biologic sau cultural, personale sau comunitare, în natură sau în societatea umană, devenirea însăși a omului, a vieții, a lumii. Este aceasta, de altminteri, constanta evoluției poeziei scrise de Sanda Ghi-nea, dorința sa de a da o expresie personală a modului specific feminin de existență și situare în lume.

Antologia **Să-ți rămână dragostea!** reprezintă și o reușită a grupării literare formate inițial în jurul revistei *Tomis*, azi *Ex Ponto*, care a promovat o literatură confruntată în permanență cu viața.

ANGELO MITCHIEVICI

Universul chimeric al lui Paciurea

Himerele constituie centrul operei lui Paciurea (1873-1932) ca un vortex care atrage în raza sa orice altă creație a sculptorului. Carnetele sale de lucru cu crochiuri pentru sculpturi sunt pline de himere, sculptorul le desenează neîncetat ca un exercițiu de digitație plastică. Aceste eboșe au fost publicate în volumul coordonat de Dana Bercea, din ampla lucrare *Repertoriul Graficii Românești din secolul al XX-lea*.¹ Publicarea schițelor pentru diverse lucrări, cele mai multe dintre ele rămase la stadiul de proiect indică nu numai preocuparea aproape obsesivă a artistului pentru această temă, dar și diversele soluții care-l fac să adopte pentru himerele sale o anumită reprezentare, revendicată chiar și în arta monumentală. Din păcate, niciun astfel de proiect de artă monumentală nu s-a finalizat, decizia membrilor diferitelor comisii îndreptându-se spre reprezentări „clasice”, corecte. În câteva din aceste crochiuri, corpul himerei este înlocuit de un soclu, capul ei se înalță pe un gât foarte mlădios, lung, precum corpul unui șarpe, ca și cum corpul propriu-zis ar dispărea din sfera de interes a sculptorului regăsindu-se poate sublimat în extensia gâtului. Asemeni unui boboc de floare pe un lujer, capul se înalță direct din soclul paralelipipedic. E foarte posibil ca Paciurea să se fi gândit la un monument unde himerele sale să joace mai mult decât un rol decorativ. Ceea ce apare schițat fugitiv în aceste carnete, un anumit grad de stilizare, se regăsește și în sculptura ca atare. Mai mult, ceva din imperfecțiunea, nefinitul generic al eboșei se transmite și sculpturii într-un sens general. Cele mai multe din himerele paciuriene au ceva neterminat, sculptorul intenționează să surprindă nu imperfecțiunea sau nedesăvârșirea acestor creaturi mitologice, ci mai degrabă o dinamică evolutivă, procesul prin care ele prind formă. Aceste himere sunt surprinse parcă în cursul unei complicate metamorfoze. Regăsim aceleași ovaluri suspendate, zerourile de dinainte de început, care țin locul în reprezentarea grafică, bidimensională, capetelor de asemenea suspendate ale himerelor statui, de o grație desăvârșită, cu ceva din longilinitatea figurilor modiglianești. Himera își ține ochii închiși, cu totul repliată în propria sa interioritate și această atitudine se poate vedea în *Cap* (CI 144457L f.15r), *Bust de femeie* (CI 144457L f16r) sau în *Siluetă* (f.r) și *Schiță pentru o sculptură* (f.10r). Capul aproape a dispărut, are mai degrabă ceva dintr-un embrion, un pseudopod, o extensie a trupului în curs de formare. Regăsim același procedeu

în *Personaj cu Himeră* (CI 144458L f31r, f32r), dar și în *Schiță de soclu* (f38r). Pe soclu se află sculptat în basoreliev un șarpe, himera paciuriană împrumută mult elementului ofidian dar reprezentarea nu rămâne cantonată la un acest element al bestiariului tradițional. Tema este reluată în *Himeră* (144462L f21r, f24r), iar în *Schiță pentru o compoziție cu himere* (144462 f23r) un bărbat apare înfășurat în himere. Creaturile ofidiene se împletesc în jurul său fără o clară intenție de a-l distruge, într-o lectură simbolică ele sunt chiar creația artistului, între ele și acesta se stabilește mai degrabă o legătură de rudenie ca între creator și creația sa. Este totuși acesta o pradă a lor, își devorează, sufocă ele creatorul, reușește el să le materializeze suficient sau rămân la stadiul amniotic al unor făpturi fluide, evanescente? Această eboșă deschide sculptura paciuriană către o relație cu literatura. Paciurea schița ceva din condiția artistului captiv al propriilor fantasme creatoare, asaltat de propriile sale idei-ficțiuni-vise sau poate se reprezenta pe sine în mijlocul propriilor sale creații insuficient gestate, aflate în stadiul inconsistenței fantasmale, *in statu nascendi*. Cert este că desenul paciurian la acest nivel își adecvează o interpretare simbolică. Sculptorul exersează posibilități, direcții, în cadrul aceleiași teme care-l preocupă. În cele din urmă, este foarte posibil ca artistul să fi asimilat ceva din experiența lui Rodin, Brâncuși o face la rândul său în privința acestui *nefinit*, a ceea ce rămâne ne-format, nedesprins încă de piatra brută. Acest aspect embrionar al himerelor sale poate fi pus în relație cu ceea ce rămâne pentru totdeauna prizonier pietrei la Rodin, a ceea ce dalta nu a decupat, nu a format încă în masa amorfă, densă, o potențialitate care întârzie să se desfacă, dar din care se alimentează restul. Cu câteva decenii înainte, *non-finitul* picturii lui Nicolae Grigorescu apăruse ca o inovație, fiind puternic contestat ca o carență sub raport tehnic. O serie din Himerele paciuriene au ceva neterminat, nedesăvârșit, tatonant, manifest prin disproporția intenționată a raporturilor corporale, cât și prin fluiditatea, instabilitatea ductilă a acestor corpuri. Himeră constituie animalul mitologic cu corp de leu și aripi de pasăre. Paciurea desprinde acest animal fabulos de contextul mitologic, unde definiția monstrului este destul de clară pentru a-l introduce într-un context simbolist. Himeră nu face parte însă din bestiariul tradițional românesc, ea include alte ființe cu caracter ofidian, Balaurul, Zmeul, Zburătorul, este o figură mitologică cultă. Adaptarea acestei figuri nu constituie un impediment nici în alte culturi care dezvoltă o dimensiune importantă a artei simboliste. Simbolismul polonez ca și cel românesc sau rusesc își extrag substanța din folclorul național care ține locul mitologiilor nordice și temelelor clasice ale mitologiei grecești cu care interferează sub presiunea genului. În cazul artei lui Malczewski, aceste teme se reflectă în tablouri precum *Meduza* (1900) sau *Artistul și Himeră* (1906) de o manieră originală care pune în evidență capacitatea artistului de a adapta motive mitologice și biblice contextului culturii poloneze, în ciuda „cosmopolitismului” funciar al acestor motive. Se pot descifra o serie de reflexe decadente în arta sa, chiar dacă ele nu sunt susținute și de o orientare teoretică explicită, motive precum cel al femeii fatale sau al relației dintre artist și arta sa plasată în contextul simbolic al confruntării dintre sexe cu emanciparea elementului feminin, Himeră, ca element creator, neguvernabil, întruchipare a fanteziei și enigmei. O paralelă în acest sens nu deschide nicicum posibilitatea unor influențe simbolice, ci a unor echivalente simbolice, modul de întrebuintare rămân diferite, cantonându-l pe Malczewski într-o dimensiune mai mult decadentă decât simbolistă, și pe Paciurea într-o dimensiune mai mult simbolistă decât decadentă.

Trecerea în revistă a himerelor paciuriene relevă un portativ destul de larg al reprezentării, dominat însă de o serie de constante care dau coerență viziunii artistice și pot configura într-o estetică. *Himera nopții* (1928) are un aspect de bufniță, animal de pradă nocturn. Se poate observa relativitatea denominației pentru Paciurea care nu intenționează să respecte strict corporalitatea monstrului mitologic. Himera paciuriană poate foarte bine să se confunde cu sfinxul datorită corpului ei felin, altelei predomină elementul ofidian sau ca în acest caz, elementul aviar devine preponderent. În ciuda naturii de prădător nocturn a bufniței, conotația malefică pare să lipsească. De asemenea, lipsește acea ambiguitate insidioasă a sfinxilor și himerelor Jugendstil, decadente. Sculptorul pare să se fi detașat de codul simbolic-mitologic consacrat prin care bufnița o desemnează emblematic pe zeița Pallas Atena, pentru a nu lua în considerare și alte coduri mitologice, spre exemplu, Lilith, zeița ebraică a morții infantile era reprezentată printr-o bufniță. Și Khnopff pictează o serie de himere cu aspect aviar, lipsite de orice indiciu malefic, păsări cu cap de om, fără a invoca prin ele codul mitologic consacrat. Himera nopții este de data aceasta o pasăre de noapte, o bufniță reconstituită în toate detaliile sale anatomice. Mai puțin „chipul”. Chipul este uman cu ochi care se adâncesc parcă într-o spirală. Sugestia a profunzimii onirice în care este antrenat artistul? Penele sunt asemeni unei armuri, iar capul asemeni unui coif cu ceva din aspectul monolitic și impenetrabil al figurilor mayașe sau a statuilor gigant din Insula Paștelui. Paciurea elimină un anumit context cultural specific decadentismului, detaliul a fost diluat până la topire în masa plasmatic-fantasmală a corpurilor chimerice. Pentru el nu mai funcționează estetica fragmentului, artistul pare să urmărească, mai degrabă, relevanța arhetipală, fantasmală a creației, ceea ce-l apropie sensibil de Brâncuși în căutarea unei forme revelatoare, a începuturilor. Himererele lui Paciurea participă la o cosmologie vizibilă într-o lectură tematică bachelardiană a elementelor sau accesibilă unei antropologii a imaginarului așa cum o edifică Gilbert Durand. Cu Himererele sale, Paciurea pare interesat să surprindă materia *in statu nascendi*. *Himera aerului* (1927) are corpul fusiform, aerodinamic, evocă zborul mai mult prin fluiditatea formei, prin sugestia unei materii ductile a corpului său decât prin cele două aripi minuscule, asemănătoare unor elitre. Este vizibilă disproporția dintre corp și capacitatea portantă a acestor aripi. Sensul aerodinamicii sale rezidă în acest corp și nu în aripile menite să sugereze o formă revolută de zbor, un atavism. Chipul înălțat deasupra pare o prelungire a acestui pseudopod care este trupul și poartă amprenta aceleiași maleabilități și disponibilități aerodinamice. Monstrul mitologic și-a pierdut prestigiul malefic, nu mai apare ca o hieroglifă misterioasă și amenințătoare a unei forme de deviaționism, de perversitate, de abatere de la normă. Paciurea își concepe himererele ca pe niște forțe în acțiune care prezidează creația. Blocul pe care se înalță *Himera văzduhului* conține stratificările unor ritmuri, ale unor raporturi armonice. Picioarele foarte subțiri pe care corpul de elongație indefinită se înalță fac un contrast cu gâtul, mult mai puternic, și el în extensie. Întregul corp tinde în sus după o lege secretă, iar forma urmează această tensiune a materiei înscrisă în programul ei genetic și care solicită imponderabilitatea și zborul. Coda Himerei are și ea striații armonice până în apropierea aripilor. Paciurea reia tema doi ani mai târziu în *Himeră inaripată* (1929): o aripă ridicată, lipită de cap, o figură de femeie, dar fără trăsături pronunțate, ca majoritatea himerelor lui. Himera întoarce capul, însă nu frontal, chipul pare lipit ca o mască de un bloc de materie. Paciurea nu este interesat de totalitatea trupului pe care nu

vrea s-o reconstitue, ci de disponibilitatea materiei de a deveni trup, formă, de dinamica acestui proces. *Himera* (1919-1920) este interesantă pentru modalitățile în care Paciurea lucrează asupra aceleiași teme. Sculptura constă volumetric într-un bloc de pământ, un calup, din care micșorată, asemenea unei insecte apare Himera. Picioarele ei se afundă în acel bloc ca într-o clisă. Ea însăși are un aspect păstos, vâscos, un corp diform, parcă nevertebrat, capul întors straniu din punct de vedere al unor normale posibilități anatomice, într-un unghi imposibil spre cer. Contururile feței abia se disting, himera este o forță telurică pe cale de a se desprinde din materia primară, amorfă. Paciurea înregistrează chiar acest efort de a desprinde forma de ceea ce este amorf, de a se forma. Himera se ivește din acest bloc, dar oricând poate fi resorbită în masa lui, din care provine, printr-o mișcare de recul. Sculpturile lui Paciurea surprind momente ale unei nașteri, ale unei creații primordiale. La *Himera* (1919-1920) aceste mărci ale increatului sunt figurate printr-un relief abia sesizabil al buzelor, ochilor, nasului. Trăsăturile abia se disting, avem un chip impenetrabil al materiei.

Importante pentru estetica sa cu privire la sculpturile cu himere sunt două lucrări cu același titlu *Tors* (1913). Una dintre ele nu are cap și se pierde în pedestal, ca și cum sculptorul ar executa un studiu lăsându-l neterminat. La celălalt, capul și gâtul au o poziție imposibilă, se apleacă sub un unghi care presupune inexistența coloanei vertebrale. Himerele par să aibă ulterior o asemenea mobilitate, nu sunt fixate anatomic, ci în expansiune formală. *Himerei* (1919) sub forma unui Vultur care posedă și o pereche de săni îi este aplicată o mască în loc de chip. Acesteia i se poate adăuga celebra *Himeră* (1828) cu corp de leu, unde corpul asemenea unui zgârci are ceva din tensiunea, din încordarea unei forme de viață noi, himeră asemănătoare sculpturilor fili-forme ale lui Giacometti, spre exemplu, *Dog* (1951, Bronze, 18 x 39 x 6 cm). Și această himeră pare să-și extragă energia din masa critică a soclului pe care stă. Legătura cu materia este foarte importantă, iar desprinderea nu este niciodată deplină în stadiul în care Paciurea surprinde emergența himerelor. *Himera pământului* (1927-1928) are chipul cu trăsături abia conturate și aproape că este lipsită de corp, coada devine corpul creaturii, iar această coadă similară celei a unui mormoloc are o musculatură puternică asemeni labelor pe care se sprijină ca o achiziție fermă a unui teritoriu stabil. Corpul acesta are ceva embrionar, fază intermediară de creștere a batracienilor când coada se resoarbe încetul cu încetul pentru a face loc membrilor inferioare. Impresia pe care o dă himera este de ființă neterminată, dar în care se regăsește întreg potențialul creator. Chipul îl ține îndreptat în sus, ochii închiși, buzele și nasul aproape aplatizate pentru a conferi o deplină sfericitate capului. Și totuși, linia fină a buzelor desenează ceva similar zâmbetului hieratic al statuilor khmere înfățișându-l pe Budha. *Himera apeii* (1926-1927) are capul foarte mare, nu are trup, iese dintr-un bloc de piatră amorf, fața îndreptată în jos și o expresie similară pe chipul pe care trăsăturile schițate abia-l disting de un bloc de piatră neprelucrat. Acest cap are ceva din perfecțiunea și strălucirea aerodinamică a unui fuselaj, din grația unei lacrimi abia formate și pe cale de a se desprinde într-un univers străin, ai senzația că dacă l-ai atinge, chipul acesta s-ar încreți fin precum oglinda unei ape. Cu această himeră, Paciurea se apropie foarte mult de viziunile esențializate brâncușiene cu *Domnișoara Pogany* sau *Pasărea măiastră*.

Sorin Alexandrescu face o dublă lectură freudiană/jungiană a himerelor lui Paciurea fie ca realizare a unei tensiuni în cuplul de forțe al elementarelor *Lie-*

benstriebe/Todestriebe (Freud), fie prin selectarea din cuplul de forțe jungian *anima/animus* a unei anime benevolente, creatoare. Oricum este evident că spre deosebire de himerele și sfinxii decadenți a dispărut la Paciurea elementul care le edifica, tensiunea dintre principiul plăcerii și pulsunile tanatice care configurau un erotism contrariant, deviant, morbid. Formalismului decorativist sau ceea ce John Reed definește ca *Stil decadent*, Paciurea îi opune un *formalism ontologic*. Sorin Alexandrescu focalizează ceea ce el numește *emergența formei*, efortul generic, ineluctabil al materiei de a prinde formă, cu mențiunea că acest tip de formalism trecut de teoreticianul român prin grila psihanalizei freudiene, marchează, mai degrabă, o fază finală a simbolismului european, ilustrată elocvent și de Brâncuși, în trecerea sa către arta modernă, fază în care simbolul cedează în fața unei esențializări a materiei și a eliminării oricărui rest narativ. În acest sens, se pot stabili o serie de corespondențe cu facțiunea ermetistă a liricii barbiliene.

Paciurea is closer, as it were, to Freud, and he is also at an earlier stage that the developements in French and Central European symbolism: his chimeras fight primarily with themselves, they are being dragged by *Liebestriebe* out of an existential primordial mass into which the other powers of *Todestriebe* want to pull them back, back to the non-organic, to the not-(yet) formed. Their form still needs, as it were, to conquer this primordial mass. Some chimeras hardly have shape: something moves, or tries to move, something writhes, inside of which, body and legs have yet to coalesce and separate. These writhing beings have as their only goal their coming into existence. I would call this dark, fascinating writhing the emergence of form.²

Există o oarecare similitudine pe care o evocă chipurile feminine ale himerelor paciuriene abstrase într-o reverie amniotică cu chipurile aproape extatice ale sfinxilor feminini ai lui Fernand Khnopff. La fel ca sfinxii lui Khnopff, himerele lui Paciurea țin ochii închiși, părând astfel să se închidă în propria lor interioritate, cu ceva din acel calm cosmic ce construiește o idee de zâmbet la statuile khmere ale lui Buda. Spre deosebire de Khnopff, aici lipsește orice reziduu de anxietate. Expresia extatică a acestor figuri evocă, mai degrabă, o plăcută reclusiune într-un spațiu care nu conține nicio amenințare apropiată și nu anunță nicio intruziune. Sfinxul lui Khnopff este pictat după chipul și asemănarea sorei sale Margueritte față de care acesta nutrește o profundă afecțiune, sororalul fiind una din temele obsedante la Khnopff, temă transpusă în cheie simbolistă. În tabloul *Des Caresses* (1898), anxietatea nu a dispărut complet, ea rămâne la nivelul unei ambiguități care trimite și cu aportul aluziei biografiste la o serie de relații tabuizate. Paciurea distruge relația de cuplu fatal, litigios himeră/sfinx/femeie-bărbat/victimă proprie sensibilității decadente și își insolitează propriile sale himere, le desface de orice parteneriat dramatic. Ele nu mai sunt prizonierele unui vis voluptuos în care senzualitatea se intensifică în proximitatea morții, o moarte violentă asimilată actului sexual și prezidată de cuplul freudian *Liebestriebe/Todestriebe*. Chipurile himerelor sunt cu mici excepții aceleași, ca și cum sculptorul ar fi ales să reproducă nu un tip, cât mai degrabă un arhetip, o față ovală, cu trăsături abia pronunțate, indicând acel preformat sau neformat, stadiu incipient al materiei în căutarea unei forme, explorând propria dimensiune ontologică. Aproximarea de sculptura esențializată a lui Brâncuși sare în ochi, putem oricând compara *Domnișoara Pogany* cu *Himera Apei* pentru a sesiza similitudinile alfabetului plastic al celor

doi artiști. Aceste figuri evocă o stare extatică de autocontemplație, himerele fac parte dintr-o dimensiune fantasmală integrată psihismului abisal care sunt pe punctul de a ajunge în zona conștiinței unde prind formă. De asemenea, în ciuda polimorfismului lor animal, antropomorfizarea acestor figuri se reflectă doar în chipul lor care poartă expresia unei fericiri și a unui calm extras oricărei contingente, generată probabil de o reverie amniotică. Extracția din materie nu se face violent, iar himera poartă cu sine starea de echilibru imanent a increatului. Absența în subsidiar a tensiunii contrariilor, ca și absența sugestiei unui maleficiu indescifrabil separă himerele paciuriene de monștrii decadenți, expresii ale devierii de la normă, precum sfinxul péladanesc, exprimată în formă etc. În contextul sensibilității decadente, interfața feminină reprezintă o capcană, femininul este cel care se încarcă de monstruozitate, pe când în cazul sculpturii lui Paciurea, „feminitatea” himerelor este una matricială, generică, asexuată.

Sorin Alexandrescu mai subliniază faptul că nu există pentru Paciurea niciun suport narativ, precum în cazul simboliztilor decadenți, sculptura sa nu trimite la un text. Din acest punct de vedere, Paciurea s-ar plasa fără dubiu în contextul modernității, mai aproape de un Brâncuși.

In contrast to symbolist painting, his sculpture is not narrative. He frees his images from the iconographic stories that precede the work of the symbolists. By rejecting this old meaning, Paciurea reestablishes the autonomy of the chimeras from their cultural background. This, in my view, is Paciurea's fundamental modernistic gesture: the images of the chimeras stands again on their own merit, they become, as in the second meaning of the word in various Romance languages, elusive. These chimeras no longer express clear meaning for air, earth, and water, but make the eternal ambiguity of these primordial elements of our world timely again for us.³

Există însă un referent textual, neivocat direct, ci generic și anume poezia eminesciană a universului chimeric. Pentru aceasta stau mărturie schițele pentru un monument Eminescu, pe care sculptorul nu a ajuns să-l realizeze niciodată. Dacă acceptăm acest transfer semantic de la sculpturile care vizează monumentul Eminescu la cele care individualizează himerele atunci putem discuta de un background narativ. Pare însă că sculptorul încearcă să depășească orice reper-cadru de la cel mitologico-simbolic la cel naratologic-biografist în reprezentările ulterioare ale himerei. În Paciurea, le Monument d'Eminescu et Rodin” din *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Ioana Vlasiu face o observație importantă privitoare la raportul masculin-feminin în sculptura lui Paciurea, în comparație cu același raport înregistrat în context simbolist, sau mai bine zis decadent la sfârșitul secolului XIX. În opinia Ioanei Vlasiu, Paciurea iese din convenția decadentă, acordând preeminență masculinului ca o categorie ontologică expresie a unei dominate spirituale. „Pour Paciurea la fermeté de la force physique, dominée par l'esprit, est l'apanage de l'homme, tandis que la féminité est considérée d'un oeil très critique. [...] L'opposition masculin-féminin, tranchante et irréductible chez Paciurea, doit être vue en corrélation avec le symbolisme des sexes qui a préoccupé le XIXe siècle.”⁴ Femininul apare ca nevertebrat, ne-format, cu ductilități ofidiene, fără a moșteni însă capitalul malefic ale femeii fatale a decadentismului, o *femme tentaculaire*. Este clar că în aceste figuri feminoide, larvare, turgescențe nu avem deplina realizare a unei feminități devoratoare înscrisă în bestiarul decadent și că în

contextul simbolist al ipostazierii geniului ele nu marchează o insușență malfică, ci dimpotrivă semnifică domeniul fertil al imaginației creatoare conotată întrucâtva voluptuos. Chiar dacă subliniază clivajul, opoziția, între spiritual și instinctual, între masculin și feminin așa cum apar în ecuația decadentă cu resorturile violent contrastive de rezultată estetică, Paciurea face un pas în afara esteticii simbolisto-decadente când transferă distincția de gen(der) unui fenomen de sublimare al materiei care-l apropie de revelațiile sculpturii brânșușiene. Paciurea se află la mijlocul drumului între simbolism și modernism, mai precis într-o fază crepusculară a simbolismului, și poate că nu întâmplător himerele sale ilustrează dincolo de toate un proces de metamorfoză.

Un caz aparte în sculptura paciuriană îl oferă *Madona Stolojan* (bronz, 1912), sculptură funerară cu tema Adormirii Maicii Domnului, aflată în cimitirul Bellu (figura 55), executată pentru cavoul familiei Stolojan. Atanase Stolojan îndeplinesc numeroase funcții administrative, primar al Craiovei, Deputat, Ministru de Justiție în 1879, Ministru al Domeniilor Publice în 1885, al Internelor în 1896 etc. Ca un apel la memoria culturală, fotografatul Paul Filip a realizat un important album, *Bellu Panteon Național*⁵ cu principalele monumente funerare care se regăsc în cel mai mare cimitir al capitalei, multe purtând semnături celebre. Sculptura se înscrie fără dificultate în estetica Jugendstilului într-un mod care face posibil reconsiderarea relevanței modalităților de reprezentare ale unei arte bidimensionale într-o artă care beneficiază de o dimensiune în plus, precum sculptura. Avem în această operă un caz aparte și o soluție inedită. Corpul își pierde dimensiunea volumetrică, volumul tinde să urmeze ghidajul și definiția liniei, pînă la pierderea ipotetică a celei de-a treia dimensiuni. Paciurea nu a jucat pînă la capăt această posibilitate, ci s-a mărginit să rezolve o problemă tehnică. Stilizarea, în sensul elongației corporale respectând un raport anatomic, corespunde unui hieratism al liniei similar efectului urmărit în pictura lui El Greco. Astfel, corpul Madonei este prelungit intenționat, volumul este pe punctul de a suporta o transubstanțiere care dizolvă una din dimensiuni împingând întregul ansamblu spre bidimensionalitatea iconografiei bizantine. Acest fapt, în opinia lui Ion Frunzetti, ține de utilizarea unui alt tip de sintaxă a sculpturii.

În cazul recursului lui Paciurea la un tip de sintaxă nouă a sculpturii, care să poată utiliza morfologia, transpusă tridimensional, a bidimensionalității decorative bizantine, operează aceeași lege a implicării conștiente a sensului direct în semn.⁶

După Ion Frunzetti, tiparul Art Nouveau nu este rezultatul unei opțiuni estetice ca urmare a unei reale afinități pentru Jugendstil și Art Nouveau a sculptorului, ci consecința unei soluții tehnice privind reconcilierea sculpturii, prin excelență volumetrică, cu bidimensionalitatea canonică a picturii bizantine care topește orice relief în hieratismul sever al liniei, scoțând orice obiect sau personaj în afara timpului, a istoriei, într-o dimensiune transcedentală, liturgică. Pictura bizantină este antimimetică, nu urmărește identificări de ordin spațial sau fizic. Art Nouveau-ul sesizează tocmai efectul decorativ al liniei și spiritualizarea ei în pictura bizantină. Paciurea alege să urmărească virtuozitatea acestei linii reducând rolul unei dimensiuni prin efectul de contiguitate. Ion Frunzetti insistă asupra faptului că această soluție ingenioasă nu constituie rezultatul unui program estetic, iar faptul că sculptorul a sistat procedeul ar putea să-i dea dreptate.

S-a vorbit despre experiența lui Paciurea din 1911 în termeni care ar pretinde punerea în relație a sintezei operate de el între sculptura tridimensională și fresca bizantină, cu pictorialitatea sau graficitatea sculpturii în sânul mișcării contemporane cu acest eveniment, denumită „Art Nouveau”. Unul din argumentele sincronizării lui Paciurea cu „Modern-Style”-ul, ar fi, după opinii ce au răsunit la noi după cele două războaie, nevoia de a extrage sculptura din circuitul ei social, dorința de a-i acorda deplina autonomie, înțeleasă în sensul ideologiei burgheze ca „des-tematizare”. Experiența lui Paciurea nu demonstrează însă aceste tendințe.

În cazul Madonei Stolojan, Paciurea întreprindea o aventură contradictorie în sine, funcționalizând în scopuri practice precise bizantinismul și schemele lui lipsite de funcționalitate.⁷

În același timp, Paciurea nu poate fi extras contextului cultural în care se formează având ca numitor comun sensibilitatea simbolistă, himerele sale evidențiază din plin acest lucru. Paciurea nu este nici pe de parte un teoretician, însă sculpturile sale suportă influența simbolistă chiar cu o notă expresionistă în cazul câtorva. Tema sfinxilor și himerelor este una decadentă-simbolistă, Paciurea poate fi integrat din punct de vedere tematic acestei estetici, însă acest fapt nu este suficient din moment ce viziunea artistului modifică datele încadrării tematice. Dacă *Madona Stolojan* reprezintă un accidental efect Art-Nouveau survenit ca urmare a unei rezolvări tehnice a unei probleme de ordin practic, nu același lucru se poate spune despre sculpturile din prima perioadă a creației sale, cea de dinainte de primul război mondial, *Cap de Sfinx* și *Zeul războiului*, expresii ale unei evidente sensibilități simboliste. Pentru Ion Frunzetti, sculptura aceasta nu urmează linia unei sensibilități Jugendstil, simboliste, criticul de artă scontând dimensiunea sa realistă cu o „inerentă” notă expresionistă. Chiar dacă decorativismul, simbolismul, Jugendstilul nu reprezintă o opțiune pentru artist, nu putem face abstracție de ele când efectul obținut le invocă stilistic. Acest unghi insolit al unei estetici neasumate, rezultată a rezolvării unei probleme tehnice, afirmă totuși un spațiu de rezonanță cu sculptura himerelor unde materia este modelată ductil pentru a reda dinamica pulsatorie, expansivă, metamorfotică a materiei spiritualizate precum oceanul gânditor din romanul lui Stanislaw Lem, *Solaris*.

Deși poartă acest titlu care ne-ar permite să ne închipuim că lucrarea este concepută în stilul simbolurilor Jugendstilului, a căror modă începuse să se propage din Occident, și la noi, Sfinxul lui Paciurea nu este o sculptură decorativă de gândire tematică abstractă, ci, dimpotrivă, prezintă încă, spre deosebire de himerele sale de mai târziu, pe lângă doza inerentă de expresionism, foarte puternice trăsături realiste.⁸

Sfinxul (1912) lui Paciurea spre deosebire de cel al decadentilor reprezentat ca o creatură hibridă, un monstru cu (inter)față feminină, este o creatură cu chip masculin al unui tânăr de o frumusețe rece, cumva abstractă, fără nota de senzualitate a sfinxilor lui Von Stuck, Moreau sau Malczewski. Sfinxului lui Paciurea îi lipsește corpul animal, este construit ca un bust și doar o gheară abandonată la marginea compoziției face aluzie la natura sa hibridă, monstruoasă. E ca și cum această animalitate s-ar fi resorbit în ceea ce sfinxul are aparent uman, chipul. De altfel, artistul disociază himerele sale de ferocitatea naturii bestiale pe care o presupune corporalitatea lor animală, în atitudinea

lor nu se mai regăsește nimic din ambiguitatea sfinxilor decadentismului, sfinxi cu chip de femeie păstrând indecidabilul virtualităților punitive în reflexul seducției pe care o exercită prin feminitatea lor. Sfinxul paciurian degajă o extraordinară forță, amplificată de sculptura masivă, punând în evidență expresia unei înzestrări intelectuale deosebite și a importanței *animus*-ului, elementului masculin. Paciurea s-a folosit pentru a crea această impresie de forță și de masivitatea blocului, ceea ce conferă sfinxului ceva din implacabilitatea unei stihii. Sculptura are de data aceasta și un suport narativ pe care privilegierea unor elemente în detrimentul altora îl pune mai bine în evidență. Sfinxul dobândește trăsăturile geniului prin atitudinea sa reflexivă a unui gânditor așezat în fața unei enigme, a sa, a umanității. Accentul s-a deplasat spre chipul acestuia, misterul se află în insolitarea acestui chip impenetrabil care nu presupune numaidecât prezența unui adversar sau escaladarea unui conflict. Este posibil ca acest Sfinx să fie o ipostaziere a geniului eminescian, însă în acest caz figura se detașează de abordarea romantică prin închiderea ei într-o mască a misterului. Frontalitatea personajului are caracterul unei provocări ce nu poate fi eludată, fruntea evocă un imperiu al gândurilor, intangibile, așa cum privirea pătrunzătoare pare să străpungă orice rezistență. Sfinxul, ca și zeul războiului devine un erou modern, teribil și misterios. Nu trebuie trecut cu vederea că o variantă a acestei sculpturi se regăsește plasată pe un postament la mormântul sculptorului (figura 96) din cimitirul Bellu. Asumă în acest fel Paciurea condiția de neînțeles a geniului sau dacă nu aceasta, măcar condiția misterului și a întrebărilor fără răspuns pe care le ridică arta și prin ea umanitatea?

În *Rampa*, Anul I no.140, luni 9 aprilie 1912 avem o reproducere după sculptura lui D.Paciurea, „Pictorul Luchian”. Din bustul pictorului se desprinde doar o mână, ca și în cazul „Sfinxului” din care rezidul de animalitate este figurat sub forma unei gheare. În cazul acesta, mâna are semnificația gestului creator. Sculptura lui Paciurea, *Luchian* (1909) reia gestul sfinxului, mâna pictorului se desprinde din soclu pentru a configura un gest pansiv. Paciurea îl înfățișează pe Luchian nu ca pictor cu o pensulă în mână, ci ca un „erou al reflecției”, un meditativ păstrând meșa asemeni unei flame care apare și în autoportretul pictorului din 1910. În ce privește „Sfinxul” paciurian, mai degrabă ne aflăm în situația unei tratări a temei similară celei a pictorului simbolist american, Vedder Elihu, *The Questioner of the Sfinx* (1863) sau Frantisek Kupka, *Calea tăcerii* (1900). Ambii pictori scot în evidență caracterul de taină fără sfârșit, transformând sfinxul într-o paradigmă a misterului. Un alt numitor comun al acestor tratări este insolitarea umanității în fața enigmei pe care o reprezintă sfinxul ca bloc de piatră. Foarte posibil ca imaginea emblematică pentru acest profil reflexiv cu un fel de tragism condensat să-l constiuiască Eminescu și felul în care acesta utilizează tema geniului în poezii precum „Luceafărul”, „Geniu pustiu”, „Odă în metru antic” etc. Artiștii secession dedică o expoziție integrală lui Beethoven ca geniu al muzicii și geniu romantic având în centru sculptura lui Max Klinger, *Beethoven* (1902). Tânăra sfinx pare adâncit într-o *contemplatio morosa*, privirea sa nu este una frontală, ci are un mic unghi de înclinație care o scoate din sfera contingentului, focalizându-se asupra a ceva ce iese din sfera vizibilului. Această privire este oarbă pentru ceea ce se află în jur, Sfinxul lui Paciurea este un simbol al replierii spre propria interioritate, chestionată în tăcere și solitudine. Această privire nu mai este ambiguizată sexual, ci deschide o cale inițiativă către un univers ideatic vast. Privirea sfinxului „înăuntru se deșteaptă”, expresie a unei pure și indicibile interiorități.

Sfinxul paciurian este intens spiritualizat, separat de forțele instinctului, dar atras de o forță ipsatorie. Petre Oprea sugera chiar o apropiere de *David* al lui Michelangelo.

Este evidentă asemănarea între figura și expresia sfinxului și cea a lui David, creația lui Michelangelo. Ideea de mister a sfinxului este întreținută de ghearele crispate ale unei păsări, plasate la baza sculpturii, ce par falangele unei mâini terminate cu unghii de pasăre.⁹

Acest fapt, având ca verigă tema geniului atât de bine prelucrată de Eminescu, leagă sculptura lui Paciurea din această perioadă de simbolism. Dacă punem în relație această sculptură cu *Zeul războiului*, - ambele apar la un foarte scurt interval de timp -, putem lărgi aria de semnificație a Sfinxului. E foarte posibil să existe o contaminare tematică, dar și de reprezentare între cele două sculpturi așa cum sugerează și Sorin Alexandrescu. Ele apar în aceeași perioadă de creație la Paciurea și există o serie de similitudini structurale. Acest fapt ar facilita o lectură paralelă și o interpretare a *Zeului războiului* ca un sfinx modern, un avatar al acestuia, reprezentare a unui geniu rău al unei umanități aflate în criză. Aceasta este zona în care poate fi decelată o notă expresionistă a sculpturii sale. De data aceasta, tot ceea ce era distructiv pentru decadenți și simbolști plasat emblematic sub semnul acestui animal mitologic, sfinxul, și a feminității agresive este trecut acum în patrimoniul unei masculinități războinice. Inițial, așa cum o demonstrează o schiță aflată la colecția de stampe a Muzeului Național de Artă din București, sculptura era plasată într-un cadru mai larg. „Zeul războiului era amplasat pe un postament hexagonal pe ale cărui laturi se aflau sculpturi în basoreliev. Pe latura din față era reprezentată, într-o schiță, moartea (schelet) călcând pe cadavre, pe alta un convoi de oameni încovoiați, pe latura din dreapta o femeie, având la picioare un cadavru, blestemând cerul, iar pe latura din stânga o altă femeie, doborâtă de tristețe, cu capul plecat, plângându-și durerea. Chiar și din acest studiu al proiectului deducem că Paciurea nu era preocupat de exprimarea ideii într-o viziune grandios monumentală, ci numai de sublimarea ei printr-o formă simbolică deosebit de expresivă”¹⁰. Artistul evidențiază latura simbolică a reprezentării ororilor războiului. Oricum, integrat acestui ansamblu, *Zeul războiului* își relevă latura morbidă de cavalier al apocalipsului.

¹ *Repertoriul Graficii Românești din secolul al XX-lea*, vol.IV, București, 1998.

² Sorin Alexandrescu, *Figurative Art. Begining and End of the 20th century in Romania*, Amsterdam, 1998,

³ *Ibidem*, p.20.

⁴ Ioana Vlasiu, „Paciurea, le Monument d'Eminescu et Rodin” în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, TOME XXVIII*, Editura Academiei Române, București, 1991, p.23.

⁵ Radu Filip, *Bellu Panteon Național*, Editura Crater, București, 1997.

⁶ Ion Frunzetti, *Dimitrie Paciurea*, Meridiane, București, 1989, p.50.

⁷ *Ibidem*, pp.51,52.

⁸ *Ibidem*, p.55.

⁹ Petre Oprea, *Incursiuni în sculptura românească. Sec.XIX-XX*, Ed. Litera, București, 1973, p.45.

¹⁰ *Ibidem*, p.46

VALENTIN SGARCEA

Pană de automobil

de Friedrich Dürrenmatt

Regia: Sorin Militaru

Sunete nelămurite, obsesive, vibrând în intensități, șopote și sâsâieli diforme. Valuri-valuri de unduoase picurări de instrumente abia perceptibile. Într-un organon gândit să dozeze suspansul, să articuleze și să accentueze stările. Atmosfera e aproape terifiantă, și bănuiești de la intrare că „bătrânul” Dürrenmatt nu se va dezminți nici pe scena constănțeană. Unde se va așeza și spectatorul, pe câteva bănci, la un semnal, condus de un tânăr. Ai senzația că deja ți se „coace” ceva, că chiar se va oficia. Și chiar așa este: un personaj bizar, găsit în spațiul de joc, cu frac și papion, ca un exponat din Muzeul figurilor de ceară, începe să se miște, să-și dibuie fandările, dând de înțeles că ai intrat „în poveste”. Și povestitorul (Lana Moscaliuc) face introducerea sa. Gata, ești captiv! Simți plutind în preajmă aerul tare al absurdului și grotescului!

O pană de automobil. O înnoptare fortuită a călătorului într-un loc necunoscut. Tema – mină de aur pentru un dramaturg de calibru. În care caracterele au a se înfrunta vârtos. Numai că aici ne aflăm într-o locație din pitoreasca Elveție. Una izolată, un fel de han în care arareori poposește cineva. Dürrenmatt își pune în mișcare mașinăria proprie: sub pretextul unui story polițist, cu angrenaje încâlcite și suspans cât vezi cu ochii, vei fi martorul unei desfășurări organice, tensionate, atribuite unor personaje – abstractizări puse să-și joace cartea pe panta deloc lină a parabolicului.

Domnul Traps, un agent de vânzări în plin avânt pecuniar, om plecat „de jos”, sigur de el și de norocul în afaceri, cu mașină „bengoasă” și haine de firmă, e nevoit să accepte jocul destinului și să-și întrerupă călătoria de afaceri, până la remedierea defecțiunii.

Îndrumat spre „hanul” unui fost judecător pentru a înnopta, este izbit de la bun început de atmosfera întâlnită. E pe punctul de a renunța: spaima și bănuielile au pus brusc stăpânire pe el. Câțiva oaspeți ai ciudatei gazde, pensionari holtei, foști magistrați, se trezesc alene și-l amușină plini de curiozitate. Toți ascund ceva și nu doresc decât să-l determine pe vizitator a le accepta jocul, o farsă de proces, în care fiecare își are rolul bine stabilit, în timp ce vor servi cina. E un ritual, pe care cel sosit îl va accepta greu, dar odată derulat, surprizele se vor ține lanț. Procesul poate începe. Cina a și început. După fiecare fel sofisticat de mâncare, le este adus un alt soi de vin, din cele nobile, cu rezonanță bretonă. Deliciul așteptării, anunțul felurilor ser-

vite, degustările, senzațiile admirative măresc doza de postare a personajului într-o atmosferă de loc în care se va întâmpla ceva peste noapte. Iar procesul sparge vraja, punându-i pe protagoniști în pielea unor oameni care chiar au pronunțat cândva sentințe grave. Traps e tot mai derutat, dar, în același timp, mai prins în joc. Până când își va da seama că judecătorii nu sunt altceva decât mesagerii propriei conștiințe. Încolțit de remușcări, va recunoaște vina de a-și fi ucis patronul, după ce i-a terfelit patul conjugal. Din planul detectivistic, țesătura dramatică s-a mutat în cel al unei drame a conștiinței, unde realitatea și suprarealitatea și-au dat mâna spre a construi un labirint din care eroul nu va ieși decât prin ispășire, prin sinucidere. Așa văzând lucrurile, trebuie să ne așteptăm ca fiecare din noi să ne găsim vini cărora să le aplicăm dreapta judecată, măcar de dragul Justiției divine.

N-am fi făcut acest excurs rezumativ, dacă n-ar fi existat câteva motive (Matei Vișniec ironizează în drama sa „Uite mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se întâmplă în primul act” maniera didacticistă a unor dramaturgi de a ține cu dinții de un story). Unul ar fi acela că Dürrenmatt s-a jucat încă la Constanța. Autor de faimă mondială, mai ales prin *Vizita bătrânei doamne*, el este, alături de Max Frisch, cartea de vizită a teatrului elvețian, născut din expresionismul german și teatrul francez de avangardă. Să nu uităm că și câțiva români autoexilați au fondat, în 1916, la Zürich dadaismul, de la care au plecat mai apoi alte... „isme”. Pe de altă parte, un text dramatic trebuie să conțină un germene narativ – altfel ar fi o întâlnire abracadabrantă de tipologii, situații și replici. Și nu în cele din urmă, regizorul **Sorin Militaru** are în vedere tocmai coordonatele mai sus enunțate, inventând ici-colo, dar neabătându-se de la text (traducerea: Radu Lupan), din instinct și din rațiuni care țin de respectul artistic datorat autorului. Piesa, una din ultimele reprezentanții ale stagiunii 2007/2008, se joacă cu spectatorii pe scenă, iar emoția e mai vie, fiorul mai direct transmis. În plus, spectatorului i se crează, prin artificiile și „găselnițele” regizorului, senzația că e implicat, că el însuși e prizonierul procesului. Sau, mă rog, că lui însuși îi poate veni rândul oricând la... judecată.

Formula distribuției e calul de bătaie al reprezentației. Mai întâi, gazda (**Alexandru Mereuță**), venerabilul și inepuizabilul în roluri aparent minore face o figură excelentă – abil, lunecos, îndestul sclerosat, cât să adâncească senzația de mister, personajul lui parcă e situat într-un halou, dă senzația că, trezindu-se din picoteală, de fiecare dată vine dintr-o lume a subconștientului. E personajul-cheie, chiar dacă aparențele spun altceva.

Traps (**Iulian Enache**) e Vizitatorul. Actorul are mobilitate, e expresiv și înțelege că aura de mister în care e proiectat personajul trebuie alcătuită filigranat, din reacții, mimică, poziție, ezitări, tăceri semnificative, încântări și remușcări. De fapt, ideea din *Pană de automobil* e aceea că, schimbându-și statutul social sau evoluând oarecum, individul uită că Primejdia îl pândește la fiecare pas. Asta a înțeles-o cu asupră de măsură Iulian Enache, care își alege, în scenă, propria izbăvire cu luciditate și regrete de caldă umanitate. În **Eugen Mazilu**, Kummer-avocatul apărării, și-a găsit interpretul aliat cu măsură al victimei, atent la nuanțe și convingător. Zorn (**Lucian Iancu**) e acuzatorul: puternic individualizat, gata să se agațe de orice amănunt aparent fără relevanță, pentru a lovi, triumfător. Lucian Iancu domină scena ca un „meșter” ce este. Un personaj bizar și pitoresc totodată e Pilet (**Mihai Sorin Vasilescu**). Ceilalți îl numesc „Călăul”. Actorul face unul din cele mai interesante roluri ale sale, de la Tartuffe încoace. Pare un handicapat sau un imprevizibil. Încă de la început, își alcătuiește o mimică de-a dreptul surprinzătoare: capul teșit,

buzele când umflate, când căzute, urechile la pândă și ochii lunecoși după pradă, hulpav și rudimentar, maestru de ceremonii ori închizându-se în el brusc, un univers de trăiri. Poate cea mai convingătoare prestație!

În hanul aproape părăsit, dar locuit ocazional (bântuit, de fapt) de numiții „jucători de-a justiția” mai există un personaj, gândit de regizor tot ca o provocare: Simone – menajera - jucat în travesti de tânărul **Marian Adochiței**. Cine vrea să vadă demonstrația de clasă, n-are decât să-i urmărească evoluția. O bijuterie de stil alcătuită din gestică, mimică, inflexiuni, priviri furișate spre Vizitator, dar pline de înțelesuri, modulări. Mi-am permis să susțin și cu altă ocazie că acest tânăr este o achiziție solidă a scenei constănțene, o investiție solidă și pe termen lung.

Scenografia **Sandei Militaru** întregeste doza de mister, ajutând la asta nu doar mobilierul – sumar dar funcțional, cu schimbări dese, cu derularea felurilor de mâncare și vinurilor. Ajută la atmosferă mișcarea coregrafică a lui **Andras Lorand** și muzica lui **Vlaicu Goicea**.

Se pare că lipsa unui „regizor al casei” la teatrul constănțean e suplinită cu brio de cele mai multe ori de colaboratorii solicitați. E de ajuns să amintim că, în ultimul timp, a lucrat la Constanța „copilul teribil al regiei românești” – Radu Afrim și că în curând vom vedea o producție a lui Felix Alexa. Politica repertorială și programul estetic gândit de doamna **Beatrice Rancea**, pare a da roade deja prin continuatorul ei, actualul director de producție – **Bogdan Caragea**. Când într-o singură stagiune reușești să dai posibilitatea montărilor după Vișniec, Mușatescu, Coburn și Dürrenmatt, lucrurile par așezate pe făgaș temeinic.

ILEANA MARIN

Washington Rucker, una din legendele Jazzului american

Ileana Marin: *Ne-am întâlnit anul trecut la sfârșitul verii și am discutat despre proiectul dvs. de a publica o carte autobiografică. Anul acesta cartea este în tipar la editura Ex Ponto din Constanța și urmează să fie lansată cu prilejul salonului de carte de la Mangalia. Titlul este extrem de relevant: **Jazz Road**, în traducere **Pe drumul jazzului**. Citind textul m-am întrebat cât de mult a determinat fascinația pentru bețe și tobe a copilului la realizarea destinului de muzician a lui Washington Rucker.*

Washington Rucker: Mă bucur să văd *Jazz Roads* publicată în România pentru că astfel simt că se deschide un nou orizont pentru mine: în carte scriu despre începuturile mele ca artist și despre întregul șir de „coincidențe” ale destinului care m-au condus la împlinirea profesională și care mi-au oferit deopotrivă cu clipe de fericire și clipe de răstribite din care am învățat cine sunt și, mai ales, cine pot fi. România reprezintă una din stațiile neașteptate ale carierei mele, o altă meandă a destinului. Cred că destinul meu a fost deja scris când am luat prima oară bețele de tobă în mâini și am înțeles ce pot crea cu ele. Întreaga mea copilărie s-a desfășurat în spațiul Oklahomei unde segregatia din școli și sărăcia m-au îndemnat să caut o modalitate de a le depăși pe amândouă. Din fericire, muzica cu diferiții ei mesageri a apărut în viața mea ca o salvare. Ei au nume diferite în carte și se înscriu în istoria mea personală la momente diferite fiecare cu impactul lui. Cu toate acestea, aceste nume stau sub un numitor comun: dragostea pentru muzică care, de la un anumit nivel încolo, devenise necesitatea de a face muzică. Muzica pe care am făcut-o în formațiile școlare mi-a dat sentimentul unei coeziuni umane dincolo de rase și clase sociale. În plus, a dat sens unei existențe care nu părea să aibă vreunul.

I.M. : *Povestea începuturilor este fascinantă mai ales că dvs. o relați fără patetism, fără mânie și fără regret în ciuda obstacolelor întâmpinate în această perioadă grea, dar cu atât mai recompensatoare pentru tânărul de culoare care a trebuit să se inițieze în muzică și apoi, prin muzică, să traverseze o ierarhie prestabilită, bine fixată de un sistem al șanselor numai aparent egale. Amintirea unui răspuns de tipul „ce păcat că ești negru” nu*

atrage un comentariu social, ci împinge mai departe povestea celui care ajunge pe drumul lui. Notați evenimente, descrieți personaje și locuri cu o concizie care nu pare să aibă alt scop decât acela de a împinge mai departe povestea. De ce este atât de importantă povestea vieții unui muzician de jazz?

W.R.: Cred că muzicienii ar trebui să-și înregistreze în scris povestea carierei lor pentru a clarifica ei înșiși episoadele pe care le-au traversat și pentru a preîntâmpina greșelile biografilor. Pe de altă parte, numai un muzician de jazz poate spune cum e să fii în pielea unui muzician de jazz. Jazzul este un gen care scapă încadrărilor rigide, iar tehnica improvizației este cel mai greu de stăpânit. După mine, jazzul are ceva ce scapă celor care nu-l practică; a fi cântăreț de jazz și a-ți scrie autobiografia înseamnă a lăsa pe ceilalți să întrezărească ceva autentic din lumea jazzului.

I.M.: *Credeți că orice interpret de jazz este însă capabil să scrie ca dvs. un text autobiografic de mai bine de 200 de pagini pe care să-l presare cu fotografiile care vin să susțină autenticitatea textului?*

W.R.: Odată ce începi să scrii, te cuprinde o febră care nu te lasă până n-o termini. În fond, de ce să nu-ți scrii tu povestea așa cum trebuie. Apoi, dacă nu mai concertezi atât de des, scrisul îți ocupă viața retrăind momentele care au marcat-o. În plus, muzicienii negri nu scriu niciodată despre ei pentru că mulți se tem că nu au aptitudinile necesare scrisului. Aș zice că mai mult decât forma în care este pusă povestea sau cuvintele și ortografia contează ideile de dincolo de ele. Fiecare are o poveste de spus, mai ales în lumea jazzului. Dacă nu o scrii, ceva se va pierde.

I.M.: *Pentru mine jazzul se aseamănă cu pictura impresionistă pentru că „fixează” un moment, o stare, o imagine în trecerea ei ineluctabilă prin ființa noastră. Improvizația într-un anumit context își apropiază contextul reflectând și reacția interpretului la materia sonoră cu care lucrează. Aș spune că este o artă autoreflexivă datorită permanentei regândiri a temei prin timbre, tonalități, ritmuri care îi testează esența.*

W.R.: Poate... cu jazzul nu ai cum să alegi: te scufunzi sau înoți. Poți însă să pictezi cu tușe largi de flaut pe pânza întinsă de celălalt. Apoi unul atacă un gen de jazz poate din epoca lui Armstrong și altul răspunde cu un stil blues din Midwest, iar ultimul vine cu inflexiuni din Sinatra.

I.M.: *Ați fost bursier Frank Sinatra. Ce a însemnat acest lucru pentru dvs.?*

W.R.: Baniile lui Sinatra mi-au permis să termin facultatea la UCLA (University of California - Los Angeles). Sinatra mi-a dat banii pentru muzica pe care o făceam și pentru toți bateriștii care avuseseră un impact asupra carierei lui, subliniind în speech-ul lui că asemeni mie mulți „drummers” influențaseră stilul său și că cel de la tobe are o mare importanță pentru el.

I.M.: *Ați cântat cu mari soliști: Maxime Weldon, Stevie Wonder, Dizzy Gillespie, James Cleveland, Shirley Caesar, Billy și Rodena Preston, Ray Charles... Cum v-ați acomodat atâtor personalități și stiluri?*

W.R.: Cu toți am cărat torța jazzului mai departe. După o tradiție de 400 de ani este o responsabilitate foarte mare. Te simți ales și atunci viața ta devine parte a unui tablou mult mai mare. Muzica se înnoiește cu ceea ce produci tu. Efortul tău de a netezi drumul generațiilor tinere de lei flămânzi este luat în seamă. Cu toții am făcut din jazz moștenirea noastră culturală. De aceea vreau să-mi împărtășesc drumul și experiențele care l-au presărat.

I.M.: *Vă mulțumesc pentru interviu și aștept apariția volumului în limba engleză și poate în scurt timp versiunea lui în limba română.*

MARIANA POPESCU

Gavriil Musicescu - 105 ani de la trecerea sa în eternitate

G

avriil Musicescu este considerat unul dintre reprezentanții de seamă ai înaintașilor muzicii românești. Muzician plurivalent, a lăsat urme adânci în muzica românească pe care a slujit-o cu dăruire și pasiune, în calitate de compozitor, dirijor și pedagog.

Gavriil Musicescu s-a născut la data de 20 martie 1847, în localitatea Ismail, numele său de familie fiind parcă predestinat artei muzicii, deschizând seria unei adevărate dinastii muzicale, la care aveau să se alăture fiicele sale Sofia Teodoreanu – reputată profesoară la Conservatorul din Iași (mama renumiților literați Ionel și Păstorel Teodoreanu) și Florica Musicescu – cea care avea să pună bazele pedagogiei pianistice românești.

Studiile muzicale le-a început în orașul Ismail, continuându-le la Seminarul Clerical din Huși unde l-a avut profesor pe vestitul Melchisedec Ștefănescu – la muzică psaltică și orientală, la armonie, polifonie, ansamblu coral. În perioada 1860 – 1864, a urmat studiile la Conservatorul din Iași, avându-i profesori pe Pietro Mezetti, Gheorghe Burada - dirijat cor, Gustav Wagner – vioară, Scholtsch – armonie,

Între anii 1864 – 1866, Musicescu a activat în calitate de corist în Corul Teatrului Național din Iași și în Corul Mitropoliei.

Se va reîntoarce în orașul său natal – Ismail, ca profesor de muzică la Seminarul Teologic, afirmându-se și în calitate de dirijor de cor, având astfel prilejul de a se familiariza cu muzica religioasă corală a compozitorilor ruși. Încercările promițătoare din domeniul compoziției au atras atenția în mod deosebit, ceea ce a condus la trimiterea sa la Conservatorul Sankt Petersburg pentru a se perfecționa în domeniul armoniei și contrapunctului. După numai patru luni, a ajuns «stipendiatul» Împăratului Alexandru al II-lea.

În anul 1872, se va reîntoarce în țară, funcționând ca profesor de armonie la Conservatorul din Iași, unde avea să desfășoare o activitate pedagogică de excepție, îndrumând mai bine de trei decenii, generații de muzicieni ce aveau să cinstească și să continue la rândul lor, tradiția instituită de mentorul lor.

Gavriil Musicescu a fost un profesor de o mare exigență. În perioada 1901 – 1903, a fost Directorul Conservatorului ieșean, pe care a încercat să-l impună ca pe o instituție de învățământ de prestigiu, implicată permanent în educarea publicului. În acest sens, Musicescu avea să acorde o importanță

deosebită Orchestrei Conservatorului, care juca un rol important în exemplificarea lucrărilor prezentate în deseale sale conferințe care ar putea fi denumite fără exagerare, concerte lecții.

Una dintre laturile care aveau să-l impună ca un muzician de mare prestigiu, a fost aceea de dirijor al Corului Mitropolitan, începând din anul 1876 și până în anul 1903, anul trecerii sale în lumea celor veșnici. Gavriil Musicescu a făcut din *Corul Mitropolitan* una dintre cele mai valoroase formații.

Pentru *Corul Mitropolitan*, Musicescu avea să scrie lucrări destinate serviciului liturgic (liturghii, concerte), precum și lucrări corale laice ce constituiau un model de prelucrare a cântecului popular. A cultivat cântecul patriotic, cu rol dinamizator, cu caracter înălțător, în lucrări de rezonanță istorică: *Trompetele răsună*, (scris cu prilejul inaugurării statuii lui Ștefan), *Arme, arme* – compusă cu prilejul sărbătorilor din septembrie 1877, *Fiii României* – în cinstea căderii Plevnei, *Hora de la Plevna* – pe versurile lui Vasile Alecsandri, *Moartea vitează și Oșteanul român* – ca un omagiu adus vitejiei ostașilor români, *Ca un glob de aur* – pe versurile lui Dimitrie Bolintineanu.

Corala sa, printr-o activitate concertistică foarte susținută, avea să constituie „începutul mișcării corale în Țările Românești”.¹

Iosif Vulcan consideră Corul Mitropolitan ca fiind «primul cor din România care a dat concerte corale, armonizate de dânsul, care de atunci se cântă cu multă plăcere în toate concertele noastre populare».²

Repertoriul corului depășea cadrul strict bisericesc, cuprinzând o paletă repertorială deosebit de variată, pornind de la muzica polifonică a Renașterii, la piese clasice și romantice. Gavriil Musicescu a dirijat numeroase concerte în diferite orașe din țară și din străinătate.

Iosif Vulcan aprecia corul Mitropolitan, considerându-l unul dintre vârfurile cântării bisericești din România: „Cântarea bisericească în România a stat până în timpul din urmă la un nivel foarte jos.

Pe când noi aveam de mulți ani coruri la toate catedralele și în unele centre, ba și la sate; în România numai de câțiva ani se face reformă în privința asta.

Trebuie să constatăm că reforma se face repede și că s-au înființat câteva coruri bune. Cel mai bun va fi, desigur, corul Mitropoliei din Iași, sub conducerea d-lui Musicescu, care a dat mai multe concerte prin mai multe orașe din țară și din străinătate”.³

Musicescu a fost un adevărat mentor pentru mulți dintre muzicienii care au activat după terminarea studiilor în Transilvania, Banat, în Regat, în Dobrogea.

Sub îndrumarea sa, s-au format dirijori și compozitori de seamă, ca Ion Vidu și Timotei Popovici.

În anul 1890, Gavriil Musicescu a efectuat un turneu memorabil în Transilvania și Banat, cu rezonanțe profunde legate de unitatea națională.

În urma turneului, Musicescu înaintează un raport către Minister: «Excursiile muzicale de felul acesta, pe lângă cultivarea și înnobilarea caracterului unui popor, mai au și alte chemări mai înalte, chemări de stat. Excursia ce am făcut, e de același caracter, căci aceasta am și urmărit; am voit să cerc pulsul românismului dincolo de Carpați și am văzut cât de necesară era o asemenea excursie, care a îmbărbătat și a îmbăpătat puterile morale ale românilor, la lupta cu apăsătorii străini. Venirea noastră printre românii de acolo a fost după mărturisirea lor, un untdelemn pus la rană ... Indescriptibil entuziasm la Lugoj; adevărată sărbătoare națională. Aci, în Lugoj, centrul cultural al muzicii

române din Banat, mi s-au adresat rugăminți ca să iau vreun tânăr de acolo, să-l pregătesc, astfel cum înțeleg eu să propag eu cântecele naționale, căci astfel de muzică – zic ei, grăiește inimii».⁴

Doar după câteva luni, Ion Vidu devine studentul lui Musicescu, la Iași, urmând cursuri de armonie, canto și vioară.

Prin creația corală religioasă, Gavriil Musicescu a contribuit la înnobilarea slujbelor din biserica ortodoxă: „Legat de biserică și de cor, Gavriil Musicescu a luptat să dea muzicii în biserica ortodoxă o strălucire necunoscută până atunci, făcând pasul uriaș de la muzica de străină la cea de armonică și contrapunctică, de la corul bărbătesc la cel mixt, de la notația psaltică la cea de pe portativul modern, luptându-se cu toate obstacolele și forurile oficiale”.⁵

Musicescu a dus o luptă susținută cu Sinodul pentru înlocuirea vocilor de băieți cu vocile feminine, în corul Mitropolitan din Iași.

Muzica sa religioasă este influențată de muzica rusească, evidențiindu-se caracterul monumental al lucrărilor sale.

În domeniul compoziției, Gavriil Musicescu este printre primii compozitori care prelucrează muzică populară, respectând natura modală a cântecului popular, folosind în armonizare armonia modală.

Acest aspect conferă muzicii românești alte perspective de dezvoltare, pe aceeași linie încadrându-se D.G.Kiriac, George Enescu, Béla Bartók.

Deși a scris muzică vocală și instrumentală, punctul de greutate al creației sale îl constituie muzica corală.

Alexandru Ziorra și Enrico Mezzetti au continuat tradiția mentorului lor, mergând pe aceeași linie de îmbogățire a repertoriului coral românesc.

În domeniul dirijatului, continuatori ai tradiției inițiate de Musicescu au fost Antonin Ciolan și Vasile Popovici-Ieșeanul.

Gavriil Musicescu s-a bucurat de recunoaștere națională și internațională, compozitorul primind distincții de la Regele României, Împăratul și Regele Austro-Ungariei, de la Împăratul Rusiei – Ordinul *Sf. Ana*, de la Regele Serbiei – *Ordinul Serbiei* și Medalia de Aur – la Expoziția Universală de la Paris, din 1889.

Gavriil Musicescu a trecut în lumea celor veșnici, la 8 decembrie 1903, fiind înmormântat în cimitirul „Eternitatea” de la Iași.

¹ Doru Popovici - Costin Mioreanu, *Începuturile muzicii culte românești*, Editura Tineretului, p.53

² Iosif Vulcan, *Mărturii muzicale*, Editura Muzicală, București, 1979, p. 168

³ Iosif Vulcan, *Mărturii muzicale*, Editura Muzicală, București, 1979, p.101

⁴ George Breazul, *D.G.Kiriac*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p.173

⁵ Viorel Cosma, *Muzicieni din România*, vol. VI, Editura Muzicală, București, p. 272

ESTELLA ANTOANETA CIOBANU

Medieval Constructions of Collective Identity

The 12th century marked an important turning point in the Middle Ages: the 'discovery of the self' (*seipsum*)¹ in a religious-metaphysical sense, i.e. the close equivalent to St Paul's *homo interior*. This growing self-consciousness was part of a larger reappraisal of the community and its various types of groups (plus their specific roles)² in an ideally immutable order. Quite importantly, it overlapped with a time of religious unrest, hence the Church's attempts to disavow any external, secular authority – which entailed steadfast policing and containment of the fissures in the ideally unitary construct of Christendom against heterodoxies: *Christianitas*³ was constituted in 12th-13th centuries over against the Other by delimiting and surveying the inner and outer margins of the Christian *oikoumene* (Biddick 142-7).

Mary Douglas' theory of symbolic pollution can help account for the simultaneous medieval constructs of self-identity and alterity. An anthropologist of structuralist persuasion, Douglas argues in *Purity and Danger* (95-107, 114) that in order to chart the map of symbolic powers and dangers underpinning ideology and identity construction in a particular 'society'⁴ at a certain point, one has to consider the interplay of ideas of form and formlessness (viz. how this society delimits itself as a series of forms contrasting with the surrounding non-form) and their complementary sites of power: there is controlled power *vested* in the forms, yet there is also uncontrolled power in the inarticulate areas, interstices, margins, confused lines and beyond the external boundaries.⁵ The 'interstitial persons' *lurking* in such fissures or marginally wield power dangerous to the society which has relegated them to those zones. Simply stated, the restrictive patterns and hierarchies imposed by order are challenged by disorder (as latent new patterning), and therewith any claims to hegemony and legitimacy inherent in the very notion of immutable order are virtually undermined. Hence the propensity of the ideological structures of order to carry out mental and practical *operations of othering* (i.e. marginalisation and demonisation) of whatever exceeds or disregards the current patterns and hierarchies, undergirded by the discourse of pollution as the infringement of clearly-defined lines of structure, whether cosmic or social.

Douglas further contends that the human body 'is a model which can stand for any bounded system' (*Purity and Danger* 116), whose scope 'as a medium of expression is limited by controls exerted from the social system' (*Natural Symbols* 74). Hence the need for the physical body, by the purity rule, to be 'polarized conceptually against the social body' (77), which involves screening out certain bodily operations as either irrelevant or downright harmful to the harmonious working of the body in/as society. In practice, there is an inherent contradiction between the metaphor of the body politic where each part contributes to the general welfare and the actual social hierarchy with its operations of demonising and scapegoating under the master trope of *dejecta membra*.

Resonating with Douglas, Julia Kristeva conceives of *abjection* as a powerful and irrational reaction of dread, horror of or repulsion for *the abject*, i.e. the anomalous and undefinable 'thing' which pre-dates ego-formation. She insists that it is 'not lack of cleanliness or health that causes abjection but *what disturbs identity, system, order*. What does not respect borders, positions, rules. *The in-between, the ambiguous, the composite*' (Kristeva 4; my emphases). The 'quality' of abject is bestowed upon this 'insignifiable' instance by the ego during the act of self-constitution, i.e. as an attempt to achieve separation-individuation and autonomy and thereby enter the symbolic; the abject confounds the symbolic, which will attempt to repress, but can never annihilate, it (10-11).⁶

Christianity's attempts at self-definition favoured a valorisation of the spiritual over the material through the abjection of matter and of its most obvious actualisation, the body. The gospels' 'interiorization of impurity' (Kristeva 115) not only reversed Judaism's exteriorisation of impurity (cf. the rites of defilement) as a necessary point of departure from Judaism, but also promoted the logic of abjection as the organising principle in defining the Christian subject – by displacing abjection 'on the inside/outside boundary' (Kristeva 114) and merging defilement with guilt in the new category of sin (116).

That the identitary stake was now played on the inside/outside boundary can be seen in medieval theologians' concept of the post-lapsarian world as the dominion of Satan, which overlaps to a certain extent with Augustine's *regio dissimilitudines* ('land/region of unlikeness') in *Confessions* 7.10.16. The latter is related to St Paul's *homo interior*, conceived of as a spiritual territory at variance with the now demonised urges of the flesh (Rom. 7.22, 2 Cor. 4.16, Eph. 3.16). Remarkably, once in-dwelt by the Holy Ghost (Rom. 7.21-25, 2 Cor. 4.16, Eph. 3.16), the *split self* builds up precisely on self-alienation (1 Cor. 6.19).⁷ Although the new, spiritualised condition may appear, at least initially, as the very opposite of abjection, access to it parallels the formation of the ego in the symbolic by diremption from the semiotic.

Once willing to refashion himself (*sic*) in accordance with the new logic of interiority turned inside out and thus rendered visible, the Christian had to rework his entire conceptual and axiological framework to adjust it to the new standard of righteousness. This was to affect all three categories of space (Kleinschmidt 34-61): the space of daily experience, of regular communication and the world. The inner side of a person's life, the *space of daily experience* can thus be regarded as inside – with oneself as its sole master. In the later Middle Ages it closely related to, though by no means overlapping with, St Paul's *homo interior*, and was also cognate with Augustine's *regio dissimilitudines* in its focus on the human (un)likeness to God. The *space*

of regular communication – the now so-called public space – as the outside of the space of daily experience affords the territorial visibility of groups; it fosters a sense of belonging (the ‘we-feeling’), particularly against its outside (i.e. the territory of the Other). It underwent a significant reappraisal in the Christian economy of the ‘new man’ (Rom. 6.6, Eph. 4.22-24): the ‘old man’ under the Mosaic dispensation and the ‘outer man’ as the embodiment of the non-spiritual coalesced in the *discourse of pollution*. In brief, the concept of ‘evil’ once abjected (viz. objectified and located within the *regio dissimilitudines* at macro- and microlevels), it had in its new concrete *hypo-stasis* to be expelled either by ascribing it to an external other, thence the scapegoat, or by converting the sinful soul to righteousness through the sacrament of confession and penance. Either way, a ‘ritual of separation’ (Douglas) was necessary both psychically and socially for the process of self-identification. Establishing and maintaining boundaries of identity had as its correlative creating and recognising stereotypical images of the other(s), often in negative terms verging on abjection and demonisation. The 12th and 13th centuries the ecumenical western European self-consciousness’ ideally unitary construct of *Christianitas* engendered as much an ‘other’ without – the ‘infidel’ conqueror of the Holy Land threatening Europe too – as an ‘other’ within, lurking in its interstices – hence the new visibility of the Jews, heretics, homosexuals or women.

However, it is in the medieval conceptualisation of *the world* that we can best notice the operations of identity construction and othering at work. Both in its various names up to the 15th century (e.g. *orbis*, *terra*, *mundus*, *ecumene*) and in its multidimensionality (viz. *this-world* and the *other-world*), the world was comprised of the imagological categories of *us versus them* and/or *good versus evil*. If a heterogeneous this-world featured Christendom at odds with the realm of the *infideles* (viz. the space of regular communication was imbricated in eschatological time, considering the Church’s missionarism), an equally heterogeneous, though differently organised, other-world spanned the space of blessedness and damnation (the latter shared between sinful Christians and non-believers); in fact, imag(in)ing the other-world impinged on the interpretation of this-world as *mundus*.

At first sight, the 13th century medieval T-O world maps document the conceptualisation of the world as a Christian extension/reworking of the ancient mythological imagination, consistent with medieval representations in bestiaries, manuscript marginalia and religious architecture. However, as a social product of representation, literally a world-view (Massey), the medieval *mappae mundi* presupposed the particularly Christian way of understanding and interpreting the (place of) self depicted in relation to the other (places).⁸ A religious metaphor, the *mappa mundi* made a statement of the centrality and propagation of the Catholic faith by imaging the world in accordance with the eschatological doctrine interweaving time and eternity, experiential *mundus* and ‘remembered’ other-world, God and creation.

This is the ideological pattern underpinning possibly the most famous English T-O maps: the *Ebstorf* map (1235-45),⁹ the *Psalter Map* (1225-50) and the *Hereford* map (1280s).¹⁰ To begin with, in their explicitly judgemental stance all three maps image a this-worldly–other-worldly continuum: *Ebstorf* by superimposing the *mundus* onto Christ’s crucified and rent body, the *Psalter Map* (BL Add. MS 28681, fol. 9r) by having at the top Christ as the Lord of the world, and *Hereford* by depicting the world contained in the *domus Dei* in

view of the Last Judgement.¹¹ The Christian tenor of the entire creation being accountable to God couldn't have been more explicitly shown.

Within this world, however, a significant *ontological hierarchy* obtains. Given their origin *and* function as Christianity's ideological vehicle, such maps impose an orderly reading from the centre of the world's original perfection, reinstated by the crucifixion in Jerusalem (which collapses the space of daily experience and that of regular communication), to the *non-European periphery* of heterogeneity (represented as physical and moral degradation).¹² The comprehensive eschatological framework¹³ is further supported by the maps' juxtaposition of biblical stories and characters¹⁴ with contemporary ones (e.g. the crusades, pilgrimage routes and shrines).

Ebstorf's is an inconspicuous yet all the more significant eschatological exhortation, considering the *mappae mundi's* typical layout of the territory of non-Christianity. Counterpoising the theocentric and ecclesiastical worldview translated in the maps' centring on Jerusalem and buttressed by *urban* civilisation – generally the hallmark of Christendom and especially profuse on *Ebstorf* – is the unknown territory of the pre-Christian, fantastic, legendary and mythical imagination teeming with teratologic apparitions, from hybrid animals to the 'monstrous races'. *Ebstorf's* Africa features the Nile bordered by biblical ancient cities and strange beasts; its monstrous races have been evicted (viz. abjected) from the civilised regions and 'contained' (cf. Foucault 141-3, 137) in medallions with blank backgrounds. On *Hereford* the monstrous races appear at the southern edges of Africa like on the other *mappae mundi*, but a few are scattered 'like *itinerant anti-pilgrims* throughout the world' (Sekules 11; my emphasis): a Sciopod is situated off-centre at top left under the outside-the-map group of the blessed; dog-like *Gigantes* are placed to the left of the expelled Adam and Eve. Such representations of forays by the monstrous into the territory of Christendom betray deep-seated fears about vulnerability to attacks at macro- and microlevels (viz. as 'the body of Christ' and as an individual Christian).

The monstrous races on the fringes of the known world were the peoples allegedly encountered by Alexander the Great during his eastern campaigns, whose location translated cartographically the ancient theory of influences. At first sight, they merely Christianise such occurrences of monstrosity as 'documented' in Pliny the Elder's *Historia Naturalis* VII.2 (77 AD) and Solinus' *Collectanea rerum memorabilium* (ca. 230/240 AD), both relying on Greek sources and informed by physiognomic, climatic and humoral theories. Underpinning the late medieval visual code of identity, according to Debra Higgs Strickland (or Debra Hassig), were ancient climatic, astrological and physiological theories that worked as *ideological principles*¹⁵ – and, I would add, naturalised the code. Couched in negative terms of sin, evil, barbarity and subhumanity, the medieval 'pictorial code of rejection' used *bodily distortion* as the 'preferred method of expressing negative ideas about the rejected' (Strickland 29). It has been noted that medieval religious iconography relied on the dichotomous rendition of holy personages as displaying unmistakably the physiognomic attributes of virtue and of evil figures as bearing the signs of vice, in accordance with the *intus-foris* economy of signs. Typically, virtue correlated well-proportioned and slightly elongated, classical bodies, fair skin, smooth complexion and smooth hair with restrained movement, elegant gestures, hieratic poses and possibly faint smiles expressive of celestial bliss;

evil matched grotesque¹⁶ bodies and facial features with expansiveness in movement and gesticulation, cachinnation, and gorging on food.

Ancient theories of influences notwithstanding, corporeal deformities had furnished metaphors for the soul's potential or actual degeneracy ever since Pope Gregory the Great's *Moralia in Job*: upright men (*sic*) governed by reason were contrasted to sinners or 'deformed' men who behaved like beasts (qtd. in Dale 4). However, not until the 12th century could an essentially holistic framework for viewing the body be established: for Hugh of St Victor and his contemporaries the body was an integral, ethical whole – a microcosm – combining a physical exterior (*foris*) with a spiritual interior (*intus*). Drawing as they did on a long rhetorical tradition (Cicero and Quintilian) filtered through St Paul and the early Church Fathers and blended with a renewed Platonism, they conceived the body in light of Genesis, as initially created in God's own image but deformed through original sin.¹⁷ Furthermore, the *intus-foris* mirroring relationship often converged on an awareness of one's permanent to-be-looked-at-ness as an inescapable ontological condition, and even on the explicit abjection of heretics.¹⁸

Interestingly, the medieval treatment of the monstrous races largely departed from – rather than being, as often, a footnote to – Augustine: in *De civitate Dei* 16.8 he contended that one should distinguish between the 'common human nature' (or rationality) and peculiar traits (i.e. the Aristotelian–Thomist accidents), on the one hand, and also be able to take a comprehensive look at God's creation as beautiful *in toto*, on the other. Not so in Isidore of Seville's influential *Etymologiae* (7th century): he derived the presentation of the monstrous races from Pliny the Elder and Solinus and, like other medieval accounts (e.g. the *Liber monstrorum*, ca. 650-750, and the Anglo-Saxon *Wonders of the East*), construed human deformity as mutually mirroring and being influenced by the uninhabitable location. Just as the monstrous races' 'mis-shapeness'¹⁹ lent itself to the Christian fascination with *allegorising* deformity as the embodiment of vice,²⁰ their fringe position was an attempt at their twofold abjection, since monsters were regarded in moral terms both as general metaphors for humanity's flawed character and as specific races (e.g. the progeny of the accursed Cain). The authors' appeals to the body's debility-cum-irrationality in the construction of *monstrous* alterity²¹ attempted to institute ontological differences among human beings at the level of 'the natural' (Kruger) while at the same time implicating a fragile corporeality, the *danger of lapsing into otherness* (J. J. Cohen) – or the return of the abject.

In sum, the monstrous races allowed for the western European self-definition as Christian civilisation once these fringe peoples reportedly lived outside cities, went about naked, ate strange diets, even indulged in cannibalism and spoke incomprehensibly or not at all.

Nonetheless, the *mappa mundi* monstrous races were not the only representatives of human monstrosity in the Middle Ages: from the Christian viewpoint, the Jews shared many traits in common with them and demons alike, and proved to be a better foil in identitary constructions. Like the demons, the Jews were conceived at a conceptual distance from God²² (Hassig 33) – implicitly a more fateful one than that of post-lapsarian humanity, since they had refused to accept Christ. Unsurprisingly, the Jews were demonised in society progressively more visibly since the 13th century (Foa). At the same time, however, the theologians, grudgingly, resorted to the trope of *Hebraica Veritas* (the 'Hebrew Truth'): an aspect of the Christian recognition, ever since

Augustine's invocation of Psalm 59.12, of the authority of the Jew in matters theological, it specifically denoted the testimony to the truth of the Christian faith which the very disbelief of the Jews provided (Fredriksen), so much so that in the 12th-13th centuries²³ the Catholic discourse constructed the 'theological' or 'hermeneutical Jew'. On the other hand, it related to Muslims as the 'new Jews' and thereby incorporated anti-Muslimism into anti-Judaism to the effect of reducing the singularity, hence the power, of the Jews' function in the Christian theological discourse (J. Cohen 143, 147-8).

Like the monstrous races, the European Jews lived 'outside' cities: they had been either expelled from the country or ghettoised (though not in medieval England) by the authorities at various times after 1000.²⁴ Their diet too was different: the 12th-13th century accusation of ritual murder compounded with the blood libel virtually ranked them with the cannibals.²⁵ Furthermore, the Jews' 'incomprehensible' speech matched their alleged physical deformity, e.g. abnormalities of all sorts and the unmistakably demonic tails and horns – an instance of displaced abjection based on hybridisation of the non-human and the demonic. They wore strange clothes too: the *pileum cornutum*, which virtually stood for Jewishness, recurred in 12th-13th century manuscripts, featuring quite tellingly in depictions of hell.²⁶ In effect, various Church councils imposed on the Jews distinctive garb and times of reclusion,²⁷ as well as indicting any forms of Christian–Jewish intercourse, from work to sex.

With the 12th-century renewed interest in empirical knowledge of the Aristotelian–Arabic sort doubled by one in Stoic thought about reason and natural law, Augustine's common-human-nature essentialism was twisted so as to suit the ideal of *Christianitas*: the proper use of reason would necessarily lead to an understanding of and concurrence with Christian doctrine. This adroit move made the universalistic construct of humanity based on the exercise of reason coincide with universal Christianity, thus rendering the inherently inclusive Aristotelian model an exclusionary one insofar as any group that wouldn't conform to the agreed philosophy and religious formulae would thereby be deemed subhuman (Abulafia 1997).

The monstrous races and the Jews were thus held as the *abject other* lurking beyond and within the margins and fissures of *Christianitas*. If Bejczy (368-76) is right, the political concept of *tolerantia*²⁸ – especially furthered by canon law from the 12th century onward – promoted so as to prevent a greater evil than the tolerated one, implied the self-restraint of political power towards especially religious *outsiders*.²⁹ All deviance and non-conformity was paradoxically maintained (in both senses) discursively, accounted for as symptomatic of a flawed character, and castigated too, so as to define and safeguard righteous Christian identity. The latter was by default the natural/normal one, for it was premised at once on an unacknowledged normative body, itself no more than an idealised fiction – Christ's body – and on the concordance between the divine and human will, according to the Church, hence on a form of self-denial. (Which the monstrous races were deemed too unreasonable to think of, and the Jews too wilfully distanced from the Trinitarian God to acknowledge.) This self-identificatory function was always already challenged by the need to pose an *other* – heavily embodied, external to the self and prone to abjection – for self-definition to become conceivable at all. Accordingly, Jews and non-white races were deemed monstrous and consigned to the uninhabitable zones of abject non-subjectivity, non-citizenship and linguistic–behavioural barbarism.

Works Cited

- Abulafia, Anna Sapir. 'Twelfth-Century Renaissance Theology and the Jews'. J. Cohen, ed. 125-39.
- Augustine. *The City of God*. Trans. John Healey. 18.02.2004 <<http://www.ccel.org/fathers/NPNF1-02>>.
- Bejczy, István. 'Tolerantia: A Medieval Concept'. *Journal of the History of Ideas* 58.3 (1997): 365-84.
- Biddick, Kathleen. 'Genders, Bodies, Borders: Technologies of the Visible'. *The Shock of Medievalism*. Durham and London: Duke University Press, 1998. 135-260.
- Bynum, Caroline Walker. *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1982.
- Cohen, Jeremy. 'The Muslim Connection or on the Changing Role of the Jew in High Medieval Theology'. J. Cohen, ed. 141-62.
- Cohen, Jeremy, ed. *From Witness to Witchcraft: Jews and Judaism in Medieval Christian Thought*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1997.
- Cohen, Jerome Jeffrey. *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999.
- Dale, Thomas E. A. 'Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa'. *Art Bulletin* (Sept 2001): 1-22.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 1984 [1966].
- Douglas, Mary. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. London and New York: Routledge, 1996 §1970f.
- Duby, Georges. *The Three Orders: Feudal Society Imagined*. Trans. Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Foa, Anna. 'The Witch and the Jew: Two Alikes That Were Not the Same'. J. Cohen, ed. 361-74.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977.
- Fredriksen, Paula. 'Divine Justice and Human Freedom: Augustine on Jews and Judaism'. J. Cohen, ed. 29-54.
- Gurevich, Aron. *Individul în Evul Mediu european*. Trans. Hans Neumann. Iași: Polirom, 2004.
- Hassig, Debra. 'The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races'. *Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*. Colum Hourihane, ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999. 25-46.
- Kleinschmidt, Harald. *Understanding the Middle Ages: The Transformation of Ideas and Attitudes in the Medieval World*. Woodbridge and New York: Boydell Press, 2000.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kruger, Steven F. 'Medieval Christian (Dis)identifications: Muslims and Jews in Guibert of Nogent'. 'Cultural Frictions: Medieval Cultural Studies in Post-Modern Contexts' Conference, Georgetown University, Oct. 27-28, 1995. 30.05.2004 <<http://www.georgetown.edu/labyrinth/conf/cs95/papers/kruger.html>>.
- Le Goff, Jacques. *Time, Work and Culture in the Middle Ages*. Trans. Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Massey, Doreen. 'Imagining the World'. *Geographical Worlds*. John Allen and Doreen Massey, eds. Vol. 1 of *The Shape of the World: Explorations in Human Geography*. Oxford: Oxford University Press and The Open University, 1995. 6-51.
- New King James Bible, The*. Nashville: Thomas Nelson, 1984.
- Panofsky, Erwin. 'Abbot Suger of St.-Denis'. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NY: Doubleday, 1955. 108-45.

Pelikan, Jaroslav. *The Growth of Medieval Theology (600-1300)*. Vol. 3 of *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1978.

Schroeder, H. J. *Disciplinary Decrees of the General Councils: Text, Translation and Commentary*. St. Louis: B. Herder, 1937. 236-96. *Medieval Sourcebook*. 10.06.2001 <<http://www.fordham.edu/halsall/source/lat4-select.html>>.

Sekules, Veronica. *Medieval Art*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2001.

Stallybrass, Peter and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986.

Strickland, Debra Higgs. *Saracens, Demons and Jews: Making Monsters in Medieval Art*. Princeton, NJ and Oxford: Princeton University Press, 2003.

Van Engen, John. 'The Christian Middle Ages as an Historiographical Problem'. *American Historical Review* 91.3 (1986): 519-52.

¹ As early as 1972 Collin Morris argued the 12th-century discovery of the individual; Bynum (82-109), Le Goff (*The Medieval World* 1-35) and Gurevich (7-26) have nuanced this tenet, pointing to the new importance attached to the person within a more comprehensive reappraisal of values (in the context of the interactions among the ideological, social and economic forces) between ca. 1050 and 1200.

² This new concern for the 'inner man' (*sic*) actually stemmed from a new concern for the 'outer man' in terms of behaviour and group affiliation (Bynum 85-8), hence the ideological classifications into groups and social estates (cf. Duby; Le Goff).

³ *Christianitas* was comprised of individual faith and religious observance as well as religious jurisdiction (Van Engen 539-52).

⁴ Or, broadly speaking, any kind of relatively close-knit group that displays a degree of self-awareness.

⁵ Mary Douglas also identifies a third type of powers, those 'not wielded by any person, but inhering in the structure, which strike against any infraction of form' (*Purity and Danger* 105).

⁶ Once conceived of as undefinable and inassimilable the abject can subsequently be '*ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable*' as that which '*emanate[s] from an exorbitant outside or inside*' (Kristeva 1; my emphasis).

⁷ 'Do you not know that *your body is the temple of the Holy Spirit* who is in you, whom you have from God, and *you are not your own*?' (NKJV, 1 Cor. 6.19; my emphases).

⁸ Relationally speaking, the map *as a mode of representation* actually presented a view of the *self* (viz. the space of regular communication as macrostructure including the space of daily experience or *homo interior*); *as a scopic instrument*, it showed how the *other* was seen (viz. the *outside* of the space of regular communication).

⁹ The *Ebstorf* map, so named after the Benedictine nunnery of Ebstorf, Germany, where it was discovered in 1830, is tentatively attributed to Gervasius of Tilbury, the English author of *Otia imperialia*, who appears to have been the convent's provost from 1223 to 1234.

¹⁰ The *Hereford* map is signed by Richard de Haldingham e de Lafford.

¹¹ The *Hereford* map parallels the division of the blessed and the damned at the very top of the vellum with, at the map's top, the episodes of the Temptation and respectively Expulsion from Paradise, watched and sanctioned by the devil duly poised upside down.

¹² This would have encouraged the medieval beholders to travel, spiritually and/or physically, first and foremost along the eschatological route grounded in the Holy Land and fanning out towards the Christian shrines of Europe and Asia.

¹³ Quite tellingly, on *Hereford* the material world is bounded by the large golden letters M-O-R-S in Lombardic script scattered within the map's inner circle: the-world-as-subject-to-death stares you in the face.

¹⁴ The earthly Paradise (an island located east of the *India ultima* or *India Egypti*), the Fall, the Flood, the Tower of Babel, Gog and Magog, the tombs of the apostles are only some of the recurrent features of these maps, which function as landmarks in a spiritual landscape meant to foster Christian self-identification against the foil provided by the figures of evil.

¹⁵ In the rationalisation of difference, a chain of influences held the environment responsible for the celestial influences determining the constitution of the body; according to Galen's humoral theory, one's physical constitution determined moral aptitudes, which in their turn determined behaviour; Hippocrates added physiognomy, which used the outward form of the body to chart one's inner character (by claiming that mental disposition follows bodily characteristics and that the body suffers with affectations of the soul). In practice, this meant that a person's character could be determined by observing movement and gestures, the colour of skin, hair and eyes, characteristic facial expressions, voice, growth of hair, skin texture, the condition of the flesh, the proportions of parts of the body as well as the body build. The social applications of the physiognomic theory translated the notion that sin manifested itself as deformity and disease in the ostracisation of the diseased, lame, misshapen, or of lepers.

¹⁶ In a Bakhtinian sense, the depiction of bulging or crossed eyes, large, pointy or bulbous noses, pointy or missing teeth and ill-proportioned body relished in displaying the body's material continuity with the world.

¹⁷ Those who 'slavishly serve the lusts arising from the senses... have put off the image of the Creator and have put on another image, one that looks at the ground like an animal, one that is beastly' (William of St Thierry, qtd. in Dale 4).

¹⁸ Likewise, the theory of a lower animal nature within the human soul purportedly explained how malevolent forces could deform the perfect body image: at least within the realm of the imagination, carnal impulses could result in the demonic transformation of one's physical body into a beast or monster.

¹⁹ Cf. Bernard of Clairvaux's '*deformitas*' in *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, 1135 (qtd in Panofsky 132).

²⁰ Here are some medieval moral reinterpretations of the monstrous races (Hassig 32-3; J. J. Cohen 51, n.32/194, n.34/194): the Sciopod using its only leg as a shelter from the hot sun was likened to recluses that had forgotten their vows and covered themselves in carelessness. The Panotii, whose ears reached their feet, were thereby equipped to hear evil all the better, while the Cynocephali, who allegedly communicated by barking, stood for irascible slanderers and nay-sayers. The Giant typified pride (according to the apocryphal Book of Wisdom 14.6 informing both Gregory the Great's interpretation in *Moralia in Job* and the bestiaries, e.g. Westminster and Douce); the Amyctyrae's abnormally large lower lip showed a mischievous person, whereas the Centaur's obvious, and to the medieval mind reprehensible, hybridity stood for adultery. Imaged as it was either headless or with its face on its chest, the Blemmyae may have been felt as prototypical of subhumanity, especially given the 12th-13th century scholastic equation of reason and humanity (itself of venerable tradition in the ancient world and with the early Church Fathers): it was explicitly regarded as the embodiment of greed, i.e. the sin of gluttony. Admittedly, the *Gesta romanorum* would allegorise the Blemmyae as a figure of humility while the *Westminster Bestiary* would deem the Pygmy humble, but such ambiguity towards the monstrous races was rather untypical.

²¹ Reports of the monstrous races were enduring, and they varied from the supposedly historical and scientific accounts of the encyclopaedists and Marco Polo's travel accounts to Sir John Mandeville's fictitious travelogues, from the embellished descriptions of real peoples (e.g. the Ethiopians, the Brahmins of India) to fantastic ones, from systematic descriptions of the monstrous races (Clerk of Enghien's *Manière et les fautes des monstres des homes*, 1290; Thomas de Cantimpré's *De monstruosis hominibus*, 1290-1315) to moral commentaries (the *Gesta romanorum*, early 14th century), all predicated on the etymology of the word *monster*: 'to show' or 'to warn'.

²² According to scriptural exegesis, the demons had distanced themselves from God when, as bright angels, they lapsed into excessive pride and/or disobedience.

²³ In the wake of the first three crusades, the 12th-century reappraisal of the doctrinal (dis)similarities between Christianity, Islam and Judaism, made of Islam a foil for the disputes between Jews and Christians (Pelikan 245-7). In effect, the implications of the truth claims of Catholicism – and one cannot fail to notice the irony of the universalistic claims of the very religion's name versus its fight for endorsing its supremacy – were drawn, according to Pelikan (216), in relation to tradition, in opposition to religious heterodoxies and in comparison with the claims of reason.

²⁴ The Jews were expelled by the king, ostensibly due to financial matters, in England in 1290 and in France in 1394. In 1412 anti-Semitic laws were issued in Spain leading to the Jews' ghettoising, while in 1492 some underwent hasty conversion in an attempt to circumvent expulsion.

²⁵ In late medieval and Renaissance (especially German) prints Christian abjection of the Jews elided the Jew with the pig (Stallybrass and White 54-55) in a reversal of their very dietary restrictions (Lev. 11.7-8).

²⁶ In Herrad of Landsberg's *Hortus Deliciarum* (ca. 1185), the *Judei* are confined to a cauldron in the lower quarters not far away from Satan (fol. 255r).

²⁷ In 1215 the Fourth Lateran Council (canon 68) issued a sumptuary law for the non-Christians, arguing its legitimacy by the very Mosaic law, yet immediately disclosing a deeper reason for concern: the Jewish lack of mourning signs at the time of the Christian commemoration of the Passion and Crucifixion.

²⁸ *In its medieval context, however, marginalization is, paradoxically enough, a way of incorporating deviant groups in society, albeit in its outer spheres. Only the extermination of deviant groups at the gallows or the stake can be accounted as real exclusion, as a way of getting rid of evil when tolerance was felt to be out of place – as was the case with heretics, homosexuals, and ordinary criminals. For the total and final exclusion of evil, however, medieval Christians had to wait for the Last Judgment.*

(Bejczy 375; my emphases)

²⁹ The main social groups that profited from the *tolerantia* recommended in canon law seem to have been non-Christians, especially Jews, and prostitutes. The concept of *tolerantia* was chiefly developed as an answer to the question of how ecclesiastical authorities should deal with the practices of Jewish religion.

FLORENTINA NICOLAE

Mărturii despre geți la Stanislav Sarnicki. Opera lui Ovidius ca sursă documentară

Stanislav Sarnicki (1532 – 1597), pe numele său latinizat Stanislaus Sarnicius, a fost un istoric polonez de limbă latină, autor al lucrării *Annales, sive de origine et rebus gestis Polonorum et Lithuanorum libri VIII* („Anale sau Opt cărți despre originea și faptele polonezilor și ale lituanienilor”), tipărită în 1587. Această lucrare a constituit una dintre sursele bibliografice importante utilizate de primii istoriografi români, în sensul științific al termenului, Dimitrie Cantemir și coriferii Școlii Ardelene.

Referirile la opera de exil a lui Ovidius sunt destul de numeroase în istoria lui Sarnicki, cu comentariile și preluările uneori defectuoase, specifice epocii sale, cum este teoria originii sarmate a slavilor, prezentă în istoriografia poloneză începând cu Jan Długosz (sec. XV).

Prezentăm aici trei fragmente din Cartea a doua a *Analelor*, care reprezintă trei scurte comentarii pe marginea unor versuri din lirica de exil a lui Ovidius, ce sugerează relația acestuia cu populațiile locale. În primul fragment, pornind de la câteva versuri din *Ex Ponto*, IV, 13, Sarnicki arată că poetul latin a învățat o singură limbă, a geților, identică cu cea a sarmaților, considerați strămoși ai slavilor. În al doilea fragment, istoricul polonez comentează asupra versurilor ovidiene (*Ex Ponto*, IV, 14) care aruncă o lumină negativă asupra băștinașilor de la Pont. Sarnicki vede în aceste versuri orgoliul și disprețul cuceritorului diacronic, față de supușii considerați inferiori. Fragmentul al treilea, comentat pe larg de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei* (ediția 2006, Partea I, A22, p. 75), prezintă epitaful ovidian, descoperit, scrie Sarnicki, lângă cetatea Asau (toponim corectat de Cantemir din *Asak*, în *Isak*, deși polonezul notase *Asau*).

Cartea a II-a

Limba sarmatică și getică a fost cunoscută de Ovidius astfel încât a putut vorbi și scrie în ea

...Când eu m-am referit la cinstea voastră,
Căci învățați a zice în getă și sarmată.
Ah, mi-e rușine și-am scris o carte-n getă

Cuvintele barbare le-am pus în ritm latin.
Și le-am plăcut - pe mine, poetul, mă poți felicita,
Că mi-am făcut un nume între barbarii geți.

Cei care plasează antica Germanie (căci ei folosesc această sintagmă) la Pont și afirmă că geții au fost germani, pentru a le dovedi acest lucru oamenilor, se străduiesc în mod deosebit să demonstreze că geții au folosit în general o limbă germanică. De fapt eu nu știu cum ar părea adevărat, ca să credem că acele populații care au o limbă comună, sunt de aceeași obârșie și de același neam. (...) Însă vor să aplice această teorie prin autoritatea lui Strabo, pe care totuși nu o aduc și nu arată pasajul unde aceasta poate fi găsită. Însă s-a spus deja, pentru a confirma asemenea lucruri, că trebuie făcută o selecție între scriitori. Cei care povestesc lucruri povestite și nu le-au văzut cu proprii ochi nu sunt admiși pentru a dovedi lucruri îndoielnice, nici măcar în piață. Acest poet, deoarece a trăit între ei un timp îndelungat, trebuie să aibă pe merit primul loc între scriitori pe această temă. Iar acesta spune și se fălește că a progresat în limba sarmată și getă astfel încât nu numai că a putut să transmită repede lucruri obișnuite, dar chiar să scrie poeme getice, pentru a le capta acestora bunăvoința astfel. (1587: 68-69)

Însă cum Ovidius mărturisește că a învățat să vorbească limba getă și sarmată, desigur nu a învățat două limbi, mai ales că era deja istovit de bătrânețe. Și nu menționează două limbi, ca și cum ar fi diferite. Deci nu este nicio îndoială că geții și sarmații au avut o singură limbă, așa cum s-a dovedit deschis la Procopius. (1587: 71)

Palinodia în care Ovidius retrace că ar fi criticat uneori mai dur aceste popoare

*Se supără pe mine, Poetul, pentru vorbe
Și acestea publicate, se supără pe versuri.
De locuri, nu de oameni, acuze-am adus, drepte,
Voi înșivă adesea vă criticați pământul.*

În textul acestui poet apar uneori cuvinte care sunt considerate nepotrivite și afectate. Dar nu va fi greu să le distingem. Căci atunci când cere să fie rechemat din exil, obișnuiește să acuze clima regiunii, crescând fără măsură nenorocirile sale și uneori chiar critică obiceiurile populației, astfel încât să obțină mai repede mila lui Augustus. La acestea (se adaugă) că era un foarte bun cunoscător al obiceiurilor neamului său, că asculta cu mare plăcere criticile și instigările la ură față de acele neamuri care putuseră să țină piept puterii și stăpânirii acestora (ale romanilor, *n.tr.*) și astfel e înclinat câteodată către învinuirile calomniatoare. Căci aproape tuturor monarhilor care s-au distins printr-un merit militar li se pare ca ceva natural nu numai să își jefuiască adversarii de regate și averi, ci și că e mai important să întineze onoarea acestora și să îi lipsească de bunul renume și de autoritate. De aceea Ovidius, rotindu-și privirile în toate părțile și observând cu atenție ce se întâmplă din orice parte de unde să-și pledeze cauza ca favorabilă, nu se zgârcește cu numele de sarmat și get și, criticându-le obiceiurile, acuzând vremea, e exagerat. Pe aceeași linie se află și faptul că este împins uneori la o rătăcire a minții, să îi ocărăscă uneori pe motiv că sunt barbari și nu s-a temut să le arunce în față ceea ce el însuși a afirmat și a retractat. Așadar principii, dacă

vor de la urmași o părere foarte bună asupra numelui lor, îndemnați chiar și prin acest exemplu, să aibă o părere mai bună despre bărbații cultivați, ca să nu fie stropiți de aceștia cu petele de neșters din călimară. Un singur om, Ovidius, poate fi dat de exemplu, cât rău a făcut neamurilor noastre și cât a jignit renumele acestora. (1587: 72)

Despre exilul lui Ovidius

Drept motiv al exilului lui Ovidius se invocă o ediție a cărții lui despre iubiri. Căci romanii, deși erau păgâni, au cultivat totuși cinstea căsătoriei. Și se zice că a complotat contra căsătoriei lui Augustus, dar, pe când trăia în exil, era aproape de șaizeci de ani, nu cred că din cauza vârstei a fost vinovat până acolo pentru niște iubiri nepermise, mai ales că era căsătorit. Își scrisese epitaful din timpul vieții; și un bărbat de o înaltă condiție nobilă din Rusia a afirmat că odată a descoperit o piatră pe un câmp de lângă cetatea Asau, pe care a fost inscripționată această poezie care face referire la vina lui Ovidius.

Epitaful lui Ovidius

Aici e îngropat poetul căruia ura divinului Caesar

I-a poruncit să lase țara pentru ținutul acesta.

Nefericit, ades' și-a dorit să sfârșească-n pământul străbun,

Însă degeaba, soarta locul acesta i-a dat.

(1587: 73-74)

VIRGIL COMAN

Sub semnul aniversării celor 130 ani

Între evenimentele istorice de referință desfășurate în arealul dobrogean, dar în special pentru constănțeni, data de 23 noiembrie 1878 - instalarea autorităților civile și militare ale Statului Român la Constanța – reprezintă, în opinia noastră, un prim pas spre renașterea uneia din vetrele tradiționale românești, care pentru mai bine de patru secole fusese integrată structurilor statului otoman.

Potrivit mărturiilor de epocă, în ziua de 23 noiembrie 1878, prefectul Remus N. Opreanu avea să îi transmită ministrului ad-interim de Interne, Mihail Kogălniceanu, următoarea telegramă:

„Astăzi la orele 10, cu ocaziunea luării în posesiune a districtului Constanța, a avut loc în biserica grecească un Te-Deum, la care au asistat toate autoritățile locale ruse, domnii reprezentanți ai puterilor străine, notabilii orașului și un însemnat număr de cetățeni din toate clasele; în același timp, în templele diferitelor naționalități, s-au înălțat rugi către cel A-Tot - Puternic, pentru prosperitatea României și pentru îndelungata, pașnica și glorioasa domnie a Alteței Sale Regale Domnului Carol I și a ilustrei Regală Doamnă Elisabeta.

Entuziasmul era foarte mare și bucuria se vedea pe toate fețele.

Tot orașul era în picioare; stindarde tricolore, ghirlande de flori și diferite ornamente împodobeau casele. După terminarea serviciului divin, am fost însoțit de popor, în strigăte de urări entuziaste, până la localul conacului unde trebuia să procedăm la primirea autorităților. Aci, comisiuni din partea diferitelor naționalități m-au însărcinat să depun, la picioarele tronului augustului nostru Domnitor, încredințarea spre devotamentul și fidelitatea noilor săi supuși, pe când, chiar în salonul de recepțiune, preoții mahomedani, după ritualul lor, au înălțat rugi către cel A-Tot-Puternic, cerând înalta lui protecțiune pentru România și guvernul ei.

În fine, ziua de astăzi va rămâne înscrisă pentru viitor, în cartea istoriei, ca o zi de fericire, pentru această nouă Românie; atât de mare era entuziasmul”.

Iată, prin urmare că la data de 23 noiembrie autoritățile române pășeau în orașul nostru unde avea să fie instalat prefect Remus N. Opreanu, cel de al cărui nume se leagă și primele realizări în plan administrativ. Din ordinul acestuia, la 12 decembrie se convoca ședința de constituire a celui dintâi

Consiliu Comunal în frunte cu primarul Antonio A. Alexandridi, iar peste numai două zile, într-o nouă sedință, aleșii locali aveau să adopte o serie de măsuri privind: buna funcționare a spitalului din localitate, prevenirea și stingerea incendiilor, curățenia și iluminatul stradal, dar și numirea comisiei pentru elaborarea bugetului de venituri și cheltuieli pe anul 1879.

Primelor măsuri în plan administrativ aveau să li se adauge altele noi, una din cele mai importante pentru sfârșitul deceniului șapte al secolului XIX din istoria Constanței fiind, în opinia noastră, adoptarea *Regulamentului pentru administrația interioară*. Prin urmare, conștienți de necesitatea adoptării unui astfel de document legislativ aplicabil la nivelul întregii urbe, membrii Consiliului Comunal aveau să hotărască, în ședința din 13 martie 1879, traducerea regulamentului „*mai întâi în limbile elenă și turcă plătindu-se o sumă oarecare traducătorilor astfel ca să se poată fi înțeles și discutat în consiliu; precum asemenea se va publica și în limbile de mai sus*”. Cinci zile mai târziu, acesta avea să fie adoptat. Din păcate, în procesul-verbal întocmit atunci nu s-au consemnat și dezbaterile pe marginea lui ci numai hotărârea luată: „*Consiliul după mai multe discuțiuni și modificări ce au trecut prin trânsul la aprobat*”.

La data de 6 mai, cu adresa nr. 600, Antonio A. Alexandridi avea să îi înainteze spre confirmare lui Remus N. Opreanu regulamentul adoptat, acesta din urmă răspunzându-i, prin adresa nr. 4521 din 8 mai 1879, următoarele: „*Domnule Primar! Regulamentul interior al consiliului primit cu adresa nr. 600 vi se înapoiază confirmat de noi cu modificările trecute la finele lui. Primiți D-le Primar încredințarea considerațiunii mele*”.

Practic, din acest moment, la Constanța intra în vigoare un regulament pentru administrația interioară menit a reglementa problemele administrative cu care se confruntau aleșii locali și cetățenii. Din dorința de a ilustra în numai câteva rânduri necesitatea adoptării lui prezentăm, în continuare, denumirea celor 15 capitole care îl compun:

- Capitolul I „Despre curățirea orașului” (art. 1-10)
- Capitolul II „Despre libera circulațiune a stradelor” (art. 11)
- Capitolul III „Despre animale” (art. 12-17)
- Capitolul IV „Despre incendiuri” (art.18-21)
- Capitolul V „Despre îndestularea obștească” (art.22-26)
- Capitolul VI „Despre înfrumusețarea orașului și siguranța publică” (art. 27-29)
- Capitolul VII „Despre stabilimentele publice” (art. 30-32)
- Capitolul VIII „Despre serviciul sanitar” (art. 33-35)
- Capitolul IX „Despre spectacole” (art. 36-39)
- Capitolul X „Despre băuturi” (art.40-41)
- Capitolul XI „Pentru femeile prostituante” (art. 42-52)
- Capitolul XII „Penalitățile femeelor publice” (art. 53-54)
- Capitolul XIII „Dispozițiuni diverse” (art. 55-63)
- Capitolul XIV „Îndatoririle slugelor de ambele sexe” (art.64-73)
- Capitolul XV „Îndatoririle stăpânilor de slugi” (art.74-80)

Tuturor acestor prime măsuri aveau să li se adauge altele, an de an, astfel încât înfățișarea Constanței va cunoaște o serie de transformări căpătând treptat aspectul unui oraș – port, multiethnic și multiconfesional, dominat însă de toleranță și înțelegere, un adevărat model de conviețuire, ca de altfel, întreg arealul cuprins între Dunăre și Marea Neagră.

Pentru constănțeni, ziua de 23 noiembrie avea să rămână în conștiința publică, în primii ani de după reintegrarea Dobrogei la Statul Român fiind

organizate festivități menite a marca acest important eveniment. Mărturie ne stau câteva documente din patrimoniul Direcției Județene Constanța a Arhivelor Naționale.

Astfel, potrivit adresei Primăriei Constanța nr. 7078 din 21 noiembrie 1881 „Ziua de 23 ale curente, fiind aniversară anexării Dobrogei la muma-patrie (sic!), urmează a se serba printr-un Te-Deum care va avea loc în biserica Ellină din acest oraș la orele 11 a.m. Vă rugăm să binevoiți a asista și dumneavoastră la acest Te-Deum”.

Documentul urma a fi transmis: prefectului județului Constanța, procurorului Tribunalului, administratorului Plășii Constanța, Casierului General, șefului perceptor al Vămii, dirigintelui Poștei, șefului Căpităniei Portului, polițistului șef al orașului, medicului șef al orașului, președintelui Camerei de Comerț, revizorului școlar, medicului primar al județului, medicului veterinar al județului, muftiului cultului musulman, consulului Turciei și cel al Persiei, respectiv vice-consulilor Angliei, Greciei, Franței, Suediei, Norvegiei, Germaniei, Italiei, Belgiei, Rusiei și Austro-Ungariei.

Implicați în organizarea acestui eveniment erau: membrii Consiliului Comunal, directorii și copiii de la Școala de băieți, respectiv Școala de fete, comandantul Garnizoanei și corpul ofițerilor, directorul Companiei de căi ferate cu funcționarii săi, medicul șef al Garnizoanei cu tot corpul medical din subordinea sa, epitropii comunității elene și preotul militar pentru a oficia Te-Deumul.

Din păcate, odată cu scurgerea timpului, data de 23 noiembrie avea să fie dată uitării dispărând practic de pe agenda culturală a județului vreme îndelungată. Conștienți de importanța acestei zile, în anul premergător integrării României în Uniunea Europeană, ca urmare a unor apeluri publicate în presa constănțeană, timp de mai bine de un deceniu, reprezentanții Instituției Prefectului - Județul Constanța aveau să reînvie tradiția organizării unor momente festive, sub genericul: „23 noiembrie - Ziua Recunoștinței Constanțenilor”.

Celebrarea în 2008 a *Anului Internațional al Multilingvismului*, respectiv a *Anului Internațional pentru Dialog Multicultural*, dar mai cu seamă aniversarea a 130 ani de la reintegrarea Dobrogei la Statul Român nu au rămas fără ecou, din inițiativa Instituției Prefectului – Județul Constanța fiind lansat un „Calendar al evenimentelor dobrogene 2008”. Practic, pe parcursul întregului an, instituțiile publice, universitare și de cultură din județele Constanța și Tulcea organizează o serie de acțiuni cultural-științifice, cu scopul de a promova identitatea și valorile dobrogene în context național și European, în speranța că manifestări de această natură se vor permanentiza în arealul dintre Dunăre și Marea Neagră.

Lector univ.dr. NISTOR BARDU

Comunitatea de origine și de limbă a aromânilor și a dacoromânilor și reflectarea ei în planul vieții sociale din Dobrogea

Reafirmarea adevărului științific cuprins în titlul de mai sus ne-a fost impusă de greșeala pe care o fac adesea unii jurnaliști din presa locală, dar și din media centrală, precum și de alte persoane care se manifestă public, atunci când vorbesc despre aromâni ca despre o minoritate etnică în România, punându-i alături de minoritățile recunoscute de lege din țara noastră. Aceștia, fie nu știu, fie uită, fie ignoră cu bună știință că aromânii sunt tot români, e drept, mai speciali, cu o istorie aparte, și cu o rostire mai altfel, dar tot români. Când au cerut să vină masiv în România (nu i-a obligat nimeni!), în perioada interbelică (începând cu anul 1925), ei au venit ca români, având conștiința că sunt frații balcanici ai dacoromânilor, și vorbind un dialect destul de apropiat de limba română standard. La cerere, li s-au eliberat și certificate de atestare că sunt români de origine, de către Societatea de Cultură Macedo-Română (care ființa în România încă din 1879), pentru a se bucura de toate drepturile.

Din păcate, printre uitucii și/sau ignoranții acestor realități se numără și câțiva aromâni, descendenți ai acelor care, în virtutea românității lor recunoscute, au venit în țară acum 80 de ani, au primit loturi de coloniști și s-au instalat în Dobrogea de sud (Cadrilater), după care, în 1940, în județele Constanța și Tulcea, și în alte câteva zone din țară (mai cu seamă, Ialomița, București, Banat). După căderea regimului comunist petrecută în 1989, acești câțiva au început să agite ideea că aromânii din România nu mai sunt români, ci reprezintă o minoritate etnică față de români (dacoromâni), vorbind o limbă neolatină distinctă, nu un dialect al limbii române. Mai mult, ei cer drepturi de minoritari, vor reprezentanți în parlament, școli și biserici și, bineînțeles, bani pe care să-i folosească, chipurile, pentru salvarea de la pieire a etniei armânești. Ceea ce este grav și poate semăna confuzie în societatea românească este că acești agitatori își arogă dreptul de a vorbi în numele tuturor aromânilor, deși cei care le împărtășesc gândurile reprezintă un număr infim. În zadar oamenii de știință, între care și mai mulți iluștri consăngenari de-ai lor (Th. Capidan, Tache Papahagi, Matilda Caragiu Marioțeanu, Nicolae Șerban Tanașoca,

Nicolae Saramandu, Gheorghe Caragiani ș.a.) au demonstrat cu argumente științifice de necontestat că aromânii sunt din punct de vedere istoric și lingvistic același neam ca și dacoromânii, meglenoromânii și istroromânii. Deși majoritatea zdrobitoare a aromânilor de azi din România „nu consideră că ar utiliza o limbă diferită de cea vorbită de dacoromâni” (Nicolae Saramandu, *Cercetări asupra aromânei vorbite în Dobrogea*, București, Editura Academiei; 1972, p.20) și își vede de treabă, integrându-se în mod firesc în viața socială a majorității, din care fac parte integrantă, chiar dacă au un specific al lor cultural și lingvistic, noii naționaliști, constituți în „Comunitatea aromânilor din România”, o țin una și bună: ei sunt o *etnie separată*, vorbesc *limba aromână* și trebuie să aibă drepturi de *minoritari*. Aici, în România, unde părinții sau bunicii lor au venit în calitate de români!

În această situație, ne vedem siliți să mai invocăm încă o dată (am mai făcut-o și în alte rânduri, în presa constănțeană!) adevărurile esențiale în legătură cu aromânii, stabilite de-a lungul timpului de oamenii de știință, în urma unor îndelungi și laborioase cercetări. Sperăm ca rândurile care urmează să aibă ecou în primul rând în media constănțenă, dar și în cea națională, astfel încât, măcar la acest nivel, să nu se mai facă afirmații în necunoștință de cauză.

În primul rând, etnonimul etnic *armân* și variantele fără a protetic *rămân*, *rumân* sau chiar *român* (în Albania) întrebuițat între ei, care este rezultatul evoluției latinescului ROMANUS, precum și apelativul *vlah*, folosit de neamurile străine, cu care aromânii au venit în contact, și în mărturiile istorice din Evul Mediu, sunt identice cu cele întrebuițate pentru dacoromâni. Această constatare de ordin lingvistic l-a determinat pe unul din cei mai avizați cunoscători ai aromânei, Th. Capidan (școlit la Leipzig, în Germania!), să scrie: „Această identitate în nume, păstrată încă din epoca cuceririlor romane în Peninsula Balcanică și Dacia, ajunge să ne dovedească mai mult decât orice informație scrisă pe pergament sau săpată în piatră, că în veacurile de mijloc, oriunde vor fi peregrinat până să ajungă în locurile unde-i găsim astăzi, ei au trăit în nemijlocită unitate teritorială cu frații lor din stânga Dunării, formând un singur popor și vorbind aceeași limbă” (Capidan, *Macedoromânii. Etnografie, istorie, limbă*, București, 1942, p.10; cf. și idem *Aromânii*, București, 1932, p. 3 ; sublinierea ne aparține, N.B.).

Cercetări foarte recente vin să întărească această părere științifică emisă de ilustrul savant român de origine aromână care a fost și rămâne în lingvistica românească Th. Capidan.

Investigând foarte numeroasele sursele istorice cuprinse în *Fontes historiae Daco-Romaniae* (1964-1982), profesorul Nicolae Saramandu de la Universitatea din București, un foarte reputat lingvist, de asemenea de origine aromână, demonstrează (în studiul *Romanitatea orientală (secolele al IV-lea – al XV-lea)* că la nordul și la sudul Dunării, unde a existat un vast spațiu romanizat, s-a creat un *continuum romanicum*, o „pânză de romanitate”, din care își trag originea dialectele românești, și care s-a destrămat în urma așezării slavilor în sudul Dunării. Iată concluzia, *ad literam*, a autorului:

„Unitatea limbii române nu se opune admiterii acestui vast spațiu romanizat. Ea se explică prin unitatea latinei și prin caracterul unitar al limbii de substrat, fiind susținută veacuri de-a rândul, de permanentele contacte dintre populația romanizată din nordul Peninsulei Balcanice și cea din Peninsula Balcanică” (în vol. Nicolae Saramandu, *Romanitatea orientală*, București Editura Academiei Române, 2004, p.72; s.a.).

În această "pânză de romanitate", care se întindea din Dacia până în Pind, s-a vorbit aceeași limbă – latina populară, la început, care, apoi, în perioada cuprinsă între secolele VI-X, s-a transformat în *limba română din-tâi* (*protoromâna, străromâna, româna primitivă* sau *româna comună*, cum a mai fost numită ea de către lingviști), de o remarcabilă unitate, în ciuda unor diferențieri regionale datorate fie substratului, fie latinei înseși. Această unitate a fost remarcată, așa cum am arătat mai sus, încă din Evul mediu de numeroșii istoriografi prin întrebuintarea același etnonim – *vlahi* – atât pentru populația din nordul Dunării, cât și pentru cea cuprinsă între Dunăre și Pind. Sunt relevante în acest sens următoarele pasaje din lucrarea *Expuneri istorice* a istoricului bizantin Laonic Chalcocondilas (secolul al XV-lea): „*Tot așa a ajuns și din Dacia să locuiască pe muntele Pind poporul ce se întinde până în Tesalia. Vlahi se numesc amândouă popoarele*”... „*Vlahii locuiesc în el [muntele Pind] grăind aceeași limbă ca a dacilor și sunt asemenea cu dacii de la Istru*” (apud Matilda Caragiu Marioțeanu, Ștefan Giosu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Romulus Todoran, *Dialectologie română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977, p.102).

Realitatea consemnată de istoricul bizantin în legătură cu unitatea de limbă a vlahilor de la Pind și de la Istru a fost studiată apoi cu atenție de lingviști. După spargerea unității primordiale a protoromânei în cele patru fragmente care sunt dialectele *dacoromân, aromân, meglenoromân și istroromân* (fenomen plasat de cei mai mulți cercetători, în secolul al X-lea), fiecare dintre acestea a evoluat mai multe sute de ani într-o manieră diferită, dar nu atât de diferită încât să ajungă la statutul de limbă distinctă. Inovațiile care au avut loc nu le diferențiază în mod esențial, lucru remarcat de Sextil Pușcariu, în *Limba română*, I, București, 1940 (ediția a doua: 1976, p.232): „Cu toate aceste mari deosebiri între cele patru dialecte, pentru orice lingvist graiul vorbit în în regatul român, în Meglen, sau în Istria, aparține unei singure limbi. *Toate trăsăturile caracteristice ale limbii române, tot ce deosebește limba română de limba latină pe de o parte și de celelalte limbi romanice pe de alte parte, se găsește în câteșipatru dialectele*”.

Completând această observație, pe baza concepției ilustrului savant Eugeniu Coșeriu referitoare la raportul limbă-dialect, Matilda Caragiu Marioțeanu, în cunoscutul său *Dodecalog*, arăta că toate cele patru dialecte în discuție sunt dialecte istorice ale românei comune și că „fiecare ipostază actuală a acestei limbi istorice, româna comună, este o limbă funcțională, o limbă care funcționează ca atare” (în *Aromânii. Istorie. Limbă. Destin*, coord. Neagu Djuvara, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p.173).

Concepția lui Eugeniu Coșeriu exprimată în studiul „*Limbă istorică și dialect*” (Fonetica și dialectologie, XII, 1993, p. 55-66) clarifică, de fapt, relația dintre cele două concepte. „Limbă”, spune marele învățat este o *noțiune substanțială*, iar dialectul o *noțiune relațională*, deoarece dialectul există întotdeauna în interiorul unei limbi. Nu există diferență de substanță între limbă și dialect pentru că *dialektos* în greacă înseamnă „un fel de a vorbi”. Diferența este de ordin *relațional*, în sensul că *dialectul este subordonat limbii*. În cazul nostru, aromâna se subordonează *limbii istorice române*. În cartea-interviu *Lingvistica integrală* realizată de Nicolae Saramandu (București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, Eugeniu Coșeriu reia discuția asupra raportului limbă-dialect, de data aceasta cu referire precisă la aromână: „Deci, chiar dacă n-ar exista alte motive, asemănările între macedoromână și limba constituită (româna, n.n. N.B.), care garantează existența unei limbi istorice,

sunt așa de mari și legăturile istorice sunt așa de evidente (...) încât totul ne-ar spune că *acestea sunt forme ale limbii române, ale limbii istorice române, care are ramificații și se vorbește acolo unde știm* (s.n. N.B.). La întrebarea lui Nicolae Saramandu „Timp de sute de ani dacoromânii și aromânii nu au avut contacte între ei. Putem spune că nu au știut unii de alții?”, Eugeniu Coșeriu a răspuns: „N-a știut vorbitorul de rând, și nu avem documente. Dar cei mai mulți vorbitori care au ajuns să scrie sau să aibă conștiință istorică și națională știau foarte bine. Dintr-o istorie scrisă pe la 1620 în Dalmația rezultă că autorul ei știa foarte bine că sunt două Vlahii.: Dacia e numită Vlahia Mică iar Vlahia Mare era cea din Balcani. Adică toți care scriau știau că sunt aceiași vlahi. Îți închipui că, în toate peregrinările lor nu se întâlneau?” (p. 114).

Între criteriile extralingvistice care delimitează limba și dialectul, specialiștii iau în considerație și criteriul *conștiinței și voinței* membrilor unei comunități de a vorbi o anumită limbă și de a aparține comunității în cauză. Din această perspectivă, reprezentanții vieții culturale aromânești din secolele al XIX-lea și al XX-lea și-au manifestat conștiința apartenenței la comunitatea românească și au militat în sensul apartenenței la această comunitate. De multe ori, în Balcani, în epoca modernă, ei au plătit cu viața manifestarea românității lor. În timpul anchetelor dialectale desfășurate printre aromânii din Dobrogea, la sfârșitul anilor '60, Nicolae Saramandu a constatat: „În special moscopolenii și fărșeroții au conștiința apartenenței istorice la aceeași comunitate etno-lingvistică din care fac parte și dacoromânii” (Saramandu, *Cercetări*, p. 20).

În ce ne privește, am efectuat la rândul nostru anchete dialectale la moscopolenii din România și din Albania și am putut confirma observația profesorului Saramandu (vezi, în acest sens articolele noastre *Un grai aromânesc din Dobrogea*, în *Analele Științifice ale Universității „Ovidius” secțiunea Filologie*, tom IV, 1993, p.38-44; *Moscopolenii – aromâni originari din Albania*, în *Tomis*, nr. 4, 2003, p.77-79; *Observații asupra graiului aromânesc din localitatea Șipsca (Albania). Aspecte fonetice*, în vol. *Spațiul lingvistic și literar românesc din perspectiva integrării europene*, Iași, 2004, p.185-193 ș.a.). Mai mult decât atât, moscopolenii din satul Nisipari și din comuna Ovidiu, din județul Constanța, au în cel mai înalt grad conștiința apartenenței la comunitatea etno-lingvistică românească. De când au venit în România, din Albania (începând cu 1928), aromânii moscopoleni, după o scurtă perioadă de acomodare, au început să contracteze căsătorii cu dacoromânii, spre deosebire de celelalte ramuri de aromâni care au rămas „închise” multă vreme în această privință. Apoi, după ce s-au stabilit cei mai mulți dintre ei la Nisipari, încuscriile cu dacoromânii s-au accelerat tocmai pentru că ei nu credeau că sunt o altă etnie față de cei în mijlocul cărora au venit. Sigur, n-au repudiat endogamia, dar aceasta n-a constituit o lege, așa cum s-a întâmplat și se mai întâmplă și azi la alți aromâni. În orice caz, dacă cineva vrea să-i jignească, atunci să le spună că nu sunt români...

Explicația acestui fenomen social, avansată de noi în articolul *Moscopolenii...* (vezi *supra*), vine în întâmpinarea afirmațiilor lui Eugeniu Coșeriu citate mai sus. Moscopolenii au moștenit un grad mai înalt de cultură de la strămoșii lor, care făcuseră să strălucească economic și cultural în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea vestita Moscopole și celelalte orașe din vecinătate: Șipsca, Greava (Grabova), Lunca (Lănga), Nicea, toate locuite numai de aromâni. De acolo li se trage un nivel ridicat de civilizație și o înțelegere mai largă a lumii înconjurătoare (cf. și Capidan, *Macedoromânii*, p. 181). Pe de altă parte, negustorii moscopoleni călătoreau mult și în acest fel au intrat în legătură

cu românii nord-dunăreni în secolul al XVIII-lea, în orașele Transilvaniei, trăind acolo revelația comunității etnolingvistice cu ei, revelație pe care au împărtășit-o, fără îndoială, la întoarcere, consăngenarilor moscopoleni (vezi în acest sens Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, București, 1969, p. 254). Așa se explică de ce scriitorii aromâni moscopoleni din Austro-Ungaria, Mihail Boiagi și Gheorghe Constantin Roja, s-au simțit atât de apropiați de învățații Școlii Ardelene și de ce marii negustori aromâni din Viena, Buda și Pesta, precum Sina, Gojdu, Mocioni (Mocsony), originari din Moscopole, au ajutat atât de mult pe românii din Principate în propășirea lor culturală și națională. Ca să nu mai vorbim despre Andrei Șaguna, ai cărui părinți erau moscopoleni din Greava, care s-a identificat în întregime cu românii din Transilvania pe care l-a slujit ca om politic și ca mitropolit.

Așadar, acești aromâni au putut avea o conștiință națională românească înaintea ca Statul Român modern să înceapă campania cvasigenerală de sprijinire politică și culturală a (a)românilor balcanici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până la al II-lea război mondial. Eficacitatea acestei campanii, remarcabilă în unele perioade, mai slabă în altele, mai ales către final, a condus de fapt la salvarea aromânilor de la dispariție (Nicolae Șerban Tanașoca). Nu toți aromânii au îmbrățișat cauza românească, cei mai mulți au rămas acolo, unii dintre ei, elitele mai cu seamă, împărtășind cu toată convigerea sentimentul că sunt greci, albanezi sârbi, bulgari și integrându-se definitiv în majoritățile din țările balcanice respective (cf. Gheorghe Caragiani, *Studii aromâne*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p.36; vezi și „Cuvântul înainte” al lui Nicolae Șerban Tanașoca, p. 9-10). Dar cei care sunt azi în România sunt cu toții urmașii celor care s-au considerat români. De aceea credem, împreună cu Matilda Caragiu Marioțeanu, că „*a legaliza o comunitate aromânească m i n o r i t a r ă în România, astăzi, ar constitui cea mai mare absurditate a istoriei contemporane a aromânilor*”.

Ni se pare firesc ca aromânii din România să-și cultive rostirea, cultura, tradițiile care au o culoare aparte, dar nu sub stindardul unei minorități care este aberant din toate punctele de vedere, ci ca un grup românesc cu un specific anume. Este exact ce ne îndeamnă prestigioșii oameni de știință menționați în aceste rânduri și foarte mulți alții.

Este, așadar, o obligație elementară a tuturor celor care se exprimă într-un domeniu atât de complex și de sensibil cum este acela al istoriei aromânilor și al dialectului vorbit de ei să cunoască bine adevărurile consacrate de sute de ani de cercetare științifică în domeniul respectiv.

Revista revistelor

Simțim o reală satisfacție, răsfoind revistele literare care ne-au venit la schimb în lunile iulie și august, să consemnăm că o seamă dintre scriitorii din spațiul pontic sunt prezenți cu eseuri, cronici, articole, versuri și proză sau fac obiectul unor comentarii critice în paginile acestora.

CONVORBIRI LITERARE nr. 7, iulie 2008 – dedică suplimentul său lunar *Biblioteca Revistei* poetului și eseistului Marian Dopcea. Grupajul de poeme, selectat cu pricepere, intitulat „Bicicleta Domnului Wolf” și relevanta prezentare biobibliografică schițează „fișa” la zi a acestui autor valoros și discret de la Isaccea, jud. Tulcea. Același număr publică și un interesant eseu „La Medeleni – Hotarul nevăzut” al mai tânărului și remarcabilului nostru confrate, Angelo Mitchievici, participant la „Colocviul Tinerilor Scriitori”, desfășurat, anul acesta, la Iași.

În **POESIS**, nr. 6-7-8, iunie-iulie-august, 2008 – poeta și eseista Elvira Iliescu încheie comentariile – „Fascinația țărâmului natal” (III) – despre proza lui Ovidiu Dunăreanu din cartea **Întâmplări din anul șarpelui**. Despre această carte s-a scris considerabil și incitant și este o probitate a valorii ei, astăzi, când, la cinci ani de la apariție, continuă să stârneasă interesul criticii. Autoarea, în finalul serialului, concluzionează: „Scriitorul Ovidiu Dunăreanu se alătură măștrilor scrisului românesc, adevărați solomonari ai cuvântului, care nemuresc enigmatică frumusețe a întinsului românesc, apelând deopotrivă la imagini care te izbesc prin insolitul lor”.

În cadrul acelorași rubrici destinate criticii literare, Ion Roșioru scrie despre volumul Vioricăi Răduță **Când amintirile corpuri subtile**.

Revista **OBSERVATOR-MÜNCHEN**, nr. 1, special, 2008 – găzduiește excelentul eseu al Marinei Cap-Bun, „Lumea ca balamuc de lux”, cu referiri la textul lui Edgar Allan Poe, tălmăcit pentru prima oară în românește de Caragiale, prin medierea versiunii franceze a lui Baudelaire, cu titlul „Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană”. „O asemenea bijuterie literară - remarcă autoarea – nu putea să rămână fără o post-eritate care să reia întrebările tulburătoare sugerate de textul prozatorului american. Lecția lui Poe (privind fantasticul și absurdul n.n.) va fi învățată în egală măsură de către tălmăcitorul român, dar și de către Eugen Ionescu mai târziu”.

SUD, nr. 1-2, iulie-august, 2008 – are între colaboratorii constanți și convingători și pe poetul, prozatorul și eseistul Constantin Miu din Medgidia, prezent, de astă dată, cu articolul „Scriitorii români și Revoluția de la 1848”. Scurtul său eseu se configurează într-un elogiu adus scriitorilor pașoptiști din Moldova, Țara Românească și Transilvania care „au fost principalii promotori ai revoluției (...)” și care „au înțeles că lupta pentru dreptate socială și libertate națională nu putea fi concepută în afara ideii de unire a tuturor românilor într-o singură țară”.

BUCOVINA LITERARĂ, nr. 7, iulie 2008, îl are în atenție pe romancierul constănțean Ioan Roman. Cronica literară - „Condiția romanului istoric” – la cel mai recent volum al acestuia, **lubiri exilate**, este semnată de generosul și consecventul critic Ion Roșioru, care trăiește și scrie la Hârșova. Eroul romanului în discuție este Publius Ovidius Naso, de la al cărui exil la Tomis se împlinesc, în iarna ce va să vină, 2000 de ani. Cronicarul, după o decodificare chibzuită a volumului conchide: „**lubiri exilate** e o carte care trăiește prin forța evocativă și prin plauzibilitatea protagonistului cu care, cronologic vorbind, începe literatura scrisă pe meleagurile românești, fapt ce-l îndrituiește pe Enache Puiu să-i acorde un vast capitol în a sa **Istorie a literaturii din Dobrogea**. A scrie despre viața celui ce a fost Publius Ovidius Naso nu e niciodată suficient, iar Ioan Roman și-a adus cu prisosință obolul său la această temă în care documentarea istorică își dă în chip armonios mâna cu ficțiunea romanescă de bun simț psihologic”.

Bibliograf

Cărți primite la redacție

- Liviu Ioan Stoiciu. **Cartea zădărniceii**. Convorbiri de sfârșit cu Al. Deșliu. „Inspirații” de început. Focșani, Editura „Pallas”, 2008
- Ofelia Prodan. **Elefantul din patul meu**. Poeme. București, Editura Vinea, 2007
- Ofelia Prodan. **Cartea mică**. Poeme. Timișoara, Editura „Brumar”, 2007
- Claudia Voiculescu. **Sudul târziu**. Versuri. Prefață de Liviu Grăsoiu. București, Editura „Vremea”, 2008
- Sebastian Sârcă. **Jurnalul unui răzvrătit**. Vol.1: *Capcana*; Vol. 2: *Rezervație*; Vol. 3: *Evadarea*. Roman. Târgoviște, Editura „Pildner / Pildner”, 2007
- Nicolae Teohasie. **Camera de concert**. Versuri. Slobozia, Editura „Helis”, 2008
- Nicolae Teohasie. **Legăți-mă la ochi cu sentimente**. Versuri. Slobozia, Editura „Helis”, 2008
- Ana Ardeleanu. **Coletul cu ingeri**. Poeme alese. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Valeriu Cușner. **Cronici „discursive”**. Eseuri critice. Constanța, Editura „Tomis”, 2007
- George Vasilevici. **Yoyo**. Roman. Constanța, Editura „Tomis”, 2008
- Maximilian N. Popescu-Vella. **Diminețile de cretă**. Vol. 2. Roman. Prefață de Carmen Racoviță. Galați, Editura „Sinteze”, 2007
- Maximilian N. Popescu-Vella. **Un domnitor european uitat pe nedrept: Ștefan I. Mușat (1394-1399)**. Cuvânt înainte de A.G. Secară. Galați, Editura „Sinteze”, 2008
- Ion Maria. **Povestiri din cartierul de est**. Versuri. Timișoara, Editura „Brumar”, 2007
- Gențiana Baci, Matei Bejenaru, Dan Lungu. **Tătărași memoria unui cartier**. Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2007
- Daniela Popa. **Paper Clips**. Poezie. Botoșani, Editura „Axa”, 2008
- Laura Ghioc. **Noptile terorii**. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Adrian Georgescu. **Iubi-te-voi!** Postfață de Veronica Angheliescu. București, Sieben Publishing, 2008
- Lică Pavel. **Zvon de primăvară**. Poezii pentru copii. Ilustrații: Andrei Scărlătescu. București, ErcPress, 2008
- Ilie Sălceanu. **Ada Kaleh**. Roman de dragoste. Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 2008
- Petru Brumă. **Brumărele, Brumă-rele, vechi cântări de lume nouă**. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Florin Silișteanu. **Pământ nicăieri**. Versuri. București, Editura „Semne”, f.a.
- Aurel Curcă Udeanu. **Când Dumnezeu se exilează-n tine**. Timișoara, Editura „Brumar”, 2005
- George Lixandru. **Întunericul luminii**. Poeme. **The gloom of light**. Poems. Versiune din limba engleză Ionela Neagu. București, Editura „Semne”, 2008
- Ionuț-Daniel Tucă. **Epigrame**. Prefață: Petru Brumă. Ilustrații: Leonte Năstase. Constanța, Editura „Dobrogea”, 2007
- Nicolae Cușa. **Dezaccord**. Roman. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Nicolae Cușa. **Armatolul**. Constanța, Editura „Samarina”, 2008
- Victor Crăciun, Aurel Papari. **Ovidius de 2000 de ani la Tomis**. Studii, antologie, dedicații. Cu o prefață de acad. Dan Berindei. Constanța, Editura Fundației „Andrei Șaguna”, 2008
- Iosif Șerb. **Însemnările unui jurnalist**. Constanța, Editura „Neliniști metafizice”, 2007
- Mihaela Burlacu. **Decalogul tăcerilor albastre**. Roman. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008