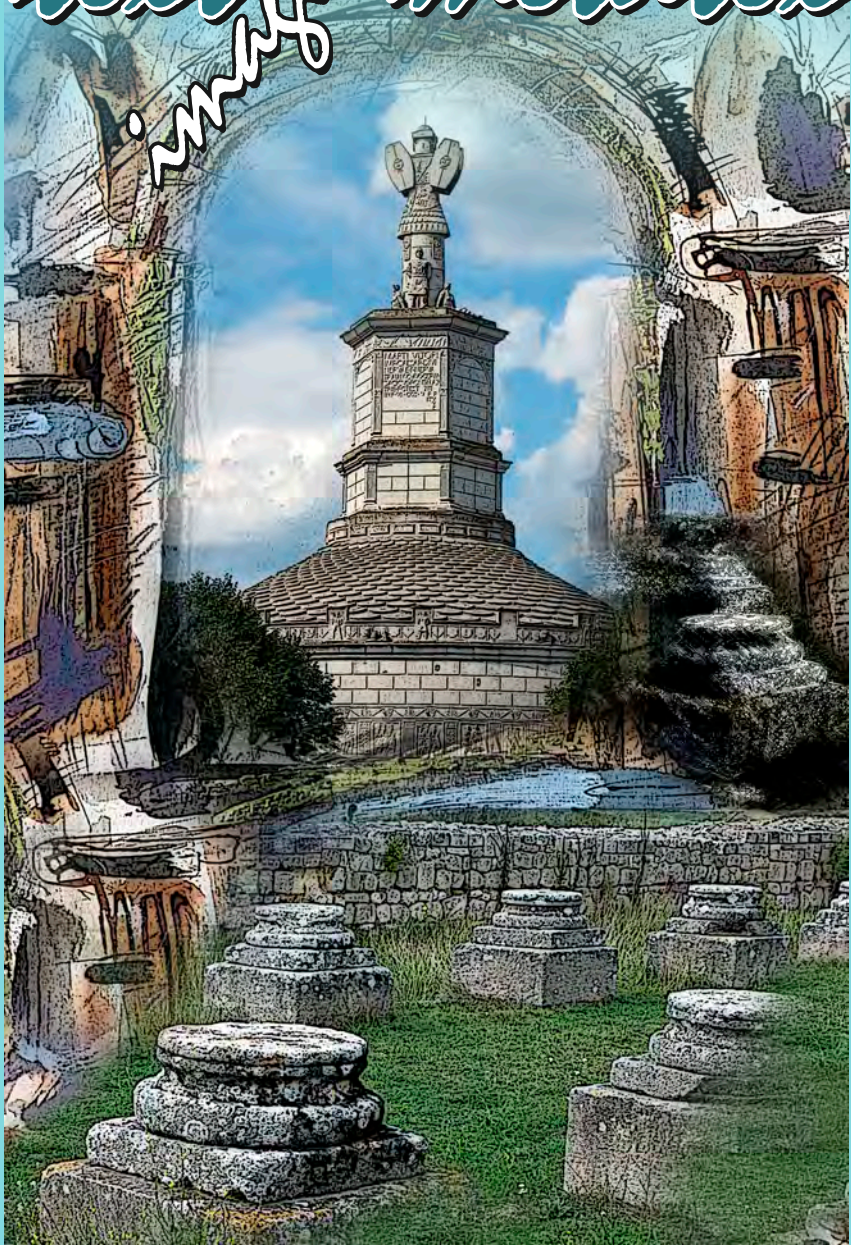




PONTO

text imagine metatext



ianuarie - martie 2009

Nr. 1(22)
anul VII

EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 1 (22), (Anul VII), ianuarie - martie 2009

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

Cu sprijinul ROMDIDAC S.A. BUCUREȘTI

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,
ADINA CIUGUREANU, STOICA LASCU, AXENIA HOGEA,
IOAN POPIȘTEANU, OLIMPIU VLADIMIROV

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

Redacția: Bd. Mamaia nr. 126,
Constanța, 900527; Tel./fax: 0241 / 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

ANGELO MITCHIEVICI - *Ce ne rămâne*
(p. 5)

TEXT

◆ Poezie

LIVIU IOAN STOICIU (p. 7)
CASSIAN MARIA SPIRIDON (p. 11)
IOAN RADU VĂCĂRESCU (p. 19)
ION DRAGOMIR (p.25)
TRAIANUS (TRAIAN VASILCĂU) (p.30)
OCTAVIAN MIHALCEA (p. 34)

◆ Proză

DAN PERȘA - *Ștefan* (p. 36)
CONSTANTIN NOVAC - *Văduva neagră*
(p.39)
CONSTANTIN CIOROIU - *O întâmplare
ciudată* (p.50)

◆ Traduceri din literatura română

LUCIAN VASILIU - *Poeme*. Traducere în
limba franceză de ION ROȘIORU (p.56)

◆ Traducere din literatura universală

OLIVER FRIGGIERI - *Paul de Malta.
Poem*. Presentare și traducere de RADU
BĂRBULESCU (p. 59)

IMAGINE

Reproduceri după lucrările pictorului KARL
ROBERT PERKO (I-VI)

Profil biobibliografic KARL ROBERT PERKO
(p. 69)

METATEXT

◆ Avangarda românească și arta modernă

ILEANA MARIN - *Paralel destinies: ro-
manian artists' contribution to modern art*
(p.71)

◆ Decadentismul

ANGELO MITCHIEVICI - *Bizantinism și
decadență* (p. 84)

◆Suprarealismul

DORIS MIRONESCU - *M. Blecher: viața ca operă (I)* (p. 92)

◆Mari critici și romanele lor

ADRIAN TUDURACHI - *Trei alegorii ale literaturii în romanul Iovinescian (I)* (p.100)

◆Literatura interbelică. Eseu

CLARISA TRANDAFIRESCU - „*Sub pecetea tainei*” - *ultima dispariție a Domniței* (p. 110)

◆Literatura română. Marii clasici

CONST. MIU - *Personajele în absența în teatrul lui Caragiale* (p.119)

◆Cronica literară

NICOLAE ROTUND - *Mircea Ghițulescu: Istoria literaturii române - dramaturgia* (p.124)

◆Profiluri contemporane

ANASTASIA DUMITRU - *Pavel Chihaia sau sentimentul inconfortabil al unui „outsider”* (p. 130)

◆Comentarii

ILIE CILEAGĂ - *Dinamica și simbolistica luminii în povestirile lui Ovidiu Dunăreanu* (p. 135)

◆Cronica literaturii străine

GEO VASILE - *Splendoarea și suferința lumii;* (p. 147); *Sculpturala muzicalitate a sonetului* (p, 150)

◆Aspecte ale traducerii

SOFIA AVRAM - *Asupra unor probleme de traducere din „Finnegan's Wake”* (p. 153)

◆Puncte de vedere

LIVIU GRĂSOIU - *Contribuții...* (p.160)

◆Lecturi

GEORGE ASTALOȘ - *Invitație la evaziune* (p.162)

STAN V. CRISTEA - *Criticul și utopiile realului* (p.163)

MĂDĂLIN ROȘIORU - „*În plin glissando*”... (p.166)

MARIAN DOPCEA - *Dincolo de lume* (p. 167)

LIVIU LUNGU - „*Funeralii nesfârșite*” (p. 169)

FELICIA JIPESCU - *Voci din Agora* (p.167)

◆Teatru. Profil

MARIANA POPESCU - *Artiști constănțeni: coregrafa Mireille Savopol și regizorul Ion Drugan* (p.174)

◆Istorie. O carte în discuție

GH. BUZATU - *Dobrogea 1878-2008. Orizonturi deschise de mandatul european. Coordonator: prof.univ. dr. Valentin Ciorbea* (p.178)

GH. DUMITRAȘCU - *Un monument de istoriografie dobrogeană la începutul secolului XXI* (p.180)

◆Balcanistică. Aromânistică

NISTOR BARDU - *Grabova, un alt oraș aromânesc înfloritor în vremea de glorie a Moscopolei* (p.185)

Revista revistelor (p.195)

Cărți primite la redacție (p.198)

ANGELO MITCHIEVICI

Ce ne rămâne

S intrată după 1878 în componența României, Dobrogea aducea exotismul unei lumi încremenite într-o statică splendoare orientală evocată de Ion Barbu în poemele sale din ciclul baladico-oriental sau de pitoresc balcanic. De remarcat că prin tratatul de la Berlin din 13 iulie 1878 Dobrogea a fost oferită cumva în schimbul Basarabiei luată samavolnic de ruși pe baza aceluiași principiu, translația de teritorii urmată de schimbul de pământuri locuite, iar ea nu reprezenta emoțional nimic pentru politicianii timpului decât o urâtă soluție de compromis. Nu știu cât de mult a fost sesizată atunci oportunitatea deschiderii la mare pe o suprafață consistentă și mai ales posesia gurilor Dunării cu Delta acesteia. Intra în componența României un teritoriu mai puțin cunoscut, un teritoriu sălbatic pe care francezii poposiți temporar aici îl declarau ca pe ultimul teritoriu virgin din Europa. Orice luare în posesie a unui teritoriu presupune o operație minuțioasă de cartografiere, iar Dobrogea a fost nu numai cartografiată, ci și colonizată masiv cu populație venită din toate ținuturile românești, iar mica așezare Kustendje situată pe ruinele fostului Tomis a fost modernizată. Modernizarea accelerată a regiunii avea în vedere în primul rând căile de comunicație, portul, și în principal podul ce traversa Dunărea pe la Cernavodă care a devenit emblematic pentru apropierea acestui teritoriu misterios și subtil. În 1895 apărea medalia oficială a construirii podului peste Dunăre „Regele Carol I” de la Cernavodă comandată la Berlin și gravată de către Anton Scharff și Wilhelm Kullrich. Există însă și alți cartografi care vin mai târziu, acești cartografi sunt scriitorii și artiștii plastici, fără ei un teritoriu nu-și câștigă cu adevărat dimensiunea particulară, iar poezia locului avea să atragă. Harta adevărată a unui teritoriu este dată de poezia, proza și pictura care-l înfățișează. În romanul *Întunecare* al lui Cezar Petrescu sunt scene care se desfășoară pe terasa Cazinoului construit în 1911 în stil Art Nouveau. Cazinoul avea pe atunci în afară de o minunată sală de teatru și o sală de baccara, era frecventat de ofițeri englezi, francezi, o lume care astăzi ar părea decupată dintr-un film de Luchino Visconti. *L'Indépendance Roumaine* înainte de 1900 publica în mod constant relatări de călătorie la Constanța (Calepin de voyage) ale familiei regale și anturajului ei. Orașul era descoperit cu uimire, Orientul

se întorcea împlânzit, fără iatagane de Nishapur și akingii, ci doar cu sarailii, bragă, turci amabili precum Selim Bragagiul și culorile vii ale unui amestec neostoit de bălmăjeli balcanice. Prin Dobrogea, România deschidea și mai mult Porțile Orientului și descoperirea Marea. Mă întreb cum ar fi arătat imaginarul acestui popor dacă Marea ar fi fost o permanență seculară, dacă în afara celor câteva pânzare circulând pe Dunăre, corăbiile valahe sau cele moldovenești ar fi călătorit departe prin Bosfor și Dardanele pe drumul mirodeniilor, ar fi descoperit teritorii noi, ar fi adus cu ele legendele unor ținuturi vrăjite. Încerc să-mi imaginez acel moment în care românii descoperă Marea. Într-una din povestirile lui Ovidiu Dunăreanu din volumul său de povestiri, *Cu bucuria în suflet*, doi călători rătăciți pe vreme de arșiță pe câmp se trezesc deodată în fața mării. Nimic nu anunță întâlnirea, iar ea are efectul unei lovituri în plin, asemeni unei epifanii. Marea se simte peste tot în apropierea țărmului, aerul sărat zboară permanent spre continent și uneori parfumul ei rămâne neatins la kilometri buni. Însăși faptul că știi că se află acolo creează magia acestui teritoriu a cărei deschidere este infinită ca și imaginația, un orizont de necuprins. Scriitorul Eugeniu P. Botez își lua ca pseudonim numele unui corsar francez, Jean Bart, iar *Europolis* desfăcea larg pânzele călătoriei pe apă. Niciunde ca în romanul lui Radu Tudoran, *Toate pânzele sus!*, nu avem evocată sălbăcia țărmului de odinioară. Romanul lui Tudoran este poate primul nostru roman cu pirați, iar în el răzbate suflul dezmarginirilor acvatice, un suflu pe care literatura română nu l-a avut, lipsindu-i spre exemplu, un Joseph Conrad. Constantin Chiriță era atras de mirajul mării încheind ciclul Cireșarilor cu un *Drum bun, cireșari*, unde adolescenții săi entuziaști descopereau mormântul poetului Ovidius.

Există o fâșie de plajă care se întinde de la ultimele hoteluri din Mamaia până în Năvodari, cândva vechi sat pescăresc. La margine, acolo, era un mic teritoriu pe care amatorii veneau să facă nudism, departe de ochi prea curioși și judecați moraliste. Era o fâșie de plajă pustie, în spatele ei se întindea un labirint, un hățș de sălcii pitice, printre dunele de nisip țâșneau din când în când ciulini cu violetul splendid al florilor lor. Acum câțiva ani a început vertiginos colonizarea acestui teritoriu pe care au apărut campamente, mici vile, sate de vacanță. Un ziar anunța ca pe un fapt divers apariția unor mistreți scoși din acest ascunziș aflat la doi pași de Constanța, ultimii locuitori sălbatici ai acestui teritoriu și am văzut în micul fapt divers un avertisment. Poezia aceasta a Dobrogei va dispărea, sau locul va fi de nerecunoscut, vesel, un nou Las Vegas poate cu piramide de carton gofrat, faraoni și turn Eiffel. Ceea ce mă face să-i caut pe scriitorii care l-au văzut altfel, pe cei prin ochii cărora îl vom mai vedea cândva altfel, când în locul cherhanalelor de unde se ridica uneori fumul de pește prăjit vom avea elegante restaurante cu pește congelat servit proaspăt. De fapt, să nu ne facem iluzii, harta aceasta pe care numai literatura și arta știe s-o dea unui teritoriu este tot ce ne rămâne, așa că acești scriitori și pictori asupra cărora mă voi opri mai pe larg într-un alt articol merită cercetați mai cu atenție, cândva numai drumurile lor ne vor conduce spre teritoriul magic dintre Dunăre și Mare.

LIVIU IOAN STOICIU

Sub un pom blagoslovit

cum să-mi uit obida. Obida, o capcană
întinsă de putere,
putere perversă. Sub un pom blagoslovit, într-o
flacăra de alcool: celulele mele,
animale,
amestecate cu celulele lui, vegetale... Ascultând o
voce impersonală: „mai
uitați-vă și în corpul dumneavoastră”. Corpul
meu, umflat, pierzând
capacitatea de a se mai menține în aer, cu
febră, năpădit de bube
necunoscute, vestigii ale supernovei din Cassiopeea:
corpul meu pregătit să redea liniștea
vânturilor...

Nu departe de groapa de ars oalele. Să redea

liniștea vânturilor
care poartă particule cu diametrul mare, până la
jumătățile de milimetru,
particule înfloritoare. Particule. Flori. Flori ale
pomului blagoslovit: ele
ce aveau să răspundă acum tristeții mele...

Vineri, 12 iunie
1987. Focșani. La coadă la
ouă, nu
prind nici un ou! De parcă ar da cineva ceva
pe gratis. E
umilitor. Mă așez la următoarea coadă la salam, nici
aici nu prind nimic. Mi-e rușine.
Paștele mă-sii de viață! Vin acasă cu o pâine neagră,
învins. Deschid televizorul, Nicolae
Ceaușescu întins cu burta în sus pe harta cu canalul
nou, care leagă
Dunărea de București, aplauze, armata și
tineretul brigadier se spetesc.

Cu sângele urcat la cap

trăsnetele de astă noapte au ars transformatoarele la Odobești, unde am venit în schimb de experiență la biblioteca orășenească: miercuri, 23 septembrie 1987, ne cerem scuze că nu vă primim cu lumină, „dar nu face nimic”...

Treceau în penumbră, cu gâtul înalt, domnițe, cu buza puțin răsfrântă. Treceau în penumbră ulcioarele de 15 litri: pe trei sferturi cu apă. Tu spuneai că avem cu toții corpul pe trei sferturi plin cu apă?

„Apă albă”, auzim: o voce stridentă, din stradă. E o exaltată: „am intrat în apă albă, suntem pierdute”... Ce e cu aceste ulcioare? Ulcioare de pământ, dezgropate: înconjurate de o aură difuză... De aici încolo eu pierd șirul. Deschid o carte. Înregistrez fragmente pe bandă magnetică, memorez.

Vezi să nu ți se urce la cap sângele: sângele care vine din partea de jos a ficatului, „unde se află fierea”. Cum e posibil, în fața morții să nu am pe cine conta? „Draga mea, mă tem că ziua în care nu vom mai avea pâine nu-i departe”... Lasă,

au venit ele mereu vijeliile vremii, au trecut, ne-am amestecat cu pământul. Inclusiv pământul din compoziția nopții nunții: când nașii au luat de pe capul tău găteala miresei și au pus în loc ștergare de borangic pline de fluturi și mărgele, să acopere firicelul de sânge. Fiindcă. Fiindcă ai primit o lovitură în moalele capului și ai fugit, atunci, înainte de sfârșitul lumii, până la marginea...

Un firicel de sânge la marginea unei păduri: într-o dimineață de toamnă, întoarsă din evul mediu, către orele patru... Închid cartea. Ce spuneai?

Un boboc

orbit de cenușă, fără miros: risipește între degete
un boboc de trandafir, tăciune
aprins. Un boboc, doi, trei. Pe scenă, cu o piatră
neagră de pe lună sclipind în fundal,
la târgul de animale de tracțiune, în aer liber:
dând o pildă oamenilor din popor, care
erau destul de bogați pentru a putea hrăni un cal.
Cenușă și tăciune aprins...

Cu o piatră neagră de pe lună în fundal și cu
o lozincă dedesubtul ei: „Dacă
voi veți tăcea, pietrele vor vorbi” (Luca XIX, 40).
Risipește cuvinte: o
să vină o zi când or să dea năvală furnicile
la miere...

Căruțele vânzătorilor și cumpărătorilor stau
aliniate lângă zid.
Zid de jur împrejur: ochiul
călător le supraveghează. Ziduri duble: discrete.
Aplauzele curg la scenă deschisă, câte
unul dispare
dincolo de crengile salcânilor dintre blocuri:
acrobați, dansatoare pe sârmă,
dresori, călărețe, o
nouă
societate. În frunte cu
gorniștii... E atâta certitudine, claritate,
simplitate. Vedeți, între
degete, cum se risipește: un boboc de trandafir...

Primește telefon de la
Mela (duminică, 27 septembrie 1987): să
mergi
la gară să o aștepți pe mama (moartă), că vine cu
bagaj greu. Se rupe vraja.

Dă cu zarurile

a căutat oțet degeaba, a dispărut și oțetul din
magazine, trebuia să mă aștept, n-ai să faci pentru
asta iar o criză de nervi (Vineri, 2
octombrie 1987).

E o dungă vânătă, în marmură, pe obraji, îi spune
soției și o mângâie cu degetul
arătător, ridicat pe vârfuri. Ridicat pe vârfuri,
călăuză a orbilor... Ce faci? O

mângâie ca briza
înserării. Nu joci? Şarlatan de bâlci. Dă
cu zarurile. Zarurile cu

care joacă la picioarele lui Dumnezeu. La
noroc. Joacă pe scheletul
unei case, casă ferită de nocivitatea radiaţiei
cosmice. Pe scheletul unei

case, unde se împletesc, în jurul furcilor de stejar,
bine înfipte, nuiele de ulm, plop,
salcie şi unde
peste paie se lipeşte pământ ud, amestecat
cu pleavă. Unde moleculele
aerului prind să se zbată în loc şi produc o nouă
dungă
vânăta pe obraji de marmură...

Mustrarea de cuget

lucruri care nu există aieveja: unde santinela
îşi face rondul de noapte, lângă
o pânză mare, desfăşurată de vânt. Lucrurile
acestea, neîntâmpate încă, dând
naştere la mustrarea de cuget, nepregătite să
înfrunte potrivnicia. Să pună
ţara la cale.

Îi clănţănesc dinţii: e
o laşitate, fiule, până când crezi că e normal
să stai deoparte? Chipul, vezi,
apărut pe pânză, este din sânge... Totul parcă, în
sine, e transformat în panică.
Unora dintre noi pielea le este deja transformată
în piele de măgar, creierul le
este de broască, ochii de oaie, ficatul de porc!
Unde vom ajunge astfel? Atâtea
forţe stranii ce ne ţintuiesc de pământ, formate
în acelaşi vârtej de materie
primordială?
În care se află urmele
lăsate de lucruri de care vrem să ne aducem
aminte.

(Duminică, 18 octombrie 1987, Marian îmi
aduce de la Adjud un
nou top de hârtie A 4 – să scriu împotriva cui
cred eu de cuviinţă, „întregului
popor”, numai
să mă mai eliberez de presiunea din interior,
să nu ajung la nebuni)

CASSIAN MARIA SPIRIDON

O aventură în zori

călcăm pe dinaintea norilor
cu pas de aer
îngrămădiți în vălătuci
se mișcă/ pașnic oare!
(– ce vede ochiul din cerime? –)
spre locuri doar de ei știute

lanțuri muntoase străbat
Oceanul/ cu întregul lor
contur de umbră
pe pământuri efemere
pe fața-n riduri/

se ridică lungi vergeturi
mal de ape
ca după o nuia
lovind spinarea/ încordată
trag linii pe Ocean
trăim spre a traversa
o geografie
schimbătoare

e timpul încătușat
de mîna ta/ ce-mi poposește
palidă pe frunte

Pe oglinda vizitată de stele

în bătaia brizei/ cu un sunet monoton
de motoare
pe un vapor/ plutitor pe marea egee
cad în somn
mă rup de lume/ sînt părăsit
lăsat uitării

iubirea dintii mă însoțește
prin răcoarea dimineții
doar marea și orașul într-o pînză de ceață
valuri călcate de greci/ fenicieni...
popoare vechi
au rămas doar cetăți în ruine

c-un vuiet egal sîntem împinși
tot mai în largul întunecat al mării
roate de apă sînt pașii
călătorim printre dune sărate/
îngăduitoare/ punctate de insule
înalt albicioase

pescărușii planează însoțitori
perechi atente/ cu aripi albe
terminate într-o pată neagră
au pîntece rotunde/ fusiforme

auzi sirtaki/ ritmuri domoale
pas înainte/ pas înapoi
pași sălțați/ mîini ridicate
trupuri încremenite
singurătăți adunate pe punți
la nivele multiple

rătăcitori printre insule îngropate/
în piatră
din viață/ din pliurile cele mai umbroase
toate par a mă cunoaște/
în orizont de ape

pierdut/ pe căile balenei
în imensitățile reci
între care plutesc monștri de gheață
vezi/ pe oglinda vizitată de stele
gheizere mișcătoare

* * *

iubita are nurii expresivi
ca o sonată beethoveniană
cu sîni și șolduri de statuie
pare o zeiță chtoniană
ea se exprimă liber și carnal
o mater genitrix și Beatrice

vin friguri/ se avîntă
se reped tăioase
au roți și boturi de metal

ar vrea să ne înghită
sînt/ precum palmele de înger
pe obraze

ne îmbrățișăm fără trecut
/ perechea ce începe lumea/
o curiozitate ostenită ne îndrumă
/ în adunarea clipelor
inimi îmblînzite
sapă prin aerul cald
un tunel de-nțelesuri

în fuga Constelațiilor
aflăm urmele distrugerii
o călătorie ce ne îmbracă
în valuri înghețate
disperarea

iar gura ta e un izvor
din care gust copilăria
stau rezemat de un cireș
însingurat și falnic/ între carpenii pitici
și rătăciți stejari

ce dacă vara se termină

* * *

aceste flori de liliac
sînt ultimele/ ce ți le dăru
din tot acest mileniu
în care am fost prezenți/ atîta de puțin
(doar jumătate dintr-un veac)

sînt rupte/ pe ascuns/ abia-nflorite
din mustul primăverii
uitînd/ atunci
cu dulcea și fireasca nepăsare a iubirii
că-i anul de pe urmă
ce-ncheie veacuri și mileniu

să ne iubim/ în diferitele tipare ale morții
s-or rătăci imagini numeroase
cu trupurile noastre îmbrățișate
plîng/ și lacrimile sînt
lucitoare cărămizi în zidul nopții

eu mă sfîrșesc/ dar nu și timpul
în care mă-nfășor
rămîn în picioare

îmi pun zăpada pe ochi
și mîna ta rece
 acolo unde
în piept/ cineva ticăie

sînge liliachiu este floarea
de Syringa Carpinian orientalis

* * *

din Ocean se ridică
fulgi grei/ lăptoși/ încărcăți de iubire
din sînul matern/ pleacă mulțime
de pe toată întinderea de ape
 vijelios și fără măsură
absorbiți cu putere
 urcă la cer
sînt tot mai supli
 micșorați/înghețați
de zborul rin aerul tare

încet/ încet/ se usucă
de dor

Mantaua osîndirii

cînd dintre nouri ca o tîgvă/
Luna/ regina neîndurării/ ne privește
printre copaci legănători
 la ceasuri încurcate
tu iartă/ port pe umeri mantaua osîndirii

prinși/ mînă în mînă
 să ne iubim întreaga noapte
însoțiți de un sobor de greieri
să ne-acoperim de frunze/ viitoare
să destrămăm/ celulă cu celulă/ neputința

vin ca o bombardă/ aruncată
dintre meterezele Cetății Albe
obrazul e spălat de roua dimineții
curățat de plînset/ se aud muzici
e vremea cînd cerul
 sub ploaia de stele
își schimbă lumina/ și fața

pe malurile Lethei
 călcăm covoarele de iarbă
aruncat în Oceanul păstos al Cometei

(purtătoare de apă încremenită-n cristale)
cu mîinile legate de sfîrcurile nopții
caut/ în coarnele Lunii/ scăpare

cea mai aspră dintre asprele
/atît de numeroase/ zile
cu mîna ei de ceasuri nemiloase
mă veghează

ai tîmpla lipită
de tîmpla mea îndurerată
pe lumina ochiului apasă
ca mugurii cînd vine primăvara

* * *

vezi în albăstrime înotînd
pești singuri/ perechi/ în grup
nestîngheriți de pași
nepăsători la cîte ne îndeamnă
dar ageri la mișcarea umbrei tale
îngemănată

toată această alcătuire
se va topi
de parcă nicicînd nu ar fi fost
și frunzele/ acum atît de verzi
îngălbenite s-or topi în humă
chiar cel atîta de bogat în ramuri
bătrînul plop/ se va culca la vremea cuvenită
în patul rodnic
îmbogățit de numeroase toamne
prin care a trecut

mă uit la plop
își este suficient
la fel olanele pe casă

îmi spăl privirea în Ocean
de lucrurile toate
pînă pielea se acoperă
de sarea și solzii singurătății
și mîinile îmi sînt ca de amfibie

sub limpedele cer
mă aflu tot cuprins de apa
în care munți golași
/încremențiți în valuri/
se revarsă

Un pumn eliberat

o noapte/ de răsuciri dureroase
petrecut într-o chilie dominicană
construită de conchistadori
cu o cupolă din piatră
o pătrime de sferă/ nervuri florale
desenate cu dalta
spații austere

o durere în maxilare
 îți fură gândurile
o fiară/ atît mai rămîne

un voiaj printre străzi trasate geometric
fixate în piatră
catedrale iluminate
într-o lume încremenită
durerea însoțitoare

am traversat Oceanul/ pentru a-mi afla
încă și încă o dată/ singurătatea
o transpirație rece
toate așezate sub semnul obsesiv al crucii
în camere/ pe scări/ pe culoare
un patio/ alt patio
grădini repetate
trăsuri/ calești din alte veacuri/
 ca ornamente

o toamnă/ necunoscută aici
mă urmează/ credincioasă
zădărnicia asumată ca o fatalitate
cu ascetism
trăire în contra mea
cu un obraz diferit
 /cel opus inimii/
ca un pumn eliberat din strînsorile sorții

apăsarea timp(an)ului
 /în tot acest spațiu/
 îndurerată

nimic/ din ce se luptă în cuget
nu-i pentru mine
în nepăsarea luminii tropicale
nu te iubești
duci viața ca o pedeapsă
urmezi o cale/ în față
 un gol încăpător

nu ești aici
Oceanul și rînduri de munți
stau mărturie a distanței
simt tîmpla/ înțelegătoare/ pe umăr
lipită coastelor mele
îmi urmărești conturul
degetele/ în tremurul lor/ cuprind torsul
e o umbră vie/ palpîtîndă
una cu ființa ta de carne

și sufletul
ca o avalanșă de fotoni
de cuante îndrăgostite
mă cuprinde în năvodul de aer

ca pe o insulă/ un pămînt între apele cerului
te caută gîndul
te creează/ te re-creează
pe tine/ mie întregindu-te
atît cît mintea și inima suportă

corpul are viața lui
te-am visat/ mîinile nu știau unde să se odihnească
erai cu mine/ tu și durerea
una doar iluzorie/ una pur materială
îmi cereai să ajut/ să duc/ să aduc
pentru cineva ce nu mai există

O săgeată îmbrăcată în roșu

trecem printr-o biserică/ a stejarilor
gotică
sînt degetele crengilor împreunate
la mari înălțimi
ca o împletire de spirit și trup
sub soarele ca mierea apusului
lunga aripă a toamnei
atinge frunzele și sufletele noastre

tu ești vie
și cîmpul încă verde
înfrîngerile sînt încremenite
prin plasma sîngelui
iubirea
ca o săgeată îmbrăcată în roșu

era inima
în care pulsau roțițele Timpului
învîrtind o elice de aburi fierbinți
expulzați ca din gheizerul nopții

cînd lampa Lunii se stinge
și toate stelele sînt adormite
te văd doar cu mîna
ajunge doar brațul meu să te afle
ca tu să fii cuprinsă/ salvată
printre crenelurile sufletului/
din hăurile zburătoare

Stîncă și val

aici/ unde se termină Lumea
la Capo da Roca
unde pieptos/ din creastă în creastă
muntele calcă pe țărături
și/ perete înalt/ taie calea Oceanului
am venit împreună

din vegetația pitică
lipită de stînci
ți-am dăruit floarea bătută
mică și galbenă-n cupă
cu lujer păstos

val după val se aruncă
(încăpățîinate
pînă la spumă/ pînă la boaba măruntă)
în larg/ peste cîteva stînci
mereu pline de laptele mării

privim această îndelungă vorbire
stîncă și val
mîna în mîna/ aici
toate ne vor împreună

IOAN RADU VĂCĂRESCU

Muza inefabilă sau pulsul iluziei

*La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pale etoile...*

Charles Baudelaire – *La Musique*

Paznicul farului m-a trimis la tine du-te acolo mi-a zis
o s-o găsești
pe un pat de alge și de nisip nu te sfii îmbărbătează-o
mângâi-o pe creștet și pe obraji
roag-o să-ți vorbească

Într-un târziu dacă ai noroc
o să-ți povestească despre un cer care nu mai există
să taci și să ascuți ca și cum ai asculta um murmur
de predică din vremurile de aur

Într-un târziu va chema ploaia
peste țărmul uscat și peste marea caldă
va dansa goală pentru tine
odată cu zăbranicul de apă proaspătă
odată cu ființele adâncului ce vor pluti
ca-ntr-un acvariu de aer
și împreună îți vor povesti despre un pământ
care nu mai există

O să primești în dar într-un tainic sfârșit
o brățară de scoici albe și negre
chiar ea ți-o va agăța la încheietura mâinii
își va mângâia sufletul povestindu-ți
despre ceea ce încă există
munții scufundați sub un clopot de apă
marea cu toate ființele ei binecuvântate dormind în adânc
uitarea ca o dulce provocare
nostalgia ca o veche spaimă învinsă

O vei mângâia din nou pe creștet și pe mâini
sorbind cu nesaț un aer încărcat de miresele portocalii
ale algelor
ale sării
și ale părului ei de culoarea nisipului

Te vei întoarce învingător
vei trece pe drumul negru de lângă far și-mi vei face cu mâna
spre inima câmpiei la orizontul căreia
se ridică munții încercânați de stele ca în vremurile de aur

Acolo te vei retrage într-o clopotniță de cristal
într-o memorie somnoroasă
ultima ta amintire adevărată va fi
că nici eu și nici farul meu nu existăm
iar peste o clipă vei deschide ochii
și vei începe la rândul-ți
să povestești

Fie binecuvântat

Fie binecuvântați acești munți
cu iarba neatinsă
cu fagi și molizi ce-ndulcesc aerul
unde pogoară din Șerbota din cer
pe jghebul presărat cu Vârtejul pământului

Fie binecuvântat cerbul
stăpân peste iarbă și pădure
ce-și umezește botul fremătător
în bulboanele verzi ale cascadei
și scurmă în zăpada de iunie
să scoată la lumină
firele cele mai fragede de Rugină
pe care le mestecă iezii

Fie binecuvântat aerul
cel tare
ce ne aduce aminte
că aici e altă țară
cea adevărată

Fie binecuvântată capra de munte
ce-și învață iezii să treacă
acolo unde nici paserile cerului nu ajung
fulgere brune ce-ți arată norocul
o singură dată în viață

Fie binecuvântată stânca de porfir
bătură de vânt
acoperită de zăpadă veșnică
pe care nimeni n-o învinge
pe care doar Piciorul cocoșului crește

Fie binecuvântat păstrăvul
bunăvestire de curcubeu
ce spintecă aburii Șerbotei
în vuietul apei și pădurii
după furtuna abea îmblânzită

Fie binecuvântat soarele
ce încălzește crestele
și viperele tolănite pe Serpentine
aurii și verzui
luna ce luminează
cărarea în pădurea de brad
apa rece care ne răcorește obraji
noaptea albă de stele
pâinea neagră din traistă
ce ni s-a dat

Io, ostașul Ioan de Jelna

Tu erai departe dincolo de zidul pădurii
eu vegheam un foc de vreascuri umede
sus pe dealul Jelna
lângă crângul de carpeni tineri
prieten cu mistreții lihniți
lihnit la rându-mi de tine

Către seară vântul a dezgolit o lumină piezișă
de provincie îndepărtată
tu erai undeva departe între zidurile orașului
eu mă gândeam la tine răscolind jarul
încercând să întețesc focul cu lemn verde de corn

Noaptea a venit neagră și rugoasă
ca pielea mistreților ce grăhăiau spre vale
croindu-și cărare prin hățişul de sângeri
tu vegheai departe între zidurile casei tale
întinsă în patul tău de fată
eu stăteam pe mantaua aspră
rezemat de patul puștii
lihnit de foame
mușcând din colțul de pâine neagră
unsă cu pateu din conserva ieftină

lângă jarul aproape stins
Io, ostașul Ioan de Jelna
care atunci am învățat să te iubesc
cuprins de jale și lihnit de tine

Erotium

Am simțit-o strecurându-se în camera mea
apoi în patul meu și-n visele mele
respira odată cu porii de var ai pereților
și cu tot aerul maladiv al verii de noiembrie
încărcat de gustul castanelor prăjite
și al crizantemelor galbene poleite de brumă

După ce-a luat-o razna
am urmărit-o printre zidurile ruinate
ale orașului cufundat în lumina de smoală
a sfârșitului de leat
printre antenele ancorate pe acoperișurile de țiglă acoperite de licheni și
printre lăzile de gunoi
și haitele de câini ale cartierelor de blocuri hip-hop

Am găsit-o într-un final
plângând
deși atâta de confortabil era așezată
în fotoliul de vapori argintii
înconjurată de cete întregi de înger bucălați
se schimonosea într-un lighean de lacrimi
mă certa nemulțumită că am găsit-o atâta de târziu
că n-am ajuns la timp să-mi prezint
închinarea genunchilor copleșiți de unicul eveniment

Apoi m-a lăsat s-o mângâi
doar cu privirea peste părul ca o neagră vâlvătaie
și peste netezimea de apă de mătase
a obrazilor pomădați și a umerilor rubensieni
și ce să mai vorbim de istețimea copilăroasă a sfârcurilor și gustul de gutuie
al buzelor sau
amețitorul parfum de la subsuoara coapselor

Contextul acela îngeresc încărcat de vapori săltăreți
n-o să-l uit niciodată
și nici nu mai e nevoie
degeaba fiind pentru orice neavenit
să mai aduc aminte de culoarea și mireasma
sexului îngerilor
ci poate doar să spun că aduce
dar totuși foarte de departe
cu boarea portocalie de pere pergamute

Și uite-așa jocul s-a încheiat printr-un act ratat
și am fost trimis degrabă acasă
îmi venise mie rândul să plâng
să mă doară rărunchii
să-mi crească mătase de porumb în palme
și să-mi oblojesc preacucernicii genunchi
răniți de-atâta-ngenuncheat
iar mai târziu să deznod
rugăciune de rugăciune
și lacrimă de lacrimă
singur între pereții de var scorjot
ai camerei mele cu obloanele trase
tăvălit între cele șapte perne ale patului
cu baldachin de borangic
scăldat în miezul lichid al amintirilor celor haine
vise atâta de suav scrijelite pe acest perete de var
subțiat în hârtie velină de optzeci de grame o coală

Invenții, vise, aiureli

Eram jos și am strigat după tine
cu toată puterea de care eram în stare
cei din jur priveau zâmbind
ce proști sunteți mă gândeam
ce proști sunteți le-am spus cu voce tare
am strigat din nou după tine
te-am strigat pe numele tău necunoscut
invenzezi îmi spuneau
ce proști sunteți le răspundeam
într-un târziu mi-ai răspuns
ascultați le ziceam ascultați
priviți se văd buzele ei răspunzându-mi
priviți-le superbele striții
cum de nu le simțiți parfumul de flori de salcâm
visezi îmi răspundeau visezi
te-am strigat din nou
în noaptea singurătății aceleia cu toată puterea
ai ieșit în cadrul ferestrei întunecate
ți se zărea părul arămiu
mângâind pervazul scorjot de ploii
priviți-o le strigam priviți-i părul
iată cum flutură în vântul cald și bolnav de aprilie
invenzezi îmi ziceau invenzezi
oare nu-i simțiți mireasma de flori de gutui a părului
visezi iarăși visezi
te-am strigat cu toată puterea cu ultimele puteri
te-ai așezat în cadrul ferestrei și-mi făceai semn cu mâna
priviți îmi face semne cu mâna
invenzezi îmi ziceau invenzezi din ce în ce mai plictisiți

ce proști sunteți le ziceam ce proști
sosesc mi-ai strigat ia-mă
și ai plutit spre mine mult timp
mi s-a părut un foarte lung timp
am întins brațele și te-am luat
ne-am prăbuși amândoi pe caldarâm
unul în brațele celuilalt
curgea sângele din preamultele răni
sângele cald pe caldarâm
priviți le-am zis atunci
iat-o
e aici în brațele mele
împreună ne stingem
invenezi mi-au răspuns invenezi
atingeți-ne le-am spus atingeți-ne acum
când ne stingem împreună aici lână voi
aiurează discutau îndepărtându-se aiurează

ION DRAGOMIR

Iubește și nu vei putezi

Eu creșteam stelele în cer.
Migdala gurii tale
trăia înspre speciile
inimii mele.

*

Într-o seară,
probă de suflet să-ți dau
mi-ai cerut;
intrai în mine
precum albina în floare.

*

Dragostea ta:
bulgăre de zahăr
având
miezul de otravă.

*

Belșugul strâmb se sinucide.
Dragostea noastră: frunză
pe care nici uraganul
n-a smuls-o!

*

Și nu ți-am spus:
dacă te uit,
ai mei mă îngroapă,
lăsându-mi afară chipul
în care tu
să te privești.

*

În ochii tăi, bogată-i fântâna.
În mâinile mele
bogat e trandafirul.
Și-ntre noi, sub același soare,
și trandafirul și fântâna
și sărutul.

*

Tu,
blondă cu șolduri de aramă,
în tine-mi stau poemele nescrise –
sigilate cu flăcări.

*

Ce-am să-i spun florii de cireș
dacă
poemul e greșit?
Cine mă învață adevărul?
Cine îți lustruiește zarea
cu aripi de rândunică?

*

În casa cireșului
îmi acoperi mâinile
cu pâine și vin.
Nectar sărutului
Gura ta-i altar de iarbă.
Cusute-mi rămân buzele
în creșterea fructului.

*

Chipul tău –
rândunică în streășina ochilor
mei.
Du-te inimă
și-i netezește drumurile,
intră în copilăria ei,
în ființa ei,
și rămâi
acolo!

*

Calc pământul;
zeu, pasăre și om din tine sunt
femeie albastră.
Dormi, dormi!
În zori va înflori fântâna;
zâmbetul să ți-l speli
în flori de cireș.

*

Trupu tău
se uita la mine
cu dragoste;
scumpe desene de iubire
înșiram
pe plajă.

*

Sunt cel ce te pândește
ca tu să ieși
în câștig;
lingourile de parfum
nu trebuiesc risipite.

Între coapsele tale,
domnească
trandafirul!

*

Cu cireștul înflorit
fac operații
în parfumul
ființei tale!

În sângele meu
tu construiești
catedrale.

*

Astă noapte
de miresmele cireșului
îți înfloreau sânii.
Dormeai,
iubeai tăcută-n tine
cum pădurile
căzute-n rădăcini.

*

În strigătul tău am semănat o pasăre;
genunchii tăi
scripeți ce
mă urcă;
Traduci ceea ce pieptul
unduește în sâni.
Primăvară-i;
eu cânt într-o frunză,
tu cânți
din arborele meu

*

Ely, văzduhul meu necesar! Blondă,
dulce ca o fântână,
stăpână
pe pământul recoltelor.

În mine zâmbetul tău foșnește
și-mi face carnea curată
și mâinile-mi
spre tine cresc
fără odihnă.
Din ochii tăi
mă ia lumea
și mă vorbește

*

Ne ospătam îmbrățișările ca-ntr-o
copilărie
și-n mila-mi luminoasă
trăim amestecați de la cârțiță la
rândunică.

Fie Dumnezeii unde sunt
cu clopetele ce lucrează lacrima,
aici mă vreau numai cu mine
înaltului privilegiu, foșnitoarelor
limpezimi

ce-mi vor înnobila
numele.
Lumea marilor mele zile e să cânt.
Ely, tu trebuie să uiți că sunt tânăr

și am atâta rădăcină
încât să-i așez cerului
o casă,
unde se poate iubi.

*

Casa așteaptă
în iubire
s-o luminezi;
cireșul
se-ntinde să te vadă
venind
pe cărarea
cu flori
de argint

*

Fântâna să-ți sărute mâna,
Cerul să te bea
și trandafiri să ți se roage-n nume.
Prin dragostea ta să zburde caii,
să ai drum către mine!
Din nori broșate să-ți curgă-n păr,
culcuș să-ți fie pajiștea...
din mâna stângă să-ți crească un
salcâm,
scaieți să răsară-n ochiul de minciună.

În numele tău nu mai pot sta!

Cred că-i bine să te iubesc
cu șarpele!

*

Am trecut printr-o floare
și floarea mi-a mulțumit
că am scos-o
din singurărate.

*

Foșnesc plopii falezei.
Între tine și mine au început să
ruginească
întâlnirile.
Mi-am scos inima pe masă și i-am
spus
să-și deseneze dorința pe ea;
a-nceput să scrie
numele tău.

*

Din fiecare privire a ta
pleacă vulturul,
pe ulițele din inima mea
sunt eu

sau altcineva?

*

Iubirea mea-i
o haină flendorită
în gura căței.

*

Revino
cu ochi ca două rândunici,
toarnă iubirea-n mine
ca vinul pe pâlnie,
să-ți amintești
florile concentrice ale
sărutului.

*

Nu pe numele tău
mă iscălesc,
nu sorb din aceeași dragoste cu
tine,
focul tău nu-i în evidența
ochilor mei,
nu-i păstrat
în același depozit
de lacrimi.

*

Pe scară,
la treapta văzută numai de
crizanteme,
ieri
te-am sărutat!

*

Discursuri umplute
cu trandafiri
transportă ochii tăi
orientali.
Ochii tăi dulci ca piersica
și amari ca sămburele de
piersică.

*

Într-o noapte
ulei turnat-ai în mine.

De-atunci
arde candela.

*

Poiană-i iubirea ta
cu-nceput de primăvară;
înflorește prunul
și-nflorit e cireșul;
ne spălăm mâinile
în dragostea florilor de cireș.
Ești împărăteasa zâmbetului
meu.

Ce mai am de făcut?
Învață-mă!

*

Nu-mi deschide ușa!
Sunt în gura lupului!
După ce voi fi mâncat,
tu să plângi în mine.

*

Cu gândul tău
cândva
desenam o casă;
cu ochii tăi
pândeam să-mi vii în brațe –
și te-am pierdut
fără preț al melancoliei.

Fie-mi îngăduit
să te uit!

*

Mă despart de tine
precum cuțitul ce mi-a dansat în
carne.

Vorbele au geană de lacrimă.
lau drumul care
mă va judeca.

*

Cu trandafirul
caut parfumul ființei tale;
să scrie pe fluviu
cine ești tu,
și câtă bogăție îți sunt eu.

*

În somnul meu
construiești catedrale;

de aici pleacă
izvoarele.

*

Cu amândoi ochii te-aștept...
Pleoapele zâmbetului meu
unduind crizanteme
și pajiștea șoldurilor tale...
Bătaia pasului este
alunecarea stejarului din cer;
foșnetul cărnil pe tine-i rafinărie.
Ești logodna mea
cu cerul.

*

Firul de nisip –
romanul vieții tale

Privighetoarea cântă.

Genunchii tăi –
seară de rouă
trandafirului
îmbobocit.

*

Două mâini chemate
de alte două-
în naștere-i crizantema!

*

Vino,
construiește-ți
din oasele mele
corabia!

*

Spune-mi
ce inimă îți cere
și vei fi
sărbătorită.

*

Ridic mâinile de pe țărână
Crește-n cer fântâna!

*

Soarelui te-arăți mai mult –
cui îi ești iubită?

*

Iubire,
întruna mori și te naști.
Ești cămașa trupului nostru.

*

Vis blond
în haină neagră
este ziua-mi de azi.

*

Gura-ți miroase ca trandafirul
și-nțepă ca spinul.
Umerii aprind focul

și șoldurile îți sunt
ritm al lebedei.
Sânii îți sunt auriți
de miresmele iasminului.

*

Mâinile tale aprinse mă urmează,
trezind în mine
semințele.
Aproape
trandafirii se roagă în cer.

lubirea-i cu tot mai multe izvoare.

TRAIANUS (TRAIAN VASILCĂU)

(Chișinău)

Cântul Siminei

Sunt plin de tine ca un râu de vreme
Și doar pe cât te uit pe-atât iubesc.
Pe cerul sufletului tău vâslesc,
Iar tu prin munți de sunete mă chemi.

Un plaur al uimirii ești, iubire,
Nimic nu-i grav, totu-i esențial
În ctitoria ta, precum un val
Care te mângâie-n desăvârșire.

În ochii tăi citesc apocalipsa
Și marea mea tristețe veșnicind.
Va trebui să mor cât mai curând,
Rostești în hohote, și-mi ești ne-nvinsa

De nici un pistolar țintind preabine
Din criniștea de-azur surpată-n mine.

Vestigiul de noblețe

Pentru Luminaria

M-am plictisit de-atâta nemurire,
Viața lumilor m-a obosit,
Tăcerile au gust de atlantidă,
În mine clopotul a amurgit.

Se nasc să moară marile păcate
Și să renască și să moară iar.
Crini și narcisi mi-au înflorit pe voce,
Beat de divin, mi-i sete de-nzadar.

Retras în plânsu-mi cânt fără-ncetare,
Morții ușa deschid, o strâng în brață
Și la lumina disperării doar
Scriu sâinii ei cu-n lung sărut – de gheață!

Fost-am tânăr, lujer foarte
Și nu mă gândeam la moarte,
Da'moartea era aproape,
Mai aproape de pleoape.

Fost-am tânăr ca un crin,
Da'moartea-mi era vecin
Și mă legăna sub bolți
Să fiu stareț peste morți,
Peste morții morților
La hotarul bolților,
Până când m-am răsculat
Și de-atunci, reînviat,
Văduvit în veci de moarte,
Tânăr mi-s. Da'nu mi-s foarte.

Plopul s-a-nveșnicit, dar pentru cine?
Crinul a viscolit, dar pentru cine?
Steaua a înflorit, dar pentru cine,
Când casa e pustie fără Tine?

Tăcerile rodesc doar pentru Tine,
Luminile doinesc doar pentru Tine
Și-amurguri moștenesc doar pentru Tine
Când crucea mea e răstignită-n Tine

Și să mă urc spre ea mă tem de mine.

Am dăruit ochelarii mei mării, –
Să vadă ce n-am văzut eu.
Mâinile ei dirijau fluturii
Îmblânziți ai Tăcerii
Și ei o cântau mereu.

Razele lunii ca niște lacrimi de miei
Liniștea o străpung.
Fără timbre, scrisorile morții m-ajung,
Dar nu le acordă nici o atenție
Îngerii mei.
Ci eu îi scriu:
„Iubire, pogoară-te în toți:
Și-n cei ce-s numai moarte
Și-n cei fără de morți”.

La balul negru zilele s-au dus.
De-atuncea vremea nesfârșită trece.
Recuperez vecia, n-am în plus
Alt univers, în el să mă înece
Și să nu am nici Noe, nici Iisus.

O stâncă de tăceri să fiu în seară,
Spre care schitul paserilor zboară.

Cântec scris cu Dumnezeu

Sunt mulțumit că am acces la răni,
La taina lor – amurg însângerat,
Bolire sfântă, îngeresc păcat,
Muzică singură, ce-o sorb din căni
La nevăzutul verbelor Palat.

Mă guvernează zilnic ineditul,
Izvoare recitesc din viitor.
Eu sunt pe veci mormântul clipelor,
Mormânt ales ce-și triluie–asfințitul
Și nu apune,-n ciuda orelor.

Sunt mulțumit că pot s-alerg spre sine
Și pe Iisus să-l rump dintre ruine.

Cernerea

Te-am sunat să-mi aduci ploaia,
Te-am sunat să-aduci zăpezi,
Ca prin cernerea de îngeri
Să mă vezi, ca să mă pierzi.

Să coci pită grea de lacrimi
Pentr-un fericit holop.
Te-am sunat să-ți spun că intru,
În icoane să te-ngrop.

Vine-un timp ce te-o convinge
Să mă cauți sub zăpezi
Ca prin cernerea de taine
Să mă uiți, ca să mă vezi.

Mama

În mine port pe cea de m-a purtat
Și mi-a spălat cu vămi doar sufletul.

Îngeri din Dumnezeu zburând veni ră
Contaminându-se de glasul ei.

Și ea, de Dumnezeu contaminată,
Acum seceră grânele din cer.
Tristețea i-a dat aripi și prin noapte
Cu trup de alăută o aud

Lucind pe fruntea-mi – stea înveșnicită –
Prin întunericul ce-i este fiu.

Înainte de-a mă fi știut
M-am născut.
Înainte de-a mă fi născut
M-am știut.

Înainte de-a mă fi trăit
M-am murit.
Înainte de-a mă fi murit
M-am trăit.

Și așa din viață-n viață
Noapte-am fost, nu dimineață,
Și din moarte-n moarte, vai, –
Rai de iad și iad de rai.

Lume, cui să mă mai dai?!

Corabie înaltă

Prin ploaie, capul săvârșește chipul
Rotire de secunde zdrobitoare,
Iar startul către partea viitoare
Va ști să ardă ochilor nisipul.

Sărutul înodat va stinge firea,
Voită întâmplare a tristeții,
Cu pași de cer din zona tineretii,
Corabie înaltă, nemurirea.

Însă lumina e afară, plânge...
Pe ritmuri și idei nemaivăzute
Se nasc plutind ferestre decăzute

Din centrul cu privirea înălțată;
Un punct ales visează că va frânge
Ceasul scaldat de apa înghețată.

Tâlharul serii

Să nu mă lași întins, tâlharul serii,
Cu ochi înalți, creștând doar pe o
parte
Dinții de fier ai malurilor sparte,
Mușcând din trupul gol al învierii.

Să nu îmi sprijini luntrea-n luna
ruptă
De pas cu frig, afecte cunoscute
Și voci din noi, parcă în doi născute
Spre a urca în rana întreruptă.

Să știi, timid, a împleți fluidul
Retras abrupt în albe țări cu
ploaie,
Să arzi sprânceana îndoită-n
straie

Din care încă mai respiră vidul
Pietrificat atunci, nici nu mai știu,
Când am crezut că încă nu-i târziu.

Zvonuri și ninsoare

Eu te vedeam de sus cum arzi lumina
Dorințelor născute-n ceasuri care
Ștergeau un gând, la urmă, în urcare
Pe drumul des privit, albind retina.

Albastră-i curățarea pe sub vină
Și verde e chemarea de o seară,
Soartă pe soartă, cei ce se aflară
Nu pot privi în ochi care suspină.

Te-am așteptat cu lotuși printre valuri
Cu pașii oboșiți de ars pe maluri,
Să ne unești, țării, sticliri enorme

Și invadări în lumile informate
De-aici, de nicăieri, topiri de soare,
Atunci când naște zvonuri și ninsoare.

Ore diferite

Ca sfântul, răcorit de roci știute,
Adăposteam cu malurile tale
Sensul uitat al verilor astrale
Și timpul, când privirea îl ascute.

Întinsă-n dublu pas e depărtarea,
Suntem veniți în ore diferite;
Fără aflarea paginii smerite
Ce nu a fost întoarce disperarea.

E tremur mersul de lumini și cale,
Ce legea a uitat, acum, rafale,
Aruncă anii zâmbitori în mare;

Iar puntea ce o clatin strigă-n lume
Că vei putea avea același nume
Numai ca să dorești a mea chemare.

Flux

În josul mărilor parfum de drum revine,
Iar fluxul nu mai vrea singurătate...
Aceleași brave seri ne dor furate
Când au scăpat diurnelor cortine.

Să nu mai retrăiești, voi fi aproape,
Cu fiecă obol de vis, o dată,
Cât poți fi de frumoasă și curtată...
Caii noptateci încă vor să trape.

Așa vor trece ani prin zi și oră,
Iubirea se dilată, e sonoră,
Mă tot întreb cu frig și ger în palme

Cine dilată roua, sunt sudalme
Ce nu au fost iubite-n tinerețe
Și băntuie amorul, îndrăznește.

Sirena

Roata de tren învârte-n doi destine,
Te duc și te aduc, cine mă cheamă?
Port la minut, cândva, zvonul de flamă
Întinsă înghețată către tine.

Cuvintele pornesc cirul din lume,
Aducerea aleargă înspre minus,
Vreau să pătrund distanța dintre sinus
Și murmurul poemelor postume.

Sunt liber cum e norul ars de raze,
Va fi o noapte sau o zi ferice?
Nu vreau răspunsul crud să mă
despice

Sau să urăsc iubirea, clipa, marea,
Din salt în salt sirena e damnarea
Ce-o mărunțesc pe muzică de
frazе.

Unicul hotar

Eu te ascund în după-vieți de lună,
Fără sărutul zilnic a minciună,
Am ars pe drum regrete amânate
Și flori de negru, învieri ratate.

Când învățam că marea e sărată,
Că apa nu mai este înrămată,
Din plinul serii asmuțeam nebunii
Să prevestească dor închinăciunii.

Vopsește-mi inima-n picturi de gală
Fără tăcerea umbrelor aparte,
Te mai aștept ca glasul să mai
poarte

Frumosul vis spre nunta grea de
fală,
Când poate vei ucide altă carte
Pe unicul hotar al ruptei arte.

DAN PERȘA

Ștefan

(din romanul *Cărțile vieții*)

Ștefan privi în sus cerul cu nori subțiri și lungueți, își ridică sprâncenele, dar nu ca să-i pară lui Burcuș mirat, ci pentru a face ochii mari aidoma unui înțelept care privește candid. Era aceeași zi în care stolnicul, tătâne-său, mergând spre Mizil, socotise iar câți din oamenii lui au murit, Gavriil ucis aproape de Podul Mogoșoaia și Gheorghie ucis pe grindul lacului Herăstrău și Nicolae ucis și părăsit pe câmp, la un ceas depărtare de conacul Potlogii, și bătrânul Cârstea ucis în fața casei lui de trimișii lui vodă și după ce socoti astfel, încât din cauza acestei socoteli i-au izbucnit lacrimile, stolnicul gândi că asta nu are importanță, căci vedea cum viața e pusă între parantezele istoriei și totuși cerul exista, foarte înalt în acea dup-amiază și era străbătut de nori subțiri și lungueți și dealurile existau și ele cu viile în care strugurii creșteau pe vrejuri și se coceau în ciorchini și pe malul pârâului mai mulți oameni se adunaseră de pe câmpul cu orz și au întins șervetele pe iarbă și pe șervet au pus masa lor simplă, sărăcăcioasă și mâncau și vorbeau și respirau și stolnicul simți bucuria lor, pentru că era un an mănos și va fi bogăție.

Și când privi spre casă, Ștefan o zări pe Lucia cum iese pe ușă în pridvor și își ridică puțin rochia lungă ca să poată pași pe scări și trece în ogradă, intrând în cealaltă casă, bătrânească, unde stolnicul, tătâne-său, intra și stătea să viseze uneori, încât lui Ștefan nu-i plăcea să intre acolo, deoarece visele sterpe ale bătrânului impregnaseră aerul și pereții și grinzile odăii și așternuturile patului, ca și când ar fi fost visele stolnicului o sudoare de om bolnav. Dar văzând-o pe Lucia că dispăre dincolo de ușa de stejar, Ștefan își luă avânt cu pași mărunți și sacadați și înaintă spre casa veche pe un drum sinuos și mișcând ritmic brațele și pufăind aidoma locomotivei lui de jucărie pe calea ferată întinsă peste câmpuri. Pătrunse în odaie și privi spre Lucia și Lucia se opri din treabă și privi către el, poate că mirată de apariția tânărului boier. Apoi își văzu mai departe de lucru și înmuie mănunchiul de pene de gâscă în ulei și îl trecu peste lemnul stâlpilor și se înălță pe vârful picioarelor, ca să ungă grinzile înnegrite de vreme și lemnul sorbea uleiul, căpătând luciu, încât Ștefan privi mirat cât de strălucitoare este odaia veche și cum din lucruri se răspândește o lumină difuză și caldă și grinzile emană miros de candelă, iar când privi mai atent, își dădu seama că toate acestea

nu se datorează uleiului, ci prezenței Luciiei. Se așază pe marginea patului și privind lung spre Luciia, începu să îngâne un vers:

*Când iubirea ta te-a părăsit,
Inima-i un clovn îndrăgostit...*

și atunci Luciia se opri iar din dereticat și privi către el și Ștefan nu știu dacă ea ar fi vrut să se apropie de el, să-i ia capul în brațe, să-l cuprindă la piept și el să-i asculte o vreme, cu urechea lipită de sâni, bătăile iuți ale inimii, ca să ghicească din ele pulsația lentă și nesfârșită a universului. Și să aud în sânii ei freamătul laptelui ce va fi, ca un potop, spuse îngânat Ștefan, iar Luciia atunci se duse la el și i-a cuprins capul la piept.

– Nu ești decât un copil, pe când eu sunt femeie, spuse Luciia.

Și Ștefan auzi în sânii ei fraze aidoma curgerii vieții, ca un fluviu trândav și mălos și cu maluri fecunde și sufletul lui se bucură la auzul acestei povești pe care, demult, visase să o povestească însuși, așa cum povestea bătrânul Cornea din Potlogii, alt sat al moșiei stolnicului Costandin și curgerea frazelor sale să fie curgerea vieții. Și auzi curgerea și auzind șopticăiala apelor la maluri, lui Ștefan îi veni un gând, sau era mai degrabă imaginea unei corăbii ce trece imensă peste câmpiile Câmpenilor, cu toate pânzele desfășurate și atunci ieși valvârtej din odaie și porunci adunarea întregii suflări la conac și când oamenii au sosit, bărbați, copii, neveste și fecioare, le explică anume ce și cum să facă și să dreagă, dar nimeni nu mai auzise de așa ceva și noroc numai cu prinsul stolnicului Costandin, lăsat de boier să șadă pe moșie între clăcași, că știa, din călătoriile sale fără hotar pe uscat și pe mări, despre lucrurile visate de tânărul boier. Chiar din acea zi, cu târnăcoape, lopeți și hârlețe, au început să sape un canal ce tăia câmpia spre depărtări și a unit conacul boieresc cu Dâmbovița, iar așa cum le-a arătat prinsul, un bărbat despre care nu știai dacă e cazac sau turcoman sau ugro-finic, cu arcade largi și frunte ce se îngusta spre creștet și brunet-negricios, cu ochii mici și o imensă mustață sub nas și numit Attila-Mustafa-Serghei, au construit pe canal, chiar în dreptul conacului, un ponton și în săptămânile ce au urmat, pontonul deveni port și acolo s-a ridicat schelăria primei corăbii a lui Ștefan, din lemn de tei, o veteră cu trei catarge, șase vele dreptunghiulare, stoca, trinca, rândunica, iar la pupa meșterul Onuc, mai marele stolerilor, i-a sculptat bustul zeiței Dochia, iar potcovarul Grigore i-a turnat o ancoră ștregară. Ștefan călători o vreme, căpitan, cu oceanul la ochi și chipiul triunghiular pe cap, dar când începu lucrările unui port în București, pe Dâmbovița, aproape de Patriarhie, Ația luă seama de așa bazaconie și confiscă nava, încât tânărul boier, urmat de ceata peștriță a echipajului condus ca șef de Attila-Mustafa-Serghei, fu nevoit să bată drumul cu opinca, două zile, până la conacul moșiei. A mai construit apoi, în următorii ani, un trauler, o liburnă, o fregată, o salandră, un caic, ba chiar și un piroscaf, însă nu mai călători vreodată spre București, ci s-a plimbat de colo-colo, de la conac la Dâmbovița și înapoi, fără să mai încerce o transbordare, chiar dacă visul său, întâiul, fusese să bată drum pe ape până la Dunăre și prin fluviul trândav și mălos și cu maluri fecunde, să ajungă la marea cea mare. La fereastra cabinei vetrelei își pusese o perdea din ograndi albastru, care filtra lumina, făcând-o să semene cu azurul de deasupra mării și, uneori, cercetând un planiglob peste care purta un compas, privea pereții albăstrui și lumina groasă ca o apă, în care el plutea. Când naviga, din depărtare oamenii ce nu știau de canal, vedeau o imensă corabie cu velele întinse, alunecând deasupra șesului.

Fiindcă se apropia sfârșitul lui septembrie, când Ștefan ieși din pătul, unde dormise, constată că adevărata toamnă a venit cu norii suri întinși ca un lac rece peste cer și îi plăcu răcoarea și inspiră adânc și privi în sus în gol și simțindu-se ca un boier bătrân, bărbos și îmbrăcat cu enorme veșminte. Gândi cam pe unde ar putea fi tătâne-său și întrebă văzduhul:

– Tot pe cal, tot pe cal, stolnice?

Apoi râse și simți răcoarea sfârșitului de toamnă, care-i pătrundea sub cămașa deschisă și gândi că nu își va lua haine groase până când frigul nu va alunga cu totul căldura verii adunată în trupul său ca un chin plăcut și până când nu se va răcori și nu va tremura puțin și nu se va rebegi. Și se învârti o vreme prin curte, respirând și fără să vrea altceva și îi veni gândul că tare plăcut ar fi să poarte sumanul bunicului său, întră în casă și îl îmbracă aidoma cămășii sale, lăsându-l să atârne neîncheiat. Îmbrăcat cu sumanul, Burcuș nu îl recunoscă și scoase colții și mârâi,

– Nu mă lua la fugă, că te iau la trântă, îi strigă Ștefan și Burcuș își recunoscă stăpânul după glas și veni și se linguși la picioarele lui. Ștefan stătu în loc, își bombă pieptul, mândru, simțindu-se aidoma bunicului său, cel pare că ieșit dintr-un basm, rotofei și roșu în obraji și bucălat și care bea o vadră de vin ridicând butoiul în brațe, sprijinit pe burtă. Dar îi veni în minte iar tătâne-său, stolnicul Costandin, neîntrerupt călare pe cal și mergând ca într-o veșnicie, fără oprire și țintă. Mergea cu tovarășii săi printr-un ținut cu aer lăptos și fără să atingă pământul, plutea adică și mergând, nu înainta spre ceva, ci se purta spre nicăieri.

– Pace, pace, stolnice!, strigă Ștefan, ca și când ar fi rostit o litanie și răsucind palma în sus, înspre văzduh, suflă un porumbel din palma lui și hulubul se înalță spre cer, într-un zbor încordat, dar Ștefan îl vru în turn și porumbelul se întoarse din drum, planând și se lăsă pe casa de apă și poposi acolo, privind de sus la tânărul boier. Și apoi aerul se umplu de păsări, de alunari și cireșari, de penții, cânepari, țarci, lăstuni de apă, mierle, sfredeluși, rândunele și scatii, sturzi, cocoșari și turturele, ce zburau și ciripeau în legea lor, făcând larmă și tulburând văzduhul. De ce să-mi fi pierdut cumpătul, se întrebă Ștefan și parcă opreliști s-ar fi așezat în fața lui, dar înainte-i nu era decât Lucii, ținând în mână mâna stolnicului Costandin.

– Până la masacrul final, strigă Ștefan, ca și când ar fi purtat o bătălie din care nu putea ieși victorios, dar nici să dea înapoi nu putea. Dar tresări când auzi în spatele lui o voce și inima i se înfieri când recunoscă că vocea era a Luciei, însă nu s-a întors, ci rămase așa, cu privirea pierdută spre zările sure cercetate de el, gândind ca nu cumva să nu fi fost decât o scornire a minții vocea ei. Și vocea, cu flexiuni molatece și rugătoare și purtând pare că după ea o trenă de suspine, îi străbătu lui Ștefan prin trup, îi trecu prin piept, se strecură ca un balsam pe șira spinării și de acolo fugi în picioarele lui făcându-le să tremure, iar apoi îi cutreieră ochii și genele și pleoapele și se azvârli ca o căldură în creierul lui, făcându-i creștetul o sală rituală, unde reverberă ca un ecou.

– Conașule, te rog..., spusese vocea, iar apoi tânărul boier auzi pași în spatele lui și când, înspăimântat de intuirea plecării Luciei se întoarse, ea se afla departe și, cu o broboadă pe cap, care s-o ferească de umezeala zilei, dispărea după colțul casei slugilor.

– Aaaaaa, răcni Ștefan și porni ca un zmeu, ca un leu, să rățăcească peste câmpia ulduroasă și peste culmi.

Văduva neagră*

Mă văd silit să constat că povestea asta a mea e pe cale să capete dimensiuni epopeice. La prima vedere pare într-adevăr neverosimil ca un portuleț turistico-pescăresc adăpostit la sânul Pontului Euxin, mic, ziceam, cât o scui pătoare, să devină, într-o suspectă ipostază mitizată, teatrul de operațiuni al unei alte Odisei. Deși oare cât de credibilă, respectând, desigur, proporțiile, e escapada lui Ulise, socotită, mă grăbesc să afirm, cea mai reușită diversiune, minciună a unui mascul care nu vrea să ajungă devreme acasă, din câte s-au pomenit vreodată? Un manual pentru învățăceii de toate vârstele care vor să-și păstreze identitatea în infernul unei căsnicii? Hai să fim serioși! Să rătăcești vreme de 10 (zece) ani într-un lighean cu apă sărată în căutarea Ithacai aflată după colț, inventând obstacole și peripeții pe care numai un ins uns cu toate alifiile precum Ulise și numai o naivă ca Penelopa să te creadă e o chestie salvată, ferită de anonimat doar prin artă. *Prin abuz emoțional*. Oricum, fie ca acest ilustru exemplu să ne contamineze și pe noi, urmașii fiului lui Laerte, amin!

Și acum s-o luăm de unde-am rămas. Vasăzică Solange îl amenința pe Vasile cu alte grenade lacrimogene, în vreme ce bietul om, pe lângă toate celelalte, se lăsa vizitat cu feroce insistență de vechea lui cunoștință, un lumbago temperamental. Picături de sudoare îi îmbibau sprâncenele, apoi se scurgeau, ca într-o clepsidră imaginară, pe globul ochilor iritându-l până la suferință. Încât, silueta ei, când țeapănă, trufașă, când prăbușită pe cocoașa motorului „... de-acum cine mă mai privește, cine mă mai...” se scâldea în cețuri opace, halucinante, cu urna funerară a lui Pepé animată parcă de o voință proprie, suspendată deasupra bărcii. Se târau acum de-a lungul digului de larg. Încotro? Vântul stăruitor, în cârdășie cu hula de fund, arunca jerbe de apă peste coama acestuia, stropindu-i din belșug pe pescarii aplecați, fără speranță, pe prăjinile lor neclintite și deopotrivă punțile pescadoreanilor păduchioase, aflate și ele în voluptuoase, senzuale legănări acvatică. Din pânțelele unuia se scurgea un șuvoi turbure,

*fragment din povestirea cu același nume

fierbinte după aburii ce-i însoțeau căderea, deși putea fi o simplă iluzie. „Ce-i ăla bac?” Barcagiul nostru rămase iar cu gura căscată. De undeva, din fundul unui abis de suspine și vorbe fără șir, se înălța acum o voce limpede, fără urme de umezeală. „Ce să fie? Un dormitor pe apă.” „Și de ce suntem, mă rog, așa de îmbufnați?” „Cine?” „Tu!” „Adică dumneata.” „Pentru că...” „Știu. Știu ce vrei să-mi spui. Dar n-are voie și omul ăsta, sau ce-a mai rămas din el, cenușă adică, să-și răsfete amintirea într-un loc mai acătării, și pentru el, și pentru liniștea noastră? *In Gotz tnoim ffișen tir unde de iom...* În numele Domnului te logodesc cu marea. E-n regulă! Mă tem totuși să nu mă bălbâi când urmează să-i împrăștii... Spune-mi, te rog, părerea dumitale! Negrul seduce?” „Care negru? Un-să se ducă?”

O rafală de clinchete de cristaluri rostogolite. „Oh, nu m-ai înțeles... Iartă-mă... Oh, nu mai pot! M-ai făcut să râd până la lacrimi... Doamne, de luni de zile n-am mai râs cu atâta poftă! (Că până și moaștele răscoapte ale lui Pepé păreau să se amuze săltând pe pieptul femeii) Nu *se-duce*. *Seduc*, adică culoarea neagră, asta, de doliu, are ceva, așa, pe vino-ncoace? E incitantă, cum să zic, provoacă bărbații...” „Aha!” replică el mecanic, acrit, dar tocmai când își zicea că viața asta nu merită trăită își aduse aminte de R.D.V.-ul (rachiu de vin, n.n.) ascuns undeva într-un ungher al bărcii, ferit astfel de gâtul lui Tase. Așa că lăsă ramele în voia lor, își răsuci bustul într-un chip care dovedea un exercițiu îndelungat, rafinat în cele mai mărunte detalii și, ghemuindu-se nițel, extrase cu mâna teafără din cotlonul numai de el știut bidonașul cu otravă. Încă nu, dar spera ca, în curând, să se simtă ca acasă. *Așa, Tase, băiatule, te-n nară, în ce rahat m-ai băgat...* „Ce bei acolo?” Vasile îi văzu mâna întinsă poruncitor peste cocoașa motorului; avea niște degete lungi, isprăvite cu niște unchii sidefii, încovoiate ca niște gheare. Carnivore. Anume croite să înhațe. „Dă-mi și mie!” Era, pentru prima dată de când, prăvălită în barca lui, se dovedea absolut previzibilă. „Uau!! Asta-i otravă curată! De omorât gândaci! Dumnezeule, cum de puteți înghiți așa ceva?” Scuișând, tușind și icnind. „... Până se dă gâtul...” conchise Vasile care, după ce-și recuperă obiectul, stătu o clipă în cumpănă dacă merită sau nu. Își zise că-i o treabă creștinească. Așa că, înainte de a înșuruba capacul, înclină un pic bidonașul peste copastia bărcii lăsând să se prelingă scurt o șuviță subțire de poșircă... „Ce faci acolo?” „Păi... O lacrimă pentru răposatul. Să-i fie țărâna ușoară...” „Care țărână? În viața lui n-ar fi pus în gură zeama asta de boschetari... Și-acum unde mergem?”

Se aflau încă la adăpostul peretelui înalt de beton care, dacă nu-i cruța de jerbele de apă venite de sus, îi apăra de vântul aprig dinspre, cum v-am mai spus, nord-nord-est, cu totul ciudat în acest anotimp. „Vedem noi acum” răspunse Vasile, încurcându-se din nou în rama buclucașă, *te-n mă-ta, Tase, bolovan puturos și nesimțit, nesimțitul ce ești*, brusc iluminat, traversat de o idee a cărei genialitate nu putea fi comparată decât cu simplitatea ei la fel de genială. Am putea chiar îndrăzni să afirmăm că sursa inspirației nu era întru totul străină de conținutul bidonașului. „Oh, slavă domnului, încă puțin, iubite-lule, și-o să mă spal de păcate, Manina ta e lângă tine și te apăra de țara lui Șeol de care ți-era atât de frică, și de toate relele lumii... Și nu mai bea atât, Vasile, cu tine vorbesc, că mi-e greață numai când te văd cum bagi în tine mizeria aia! „Aha!” Cu Vasile tresărind violent la răsucirea plină de făgăduințe funeste a vocii ei știută de mult, dar de unde? „... Proiectaserăm o vacanță de vis în Malibu, apoi, cu sănătatea lui tot mai deteriorată, ne-am resemnat mulțumindu-ne cu o escapadă aici, alături, în Ciclade. N-am mai ajuns nici

acolo. Oh, aș fi picotit pe terasa unei cafenele, pe malul Egeei, cu sentimentul reconfortant că sunt ocrotită și că-l merit, și cu un pahar aburit de rețină-n față, sorbind din el cu înghițituri mici, de vrăbiuță, hoinărind cu privirea pe întinsurile mării. Ai fost vreodată în Egee? Hei! Ai fost vreodată în...? „Da!” „Minți! Elada... Lăcașul zeilor... Pepé se dădea în vânt după cockteailurile cu lapte, eu nu puteam să le sufăr, și rareori, rar de tot, un pahar de vin amar cu ocazia Roș Hașaenei, un Bourbon cu soda...” „Cu ce?” „Cu sifon”. „Aha!” „...Era de modă veche, ultimul înțelept hasid din vechea lor comunitate... Un soi de fundamentalism, dar nu fanatic, care studiase metodic și comparativ Biblia și Talmudul, purta kippa și iarna shteiml, se ducea regulat la sinagogă în haine de sabbat, mânca numai cușer dar și-a îngăduit să adopte, să zicem așa, să se devoteze, împotriva moralei iudaice, unei *șikșe*, o creștină adică, obișnuind să spună, cu speranța celui căzut în păcat, aăă... da, *Netah Israel lo ișacher*. Dumnezeu nu ne va dezamăgi. M-a socotit o provocare a destinului și a vocației lui de taumaturg, a făcut tot ce i-a stat în putință să-mi refacă viața și frumusețea, cu toată teama lui mistică de a fi surghiunit, după ce se va fi stins și ars, în Șeol, casa morții.” „Aha!” „Și atunci, spune-mi, în fața acestui devotament există, omenește vorbind, o cale interzisă de a-l recompensa?” „Păi...” „Ei, bine, dragă Vasile, după îndelungi și chinuitoare chibzuințe am ajuns la concluzia că nu există nimic reprobabil, în ciuda prejudecăților devenite, cu timpul, legi cretine și ingrate după care ne orientăm, marinari rătăciți în Valhala, în a le răspunde după cerințele lor și nu după... iartă-mă, sunt prea tulburată, parcă m-aș afla într-un confesional, așa... va să zică după cerințele celor ce s-au devotat nouă... În fine! *Orice creație* – asta era principiul lui însuflețitor – *fie ea oricât de reușită, zicea, contemplându-mă goală – e un fluid dezordonat, haotic de molecule, arbitrară, aleatorie coliziune de atomi a căror dezagregare e inevitabilă dar cu șansa de a-i amâna deznodământul. Mă supun și eu, ține minte, ține minte, mi-a zis, acelorași legi biologice, dar nu vreau, nu vreau, subliniez, mi-a spus, să rămân supusul oricărui zeu care a strălucit vreodată pe firmament. Vreau să trișez cu complicitatea ta, bineînțeles, la timpul pe care-l vei socoti potrivit, cu sau fără încuviințarea mea, indiferent dacă ea se va dovedi sau nu responsabilă. Așa-mi zicea, ars de febre necunoscute... Citea în mine, Vasile, în carnea mea, tot așa cum se cufunda în lectura rituală a Haggadei; eram, după el, o versiune profană a Pentateuhului, din care obișnuia să recite, la urechea mea, în ritmul monoton al unei melopei senzuale de o nemaipomenită tristețe. O tristețe în stare să-mi înlocuiască cel mai dureros de dulce orgasm... Ai citit sau n-ai citit. Cred, nu te supăra, că n-ai dus niciodată o carte până la capăt, nici măcar o rugăciune. E acolo un indian care... Dar e mai bine să respect ordinea lucrurilor. În ultimul timp mi se devotase mie în totalitate, renunțând la o clientelă regală, socotindu-se cel dintâi în specialitatea lui... și mai ia sticla aia de la gură, iartă-mă, nu cred că o să mai pot... nu mă dezamăgi, da, nu cred, ziceam, că o să mai am prilejul fericit precum cel de față de a mă descătușa, de a mă elibera de mine însămi... Până într-o zi când... Ai citit *Crimă și pedeapsă*? A lui Dos... Te-ntreb ca o proastă, scuză-mă. Tocmai îmi aplica niște comprese termale pe fese, pe coapse, îngrijorat de primele semne ale celulitei: holera aia, ciuma bubonică a frumuseții care începe prin a te obliga să nu te mai dezbraci în lumină curioasă. A îngenuncheat lângă patul meu și a rămas acolo. Inițial, am crezut că e vorba de una din atitudinile lui obișnuite de prosternare în fața frumuseții mele, dar când am văzut că nu se mai ridică... Ce mai, l-au diagnosticat cu afecțiuni severe coronariene cu*

consecințe cel puțin... O dublă tragedie! Una în sine, cealaltă, chinuitoare și îndelungată. Dacă și-a revenit relativ din prima, adică i-a supraviețuit, a doua îi anunța sfârșitul ca bărbat și-al meu ca femeie. Mai precis, hei, Vasile, cu tine vorbesc, i-a fost confiscată orice sursă emoțională în stare să-i grăbească sfârșitul, oricum aproape. Ți dai seama, Vasile, ce a însemnat asta pentru noi, pentru concubinajul nostru fericit de unde fiecare își lua partea ce i se cuvenea? O, se înțelege că sex adevărat cu Pepé n-am făcut niciodată, încă de când l-am cunoscut. Suferea, dragul de el, de disfuncții erectile... Adică, în limbajul vostru murdar, nu i se mai scula. Șaptezeci și... ceva de ani, îți închipui? O, dar câte stratageme, câte mijloace matern-perverse stau la îndemâna Dalilei pentru a-și convinge partenerul de pat că e copleșită de virilitatea, de potențele lui performante? *Hămesitule, nu-ți mai ajunge? Complicitând, fără consens verbal, să escamoteze un handicap irecuperabil? Ești un taur, lasă-mă, cruță-mă, ți-am dat tot ce pot, mi-ajunge!* Și alte chestii de-astea de care sunt în stare, nativ, până și parașutele alea ale voastre din cartier, ca să guste apoi ilicit din fructul dulce al iubitelui ei viril poate la fel de trecător. Nu am dovezi concludente cum că, cel puțin în ce-l privește, aceste benigne perversiuni izvorâte din cea mai sinceră tandrețe au reușit să-l facă să creadă că este ceea ce dacă o fi fost vreodată nu mai putea să fie nicicând. Dar aveam din parte-mi optimismul lui incurabil, credința fecundată de dogmele lui, – or fi fost dogme, or fi fost adevăruri revelate, nu știu – credința deci că, dacă trăiești destul de mult, se poate întâmpla să te întâlnești și cu incredibilul. Ba chiar și cu imposibilul. Căci, te întreb, Vasile, cu tine vorbesc, atâta vreme cât suntem unici și vădit irepetabili, n-am putea spera să devenim primii candidați la tinerețe veșnică, cu bonusuri retroactive, nefolosite la timpul potrivit, de candoare, tupeu, speranță reîntregită și puțință așijderea? Ca să treacă instantaneu la părerea la care, personal, n-o agrease până mai deunăzi, că Yahve-ul lui are grijă să ne dezamăgească, pentru a ne păstra cuminiți în ograda lui; *numai efemeridele*, murmura el, cuprins de o febră necunoscută chiar și pentru cei ce-l monitorizau, *pot gusta măsura eternității*. Pe mine personal mă durea, dincolo de suferința lui cu sfârșit previzibil, aaa... ce voiam să spun, mi-am pierdut, uite, aaa... Doamne, ce obosită sunt... da, dincolo de suferința lui atroce de a constata că nu mă mai poate face să mă simt femeie, ceea ce, de fapt, era o suferință numai de el trăită, câtă vreme, în ce mă privește nici n-avusesem prilejul s-o ajung, din urmă, vreau să zic... Unde eram? Da... Suferința asta, vasăzică, la fel de veche pe cât de veche era cunoștința noastră, acum sunt răutăcioasă, iartă-mă, Pepé, te-ai încălzit de tot, te bate soarele verii, iubitele, în curând vei jubila în răcoarea eternă a mării... uite că iar am uitat ce voiam să zic... Iar bei, omule, o, doamne, Pepé, ce misiune ingrătă mi-ai hărăzit, nu-mi ajunge, Vasile, mă aduci la disperare, cât mi-a fost dat..."

Omul nostru ajunsese acolo unde, ca să mă exprim poetic, pâraiașe limpezi susurau deja sub zăpada cernită a iernii bătrâne și obosite. Adică se cam trolilase dar nu atât de tare încât să nu-și dea seama unde este și ce are de gând să facă. Mai avea ceva de tras până la fostul punct grăniceresc aflat în capătul digului de larg și de-acolo... Vocea ei voalată: "...mă durea mult mai mult, de ce să mint, descoperirea că Pepé, mai ales libidoul lui restant, cum să zic, înceta să mai fie sursa terapiei mele. Aici, cu cenușa lui în mână, e pentru prima oară când o recunosc fără să-mi fie teamă de autopercuții morale. Sau înfruntându-le cu motive pe care le presupun măcar tolerabile." „Aha!” „Aha, ce? Izvorul puterii mele de a seduce prin farmec și grație, frumusețe,

senzualitate, sursă inepuizabilă de doruri, visări și vise erotice se afla din nou pe cale de a secătui. Mă pândeau, fără ilustrul meu Pygmalion, perspectiva sumbră de a mă întoarce la ceea ce Mario numise cu dispreț *Marfă biodegradabilă*. A fost, mărturisesc, a doua sau a treia, mă rog, apocalipsă a vieții mele, prima dintre ele fiind nașterea-mi fără voie. Pentru că nașterea, Vasile, fără consimțământul tău prealabil, oricum imposibil, este, prin ea însăși, o crimă cu premeditare, cei ce te aduc pe lume aflându-se deja în revelația amară a acestui fatal deznodământ. Câtă vreme, o spuneau toți cei trei mai mult sau mai puțin iubiți ai mei cu state-n serviciu, într-o manieră sau alta, viața este o insulă efemeră, amăgitoare, smulsă din adâncurile oceanului etern al morții... Uită-te la mine! Vasile! Cu tine vorbesc! Deși sunt încă tânără, am mai mult trecut decât viitor. Dă-mi să beau!" „Poftim?” „Ce-ai auzit! Dă să beau din poșirca aia a ta galbenă și scârboasă.” „Da' n-ai... Nu e...” „Nu contează! Numai s-o ștergi la gură puțin.”

În vreme ce Pepé se odihnea la sânul ei avântat, perfect paralel cu orizontul mării părănd să soarbă alături de ea, de Solange, la fel de dezgustat, de scârbit, din cocârțul altfel scump la buzunarul lui, al Ciontului. „Mda! Uau! E imposibilă, și totuși... Unde eram? Așa! I s-a contraindicat vasăzică orice contact carnal, mă înțelegi, susceptibil de urmări fatale. De-aici, ce să mai spun, s-au ivit complicații. Devenisem, pentru el, artist genial al unei opere fatal amenințate de spectrul degradării, respectiv subsemnata, o bombă cu explozie iminentă la cel mai apropiat contact. Până și la cel al iluziei, închipuiește-ți! Orice femeie, oricât de adorată, oricât de plină de grațitudine, s-ar fi retransat pe poziții defensive... Nu știi cine spunea că femeia este timpul bărbatului. Ei, bine, eu am fost timpul lui, al lui Pepé, chiar dacă numai pentru o scurtă bucată de vreme. Îi dădeam, ca de dincolo de un clopot de sticlă, dovezi de iubire, de tandrețe, la nivelul, mă înțelegi, simplelor insinuări, un balon de oxigen pentru a-l ține în viață, Și, de ce m-aș ascunde de tine, că azi te văd, azi te uit, de ah-urile tale, Vasile, cu tine vorbesc, după o secetă prelungită care-a urmat despărțirii de Mario virilul, uite, să nu mă mișc de-aici... Mai dă-mi puțină, de-aia... și n-o mai șterge la gură butelcuța, că doar beau tot după mine... Așa! Unde eram? Așa! Da! Și nu mă mai zgâlțâi atât! Vasăzică... Vasăzică... A, da! M-am supus unui proces de conștiință; feto, îmi spuneam, lasă-te supusă unui proces de conștiință în care să se înfrunte, fără pilele tale, fidelitatea, castitatea, bla, bla, bla, cu nevoia irepresibilă de a te consuma pe bune... Puah! Zeama asta e înfiorătoare! Sunteți, cel puțin tu și Tase al tău niște sinucigași. Dar niște sinucigași veseli. Vă invidiez!... Ha! Știi că tâmpenia asta a voastră, sau, mă rog, are efect neuronal? Dacă n-aș fi într-o barcă, unde m-a cărat Pepé, aș zice că sunt într-o barcă pe valuri. Ce mai ziceam? Aha! Vezi? Aha! M-am molipsit de la tine. Nevoia de a mă păstra femeie în funcție, chestie pentru care, iarăși fără a fi consultată, musai să mi-o asum. N-am avut încotro, am luat în considerare ca pe, cum să zic, un argument în favoarea acelei nevoi organice, convingerea lui Pepé, aici de față, că fidelitatea conjugală, mă rog, nu-i altceva decât o stupidă convenție socială, o îndrăzneală laudabilă atâta vreme cât nu duce la înstrăinare, la rătăcire... Trebuia să mă păstrez ceea ce, în fond, redevenisem sub mâna lui: femeie. Voi credeți, bărbații, că orice damă mișto are din belșug ceea ce alea bocii caută fără să găsească. Până la proba contrarie, Vasile! Cu tine vorbesc! O mare, uriașă greșeală pentru bestiile nesatisfăcute din voi, iartă-mă, dar mai ales un foarte mare păcat față de multe dintre surorile mele de suflet, frumoase de pică, dar, la rândul lor, la fel de nesatisfăcute. E limpede că...”

*Arză-te-ar pe mațe, nașparliule! Belește ochii pă unde umbli harhageaua! Nu vezi că mi-ai agățat meșina? Un tuciuriu, smuls din amorțeală. „Hai sictir!” „Și io ce să le dau la puradei?” „Ți-aș spune eu ce, da’ sunt c-o doamnă...” Apoi, către ea: „Da! Și eu ce treabă am cu asta?” „O clipă!... Din dorința de a fi, de a rămâne ce sunt, am călcat, cum s-ar zice, într-o mentalitate vulgară, ipocrită, strâmbă, cu complicitatea sau consimțământul tacit al adoratului meu. Câtă vreme nu mă întreba de ce vin noaptea târziu și de unde... De unde? Caramboluri trecătoare, fără urme, niciodată repetate. *Medicație în regim de urgență. Terapie de șoc.* Mă socoteam castă, ca o clientă dezinteresată a unui salon de fitness, întoarsă acasă după o ședință istovitoare, dar tocmai prin asta dispusă să-i acord un supliment de tandrețe, de care categoric avea nevoie, ceva între matern și... Nu-mi închipui că starea mea sufletească post-coitum nu-i denunța un indiciu evident al, să-i zicem, rățării mele. Cu foloase, evidente pentru statutul nostru conjugal... Plus că pielea-ți redevine elastică, ochii-și reiau strălucirea de carnivora, toate astea din prea-plinul tău recâștigat prin așa-zisa contrabandă. În arsenalul infinit, pe cât ne este de infinită imaginația, al judecăților care ne îndreptătesc gesturile și atitudinile, descoperisem o chestie destul de sofisticată, așa că nici nu-mi pasă dac-o pricepi sau nu; cum că, dragă Vasile, străbătând, ca un avion, norii adulterini, mă alimentam în zbor, atât cât să aterizez din nou în afecțiunea sinceră, confortabilă și întăritoare a lui Pepé... A căzut apoi într-o stare de prostrație, de somnolență... Bașca că interdicția de a mă atinge chiar cu alte intenții, vorbind de cele profesionale, îl deprima profund... Adormea instantaneu, cădea în abisuri, medicii, pe lângă alte alea, i-au depistat un început de narcolepsie, dar cu momente de luciditate în care mintea lui strălucită, spiritul lui ironic, marca genialității, acid, îmi descoperea omul de altădată. Nu trebuie să trăiești cu un om o viață întreagă ca să nu-l poți socoti al tău de la începuturi. *Domnul ne învață* – spunea el, parcă justificându-se – *cum să murim*. În timp ce eu îi țineam mâna pe frunte. *Fără un antrenament temeinic n-am ști cum să trecem dincolo*. Își pierduse vasăzică o parte din facultățile fizice – nici nu mai vorbesc – și intelectuale, mai puțin, alături de umorul nesmintit și de concupiscentă, sau măcar sugestia, fantoma ei. *Tânjesc după amnezia neantului, mavrica șeli, Manina, lasă strălucirea mea, te rog, cenușa trupului meu să ningă alene, alpin, pe muntele tău venusian... Și apoi, așterne-mă pe patul etern al mării... În Gotz numân maht tnoim ffișen...* Făcuse, ce-i drept, multe năzbâții în viața lui (mai zicea Solange, clipind din genele ei nefiresc de lungi, încât ai fi putut crede că bătaia lor de aparente aripi ar fi încercat aiurea să ventileze aerul cald, zăcut, în care respirau) pe care le recunoștea tot mai rușinat, tot mai angoasat, la gândul că Elohim îl va surghiuni, după moarte, în *Casa morții*, unde stăpân e Șeol, tărâmul umbrelor. „Ți-a cam plăcut să te cățeleşti?” se auzi mormăind Vasile, surprins el însuși de ce mormăise.” „Poftim? Ești un măgar. N-ai decât să crezi ce vrei. Nu mă supăr. Nu ești singurul care mă judecă greșit. Oricum, îmi pare bine că te aud spunând și altceva decât *aha*... Și-ți mai mărturisesc, Vasile, că de mult nu m-am simțit atât de bine... Mă simt... ești, ce mai, un mediu extraordinar, te asigur că nu sunt mulți cu harul tău de a tămădui ascultând...” „Păi... „Și încă n-am terminat, vreau să spun că n-aș vrea să se mai isprăvească niciodată...” „Păi, sigur...! Da’ mie...” „Poftim?” „Nimic!” „... Vreau să spun că, în ultimul timp, renunțase, în deplină cunoștință de cauză, să se mai hrănească. L-ai citit pe Moby Dyck? Oh, te-am mai întrebat o dată... E acolo, Vasile... ce mama dracului e cu marea asta care nu se mai termină, te zgâlțâie, că nici o sticlă nenorocită nu poți s-o duci*

la gură... E acolo un indian, așa, Quetzalcuatl, nu, ăsta-i din altă poveste, în sfârșit, un... de-ăla care trage cu harponul... care-și premedita moartea, închipuindu-și că stelele sunt niște insule îndepărtate, pierdute-n oceanul galactic, unde-și va putea și el prefira cenușa... Nu-i așa, Pepé?"

Vocea ei, de unde cunoscută, fâgăduind noi averse pluviale. „Mai dă-mi puțin!” „Ce?” „Nu te face că nu știi. Șterge-o puțin la gură... mamă, cu câte kile în plus mă întorc din bâzdâgania asta... Adică, las-c-o șterg eu. Mersi! E oribilă! Sirop de pufoaică! Bine! Zi-mi mai bine, uite că mă... de ce-ți zice Ciungu?” „Ciungu? Poate Ciontu. Ți-am mai zis. Fiindcă îmi lipsește un deget.” „Și cum ți l-ai...?” „Ți-am mai zis și asta. Adică cum l-am bulit? Uite, fii atentă!” (Am uitat ca pământul să evoc un scurt episod din viața lui Vasile care, dat afară de la C.F.R., își găsisese, cu o pilă de-a lui, nu contează, un *job* în port ca marinar necalificat pe o șalupă de incendiu care luase foc de două ori din te-miri-ce, spun specialiștii, și a treia oară dăduse semne evidente să se răstoarne, fără vreun motiv aparent în afara aceluia presupus că-și dorea din tot sufletul ei metalic să-și ia zilele. Între aceste momente grele, echipajul, redus la trei membri din rațiuni de economie, juca table pe sticle de oțet, trecute-n statul de plată ca remunerație lunară deoarece proaspătul proprietar al barabaftei, devenit falit peste noapte, rămăsese doar cu câteva cisterne de vin oțetit din falimentul celui ce-l precedase. Încât Vasile, scârbit și speriat, și-a luat tălpășița, pierzându-și obiectul muncii, și așa precar, rămânând cu ajutorul de șomaj și cu dreptul de a călători pe rutele auto municipale legitimându-se doar cu talonul de pensie moștenit de la C.F.R. Plus, cu încă câteva cunoștințe suspecte despre ce-i o ambarcațiune și de ce are ea darul să plutească până una-alta.) „Păi, eram ținută la dană dublă cu o șalandă scoasă la reformă când, hop, văd că springul slăbește și ne tot canariseam în tribord. Fug, bag servomotorul, canci, n-o ia din loc. Ne tot bandam. Trec atunci un socar prin sabord, mă salt peste copastie, cu gând să mă boțez de-un inel de pe puntea vecină sau să iau o voltă la vreo baba', sar înapoi, trag de palanc care se încoțopenise undeva, și... așa și pe dincolo, socarul face o buclă căcăcioasă și-mi prinde mâna, adică nu toată mâna, numai degetul la bintă, unde...” „Aha! Și cu drujba!” „Ce drujbă?” „Mai adineauri ziceai că ți-ai pierdut degetul la drujbă”. „Se prea poate.” „Dacă scădem două, înseamnă că te-ai născut cu cel puțin douăzeci și una de degete.” „Și asta se poate. N-am stat niciodată să le număr.” (Țin să vă reamintesc că, în tot acest timp, cadrul vizual și sonor, tactil cu atât mai puțin, cu excepția soarelui căzut mai către asfințit; plescăituri de rame, vapurașul harnic, chiote isterice de puradei cu adevărat fericiți vreme de-un anotimp dintre cele patru învățate la citire, alăptați la sânul verii materne, ocrotitoare, măcar prin aceea că nu le cere să se îmbrace sau să se spele zilnic...) O, Doamne, mă faci să râd tocmai acum, când... M-am amețit de-a binelea... Și n-o mai șterge atât că alcoolul nu... Și, haide, Pepé, îngerașule, nu mă mai dojeni! Îngăduie-mi o guriță și gata! *In Gotz numân maht noim ffișen tir und de ion...* Iartă-mă că te bombardez cu formula asta, sacramentală, dar nu vreau s-o uit atunci când va trebui să-i împrăștii cenușa în mare... E un ceremonial, mă-nțelegi? Nu-ți ascund că s-ar putea să și bocesc puțin, dar îți promit că va fi pentru ultima oară...” „Ultima oară până când?” „Până când am să uit ce ți-am promis.” „Aha! Și când zici c-a dat colțul?” „Ce colț...?” „Pepé ăsta al dumitale. Când a închis ochii, vreau să zic.” „O, aici e o problemă ceva mai... Teoretic uite, acum se împlinește o săptămână. Practic, i-am închis eu ochii, fiind, cum să zic, cea mai apropiată *fizic* de el... Mă consolează gândul că în privirea lui

cea din urmă scânteia un... semn de recunoștință. Mi-am aplecat, vorba vine, pentru că eram mai mult decât lipită cu... Buzele lui fierbinți, arse de febră: *Ai fost și continui să rămâi, Manina, o oază de senzualitate, iar eu beduinul tău însetat...* Frumos, nu? Și cu asta s-a sfârșit.” „Aha!” „... Plus alte câteva șoapte neînțelese. Au urmat formalitățile, taxe de succesiune, eu fiindu-i, mă rog, singura moștenitoare de drept, deși mi-am auzit vorbe că... în fine!” „În fine ce?” „Cred că ar trebui să mă opresc aici cu mărturisirile. E puțin probabil că ai să mă înțelegi, cu atât mai puțin să mă feliciți pentru...”

Urmează o scurtă pauză, același cadru sonor și vizual, cu barcagiul nostru căzut între rame ca un cal istovit între hulube. „Spune-mi te rog, sparse ea tăcerea, crezi în predestinare?” „În ce?” „În destin. În soartă. În ce ți-e dat încă dinainte de a te naște.” În loc de răspuns, Vasile făcu o strâmbătură, aducându-și aminte brusc, de ce, nu știu și dacă nu știu eu nu știe nimeni, cel mult poate presupune, de marele filosof din Pont, l-am numit pe Tase care, într-o dimineață vântoasă, rece, fără promisiuni de izbâanzi piscicole, cu prilejul unui cocârț, ceea ce mai rămăsese decuseară, supt la gura barăcii, a mormăit în vreme ce molfaia un biscuite la fel de amărât precum făgăduințele zilei ce abia se pregătea să înceapă: *auzi, nășicule, eu îmi bag picioarele în curva asta de viață, că cum o dai, cum o-ntorci, tot nașpa iese.* Ceea ce, în limbaj mai puțin accesibil maselor largi, ne-ar putea trimite la fenomenologia lui Husserl sau măcar la D.D.Roșca al nostru, autorul *Existenței tragice*. La care adăugăm noi sugestia cum că până și liberul arbitru își are legile lui imuabile. „Îți închipui tu, Vasile, că e o simplă întâmplare faptul că cei trei bărbați esențiali din viața mea, Abdullah, Mario și Pepé, aparținând celor trei confesiuni monoteiste, religii fundamentale, aflate de când lumea, încă de la sfada dintre Petru și Pavel, în regim de intoleranță adesea sângeroasă, și-au găsit la sânul meu, bineînțeles, nu simultan, dar oricum, o înduioșătoare vecinătate spirituală? Nu neapărat doctrinară. Cel puțin o succesiune fără conflicte cu consecințele dramatice pe care le trăim astăzi? Că eu, Solange, am fost menită să împac ceea ce Turnul Babel a spulberat pe veci? Ți-aș vorbi ore întregi despre drama comunicării. Graiul comun și unirea într-un singur Dumnezeu care, ocupat cu alte afaceri celeste, m-a delegat pe mine să rezolv eu, cu inima mea, problema asta delicată chiar și pentru Tatăl Nostru însuși. Ce n-au reușit istoricele concilii și sinoduri de la Lyon, Florența sau Trento, Lausanne, Utrecht, Amsterdam, Evanston sau Uppsala, ce n-a izbutit zbuciumul pacifist al Papei Ioan al XXIII-lea sau, mai recent, al lui Ioan Paul al II-lea, a reușit o biată femeie. Vremelnic, dar încurajator. Sugestia plecată dintr-un sentiment de dragoste fie ea și cu năbădăi, posibil preambul la un Conciliu ecumenic planetar. „Aha!” „Aha, aha, dar recunoaște că n-ai înțeles nimic. Trebuie să știi, Vasile, că, în tot acest timp, am rămas fidelă credinței mele, sunt ortodoxă, mă închin de la dreapta la stânga, cu mici derogări dictate de împrejurări, de amintirea lui Mario mort, de etcetera. În rest, toțiăștia trei n-aveau treabă cu credința în care s-au născut. Credeau în mine, atât cât natura și școala lor de-acasă le permitea să aprecieze și să cultive frumusețea, dincolo de orice dogmă...” „Aha!”

„... Apoi, tot ca o fațetă a destinului, toți trei au găsit în mine un mod de a-și celebra întâlnirea lor cu un idol năzuit încă înainte de a-l zări în carne și oase. Trupul meu perfect i-a consacrat virtuali sau geniali artiști, inspirați de ceea ce avuseseră fericirea să întâlnească și să posede. *Îți spun eu, remediul e iubirea.*” „Și Abdullah?” „O, berberul crescător de cămile din preajma Mara-keșului, de care mi-e silă să-mi amintesc, care credea că femeia ta e patul și

nimic mai mult; și totuși, sculpta la nesfârșit niște brute buzate, animalice, care aduceau invariabil cu el și-ai lui, nu cu mine, cum pretindea el. Nu mânca carne de porc, nici carne de femeie în postul Ramadanului, ceea ce, îți dai seama, era frustrant nu neapărat pentru mine, ci pentru condiția mea de femeie. Deși, de ce să nu recunosc, dacă stau puțin și mă concentrez, în alte împrejurări, de *Kervan Bairam* de exemplu, avea un simț oriental al patului pe care Occidentul nu și l-a revendicat niciodată decât cu șansa de a se compromite. Asta, fizic vorbind. Ai făcut vreodată sex tantric? Doamne, m-am îmbătat, te întreb degeaba. Nici nu știi ce-i aia. Ia te uită, niște pescăruși!” „Aștia-s pui, de-astă primăvară.” „De unde știi tu că-s numai pui?” „Nu și-au lepădat încă penele pestrițe. După aia fac penele albe.” „Ce drăguț! Când ne-am cunoscut, nu pot să spun că mai eram pestriță.” „Cu cine?” „Cu berberul, eu de cine vorbesc. Nu mi-a iertat-o niciodată, deși am încercat să-i explic într-un cocktail arabo-român, că de mult nu mai plouă pe Terra cu fecioare albe ca zăpada. Bădărănie, impertinență și trivialitate.” „Și macaronarul? Paganini-ul meu iar eu Stradivariusul lui... Știi ceva? Niciodată nu m-am amețit cu o poșircă atât de ordinară... Catolicul meu fervent, de dragul căruia recunosc că, numai pentru a-i demonstra iubirea, am consimțit, deși limba mea se închina de la dreapta la stânga, să mă închin în prezența lui de la stânga la dreapta. Vorbeam de compromisuri dictate de împrejurări, care mă linișteau cu senzația unei farse bine disimulate... Dacă pentru berber nu eram decât o cămilă stearpă, pentru Mario eram Sicilia lui mult visată, o Madonă desfrânată în mâinile lui, neprihănită și inocentă în pânzele zugrăvite cu aceleași mâini... Precum pentru Pepé, alt artist, am fost o plantă către care, cu geniul lui, trimetea ploi binefăcătoare parfumate și multicolore acolo unde, în absența lui Mario, mă mortificasem, ajunsesem la condiția de deșert. Mafiotul m-a neantizat, Pepé m-a restaurat ca pe o pictură ștersă de intemperii. Ah, Vasile, de-aș fi putut face unul din amândoi! Sigur că, la vârsta lui, îmi putea fi bunic...” „Cine?” „De cine vorbim, omule? Pot să plâng nițel?” „Nu!” „Te rog! *In Gotz numân maht tnoim ffișen tir und de iom*. Jur pe această urnă că, fără el, fără abnegația lui, aș fi ajuns un zombi. O domnișoară Havisham, nici măcar o plate-mate oarecare.” „Aha” „Ce-i drept, mă obișnuisem cu sărbătorile lor nesfârșite, orice popor vechi are mai multe sărbători decât zile de coasă, îmi erau familiare obiceiurile și portul lui, era nedezipit de kippa și de covorul lui ritual, mă impresionau psalmii cu pasajele melodic murmurate din Pentateuh, dar și cu degetele lui iscoditoare frământându-mi carnea din pricini contrarii, cel puțin așa mi se părea mie, de savant incontestabil și amant rămas la stadiu de virtualitate, într-o nedesăvârșită aspirație. Crezi tu, Vasile, că asta mă putea lăsa rece și indiferentă? Durerea lui, devenită rană în carnea mea, în plasma și în sângele meu? Puteam duce eu, oare, această povară la nesfârșit? Să-l văd stingându-se cu durerea de-a nu mă fi avut vreodată cu adevărat, ci doar în imaginația noastră complice la un act fără ștampilă? Vezi unde m-ai adus cu otrava aia a ta galbenă și puturoasă? Vasile! Cu tine vorbesc! Și ca să închei capitolul, ăsta care mă împietrește retroactiv, află că, după o asemenea viață, nimic nu mă mai... Nu te lăcomi, te rog! Mai lasă-mi și mie! Mersi! Ești un gentleman năpârlit. Așa! Pot spune că am trecut prin toate experiențele limită. Doar că nu am căzut într-o ambuscadă cecenă. Nimic nu mă mai poate surprinde, nici măcar un bărbat cu burta la gură... Vasile, cu tine vorbesc! Spune-mi, te rog, după ce-a făcut el atâtea pentru mine, trezindu-mă ca pe o prințesă adormită, mi-a redat... după atât devotament... Nu merită și el, în replică, măcar o mare limpede și curată în care să-i împrăști amintirea devenită cenușă? M-ai târât prin toate

cotloanele nenorocitului ăstuia de portuleț, haznaua asta imundă, și nicăieri n-am găsit un loc curat și bine luminat, vorba lui... ce să-mi mai răcesc gura, că tot nu l-ai citit... capabil să-ți păstreze amintirea la fel de curată și... Există ceva pur, neîntinat în lumea asta a voastră în care...?” „Ba, cum să nu! O să vezi tu acum mare limpede și curată – “ mormăi Vasile zis Ciontu, tocmai când lunecau pe lângă vechiul punct grăniceresc, un soi de coteț atârnat pe jumătate deasupra apei bazinului, aflat în imediata vecinătate a farului roșu (verde?) de la care, până-n celălalt far verde (roșu?) se căsca gura bazinului, învolburată și tulbure, chiar dacă orizontul din fața ei, a gurii vasăzică, promitea nemărginirea și disponibilitatea amăgitoare a lumii de dinainte.

...Pentru că, hai să fim drepți, cel puțin pentru cei ce mi-au fost fideli până aici și sper să-mi fie și de aici înainte; ceea ce se petrecea în gura portulețului nu era nu știu ce grozăvie pentru inițiați. Ai fi putut vorbi de un bulău oarecare. Numai imaginația profanilor picați în împrejurări asemănătoare primilor exploratori ai (după o formulă uzată) *Continentalui Albastru* putea născoci un monstru în locul unui câine mort, umflat, între două ape.

„Ce-ai vrut să zici?” Solange, epuizată și totuși neobosită. Harul incontestabil al femeilor de pretutindeni. „Ai dat să zici ceva” „Eu? Zic așa că n-ai apucat să fii copil până azi” mai zise Vasile care, opintindu-se-n rame, se prăbuși, ca să zic așa, dimpreună cu barca lui, cu Solange și cu cenușa lui Pepé, în vâltoarea mării deschise. Un relief amarnic mișcător, fără reguli de circulație și posibile amenzi contravenționale, adânc așadar și haotic, în vreme ce câțiva pufuleți argintii, unici într-o vară ultrasecetoasă precum în ținutul nostru danubiano-pontic, derivau nesigur pe marea cealaltă, aflată deasupra mării adevărate.

*

Să mai luăm o scurtă pauză de respirație, avansând precaut câteva instrucțiuni privind protecția muncii în procesul primejdios al lecturii însumând, alături de timp irosit, revolte înăbușite și derute retard. Cu puțină atenție veți putea rermarca că toată povestea noastră e mimată, lipsită, în fond, de originalitate, că a mai fost servită așadar în nesfârșite variante mai ales celor care n-au mai avut prilejul să se înfrunte până acolo cu o altă ofertă de lectură. Distinsul meu coleg mai în vârstă, Iohann Wolfgang Goethe, afirma ritos că toate marile adevăruri au fost deja spuse, nouă, celorlalți muritori nerămânându-ne altceva decât să căutăm și eventual să găsim una din căile neumbrate încă de a atinge unul dintre aceste adevăruri consacrate. Îmi permit să spun că de-aici începe aventura scriitorului de-o seamă cu mine, safariul lui ridicol sau primejdios printre cele *deja vu*, deja connu, plus cele de zi cu zi pe care Dumnezeu, contemporan cu veșnicia, ți le bagă-n spițele roșii, temându-se, bănuiesc, că l-ai putea concura în eventuale proiecte de Geneză mult mai reușite decât a reușit el. *Putem noi trăi și muri după bunul plac? O, desigur*, a tunat și tot tună din sferile-i celeste Marele Magician, de s-a auzit până-n împărăția galactică vecină cu alți zei și alți muritori. *Cum, vasăzică, noi, pigmeii, viermii târători cu aripi promise sau fără, pe jumătate nămoliiți în blocul inform al materiei, urlători unii la alții de parcă n-am fi unul și același până la plictiseală, suntem liberi să acționăm după voia noastră, după liberul nostru arbitru? Eliberați pentru totdeauna din pușcăria destinului?* Tăcere suspectă, derutată în văzduh iar nu pre pământ, unde foiala vermilor

continuă, aprinzându-se unul, de la flăcăruia pe stinse a celuilalt. Și tot așa! Atențiune! Dumnezeu nu e mort, Nietzsche minte, ori e sub tutelă, sau sub acoperire, ori e mulțumit de ce-a dobândit pân-acum din candoarea supușilor. Zău? Dar de vreme ce îmi tolerează ereziile, înseamnă că mă lasă să-mi caut culcușul de dintotdeauna, cu ochi orbi, de cârtiță. Înseamnă că, într-un anume fel, există.

Și atunci, mă întreb, cu umilință, desigur, prefăcută, de ce bietul autor e condamnat să-și asume o cale deja consumată din rațiuni care, de departe-l depășesc, lăsat, firește, condamnat, să șchiopăteze pe șleahurile desfundate ale umanității, să orbecăiască singur, spre un soi de Mecca a adevărului rostit de Cel-Ce-Nu-Ne-Lasă-Să-Batem-Câmpii cu falsa convingere că suntem originali și unici? N-avem atâtea exemple de căutători de aur, ruinați, în cele din urmă, și rămași în memoria noastră numai că ne-a bucurat eșecul lor? Nu vi s-a urât, oare, din speranța de a vă fi bine sau cel puțin din aceea de a nu vă fi rău, de mării așa ziși despoți luminați precum Balzac, Tolstoi, Dostoievski, de monologurile lor interminabile, cărora nimic nu li se părea străin din ce se petrece pe scena lumii, și chiar în culisele ei, vedeau și după colț, aiurea, de parcă ne-ar fi privit cu ochii lui Dumnezeu, permițându-ți accesul în cetatea lor autarhică numai în calitate de martor, îndepărtându-ți orice șansă de a veni și tu, cu eul tău, în desfășurarea poveștii? Pe când aici, la noi, unde totul e imperfect, căutând complici la o tentativă epică așa-și-așa, ne rămâne să adoptăm tonul colocvial, relaxat, prevenitor al lecturii, ceva în genul unei cabane alpine înzăpezite, caldă și plină de provizii, deschisă oricărui drumeț înghețat și flămând; ca o casă în care poți intra încălțat, fără reguli de gazdă, indiferent de sex, religie, rasă sau grad de cultură, să umbli despuiat ca la tine-n baie, să pui bucatele procurate de alții pe plită ca și cum ar fi procurate de tine și să te îndestulezi înaintea unui somn binefăcător, gata să înfrunți vitregiile vremii de-afară și mai ales cele de dinăuntru. Atât deocamdată. Sigur că mă repet pe undeva: dar cine nu se repetă, într-o existență mult prea bogată ca să aibă și ea săraca, unde poate rămâne singură? Mă angajez să ofer, în compensație, celor ce se încumetă să mă urmărească până la capăt, un bonus în surprize îndestulătoare pentru a nu rămâne dezamăgiți de atâta lectură nesărată. Și dacă mă repet sau mă contrazic pe undeva, nu eu, ci viața e vinovată, mult prea bogată pentru a nu-și permite să fie mereu alta. Țineți aproape!

O întâmplare ciudată

Când soții Dumbrăveanu și fiul lor au ieșit de la Operă, să tot fi fost ora zece noaptea. Pentru că locuiau aproape (un sfert de oră de mers pe jos), n-au mai luat Dacia ori vreun taxi. Era început de decembrie și începuse a bate un vânt rece, tăios. Oboseala acumulată în acea zi își spunea cuvântul, iar Gigi, care abia împlinise șapte ani și fusese pentru prima oară la Operă, dormea de-a-n-picioarelele. Zgribuliți, dădură colțul și o porniră, mai mult alergând, pe strada aceea îngustă, pavată cu dale mari și fără un copac, care le era atât de familiară. Mai coteau prin două, trei străduțe și, gata, ajungeau acasă. Mergeau în tăcere, apăsăți de noapte, goniți de frig. Câte un bec, agățat în mijlocul străzii, lumina palid, legănându-se în bătaia vântului ce se tot întetea, provocând un dans de umbre ciudat. Când au ajuns în dreptul Alimentarei, Dumbrăveanu observă pe trotuarul opus o namilă de om ce se împletecea cumplit, încercând să înainteze. La un moment dat, sleit de puteri, insul se agăță de burlanul unei case, îmbrățișându-l. Lunecă apoi, încet, în jos, până căzu în genunchi și rămase așa, agățat de burlan, nemișcat. Lângă el zăcea o valiză mică, de voiaj. Mergând, Dumbrăveanu privea la omul acela ca hipnotizat și, cu toate că trecuseră de el, nu-și putea lua privirile de acolo. „Ce te tot uiți la bețivul ăla, știi că nu pot suporta bețivanii!” îl apostrofă, scârbită, Elvira, nevastă-sa. Lui Dumbrăveanu, omul i se părea ciudat, poate deoarece, în ciuda întunericii, observase că e bine îmbrăcat și toată ținuta lui, în pofida stării în care se afla, degaja un fel de demnitate neputincioasă. Cotiră pe altă stradă, însă omul continua să-l obsedeze. Deodată, un gând îl străpunse ca un cuțit: dacă insul nu era beat, ci bolnav? O fi vreun cardiac, l-a apucat criza în plină stradă și, gata, la pământ! Lică Banciu, fostul lui coleg, om la patruzeci de ani, nu pățise la fel? A făcut comoție cerebrală, a căzut noaptea pe caldarâm și, dimineața, l-au găsit mort. Dacă chema cineva Salvarea atunci, când a căzut, Lică poate trăia și azi. Dar ce și-or fi zis trecătorii: „Un bețiv!” Brusc, Dumbrăveanu se opri. „Elviro, stai puțin!” „Ei, ce-ți veni?” „Știi, Elviro, eu zic să mă duc să văd, poate omu-i bolnav, o fi făcut infarct, un accident vascular, să chem Salvarea, să fac ceva...” „Ești nebun, George, cine ești tu să aduni bețivii de pe străzi? Țăla e beat ca toți bețivii, hai acasă că-i târziu, și așa am chinuit azi copilul destul!” (Ideea cu dusul la Operă fusese a soțului). „Asta-i copil de Operă?” „Uite ce, Elvira, spuse Dumbrăveanu, hotărât, calm.

Voi mergeți acasă. Eu mă reped să văd ce-i cu omul; dacă-i beat, îl las naibii acolo, dar dacă-i bolnav trebuie să chem Salvarea ori un taxi, nu-l pot lăsa în stradă..." Elvira nu-i răspunse, luă băiatul de mână, aproape smucindu-l, și porni spre casă. Mâhnit de gestul de neînțelegere al soției, George Dumbrăveanu se îndreptă spre insul din beznă. Cu cât se apropia de el, simțea cum îl cuprinde emoția. Era prima oară în viața lui când făcea o astfel de faptă. Îndată fu lângă om. Din când în când, la vreo rafală de vânt, becul din mijlocul străzii își arunca lumina până acolo. Individul stătea tot așa, în genunchi, cu burlanul în brațe. Purta o haină de piele, iar valijoara de lângă el părea lucru bun, probabil tot din piele. Avea barbă și, în poziția aceea, nu-l putea vedea decât din profil. Duhnea puternic a băutură, iar din buzunarul hainei ieșea gâtul unei sticle cu dop metalic. „Este limpede. Hai acasă, Dumbrăvene!” își zise el și dădu să plece. Dar un gând bun îl opri. Dacă tot venise acolo, n-ar fi rău să-l așeze pe nenorocit într-un loc mai ferit, căci vântul se întetea și erau semne de lapoviță. Ochi, la câțiva pași, o fostă prăvălie, care avea ușa mult în interior, loc unde trebuie să fi fost adăpost. Într-adevăr, acolo nu ajungea vântul, iar pragul părea chiar uscat. Se apropie, nu fără oroare și silă de bețivan și îl zgâlțâi strașnic. Acesta se trezi puțin și întoarse fața spre el. Dumbrăveanu înlemni. „Doamne, Dumnezeule, acesta-i Nicu Bengescu! Când și-o fi lăsat barbă? Nicule, eu sunt, mă, m-auzi, eu sunt, George!” Însă lui Nicu Bengescu îi căzu iar capul în piept. Se hotărî să-l târască până la ușa prăvăliei, dar fostul amic era om voinic, greu de urnit. În sfârșit, după mari eforturi, reuși să-l așeze în nișa intrării, rezemându-l în colț să nu cadă într-o parte. Luă și valiza. În tot acest timp mintea lui Dumbrăveanu lucra febril. „Ce situație, ce situație!” repeta el fără încetare, uitându-se, prostit, la fostul lui prieten. Simțea că e depășit de realitate, încercând, zadarnic să deslușească prin ce alchimie a destinului se afla acolo Nicu Bengescu, și încă în ce hal. Desigur, venise în Capitală cu treburi, în delegație, doar locuia la Timișoara, știa bine, poate își făcuse o situație acolo. Totuși, nu putea înțelege cum se îmbătase în așa măsură, el, Bengescu, insul cel mai rezistent la alcool din toată seria lor de studenți! Oricum, nu-l va lăsa acolo. Dar unde să-l ducă? Acasă la el, la Dumbrăveanu, desigur. Ce întâmplare nenorocită! Simți că i se înmoaie picioarele, că îl cuprinde, așa, o amețeală, un leșin. Luă valiza lui Bengescu, se așeză pe ea, rezemându-se și el de ușă, în colțul opus. Evenimente petrecute cu zece ani în urmă îi defilau prin cap cu repeziciune...

Ce coșmar a fost prietenia aceasta a lor. Ce-i putuse lega, Doamne, când erau atât de deosebiți! El, slabul, nehotărâtul, timidul, ocolitul, disprețuitul; Bengescu, adulatul, fermecătorul, curtatul, puternicul, îndrăznețul, generosul... Cum îl cotropise omul acesta cu personalitatea lui, cum îi învadasse întreaga făptură! El, sclavul, Bengescu, supraomul. Bengescu îl citise pe Nietzsche din scoarță în scoarță - pusese mâna pe ediții în franceză, limbă pe care o cunoștea din familie - și credea a fi, însuși, un fel de „Übermensch”, un supraom. Oricum, era un om puternic. Din anul al treilea de facultate și până la absolvire au fost prieteni nedespărțiți. Trei ani de prietenie și de umilință. Cei mai mulți dintre colegi, știa bine, pe el nu-l considerau decât o anexă a lui Bengescu, unii chiar, când discutau chestiuni ce-l priveau, nici nu-i pronunțau numele, era doar „prietenul ăla al lui Bengescu”, „ăl de se ține după Bengescu”. Când a înțeles cum stau lucrurile, era prea târziu. De fapt, însuși amicul său, discret, insidios, întreținea această percepție profund umilitoare. Bengescu avea nevoie de el ca, prin contrast, să-și releve propriile calități. Chiar și faptul

că el, Dumbrăveanu, era printre cei mai buni studenți din facultate, raportat la „personalitatea” lui Nicu Bengescu, trecea drept un handicap!

Se făcea din ce în ce mai frig și Dumbrăveanu începu să tremure strașnic în pardesiul lui subțire. Amicul era îmbrăcat bine și, oricum, în situația lui, nu simțea frigul. A trecut un taxi, dar nu s-a hotărât să-l oprească... Confuz, bântuit de sentimente contradictorii, s-a gândit, un moment, să plece, să-l lase acolo pe Bengescu, însă ceva îl ținea în loc, ca în vis, când vrei să fugi și nu poți. Amintirile îl năpădiră din nou...

Cât îl făcuse să sufere Nicu ăsta! Cum își făcea o prietenă, bunul său amic i-o sufla. I-o sufla, chiar dacă fata nu-i era pe plac. Pur și simplu să se distreze pe seama lui. Unele fete îl urau pe el, pe Dumbrăveanu, deoarece, credeau ele, Nicu Bengescu le neglija din pricina prieteniei lor...

Tristețea și frigul pusese stăpânire pe omul nostru. Începuse să fulgiască, viscolit...

Dar rana lui cea mai dureroasă, încă nevindecată vreme de un deceniu, pe care întâmplarea aceasta ar fi putut s-o zgândărească urât, era soția lui, Elvira. Dumbrăveanu o cunoscuse în anul al patrulea, ea fiind studentă la arhitectură. Frumoasă, inteligentă, volubilă, Elvira l-a cucerit îndată. Nu numai pe el ci și pe colegii lui, care-l invidiau, ce mai! Firește că i-a făcut cunoștință și lui Bengescu, ce lipsise o lună în căutarea unor acte, cu noua și fermecătoarea lui prietenă. „În el nu am încredere, însă în ea am. Știi că mă iubește” își zise el. „Ei, Nicule, îți place Elvira?” Amicul: „Mda, drăguțică” și atât. Deși, de atunci, au fost mereu împreună, toți trei, Bengescu se purta foarte rece cu Elvira. Ciudat, lui George parcă îi dispăcea purtarea amicului, excesiv de cuviincioasă, purtare ce, în fond, trebuia să-l liniștească, știind că acela este un mare cuceritor. Cu toate că se comporta astfel, Nicu era mereu prezent, nu refuza nici o propunere a lor (plimbări, spectacole, serate etc.). Uneori îi invita el la restaurant (tipul avea bani, babacii, medici, îi trimiteau lunar un miar, de cheltuială). Așezați la masă, o ignora aproape cu desăvârșire pe Elvira. Vorbea numai el, știa o mulțime de bancuri și de istorii caraghioase, povestea din trecutul lui amoros, plătea cu dezinvoltură, dar pe Elvira continua s-o ignore, deși cu o anume eleganță, chiar distincție, ca pe o doamnă respectabilă, pe care abia atunci o cunoscut-o. Dumbrăveanu era un naiv, însă nu și prost; a început să intuiască mobilurile comportamentului bunului amic: era limpede, tipul juca teatru. Un teatru ce trebuia să aibe ca finalitate cucerirea Elvirei. Și, spre mâhnirea lui, teatrul acesta jucat de Nicu Bengescu, nu fără artă, ce-i drept, dădea roade. Elvira devenea din ce în ce mai iritată de purtarea aceasta distantă. În mod logic, ea ar fi trebuit să-i sugereze lui George să mai rărească întâlnirile în trei. Dimpotrivă, când Nicu lipsea, devenea nervoasă, nemulțumită de orice, mergând până acolo încât îl întreba direct, fără ocolișuri, de ce a venit singur. Elvira se schimbase radical. Cuceritorul observase, desigur, această schimbare și juca mai departe, plusa puternic. La revelionul din anul al patrulea, la abia câteva luni de când se cunoscuseră, Elvira și-a dat pe față pasiunea pentru Bengescu. Venise la revelion împreună cu o colegă pe care Dumbrăveanu nu o mai văzuse până atunci. Nicu a tăbărit pe colega aceasta. Erica o chema, făcându-se că pur și simplu n-o mai observă pe Elvira. Și pentru George și pentru Elvira noaptea aceea a fost un coșmar. Sigur, Dumbrăveanu nu avea puterea, din delicatețe, să-i reproșeze ceva Elvirei. Ar fi fost și inutil și ridicol. Ce să-i spună Elvirei, când, evident, toate celulele ființei se îndreptau spre Bengescu? Și, în definitiv, ce vină avea fata că s-a îndrăgostit de amicul lui? Oricum, viața

lui George Dumbrăveanu era un coșmar. Dar, sărmanul, nici nu bănuia cât de mult îl iubea Elvira pe Nicu Bengescu, pentru că își mai făcea curaj, că tot comportamentul acesta al lui, apropo de Elvira, nu-i decât o chestie de orgoliu naiv, de student, pasageră. Dar s-a convins de adevăr în seara aceea nenorocită de la Costinești...

Se întorcea cu Erica de la plajă (Elvira plecase cu o oră înainte să depună un plic la poștă, iar Nicu se plictisise de mare și se dusese la cortul băieților). În drum spre corturi, Erica s-a întâlnit cu o prietenă, iar el a plecat mai departe. Ajuns lângă ușa cortului, vrând să intre, a auzit, înăuntru, vocea Elvirei. N-a intrat. Curiozitatea i-a învins bunăcuviința. Roșind, s-a ascuns după cort și a ascultat. Fata îi făcea lui Bengescu o declarație de dragoste răscolitoare în patetismul, dar mai ales în umilința ei. Bengescu îi răspunse glacial, dacă nu cinic: „Elvira, dragă, nu mă interesezi. Nu ești genul meu. Țin la tine așa cât pot ține la prietena amicului meu...” Elvira începu să plângă în surdina. După ce se liniști, avu puterea să spună: „Nicule, George îmi este prieten, însă tu ești pentru mine ca o sfâșiere. Simt că mor dacă numai cinci minute lipsești de lângă mine!” Pentru Dumbrăveanu fusese prea mult. A luat-o la fugă nebunește, până la restaurant de unde a luat o sticlă de țarie. S-a dus cu sticla pe malul mării. Hotărâse să se înece. Să-l înghită marea. Dar s-a îmbătat înainte de a-și pune planul în aplicare. Salvamariștii l-au găsit pe plajă și l-au dus în cortul lui. A doua zi, Bengescu l-a întrebat: „Ce dracu' bei mă, dacă știi că nu rezști?”...

Rememorând acele întâmplări, vechi de zece ani, George fu cuprins de o tristețe nemărginită. Lacrimile îi șiroiau pe obraji. Și frigul se întetea. Dintr-odată se făcu un întuneric deplin. Pesemne, a avut loc o defecțiune la uzina electrică. Acum Dumbrăveanu regreta nespuse că nu oprise taxiul acela. Era clar că nu-l putea lăsa acolo pe Bengescu. Îl va aduce acasă la el. „Doamne, ce răscolită va fi Elvira când îl va vedea! Dragostea vieții ei!”...

Frigul se înăsprea, simțea că înțepenește. Îi venea să vomite de frig. Și bezna aceea de iad... Nu se vedea absolut nimic, la nici un metru. „Curios, dar pe strada aceasta – își zise el – n-a întârziat nimeni azi?”. Țipenie de om nu se zărise de mai bine de o oră. Cât va sta acolo, lângă acel „Urbemensch”? Își aduse aminte că zărise în buzunarul hainei de piele a lui Bengescu ceva ca o sticlă de băutură. „Ce-ar fi să beau o gură de alcool, m-aș încălzi puțin!” Căută, pe pipăite, nu fără jenă, în buzunarele aceleia. Dibui sticla, îi desfăcu dopul metalic și bău o gură. Era coniac. „Bun coniac” avu putere să constate Dumbrăveanu, deși tremura ca varga. Frigul pusese stăpânire pe el. Nicu Bengescu stătea nemișcat în colțul lui, nu-i păsa de nimic. „Să mă duc să caut un taxi în bulevard”, își zise George, dar se răzgândi. Bezna era totală. „Să vină lumina întâi, nu poate dura o veșnicie defecțiunea aceasta. Dacă nu-l mai găsesc, în întuneric, la întoarcere?” Mai bău un gât de coniac. Alcoolul începu să-și facă efectul. Din stomac, înspre membre și înspre creier, urca valuri de căldură și de optimism. În jur, beznă și o tăcere de moarte. Se gândi că așa o fi noaptea în cimitir. „Ba nu – zise el – acolo, tot se mai zăresc, pe ici, pe colo, pâlpâiri de candelă”. Stătea pe valiză, rezemat de ușă, cu sticla în mână, cu amicul de altădată lângă el și mintea îi lucra cu repeziciune. Iată cum s-au întors situațiile: el slabul, nehotărâțul, nevolnicul, trebuia să aibă grijă de acel „supraom”. Mai bău, cu furie de astă dată și cu satisfacție, din sticlă. Iată, după zece ani, ce ajunsese el, Dumbrăveanu? Director în minister, om cu situație, cu familie și cu perspective. Dar Bengescu, ce putea fi Bengescu? De bunăseamă, un ratat, un bețiv. De la repartizarea în producție,

când s-au despărțit, nu-l mai întâlneau. Nu dăduse nici un semn de viață. De ce Nicu nu îl căutase în București? Care om din provincie nu vine cu treburi în Capitală? L-a ocolit, ce mai, i-a fost jenă să se prezinte ca un ratat. Ce-i drept, nici n-ar fi vrut să-l mai întâlnească. Rana încă sângera. Elvira l-ar fi primit ca pe un Dumnezeu. Optimismul îi scăzu din nou. Lacrimile începură, iarși, să-i curgă nestăvilite pe obraji înghețați, amorțiți... Dacă știa că Elvira nu-l iubește, pe el, pe Dumbrăveanu, de ce n-a părăsit-o? Iar Nicu chiar n-o iubise, sau ținea și el la ea și făcuse, vezi doamne, pe generosul, nu era un „supraom”? Atunci de ce o chinuse pe biata fată într-atâta încât să o pună în situația de a-i cădea în genunchi? Și-apoi Elvira avea buletin de București, Bengescu se putea căsători cu ea și rămânea în Capitală. Avusese medie slabă și nu spera decât la un post în provincie. El Dumbrăveanu, ca șef de promoție, avusese dreptul de a alege, oricum. Însă Bengescu era un supraom. Pentru el, chestiunile acestea păreau fleacuri. N-o iubise pe Elvira și cu asta, basta! Sau o iubise și-și dovedise, vezi doamne, generozitatea! Acum i-l va aduce pe Bengescu, pachet, la picioare. Va trebui să-i spună: Iată *supra-omul!* Desigur că n-o va face. Și așa o va răscoli vederea fostului ei idol. În toți cei zece ani petrecuți împreună n-a reușit s-o impresioneze pe Elvira așa cum o va face amicul de altădată în această noapte nenorocită. Acum plângea cu hohote, ducând mereu sticla la gură. Bezna parcă încremenise, vâscoasă, cleioasă. Un om, o mașină, o pisică nu trecea pe acolo. Dumbrăveanu dădu să se ridice, să facă ceva, nu mai putea sta acolo. Dar în zadar, picioarele nu-l mai ascultau și nici mâinile. Nu făcu decât să se prăvale peste Bengescu. Parcă era mai bine, mai cald, rezemat de el. Mai bău din sticlă. Bezna începu să capete culori: roșie, albastră, portocalie, violetă, apoi simți că i se face rău, apoi nu mai simți nimic...

...Când se trezi, lui Bengescu îi fu teamă să deschidă ochii. Nu se mai îmbătase până atunci în așa hal, încât să nu mai știe unde se află și ce se întâmplase. Parcă mersese pe o stradă dosnică și se agățase de un burlan... Parcă văzuse, atunci, un chip cunoscut... „Gata, Bengescule, s-a terminat cu boemia. Ai îmbătrânit, lasă prostiile! La vârsta asta alții au o situație, iar eu mă comport ca un student perpetuu. Te-au lăsat și balamalele!” Pusese pariu cu niște colegi din lalomița, de la irigații, că bea un litru de coniac și n-are nici pe dracu'. Câștigase pariul – o mie de lei – dar trișase un pic: ei nu știau că pe drum, după despărțire, se prăbușise. Ar trebui, mâine, să le telefoneze și să le trimită banii înapoi... Dar parcă simțea așa, ca o greutate, nu-și putea mișca mâna dreaptă. „Doamne, un om e prăvălit peste mine!” Bengescu deschisese speriat ochii, trezit aproape complet, se desfăcu de om și sări în picioare. Capul îi era greu și tâmplele-i zvâcneau... Parcă se despărțise de acei prieteni la Gambrinus, asta cine naiba era... Din când în când, becul din mijlocul străzii, care se reaprinsese, legănat de vânt, arunca fâșii de lumină palidă în locul acela. Bengescu, făcând un efort imens, se uită la om cu atenție: credea că visează. „Dar... Dumnezeule, asta-i Dumbrăveanu, Georgică, amicul de odinioară...” Ce-o fi căutând beat acolo, lângă el, lângă Bengescu? Zări în mâna lui o sticlă, goltă pe trei sferturi. Dar asta era sticla lui, pe care o cumpărase în restaurant să aibă cu ce se drege a doua zi... „Nenorocitul, a băut trei sferturi din ea”. Un coșmar, nimic nu se lega. Bengescu bău restul de coniac, să se dreagă și aruncă sticla. Înviorat, începu să gândească. Trebuia să acționeze. „Dar unde o fi locuind?” Îl scotoci în buzunare. „Aha, iată o legitimație. Bă, asta-i ștab de minister, director la transporturi. Așteptând pala de lumină, caută, în buletin, adresa. Să-l duc acasă, ce mai vorbă, nu-l pot

lăsa în lapoviță! Frumoasă surpriză îi voi face Elvirei, de vor mai fi împreună!"
Îl luă pe Dumbrăveanu în spate. Acela, ușor ca un fulg. Ajunse în bulevard și opri un taxi. „Pe Zorilor 25”, comandă el. „Păi Zorilor e la cincizeci de metri de aici!” se miră taximetristul. „Nu-i nimic. Îl ducem pe dumnealui, apoi mă repezi pe mine la gară. Și încă ceva: oprești cu două case înainte sau în urmă de adresă. Iată, îți dau un acout frumușel... Eu rămân în mașină și mata îl duci acasă. Spui că i s-a făcut rău în mașină pe drum. Pentru treaba asta plătesc separat. „Păi ce sunt eu dom'le, Salvarea?” protestă șoferul. Liniștește-te, plătesc bine chestia asta. Și-apoi, omul e mare director în minister, s-ar putea să ai nevoie de dumnealui vreodată. Ce vrei, suntem prieteni, am băut împreună, și dacă mă vede nevastă-sa, mă ucide!”

LUCIAN VASILIU

Prière

Ici, à la montagne,
Monsieur Vasiliu-Bacovia
Lit le psautier
Dans un patois russe

Nous faisons notre prière.
Nous fermons des volets transylvains
Nos ombres occultes
S'agenouillent dans les icônes...

Insomnie

Je lis et je bois du thé alpin.
A d'autres boissons je m'abstiens.
Je me suis acheté des lunettes (-3,25; -3),
Que j'oublie, distrait,
Dans la clairière
Malade de bibliophilie montagnaise

J'ai été enquêté
(dossier au parquet).
La cause: j'ai transporté, chrétiennement,
de ma cour
un cimetière d'après-guerre
d'origine obscure

J'ai reçu des menaces téléphoniques
Qu'on me ravirait ma fille à moi
(que je serais dépossédé
Même de mon ombre.
De Charybde et de Scylla.

En somme, parfois, le soir
Je déambule dans le jardin de Copou...
Bref,

Je récite encore le CORBEAU
Du monsieur professeur Edgar Allan Poe...

Le jour VAVI

La fin est aussi arrivée...
Nous allons partager les sentiers,
Nous allons remplir de nouveau
Les encriers,
Loin d'invectives et d'asphalte,
En bataille avec les adjectifs noirs
À Podul Înalt...

Durant le jour nommé VAVI
Le spalax nous aboie, acharné,
D'un tuyau de fer.
Les falaises se sont éboulées.

Les Anges
S'élèvent
Vers le sommet Cisa
Dans une heure discopée...

Adieu,
À la Vallée du Vin, dite VAVI.
Nous serons encore des fraisiers fressants
au moins un jour à tout prix?

Cadre noir

Elle est partie aussi
La licorne Horațiu Ioan Lașcu...
Que sa terre soit légère
Pareille à la fine poussière

De la ville de Botoșani de naguère.

Chaque fois que nous nous voyions,
Je l'implorais
D'attarder son départ...
Il sirotait du verre de Mychkin,
Serrait ses ailes
Et me demandait
Si dans la rue Pogor
Faisaient encore des ravages
Les pourchasseurs de chiens

Elle est partie aussi
La licorne Horațiu Ioan Lașcu...

Nous, les quelques attardés,
l'avons trouvé dans le caveau de la famille,
aveugle et muet
un soir de Saint-Demètre.

Lucienogramme (A)

Se sont éteintes les lumières dans la chambre
Du monastère Vărativ...
Oh, temps que les religieuses
Nous demandaient
Si les pommes étaient douces !

Tolère-moi, ma mère,
dans ton cercueil tout neuf
de la nuit passée...

Lucienogramme (B)

J'ai cru vivre à travers mon corps.
Je survis seulement dans des mots,
Dans la toile d'araignée

Je suis
Une sorte d'horraire
Des trains en Alaska,
Une sorte de
Transport frauduleux de chérubins

Lucienogramme (C)

Je vous écris de mes mondes postjunimistes
Des souterraines
De la maison Pogor

Pour le reste :
Seuls des placards et des shrapnells,
Des trams, des chouettes, des incestes
Et des boulevards parallèles

Je vous écris de l'Est vers l'Ouest.
Je vous annonce:
Alléluia
De la maison Pogor vers Cetățuia...

Versions françaises par
ION ROȘIORU

OLIVER FRIGGIERI

(Malta)

Paul de Malta

Oliver Friggieri, născut în Malta în 1947, a studiat Filosofia și Literatura și deține primul M. A. (1975) și Ph. D. (1978) în Literatură malteză. A participat la circa 70 de congrese internaționale în diverse țări și poezia sa a fost cuprinsă în unele recitaluri de poezie importante ținute în Europa. Este autorul mai multor cărți de poezie, critică literară, romane și proze scurte, multe dintre ele apărute în diverse țări. Câștigător al multor premii internaționale care includ Premio Mediterraneo Internazionale (Palermo, 1988), Malta Government Literary Award (1988, 1996, 1997) și Premio Internazionale Trieste Poesia (2002).

“Paul de Malta” este textul primului oratoriu în limba malteză, pus pe note de Charles Camillieri. A fost prezentat pentru prima oară în Catedrala Sf. Ioan din La Valetta pe 29 ianuarie 1985. A fost inspirat de naufragiul Sfântului Paul înaintea Maltei, cum este menționat în “Acte”, 27, 9-44, 28, 1-10. Volumul bilingv *Paul of Malta and others Poems / Paul de Malta și alte poeme*, ISBN 978-3-930672-62-2, 94 pagini, apărut la finele anului 2008 în Editura Radu Bărbulescu în ediție bibliofilă limitată, de 55 de exemplare, poate fi comandat pe adresa Radu Bărbulescu, Görzer Str. 105a, 81549 München, prin poștă, poștă electronică sau fax (vezi Impressum). Prețul : 11,90 Euro.

I. MÂNA ASCUNSĂ

1. Declarația

Paul: Întortocheate sunt căile Domnului
și imprevizibile anotimpurile sale.
Dintre toate țărâmurile mândre, din toate țările puternice
mâna aceea ascunsă a ales tocmai aceste stânci!

Nu l-am întâlnit niciodată pe Isus din Nazaret,
Am luptat neostoit împotriva lui și cu putere,
pentru ca noua sa comunitate să dispară de pe fața
pământului
și să nu se mai răspândească numele său niciunde.

În mijlocul drumului mă țintui mâna aceea ascunsă
și amețitoarea lumină făcutu-m-a om nou.
Acum el mă va călăuzi printre neamuri îndepărtate
și sunt sluga lui, doar el mi-e Stăpân.

2. Pedeapsa

Norodul:

Moarte, moarte lui Paul
care s-a ridicat împotriva legii!
Moarte! Moarte! Moarte!
La Ierusalim ți se va ține procesul,
ca noi să măsurăm grozăvia
crimei ce-ai săvârșit-o!

3. Apărarea

Paul:

Nu am greșit nimănui și nu am încălcat nici o lege
am făcut ceea ce era drept și aceasta o știți cu toții.
Cer să fii judecat de Cezar
și dacă am comis un păcat care să merite moartea
nu mă voi teme și moartea să vină asupra-mi.
Sunt fără de vină și niciunul dintre voi nu poate
ridica mâna asupra-mi. Voi merge la Cezar!

4. Acuzarea

Festus:

Vrei să fii judecat de Cezar
și ți se va face pe voie.
Ascultă rege și voi frații mei.
Mulțimea evreilor s-a adunat în juru-mi
protestând furioasă împotriva acestui om
și cerându-mi să-l dau morții.
La moarte! La moarte!, m-au implorat și eu, reflectând,
nu-i găsesc nici o vină, nu știu ce să-i scriu
lui Augustus ca să-l cunoască bine pe acest om.
Iată-l înaintea voastră: cuvintele, faptele lui
vă vor arăta cine este și ce a făcut.

5. Anunțul

Paul:

Mulțimea evreilor
își amintește bine cine sunt.
Am fost un fariseu care fără încetare
am urmat Legea cu cea mai mare credință.

și azi stau înaintea voastră
pentru credința mea în Salvator,
Domnul trecutului
și Stăpânul viitorului.

La început El a creat totul,
este etern, nu va muri nicicând.
Acesta este Dumnezeuul ascuns: chipul Său
nu poate fi zărit de nimeni.

Am vestit că Dumnezeu meu
dă viață celor vii
și-am dat de veste că, mâine,
îi va trezi pe cei morți.

Am luptat mult ca să șterg din minți
Cuvântul lui Isus.
Azi stau înaintea voastră
ca să vă spun cine este El!

Chiar dacă au plănit să mă omoare:
mereu și pretutindeni voi răspândi
vestea despre Cruce,
- chiar supus celor mai cumplite torturi.

6. Avertismentul și rugăciunea

Festus: Nebunule! Astă înțelepciune a ta
te va înnebuni până la urmă.

Paul: Nu sunt nebun. Spun adevărul
și știu, o rege, că tu însuși crezi
în Cuvântul Domnului atotînvingător.

Îl implor pe Domnul
în care cred,
să poți fi astfel încât
să poți crede în El.

Îmi implor Dumnezeu
să-și plece privirea asupra-ți
și mă rog la fel, fără preget,
pentru noi toți.

II. ȚĂRMUL ÎNDURĂRII

1. Periculoasa călătorie

Mulțimea Primejdios e drumul spre Roma
și lung, mult prea lung,
timpuri grele se află-naintea noastră,
astă călătorie nu ne face nici o plăcere.

Toți prizonierii, cu Paul deodată,
au fost duși la bordul corabiei și porniră pe mare.
Vânturi dezlănțuite departe au pogorât peste noi
până am început să fim zvârliți între mare și cer.
În zadar am navigat încet înainte: teama, cum marea,
ne-a-nghițit din creștet și până la tălpi!

Dintr-odată un suflu adie cu blândețe
umplându-ne inimile de ușurare.
Am ridicat ancora și-n final privirăm-nainte.

În curând speranța-nflori
înlăuntrul nostru, pe când vântul
se potoli și calmul se instalează
anunțând o zi splendidă.

8. Încredere și teamă

O voce: Nu așteptați vremea bună,
blânda adiere e aici ca să plece,
aceasta este clipa mâniei,
ora încercărilor.

Se vor petrece lucruri ciudate
pe care voi nu le veți pricepe,
veți vărsa lacrimi și veți fi nedumeriți
- nu vă temeți și nu puneți întrebări.

Din adâncimile străfundului întunecat al mării,
acolo, unde apele se răsucesc în turbare,
din crăpăturile stâncilor scunse acolo,
a venit reverberat ecoul unui blestem întunecat.

“Fă valurile mânioase să se trezească din somn,
ploaia să devină mai grea zi și noapte,
fă soarele arzător să cadă, și-n ceruri
fă să gonească sălbatic limbi de foc!”

Întortochiate-s căile tale,
noi nu le pricepem, Doamne!
Călăuzește-ne afară din trecut,
deschide-ne nouă ziua ce va veni!

Norii ascund totul
și noaptea-i prea întunecată
marea ne va-nghiți curând,
nu dormi, nu adormi, Doamne.

9. Mânia

Mulțimea: Puternicul vânt din nord-est se-ntețește
retezând pământul din fundamente,
o întunecime profundă ascunde totul,
valuri nemiloase au erupt pretutindeni.

Nava e zvârlită în sus și-n jos pe creste,
se va răsturna și va dispărea cu vânturile,
va fi zvârlită de colo-colo, se va frânge
și se va scufunda până la țărnul primitiv.

10. Rugăciunea speranței pierdute

Mulțimea: Ne-ai făgăduit că vei rămâne cu noi,
fiindcă ale tale-s pământul și timpul,
și apele ne înghit,
nu Te vedem niciunde.

În întunericul acesta chipul Tău e ascuns,
mâinile Tale nu se fac simțite,
erai aici pe vreme frumoasă
dar acum nu știm unde Te afli.

De zile întregi soarele se ascunde pe cer
și luminile s-au stins, în inimi și pe pământ,
și stelele și-au pierdut strălucirea
și totul e mort, totul e rece, totul înghețat.

Ochii Cerului sunt închiși,
sunt obosiți și nu pot fi văzuți
și speranța din noi s-a stins
fiindcă mâine noi nu vom mai fi.

În curând marea se va deschide larg
și noi ne vom scufunda:
în curând vântul ne va purta
departe, departe cu el.

11. Cuvântul încurajator

Paul: V-am prevenit dintru început
dar nu ați voit s-ascultați cuvintele mele.
Aceasta este o călătorie plină de primejdii
dar nu vărsați acum nici o lacrimă.

Fiți curajoși întrucât nici un rău
nu va veni asupra-ne.
Aveți curaj, fiindcă aceasta-i promisiunea
îngerului lui Dumnezeu.

Nici unul dintre noi nu va suferi,
doar nava se va sfărâma,
cu toții vom păși pe uscat
în zorii unei zile strălucitoare.

Noaptea trecută îngerul,
servitorul lui Dumnezeu, m-a trezit
și mi-a grăit:

O voce: “Nu te teme, Paul,
iubește-l pre Domnul și ai încredere în el.

Vei fi dus înaintea lui Cezar
să fii judecat și-astfel stă scris
Voi cu toți veți trăi:
fie numele Răstignitului de-a pururi slăvit.”

Paul: Aceste cuvinte, venite din Înaltul Cerului,
nu-și vor greși niciodată ținta -
eu cred în ele și voi lupta ca orișicine să creadă în ele!

și, 'nainte să plece,
Îngerul rosti aceste vorbe:

O voce: "Vei ajunge la țăr̃m și vei păși
pe-o stâncă născută din chiar sânul Mării!"

12. Bucuroși de vremea frumoasă

Un oareșcare: Am ajuns, în sfârșit, în țara promisă,
duse sunt zilele și nopțile de beznă,
duse sunt orele lacrimilor și
se-apropie, cu pași repezi,
zori mai senini! Așteptăm ca
Soarele binefăcător să răsăr̃ă și să ne surădă.
Vom păși pe acest pământ misterios
pierdut între ape involburate.
Binecuvântată fie mâna nevăzută ce ne-a însoțit,
și binecuvântat fie pământul acesta care ne va primi.
și cu toții am mâncat cu poftă, pe fețele noastre
a răsăr̃it speranța surăzătoare a noilor zori.
Am azvăr̃lit în mare grânele rămase
și nava s-a-ndreptat și am navigat mai departe.

Este răsăr̃itul și orizontul va renaște,
un soare dulce, pe care l-am visat cu toții, tot acest timp.
Așteptați, așteptați, un țăr̃m apare înaintea noastră,
un țăr̃m ne așteaptă.

Marea care v-a înspăimântat
este corabia lui Dumnezeu.
Ați crezut în El și veți afla că
n-ați crezut inutil în Dânsul:
cu toții veți trăi.

Am aruncat ancora
am abandonat cârma și-am plecat,
nava s-a înclinat și ne-am zvăr̃lit în mare
așteptând să treacă primejdia.
și am înotat către țăr̃mul îndurării,
văzându-l cum crește mereu-naintea noastră
ne înălțam cu fiecare val, ne cufundam cu el
și strigam și ne bucuram - plângând cu inimi tremurânde.

Ce insulă, ce insulă e aceasta,
unde am ajuns într-o astfel de zi?
Cea care e numită cum? Cum i se spune,
acestei stânci din mijlocul noianului?

13. Bunvenitul

Maltezii: Aceasta e Malta, Malta, Malta,
micul adăpost al maltezilor,
săr̃mana moștenire al unui mic popor,
bogata moștenire a unor națiuni bogate!

Veniți, veniți, pășiți mai departe
pe aceste tarâmurii pașnice
și intrați, intrați mai departe
în modul de-a fi al maltezilor.

Poartă spre insula noastră
este marea cea larg deschisă
și cu inimi deschise oferim adăpost
oricărui străin

III. ZIUA CEA NOUĂ

14. Slăvirea Domnului

Maltezii: Pământul nostru trăiește în pace și vă primește bucuros
blândă este inima, blânde aceste stânci
unde v-au adus forțe atotputernice
să le mulțumim zeilor și să-i slăvim.

Paul: Slăvit să fie Domnul cel adevărat
stăpânul tuturor
să nu aveți un alt Dumnezeu în afară de El,
hai să-l adorăm împreună.

Maltezii: Noi ne adorăm zeii noștri
cei care-au fost totdeauna cu noi.

Paul: Slăvit să fie Domnul cel adevărat
stăpânul tuturor
să nu aveți un alt Dumnezeu în afară de El,
hai să-l adorăm împreună.

Maltezii: Tremurăm de frig, ne va ucide,
a plouat zile și nopți la rând,
aduceți un braț de vreascuri să aprindem focul
și ne vom încălzi cu toții.

15. Îndoiala

Un oarecare: Atenție la viperă, atenție la vipera
care iese din foc!
Cine știe ce a făcut vreodată acest om
și cine a fost el?

El a fost părăsit în mijlocul mării
și mânia zeilor
îl va ucide pe-acest ucigaș
prin mușcătura viperelor.

Îl vom vedea în curând umflându-se
și căzând mort la pământ,
zeii cer dreptate
de la acest blestemat.

lată, el a scuturat vipera
și ea a căzut în flăcări să moară.
Nu este un ucigaș, este un zeu
care face fapte mari.

16. Declarația

Paul: Nu eu sunt acela care are puterea
de a stăpâni viperele
și respectul pe care-l arătați zeilor
n-are nici o valoare.

Slăvit să fie Domnul cel adevărat
stăpânul tuturor
să nu aveți un alt Dumnezeu în afară de El,
veniți să-l adorăm împreună.

17. Rugămintea

Maltezii: Bunule învățător, tu ești cel mai puternic
și Dumnezeul tău poate fi și milostiv.
Spune un cuvânt care să-i însănătoșească pe
bolnavii noștri
și dacă poți să-i vindeci, te-om crede cu toții.

18. Îndoiala

Un oarecare: și suferinzii au venit
aducându-și suferințele cu ei
și i-au implorat mila
cu privirile atingând pământul.

Mândrii zei ai trecutului
nu aduseseră sănătatea nicicui,
minunile pe care le-a săvârșit Paul
nicicând, nicicând n-o făcuseră.

și Paul vorbi în singurătate
Dumnezeului din ceruri
și mulțimea cea disperată stătu uluită
și voia și-aștepta.

19. Întrebarea

Maltezii: Cine este acest Dumnezeu al tău
care-ți acordă tot ce-ți dorești ?
Cum de a pogorât
această putere pe umerii tăi ?

și cum este el numit,
unde trăiește,
ca să-l putem cunoaște,
să-i vedem chipul, să ne apropiem de el
și să-i vorbim?

20. Promisiunea

Paul: Domnul a coborât din ceruri să sufere cu noi
dar oamenii l-au coborât pe o cruce,
El s-a ridicat din moarte, domnește pretutindeni,
este cu noi, în noi, aproape.

L-am chemat dintre apele furioase
și blânda Lui lumină ne-a fost călăuză.
Drept mulțumire bunei primiri făcută tovarășilor mei
veți deveni aleșii Lui pentru-ntotdeauna.

21. Legământul

Maltezii: Rămâi la noi, Domnul te-a promis aici,
stai cu noi, l-am înțeles pe Dumnezeuul tău
stai cu noi să ne explici viitorul,
nu părăsi acest țărâm.

Paul: O altă cale mă așteaptă,
Domnul îmi poruncește să plec.
Nu vă fie teamă, voi rămâne cu voi
pentru-ntotdeauna.

Maltezii: Rămâi cu noi, să ne conduci,
stai cu noi, această țară te cheamă,
rămâi la noi, stai cu noi, te implorăm,
nu părăsi această țară.

Paul: Vă voi părăsi, dar insulei voastre
îi va fi acordată cea mai înaltă onoare.
Cea mai vestită carte scrisă vreodată
va cuprinde numele vostru.

Maltezii: Rămâi la noi să ne unești poporul
și să ne conduci,
du-ne aproape de izvorul
unde (dawns) domnește pacea,
fă-ne să uităm rușinea trecutului
și du-ne înainte.

Tu ești cel mai mare nume al țării noastre,
tu ne-ai unit,
prin sosirea ta numele nostru
va fi cunoscut pretutindeni.
Vom amesteca numele tău cu sângele nostru,
pentru a-l primeni din când în când.

22. Despărțirea

Cu toții: Binecuvântată fie mâna nevăzută care te-a adus,
să naufragiezi aici și să oprești pe-acest țărâm.
Nu uita legământul dintre noi
și poporul nostru nu te va uita nicicând, nicicând, nicicând,

de-a pururi.

Vino îndărăt și te vom primi cu bucurie
și adu cu tine lumina Zilei celei Noi.
Fă-ne să ne unim, vino din nou, vino din nou
fiindcă țara asta te-a ales numai pe tine.

Paul: Nu voi uita nicidecum Malta.

Prezentare și traducere din engleză de
RADU BĂRBULESCU



Karl Robert Perko - *La amiază în Spania* - ulei, 69 x 53



Karl Robert Perko - *Curte interioară (Spania)* - ulei, 54 x 34



Karl Robert Perko - *Stânci în Franța* - ulei, 64 x 36



Karl Robert Perko - *Balcoane italiene* - ulei, 78 x 59



Karl Robert Perko - *La granița franceză* - ulei, 41 x 34



Karl Robert Perko - *Cer, apă și pământ* - ulei, 60 x 43



Karl Robert Perko - *Mal abrupt (Neptun)* - ulei, 79 x 65

Karl Robert Perko

Născut: 25 iunie 1944, Arad.

Studii: Liceul de Arte și Meserii de la Arad; Școala Militară la Constanța; absolvent al Universității de Arte Frumoase de la Darmstadt, secția de pictură și grafică aplicată, la casa profesoarei Luta Leher.

Repartizat în anul 1966 la Marina Militară din Mangalia; ambarcat un an, după care lucrează ca pictor la Marina Militară, apoi ca pictor restaurator la Muzeul Marinei din Constanța.

1980 – dat afară din marină pentru că părinții i s-au stabilit în Germania;

1980 – lucrează ca pictor decorator la I.A.P.I.T.

1982-1989 – profesează în învățământ

1988 – face cerere de emigrare în Germania, aprobată de Securitatea română

1989 – la începutul anului este dat afară din învățământ și trăiește din fotografii făcute la diferite școli de la țară;

1990 - în luna ianuarie pleacă în Germania. Se stabilește la Kaiserlautern, unde lucrează ca scenograf la Teatrul de Operă din acest oraș, prima colaborare făcând-o pentru opera „Othello”. La sfârșitul aceluiași an participă la concursul pentru ocuparea postului de „restaurator de artă” la Muzeul de Artă „Teodor Zink”, pe care îl câștigă. Este numit șeful secției de arte și restaurator la acest muzeu, unde va lucra până la pensionare. După pensionare a revenit în țară, stabilindu-se definitiv în Mangalia.

Primele expoziții:

1982 – Casa Armatei din Mangalia; 1984 – Casa Tineretului din Mangalia; Galeriele „Republica” din Constanța; 1986 – participă la Tabăra de vară de la Măgura.

Expoziții după 1990 în străinătate:

- mai multe expoziții de pictură la Edith Stei Haus, Galerie de Artă patronată de Biserica Catolică, unde a fost premiat cu Meritul Religios, categoria a II-a;

- între anii 1990-2007 participă la expoziții din Germania (München, Kaiserlautern, Köln, Berlin), Anglia (Londra, două), Franța (Paris, cinci). Participă la Bienala internațională de pastel la Saint Quentin (de nouă ori), la expoziții deschise în Amsterdam și la o expoziție colectivă în Los Angeles;

- are lucrări în muzee, pinacoteci și colecții particulare din Europa, Canada și S.U.A.;

- cât a fost plecat, a avut expoziții în țară, la Iași, la Frăția Ortodoxă, la Muzeul Literaturii Române (Casa Pogor), iar în Mangalia la Centrul Cultural Euxin (2001);

- este autorul unui set de timbre (6 bucăți), pus în circulație de U.N.E.S.C.O. – și editat în tiraj de 2 milioane de exemplare, banii încasați fiind donați copiilor săraci din lume;

- este autorul a nouă cărți de specialitate, scrise în limba germană și a unui curs de desen în 12 volume, scris în colaborare la Darmstadt. Cartea autobiografică în limba română, *Inscripții pe șevalet*, a apărut la Editura Asachi;

- după 2007, când revine definitiv în țară, până în prezent, are șase expoziții personale la: Centrul de Afaceri „Marea Neagră” Prezident (2), Centrul Militar Mangalia (2), Centrul de Cultură „Euxin” (1) și la Casa de Cultură a municipiului Mangalia (1);

- și-au exprimat opiniile despre pictura sa în reviste, ziare, caiete de expoziție: Valentin Ciucă (critic de artă), Patriarhul Daniel (fost Mitropolit al Moldovei), dr. prof. Levisa A. (critic de artă, Germania), Aurel Leon (ziarist), prof. dr. Cezar Vasiliu (Montreal, Canada), Frantz Gibel (critic, Germania), dr. Hermman Jop (critic, Germania), Margot Pfaff (colecționar de artă), M. Malde (critic, Franța), Alexei Kakanov (critic, Kiev), Margot Falu (critic, Anglia) ș.a.

ILEANA MARIN

Parallel destinies: romanian artists' contribution to modern art

Before the foundation of the national school of art at the end of the 19th century, only foreign painters who traveled around the Romanian provinces practiced art, mainly portrait painting, in order to earn their living. Their clients, the boyars' families, most of the time, and seldom the rulers, ordered their portraits not necessarily because they enjoyed art, but because they wanted to underscore their financial, social and political power (Annex 1, 2). The Poles Mauriciu Loeffler and Ludovic Stawski, the Croatian Carol Wallenstein, the Czeck Anton Chladek, Italians Niccolo Livaditti and Giovanni Schiavoni, Hungarians Joseph August Schoefft and Barabas Miklos are among the most prolific painters active in the Romanian principalities before they were united in 1859.¹ The most important of the peregrines was Constantin Daniel Rosenthal, a Jewish Hungarian, who, because of the persecutions against Jews by the Austrian-Hungarian Empire, decided to come to Bucharest in 1842. He painted two iconic artworks for Romanians: *Romania revolutionara* [Revolutionary Romania] and *Romania rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății* [Romania breaking Her Chains on the Field of Freedom]. The histories of Romanian art consider the foundation of the National School of Fine Arts the official birth of Romanian art and Theodor Aman (1831-1891) and Nicolae Tattarescu (1820-1894), the fathers of Romanian painting. The painter whose artworks have been transformed into icons of Romanianness was Nicolae Grigorescu (1838-1907). His portraits of shepherds, women peasants, and soldiers, became so famous in Romania that reproductions of his shepherds and peasants sell Romanian wines, photo albums, and decorative objects on which his portraits are inscribed. The question one may raise is why these paintings had no impact outside Romania, even though the painter was trained in Paris, exhibited abroad, and got international exposure. Interestingly, there are only a few Romanian artists who succeeded in becoming internationally famous while others, equally talented and well trained, were limited to only national exposure. Among the latter, Dimitrie Paciurea and Maxy are the most unexpected cases of neglect. Their destinies in Romania, on the one hand, and their thematic and stylistic choices, on the other, limited them to the status of

national artists. In contrast, their friends, Constantin Brâncuși, Tristan Tzara, Victor Brauner, and Marcel Iancu not only made an international career at that time, but contributed to radical changes in modern artistic language and have been included in the Pantheon.

BRÂNCUȘI – PACIUREA: SCULPTORS OF ESSENCES

Dimitrie Paciurea and Constantin Brâncuși belong to the same generation: Paciurea was born in 1873 in Bucharest, Brâncuși in 1876 in Hobița, Gorj, 200 kms West of Bucharest. Both of them graduated from the National School of Fine Arts in Bucharest and attended the courses of Vladimir Hegel, the great Polish professor and sculptor who settled in Romania in 1885. Paciurea proved his talent with his first contribution to the Official Exhibition where he presented the bust of the actor Stefan Vellescu in 1895. His work was immediately noticed and he received a state stipend for a three year period of study in Paris. He studied high style sculpture with Thomas and Jean-Antonin Injalbert. However, he might not have ignored Rodin who in 1898 faced a bitter public critique because of his Balzac. His tormented inner life is expressed through irregular surfaces, rough shapes, and convoluted masses. Rodin's lesson made him abandon his previous style according to which sculpture had to share the same artistic language with painting; he discovered that sculpture has its own creative principles which put materials to work in order to express the inner essence of a subject. Coming back in Romania after a trip around Europe, Paciurea had no choice but to go back to the traditional style of commemorative sculpture. He made a large number of funeral monuments and busts, the most popular pieces in the Romanian art market of the time.

The first important public commission was *The Giant* (1905), a statuary group for the entrance to the cave from the Charles Park in Bucharest. Thus, he finally had the opportunity to try Rodin's formula of expressing the interior struggle through exterior muscle tensions. He also used Michelangelo's idea of freeing the forms from the uncut stone as if essences emerged from the stone naturally. The contorted body indicates the suffering of the natural, irrational, amorphous matter in the process of becoming shaped, and consequently, becoming rational and aesthetic. *The Giant* began the series of his mythological works: Sphinx, The God of War, The Head of a Satyr, and the cycle of Chimeras. In 1909 Paciurea received the Second Prize of the Ministry of Public Instruction for his portraits in bronze. His exhausting participation in Bucharest artistic life as a professor, mainstream artist, member on different boards and committees, consumed much of his time. Moreover, he had to take orders from influential people to survive. He complained several times that he could not afford to turn down the offers he got and had to work for people whom he despised.

In 1911, he started working on the funeral monument of the Stolojan family who did not interfere with the artist as most of the other clients were wont to do. Paciurea chose to represent the Dormition of the Mother of God. The monument is unique: Paciurea carved in stone a Byzantine icon. He reduced the volume to minimum and flattened the inherent tri-dimensionality of the sculpture to reveal the pure spirituality of the matter itself. He overcame the physicality of the art in stone by adapting the Byzantine canon for painting to sculpture: its anti-naturalism, lack of details, emphasis on the symbolic aspect of the religious theme and economy of the means of expression. The elongated shape of the incumbent Virgin Mary recalls the traditional posture of the body

in the Orthodox icons dedicated to the Dormition of Theotokos: her shoulders and head are higher than the rest of the body, her attire repeats the unrealistic drapery from the icons where gravity does not function to break the regularity of the perfectly parallel, horizontal lines, and her sad face surrounded by an aura resembles all the other iconic Virgin Marys. What Paciurea added to the icon-like figure is his own interpretation of the physical body. The body becomes slimmer and slimmer until it seems to disappear. The multiple lines of the drapery fold and become one thread, as if the thread of the earthly, concrete, and visible life came to an end to allow the heavenly, spiritual, and invisible existence to begin.

Paradoxically, Paciurea carved in stone the fragility of the physical body when it comes to face the power of God and immaterial spirit. The almost abstract artwork could have opened a new track for Romanian sculpture; instead it remained a unique attempt of Paciurea to experiment the hieratic expression extracted from Byzantium. He almost transformed the sculpture into a bas-relief annulling the tri-dimensional mimetism. In spite of the lack of mimetism, the sculpture may still be considered figurative, as figurative as Klimt's frescos. Paciurea's association with *Art Nouveau* was underscored mainly during the interwar period when both critics and artists struggled to push sculpture away from its social role and to make it a gratuitous art. Apparently, Paciurea's *Madona Stolojan* is neither far from the social role since it is a funeral monument, or at least, it started as one, nor from the gratuity of a completely artistic work, since it is a religious object, the icon of the Dormition of Theotokos. Nevertheless, it succeeds in overcoming an intertwining abstract religiousness, concrete expression of sorrow and aesthetic healing. Why did Paciurea not follow this direction? Was it because of the public who preferred another kind of art or was it only because of his mistrust in his projects after several were either ignored (his maquette for a patriotic monument), or simply turned down with no explanation (the Arch of Triumph, initially commissioned to Paciurea)?

In 1924 when Paciurea exhibited his Chimeras for the first time he seemed to have looked for a non-representational and non-figurative compensation for his series of realistic busts. The cycle of Chimeras represents a hybrid combination of representational non-figurative art. *Chimera of the Water* is a head emerging from the deep water breaking the wave while taking its shape. The almost imperceivable features of the face are simplified to scratches. A pellicle of water seems to be running down the face "covering" it with a transparent veil. Paciurea encountered other challenges regarding the material of his sculptures which were cast in bronze. The polished golden bronze offered him the possibility to create the impression of transparent surface and the game of shadows and lights reflected from the polished surface. Seen from a distance its shape is easily identifiable with a wave; yet, seen from close up, the viewer is able to see the few details which make a simplistic portrait, even simpler than that of the dead Virgin Mary. Without qualifying for an abstract work of art, the *Chimera of the Water* represents the non-representable and figures the non-figurative.

The other chimeras are more descriptive: the Chimera of the Earth is a lizard-like beast with a long, strong, disproportional neck connoting primitivism and atavistic ties. Nevertheless the desire to take off from the land makes her raise her head towards the sky with an ecstatic expression on her face, similar to the Chimera of the Water. They both have the facial expression in common,

while their bodies are different. In spite of the fact that they are both cast in bronze, the Chimera of the Water looks like running water, as if the matter is fluid, the Chimera of the Earth is trying to move although it is immobilized and stuck in the amorphous mud out of which Paciurea made the pedestal. The Chimera of the Night is an owl with big eyes which penetrate the dark. Interestingly, the dark is suggested through that which annuls it: the eyes of the bird of Athena. According to the Greek mythology, the owl, because of the fact that it is the only being which is able to see in the dark which signifies the irrational, the lack of wisdom, or the lack of spiritual shape, represents Athena, the goddess of wisdom and reason. Paciurea's chimera refers back to Athena's owl but with no explicit indication other than the title. On the other hand, the fact that he chose to make an allegorical representation of the night as well as of wisdom, disconnects the signified from the signifier. Paciurea creates a completely new vocabulary formed only from signifieds whose signifiers are presumably unknown, or impossible to identify, or too personal. He actually recreates various versions of primitive forces of teratological creatures as if he tried to legitimate his art on the vague philosophical elementariness. Sorin Alexandrescu in his book on the twentieth century Romanian art opines that

“Paciurea is not in the process of creating a new meaning, but of reducing the legendary meaning of these creatures [chimeras] and calling it into question. 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 [...] is Paciurea's fundamental[ly] modernistic gesture: the images of the chimeras stand 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 [a] clear meaning for air, earth, and water, but make the eternal ambiguity of these primordial elements of our world timely again for us. [...] Paciurea opens a new direction for Romanian art, along the [...] modern way: the making of strange objects which at the same time evoke traditions of meaning and contradict them, and which remain objects with which only we, modern viewers, can identify.” (20-1)

To what extent the twenty-first century people can identify our struggle with Paciurea's chimeras is a matter of debate. Paciurea still appeals to the Romanian elite, yet it is not enough for his art to become a national icon. Paradoxically, because he did not have relevant, international exposure, he could not have had a great impact on Romanian life either. He DID have an important impact on Romanian art as a professor at the National School of Fine Arts in Bucharest.

Another explanation of his modest international impact is the fact that he exhibited abroad only a few times: in 1913 he participated at the Romanian Exhibition in Munich with the *Sphinx*; in 1924 he exhibited his Chimeras at the International Biennial Exhibition in Venice; in 1925 at the International Exhibition in Paris; and in 1929 in Barcelona, and the foreign press did not even mention his name. According to Ion Frunzetti, Paciurea did not interact enough with art critics to draw attention to his works in a more personal manner as Brâncuși was known to have done (95). Since his artworks belonged to the European classical patrimony thematically they might have been characterized as epigonic endeavors of the symbolists and classicists. He was lost among the artists who went back to Greek mythology in search of essential topics,

topics so ambiguous that they fit everybody. It was this modern “everyman’s” fears that made him anonymous. During the first two decades or so, European and American artists and writers adapted ancient stories, updating them to their contemporary context: Richard Strauss composed *Elektra* in 1909 and Stravinski did *Oedipus Rex* in 1927. The next year, Giraudoux created *Amphytrion* (1928), Joyce published *Ulysses* in 1922, O’Neill, *Mourning Becomes Electra* in 1931, to mention only the most important. It was by far too difficult for Paciurea to put himself into evidence in such great competition. While his efforts followed the general tendencies, his contemporary, Constantin Brâncuși, became unquestionably famous due to his courage to challenge both the public and the art critics alike. Brâncuși proposed an essentialized art, based on a the most simple signified with the least concrete signifier.

Constantin Brâncuși: French and/or Romanian

Constantin Brâncuși presented his first major sculpture in 1912. It was the bust of Carol Davila in the academic style of the epoch which required an exact resemblance and idealized realism. He conformed partially to these standards and had to suffer the sharp critiques of several traditionalists who did not see all the medals on the chest of the hero. He, in his turn, had tried mythological themes and presented Laocoon, the most challenging character depicted in sculpture due to the difficulty of expressing movement, torment, and complex suffering in the posture of the body and in the features of the face. Although he worked Laocoon after the cast model of the famous *Laocoon and His Sons* he seemed to have added a modern touch from Rodin’s *The Burgeois from Callais* as a defining aspect of his original interpretation of the ancient statue.² The piece was awarded the bronze medal in 1900. His dream, however, was to study in Paris, the legendary city of artistic experiments. In 1904 he arrived in Paris but he could not enroll in the Academy of Arts because of insufficient funds. In 1906 he exhibited both in Bucharest and in Paris: in Bucharest he exhibited *Ecorseu* and in Paris *A Child, The Vanity*, and the *Portrait of M.G. Lupescu*. His Parisian success determined Romanian authorities to award him a stipend to continue his studies. In 1907 Brâncuși was already working in Rodin’s studio in Meudon, but not for long. Admitting that Rodin changed sculpture substantially, he paradoxically left Rodin for that very reason: Rodin might have been too much of an influence on Brâncuși and the independent Brâncuși did not want to follow the easy path. His famous explanation that “in the shade of huge oak trees no other trees can grow” (23) echoes his self-confidence and pride, on the one hand, and his quest for artistic identity, on the other.

An interesting coincidence between the artistic choice of Paciurea and Brâncuși’ may easily be noticed. From 1907 and 1914, they both experimented with the simplistic Byzantine formula in order to have access to the expression of deep, calm and restrained intensity of feeling. Paciurea’s *Madona Stolojan* and Brâncuși’s the *Prayer* were both funeral monuments which were apparently subordinated to the vision of the patron.

In the contract signed by Mrs. Stănescu and Brâncuși it was stipulated that the sculpture would be conceived as “an allegory representing a woman who is crying” (29). While Paciurea was concerned with reducing the volumes of the sculpture in accordance with Byzantine painting strategies, Brâncuși elongated the forms adapting the essence of sculpture *per se* to the “Byzantine-Romanian tradition,” as Petru Comarnescu put it. Brâncuși preferred to have a nude

crawling on her knees with her hands in an ambiguous gesture which connotes both suffering and praying, but which also covers the breasts, suggesting purity or shame. In spite of the fact that a nude is not usually considered the right expression of sorrow and mourning, Brâncuși created a pious image out of a perfectly shaped young female ignoring her corporeality. As the Renaissance paintings of Venus, he transformed her into an embodiment of a spiritual concept. The lack of realistic anatomical details makes the nude, the utter expression of sensual femininity, seem immaterial.

1907 represents the beginning of the modulaic era for Brâncuși. I derived the term “modulaic” from “module,” the minimal compositional unit of his works which rely on the repetition of the same geometrical concept in order to touch the spiritual core of materiality and transcend both the figurative and the representational. That year he finished *The Kiss* which can be read as a response to Rodin’s *Kiss*. The anatomically explicit details of the dramatic posture from Rodin are drastically simplified to the contours of the two embracing bodies whose lines are scratched into the stone to suggest the perfect symmetry. This oversimplified statue (in comparison to Rodin’s) extricates the love story from its figurative aspect. The two bodies become two semi-circles in *The Gate of the Kiss* (1938). The kiss is no longer a passionate event, but a permanent complementarity of two equal parts forming a perfect geometrical shape. It is placed on the top of the pillars of *The Gate of the Kiss* the diameter of the circle extended downwards to the ground suggests the sublime union of the two bodies reduced to one line, potentially a stylized flower. The same pattern is repeated on each side of the two vertical pillars, all together eight times. Before the gate became part of the public monument commemorating the victims of the First World War, a smaller version was designed as a private funeral monument for Tatiana Rakewsky in the Montparnasse Cemetery in Paris (1910).

Brâncuși learned the lesson of the efficient impact of what is not immediately recognizable and rationally understood. The *Birds in Space* series started in 1910 with *Pasărea Măiastră*. In comparison with the rest of the series *Pasărea Măiastră* still shows explicit details to indicate its natural archetype. Nevertheless, in spite of their stylized bodies, the works “tell” a Romanian folk tale in which an irresistibly beautiful bird sings so delightfully that the king falls in love with her and her songs. She is unattainable for most mortals; only the youngest son of the king succeeds in capturing her and bringing her to his father. Another version of the fairy tale makes the bird metamorphose into a beautiful woman. Irrespective of their original source,³ Brâncuși’s sculptures minimize all details that might have made the representation look realistic. The later versions, which were exhibited in New York and Chicago in 1927, modified the initial position of the bird with the neck bent forward into a more elongated form. The bird’s head is pointing upward and makes it look like it is struggling to fly. Other versions, usually called *Golden Birds*, are even more slender as if they were propelling themselves into the air. From the first *Măiastra* (1910) to the last *Bird* (1940), the shape became more and more abstract, losing the contours which might have identified it as a bird. Brâncuși challenged the status of sculpture by using an arched shape to suggest the abstract idea of flight in the absence of a body performing the act of flying. Representing the non-representational repeatedly, the sculptor created HIS archetypal bird and made its descendants after it.

The Birds in Space should be also seen in connection to the Aeronautic Exhibition from Le Bourget Brâncuși visited in 1908 together with Marcel Duchamp and Fernand Leger. It is no coincidence that after this exhibition he started to do sketches for his birds in terms of both aesthetic and aerodynamic meditations on flight. It is said that he was confident that he might do something completely different and better than the machines whose maquettes he admired so much.⁴ He obviously did: the recurrent module of the series is neither formal nor mechanical. Brâncuși's modules are more and more aerodynamic and abstract with each new version. He finally reached the perfect shape which does not need a concrete form to be meaningful. The modular structure of the whole series is also reflected in the pedestals which either are pyramidal or tubular. The repetition of the same module at least twice transforms the pedestal itself in an artwork supporting another artwork. The marble versions of Birds in Space were placed on wooden footings recalling the Endless Column from the Romanian park in Târgu-Jiu or the fragments from his studio in Paris. It is this modular work which becomes the icon both of Romanianness and of Brâncuși' work.

The conception of the Endless Column, [partially reconsidered in the series of cocks from the 1920s,] started sometime before 1910 [when an Endless Column was seen by Cecilia Cuțescu-Stork in Brâncuși's studio.]⁵

From the 1918 version of 2,3 m to the 1938 one in Târgu-Jiu of 29,33 m Brâncuși used the pyramidal elements both for his works and for his works' pedestals, experiencing the manner in which a repetitive element may become marginal or central in an artwork. Interestingly, the combination of a straightforward pyramid and an upside down identical pyramid glued onto a large base represent absolute freedom: one form reflects perfectly in its reversed sister and the reversed one reflects back into the next one until the human eye cannot perceive the end. The endless mirroring of the two halves of one unit is not real, but it is psychologically expected and thus visually created. Although it is physically impossible, the fact that the viewers see what they expect to see and they create what they want to see is also scientifically supported. According to C.A. Safta's study "Why does the Endless Column Seem Everlasting?" Brâncuși designed an automorphous edifice whose perfect symmetry of 1:1:1 for each hexahedron and 1:2:4 for each decahedron repeats 15 times (the number of the modules). The geometrical perfection allows the wind to swirl around it without damaging it. Its aeroelasticity was tested in Italian labs and found surprisingly stable. It is the structural uniformity and its non-uniformity at the same time that makes it so stable and so mystic. The illusion that the column never ends supports the orthodox idea that life on earth is just the premise of the afterlife. Since the Endless Column is a funeral monument for the soldiers who died in 1916 the geometrical complementarity of the pyramids and their reversed others [*alter-egos*] may suggest the complementarity of life and death. Suddenly, heroic death is dedicated to life, brings life, brings its opposite, its complementary other.

Brâncuși himself offered an interesting evaluation of the column: "Its shapes are the same from earth to sky; it is standing by its own power, motionless and well inserted in the earth; everything should start from earth" (Fragali 668). In other words, it is an *axis mundi* indicating the place of eternal return. As the *Gate of the Kiss*, the Birds, and many others of his works, the *Endless Column* plays with dual forms in order to create symmetry. It is the same module in an alternation of positive and negative, forward and reverse,

feminine and masculine. Brâncuși found the abstract answer to the perfect being whose shape is modular and repetitive. These qualities ensured his fame internationally. Simplicity, abstractness, directness, and regularity made him univocally accepted and personal. It is this recourse to his native identity that makes him internationally acclaimed. He had the courage to expose his “exoticism” as an aesthetic value and he won. Fame pays the one who has the courage to wager high on his own being.

Why Tzara, Iancu and Brauner and not Maxy, Mattis-Teutsch and Voronca?

While Paciurea and Brâncuși were searching for that concise, direct, and unsophisticated expression of what is impossible to utter, but which can be caught in a visual paradigm resembling an atavistic inheritance, either mythic (Paciurea) or ethnographic (Brâncuși), a large group of Romanian artists swam against the current and programmatically undermined any formal statement of artistic expression, vocabulary, and technique in poetry, in sculpture and in painting. During the 1920s' while Paciurea was creating his *Chimeras* and Brâncuși his *Birds in Space*, Marcel Iancu/Janco and Tristan Tzara had already been experimenting with the Dadaist “total subversion” and moved forward to other avant-garde quests. Janco approached constructivism, Tzara surrealism, both collaborating to Ion Vinea's *Contimporanul*, the long-lived magazine of “integral art,” published in the decade 1922-1932. Against epigonic art and sentimentalism, the *Contimporanul* collaborators promoted pure emotions in theater, self-sufficient words in poetry, and geometric rigidity in visual arts. The group around Victor Bauner and Maxy approached futurism and cubism and founded the short-lived *75HP* (1924), as well as other magazines such as *Integral* (1925-28) and *unu* (1928-1932). The oldest painter and sculptor of this generation of avant-gardists, Hans Mattis-Teutsch crossed several avant-garde formulas in his personal search for abstraction. Closer to the *Integral* group, he remained an ex-centric outside of these rebellious artists' endeavors; his swirling patterns of brightly colored paintings, his colored sculptures in wood, and his inclination to abstract rounded shapes gave him a special identity. The youngest of all, Ilarie Voronca, is the most prolific of all. Writing for most of the avant-garde magazines, he became the theoretician of these movements and, although he was a poet, he had a huge impact on all arts. He invented picto-poetry, a hybrid species, which combines what was considered according to previous poetics incompatible elements, in order to create fresh imagery. He is also a unique case of considering life just another aspect of his art: in 1946, after he published the *Little Textbook of Perfect Happiness*, he committed suicide.

Apparently a coherent movement mostly because of its fundamental principle of negating the previous artistic trends, the Romanian avant-garde was a *coincidentia oppositorum* alternative. On the one hand, a new poetics of rebellion was trying to destroy or annihilate traditional poetics based on the dialog of form and content in order to create a completely novel art; on the other, it had to preserve both the form and the content in its distorted, but still recognizable versions. Trying to de-establish the establishment, they created another anarchic establishment from which standards judged all the other artistic exercises. Moreover, at least the artists enumerated above were interested in having their efforts acknowledged by the “official” or potentially “official” institutions: Voronca published his 1921 volume *Incantații* at the

prestigious publishing house of the mainstream culture, Cultura națională and he also seemed to have made efforts to be accepted into the Society of Romanian Writers; Mattis-Teutsch worked on frescos of social content between 1932-34 and founded the association of artists from Brașov, the mother of the Romanian Artists' Union; Maxy both maintains the connections with the international avant-garde trends and reconsiders the traditional roots of Romanian decorative arts. He ends up as the Director of the National Museum of Art of Romania. Surprisingly, these three artists' fame is exclusively national, while Tristan Tzara, Marcel Janco and Victor Brauner succeeded in maintaining their challenging peremptory status as international stars in spite of the fact that, historically, the avant-garde came to an end during their lifetime.

Tristan Tzara (Samuel Rosenstock, 1896-1963) is the founder of Dadaism who urged artists to “total subversion” (679). He considered that political and social activism was meant to regenerate the human being in its totality and he never ceased preaching negation of traditional values, conformism, and aesthetic principles. In 1918 he published the *Dadaist Manifesto*, the most important programmatic document of the movement, but also the inspirational text for other avant-gardist exercises.

I am against systems, the most acceptable system is on principle to have none. [...] Dada; abolition of logic, which is the dance of those impotent to create: Dada; of every social hierarchy and equation set up for the sake of values by our valets: Dada; every object, all objects, sentiments, obscurities, apparitions and the precise clash of parallel lines are weapons for the fight: Dada; abolition of memory: Dada; abolition of archaeology: Dada; abolition of prophets: Dada; abolition of the future: Dada; absolute and unquestionable faith in every god that is the immediate product of spontaneity: Dada; elegant and unprejudiced leap from a harmony to the other sphere; trajectory of a word tossed like a screeching phonograph record; to respect all individuals in their folly of the moment: whether it be serious, fearful, timid, ardent, vigorous, determined, enthusiastic; to divest one's church of every useless cumbersome accessory; to spit out disagreeable or amorous ideas like a luminous waterfall, or coddle them -with the extreme satisfaction that it doesn't matter in the least-with the same intensity in the thicket of one's soul-pure of insects for blood well-born, and gilded with bodies of archangels. Freedom: Dada Dada Dada, a roaring of tense colors, and interlacing of opposites and of all contradictions, grotesques, inconsistencies: LIFE.

In spite of the debate over who named first Dadaism “Dadaism,” either Hand Arp or Tristan Tzara, or mainly because of this debate, he was highly publicized in the international press of the first decades of the twentieth century. He remained in the public's attention for decades due to his publications and his conflicted personality. He crossed Europe from Zurich to Paris and Weimar, he actively participated in the Spanish Civil War and then in the French Resistance. He joined artistic movements and he abandoned them as a consequence of his constantly changing attitude and inadvertence to the organized and coherent efforts to “create” what was supposed to remain uncreated.

His friend, Ilarie Voronca (Eduard Marcus; 1903-1946), the creator of a hybrid species, the “picto-poetry,” which was supposed to emerge from “invention, intelligence, the speed of intelligence of a 60-storey elevator”⁶ was not so lucky in ensuring his posthumous fame. According to Voronca

The PICTOPOETRY is the state-of-the-art of the present poetry. The pictopoetry revives all the revealing trends of art nouveau. The PICTOPOETRY, finally realises a true synthesis of futurisms, dadaisms, constructivisms. The most remote attitudes find themselves universally fertilized within the pictopoetic movement, words and colours acquire a new sonority, the sensation does not wane, on the contrary. PICTOPOETRY TRIUMPHS OVER EVERYTHING, RECORDS EVERYTHING, ACHIEVES THE IMPOSSIBLE.

Although he wrote in French and published at prestigious publishing houses in Romania and abroad during his lifetime and Tristan Tzara edited two of his posthumous verse volumes, he could not escape the claws of Romanian periphery. After he finished his picto-poetic experiment Voronca combined the natural imagery with surrealist dictates. He was too tempted to give in to the institutional recognition and the traditional classicism. Through "Petit Manuel du parfait bonheur" he anticipated Cioran. It is totally unjust to consider Cioran the only outstanding Romanian intellectual who was able to write subtly and nuanced in French; Voronca's French texts (most of his literature was written in French and not in Romanian) should be reread in the new light of his contribution to European avant-garde literature and as a father of the concrete poetry which was to come in Switzerland in the 1950s'. His suicide makes his destiny reflect Tzara's definition of life: "Freedom: Dada Dada Dada, a roaring of tense colors, and interlacing of opposites and of all contradictions, grotesques, inconsistencies: LIFE." A dadaist, but also a poet looking for recognition, a poet in need of a painter, a Romanian writing in French, an essayist propelling Romanian avant-garde on the international scene, but he was limited to playing minor roles.

Comparing the artistic destinies of the six one may notice that those who did accommodate to the non-democratic context during the communist era (Maxy and Teutsch) had to tone down their rebellious attitude towards conventions, society, and aesthetic programs, in one word, their avant-gardist identity. Thus, their artistic career lost its initial spark. Maxy, after the impressive international success in Berlin in 1922 with Noveber-gruppe and the sonorous press of the first avant-garde international exhibition in Bucharest in 1924 where he exhibited alongside major European artists such as Paul Klee, Constantin Brâncuși, Victor Brauner, Hans Arp, Marcel Iancu, Kurt Schwitters, Mattis-Teutsch, maintained his interest mainly in cubism, but he also added futurist and constructivist aspects to his paintings. His role in the Romanian avant-garde and for Romanian culture and arts was a significantly major one. After the huge success of the 1924 international exhibition which propelled Bucharest onto the international cultural map, he organized other two extremely important events: the 1930 and the 1935 exhibitions at the Gallery "Ileana" where women painters such as Nina Arbore, Olga Greceanu, Claudia Millian were invited to participate and who were far from sharing avant-gardist principles. The event from 1930 was Marinetti's visit to Romania for which Maxy organized a panoramic exhibition of the Romanian Avant-garde. Marinetti, the megastar of art whose myth was constantly fueled by the fascist regime of Mussolini, was pompously invited by the Society of Romanian Writers and Romanian Academy to banquets and festivities in his honor, a mention should be made that at that time Marinetti was a member of the Italian Academy. Second, he visited Moreni and the exhibition which was conceived as a unique reunion of artists, groups, and movements. Marinetti was really impressed by Romanian artists whom he already knew from the international exhibitions, but

who, at that moment, presented themselves as a coherent, yet multi-faceted group. He wrote and delivered publicly the conference entitled “L’incendio della sonda di Moreni” about Romanian industrial progress and art in which Maxy is characterized metaphorically as the one who “points to the speedy forms of mobiles and imensifies (sic!) the rays of his lamps.”⁷⁷ Maxy’s career was rich before 1948. To survive during the communist regime he abandoned his ideals and tried on socialist realism. This “aesthetic” option paid off and he became the director of the most prestigious museum of Romania. Although in the 1960s’ he went back to cubism as a moderate way of figuration, he lost his aura and with it his international reputation.

Hans Mattis-Teutsch (1884-1960) is another case of an artist whose work was enclosed inside the borders of Romania. After a wonderful career with plenty of international exhibitions (Berlin in 1913, 1918, 1924, 1928; Rome in 1923, Chicago 1924, Paris, 1925, Budapest 1929, and a volume published in Postdam in 1931), Mattis-Teutsch dedicated himself to socially oriented works during the 1930s’. He got involved in organizing artists in Braşov and from that moment on his art seems to be “condemned” to a regional reception. He mainly exhibited in Transylvania, in Cluj, Braşov, Baia Mare, and only twice in the capital, once in the 1930s’ and in 1957. It took 11 years after his death for Romanian for artistic institutions to organize a retrospective exhibition for him, and another 14 years after 1989 to have an exhibition of Romanian avant-garde in Bucharest, where some of his works were included. Obviously, Romanian viewers had lost their taste for abstract art, and although the censorship could not have found any ideological reason to limit their reception, Mattis-Teutsch’s compositions delighted only a small group the elite.

Victor Brauner’s answer to picto-poetry was immediate and offered a pictorial counterpart to the poetical version. He worked closely to Voronca and approached picto-poetry seriously. It helped that he was also a graphic artist accustomed to using paper and ink and a book illustrator. He understood the necessity of having poetic content and the visual form of a poem in a perfectly aesthetic way. Even before Saussure he had the intuition that text needs to highlight its physicality and thus it may increase its verbal meaning or even add new meanings to the abstract idea. The visual and textual combined in Brauner’s paintings creating an artistically mixed vocabulary. Text is praised for its visual connotations and its possibilities to function as an image.

Many of Brauner’s works include texts such as dedications, isolated words, his obvious signature; others have interesting titles which bring to the image a textual load of the mythical, religious, and cultural. However, his titles lead the viewers to a more complex interpretation as a consequence of the two channels of reception involved. In his wordless world, Brauner used another kind of alphabet, similar to the primitive images which retell the story of primitive civilizations from a twentieth century perspective. Their universal meaning (*Adam and Eve* depicts a love story in the middle of Paradise, *The Three Black Graces* combines the mechanisms of creation with creation and technology) has made them unanimously understood. In his constructivist works, technological conventions were repeatedly moved towards the center of these artworks. While moving from the background to the foreground, the technological vocabulary proves its durability and indicates the necessity of getting outside the box. For a short time, for example, he joined the surrealist group of Breton, but he did not stay long with them, although his artworks would bear surrealist traces from that point on. He himself lived alternatively in

Romania (1924; 1935-38) and France (1924-27; 1930-33) before he opted to live in France.⁸ He changed the materials of painting out of necessity and not because of an aesthetic option when he was trapped in a village in Pyrenees during the World War II. His access to painting materials was limited and since he could not stop painting he had to improvise. Materiality was important to the artist, and this was another pass-par-tout for his work. The essential core of visual art is sensorial while the text itself becomes material and comes to life.

Marcel Jancu is another Romanian whose dadaist works ensured his fame. He tried to reconcile arts, mainly architecture and painting with decorative arts in a synthesis which was supposed to provide the key to a total form of art. For Jancu the materiality of painting was also an important issue. Working with abstract prints in order to create concrete buildings, Janco realized that materials themselves may change the aspect of the work irrespective of its genre. The fact that one of his first experiments was to create masks for his fellows who played in Tzara's play in Zurich may recall to Romanians the folk Moldavian masks which were thought to protect people against evil spirits by scaring them away. The symbolism of the mask is very complex, but Janco used it for Tzara's experimental play in order to draw attention to the dual status of those who perform a part, who are not only the actors, but all the others around the actors. His frequent commute between Zurich, Paris, Berna, Bassel, and Bucharest before he decided to emigrate to Israel exposed him to several aesthetic trends. He followed the path already taken by others to replace dadaist principles with surrealist slogans. Initially interested in the formal aspect of the artwork, Janco discovered the pleasure of reflecting ideas through painting. After his surrealist phase, his expressionist attempts made a huge difference, although they still have signs of his former "training." Cubism, expressionism, surrealism, abstractionism are only a small part of his experiments. Until the end of his life his works were identified as Dadaist, this label did not leave him.

To conclude one may say that Tzara, Brauner, and Jancu had the courage to practice what they preached, while Voronca, Mattis-Teusch, and Maxy had to face a tragic choice: to live or to die. Voronca chose to die according to his artistic standards. In their turn, Mattis-Teusch and Maxy sacrificed their art to survive the communism.

Works Cited

Alexandrescu, Sorin. *Figurative Art. Beginning and End of the Twentieth Century in Romania*. Amsterdam: Cobra Museum for Modern Art Amstelveen, 1998.

Cernat, Paul. *Avangarda românească și complexul periferiei*. București: Cartea românească, 2007.

Fragali, Modena, Claudio Modena, P. B. Lourenco, Pere Roca. *Structural Analysis of Historical Constructions*. London: Taylor & Francis, 2004.

Frunzetti, Ion. *Dimitrie Paciurea*. Bucharest: Meridiane, 1989.

Grigorescu, Dan. *Brâncuși și arta secolului XX*. Bucharest: Gramar, 1999.

Grigorescu, Dan. *Dicționarul avangardelor*. București: Editura Enciclopedică, 2003.

Mateescu Bogdan, Cătălina Anca. *The Smeiotics of Pictorial Language*. Iasi: Polirom, 1999.

Morar, Ovidiu. *Avangardismul românesc*. București: Editura Fundației Culturale, 2005.

Tzara, Tristan. "Dada Manifesto," translated from the French by Robert Motherwell, *Dada Painters and Poets*, by Robert Motherwell, New York, pp. 78- 9; reprinted by permission of George Wittenborn, Inc., Publishers, 1018 Madison Avenue, New York 21, N.Y.

Varia, Radu. *Brâncuși*. New York: Rizzoli International Publications, 1986.

Pitrescu, Ileana, Gabriela Rusu, Geta Deleanu, Petrona Popescu, Anca Deliorga, Simona Rusu, and Doina Pauleanu. *Muzeul de artă Constanța –România*. Chimpești, 1998.

¹ Moldavia and Wallachia united in 1859 forming the Kingdom of Romania. Transylvania, Bassarabia and Bukovina united with Romania in 1918.

² It is not known if at that time he had seen a reproduction of Rodin's piece.

³ According to Dan Grigorescu, Brâncuși knew Vladimir Săineanu's anthology of Romanian folk literature. See more in Dan Grigorescu. *Brâncuși și arta secolului XX*, București: Gramar, 1999, p. 70-71.

⁴ In Varia, Radu. *Brâncuși*. New Yor: Rizzoli International Publications, 1986, p. 47 and in Mateescu Bogdan, Cătălina Anca. *The Smeiotics of Pictorial Language*. Iasi: Polirom, 1999, p. 53.

⁵ In Cecilia Cuțescu-Stork. *O viață dedicată artei*. București: Meridiane, 1966, p. 50.

⁶ In Dan Grigorescu. *Dicționarul avangardelor*. București: Editura Enciclopedică, 2003, p. 706.

⁷ "Maxy precizează formele veloce ale mobilelor și imensifică razele lămpilor sale." In Paul Cernat. *Avangarda românească și complexul periferiei*. București: Cartea Românească, 2007, p. 176.

⁸ According to the documents in the Romanian Secret Police archive, Victor Brauner was sent back in Romania in 1934 to organize a communist group under the cover of surrealist art. His pretext was the opening of a personal exhibition in Bucharest in 1935. He surprised his friend Sasa Pana with his intense activity and efforts to introduce himself "anywhere." Sasa Pana thought it was about money and survival; Romanian Secret Police reports showed that his mission was to organize AEAR – Association des Ecrivains et des Auteurs Revolutionnaires in Romania. This association was a Komintern product whose mission was to promote the communist politics of USSR and the USSR social and economical "achievements." Sasa Pana also noticed that after his artworks were sequestered by the owners of Gallery "Mozart" until he paid the rent for the gallery, soon he earned so much money without selling any of his paintings that he afforded to pay the gallery and cover the expensive apartment in Strada General Manu where a large group met regularly on Brauner's expense. Interestingly, he had broken with Brancusi in 1927, after 4 years spent in Brancusi's studio and at his expense, because of Brauner's connections with Breton and his surrealist group, but mainly because of his political ideals. He benefited from his relationship with Breton and had his first Parisian exhibition organized due to Breton in 1930. In 1938 he ended his collaboration with the communist party because of his disgust with the Moscow trials. See more in *Avangarda românească în arhivele securității*. Stelian Tanase (ed.) Iasi: Polirom, 2008, 43-46.

ANGELO MITCHIEVICI

Bizantinism și decadență

Dacă ceea ce atrage atenția prin forța modelului este decadența romană cu variațiunile și detracții ei celebri, - se succed Messalina, Nero, Caligula etc., precum în cazul romanului *Demoniaca*, al Lukrezzei Karnabatt -, un alt model cultural al decadenței se prezintă ca fiind mai adecvat României, decadența Imperiului Bizantin, spațiu de sinteză a influențelor orientale cu vechea tradiție ebraică și cu influența creștinismului. Bizanțul pare mai interesant și datorită filiației ortodoxe, a rolului jucat ca *Porta Orientis*, un avanpost al civilizației, melanj niciodată decantat de Occident și Orient. N. Bănescu (profesor la Universitatea din Cluj) își adună prelegerile legate de civilizația și istoria bizantină într-o carte, *Chipuri și scene din Bizanț*, iar P. Constantinescu-Iași în *Bizantinismul în România* (1924) se arată interesat mai cu seamă de influența exercitată de arta bizantină asupra artei românești. Faptul are ecou în special în pictura de factură simbolistă unde stilul bizantin este recuperat nu întâmplător pe filiera basmului, a feeriei și a misterului. „Basmelor românești sunt pătrunse de multe orientalisme, care au venit prin bizantini, ca și literatura poporană religioasă și romantică, venită prin intermediul slavilor.”¹ Aceeași opinie cu privire la arta și literatura populară o are și Oreste Tafrali, profesor la Facultatea de Litere din Iași, în cartea sa de popularizare, *Bizanțul și influențele lui asupra țării noastre* (1914): „Multe din basmele noastre sunt curat orientale. Unele din ele se pot urmări până la Egipteni. De sigur că ele ne-au venit prin Bizantini.”² O. Tafrali insistă asupra culturii bizantine de un mare rafinament și asupra ceremonialurilor curtenești fastuoase, între care se distinge cel de primire al solilor străini. Luxura era menită să facă o impresie covârșitoare și să reflecte simbolic puterea imperiului.

Perioada domniilor fanariote contribuie, de asemenea, la răspândirea artei și culturii bizantine, iar cercetătorul oferă un tablou elocvent al acestor influențe. În Franța, așa cum semnalează Marie-France DAVID-de PALACIO, trei lucrări privitoare la lumea bizantină aparținând a doi istorici, cunosc un succes special. Este vorba de Gustave Schlumberger cu *Un empereur byzantine au dixième siècle: Nicéphore Phocas* (Paris, Firmin-Didot, 1890), *L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle* (Paris, Hachette, 1896-1905) și Charles Diehl cu *Figures byzantines* (Paris, Colin, 1906-1908). În română, este tradusă cartea lui Charles Diehl, *Bizanț. Mărire și decădere*³, cuprinzând

cinci capitole mari: „Evoluția istoriei bizantine”, „Cauzele măririi Bizanțului”, „Cauzele decadenței sale”, „Civilizația bizantină și influența sa” și „Moștenirea Bizanțului”. Sunt urmărite cu acribie „Elementele de descompunere”, demoralizarea socială, „Decadența economică”, „Decadența militară și fărâmițarea teritorială a imperiului”, iar savantul încheie „Căderea Constantinopolului” cu o imagine tulburătoare, specifică tablourilor *fin d'empire*: „și această apărare glorioasă a nîmbat cu o frumusețe supremă imperiul ce murea.”⁴ În trecut fie spus, cartea a atras atenția până și poeților, Dimitrie Anghel o pomenește într-un context prozaic în poezia „Manifestație” scrisă în colaborare cu Șt. O. Iosif și care apărea în *Viața Românească* (II, 12, dec. 1907) la rubrica „Cronici vesele” cu semnătura caleidoscopică A. Mirea. „Sub gluga lămpii mele, pe la șase,/ Citeam celebra carte a lui Diehl.../ Bizanțul evocat mă fermecase/ Ca o poveste, când eram copil.”⁵ Urmarea începutului prozaic este și mai prozaică, poetul fiind trezit din lectură de tărăboiul iscat de cohorta de manifestanți agitați de mentorul lor spiritual, Nicolae Iorga, poetul evocând malițios celebra *querelle* dintre iconoclaști și iconoduli repusă în scenă ca contondentă polemică dintre autohtoniști/naționaliști și cosmopoliți. Charles Diehl consacră o pagină și jumătate pentru „Bizanțul și România”, prea puțin pentru ambițiile politice ale Principatelor unite. În micul capitol, „Bizanțul și ambițiile balcanice”, el relevă revendicarea de către țările balcanice a hegemoniei asupra întregii peninsule, revendicare pusă sub semnul consolidării sau refacerii sub o singură coroană a Imperiului bizantin. „Istoria bizantină a furnizat – pentru toate aceste visuri, pentru toate aceste speranțe, pentru toate aceste ambiții – titluri, drepturi, promisiuni. Și prin aceasta, în tot acel Orient al Europei, această istorie a rămas straniu de vie.”⁶ În *Bizanț după Bizanț* (1935)⁷, Nicolae Iorga evidențiază moștenirea culturală și de civilizație bizantină ca modelatoare și fondatoare a unui spațiu spiritual rezistând și după căderea Constantinopolului în 1453. În spiritul teoriei filozofului napolitan, Giambattista Vico, despre caracterul ciclic al civilizațiilor, *corsi e ricorsi*, savantul român vedea această continuare a unității spirituale ca o constantă mentală în spațiul sud-est european, evidențiind și aportul creștinismului ortodox al domnitorilor pământenii. Iorga nu întrevide caracterul peiorativ al termenului, ci doar rolul său cultural-civilizațional; domnitorii români au stipendiat consistent și constant Patriarhia de la Constantinopol și mănăstirile din spațiul Mediteranei orientale de la Athos până la Ierusalim și Alexandria. Păstrarea identității naționale a fost posibilă prin intermediul elementului religios, în circumstanțele unei minime toleranțe acordate de Imperiul Otoman libertății confesionale. În termenii lui Iorga, „Bizanț după Bizanț” era chiar acest spațiu creștin-ortodox, balcanic al supraviețuirii moștenirii bizantine. Imperiul bizantin decade din cauza conflictelor intestinale și a războaielor civile, a rivalității dintre Paleologi și Cantacuzini, dar concomitent cu falimentul politic are loc o mare înflorire culturală, relația dintre dezastrul ce se anunță și rafinamentul curții și al culturii imperiului dau dimensiunea decadentă a declinului. După Iorga, Bizanțul își află sfârșitul abia în timpul domniilor fanariote pe măsura asimilării de către aceștia a „filosofiei” franceze a secolului XVIII, mai precis a raționalismului iluminist antireligios. Din perspectiva culturii politice, Daniel Barbu reevaluează nuanțat-polemic termenul în *Bizanț contra Bizanț* (2001) asociindu-l vulgatelor teoretic-cultural fondatoare printre care și maioreșciana teorie a „formelor fără fond”, luându-l în considerare atât ca „paradigmă normativă a Vechiului Regim românesc”, ca reflex mentalitar, dar și ca „mit”-utopie culturală sau ceea ce cercetătorul numește „optimism eschatologic”, unde avem create premisele inițierii unei

discuții despre decadentism. Daniel Barbu relevă și conotațiile negative ale „bizantinismului” în termeni de moștenire cultural-politică și de fondare a instituțiilor statului modern, laic, între modernitate și bizantinism creându-se multiple legături. În eseul său, „Teme bizantine”, publicat în volumul *Limite* din 1936, pornind de la elogiul hieratismului monodic al muzicii bizantine, Dan Botta întrevăde o ideală renaștere bizantină: „Bizațul înflorea divin. Să ne întoarcem la Bizaț.”⁸

Ceea ce conferă o strălucire adesea sulfuroasă Bizațului și avatariilor sale balcanice ține pe de o parte de amestecul de elenism, creștinism și Orient, eteroclit care conferă un exotism cu totul particular și pe de altă parte, ca expresie a sensibilității decadente, de splendoarea orgiastică de la curtea basileilor pe care toți acești cercetători o evocă și care rezidă, în opinia lui Charles Diehl, în „desvoltarea atât de bogată și atât de variată a literaturii de luxurianta înflorire atât de vastă și de diversă a artei și de rafinarea vieții materiale [...]”⁹ Asemeni Imperiului Roman, Bizațul este integrat platformei estetice decadente așa cum susține și Marie-France DAVID-de PALACIO „[...] avec Byzance, la Décadence élabore de toutes pièces un concept, qui lui permet de se définir elle-même.”¹⁰ O întreagă pleiadă de scriitori decadenți construiesc această ficțiune care are un suport istoric, dar care se desfășoară după propria sa configurație: Paul Adam, *Princesses byzantines* (Firmin-Didot, Paris, 1893), *Basile et Sophia* (Paris Ollendorff, 1900), *Irène et les Eunuques* (Ollendorf, Paris, 1907) și Maxime de Constan, *Pour Byzance!* (Paris, Union internationale d'éditions, 1909), Paul Sonniès, *Les Idoles* (Paris, Ollendorff, 1907), Jean Lombard, *L'agonie* (Paris, „Paul Ollendorf”, 1901) și *Byzance* (1890), (Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1901), Léon Bloy, *Constantinople et Byzance* (1906), (Paris, Crès, 1917), Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902), Paris, Séguier, 1993, collection „Bibliothèque décadente”) etc. Una dintre trăsăturile fundamentale ale decadentismului este ilustrată exemplar de „mitul bizantin”: asocierea de reflex estetic a opuselor, permanenta punere în prezență a fastului imperial cu mizeria aproape grotescă a mulțimilor, rafinamentul curții, educația nuanțată până la pedanterie a curtenilor, cruzimea și brutalitatea rafinată și ea în scene de tortură, sfințenia și desfrâuul cel mai ostentativ, violenta *querelle* dintre iconoduli și iconoclaști etc. Acest fapt are în cele din urmă și o rezultantă în ce privește stilul decadenței, concretizându-se în ceea ce Marie-France David-de Palacio numește *o poetică a oximoronului și chiasmului*. „Le mythe byzantin de la coexistence des contraires au sein d'une unité factice et provisoire favorise une poétique de l'oxymore et du chiasme.”¹¹ Forjarea conceptului de bizantinism vine să confere o viziune care emană din complexul cultural și politic pe care-l descrie imperiul, redus, încetul cu încetul, la perimetrul unei cetăți, o grădină a deliciilor și supliciilor. Și aici contrariile se atrag, bizantinismul descrie deopotrivă rafinamentul asociat în special artei diplomației, unui anume fast, o anume etichetă, cât și viclenia educată, abilitatea exercitată în negativ a nobilelor înzestrări, spiritul tranzacțional și cruzimea teribilă. În ce privește versantul pozitiv, cât și cel negativ al termenului, cele două nu se pot cu adevărat disocia, are ca numitor comun rafinamentul, ingredient al cocteilului decadent și propriu aristocrației. Bizațul reprezintă spațiul tuturor contrastelor, al tuturor antagonismelor, poate într-o mai mare măsură decât Roma decadentă a cărei decadență este amplificată de cea bizantină: „C'est que la Décadence trouve en Byzance une décadence de la décadence romaine, une principe d'éclatement, d'hétérogénéité poussé à l'extrême.”¹²

Bizantinismul devine și un articol monden în *high society* precum în cazul carnavalului dat în saloanele ambasadei cu participarea membrilor corpului diplomatic, la invitația lui Sir Herbert Deering, ministrul Angliei și a lui Lady Deering. Cronicarul *high life* consemnează evenimentul în *Adevărul literar și artistic* din 19 februarie 1922 și sunt reproduse imagini de către „Foto Julietta”.

Au asistat regele, regina și principesa Marioara. Ca o caracterizare a acestor vremuri de bizantinism, a făcut frumoasă impresie apariția reginei în costumul unei împărătese bizantine, în vreme ce princesa, generație moștenitoare pe țărniștile Bosforului, s'a arătat în fermecătorul costum de odalisă. [...] marchizele se atingeau în treacă de rumenele noastre țărănuțe, zâmbind prințeselor venețiene sau plângând soarta cadânelor atât de oropsite pe vremurile, când nu le puteau zări curtezanii celui de-al doilea imperiu.¹³

Cu colombine și arlechini, costume din Renaștere, de pe vremea Medicilor, o „adevărată babilonie”, carnavalul întreține atmosfera unor timpuri de luxură proprii unor curți princiare. Luxura își află sinonimele în „babilonie”, evocând superbul oraș al lumii antice, Babylonul, legendar pentru luxul orbitor și „bizantinism”, evocând Constantinopolele și Alexandria precum și o cultură a luxului, cruzimii și rafinamentului. Bizantinsimul este însă conjugat la timpul prezent pentru a camufla un alt termen, cel de decadență înțeleasă ca decădere a moravurilor, dar și sofisticare, complexitate, atenție exagerată acordată detaliilor. În *Cartea de la Metopolis* (1977) dintr-o proiectată tetralogie, ciclul *Cartea Milionarului*, apărută la editura Eminescu, Ștefan Bănuțescu descrie organizarea cu un fast neverosimil al unui fel de carnaval bizantin așa cum în roman apare o ficțiune a unui „Bizanț după Bizanț” cu erudiți cărturari moștenitori de drept ai patrimoniului cultural bizantin. Avem o întregă literatură „balcanică” pe care Mircea Muthu o analizează sub forma „balcanismului literar”, termen preluat de la George Călinescu și exploatat într-un studiu de anvergură, *Balkanismul literar românesc*¹⁴.

În arta plastică este preluat hieratismul iconografiei bizantine și decorativismul somptuos, și mai ales „căutarea atentă a impresiei fastuoase și mărețe”. La aceasta se adaugă rafinamentul civilizației, luxul gastronomic, cel al locuințelor și veșmintelor, asocierea parfumurilor și florilor ca și a pietrelor prețioase și a marmurelor de tot felul, arta construirii aproape carnavalesți a alaiurilor, arta mozaicului și a icoanei și o inteligență speculativă cu cultivarea retoricii, toate acestea plasate pe măsură ce imperiul se destramă, într-o insulă din ce în ce mai strâmtă, mai izolată într-o mare barbară. Splendoarea ultimilor cetățeni ai imperiului sporește prin substanța de contrast pe care o oferă vitalitatea barbarilor. În ochii savantului francez, bizantinismul este asociat cu rafinamentul, dar și cu labilitatea, corupția, unde bizantinii „apar ca oameni de rasă superioară, ca educatori și ca maeștri.” După căderea imperiului, supraviețuirile sale sunt descoperite în vlăstare ale stirpei imperiale rătăcite în amestecul latino-grec al curților domnești din perioada fanariotă, iar după prima etapă a modernizării Principatelor și unirii lor, ca reflexe ale unei decadențe prestigioase. Mircea Rădulescu scrie tardiv și o „dramă istorică ...în versuri”, *Bizanț* (1924) – genul era depășit -, care se termină cu sinuciderea Theophanei pe altarul iubirii, solicitând un ultim sărut de la călăul ei și cu afurisenia sfântului Athanase care înseriază Bizanțul – a se citi Constantinopolele - printre marile cetăți blestemate ale decadenței: „O! Bizanț, cu-a tale ziduri 'nalte să te prăbușești! / Să se prăbușească turnul,

să se prăbușească-amvonul;/Ca Sodoma și ca Tirul, ca Gomora, ca Sidonul/ Praf să se prefacă piatră după piatră, bloc cu bloc./ Să te bată stâlpi de flăcări, bice groaznice de foc...”¹⁵ Cât de puternică este voga bizantină o ilustrează și o serie de personaje ale boemei precum romancierul C.I.A.Nottara care-și confecționează o ascendență nobiliară bizantină fictivă. În volumul său de memorii configurând printr-o galerie de portrete chipul boemei, *Bohema de altădată* (1944), Dimitrie Karnabatt înregistrează cu ironie binevoitoare contrafacerea estetizantă a boemului, impostură benignă care corespunde unei sensibilități decadente: „Și el își avea genealogia sa ilustră, istorică. Găsind în cronică Bizanțului numele Nottara, pretindea cu toată seriozitatea, cu toată convingerea, că este coborâtorul direct din această veche familie. Și anume din Hrisant Nottara, mitropolit-patriarh al Bizanțului, care, istoricește a existat, într’adevăr.”¹⁶

Volumul Lucreziei Karnabatt, *Artiștii noștri. Siluete și fantezii* (1918), are în cuprinsul său o „Fantezie Bizantină”, un medalion cu sinuozități și volute flaubertiene, parcă un mic extras din *Salammbô*, la care însă autoarea adaugă o notă sentimentală care diluează răceala și distanța sculpturilor stilistice flaubertiene. Ion Comneanul de care se îndrăgostește bassilisa Zoe Porphyrogeneta este ucis de către fratele său Alexe Comneanul, Marele-Strateg al armatei și, fără să știe, fata se îmbăiază în unda trandafirie care-i poartă sângele. Avem aici micul insert decadent al estetizării cruzimii: baia de sânge, chiar dacă diluat de apele izvorului, însuflețește senzual trupul fecioarei, inocența se dorește coruptă, asociată actului crud. Lumea bizantină în viziunea estetizată a scriitoarei oferă deopotrivă luxura și rafinamentul unei civilizații aflată la apogeu, dublate de o cruzime pe măsura acestui banchet de senzații și culori. Tot un Comnean este și eroul romanului decadent al lui C.I.A.Nottara, *Suflete obosite*, semn că o parte a aristocrației bizantine s-a retras în principate la castelele istorice veritabile precum acelea din Spania. Bizantinismul reflectă astfel un aspect al complexului cultural decadent, legat de foarte ridicatul standard de civilizație care coexistă cu barbaria și cruzimea, fie că acestea se află *intra* sau *extra muros*. Acest complex cultural este articulat pe un complex de inferioritate activând un mecanism compensatoriu de legitimare culturală prin indentificarea fie ea și fictivă a unui model prestigios de la care poate fi revendicată o continuitate prin tradiție. Alexandru Obedenaru călătorește spre Orient pe urmele lui Pierre Loti din care și traduce, iar în *Icoane și priveliști* transpune întreg farmecul oriental al Stambulului, unde descoperă mai vechiul Constantinopol, filtrat prin melancolia pe care o întreține în promenada prin cimitirul Eiub în amurg. Scriitorul, poet, călător vede decadența imperială, bizantină, este un explorator al ruinelor, coregrafiază lumea orientală ca pe un *lieu de memoire* (Pierre Nora) decadent pe filiera sensibilității romantice: „Dar ți-am văzut străzile înguste și murdare, Galata plină de negustori străini și cerșetori în zdrențe, Pera care ascunde lumea cea mai josnică a Parisului, Fanarul stăpânit de-o lume care îți mai păstrează încă obiceiurile, Stambulul mort zvârlit pe cele șapte coline, ca un uriaș căzut în luptă pe care toți ai lui l-au părăsit. ș...!Viața ta apusă o voi căuta departe, pe coastele Asiei, într’un oraș ascuns la poale de stâncă, poate într’un sat ferit de zgomotul lumii, cum e Kavac ori Ezub. Tu vei rămâne o cetate cu porțile deschise, darnică și primitoare, din care vor fugi curând cei ce mai caută printre ruini o urmă de frumusețe.”¹⁷

Un roman precum *Creanga de aur* (1933) al lui Mihail Sadoveanu, dar și *Divanul persian* (1940) tot al acestuia înregistrează farmecul decadent al

metropolei bizantine, Constantinopolele, redă culoarea orientală a Bizanțului și fantasticele sale procesiuni de luxură și mizerie. Roman cu cheie, ezoteric, el se integrează în ceea ce Nicolae Manolescu numea „utopia cărții”, unul din episoadele-centrale fiind construit pe structura unui basm-alegorie cu ceva din fabulosul oniric al celor *O mie și una de nopți* orientale. Basmul-parabolă se transformă însă în coșmar și tânărul inițiat, Kesarion Breb pare să nu înțeleagă cum devine un instrument al răului în dorința de a face binele. Constatarea finală este că religia nouă, creștinismul, nu a schimbat cursul lucrurilor, lumea continuă să decadă și doar ieșirea din istorie, oricare ar fi ea, conferă pacea mult râvnită atât pentru ascet, cât și pentru estetic, fapt care nu i s-a întâmplat și marelui scriitor. Chiar dacă proiectul romanului nu este unul decadent, avem o serie de trăsături care îi conferă un astfel de profil estetic, fără ca romanul să rămână prizonier al acestei estetici. Înfrământarea sa într-o poveste și seria de rame-povești ale romanului denotă un cadru mai larg de cuprindere pe diverse paliere de lectură. Modernitatea romanului sadovenian își extrage însă o parte din culoare din cele câteva trăsături decadente și din modelarea „mitului bizantin” într-o formulă ezoteric-gnostică.

Avem o înfățișare a metropolei sub aspectul ei de Babilon/Babel, oraș al tuturor seminișilor, amestec de splendoare și maximă sărăcie, care poate fi descifrat în alaiul regal, așa cum o face un personaj cu competență hermeneutică. Jocul de culise reprezintă adevărata politică alimentată de conflictele intestinale, iar presiunea tot mai ridicată a inamicului extern, prezență obscură, dar teribilă, sugerează viitoarea destrămarea a imperiului și cucerirea sa de către Mahomed al II-lea Cuceritorul. Împărăteasa, Vasilisa Irina, al cărei fiu, Constantin Isaurianul, domnește discreționar este cea care își conduce fiul – nu fără aportul acestuia - către un deznodământ tragic, acestuia fiindu-i arși ochii, înainte de a fi exilat neputincios pe o insulă-închisoare așa cum se întâmplă cu același personaj și în romanul lui Paul Adam, *Irène et les Eunuques* (1907), ilustrat elocvent de M. Orazi în spiritul decorativismului bizantin. Soața sa, Maria, o *dona angelicata* pune și mai bine în evidență, prin contrast, pornirile violente, desfrânate ale basileului. Paul Adam alegea aceeași perioadă istorică ca și romancierul român, apelând la un eșantion nu mai puțin variat de cruzime. Marie-France David-de Palacio consideră castrările și mutilările (ecorșări, enucleări, incinerări, amputări, lapidări cu excremente de către mulțime, etc.) ca părți componente esențiale ale *mitului bizantin*. Seria de contraste care conferă nota decadentă romanului sadovenian se pot observa în tablourile de curte, fie că este vorba de procesiunile fastuoase, fie de un tablou nocturn, coșmaresc al palatelor regale.

Cătră miezul nopții păunii din apropiere țipară deodată cu spaimă. Maria ridică fruntea din așternutul ei și văzu pe bătrână, la icoane, închinându-se și bătând metanii. Deodată îi apărură pe fereastră marea, nălucind sub fulger și căzând în prăpastia nopții. Păru a trece o înfiorare prin grădini, ca și cum fantomele împărătești ale acelor palate, kezarii fără limbi, ori fără capete, ori schilavi de picioare și mâini, ori cei răsuciți de venin, se înturnau la locul delicilor desfrâului și sudorilor morții. [...] Căci istorisirile despre aceste palate ale încântării, unde i-i hotărât și Mariei să se așeze, sunt întocmai ca liniștile sfinte, ori ca săriturile de leopard ale furtunii.¹⁸

Imaginii hieratic-pioase a bătrânei îngenunchată la icoană și a tăcerii, îi corespunde țipătul strident, de alarmă al păunilor și imaginea de splendoare policromă pe care o evocă păsările regale, așa cum întregul peisaj apare într-un

joc de lumină și întuneric, dezvoltat la lumina fulgerelor. Tabloul sumbru de natură este convertit într-o viziune de coșmar a defilării kezarilor defuncți, mutilați prin diverse torturi și care vin să re trăiască deopotrivă voluptatea desfrâului și chinul morții. Încadrarea tabloului de gen și viziunii de coșmar à la Fuselli într-o istorie/poveste reflectă deopotrivă dualitatea antagonică a liniștii hieratice și a intempestivului zgomotos al violenței, precum și convertirea descriptivului în narativ și invers. Într-o străfulgerare, descoperim fixată asupra cititorului-spectator privirea atroce-fascinată a Meduzei, pe care o anunță glasul de spaimă al păunilor, care desfac în coroana cozii lor sute de „ochi”, pasăre care sugerează ostentația vizualului în viziunea ce va urma. Păunul, pasăre regală, invocă supremația frumuseții, însă în estetica decadentă această frumusețe, „încântarea” survine din reconversia atrocității în tabloul de gen. Frumusețea decadentă nu este niciodată una simplă, ci una coruptă, spectrală.

Orașul-cetate a încetat să mai fie un bastion al creștinismului, minat de conflictul dintre iconoclaști și iconoduli, dar și de continua luptă pentru putere a facțiunilor adverse. Regresia la animalitate este citită de personajul martor – la rândul său supus exacțiunilor acestei lumi -, în fabula citadină unde fiecare personaj important oferă hieroglifa chipului descifrării textului condiției umane. În genere, romanele decadente sunt „romane tapiserii”, sintagmă care se potrivește foarte bine și romanului sadovenian. Elementul descriptiv joacă însă un rol mai important decât cel pur și simplu decorativ. Deși nu lipsesc din roman pânze de o mare frumusețe, de o picturalitate rafinată, prin asocierea imaginii cu hieroglifele, pictogramele egiptene înfățișând chipul adesea monstruos al zeilor, romanul dobândește o deschidere inițiativă, solicitând lectorului ceea ce posedă personajul principal, Kesarion Breb, o competență hermeneutică. Romanul s-a transformat doar aparent în suprafață, în tablou, pentru că tabloul înscrie în imagine litera unui text, exemplul ideal pentru figura care joacă rolul metaforei, transfer de la imagine la text și invers prin *ekphrasis*. Constantinopolele este un oraș al splendorii și al morții, pe care creștinismul nu l-a izbăvit și în care își fac simțită prezența tradițiile vechilor popoare aflate în componența sa. Putem citi în paralel această criză a creștinismului cu cea pe care o creează asocierea catolicismului cu excesele papei Cesare Borgia și ale familiei sale sau a martirizării acestora de către împăratul roman cu veleități artistice, Nero, asociere care induce un fascin secret, tipic sensibilității decadente. Lukrezia Karnabatt va imagina într-un articol un scenariu de splendoare și cruzime de la curtea papală.

Ce rămâne din grandoarea imperiului se regăsește în decăderea reprezentată de ultimul vlăstar al aristocrației bizantine refugiată în Țările Române după căderea Constantinopolei și trăind postum o ultimă înflorire însoțită de o ultimă decadență cu un Alexa Villara Comneanul sau Lai Cantacuzino, ultimele vlăstare ale unor facțiuni rivale care-și trăiesc crepusculul în spațiul românesc, conservator al valorilor culturii bizantine. În romanul lui Const. I.A. Nottara, *Suflete obosite*, Alexe Villara Comneanul reprezintă ultimul vlăstar al unei familii ilustre care-și are sorginea în Imperiul Bizantin. Și acest suflet obosit este un exemplu de „decadență a decadenței”, de aristocrație care în urma decesului marelui imperiu și-a pierdut mare parte din privilegii, dar a supraviețuit până la ultimul vlăstar, îngenuncheat complet de timpurile moderne. Modernitatea pune capăt lineajului prestigios al familiei Comnenilor și introduce în circuit o altă serie de bizantini moderni. În cele din urmă, craiul

matein Pașadia nu este mai puțin un produs al lumii bizantine, însă un bizantin care refuză regula jocului de politică balcanică, prezervând o măreție dinastică apusă chiar și în cea mai umilă companie.

¹ P. Constantinescu-Iași, *Bizantinismul în România*, Atelierele Grafice Socec & Co., București, 1924, p.15.

² Oreste Tafrali, *Bizanțul și influențele lui asupra țării noastre*, Institutul de Arte Grafice C.Sfetea, Biblioteca Societății „Steaua”, no.39, București, 1914, p.85.

³ În carte nu este specificat anul traducerii, cartea lui Diehl, *Byzance, grandeur et décadence* apăruse la Paris, Editura Ernest Flammarion în 1919 și este reeditată anul următor în 1920.

⁴ Charles Diehl, *Bizanț. Mărire și decădere*, traducere de I. Biciolla, Editura „Naționala Ciornei”, București, p.284.

⁵ D. Anghel, *Opere*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, ediție îngrijită și prefațată de Marcel Duță, București, 2004, p.192.

⁶ *Ibidem*, p.396.

⁷ Cartea apărea în 1935 în limba franceză: *Byzance après Byzance*, A l'Institut d'Études Byzantines, Bucarest, 1935.

⁸ Dan Botta, *Limite și alte eseuri*, ediție îngrijită de Dolores Botta, cuvânt înainte de Alexandru Paleologu, Editura Crater, București, 1996, p.64.

⁹ Charles Diehl, *Op.Cit.*, p.319.

¹⁰ Marie-France DAVID-de PALACIO, „Les „naces de la perle et de la pourriture”: Byzance” în *Mythes de la décadence* (sous la direction d'Alain Montandon), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermond-Fernand (France), 2001, p.173.

¹¹ *Ibidem*, p.165.

¹² *Ibidem*, p.166.

¹³ *Adevărul literar și artistic*, Anul III, nr. 65, Duminică 19 februarie 1922, p.8.

¹⁴ Mircea Muthu, *Balkanismul literar românesc*, vol. I-III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

¹⁵ Mircea Rădulescu, *Bizanț*, Editura „Socec & Co.” S.A., București, 1924, p.140.

¹⁶ Dimitrie Karnabatt, *Bohema de altădată*, Editura Vremea, București, 1944, p.193.

¹⁷ Alexandru Iacobescu, *Icoane și privesți*, Editura Librăriei Diecezane Arad, 1926, pp.27,28.

¹⁸ Mihail Sadoveanu, *Creanga de aur*, postfață și bibliografie de Elena Zaharia-Filipaș, Ed. Minerva, București, 1976, p.102.

DORIS MIRONESCU

M. Blecher: viața ca operă (I)

Datele exterioare ale biografiei lui M. Blecher nu pot lipsi dintr-o monografie dedicată unui scriitor fascinat de propria conștiință și obligat, poate și datorită infirmității sale, să-și restrângă „câmpul de observație” la întâmplările ființei proprii. Interpretarea însăși a literaturii blecheriene depinde în mare măsură de felul în care „citim” viața lui M. Blecher și în special de felul în care înțelegem influența pe care condiția sa de bolnav ținut la pat în ultimii zece ani de viață a putut să o aibă asupra operei pe care a scris-o exact în același timp. Se cuvine identificat parcursul formării tânărului scriitor, coroborând informațiile nemijlocite din arhivele vremii și din corespondența cu ceea ce, în mod oblic și mijlocit, oferă opera literară a autorului; trebuie fixate date exacte în geneza operei; cu o atenție deosebită trebuie privită spinoasa chestiune a raportului dintre creație și suferință, subliniind semnificația pe care scrierea de literatură o avea pentru tânărul bolnav. Nu în ultimul rând, trebuie înlăturate confuziile și inexactitățile în ceea ce privește viața autorului, fie ele simple scăpări ori cazuri clare de eroare hermeneutică, cauzată de mecanismele insidioase ale lecturii.

Max L. Blecher se naște la 8 septembrie 1909, într-o Moldovă împânzită de orașe aflate în plină dezvoltare, multe având puternice comunități evreiești. Atât orașul în care vede lumina zilei, Botoșani, cât și Romanul unde locuiește întreaga sa familie se bucură de o viață economică și culturală deja destul de bogate. Familia sa aparținea de burghezia mai degrabă mijlocie, este așezată și are o bună stare economică. Mama sa, Bella, născută Vital, fiica lui Efraim și a Rozei, era originară din Botoșani, unde comunitatea evreiască era majoritară la începutul secolului. După relatările Dorei Wechsler-Blecher, bunicul matern ar fi fost evreu de rit sefard („de origine spaniolă”¹), venit de mai multe generații în România, deși comunitatea botoșăneană era, se pare, în mare parte așkenadă, venită din Polonia și Bucovina habsburgică în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Familia tatălui, Lazăr Blecher, era stabilită în Roman de cel puțin două generații. Lazăr Blecher și Bella Vital s-au căsătorit în 1908, la Roman, nașterea primului lor fiu la Botoșani explicându-se prin dorința mamei sale de a fi aproape de părinți cu ocazia acestui eveniment. În cinci ani, familia avea să sporească cu încă doi copii (Dora, născută în 1912, și Frida, născută în 1914).

În anii '20, Romanul era un oraș mărunț, un târg aflat la răscrucea drumurilor comerciale importante din Moldova și un punct notabil pe harta căilor ferate. Drumul spre băile Strunga, destul de frecventat pe atunci, trecea obligatoriu prin oraș, la fel și calea ferată secundară Roman-Buhăiești, traseu pe care Sașa Pană va lucra ca medic militar în anul 1936. Chiar dacă aspectul orașului era modest, provincial, „bacovian”, el nu putea fi în nici un caz confundat cu pitoreștile și sărăcăcioasele *shtetl*-uri galițiene despre care au scris Shalom Alehem sau, mai târziu, Isaac Bashevis-Singer. Ca și Camil Baltazar sau Mihail Sebastian, Blecher provine din rândurile micii burghezii evreiești de provincie, destul de bogate, nutrinde atașament pentru orașul în care locuiesc și împărțind vagi tentații asimiliste, dar începând să dea credit și sionismului în urma destabilizării climatului politic și a expansiunii antisemitismului în anii '20. De altfel, rude ale lui M. Blecher au și emigrat în Palestina la jumătatea anilor '30, dând scriitorului ocazia să le felicite, într-un avânt mai mult retoric, pentru activitatea energetică pe care urmau să o îndeplinească pe acel tărâm al făgăduinței. La începutul interbelicului, Romanul are trăsăturile „orașului patriarhal” al lui Cezar Petrescu, dacă nu chiar ale „locului unde nu s-a întâmplat nimic” sadovenian. Viața economică este relativ prosperă, la scara mărunță a lucrurilor dintr-un oraș de provincie al ultracentralizatului stat român de atunci. Începuturile de viață culturală se concretizau mai mult în cabaret și cinematograful mut, iar bălciul de vară rămânea o atracție așteptată. Mai multe publicații efemere apar în anii interbelicului în oraș, unul dintre ele fiind și „Vocea Romanului”, la care a colaborat și liceanul M. Blecher. Nu e de crezut că copilului și apoi adolescentului M. Blecher orașul său natal îi va fi apărut într-adevăr atât de burghez în sens negativ, atât de limitat ca orizont și ridicol în aspirațiile cetățenilor săi. Vituperările din scrisorile către Geo Bogza vin într-o epocă ulterioară, a dezamăgirilor, iar însemnările acide din *Întâmplări în irealitatea imediată* se datorează unui climat intelectual și moral cu care Romanul pașnic și patriarhal al copilăriei sale nu mai are nimic în comun: „vedeam bine oamenii din jurul meu, vedeam bine inutilitatea și plictiseala cu care își consumau viața, fetele tinere în grădina răzând stupid; negustorii cu priviri șirete și pline de importanță; necesitatea actoricească a tatălui meu de a-și juca rolul de tată; oboseala cruntă a cerșetorilor adormiți în unghere murdare”².

Lazăr Blecher era un negustor respectat la Roman, unde avea un magazin de sticlărie și ceramică pe strada comercială a orașului, Ștefan cel Mare, la nr. 151-153. Sticla era importată din străinătate, iar ceramica era produsă la „fabrica de teracotă Lazăr Blecher”, de unde au ieșit mai multe vase de un gust deosebit, trimise regulat de către Max Blecher prietenilor săi din țară, mai ales lui Geo Bogza și lui Sașa Pană. Fabrica avea în 1930 un capital de 300.000 lei³, ceea ce e destul de puțin. Ea nu putea avea mai mult de 10 angajați, ceea ce, în condițiile semimanufacturiere ale epocii, o reduce la nivelul de atelier. Contemporanii⁴ își amintesc că peste drum de porțelanurile lui Lazăr Blecher se găsea reprezentanța firmei Singer, magazin de mașini de cusut, amănunt care ne ajută să înlăturăm aluzia suprarealistă identificată de unii critici în prăvălia de profil a lui Paul și a Clarei din *Întâmplări în irealitatea imediată*, unde tânărul narator își află inițierea erotică. Cu alte cuvinte, magazinul de mașini de cusut al lui Blecher nu are prea multe în comun cu faimoasa definiție a hazardului suprarealist lansată de Lautréamont și apoi folclorizată de către Max Ernst: „întâlnirea dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de operație” (s.n.).

Romanul avea, în perioada interbelică, o importantă comunitate evreiască, compusă din peste 5000 de membri – la recensământul din 1941 cifra era de 5287 de membri, adică 1519 familii –, ceea ce reprezenta 20% din populația orașului. (Astăzi, comunitatea evreiască din Roman mai are 50 de membri.) Comunitatea avea două sinagogi și o școală primară confesională, pe care e posibil ca tânărul Blecher s-o fi frecventat. M. Blecher cunoștea idiș, limbă deprinsă din familie, urmase școala confesională pregătitoare, Talmud Tora, unde învățase alfabetul ebraic și bazele religiei ebraice cu un cunoscător mai vârstnic al tradiției⁵. Strada pe care locuia și unde tatăl său își avea prăvălia era locuită în mare majoritate de comercianți evrei; este deci de bănuț că tovarășii de joacă ai micului Blecher au fost de aceeași naționalitate, lucru făcut limpede și de onomastica utilizată în *Întâmplări*: Ozy, Walter, Edda.

Însă cercul activităților sale nu se reduce la un perimetru etnic izolaționist. Adolescentul frecventează liceul „Roman Vodă” între anii 1920 și 1928, fiind unul dintre elevii cei mai buni. Face sport și, asemenea tuturor copiilor, preferă fotbalul. Merge la bălciul local din 6 august și vâslește pe lacul din parc. Se împrietenește cu redactorul șef al unei publicații locale, „Vocea Romanului”, unde începe să țină cronică cinematografică. Cinematograful mut (intitulat, în spiritul vremurilor, „Trianon”) de pe aceeași stradă pe care locuia familia sa, Ștefan cel Mare, îi devine familiar. Paginile de mai târziu despre haimanalele care comentau filmul cu voce tare din primul rând sau despre jalnica orchestră care furniza ilustrația sonoră ridicolă a filmelor au astfel un izvor cert:

„În sală domnea o căldură puturoasă și acidă ca de baie publică. Podeaua era cimentată și scaunele când se mișcau scoteau niște scârțâituri ca niște țipete scurte și desperate. În fața ecranului o galerie de covrigari și pușlamale pocnea semințe și comenta cu voce tare filmul. Titlurile erau silabisite de zeci de guri în același timp, ca niște texte la o școală de adulți. Chiar sub ecran cânta orchestra compusă dintr-o pianistă, un violonist și un bătrân ovreu care trăgea de zor contrabasul. Bătrânul acesta mai avea și misiunea de a emite diferite zgomote corespunzătoare acțiunilor de pe ecran. El striga «cucurigu» când la începutul filmului apărea cocoșul firmei cinematografice, iar odată, îmi amintesc, când se reprezenta viața lui Iisus, în momentul învierii începu să bată cu arcușul frenetic în cutia contrabasului pentru a imita trăsnetele cerești”⁶.

Faptul cel mai neobișnuit pentru comentatorii operelor blecheriene este acela atestat de familia sa și de cei care l-au cunoscut pe scriitor în tinerețe: M. Blecher nu era un introvertit maladiv, iar din copilăria sa a lipsit stigmatul suferinței. Dora Wechsler spune: „A avut o copilărie fericită. Părinții îl adorau pe Maniu, care era un băiat frumos și inteligent, prietenos și un elev eminent”⁷. Tânărul era energic și jucăuș, plin de proiecte literare, doritor de prieteni cultivați („Întotdeauna avea prieteni mai mari decât el. [...] Maniu era bun prieten și cu redactorul șef al ziarului «Vocea Romanului», Soreanu”⁸). Adolescent sănătos, el face sport și se dedă tuturor teribilismelor benigne ale vârstei, dând un portret complet, ușor stereotip, al junelui cu ambiții literare: „Îl revăd palid, auriu, cu ochii albaștri, elev de liceu și poet, căutând mereu, de atunci, din copilărie, noutatea. Își caricatura profesorii, mânuia un Kodak Baby Box, umbla pe bicicletă «fără mâini» și, la 16 ani, era directorul unui jurnal șapirografiat”⁹, își amintea pictorul S. Hay, prieten din copilărie. O fire deschisă, curioasă, poate și introspectă (cum ne lasă opera să bănuim), dar cu măsură, pe care boala nu a reușit s-o schimbe. Târziu de tot, aproape de sfârșit, un vizitator la patul bolnavului scria: „ce mă bucură și mă emoționează în el sunt resursele

lui, încă neatacate, de copilărie, de umor, de exuberanță¹⁰. Imaginea autorului pe care poate să o proiecteze opera sa de acute interogări și îndelungi autoobservări trebuie să suporte această corecție din partea omului Blecher: literatura sa nu pornește din frustrarea unui „neînțeles”, ci exprimă elanurile către cunoaștere ale unui spirit viu.

Ar trebui aici notată și preferința scriitorului pentru pseudonime, manifestată încă de la această vârstă. Până și M. Blecher, numele cu care își semnează toată opera în timpul vieții, este un pseudonim, mascând prenumele Max, niciodată agreat prea mult. Nu putem fi totuși siguri că de vină ar fi o „bizară manie”, cum singur o denumește într-o scrisoare către Sașa Pană din 1934. Mai probabil, este vorba de un alint al copilului răsfățat, „artist” și puțin genialoid, care pretinde de la toți ai casei să fie numit într-un fel unic, pe care el l-a hotărât. Surorile și părinții îi spuneau doar „Maniu”, nume suficient de original, mai ales că nu se cunosc simpatii țărăniști în familia Blecher. În Franța și Elveția, tânărul își folosește propriul nume, cu o ușoară turnură franțuzită, pentru că alături de un Max Jacob sau Max Ernst, nici „Max Blécher” nu sună prea rău. Poemul *L'inextricable position*, apărut în 1932 în „Le Surréalisme au Service de la Révolution”, este semnat cu acest nume francizat în mod cochet. Prozele și aforismele trimise la București lui Tudor Arghezi, la „Bilete de papagal”, vor fi semnate tot „M. Blécher”, însă maestrul Arghezi va reteza accentul ascuțit, botezându-l pe tânăr cu un nume care va rămâne în istoria literaturii. Și totuși, în 1933, la Techirghiol, acolo unde o va cunoaște pe Maria Ghiolu, viitoarea sa iubită, Blecher se recomandă și îi place să fie numit „Minu”, cu accent sonor pe ultima silabă. E o formulă evident de alint, o nouă formă de copilărire, de astă dată însă una cu conotații sentimentale, el încurajând în tânăra femeie sentimente gingașe, consemnate de placheta de versuri din 1934, având dedicația „Pour Marie”.

În iarna 1933-1934, tot la Techirghiol, Blecher îi mărturisea Luciei Deme-triade Bălăcescu într-un bilet motivul pentru care prefera să-și publice articolele și, mai târziu, cărțile, cu pseudonim: „je crois qu'il sera mieux tout de même de signer Mihail Bera or Minu Bera ou bien Emile Zola, ou n'importe comment, suaf M. Blecher qui fait trop hébraïque peut-être”. Într-adevăr, câteva articole de la începutul carierei, în care autorul încerca să-și popularizeze numele încă prea puțin cunoscut prin intermediul unor recenzii deloc pretențioase cu caracter științific și alură filosofică, sunt semnate „M. Bera” (în 1934, în „Adevărul literar și artistic” și în „Viața românească”). Cărțile și toate articolele și poemele ulterioare vor fi semnate cu numele abreviat cu inițială, cum se știe. Pseudonimia practică de M. Blecher nu are deci caracterul nebulos kierkegaardian al proiectării unei personalități baroce, bântuite de o teroare sumbră, de care dorește să scape prin procedeul absurd al deghizării sub mai multe măști onomastice. Autorul dorește să-și schimbe numele mai ales pentru a nu fi perceput cumva drept marginal și deci lipsit de importanță pe scena literară a interbelicului românesc. Procedeul fusese utilizat și de către Leib Goldstein (simbolistul Camil Baltazar), al lui Ștrul Leiba Croitoru, mai cunoscut sub numele de Ion Călugăru, al lui Iosef Hechter, devenit Mihail Sebastian. Scriitorii aceștia sunt practicanți ai „asimilismului”, căutând să adopte o identitate care să amintească cât mai puțin de originea lor iudaică. Nu pentru că s-ar rușina de aceste origini. *Biblicele* din 1926 ale lui Baltazar sau romanul *De două mii de ani* al lui Sebastian demonstrează limpede că nu despre asta e vorba. Ei caută să fie primiți în cadrul comunității intelectuale și artistice românești cu drepturi depline, ca competitori egali, apreciați după

măsura celorlalți și, poate, învingători pe drept în competiția literară. Altfel, cunoscut fiind antisemitismul latent, deloc violent, al societății interbelice, chiar între cei mai luminați reprezentanți ai ei (*Memoriile* lui E. Lovinescu stau mărturie), ei riscau să rămână simpli exponenți ai unei zone marginale și îngrădite a literaturii române, un fel de ghetou repetat la nivelul intelighenției, după ce ei sau înaintașii lor reușiseră să iasă din ghetoul concret al mahalalelor suburbane și să se integreze în viața economică și politică a orașelor. Nu este vorba de rușinea față de originile iudaice, ci de un orgoliu al creatorului care vrea să fie judecat după aceleași criterii ca toți ceilalți. Semnând M. Blecher, autorul de care ne ocupăm nu renunță la marca iudaității, doar o estompează, nu cu mult, prin surdinizarea prenumelui. (Există și cazul extrem, al scriitorului evreu care își asumă un pseudonim însă și mai pronunțat iudaic: Simon Moise Grinberg își alege pseudonimul „de luptă” Ury Benador, cu care semnează scrieri cu caracter apăsător iudaic precum *Ghetto veac XX*. În ebraică, Benador înseamnă „fiul generației”.)

E greu de crezut că M. Blecher putea încerca sentimentele de tipul *amor et odium* descrise în *Întâmplări în irealitatea imediată* față de târgul în care trăia, pe vremea când el nu era decât un licean „cu haine strâmte, cu capul cam mare pe tulpina gâtului subțire”¹¹. Probabil că el a început totuși, de la o vreme, să resimtă o anumită insatisfacție față de „orășenismul subțiatelor simțiri” din provincie. Astfel că el s-a decis să studieze medicina la Paris, și nu la Iași, optând astfel pentru metropola vieții moderne, de unde veneau multe dintre filmele pe care le recenza în *Ecoul Romanului* și destule dintre cărțile și revistele de unde începuse să deprindă deja un fel de a scrie ciudat, care stârnea uimire în familie. Din adolescență datează începuturile literare ale lui Blecher, fixate de către sora scriitorului în jurul vârstei de 12 ani. El scria atunci poeme și eseuri, pentru care căuta îndrumarea expertului cel mai la îndemână, profesorul său de literatură de la liceu, domnul Epure. Ceva mai târziu trebuie să consemnăm și probabilele încercări în maniera suprarealistă, după moda de la Paris. Protestele familiei¹² prea puțin educate la școala noii sensibilități anarhice l-au umput, probabil, de satisfacție. Blecher citea în franceză, limbă pe care o vorbea foarte bine, la fel și în germană. Engleza o va învăța mai târziu de la iubita sa Maria Ghiolu și apoi de la Lucia Demetriade Bălăcescu, în sanatoriul din Techirghiol. Ultimele noutăți ale librăriilor franceze vor trona ani de-a rândul alături de patul său de bolnav, iar lecturile sale din contemporanii avangardiști îl așază în rând cu viitorii colegi de la „unu”, „Urmuz”, „75 HP”, „Contimporanul”, „Punct” și „Integral”. Prozele onirice apărute în 1930 în „Bilete de papagal”, colaborarea la revista lui André Breton și desenele halucinatorii din 1933-1934 dau mărturie asupra unor începuturi foarte timpurii ale exercițiilor de „delir controlat”. De altfel, nu este exclus ca opțiunea tânărului pentru o studenție pariziană să se datoreze în bună măsură dorinței de a se afla aproape de capitala suprarealismului de la acea dată¹³.

Lecturile tânărului Blecher erau foarte serioase, fapt dovedit de niște documente ale acelei vârste înregistrate de ediția *Vizuina luminată* din 1970. Este vorba de tezele la filosofie din „clasa a VII-a R.” din anul școlar 1926-1927, lucrări în care izbitoare nu este vehicularea de cunoștințe filosofice provenite, se pare, mai mult din manuale, ci știința de a le plasticiza prin imagini concrete. E adevărat că și temele oferite îl îndeamnă în acest sens: o dată trebuie să argumenteze raportul realitate-conștiință-senzații, altădată să explice locul și structura inconștientului. În primul caz va folosi, pe urmele eminescianului Dionis, exemplul unor animale cu mai puține simțuri decât

oamenii (ne amintim: „...și tot astfel, dacă-nchid un ochi”). În ultimul, citează dintr-un „filosof modern” imaginea creării insulei de corali prin depunerea de organisme vii deasupra organismelor moarte. Unii dintre chinuții reflexivi din proza blecheriană de mai târziu descind direct din adolescentul romașcan care se străduia prin 1926, la o teză trimestrială, să dovedească faptul „că nu cunoaștem lumea externă așa cum este”¹⁴. Emanuel sau Ernest din *Inimi cicatrizate*, după ce au învățat lecția suferinței și au aprofundat mirările vârstei tinere, se vor adresa altfel, de la un alt palier etic, aceleiași probleme: „Cred că realitatea e decolorată dela sine, răspunse acesta, și că noi nu conținem nimic destul de obiectiv, de sigur și de inteligibil pentru a o anima. Suport ce se petrece în jurul meu ca o acțiune gravă și obișnuită de care sunt făcut direct responsabil pentru simplul fapt că trăiesc, și care responsabilitate, te rog dă-mi voie să-ți spun că o declin cu totul. Îmi lipsește credința aceea organică și matură că realitatea își aparține, că e solidă și că nu trebuie să am eu grijă de ea...”¹⁵.

Trebuie să notăm ca moment sigur și marcant al adolescenței lui Blecher moartea unei tinere femei față de care acesta nutrea sentimente tandre. Fără ca astfel să facem din ea o „iubită de la Ipotești” romașcană, este cert că moartea acesteia l-a impresionat puternic pe adolescent. Cea numită în roman „Edda” va fi fost o prietenă de familie, făcând parte din cercul de cunoștințe al familiei Blecher, sau o prietenă din oraș, pe care adolescentul a socotit nimerit s-o facă obiectul afectivității sale. După amiezile petrecute în casa cu etaj din „Întâmplări” par să pornească de la evenimente reale. Nu s-a vorbit destul despre caracterul autobiografic al *Întâmplărilor* și al celorlalte două cărți. Inițial (adică prin anii '70, când autorul a revenit în discuția criticii), autobiografismul a fost respins deoarece permitea confuzii neplăcute purismului estetic regăsit după „obsedantul deceniu”, când exista spaima că oricând factologia se poate colora ideologic și poate înstrăina opera de la o judecată competentă. În cartea sa din 1996, Radu G. Țeposu aduce în discuție posibilele identificări ale unor ființe și locuri din romane cu unele incidente reale din viața autorului, impunând ideea „romanului autobiografic”, după Phillippe Lejeune, sau, cu o vorbă ce va deveni monedă curentă, a „autoficțiunii”. De ce scrie însă Blecher un roman în care cuprinde multe dintre experiențele sale reale, ficționalizându-le pe altele? Gradul până la care pot merge identificările unor personaje din romane nu a fost bănuit până recent, atunci când au fost publicate scrisorile lui Blecher către Geo Bogza. Deși era vorba despre un prieten întâlnit târziu, cu care nu împărtășește nici o amintire din copilărie sau adolescență, tânărul romașcan îi face din când în când confidențe oblice cu privire la modelele reale ale personajelor sale: „Zilele trecute răscolindu-se acasă în niște saltare vechi s-au găsit lucruri care îmi aparțin și între ele și o placă de patefon «Kismet» care este chiar placa despre care vorbesc în *Întâmplări* la pagina 113. Când a murit «Edda» am luat din etaj mai multe lucruri mărunte. Îți voi da ție această placă s-o păstrezi ca amintire”¹⁶. Iată deci un obiect (placa de patefon) socotit de Radu Țeposu în cartea sa din 1981 o metaforă a lumii rotitoare, a incoerenței amețitoare a acesteia, devenit realitate. Edda, eroină considerată ficțională, se vedește a fi trăit cu adevărat, murind pe când Blecher era adolescent, asemenea eroului din *Întâmplări*. Un alt element cultural iudaic, prezent în romanul din 1936: înmormântarea Eddei se face după ritualul evreiesc, prin înhumarea corpului învelit în giulgiu¹⁷.

După ce își trece strălucit bacalaureatul, tânărul pleacă la Paris, unde este admis ca student la Facultatea de Medicină. Cunoaște îndeaproape marele

oraș, iar un poem târziu, *Paris*, publicat în 1934, reconstituie o perioadă de lungi deambulări pe străzi anonime, mărginașe și pe bulevarde și grădini pustii. În poem, autorul proiectează retrospectiv o atmosferă pe care literatura lui o va urmări pasionat: „cerul se înnoirase, același cer uzat/ Același cer strâmt al dimineților tale provinciale, același cer de stofă”. În ritualuri mortificante (dar e vorba de un efect al privirii retrospective, în memorie, din anii petrecuți prin sanatorii), tânărul venit „din fundul Moldovei” se complace în concupiscentă („Ai intrat într-o casă iluminată ca de sărbătoare; era un bordel”), amăgindu-se că astfel recâștigă confortul familial („Era Paris Paris ai adormit târziu, O! Cufundarea-n perne/ În somnul tău de-acasă, în somnul tău autentic, în somnul tău de ceară”). Vagile mărturii de epocă ne lasă, totuși, să întvedem și un alt portret, mai „studentesc”, al tânărului, angajat în excursii în împrejurimi, vizitând lăcașurile de cultură și căutând „aventura” pentru ea însăși, și nu pentru potențialul său de inițiere în suferință, ca în poema mai sus citată. Împreună cu prietenul său Edy Haimovici, viitorul pictor româno-cubanez Sandu Darie, cutreieră Franța, astfel evocată mai târziu de către acesta din urmă: „Cu M. Blecher, studentul în medicină, am hoinărit odată, în noapte, prin străzile tainice ale Rouen-ului, orașul catolic. Povestindu-se pe el și locurile ce le îndrăgea atunci, mi-a arătat, la lumina slabă a felinarelor, drumul de la catedrala brodată la ulițele strâmte și pline de aventură ale portului”¹⁸.

Dacă M. Blecher a făcut tuberculoza osoasă celebră în literatura română prin descrierea vieții de sanatoriu de la Berck, Leysin sau Techirghiol, există posibilitatea ca suferința sa să fi fost efectul unei erori de diagnostic. Sora scriitorului, Dora Wechsler, afirmă în interviul din 1998 din „Cuvântul” că durerile de spate pe care Blecher le acuza în adolescență i se trăgeau de la un accident la fotbal când un coleg de joacă l-ar fi lovit cu bocancul în spate, în regiunea lombară a șirei spinării. Tratamentul a fost, deocamdată, odihna la pat, cu comprese și calmante, mai târziu sulfamidă. Ar fi putut fi o infecție microbiană, ușor tratabilă dacă ar fi fost deja descoperite antibioticele. Cert este că tânărul a trecut prin dureri de spate în ultimii ani ai adolescenței, pe care a încercat să le trateze inclusiv prin vacanțe făcute pe malul Mării Negre. Însă la primul consult medical din capitala Franței, Blecher este diagnosticat cu tuberculoză osoasă sau „morbul lui Pott”, boală manifestată prin eroziunea corpurilor vertebrale ca urmare a diseminării hematogene la nivelul coloanei. Probabil abcesele reci despre care vorbesc romanul *Inimi cicatrizate* și manuscrisul *Berck*, acesta mult mai evident autobiografic, au apărut devreme, poate chiar în toamna lui 1928, hotărând doctorul la o intervenție rapidă, urmată de necesitatea internării. Impresiile lăuate de marele oraș au fost repede înăbușite de grijile pentru boala descoperită. Poemul *Paris* contaminează complet imaginea marelui oraș cu revelațiile oferite de noua suferință: vântul de toamnă este gata să pătrundă „în gaura deschisă din piept”, iar deasupra se întinde „același cer uzat/ același cer strâmt al tristeților tale provinciale”, pe care nici luminile „ca de sărbătoare” ale unui bordel, nici singurătatea camerei de hotel nu pot să-l însenineze. Hotărât, marele oraș rămâne asociat pentru Blecher cu momentul de spaimă al descoperirii bolii, care într-o clipă i-a alterat complet identitatea: tânărul român devine un bolnav gata să-și preia rolul.

NOTE

¹ Dora Wechsler-Blecher, "M. Blecher era un om delicat și superstițios", interviu luat de Radu G. Țeposu, "Cuvântul", an IV (IX), nr. 5, mai 1998, p. 8-9.

² M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova-București, Aius-Vinea, 1999, p. 75.

³ Gh. David, C. Botez, V. Ursachi, *Istoria orașului Roman*, Societatea Culturală „Roman-600”, 1992, p. 268.

⁴ Pentru informațiile cu privire la familia lui M. Blecher îi mulțumim domnului Iancu Wexler, președintele Comunității Evreiești din Roman.

⁵ Carol Iancu, *M. Blecher écrivain juif*, în „Dialogue”, no. 17, 1988, Montpellier, p. 88.

⁶ M. Blecher, op. cit., p. 64.

⁷ Dora Wechsler, op. cit.

⁸ Ibidem.

⁹ S. Hay, *M. Blecher: Corp transparent*, în *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, ed. de Mădălina Lascu, București, Hasefer, 2000, p. 217.

¹⁰ Mihail Sebastian, *Jurnal*, București, Humanitas, 1996, p. 103.

¹¹ Maria Ghiolu, *Serenada zadarnică. Pagini de jurnal*, București, Eminescu, 1970, p. 25.

¹² „Și ce poezii făcea! e drept că nu prea le înțelegea nimeni...”, exclamă bunica lui „Minu” din jurnalul Mariei Ghiolu, op. cit., București, Ed. Eminescu, 1970, p. 152.

¹³ O altă motivație pentru plecarea lui Blecher în Franța poate fi însă și aceea că Iașul, centrul universitar cel mai apropiat, era dominat la jumătatea anilor '20 de o puternică mișcare studențească antisemită care, din noaptea de Sânziene a anului 1927, își găsisse și un nume: Legiunea Arhanghelului Mihail. Ipoteza îi aparține lui Carol Iancu, *art. cit.*, p. 88.

¹⁴ M. Blecher, *Vizuina luminată*, București, Cartea Românească, 1971, p. 303.

¹⁵ M. Blecher, manuscrisul *Berck*, Muzeul Literaturii Române București, caiet 4, p. 39.

¹⁶ *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, București, Hasefer, 2000, p. 109.

¹⁷ Carol Iancu, op. cit., p. 89.

¹⁸ S. Hay, op. cit., p. 217.

ADRIAN TUDURACHI

Trei alegorii ale literaturii în romanul lovinescian (I)

O excursie la Iași

Duminică, 28 iulie 1935, Lovinescu îi scria unei prietene intime despre o scenă anume din *Bălăuța*: „Îmi mai trebuiesc încă vreo 150 de pagini ale unui Iași nocturn, văzut de Eminescu în jumătatea a doua a nopții”. Scrupulos, romanțierul plănuia o călătorie la Iași pentru „documentare” și o noapte albă ca evocarea să fie cât mai verosimilă. Zece zile mai târziu, în 7 august, scria din nou despre încheierea episodului: „Va fi poate suta cea mai bună de pagini din carte”¹.

Ca un veritabil jurnal de călătorie, scrisoarea redă ziua petrecută la Iași în detalii incredibile. Lovinescu notează cele cinci ore în brișcă „prin hudicioare, pe dealuri galbene, la Ciric și Aroneanu, pe la locașuri sfinte aninate pe coline, prin toate locurile de istorie mare și mică, pe unde trăiau voievozii, dar și pe unde se cinstea poetul, la Cetățuia, Frumoasa, Galata ca și la Trei sarmale sau la Perjoaia”. După ce epuizează traseele lui Eminescu, romanțierul poposește mai lung, „se reculege” – spune el, în casa Veronicăi Micle. La capătul zilei, în sfârșit, reface și experiența Iașului nocturn: „odată cu noaptea, am aruncat un pod de raze de lună de la Râpa Galbenă la Repedea, de pe care am vegheat cu poetul: o noapte! Pe Creangă l-am lăsat afumat într-o «sfântă» de crâșmă din fundul Păcurarilor, iar noi ne-am urcat pe podul feeric, de pe care am contemplat prezentul și ne-am adâncit în trecut”².

Din punct de vedere epic, întreaga materie a episodului din roman se găsește deja aici: hoinăreala lui Eminescu prin Iași, reveria lui nocturnă, frecventarea casei Micle. Scrisoarea conține miezul poveștii, substanța ei evenimentțială, ceea ce în termenii vechi ai lui Tomașevski se chema „fabulă”. Dacă romanul propune un „subiect”, adică o spunere a istoriei într-un fel specific, aici ni se oferă faptele propriu-zise, „ceea ce s-a petrecut efectiv”. E vorba de un epos brut care urmează a fi turnat în tiparele genului, dar această „materie” nu e totuși o amorfă: atomii ei sunt deja cristalizați în raporturi regulate prinse într-o țesătură cu model vizibil. „Fabula” nu spune doar ce s-a petrecut, ci și când și în ce succesiune, așezând întâmplările în ordinea cauzală a cronologiei. Insist asupra acestei particularități ordonatoare pentru că ea se regăsește și în relatarea lui Lovinescu. Scrisoarea conține nu

numai un nucleu factic ci mai ales forma sa logică. Povestirea așează mai întâi rățacirea diurnă, prin crâșmele lașilor, apoi, în succesiune ordonată, aventura nocturnă, pe razele de lună. Ceea ce uimește aici e tocmai coerența narațiunii. E o spunere cronologică a întâmplărilor care suprimă aproape cu totul sentimentul infrațiunii contra bunului simț. „Odată cu noaptea, notează epistolierul, am aruncat un pod de raze...”. Povestirea prinde în aceeași ordine temporală și evenimentul mistic, alături de cel pozitiv; faptul că obiectele epice au calități diferite nu alterează logica „fabulei”. Lovinescu depășește ruptura de plan cu naturalețe, articulând o nouă unitate temporală: el parcurge drumurile practice ale poetului în timpul zilei, iar pe cele imaginare în timpul nopții. Ziua e pentru trăit, noaptea pentru visat: un simplu marcaj cronologic distinge aventura mistică – care constituie doar o nouă etapă în mersul logic și previzibil al timpului. Practic și fictiv se ordonează în aceeași cronologie, fiecare cu interval propriu. Narativizarea joacă, evident, un rol integrator. Ea dă legitimitate, acordând reveriei un loc în existență, situând-o în prelungirea experienței cotidiene. Plutirea lunatică deasupra orașului nu amenință trăirea și limitele ei – ea are loc în curgerea timpului, în succesiunea evenimentelor și în cadența cauzală pozitivă.

Însăși ideea lui Lovinescu de a reface în excursia la Iași experiența eminesciană vorbește despre această integrare. Criticul nu parcurge numai un traseu turistic: el experimentează o interioritate, o disponibilitate erotică și o stare de creativitate. El alege, credibil ori nu, să refacă pe cont propriu emoția eminesciană. Iașul nu e un „muzeu” Eminescu în aer liber, ci un loc de senzații intime: „M-am recules, scrie Lovinescu, în casa autentică a Bălăucăi, de unde te-am salutat, falsă Bălăucă căutată de un fals scriitor...”³. Ca și cum iubirea poetului nu ar putea fi proiectată fără o oglindire în iubirea criticului, Lovinescu își „împrumută” sufletul pentru reînscenarea amorului eminescian. El, romancierul, va asuma rolul poetului; ea – pe acela al Bălăucăi. Plasată însă în decorul interior lovinescian simțirea eminesciană se trivitalizează. Ea primește o motivație psihologică și o interioritate (generică). Retrăirea scenariului erotic îl integrează în orizontul de experiență care e al nostru, al tuturor. Pentru că Lovinescu nu își oferă sufletul ca un fapt incomensurabil, ci dimpotrivă, ca etalon comun. Autoironia, „fals scriitor”, nu e simplă piruetă stilistică: ea traduce în fapt o condiție a simțirii reperată în coordonatele ei ordinare. Aici cred că se citește cel mai bine calitatea integratoare a proiecției epistolare. Excursia la Iași reface gesticulația unui poet, „domesticind-o”. Romancierul trăiește pas cu pas aventura poetului, convertind datele ei singulare în repere generale. După aceeași logică, chiar reveria e trăită ca o experiență emoțională comună. Un subiect colectiv încearcă, neverosimil, plutirea pe podul de raze: „iar noi ne-am urcat pe podul feeric de pe care am contemplat prezentul...”⁴. Refacerea în tandem a iubirii putea să pară un fapt picant; refacerea în tandem a visării e în mod sigur grotescă. Colaborația lui Lovinescu privește aici instalarea solitară în dispoziția de creație. „Am vegheat cu poetul”, notează el. Criticul e alături de poet în momentul intim al încredării lirice în virtutea unei ordini comune a subiectivității și a unor resorturi previzibile ale visării. Din nou, prezența lui Lovinescu e menită să reducă profilul diferențiat al activității lui Eminescu. Ca și amorul, reveria e nivelată, asimilată experienței unui ins comun. Numai că, dacă în cazul Bălăucăi era vorba de trivitalizarea unui sentiment, în cazul reveriei e vorba de banalizarea imaginației poetice.

Cu picioarele în nori și cu capul în poezie

Toate tensiunile pe care narațiunea epistolară le îmblânzea – între cotidian și ideal, între ordinea pozitivă și ordinea mistică, între practică și visare –, redevin în roman manifeste. Înaintea lașului, Eminescu e imaginat ca o ființă scindată. Lovinescu închipuie o creatură fabuloasă, desfăcută între experiența trivială și reverie, un Păsări-Lăți-Lungilă al cărui corp se situează pe două suprafețe, atingând deodată pământul și cerul: „Așa își imaginase lașii..., prin propria vibrație în timpul șederii aici, cu picioarele împlântate în nevoile vieții și ale ulițelor noroioase și cu capul sus, în poezia istoriei, a lunii și a Veronicăi”⁵. Că nu e vorba aici de o figură a integrării – asta e limpede. Întrebarea e dacă avem de-a face cu o veritabilă ființă conflictuală. Eminescu e o natură bipolară?

Revin asupra imaginii. Cu aparența unui portret fizic, ea suprapune două clișee morale pe care le și alterează în proces: cu picioarele pe pământ, cu capul în nori. Rețeta este suprarealistă. Între două expresii figurate se creează legături false pe baza sensului propriu. În virtutea unei solidarități organice, capul presupune picioare: cu inocența jucată, romancierul va putea să asorteze unui cap în nori, niște picioare pe pământ. Evident, ceea ce se obține, combinația de caractere morale, rămâne o formațiune ilegală. Dipticul nu se completează, ci se contrazice: un volet descrie o ființă practică și fără imaginație; celălalt – o ființă nepractică și visătoare. Cele două clișee se construiesc așadar la antipozii și în sens contrar. Asocierea lor, justificată de unitatea unui corp fizic, e în fapt ireprezentabilă. Mai rezultă din această compoziție o ființă viabilă în plan moral? Problema nu o constituie complexitatea portretului, ci imposibilitatea sa. Dr. Jekyll și Mr Hyde fac împreună un caracter romantic: câtă vreme oscilația temperamentală e înscrisă temporal, în alternanța noptezi, iar monstrul răsare după ce îngerul apune, figura compozită își păstrează coerența. Văzut în simultaneitate, același personaj cu două fețe devine un simbol al duplicității. Nu e atât o ființă cât o idee. Să ne gândim la masca în două secțiuni care stă pe emblema fiecărui teatru: jumătate mimează plânsul, jumătate – râsul. Nu se pune problema să identificăm în ea o figură umană. E mai mult o provocare la reflecție în marginea condiției dramei decât la recunoașterea unui caracter: compoziția ei contradictorie deplasează accentul de pe concret pe abstract. Ca și Struțocămila lui Cantemir, imposibilitatea biologică a formațiunii basculează metafora în alegorie. Știm pe cine ar trebui să reprezinte bizarul animal dar, totuși, combinația fantastă dă o reprezentare a adaptării politice. Struțocămila e idee înainte de a fi persoană: ea evocă alegoria unei nonvalori înainte de a trimite la Mihai Racoviță.

Curioasa figurație a lui Eminescu are o certă vocație abstractă. Capul poetului stă sus, dar nu în nori, ci în poezie. Norii au măcar calitatea de a înscrie un vector spațial iar într-un orizont cultural care asociază înaltul elevației spirituale poziția lor e semnificativă și clar determinată: nu am putea imagina o mobilizare a metaforei celeste pentru ilustrarea meschinăriei. În schimb, poezia nu are nici atribute spațiale, nici asocieri decise cu domeniul interiorității. „Capul în poezie” al lui Eminescu nu are un corelat psihologic. E vesel, trist, melancolic, visător? Putem identifica poezia cu reveria dar nu vom obține decât transferul indeciziei de pe un termen pe celălalt. Dacă instalarea în poezie numește de fapt căderea în visare, atunci visarea însăși devine greu de situat. Designată prin poezie, reveria își pierde implicit mecanismele subiective, afinitatea psihologică și plasarea interioară.

Determinările care se adaugă poeziei în serie, „a lunii”, „a istoriei”, „a Veronicăi” nu ajută la înscrierea unui câmp, ci introduc o nouă ambiguitate. Ele pun la îndoială chiar înțelesul cuvântului. De altfel, în românește, sintagma se citește greu și, de la început, cu ezitare. „Poezia lunii” e o poezie despre lună sau emanată de lună? E adevărat că există o poezie eminesciană despre lună (*Melancolie*) sau despre istorie (*Scrisoarea III*); există chiar și o poezie despre Veronica. Despre ea ne vorbește Lovinescu: „activitatea lui poetică folosea și ea pe urma acestei stări euforice: motivele i se precizau în tipare, în care aveau să se toarne viitoarele poezii; modelul feminin lua conturul nu numai al unui ideal, ca înainte, ci al unei ființe existente, prezente și posedate”⁶. Romanul permite însă și recuperarea unei „poezii” care nu mai implică luna ca temă, ci mai degrabă ca obiect estetic. Feeria nopții, tabloul curții domnești, fantasmagoria alaiurilor, sârmele de aur ale lunii, feeria cetății, frumusețea dealurilor, lumina Veronicăi – toate aceste atribute notează calitățile artistice ale unor lucruri ale lumii. Poezia se degajă în virtutea particularităților obiectului, iar nu prin mobilizarea constrângerilor metrice. E o poezie situată dincolo de prozodie fără să devină prin asta insesizabilă; ține de nivelul observației curente să calificăm un peisaj prin „poezia” lui. Tendința e, desigur, să adăugăm ghilimele, dar uzajul cuvântului în asemenea contexte e de fapt bine fixat în limbă. Dicționarele îl înregistrează ca sens figurat al poeziei traducându-l, simplu, prin încântare. E o poezie descrisă prin efectele ei: o impresie, o rezonanță puternică, o reacție irepresibilă. Exclamația stă adesea în loc de caracterizare. „Ce noapte! Ce lună! Ce poezie!” spunea un personaj minulescian.

Numai că în acest caz trebuie să constatăm o diminuare sensibilă a rolului poetului. Poezia obiectelor estetice, aprehendată prin efectele sale, se leagă evident de un corp receptor, nu de cel producător. Diferența dintre cele două „poezii” e din acest punct de vedere netă. Chiar și atunci când definim poezia ca „modalitate a literaturii care...”, îndărătul acestei indicații tehnice se ghicește conturul unei instanțe producătoare. În spatele unui tip de vers, al unei forme poetice precise stă mentalitatea unei epoci⁷, un spirit local sau chiar sentimentul unui autor. Oricât de tehnice, dicționarele literare nu pot evita atribuirea formei: un rondel trimite încă la Italia secolului al XIII-lea după cum ronsetul evocă poetica lui Horia Bădescu⁸. În schimb, poezia obiectelor estetice în măsura în care implică un mod de producție o face in-expresiv, fără să dea acces la o interioritate. Despre un copac frumos ne putem întreba ce produce efectul estetic (coroana? ramificația? trunchiul?), care este „poetica” lui – dar nu cine, unde, când. Reperele care determină prezența noastră în lume nu au relevanță într-o asemenea situație.

Evident, nu mai putem concepe aici un spațiu al visării eminesciene. De fapt, e îndoielnic că „poezia lunii, a istoriei, a Veronicăi” determină un spațiu. Să spui despre o poezie că este „a lunii” mai degrabă decât să delimiteze un teritoriu, ridică niște întrebări. Cum face luna poezie? În ce condiții? Prin ce dimensiuni? În plus, ramificarea câmpului poeziei în trei direcții întărește prezența interogației, adăugându-i o multiplicitate a perspectivei și a mizelor. Dispersia esteticului între trei obiecte fixează sensul unei căutări; calitatea ei e însă mai apropiată de îndoiala teoretică decât de neliniștea existențială. Enumerarea pedantă a celor trei „poezii” subîntinde o căutare printre modulele poetice. Imaginând pe poet cu „capul sus, în poezia lunii, a istoriei și a Veronicăi” închipuim mai puțin o aventură a lui Eminescu în spații distincte ale visării (mult prea abstractă ca să fie reprezentabilă), cât o dramă a ideilor

critice, opunând principii diferite ale creației. Să o spun scurt: e mai puțin un loc al subiectului cât unul al poeziei. Ceea ce în scrisoare era o experiență personală a visării, devine aici o experiență supusă dispozitivelor și impersonalizată de ele. Reveria nu se plasează nici în prelungire, nici în contrast cu ființa practică, ci în afara ființei, ca plan al unei poezicități obiective. Romanul basculează fantezia în idee, rupând-o din ordinea biografică, pentru a face din ea un mod al reflecției teoretice. Paradoxal, e mai puțină ficțiune aici decât în scrisoare.

Poezia lunii

„Străbătuse ulița Păcurarilor, pe lângă Penitenciar și ajunsese în dreptul Râpei galbene, în locul de unde obișnuia odinioară să privească spre dealurile din față al Socolei, al Cetățuiei, până departe spre Repedea și Bârnova”⁹. Acesta e în roman drumul poetului până în punctul de unde proiectează podul de raze. Lovinescu îl descrie cu acuratețe de taximetrist – ulița, Penitenciarul, Râpa galbenă – în așa fel încât și azi traseul se poate reface ușor după indicații (se înțelege la ce a folosit ziua petrecută în Iași pentru documentare). Curioasă e direcția lui: romancierul descrie o coborâre. Voind să obțină o perspectivă cât mai lungă asupra împrejurimilor, Eminescu se afundă, nejustificat, înspre unul din cele mai joase puncte ale orașului. Într-o situație asemănătoare, căutând o panoramă largă a Parisului, un celebru personaj balzacian se străduia să câștige înălțime: „Rămas singur, Rastignac făcu câțiva pași spre punctul cel mai înalt al cimitirului”¹⁰. Din vârful dealului, el poate vedea coloana din Place Vendôme și Domul Invalizilor, poate alegoriza Parisul și i se poate adresa. Cum ar fi sunat oare „Și acum între noi doi, Paris”, rostit undeva pe o stradă, la înălțimea parterului, între imobile de patru etaje cu mansardă?

Priveliștea lui Eminescu asupra Iașului e comparabilă cu viziunea lui Rastignac. Ca și eroul balzacian, poetul vede punctele de relief brusc ale orașului: podul pe care îl proiectează „are picioarele înfipte pe Mitropolie, pe Treisfetite, pe turnul Goliei, pe Curțile domnești”. În locul Domului invalizilor, Mitropolia, în locul obeliscului – Turnul Goliei. În esență avem de-a face cu același oraș văzut de sus în reperiile sale marcate. Rastignac și Eminescu au aceeași perspectivă (largă), fără să aibă aceeași poziție (înaltă). Poetul stă „răzimat de un gard”, „lângă prăpăstiile Râpei galbene” și totuși vede „până departe spre Repedea și Bârnova”. Lovinescu instituie o tensiune nefirească între privire și situarea spațială. Nefirească? E semnificativ faptul că ceea ce apare aici disociat naratologia numește, cu un singur concept, centru de perspectivă¹¹. Nu sunt două noțiuni pentru a distinge poziția de privire: „cel care vede” își datorează câmpul vizual propriei sale amplasări iar locul pe care îl ocupă justifică largimea ori îngustimea perspectivei. Oswald Ducrot descoperea această solidaritate analizând o imagine din *Educația sentimentală*: „în sfârșit, nava plecă; și cele două maluri, populate de magazine, de șantiere și de uzine se scurseră ca două fâșii care se derulează”. Travellingul de-a lungul malurilor presupune o perspectivă flotantă, narațiunea lăsând câmpul vizual suspendat, fără privitor. Ducrot avea însă nevoie de un personaj căruia să îi atribuie perspectiva și îl găsește pe Frédéric Moreau, care stătea pe puntea din spate a vasului și privea Parisul¹². Reflexul lui interpretativ e revelator: în virtutea unității centrului de perspectivă, vederea trebuie să se origineze într-un loc. Nici o perspectivă adică fără sursă. Limba încercuiește de altfel și limitează rezonabil posibilitățile de eliberare a perspectivei. Spunem, în

sintagmă fixă, „punct de vedere”, atașând vederea unei poziții ocupate în spațiu. În aceeași expresie numim și vederea și locul, limba atestând astfel percepția unei realități solide.

Nici reperatele fictive ale unui personaj de roman, nici reperatele mentale pe care vocabularul comun ni le induce tuturor nu explică tensiunea pe care o suportă Eminescu – cel deșirat între poziția și perspectiva sa. De fapt, numai ordinea transgresivă a poeziei acceptă asemenea rupturi ontologice. Abia în spațiul liric, subiectul cunoaște decalajul, depărtarea față de sine. „El se vede în același timp prelungit și alienat de improprietatea figuranților eului pe care îi îmbrățișează”, observă Laurent Jenny într-un studiu asupra enunțării lirice¹³. Când Ion Barbu scrie „Înalt în orga prismei cântăresc/ Un saturat de semn, poros infoliu” (*Dioptrie*), înălțimea, care indică poziția subiectului, îl distribuie simultan în două planuri, tensionându-l în proces. Eul „înalt” e în același timp deasupra paginii și deasupra contingentului. Complementul de loc fixează poziția subiectului atât în spațiul fizic, cât și în spațiul spiritual, situând deodată în două „locuri”. Dar cele două poziții superioare nu se suprapun: ceea ce e situare superioară în planul fizic, cade în afara planului metafizic. A sta deasupra paginii rămâne un loc contingent pe care plasarea în ordinea spiritului îl neagă. Într-un joc de răsturnare a polarităților, înălțimea spirituală se câștigă prin coborâre pe text („Aproape. Ochii împietresc cruciș”). Precizarea subiectului devine astfel un exercițiu tensionat în care poziționarea corpului e periclitată de mișcarea spiritului. Eul se înscrie în spațiu prin disociere și determinare oscilantă: „înalt” dar și „aproape”, sus la „coroana literei” dar și „jos” pe pagină.

La originea acestei mișcări stă nu precizia noțiunii, ci instabilitatea figurii. Înălțimea nu e desemnată prin termeni proprii, ci prin substituit. Nimic nu e aici înalt în sensul plin al cuvântului: „eu, înalt”, sintagmă în care adjectivul să numească o calitate a subiectului și un raport al său cu spațiul, e probabil una din puținele lecturi excluse de text. În rest, „înalt” e, oricum l-am citi, un înlocuitor. El substituie numărul ridicat al dioptriilor, valorile superioare, ceea ce stă deasupra. Chiar și pentru poziționarea fizică cuvântul e folosit impropriu. Îl trădează regimul prepozițional: „înalt în orga prisme”, care amintește de atâtea expresii posibile în română „adâncit în gândire”, „scufundat în gânduri”, e de fapt o licență. Etimologic, înalt (*in+altus*) conține deja prepoziția și spiritul limbii a evitat repetiția. Construcția substituie o altă determinare spațială care ar fi sunat adecvat cu prepoziție „sus în...”, „urcat în...”, „ridicat în...” indicând propriu semnificația unei progresii ascensionale. Acceptând prepoziția (a doua oară...), cuvântul se expune unui decalaj de semnificație: proprietatea înălțimii (pe care „înalt” o designează) ține locul avansării întru înălțare (pe care o implică prepoziția). Altfel spus, trebuie să traversezi sensul unei calități pentru a atinge sensul unei deveniri: „înalt” numește înălțimea prin figură.

E nevoie de această deplasare retorică pentru ca poetul să își trăiască disocierea. „Subiectivitatea poetică”, scrie Laurent Jenny, „devine ficțiunea propriilor sale figuri”¹⁴. Figura e cea care poziționează – tensionat – eul. Ei i se datorează oscilațiile, decalajul subiectului față de sine, separația ontologică. Mi se pare important ca pentru ruptura lui Eminescu între „poziție” și „perspectivă” să luăm în considerare dispersia figurală. Recunosc însă că o asemenea ipoteză sună oarecum abstract în cazul unei ficțiuni românești. Poetul care scrie „ci eu voi fi pământ” e în contact direct cu figura; dar Eminescu-personaj care rătăcește în lașul nocturn? Cum cunoaște figura un subiect care nu e enunțător, ci erou al unei acțiuni? În fapt, ideea unei lumi

În care ființa se atinge de obiecte figurale nu e dificil de conceput: universul ne înconjoară cu metafore, unele banale, altele – eveniment. Antropologii au făcut asemenea exerciții de lectură figurală a lumii: turnul de 160 m al unei catedrale ține locul ascensiunii spirituale; piața din centrul orașului, mărginită din patru părți, e o figură a locului intim de reuniune; casa însăși, cu vatra în mijlocul încăperii, conotează centrul lumii. Ne mișcăm printre metafore și locuim în spații metonimice: totuși, cel mai adesea suntem conștienți numai de aportul suplimentar de semnificație (spiritualitate, centralitate, comuniune, etc.), nu și de riscurile la care ne expune prezența figurală. Podul de flori din 6 mai 1990 presupunea ca o mare cantitate de flori plutind pe apa Prutului să fie luată drept punct de legătură între cele două maluri: sigur că nimeni nu a încercat să străbată podul vegetal, dar cele două țări au deschis frontierele și trecerea a fost liberă. Metafora a condiționat realitatea, lărgind limitele posibilului. „Asta înseamnă ruperea hotarelor URSS-ului. Lucru nemaîntâlnit în istoria URSS-ului – ca cineva să treacă fără pașaport, fără nimic. Cum se poate așa ceva?” se întreba un participant¹⁵. Pentru o clipă, martorii au perceput nu semnificația unionistă a podului, ci perspectiva bruscă a unei dezagregări, sfidarea periculoasă a unei ordini și frica unui neștiut. Înainte să lege așadar, înainte să își actualizeze semnificația simbolică, podul de flori insinua un spațiu în care un imperiu se risca, dar și o mulțime de oameni: „am văzut vameși care umblau și căutau românii care nu voiau să treacă dincolo... Și ei îi vânau... vra să zică îi culegeau...”. Figura devine astfel mai puternică decât mitul și, odată cu ea, frisonul negativ covârșește emoția celebrării.

Morfologic, podul eminescian de raze e asemănător celui de flori. El se fondează prin substituție, lumina lunii ținând locul cimentului: „nu mai avea nevoie nici de meșteri, nici de salahori, nici de bolți de piatră sau de stâlpi de fier”¹⁶. Un pod-metaforă stă în centrul lașului nocturn. Totuși, sentimentul e că spre deosebire de lumea noastră, romanul lovinescian răstoarnă uzajul obiectului figural. Scopul podului nu e să participe la un mit al înălțării ori al integrării cosmice, ci să îi dea poetului o suprafață fizică inedită. Experiența prevalează aici asupra semnificației. Eminescu iese pe pod ca pe corso, gustând libertatea și postura privilegiată: „...se primbla în voie pe bârnele de argint ale podului, stropite de varul ireal al lunii”. Ca și un copil urcat în turn, el trăiește senzațiile optice ale unei umanități diminuate care se mișcă în orașul furnicar: „Ce știi ei! strigă de sus oamenilor de jos, din mușuroiul târgului...”¹⁷. Ceea ce experimentează poetul e distanța care îl desparte de planul terestru. Ar fi însă greșit să vedem aici numai o izolare a geniului de restul umanității. Eminescu face o experiență mai subtilă și în același timp mai dramatică. Jos, el nu lasă doar mediocritatea: „Jos, abia luminați de felinarele oarbe, lașii dormeau între grădini”¹⁸. Grădinile, somnul, lumina oarbă înscriu un imaginar al intimității și interiorității. Orașul e evocat ca un spațiu care se închide asupra sa, stimulând o reverie a protecției materne și a nepăsării față de exterior. „Spațiul circular, observa Gilbert Durand, e mai ales cel al grădinii, al fructului, al oului sau al pântecelui și deplasează accentul simbolic asupra voluptăților tainice ale intimității”¹⁹. Ceea ce mă interesează e faptul că podul se definește în opoziție cu fantasma unui loc interior. Nu e un spațiu care să ofere „blândețe, pace, securitate” ca și izotopiile materne ale grădinii. Razele lunii generează de fapt un plan exterior, inapt să structureze unitatea unui subiect, oferit elului nu pentru regăsire, ci pentru dispersie. Nu întâmplător Lovinescu vorbește despre „forțele risipite ale sufletului”²⁰: în distanța pe care o trăiește pe pod, Eminescu nu abandonează „jos” doar o poziție – „răzimat

de gard ori de o stinghie de lemn” –, ci și un regim de proprietate, un cadru de coagulare în jurul sinelui. Reinventat pe pod, poetul își riscă nu numai subiectivitatea²¹, ci și integritatea, alcătuirea unitară a ființei. Din acest punct de vedere, distanța fizică pe care o instituie plutirea lunatică devine distanță interioară, expunând pe poet la o singulară risipire.

Podul e un loc periculos. Ca să sesizez acest „pericol” aș face o diferență între două ipostazieri posibile ale podului. Când Van Gogh pictează două poduri în „Pod peste Sena la Asnières” ceea ce se vede sunt niște secțiuni de edificiu în care se reflectă apele Senei. Aceași pastă gri-albăstruie se întinde pe fluviu, pe poduri și pe cer. Sentimentul e, cum spun istoricii de artă, „religios”²², podul stând în centrul unei comuniuni cosmice. Evident, la acest mit, edificiul uman nu participă prin structura sa fragilă, ci prin ideea sa. Sunt mai multe poduri în tabloul lui Van Gogh care, indiferent de modelul arhitectonic, în arc ori pe grinzi, ilustrează același principiu osmotic – tratarea e deci platoniciană. În schimb, atenția lui Lovinescu e atrasă de particularitățile structurale ale edificiului. Înălțimea lui, arcurile, picioarele înfipte pe Mitropole, Treisfetite și pe Curțile domnești, lungimea fabuloasă – toate sunt detalii care fac parte din proiectul ingineresc. Aici, între idee și proiect, se produce bifurcația în imaginarul podului. Investite cu sens, dimensiunile arhitectonice lasă să se vadă în pod suprafața precară și expusă, dinamica alienantă, înrădăcinarea excentrică. Două dintre aceste riscuri „structurale” se reflectă în episodul nocturn. Mai întâi, podul traversează. În locul unui spațiu circular, podul propune o secțiune transversală; în locul unei închideri întoarse spre interior, o dinamică a trecerii. Prin natura sa, podul de raze ocolește orașul: nu printr-o deviație laterală, ca o șosea de centură, ci pe sus, pe o axă verticală. Iașul e decupat pe o fâșie îngustă, orientată de la Nord la Sud, pe o dimensiune itinerantă. Orașul e de fapt ordonat de-a lungul unui drum. Asta se vede și în scenele istorice pe care poetul le percepe de pe pod. Ele se petrec, toate, pe uliță, cu protagoniști străini: sunt alaiuri împărătești, oștiri cuceritoare ori nunți. Iașul e un oraș vizitat, nu locuit. În al doilea rând, podul descentrează. Situat în raport cu terenul orașului, podul nu se prinde de un centru, ci pe maluri. Punctele în care are contact cu terenul marchează marginile iașului. Podul deplasează perspectiva spre periferii; condusă de razele lunii privirea poetului descoperă mahalalele (Socola, Frumoasa, Târgușor) și mai ales dealurile dimprejur (dealul Cetățuiei, al Repedei, al Galatei, al Copoului). De remarcat că între aceste repere intră și locuri care nu mai sunt ale orașului, ci ale pustiului. O dinamică centrifugă așadar, care, în mișcarea ei radicală, antrenează orașul spre neant.

Încerc să rezum: ceea ce se vede aici e o distanță între „sus” și „jos”, o traversare și o depărtare. Podul se caracterizează prin înălțimea lui, prin suprafețele pe care le străbate și prin dealurile multiple pe care le atinge. Pe verticală ori pe orizontală, ceea ce îl definește e vocația spațială. Extensia lui excesivă e calitatea care structurează un loc (iașul) și articulează o ființă (poetul), sacrificându-le în mișcări simetrice pe amândouă. Dar o asemenea recurență dă nu numai reprezentarea unui risc figural, ci și, implicit, a unei figuri. Aș întoarce deci sensul reflecției dinspre poet și oraș, spre „poezia” propriu-zisă. În ce constă de fapt „poezia lunii”? Podul dă o perspectivă „geografică” asupra figurii și asupra saltului care o constituie: nu ca o conexiune a două puncte, ci ca materializare a distanței care le separă. Mă interesează această transcriere spațială a figurii cu atât mai mult cu cât corespunde unei definiții pe care Lovinescu o dădea în *Mutația valorilor estetice*: „Valoarea

de sugestie a unei imagini e cu atât mai puternică cu cât imaginea este mai depărtată de obiectul pe care vrea să îl reprezinte”²³. Depărtarea reprezintă aici dificultatea de asociere semantică a celor doi termeni. Mai precis: între „viperă” și „femeie”, care au nota vicleniei în comun, asocierea e ușor de făcut; păstrând măsura geografică, drumul e scurt. În schimb, „Venere, braț molatec ca gândirea unui împărat poet” așează un raport semantic la distanță între „braț” și „gândire”. De fapt, în exemplul lovinescian raportul e atât de depărtat încât cei doi termeni trebuie ținuti împreună pentru ca „drumul” să poată fi parcurs. „Gândirea împăratului poet” nu ar putea altminteri să trimită la „brațul molatic”. Asta e „depărtarea” pe care o imaginează Lovinescu: situarea a două obiecte mentale într-un raport improbabil. A asuma, ca poetul pe pod, perspectiva distanței înseamnă a alege locul de noncoincidență semantică, intervalul de inadecvare – spus scurt, literalitatea. Ea măsoară în interiorul figurii spațiul sensurilor proprii care fac din viperă un „șarpe mic, cu o pată de culoare închisă pe cap” lungind infinit drumul până la sfera feminității. Depărtarea exploatează de fapt locul în care „gândirea” e gândire, nu o metaforă a brațului.

O asemenea spațializare a figurii e, în raport cu tradiția retorică, inacceptabilă. Relația retorică se bazează, de la Aristotel²⁴ încoace, pe parcurgerea rapidă a distanțelor semantice: „Va fi firească, spunea Fontanier, dacă se va înfățișa spontan, de la sine, pasiunii, izbucnind din nevoia de a ieși la lumină”²⁵. Inventarul figurilor retorice consacră trasee, nu așteptări. Sinecdoca atinge sensul figurat prin parte, ironia prin antifrază, litota prin mărunț iar metalepsa prin expresie indirectă. Într-un asemenea tablou de parcursuri rapide, depărtarea presupusă de Lovinescu nu are propriu-zis poziție. Spațializarea nu determină un procedeu specific, un salt caracteristic – ci o instabilitate internă a figurii²⁶. Ea înscrie o deschidere a figurii, starea ei de dinainte de a intra în procedeu. În punctul în care „gândirea” înseamnă „cugetare”, „conștiință”, „minte”, „chibzuire”, traseul figural e nu numai improbabil, dar și imprezvizibil. Ce componente ale „gândirii” vor trimite la „braț”? Lenea ei? Chibzuința? Aplecarea contemplativă? În acest loc „depărtat”, orice sens propriu s-ar putea disloca pentru a produce figurația. Situarea în interval e de aceea cu necesitate interogativă: ea nu califică o figură, cât sesizează evenimentul ei. E figura sub forma ei cea mai sălbatică, care scapă și catalogului retoric, și limbii²⁷. Pentru că tensiunea menținută în acest punct distant blochează atât fixarea figurii, cât și precizarea semnului: nu ducea oare podul lunatic departe, la Repede, unde nu există nimic?

Doar că, în mod curios, această descoperire a evenimentialității coincide nu cu o revelație a noului absolut, ci cu una a vechiului: „de sus, el nu le deslușea decât trecutul...”²⁸. „Poezia lunii” se continuă neașteptat cu o „poezie a istoriei”, deschizându-se spre repetiție și inactual: poetica metaforei se rezolvă pentru Lovinescu într-o poetică a catacrezei.

¹E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, ed. îngr. de Nicolae Scurtu, București, Minerva, 1981, p. 314.

²*Ibidem*, p. 315.

³*Ibidem*.

⁴*Ibidem*.

⁵E. Lovinescu, *Bălăuca*, București, Eminescu, 1989, p. 258.

⁶*Ibidem*, p. 265.

⁷Posibilitatea unei lecturi a formelor poetice din perspectiva contextelor culturale a fost demonstrată de Ioana Bot, *Sensuri ale perfecțiunii*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006, p. 12sqq.

⁸*Ibidem*, p. 177sqq.

⁹E. Lovinescu, *Bălăuca*, p. 259.

¹⁰„Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lanča sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses: «A nous deux maintenant!»”.

¹¹Sigur că naratologia dă centrului de perspectivă un sens mai larg decât cel strict vizual. Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

¹²Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 209-210.

¹³Laurent Jenny, *Fictions du moi et figurations du moi*, in Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris PUF, 1996, p. 99.

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵Din reportajul realizat de Stela Popa în 6 mai 2008, care se poate consulta la <http://stelapopa.unimedia.md/2008/10/01/arhiva-articole-2/>

¹⁶E. Lovinescu, *Bălăuca*, p. 259.

¹⁷*Ibidem*, p. 261.

¹⁸*Ibidem*, p. 259.

¹⁹Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, tr. Marcel Aderca, București, Univers, 1977, p. 308.

²⁰E. Lovinescu, *Bălăuca*, p. 264.

²¹E interesant faptul că Lovinescu a folosit imaginea podului pentru a desena întâlnirea poetului cu figura. Într-un roman publicat postum, *Acord final* (ed. îngr. de Aurel Sasu, Cluj, Dacia, 1974), podul e un loc de proiecție bovarică. Mili descoperă podul într-o pictură barocă reprezentând, într-o postură prețioasă, o damă și un marchiz (p. 130-131). Imaginea are un caracter mobilizator, invitând personajul la identificare și prescriindu-i gesticulația ulterioară. Mili se simte obligată să retrăiască scena, plasându-se ea însăși pe pod. Identificarea e însă tragică. Mili e bântuită de figura căreia i-a luat locul și care îi indică sensul existenței pe pod, autosuprimându-se: „venise lângă dânsii pe pod și se aruncase în eleșteu” (p. 253-254).

²²Apud Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 338-339.

²³E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, VI, *Mutația valorilor estetice. Concluzii*, București, Ancora, 1929, p. 151-152.

²⁴Cf. Hedwig Konrad, *Etude sur la métaphore*, Paris, J. Vrin, 1939, p. 9sqq.

²⁵Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, tr. Antonia Constantinescu, București, Univers, 1977, p. 83.

²⁶Insistența lui Lovinescu pe „depărtare” în aprecierea figurii angajează mai degrabă resursele unei fenomenologii decât ale unei retorici. Aceeași preocupare pentru „interval” o găsesc la Laurent Jenny care propune propriu-zis o reflecție fenomenologică în marginea figuralului (*Rostirea singulară*, tr. Ioana Bot, București, Univers, 1999, p. 25-32).

²⁷Despre gravitatea situației exclusive în perspectiva „intervalului”, Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, p. 34. De altfel, raportul dintre „intervalul” figural și limbă stă în centrul primului capitol al cărții lui Laurent Jenny.

²⁸E. Lovinescu, *Bălăuca*, p. 259.

CLARISA TRANDAFIRESCU

„Sub pecetea tainei” – ultima dispariție a Domniței

Feminizarea tainei

Recitind „Sub pecetea tainei”, precum și epigonicele revigorări de fapte și personaje¹, am avut intuiția unei inadecvări a continuărilor, neanexată encomiasticii de club matein, dar nici ipotezei închiderii textuale.² Miza resuscitării lumii unui text străin și a discursului instaurativ al acesteia părea a fi exclusiv hermeneutică, dar noile demersuri ficționale își solicitau cu oarecare aroganță bine temperată autonomia, hrănindu-se simultan din aparențele idiolectului matein.

Înainte oricărui problematic comparatism, considerăm necesară explicitarea ofertei textului matein, întru deslușirea unei programatice (nu doar inerente, în sens ingardian) schematizării a operei (o poetică implicită a tainei), a variantei nefinalizării cu motivații existențiale și/sau ale travaliului creator sau a probabilității abandonării temporare devenite fatalmente definitive.

Călăuza inițială a unei asemenea preumblări lectoriale cu generoase (de nu trufașe) mize ne-o alegem pe „divina țată”, Masinca Drângeanu, personaj itinerant ce orientează de astă dată interpretările eșuate ale conului Rache, generate de închiderea obsesivă în erotismul anevoie sublimat. „*Soborul țate-lor*” – considerat de Perpessicius proiectul ultimului roman din trilogie – nu e abandonat, ci transferat prin acest personaj feminin în „*Sub pecetea tainei*”, unde, dincolo de aparițiile din primele două istorisiri, pare să fie generatorul indirect al celei de-a treia (din cauza Masincăi, Rache pierde trenul și ajunge astfel în posesia fotografiei domniței, oferite de narator). Considerat de Matei Călinescu o ipotetică prolepsă neîmplinită, această mențiune marchează nu neapărat o implicare directă a Masincăi în evenimente, ci mai degrabă o prezență tutelară și acaparantă, a cărei seducție se exercitase și asupra naratorului „Crailor...”, într-un mod abstrus transferată vocii naratoriale din „*Sub pecetea tainei*”.

În aparență, Masinca este pentru lector o călăuză necreditabilă, disturbatoare a (inutil) așteptatelor decriptări ale lui Rache. Uităm oare că ea reprezintă prima taină a polițistului, premergătoare celor comunicate naratorului? Refuzul, neîmplinirea pasiunii, promisiunea vagă sunt motivate de Masinca prin afirmația „... țin prea mult la tine ca să ți-o dau [mâna]”, sugerând peri-

colul maculării prin eros a unui profund atașament. Ce semnaleză celelalte personaje feminine (asimilate chiar de Rache zonei fascinatorii a neînțele-sului, personajele masculine fiind doar pretexte pentru această integrare), dacă nu impenetrabilitate transformată în principiu de funcționare a textului? De la posibila tănuire a detaliilor unei dispariții (Elena Zaharescu, soția lui Gogu Nicolau), la ascunderea dezordinii psihice a ministrului (soția acestuia), misterul unei identități și (iar) al unei posibile pasiuni trecute/nematerializate a lui Rache (Domnița din fotografie), până la ascunzșurile încalcării legii și ale unei posturi suverane („regina” bandei de tâlhari) feminitatea atrage prin tacticile refulării eficiente și prin masca inexpressivității.

Lăsând deoparte ideea textului neterminat și ratat prin alegerea unei „teh-nici narative centrifuge”, neadevate vocației constructive centripete a auto-rului³, dorim să explorăm posibile bariere ale travaliului creator, semnalate de caracterul repetitiv al situațiilor narative relaționate cu figurile feminine. Putem avansa ipoteza că acest blocaj s-a produs tocmai din cauza transferării tainei în zona unei construcții originare a imaginii feminine (materne, am spune, dar nu dorim popularea unui inconștient dedus prin fragile demersuri cu primare dihotomii ambalate în complexul oedipian, lăsând cititorul să pășească, dacă dorește, în această zonă), niciodată explicit verbalizată de Mateiu I. Caragiale în însemnările sale și intricat reprezentată în lumea textului ficțional.

Intrând în domeniul reduționismelor biografice inerente, suntem nevoiți să acordăm parțial credit psihocriticii și psihanalizei procesului creator, ase-zonate de instrumente ale neoreticiei, pentru a ne înscrie apoi într-un cerc hermeneutic ale cărui contururi depășesc evident fragmentul analitic vizibil în articolul de față.

Dacă în cazul primelor două figuri feminine evocate de istorisirile lui Rache (Elena Zaharescu și soția ministrului) taina pare suficient configurată, în sensul precizării statutului, a atributelor parțiale și a rolului lor în acțiune, Domnița și „regina” nu primesc decât minimale contururi, rezultate mai degrabă din acumularea de interogații. A existat astfel supoziția unei posibile continuări a textului care ar fi trebuit să dezvolte cea de-a treia istorisire a lui Rache, după precizarea iminentei întâlniri cu Mielușică și cu baronul Flaimuc, mai ales că Perpessicius observa notația autorului în manuscris „Portraits respec-tifs”⁴ înainte de punctele de suspensie. Totuși, autorul semnase în ianuarie 1934 acordul cu Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II” în care era stipulată predarea textului cel târziu pe 25 mai, în același an⁵ (judicioasa planificare pare implicită atunci când e vorba de Mateiu I. Caragiale), dar în aprilie apare ultimul fragment în „Gândirea” (fără câteva pagini, incluse în ediția de „Opere” din 1936), deși Mateiu I. Caragiale continuă să lucreze până în decembrie 1934 (cu intermitențe și revizui). Ultimul proiect, inițiat înaintea morții survenite în 1936, este monografia contelui Hoditz, se pare nedevelopat, despre care aflăm doar din „*Agenda-Acta-Memoranda*”.

În aparență, autorul pare să fi vizat o continuare a textului (nu o blamată deslușire polițienească a întâmplărilor), însă taina Domniței și cea a „reginei” au iscat dificultăți insurmontabile, probabil coroborate unui context existențial neliniștitor.

Avatarurile Domniței

Portretul Domniței traversează convențiile de gen și înfrânge ireversibilitatea temporală, regăsindu-se ca ipostază fotografică în „*Sub pecetea tainei*”, după ce se integrase în rețelele obsedante ale *Pajerelor* și în acuarelele însoțitoare de text ale autorului, ocultându-se apoi în ambiguitatea sfinxului (în mottoul nuvelei „*Remember*”) și revenind singular prin exsanguitatea echivocă a Ilinței Arnoteanu. Evidența acestor relații a fost observată fără a o integra sondării mitului personal al autorului, prin intermediul suprapunerii textelor și evidențierii rețelelor de imagini – pași metodologici ai psihocriticii – probabil din prejudecata didactică a comparatismului restrictiv sau a hazardatelor aplicări ce au dezavuat o anume grilă psihanalitică. Gruparea cuvintelor „de la sine, potrivit nuanțelor lor afective”⁶ nu poate avea pretenția de obiectivitate susținută de Charles Mauron, la fel cum suprapunerea nu poate scăpa de conceptualizarea pre-textuală sau de fantasmalele lectorului. Însă, asumând recomandarea lui Gadamer – „cuvântul interpretativ nu are voie să se instaleze în locul către care arată”⁷ – și aderând simultan la o reconsiderare a intenționalității în termenii unui proiect creator – în sensul precizat de Paul Cornea⁸ – am putea utiliza metoda, oprindu-ne în anticamera diagnosticării generalizante.

Suprapunând poezia „*Domnița*” (1910) – deși nu este prima în care apare figura discutată aici, dar conține cea mai puternic marcată ocurență – cu portretul respectiv din „*Sub pecetea tainei*”, reies două izotopii⁹, /lentoare / și /floare/, în care s-ar încadra și „cu ochii pe jumătate închiși”, „de pisică și ”trandafirul”, din cel de-al doilea text. Întorcându-ne la ciclul de poezii ne așteptăm ca un text cum este „*Călugărița*” (1904) să prezinte mai multe similarități la acest nivel cu „*Domnița*”, izotopiile rezultate fiind /devitalizare/, /suferință/, /măreție/, /luptă/, /moarte/ iar cu „*Noapte roșie*” (1904), /luptă/, /măreție/, /impulsivitate/, /moarte/. Observăm deja opoziția dintre /devitalizare/ ca paloare ascetică și /impulsivitate/ ca violență deseori sângeroasă, accentuată într-un text din 1905, „*Sihastrul și umbra*”, prin intermediul celor două instanțe enunțiative. Izotopiile /devitalizare/, /suferință/, /măreție/, /impulsivitate/, /moarte/ marchează evident rețelele de imagini obsedante, însă revenind la „*Sub pecetea tainei*”, găsim alte atribute ale figurii feminine, aparent singulare – taina privirii și zâmbetul. Cuvântul „taină” e prezent prin familia sa lexicală în majoritatea poeziilor, conotând izolarea („*Curțile vechi*”), maledicțiunea („*Sihastrul și umbra*”), moartea („*La Argeș*”), avatarurile unei identități („*Lauda cuceritorului*”, „*Grădinile amăgirii*”, „*Singurătate*”), suferința („*Întoarcerea învinsului*”).

În „*Sihastrul și umbra*”, lectura lineară relaționează taina privirii cu blestemul eternei rătăcirii, generate de o faptă atașată izotopiei impulsivității. Suprapunerea versurilor respective cu poezia „*Aspra*” (1908) dezvăluie reiterarea izotopiei, restrânsă la /răzbunare/. Sugestia unui complex de vinovăție și a unei conflictualități latente se realizează prin această multiplicare a figurilor de strămoși generici, panoplie în care Domnița reunește paloarea călugăriței și impulsivitatea cuceritorului pletoric, aducând termenii contradictorii într-o proximitate nefastă. ”Spelba floare străvezie” și trandafirul (al cărui roșu sanguin e dublat de nărâmziul năframei) coexistă fatal, tot așa cum – nuanțat observa Șerban Foartă – „în sângele subțire și albastru” al Ilinței Arnoteanu se dă „o luptă surdă între hematii și limfocite, ca un război al celor două Roze”¹⁰. Suprapunerea poeziei „*Domnița*”, cu „*La Argeș*” (1912) dezvăluie izotopiile comune

/moarte/, / devitalizare / , /floare/, însoțite de taină și zâmbet ca mărci ale unei dispariții. Momentul medierii poetice care anulează opoziția dintre cele două izotopii prin intermediul instanței feminine coincide cu cel al suprimării imaginii domniței și al transferării conflictualității, în poeziile următoare, unei „umbre” cu atribute similare.

Dacă roșul traversează izotopiile dominante și se esențializează în trandafirul contemplat (și tainic vrăjit) de Domnița din fotografie, el parcurge mai întâi metamorfoze preliminare, ca epifanie a strămoșilor mediată de imaginea amurgului, ca simbol al morții violente, rezultat al trădării și manifestată prin arderea pe rug, ca proliferare a patimii. Zâmbetul care pare să-și fi pierdut chipul-suport odată cu poezia „*La Argeș*” e împrumutat în „*Grădinile amăgirii*” unei umbre ce permite introducerea izotopiei oglindirii, încurajând funcționarea unei intertextualități interne a ciclului de poezii, dar și proiectarea instanței poetice în figuri ambigue și renunțarea la cele picturale, aparținând recuzitei istoriografice.

În afara contextului dat, asocierea trandafirului roșu cu zâmbetul unei femei s-ar putea integra unei retorici a seducției, dincolo de referințele multiple ca simboluri culturale, atrăgând astfel fervoarea suprainterpretării¹¹, încurajată aici de nedeterminările textuale, dar și de caracterul obsesional al imaginilor. Însă contextul încarcă semantic termenii, solicitându-i parcă izotopiei morții, de la imaginea recurentă a arderii pe rug, până la combustia patimii violente. „*Purpura toată, și toți trandafirii*” este imaginea amurgului și cea a arderii care transferă culoarea unui herb ascuns, ea devenind smalt populat de figurile *Pajerelor*. Dacă în „*Mărturisire*” roșul e asumat metaforic – „Sufletu-mi e-o floare rară ce muiată pare-n sânge”, în „*Singurătate*” (apărută în 1929¹², anul în care autorul începe „*Soborul țafelor*”, pentru ca anul următor să lucreze la „*Sub pecetea tainei*”) să revină doar în cadrul izotopiei impulsivității. Însă recuzita imagisticii violente a textelor poetice anterioare este abandonată, pentru a construi o izotopie a ascensiunii, a spiritualizării, subminată de intruziunea aceleiași umbre care recuperase o parte din atributele Domniței, adăugându-și acum o nouă dimensiune. Instanța feminină își recapătă autonomia imaginii, asociată acum izotopiei oglindirii, asumându-și un discurs al reprobării mansuete care atrage o nouă suprimare, oferind eului liric exclusivitatea unei asceze a trufiei.

Regresiune și L' aera nova

De ce ar mai fi reinvestită o figură ce a traversat atâtea metamorfoze și dispariții, în previzibila postură din „*Sub pecetea tainei*”, rămânând în cele din urmă într-o suspensie a construcției sale? În „*De la Mateiu citre...*” Barbu Cioculescu cedează atracției similitudinilor cu implicații biografice sugerând că modelul Lenei Ceptureanu ar fi de găsit în Eliza Băicoianu, iubirea târzie a lui Mateiu I. Caragiale, consemnată în „*Jurnal*”. E adevărat că autorul întocmește o fișă biografică a doamnei Băicoianu și că parcurge etapele unei cristalizări a erosului, marcată de aplomb adolescentin, cu retrageri și sublimări atent regizate. Dar iluzia unei psihologii umane și a consistenței fotografice a personajului este rezultatul construcției textuale și al (re)configurării realizate de cititor. Mixajul de frânturi existențiale, stereotipii aparținând tipologiilor vehiculate în epocă sau lecturilor autorului, proiecții – în sensul psihanalitic – ale elementelor refuzate în scop autoprotector, fantezii de idealizare a sinei, resentimente, întruchipări libidinale și alte semnificative detalii nu poate

fi deocamdată dezalcătuit experimental. Dar criticul literar nu poate ignora informațiile care se ordonează nonșalant în fața indiscreției hermeneutice:

„... rămâne limpede că Mateiu I. Caragiale a început scrierea acestei povestiri având-o pe Lena Ceptureanu drept eroină, sub imboldul ardentelor sentimente ce dau bărbatului impresia că femeia de care este îndrăgostit trebuie salvată, ocrotită la pieptul său. Este ceea ce urma să facă Teodor *** într-un moment de gravă cumpănă pentru Lena. Numai că Eliza Băicoianu, în loc să-i cadă în brațe Autorului, lăsându-se salvată dintr-o legătură pe care acesta o socotea declasată, l-a evitat până la sfidare, trezindu-i furia. [...] Interesul Autorului pentru încheierea episodului ce urma să sfârșească romanul scăzu, cu fiecare deziluzie ce se adăuga, el se întoarse la cucoana Masinca – pe numele modelului Marica – lăsată de izbeliște cu «Școala țățelor».”¹³

Afirmațiile de mai sus ne amintesc faptul că asumasem la început ipoteza unui blocaj al travaliului creator, rezultat din feminizarea tainei. Din punct de vedere stilistic, idiolectul impus prin „*Craii de Curtea-Veche*” suferă o diminuare a singularității (marcată de alegerile lexicale, de exemplu), semn poate al unei apărări conștiente mai reduse – dacă aderăm la ideea că stilul folosește mecanismele de apărare inconștiente¹⁴ – urmată de riscul confesiunii în afara barierelor îndelung uzitate, înlăturat de autor prin tăcere. Partea a doua a perioadei de redactare a textului considerat neterminat corespunde în plan existențial unei crize, acumulând spectrul funcțiilor diplomatice care i se refuză lui Mateiu I. Caragiale cu pulsivitatea amoroasă forțată la autosuprimare. Scrisul terapeutic nu pare să fi fost opțiunea mateină, deturnarea producându-se automat spre o proză ca accesoriu aristocratic, suferind succesive cizelări, eliminând programatic efluvii trupului sau supunându-le transsubstanțierii precoce. În viziunea lui Didier Anzieu nedepășirea unei crize ce ar fi trebuit să se proiecteze în actul creator se poate datora unei regresii confruntate cu „un gol, cu pericolul unei decompensări, al unei retrageri din viață, al unei refugierii în boală și chiar al unei consimțiri a morții, psihice sau fizice.”¹⁵

Momentul întreruperii scrisului la „*Sub pecetea tainei*” coincide în „*Agenda-Acta-Memoranda*” – succesiune de notații de obicei laconice – desfășurării frastice a unei tensiuni accentuate, cu diagnostic și remedii incluse :

„După reforma vieții mele, *L' aera nova*, pe care o proiectasem de foarte multă vreme, dar pe care n-am început s-o pun în aplicare decât în ultimul trimestru din 1933, (vezi 28.IX-28.X.1933), doar parcurgând cartea lui Zweig asupra tămăduirii spiritului am avut (13.II.1935) revelația faptului că superioritatea mea intelectuală, intuiția și puterea de reflecție, ca și forțele latente, pe care le simt în străfundul ființei mele, reclamă, pentru a se pune în valoare, o terapeutică a moralului și a voinței mele care trebuie să înceapă prin reacția împotriva obsesiei trecutului și prin înăbușirea obsesiilor erotice”¹⁶.

Cum funcționează validativ lectura cărții lui Zweig în raport cu momentul reformativ? Confirmarea superiorității e dedusă probabil dintr-o identificare de tip simpatetic cu singularitatea, nonconformismul și reclusiunea în proiect, exaltat evidențiate de Zweig în portretizarea celor trei: Mesmer, Mary Baker Eddy și S. Freud. Lectura a devenit proiectivă în spațiile acordate obstinatei receptivități la capriciile vocii interne, descompuse în ultimul capitol (dedicat lui Freud) în instanțe conflictuale ale psihicului. Poate că acest capitol ar trebui

pus în legătură cu autodiagnosticarea mateină, cele două obsesii numite fiind mai intricat dramatizate decât poate da seama triunghiul oedipian, deseori menționat în analiza operei. Incitând la autodezvăluire, lectura permite verbalizarea unor latențe turbulente cărora nu le putem măsura răsfrângerea sau geneza în raport cu întreruperea travaliului creator. Însă, dacă „L’era nova” are conotația unei regresii, ea nu întâlnește golul, ci preaplinul fantastic, irupând, după spusele autorului, acum treizeci de ani¹⁷, deci în perioada redactării poeziei „*Noapte roșie*” (1903), prima din ciclul *Pajerelor*.

Dacă acest imaginar violent certifică o identitate căutată, cum înglobează el asceza simultan îmbrățișată? În finalul poeziei „*Singurătatea*”, situarea opozitivă a eului poetic în raport cu instanța feminină, în sfera redempțiunii prin trufie este anulată de previzibila dispariție a respectivei instanțe. Versul „Când spelb și searbăd cerul iar sângeră la zare” menține însă cele două izotopii, /devitalizare/ și /impulsivitate/ într-o conflictualitate metaforizată. Cum imaginea domniței nu a putut fi înlăturată, pentru că ea aparține mișului personal al autorului, atributele acesteia își manifestă difuz prezența rătăcitoare, suscitată de proiectul creator.

Închiderea textului, deschiderea tainei

Să căutăm urmele blocajului acestui proiect în „*Sub pecetea tainei*”, nu în sensul unei corporalizări chiar metaforice – după îndemnul inevitabil univoc al lui Anzieu – ci în intenționalitatea textuală, conturată de coerența ansamblului. Formula încastrării textuale oferă un caracter predeterminat structurii narrative: în interiorul narațiunii-ramă se inserează treptat povestirile lui Rache, originând în sfera unei nostalgii reiterate.

Prefața narativă¹⁸ conține ca elemente declanșatoare solicitarea naratorului adresată lui Rache de a-și exprima părerea despre categoria romanelor polițiste și apoi apariția Elenei Zaharescu la „Carul cu bere” unde se aflau cei doi, permițând asumarea rolurilor de emițător și respectiv, receptor al povestirii. Evaluarea ce urmează povestirea propriu-zisă, referitoare la dispariția inexplicabilă a lui Gogu Nicolau, este realizată chiar de emițător, care revine la situarea polemică în raport cu romanul polițist, dar și la ipostaza închiderii ochilor, ca semn al regresiei voluntare, verbalizate parțial. Dincolo de acestea, spațiul tipografic și prezența unui nou motto segmentează eficient spațiul narativ al primelor două povestiri. În prefața care urmează, naratorul are din nou misiunea de a elicită povestirea, prin invocarea Masincăi și prin sugestia adresată lui Rache de a-și scrie amintirile. Povestirea polițistului referitoare la soția care tănuiește boala ministrului este urmată de evaluarea emițătorului prin raportare la intertextul balzacian, apoi de o povestire introdusă de nelămurirea naratorului în ceea ce privește vocația lui Rache și de o alta, foarte scurtă, generată de amintirea unei descrieri a unei doamne dintr-un „Carnet du High-Life”.

Proliferarea povestirilor se oprește cu această ultimă relatare, generată de o secvențialitate internă a amintirii (neprovocată de narator) din care figura unei Madame*** se desprinde „ca dintr-o ghirlandă de trandafiri, răpindu-le mireasma”, își exhibă cu parcimonie luxul și ruina, ca să reapară în chipul unei spectrale cerșetoare. Evaluarea emițătorului constă într-un ”apăsător răstimp de tăcere” iar finalul e marcat de reluarea unui fragment din descrierea doamnei, încadrat de puncte de suspensie. Acaparată de trecut, emițătorul se apără de pericolul absorbției totale printr-o concentrare a voinței, ce pune capăt

dispoziției nostalgice și actului narării: „...amintirile se deapănă galeșe, înflo-rite, se îmbulzesc tot mai multe, când, deodată mă tulbur și cu inima strânsă, las să mi se spulbere frumosul vis”¹⁹. Să fie acesta mecanismul întreruperii textuale sau doar o strategie de deconcertare a lectorului?

Următoarea povestire include în prefață evaluarea naratorului ce funcționează ca o prolepsă care-l readuce pe cel din urmă în rolul de regizor ce-și permite o ajustare a portretului personajului Rache. Descoperirea celor trei fotografii care constituie un „brelan de dame” funcționează ca moment declanșator al povestirii ce promite să explicitizeze legăturile dintre acestea. În contextul preliminarilor povestirii, conu Rache este relegitimat ca emițător, naratorul avertizându-ne asupra a trei aspecte importante în înțelegerea istorisirii ce va urma: importanța acordată intertextului sau elocinței vorbitorului („cu oglindiri de citiri alese”), ambiguitatea identității personajelor („de a rosti nume avea groază”), falsa implicare erotică (naratorul se îndoiește de sinceritatea „scrântelii” cu Masinca). Primele două aspecte focalizează într-adevăr actul povestirii pentru a sublinia integrarea acestuia în poetica tainei, dar de unde necesitatea diminuării rolului Masincăi? Doar dacă acțiunea personajului s-ar desfășura vertiginos în culisele textului, solicitând o temperare resimțită de lector ca exagerată, dar de către narator ca necesară. Rache ar trebui astfel purificat de orice patimă sau sangvinitate, înaintea istorisirii numite „mărgăritarul negru fără preț și poate fără pereche”.

Povestirea propriu-zisă, referitoare la salvarea Lenei Ceptureanu de presupușii răufăcători, conține o altă, a polițistului Hartman – pretext pentru analogii importante cu povestirea-cadru – apărută din nevoia argumentativă a lui Rache și făcând racordul cu aceasta prin ”coborârea” glasului. În această povestire secundă au descoperit continuatorii și criticii lui Mateiu I. Caragiale bazele identificării „reginei” bandei de tâlhari – pe care era gata să o prindă Hartman – și Domnița din fotografia pe care Rache o așează ”în dreptul inimii”, semnalând alte obscure trăiri. Ceea ce pare dificil de înțeles este ignorarea precizării naratorului că „regina” era moartă în momentul în care Hartman se pregătea să acționeze, ucisă probabil tocmai pentru a nu-i fi deconspirată identitatea. Faptul că Rache dorea să o avertizeze a sugerat această suprapunere cu figura Domniței, implicând atunci că întâmplările legate de „regină” / Domniță s-au consumat înainte de episodul cu Lena Ceptureanu, deci nu s-ar mai fi regăsit într-o continuare a textului. Textul lui Radu Albala și cel al lui Alexandru George acționează astfel compensatoriu, salvând Domnița din fantasma uciderii repetate, schimbând printr-o resuscitare ficțională direcția unei obsesii mateine.

Evaluarea realizată prin intermediul paragrafului final confirmă ambiguitatea identitară cultivată de Rache, atașând tainei evoluția unui cuplu care, dacă ar fi să luăm în seamă personajele rămase în scenă, ar putea fi compus din Lena Ceptureanu și vizitatorul meloman. Structural, textul pare închis, respectându-și formula încastrării, reluându-și chiar aparenta derivă a multiplicării povestirilor și evaluându-și programatic (chiar dacă ambiguu) ritualul narativ prin intermediul lui Rache.

Dar dacă respingem identificarea Domniței cu „regina” – așa cum ne îndeamnă și registrele simbolice diferite în care sunt construite personajele, familia felinei („Chipul Domniței dacă te uitai la el mai îndelung pierdea din înfățișarea omenească, luând-o pe cea de pisică”) și respectiv, cea a apidelor („... asemenea unui roi de albine avea de căpetenie o femeie, căreia îi ziceau «regina»”) – atunci paragraful final vizează cuplul format din Domnița și un „el”

menționat de altfel și după contemplarea fotografiei de către Rache. Această ipoteză implică o continuare a textului care ar fi dezvăluit ceva din tribulațiile respectivului cuplu, paragraful final fiind redactat înainte, în acord cu principiul formulat chiar de către autor: „*Pentru nimic în lume nu m-aș încumeta să scriu un text de literatură, oricât de subțire ar fi, fără a avea asigurat, cuvânt cu cuvânt, sfârșitul.*”²⁰

Cum validitatea și coerența textului se detașează cu suficiență de aceste întrebări, feminizarea tainei pare să-și fi dezvăluit funcționarea ca blocaj al enunțării, suprapusă contextului existențial, travaliului creator și imaginarului emblematic din „*Pajere*”. Figura suprimată a Domniței și-a descoperit încă din poezii falii retorice de insinuare a atributelor esențiale, menținându-și până în „*Sub pecetea tainei*” forța fantasmatică și suferind o nouă dispariție sau o plasare ireversibilă în sfera tăcerii.²¹

¹ Mateiu I. Caragiale, „*Sub pecetea tainei*”, având în completare continuările scrise de Eugen Bălan, „*Sub pecetea tainei* (urmare, scrisă după moartea soției lui Gogu Nicolau) și Radu Albală, „*În deal, pe Militari*”, ediție concepută și îngrijită de Marian Papahagi, cu o prefață de Nicolae Manolescu și o postfață de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Echinocțiu, 1994.

² Nicolae Manolescu susține în prefața la ediția de mai sus că nu există „*nici o dovadă în sprijinul ideii că ultima povestire e neterminată și că punctele de suspensie de dinaintea finalului ar fi trebuit «umplute», așa cum a și făcut Radu Albală. De ce n-am proceda la fel cu golurile din celelalte două povestiri? Întregul text mi se pare unitar conceput și nu vâd rostul de a strica această unitate prin imaginarea unor evenimente, pe care altfel Mateiu Caragiale le-ar fi relatat el însuși dacă ar fi vrut*” (p.10).

³ Matei Călinescu, Mateiu I. Caragiale-recitiri, Cluj-Napoca, Ed.Ianus, 2003, p.

⁴ Mateiu I. Caragiale, „*Opere*”, ediție definitivă îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1936, p.256.

⁵ Vezi contractul de editare transcris în A. Oprea, „*Mateiu I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*”, Muzeul Literaturii Române, 1979, p.303.

⁶ Charles Mauron, „De la metaforele obsedante la mitul personal”, traducere de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Dacia, 2001, p.40.

⁷ Georg Gadamer, „Actualitatea frumosului”, traducere de Val Panaitescu, Iași, Polirom, p.12.

⁸ Paul Cornea, „Intenție și intenționalism”, în „Delimitări și ipoteze”, Iași, Polirom, 2008, p. 232.

⁹ Folosim termenul «izotopie», preluat din „Retorica poeziei” a Grupului μ, datorită rigorii lui analitice, în locul «ideilor» cu ajutorul cărora Mauron ordonează rețelele obsedante, schimbând astfel și procesul analizei propriu-zise; definită ca „proprietatea ansamblurilor limitate de unități de semnificație comportând o recurență identificabilă de seme identice și o absență de seme exclusive în poziție sintactică de determinare” (37), izotopia permite discriminarea rețelelor de semnificații construite de texte.

¹⁰ Șerban Foartă, „Cromatici mateine”, în *România literară*, nr.24, 2006, <http://www.romlit.ro/cromaticiþmateine>.

¹¹ Umberto Eco descrie riscurile unui asemenea demers în „*Interpretare și suprainterpretare. O dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose*”, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Pontica, 2004, p. 44-61.

¹² Ovidiu Cotruș susține în mod întemeiat acest an, în „*Opera lui Mateiu I. Caragiale*”, Pitești, Paralela 45, 2001, semnalat de apariția poeziei în „*Revista scriitoarelor și scriitorilor*”, publicație puțin cunoscută în epocă, descoperită de critic în „fondul Saint-Georges” (p.36).

¹³ Barbu Cioculescu „*De la Mateiu citire...*”, Târgoviște, Bibliotheca, 2005, p.153.

¹⁴ Didier Anzieu, „*Psihanaliza travaliului creator*”, traducere și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura Trei, p.112.

¹⁵ ibidem, p. 24.

¹⁶ Mateiu I. Caragiale, „*Agenda-Acta-Memoranda*”, în Al. Oprea, op. cit., p. 114.

¹⁷ ibid, p.106 : „*Sînt pe punctul de a mă desăvârși, atingând perfecțiunea. Niciodată n-am fost atît de lucid. În sfârșit, inaugurez vechile mele metode, pe care a trebuit să le abandonez timp de aproximativ 30 de ani, metode radicale.*”

¹⁸ Vom folosi terminologia Liliane Ionescu-Ruxândoiu din „*Narațiune și imaginar în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*”, București, Editura Academiei Române, 1991 (vezi, de exemplu, analiza componențelor povestirii în „*Hanu-Ancuței*”, p.40-61).

¹⁹ Mateiu I. Caragiale, „*Sub pecetea tainei*”, text întregit și încheiat de Alexandru George, București, Albatros, 1999, p. 38.

²⁰ Mateiu I. Caragiale, „*Jurnal*”, în Al. Oprea, op. cit., p. 18.

²¹ Articolul nu și-a propus să exploreze alte piste posibile, cum ar fi cea sugerată de Matei Călinescu (supra, p.2), cea a lui Ion Vianu din „*Investigații mateine*” (Biblioteca Apostrof, 2008, p.101) referitoare la metamorfoza lui Rache în contele Hoditz sau ideea textului suspendat, inclusă de Jean de Palacio într-o poetică a decadenței (v. „*Le silence du texte. Poétique de la décadence*”, Leuven, Editions Peeters, 2003, p. 51).

CONST. MIU

Personajele in absentia în teatrul lui Caragiale

Când s-au făcut referiri la personajele din piesele lui Caragiale s-au adus în discuție tangențial cele *in absentia*. În cele ce urmează, tocmai la această categorie de personaje vom face câteva observații.

Trebuie precizat de la bun început că în teatrul lui Caragiale există două tipuri de asemenea personaje: cu **absență parțială** și, respectiv, **totală**.

1. Din prima categorie fac parte Rică Venturiano și Nae Cațavencu. Fiecare din cei doi eroi apare abia în actul al doilea al pieselor – Rică în scena a II-a (**O noapte furtunoasă**), iar Cațavencu în scena a VII-a (**O scrisoare pierdută**). Dar până atunci, se vorbește despre ei.

Jupân Dumitrache îi povestește amicului său, Nae Ipingescu, despre pățania „de la grădină la lunion”. Relatarea ca și portretistica se realizează prin aditiiune: „Știi dumneata că la lăsata-secului am mers la grădină la lunion; eram eu, consoarta mea și cumnată-mea, Zița. Ne punem la o masă, ca să vedem și noi comediile alea de le joacă Ionescu. Trece așa preț ca la un sfert de ceas și numai că mă pomenesc cu un bagabont de angloaiat (...) După port nu seamănă a fi negustor. Mă pomenesc că vine și se pune la altă masă alături, cu fața spre masa noastră și cu spatele la comédie. Șade rezemat într-un peș, șade, șade, șade și se uită lung și galiș la cocoane, se uită (...) Încep să mă-ncruntez la bagabontul și mai că-mi venea să-l cârlesc, dar mi-era rușine de lume; eu, de! negustor, să mă pui în public cu un coate-goale nu vine bine; ba încă-și pune și ochilarii pe nas (...) În sfârșit, se isprăvește comedia. Ne sculăm să plecăm; coate-goale se scoală și dumnealui. Plecăm noi, pleacă și dumnealui după noi (...) Ei! Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieșim pe Podul-de-pământ – papugiul cât colea după noi; ieșim în dosul Agiei – coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani – moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-vodă ca să apucăm spre Stabiliment – mațe-fripte după noi...”- s.n [Citatele sunt după ediția: **Caragiale, Teatru**, ESPLA, colecția BPT, București, 1960]. Acesta e primul episod al istorisirii chereștegiului. Relatarea are iz de roman polițist cu următor și urmărit. Pentru Jupân Dumitrache, necunoscutul de la „lunion”, care după vestimentație nu pare a fi om de vază, este „Un ăla... un prăpădit de angloaiat”, „un coate-goale”, „papugiul”, „moftangiul”, „mațe-fripte”. Acestea sunt etichetările prin intermediul cărora chereștegiul îl singularizează pe necunoscut și care conturează **trăsăturile monstruosului civic**.

Al doilea episod se petrece după o săptămână. Repetarea apelativelor la adresa necunoscutului (subliniate de noi) augmentează portretistica acestuia, văzut doar sub aspect negativ: A trecut după aia o săptămână la mijloc. Îmi cam și uitasem eu de istoria bagabontului; gândeam și eu: poate c-o fi stând coate-goale prin partea locului (...) dar unde mă gândeam eu c-o să mi se întâmple un așa ceva. Ne ducem („la grădina la Iunio” – n.n.) (...) Nu știu cum mă-ntorc cu ochii înapoi și pe cine gândești că văz la masa de la spate? (...) Pe coate-goale, domnule, pe moftangiul, pe mate-fripte, domnule! Fir-ai al dracului de pungaș!... Bagabontul, nene, cu sticlele-n ochi, cu giubenul în cap și cu basmaua iac-așa scoasă. Cum m-a văzut – că trebuie să fi fost schimbat la față, cum sunt eu când mă necăjesc (...), cum m-a văzut, a sfeclit-o... A întors capu-ncolo și a început să bea din țigară (...) Mă-ntorc eu iar la loc și mă fac că mă uit la comédii, se-ntoarce și bagabontul iar cu ochii la cocoane!... mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo... mă-ntorc iar la comédii, iar se uită la cocoane... mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo; mă-ntorc iar la comédii...” – s.n. Prima parte a celui de-al doilea episod are alura unui film de spionaj, povestit de același Jupân Dumitrache. Rizibilul secvenței constă în stereotipia gesturilor. A doua parte a acestui episod narat pune accentul tot pe urmărire, însă de astă dată „rolurile” se inversează, urmăritorul ajungând urmărit: „Aveam de gând să intru cu cocoanele în casă, să trimit repede pe Chiriac pe poarta de din dos pe maidan, să-i iasă înainte și eu să-l iau pe la spate... să-l apucăm la mijloc...”

Recunoscut de Nae Ipingescu, la capătul unei urmăriri acerbe („Acesta e ăl care scrie la <<Vocea patriotului național>> (...) Dumnealui este cetățeanul Rică Venturiano, amplotiat judiciar, student la Academie – învață legile – și redactor la <<Vocea patriotului național>>. E d-ai noștri...”), Jupân Dumitrache schimbă registrul de adresare: „Da, tocmai astă-seară citeam cu nenea Nae, în gazeta dvs., cum scriți despre ciocoi că mănâncă sudoarea poporului suveran. Ei, bravo! îmi place! bine combateți reacțiunea, nu pot să zic, știți colea, verde, românește. Să vă ajute Dumnezeu ca să scăpați poporul de ciocoi.”

Nae Cațavencu e și el un **combatant**, aflat în opoziție. Dacă în cazul lui Rică se pune accent pe „statutul” de amoret și mai puțin pe acela de jurnalist care în articolele sale combate puterea, în cazul lui Cațavencu este evidențiat acest al doilea aspect, iar profesia de avocat este îngroșată până la caricatural, în faimoasa scenă a discursului electoral. Despre el aflăm din „raportul” lui Pristanda către Tipătescu – prefectul județului de munte, iar casa avocatului, unde se aduna „toată gașca-n păr” și juca stos și „punea țara la cale”, poate fi socotită „sediul” Partidului independenților. Fiind adversarul cel mai de temut al prefectului, polițaiul reproduce tale quale vorbele aceluia: „Mă prinț cu d-voastră că o să voteze cu noi cine cu gândul nu gândiți, unul pe care contează bampirul – și acolo, pardon, tot bampir vă zicea – pe care contează bampirul ca pe Dumnezeu... și când l-om avea pe ăla, i-avem pe toți... la ascultați scrisorica asta...”

Aflat în posesia biletului de amor pierdut de Zoe (găsit de Cetățeanul turmentat și sustras acestuia prin mijloace mai puțin ortodoxe), Cațavencu își începe „lupta electorală” ce avea drept finalitate alegerea sa ca deputat, dar nu prin mijloace parlamentare, oneste, ci prin șantaj: susținerea candidaturii sale de către grupul guvernamental (în frunte cu Zoe, venerabilul prezident și prefectul), în schimbul returnării „documentului”.

Cațavencu trimite soților Trahanache – Zaharia și Zoe – câte un răvaș, invitându-i la sediul ziarului „Răcnetul Carpaților”. Dacă lui Trahanache i se precizează doar că „...în interesul onoarei d-voastre de cetățean și de tată de familie, vă rugăm să treceți astăzi (...) pe la biroul ziarului (...), unde vi se va comunica un document de cea mai mare importanță pentru d-voastră...”, Zoei i se comunică fără ocolișuri scopul solicitării: „Stimată doamnă, la redacția noastră se află un document iscălit de amabilul nostru prefect și adresat d-voastre. Acest document vi s-ar putea ceda în schimbul unui sprijin pe lângă amabilul în cestiune.” Trahanache susține că „documentul” e „plastografie” și că de fapt Cațavencu urmărește să compromită grupul guvernamentalilor. Așa se explică de ce pentru el lupta electorală e mai importantă decât onoarea de familist: „Ei, astâmpără-te, omule, și lasă odată mofturile, avem alte lucruri mai serioase de vorbit. Deseară e întrunire. S-a hotărât? Ce facem? Punem candidatura lui Farfuridi? Ce facem? Deseară, am aflat că dăscălimea cu Cațavencu și cu toți ai lor vor să facă scandal. Trebuie să-i spunem lui Ghiță să îngrijească. Mișelul de Cațavencu o să ia deseară cuvântul ca să ne combată...” (s.n.).

Deși Zoe, venită la sediul redacției ziarului local, nu-i promite lui Cațavencu intervenția pe lângă prefect, spre a-i susține candidatura, în ziar apare știrea ca fiind „pozitivă” candidatura avocatului, aceasta „este pusă la adăpost de orice loviri din partea administrației...” La vestea pe care i-o dă Pristanda că avocatul „nu mai vrea să stea de vorbă cu nimeni, dar cu nimeni” în afară de Zoe, aceasta ia decizia – peste voința lui Tipătescu și știrea lui Trahanache – de a-l elibera pe Cațavencu, arestat de polițai, din ordinul prefectului, este pregătită intrarea triumfală în scenă a lui Nae Cațavencu.

2. Din a doua categorie de personaje – cea a absenților total – fac parte: Ghiță Țircădău și Tache pantofarul (**O noapte furtunoasă**), Garibaldi și Mița (**Conul Leonida față cu reacțiunea**), Popa Pripici și fiul lui Trahanache (**O scrisoare pierdută**).

Ghiță Țircădău și Tache pantofarul nu se bucură de respectul locuitorilor mahalalei, mai cu seamă al lui Jupân Dumitrache: „În lumea care-și dorește atât de mult respectabilitatea văzută ca un semn al rangului social atins, Ghiță Țircădău este personajul care și-a pierdut-o definitiv.” (**Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale**, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 272). Din cauza viciului său bahic și a comportamentului violent, Jupân Dumitrache se vede nevoit să pună capăt calvarului îndurat de Zița, sora nevastei sale: „Om stricat, domnule! Păi de ce am dezvoțat-o pe Zița de el, gândești? Nu mai putea trăi cu mitocanul (...) apoi nu mai era de suferit așa trai. N-o mai maltrata, domnule, măcar cu o vorbă bună.” În dialogul cu chereștegiul, Nae Ipingescu întărește spusele lui Dumitrache, adăugând: „Mie-mi spui? Nu i-am încheiat eu procesul-verbal atuncea noaptea, când a tratat-o cu insulte și cu bătaia?” La începutul căsniciei Ziței, cumnatul a fost mai tolerant, prin sfaturi și comportament dovedindu-se un împăciuitoare: „Tot gândeam la început, că de! e tânăr, o să-i treacă mai încolo, o să-și vie la pocăință. Aș, ți-ai găsit! Țircădău și om de treabă! Eu, ca ăla, cumnat mai mare, cum am zice, ca și un frate, tot îi dam povețe fetii să mai rabde, să nu strice casa.” Principala vină a lui Ghiță – în opinia cumnatului – este aceea că, lipsit de „ambiț”, „nu ținea la onoarea de familist”, deși pretindea că e negustor, căci pentru cumnat a fi negustor însemna să ai onoare de familist. Într-o discuție cu Zița (într-o seară, traversând maidanul, spre a merge acasă la sora sa, „mă pomenesc

cu mitocanul, pricopsitul de Țircădău”), Ghiță a încercat s-o ironizeze: „Hei, cocoană – zice – mai bine ți-e acuma văduvă?” Simțindu-se ofensată, femeia ripostează: „pardon, domnule, - zic – n-am de-a face cu dumneata, nu sunt văduvă, sunt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine! acu mi-e timpul: jună sunt, de nimeni nu depand, și când oi vrea, îmi găsește nenea Dumitrache bărbat mai de onoare ca dumneata.” „Mitocanul”, „pastramagiul” nu dezarmează, ci trece la amenințări: „Să te măriți, ai? cât o trăi Ghiță Țircădău, ori să te-nhăitezi cu vreunul? Săracul! Dar să știi de bine că merg cu el de gât până la Dumnezeu, tot n-ai dumneata parte de așa ceva; încât dacă m-ai lăsat pe mine, să te duci la mănăstire, că așa te laudai la trebunar!”

Tache pantofarul de la Sf. Lefterie este simpatizant al partidului conservator și pentru că refuză să iasă la „izirciț” atrage nemulțumirea lui Chiriac (sergent în garda civică), acesta solicitându-i lui Jupân Dumitrache (căpitan în aceeași gardă) mandat de arestare. Considerând că e mai mult decât rea-voință din partea pantofarului, Chiriac își justifică solicitarea față de șef, relatând conversația avută cu împricinatul: „M-am dus eu la el chiar în persoană, zic: Pe ce bază nu vrei să vii mâine la izirciț, domnule? Zice: <<Sunt bolnav, domnule sergent, de-abia mă țin pe picioare, nu pot merge nici pân’ la prăvălie.>> Zic: Nu cunosc la un așa rezon fără motiv. Zice: <<Aduc martori, domnule sergent, că am zăcut o lună de zile, întrebă și pe popa Zăbavă de la Sf. Elefterie, alaltăieri m-a grijit, m-a spovedit.>> Zic: N-am eu de-a face cu popa Zăbavă, nu l-am pe listă, eu pe dumneata te am pe listă; să te prezinți mâine la companie.” Nici atunci când Veta îi confirmă că pantofarul e „bolnav de lingoare”, Chiriac nu renunță la ideea arestării lui Tache: „Ce treabă am eu cu boala lui? Ce, eu sunt bolnav? nu mă privește pe mine. Îl am pe listă, trebuie să se prezinte la izirciț.”

Popa Pripici face parte din anturajul lui Nae Cațavencu, aflat acasă la avocat, jucând stos și „punând țara la cale”. Pristanda îi relatează prefectului că aflat în miez de noapte „la datorie”, a văzut luminile aprinse „la ferestrele de din dos ale lui d. nae Cațavencu” și s-a gândit să mai „ciupească ceva de la onorabilul”. În momentul când gazda a anunțat invitații că are să le citească o scrisoare, Pristanda a auzit vocea lui Pripici, care a cerut: „Să mă-ngropi, sufletul meu, Năică, nu citi... stai s-o ascult și eu... să-mi aprinz numai țigara...” Dar polițaiul n-a mai apucat să audă conținutul misivei, pentru că popa „se scoală de la joc, aprinde chibritul, trage din țigară și vine să arunce chibritul aprins pe fereastră, drept în ochii mei.” Tot din relatarea lui Pristanda, de astă dată către Zoe (aceasta e alarmată că avocatul a dispărut fără urmă, din seara când cei aflați la întrunirea electorală s-au încăierat), aflăm deznodământul despre soarta Partidului independenților, din care făcea parte și popa Pripici: „După ce a fugit Cațavencu, dascălimea s-a apucat la ceartă, s-au bătut, l-au bătut pe popa Pripici, și nici vorbă să mai scoată gazeta... S-a spart Partidul independent...”

În piesa lui Caragiale, mai toate personajele acționează conform unui anumit interes. „Enteresul” lui nenea Zaharia e bine disimulat. Faptul că venerabilul prezident se preface a nu înțelege raportul de interdependență între politică și imoralitate îl constituie reproducerea *tale quale* a vorbelor fiului său de la facultate: „Tatișo, unde nu e moral e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are!” Le reproduce și în discuția cu Tipătescu,

după ce aflase de la Cațavencu de existența „documentului” compromițător (Actul I, scena II) și în confruntarea cu Farfuridi, care îl acuză pe Tipătescu de trădarea intereselor partidului (Actul II, scena I). Așa se explică de ce, în discuția cu prefectul nu poate accepta compromisul și imoralitatea în viața privată: „Bine, frate, înțeleg plastografie, până unde se poate, dar până aici nu înțeleg...” Trahanache nu exclude posibilitatea existenței compromisului – act imoral – în afaceri și politică, dar nu și în viața particulară.

Oricine s-ar putea întreba: de ce un bărbat ca neica Zaharia, care pretinde sus și tare că ține la onoarea lui de familist, se mulțumește să reproducă, ori de câte ori are ocazia, vorbele fiului său aflat la facultate, iar venerabilul prezident să nu aibă propriile „prințipuri” despre moralitate? Cu atât mai mult cu cât Zaharia Trahanache citează un personaj cu mult mai tânăr, **in absentia**. În primul rând, aceasta dovedește că stâlpul puterii locale al partidului de guvernământ nu are o personalitate puternică, așa cum pozează în ochii cetățenilor din târg. În al doilea rând, în discuția cu Tipătescu (din Actul I, scena IV) se preface a nu da crezare autenticității „documentului” arătat de Ccațavencu, urmărind modul de manifestare al prefectului, a cărui reacție e aidoma unui soț încornorat.

Garibaldi este un **personaj in absentia** din **categoria combatanților**, admirat de Conul Leonida. Acesta din urmă ține în pat prelegeri de istorie: îi explică soției sale, Efimița, care sunt principiile „revoluției”. Evocând „revoluția” română care a ținut trei săptămâni, el subliniază ecoul ei în „Evropa”. „Ce te gândești dumneata că a fost așa un bagatel lucru? Fă-ți idee: dacă chiar Garibaldi, de-acolo, de unde este el, a scris atunci o scrisoare către națiunea română.” Faima celui care a dresat Principatul Unite „patru vorbe” e prezentată augmentativ: „Hehei ! unul e Garibaldi: om o dată și jumătate! (...) De ce a băgat el în răcori, gândești, pe toți împărații și pe papa de la Roma?” Văzând că nu-i de glumit cu Garibaldi – povestește mai departe Conul Leonida –, papa a adoptat o „politică” inedită: și l-a făcut cumătru, cerându-i vajnicului revoluționar să-i boteze un copil. Garibaldi are numai o mie de oameni devotați, „ăi mai prima, domnule, aleși pe sprânceană, care mai de care, dă cu pușca-n Dumnezeu...” Spiritul de sacrificiu al acestor „volintiri” este descris tot în termeni augmentativi. „Și toți se-nchină la el ca la Cristos; de hatârul lui, sunt în stare trei zile d-a rândul să nu mănânce și să nu bea, dacă n-or avea ce.” Entuziasmul lui Leonida față de acest revoluționar e atât de mare, încât crede că doi combatanți de faima acestuia ar putea instaura republica în timp record: „Ei! mai dă-mi încă unul ca el, și până mâine seara – nu-mi trebuie mai mult – să-ți fac republică.”

Mița – „răposata dumneaei”, soția „a dintâi” a Conului Leonida era „mumă din popor, republicană”. Când „aude de libertate, sare și dumneaei răposata din pat...” Leonida își amintește că s-au îmbrăcat frumos și „hai și noi pe la revoluție”. De fapt, cei doi soți au asistat ca la un spectacol, nu au participat, luptând, la revoluție. Așa cum opinează Valentin Silvestru, în teatrul lui Caragiale „mișună o faună pitorească de personaje care nu apar, dar sunt evocate cu necesitate.” (Valentin Silvestru, în **Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale**, ed. cit., p. 183). Un astfel de personaj este și Mița.

Se poate observa, din cele arătate până aici, că **personajele in absentia** „sunt conturate prin dialoguri comice reproduse de alte personaje, fie din întâmplările la care au luat parte, fie din cele auzite de la alții.” (Op. cit., p. 183).

NICOLAE ROTUND

Mircea Ghițulescu: *Istoria literaturii române – dramaturgia*

Ș

ntre debutul său absolut, cel din 1969, în *Echinox*, ca dramaturg și afirmarea definitivă (până acum!) ca teatrolog cu **Istoria dramaturgiei române contemporane**, 2000, Mircea Ghițulescu a desfășurat o bogată activitate literară în domeniul prozei și al dramaturgiei – teatrologiei. Volumului de povestiri *Orașul fără somn*, 1978, îi urmează echilibratul eseu *Alecsandri și dublul său*, 1980. După doi ani va apărea romanul **Omul de nisip** și după alți doi **O panoramă a literaturii dramatice române**. Tentația prozei se dovedește încă puternică, alte două romane întregind profilul unui romancier care nu și-a epuizat resursele, am convingerea, și anume **Oglinda lui Narcis**, 1986, și **Wiener Walzer**, 1999. Ultimul volum, **Istoria literaturii române – dramaturgia**, ediția a II-a*, care constituie obiectul cronicii noastre încheie pentru moment cercul aparițiilor sale editoriale.

Contaminat de spiritul lui Lucian Blaga și Radu Stanca, acesta din urmă teoretician al artei teatrale, dramaturg și regizor, pentru o scurtă perioadă, al Teatrului Național din Cluj, Mircea Ghițulescu, asemeni altor concitadini din acea perioadă, cea clujeană, se abandonează teatrologiei – domeniu vitregit încă de la începuturile lui. Să ne amintim că în 1837 Mihail Kogălniceanu, referindu-se la dramaturgia noastră, afirma că ea nu există, situație care s-a prelungit destul, plasând, oricum, dramaturgia cu mult în urma celorlalte genuri literare. Faptul se poate explica în primul rând prin finalitatea textului dramatic, adică punerea lui în scenă, să devină, cum s-ar zice, teatru. Această stare a determinat până la urmă, o demarcație a textului (dramaturgiei) de spectacol (teatru), unul sprijinindu-se de celălalt și la bine, și la rău. Firesc, așa cum remarcă și Mircea Ghițulescu, ca să apară și întrebarea: este teatrul literatură? I.L. Caragiale „definește spectacolul de teatru ca obiect de artă autonom proclamând independența sa față de oricare artă dar mai ales față de literatură”. Dacă avem în vedere calitatea pieselor de teatru ale marelui dramaturg, se poate deduce că înnoirile privesc spectacolul teatral. Cele mai interesante remarci în domeniu le-au făcut dramaturgii înșiși, prin nume re-

*Editura „Tracus Arte”, București, 2008 - ediție consultată de noi, întru nimic diferită de aceea apărută la Editura „Academiei” în același an.

zonante ca Mihail Sebastian, Camil Petrescu, George Mihail Zamfirescu etc. Nefiind literatură, teatrul ca atare nu a fost prioritar în atenția criticilor literari – sarcina revine cronicarului teatral –, ei discutând textul. Or textul dramatic este scris în intenția, declarată sau nu, să fie jucat, să devină spectacol, teatru. Incapacitatea de a pune în valoare texte dramatice ieșind din tiparele obișnuite, aparținând experimentului Lucian Blaga ori lui Camil Petrescu, cel tentat de „drama absolută” a dus la „căderea” multor piese de teatru și, în consecință, la distanțarea criticului literar de cel teatral. Spectacolul teatral devine o marfă mai evidentă decât textul dramatic. Fetیشizat este nu cititorul, ci spectatorul. Este o realitate ce se impune treptat. Nu teatrul de idei sau cel expresionist, mitic etc. s-a bucurat de succes, ci acela care monta comedii. Reținerea unor critici și istorici literari de a comenta dramaturgia – este cazul lui Eugen Lovinescu ori al lui Ion Negoitescu – parțial ar putea fi justificată. Deplasarea se va face dinspre criticul literar spre teatrolog, acesta din urmă cumulând atributele istoricului și criticului literar, ale esteticianului și specialistului în arta teatrală.

Dacă lăsăm la o parte istoricii instituțiilor teatrale sau ai teatrului ca instituție, puțini sunt teatrologii noștri contemporani. Amintesc, aleatoriu, pe Doina Modola, Virgil Brădățeanu, Valentin Silvestru, Mircea Mancaș, Constantin Măciucă, Justin Ceuca și alți câțiva, foarte puțini însă. Un loc distinct îl ocupă fără îndoială Mircea Ghițulescu. El este „teatrologul total”, fiind autor dramatic, eseist, cronicar teatral, teoretician și istoric al dramaturgiei. **Istoria literaturii române – dramaturgia** urmează după alte două apariții editoriale aparținând aceleiași sfere de interes constant: **Istoria literaturii dramatice române contemporane**, 2000 și **Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan**, 2004. Desigur că autorul nu a putut renunța la judecățile de valoare emise în scrieri anterioare. „Revizuirile” țin de nuanțe, de actualizarea unor informații, de includerea altor scriitori și texte. Comparând **Istoria...** din 2000 cu **Istoria...** comentată aici, se desprinde limpede că aceasta este substanțial alta. Înainte de toate prin faptul că la nivel cronologic este o istorie completă a dramaturgiei române, fiind comentate toate textele, de la Occisio Gregorii în Moldova *Vodae tragedice expressa* („Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova expusă în formă de piesă de teatru”), compusă între 1778-1780, în principal în latină, o farsă teatrală ludică pusă sub semnul carnavalescului, pe care o putem include literaturii de tip goliardic, până la anul apariției cărții, fiind comentate piese editate în 2007, ca *Revoluția textelor* de Diana Manole, *America și acustica*, de Vlad Zografi ori în 2008, ca în cazul lui Ioan Drăgoi cu *Ecstasy*, Corneliei Șenchea cu *Cazul Perez*, al lui Cătălin Mihulceac cu *Marfa din raftul supermarket-ului*. Sunt peste două secole de dramaturgie și spectacole teatrale. Ca și în **Istoria dramaturgiei române contemporane**, și aici periodizarea este tot cronologică, marcată de momente istorice. Din rațiuni didactice, să spunem așa, ar fi fost de preferat o structurare tematică sau pe specii, ceea ce ușurează accesibilitatea. Dar până la urmă, cine este interesat o poate consulta după criteriul onomastic, indicele alfabetic este un ghid de orientare. Ce este absolut nou aici se referă la prezentarea, în prima parte (I), a dramaturgiei sec. al XIX-lea.

Este secolul întemeietorilor – al lui Iordache Golescu, Matei Millo și Costache Caragiale –, al pașoptiștilor în frunte cu Vasile Alecsandri, și al junimiștilor – Eminescu, Slavici și I.L. Caragiale –, al lui Alexandru Macedonski. Parțial a suferit modificări și studiul introductiv intitulat „Dramaturgia activă”. Nu mă

gândesc la acele nuanțări de ordin stilistic, ci la anumite condensări care determină o încărcătură de sensuri, la completarea cu un subcapitol, „Ionesco, marele absent”. Mai mult chiar, autorul își dă seama că ultimul subcapitol, cel care dă și titlul studiului, „Dramaturgia activă” cere o suplimentare. Este „Literatura viitorului” care încheie această masivă istorie.

Câteva observații interesante se desprind și din textul introductiv, și din premonițiile finale. În primul rând, ce este dramaturgia activă? O spune teatrologul într-o frază demnă de reținut; „Dramaturgii din categoria geniiilor incomode au creat lumi teatrale atât de solide încât au absorbit orice fel de orgoliu regizoral”. Altfel spus, relația ce părea de nezdruccinat dintre autorul textului și regizorul spectacolului a încetat să mai ființeze, în sensul că autorul de mare calibru își asumă și sarcinile regizorale. Într-un fel situația o regăsim în perioada noastră interbelică, când jucați nu erau neapărat marii dramaturgi, Blaga sau Camil Petrescu (acesta preluând rolul, parțial, al regizorului în câteva texte teoretice foarte interesante), ci de „profesioniști”, de cei din lumea teatrului. Ei cunoșteau bine spectatorul, îi făceau gustul, nu erau tentați de nou, se cantonasera într-un conservatorism aflat în totală opoziție cu autorii dramatici. Jucați cu succes n-au fost nici cei doi mari dramaturgi amintiți, nici Felix Aderca sau Anton Holban, ci Tudor Mușatescu, Victor Ion Popa, G.M. Zamfirescu. Efectul a fost așadar invers. Spiritul cuminte, mic-burghez a câștigat. A fost o cumințenie dictată de factorul economic, prelungită până la satsisie în perioada postbelică de considerentele ideologice.

Cel mai avizat critic al teatrului lui Vasile Alecsandri are perfectă dreptate când afirmă că interesul pentru Caragiale a dus la reavivarea interesului pentru Alecsandri, autor dramatic pe care, se știe, autorul *Scrisorii pierdute* l-a desconsiderat, afirmând: „În afară de *Răzvan*, nimic!” În „Cercetare critică asupra teatrului românesc. Literatura în teatrul nostru” din *România liberă*, 11 și 17 ianuarie, anul 1878 (probabil că dintr-o eroare de redactare în *Istoria* lui M.G. apare titlul incomplet, *România literară*, 1978) Luca (I.L. Caragiale) scria: „*Răzvan* este și va rămâne o bucată cinstită în literatura noastră, pentru că în această scriere închipuirea este sănătoasă, caracterele sunt originale și în mare parte bine păstrate, și multe scene sunt cu adevărat dramatice și vrednice a mișca sufletul privitorilor; iar mai presus de toate pentru că în *Răzvan* sunt gânduri curate, spune limpede cu vorbe frumoase românești de ți-e dragă lumea să le auzi.” Într-o perspectivă evolutivă a dramaturgiei noastre drumul spre Caragiale pleacă de la Alecsandri căci cum s-a mai spus printr-o frumoasă metaforă, Alecsandri este acela care a înălțat templul teatrului românesc pentru ca mai apoi să-l sfințească I.L. Caragiale. Ostilitatea nu-i singulară, continuând să urmărim evoluția ajungem la Camil Petrescu. Deși nu i-a plăcut Caragiale, Camil Petrescu a primit sarcină din partea autorităților comuniste să scrie o piesă despre marele dramaturg. Când a terminat-o, în 1954, i-a fost dată înapoi în mai multe rânduri, fiindcă nu era pe placul ideologilor. În sfârșit, va apărea la ESPLA *Caragiale și vremea lui*, care, se cunoaște, nu a rupt gura târgului.

Incitant este și subcapitolul „Caragiale și Blaga”. Scurtelor reflecții ale autorului privind cele două tipuri de sensibilitate a receptării, copios în favoarea pieselor lui Caragiale, cu o întrebare: „De ce ne arătam satisfăcuți de luciditatea malițioasă, de voluptatea cronică a eșecului și nu de exaltarea energiilor spirituale din Lucian Blaga...” în fața căreia parcă trăiește drama neputinței de a răspunde: „iată o întrebare ce depășește intențiile noastre” li se poate opune mentalitatea balcanică a majorității românilor. Europeanii în

spațiu, balcanici la nivelul gândirii. E o trăsătură care poate fi încadrată specificului național, ca și unii autori „balcanici” – Caragiale se numără printre ei –, și cititorii, spectatorii cunosc emoția pe care, cum spunea G.Călinescu, sunt „incapabili de a o ține, spulberând-o repede în mășcări și bufonerie, ascuțiți la inteligență...”, doritori să se desfete cu expresiile pitorești.

„Literatura viitorului” încheie considerațiile teoretice, chiar dacă ele nu lipsesc în contextul comentariilor pieselor de teatru, – mostră de ingeniozitate a argumentației. Referindu-se la noul public, „super-alfabetizat al calculatoarelor”, analog celui de la început, „analfabet”, acesta are nevoie „să asculte, sau să vadă cuvinte”. Noua situație ar determina „virajul scriitorilor către genul dramatic”. Un miraj al scenei a existat pentru mai toți scriitorii, indiferent de genul literar care l-a impus atenției publicului, cam ce a fost și atracția poezilor, criticilor, dramaturgilor spre roman. Noua situație cere o substanțială reducere de cuvinte (vorbe), locul luându-l imaginea, mișcarea scenică.

Prima parte, care prezintă dramaturgia noastră în sec. al XIX-lea, are câteva nume reper: Vasile Alecsandri, B.P. Hașdeu, marii clasici, Alexandru Macedonski. Titlul studiilor despre dramaturgi, așa cum procedează pentru toți, indiferent că aceștia sunt incluși numelor notabile sau „profilurilor” sunt, în general, metafore ce esențializează întreaga operă dramatică. Cum spuneam, Alecsandri e reactualizat prin numeroasele exegeze despre I.L. Caragiale, observație a autorului pe deplin justificată. Ceea ce lăsa să se înțeleagă doar în monografia din 1980 este limpede afirmat acum, și anume poziția europeanului Vasile Alecsandri față de încercările unor eroi din piesele sale de „a se europeniza” ei înșiși, pendulând, însă, între ridicol (Chirița) și grotesc (Despot) datorită unui „sol” nepregătit să adapteze. „Chirița – spune Ghițulescu – pierde pentru că imită forme europene fără conținut, Despot dimpotrivă, pentru că aduce conținut european dar nu sunt pregătite formele”. Capitolul despre Eminescu se numește „Eșecurile lui Mihai Eminescu” și analizează acribic textele dramatice care nu se ridică la înălțimea proiectelor. „Dacă Eminescu ar fi realizat proiectele sale dramatice, istoria literară și a teatrului din România s-ar fi modificat substanțial”. Dar criticul știe că istoria nu se face cu „dacă”, aceasta ar fi doar o istorie a unor proiectii. Realitatea rămâne cea care este și opinia despre aceia ce sprijină „fenomenul de idolatrie care îl însoțește iremediabil pe Eminescu” este una de ridiculizare a acestor „propoziții înflorate, necumpătate și nerevelatoare.” Ca și în alte situații, și în planul dramaturgiei cultul nejustificat deservește. Nu puțini sunt exegeții care au afirmat că dramaturgul Eminescu este la fel de mare ca poetul. Textele incluse dramaturgiei devin veritabile „sortilegii”. Tot G. Călinescu, dintre exegeții-reper, a punctat decisiv: „Eminescu a dorit toată viața, ca unul ce copilărise printre culise, să facă teatru, și către sfârșitul său lucra o dramă. Numai împrejurările neprielnice unei munci îndelungi l-au îndepărtat de la înfăptuirea acestor proiecte. O operă dramatică încheată eminesciană nu există...” Iar Nicolae Manolescu în **Istoria critică...** e și mai direct: „Neterminate și neîncheate, piesele n-au o structură dramatică limpede, fiind inferioare celor ale lui Bolintineanu și chiar Asachi”.

Sagace este și analiza teatrului caragialian. Cel mai jucat dramaturg român s-a bucurat atât de numeroase versiuni scenice, cât și de o bogată receptare critică, cu finalitatea clară de a-l situa printre marii autori dramatici moderni din perioada de început, așa cum e cazul regretatului Ion Constantinescu, teatrolog format la școala müncheneză în '71-'72, cu **Caragiale și începuturile teatrului european modern** (1974), un eseu comparatist, despre care, dacă nu mă înșel, Mircea Ghițulescu a și scris. Două ar fi soluțiile de a-l scoate pe

dramaturg de sub povara clasificărilor și a peceților care l-au apăsât atâta vreme și a-l reda autentic: „extragerea... de sub eticheta realismului critic social prin subordonarea interpretării unui criteriu estetic și nu sociologic, oricât de mult ne-ar îndemna suprafața operei și, în al doilea rând, raportarea la omul universal nu la români”.

A doua parte a istoriei include începutul sec. al XX-lea, un moment fast pentru dramaturgia noastră, și perioada interbelică, cea mai productivă, înainte de toate estetic. Deloc intimidat de opiniile unor critici a căror valoare rămâne în afara discuțiilor, autorul își exprimă și definește propriile idei, argumentate, așa cum o face mai mereu, chiar dacă aflate în dezacord cu celelalte. Nu de puține ori ironia, spiritul corosiv și parodic, cel polemic sunt puse în mișcare cu bună știință, încât devine pentru lector credibil, inclusiv pentru cel avizat și când n-a citit textul comentat. Lăsând la o parte analizele la nivelul fiecărei piese, așa cum procedează în permanentă, impune îndeosebi forța de a sintetiza, de a reliefa ceea ce este personal, original, specific. Astfel, referindu-se la Delavrancea afirmă că noutatea constă în faptul că autorul „desăvârșește ruptura cu modelul francez impus de Alecsandri, în favoarea lui Shakespeare”. Despre autorul lui *Vlaicu Vodă*, scrisă în 1902: „Eroarea lui Davilla este de a nu fi simțit că secolul pe care îl inaugura, de fapt, nu mai era istorist, ci atotștiutor, nu cronologist, ci sintetic, și că nu mai avea nevoie de istorie, ci de parafraza ei. Dacă este o capodoperă, *Vlaicu Vodă* este una a secolului al XIX-lea.” Despre Nicolae Iorga, al cărui teatru „este și al oratorului care se ascultă scriind... În ansamblu, tot istoricul va învinge pentru că opera sa dramatică pare expresia unei aprige dorințe de a turna toată istoria lumii în alexandrini”. Despre George Ciprian: „Avangardist moderat Ciprian a făcut mai «suportabilă» trecerea de la comedia tradițională la farsa tragică a lui Ionesco”. Și exemplele pot continua. Cam expedit mi se pare Valjan, în schimb Arghezi (dimensiunea valorii generale o impune!) se bucură de ceva mai mult spațiu sub un titlu fără echivoc, „Teatralitatea pamfletului: Tudor Arghezi” și cu o observație la care ader total, cu referire la *Seringa*, după care dramaturgul „devansează prin populism campania iluministă din anii '60 când se cereau «cadre sanitare» cu pregătire superioară pentru zonele rurale sau dezavantajate, ca mai târziu în *Febre* de Horia Lovinescu sau în *Siciliana* de Aurel Baranga”. O situație asemănătoare semnalată aici o întâlnim într-un roman scris în același an ca și *Seringa*, 1943, *Lina*, unde personajul, Ion Trestie, e aidoma activiștilor prozei noastre din deceniul al șaselea, proveniți dintre muncitori, fără cunoștințe de specialitate dar bine înarmați ideologic, de o energie inepuizabilă, fermi, morali și cu succese eclatante.

Ponderea, peste 350 de pagini, revine perioadei 1945-1990. Sunt analizați monografic 19 dramaturgi (nu lipsesc „pionierul dramaturgiei socialiste” Mihail Davidoglu, „existențialistul satiric” Teodor Mazilu, Gellu Naum, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Romulus Guga, Matei Vișniec), sunt incluse 18 „profiluri” (I.D. Sârbu, Dan Tărchilă, Mircea Radu Iacoban, Radu F. Alexandru, Mircea M. Ionescu...) și zeci de autori de „dicționar” (Paul Anghel, Dumitru (Puși) Dinulescu, Alexandru Mirodan, Ion Coja, Mircea Micu, Eugen Lumezianu, Corneliu Leu etc.). Cea de a IV-a parte tratează, firesc aș spune, dramaturgia postdecembriștii încadrați „profilurilor” (Constantin Abăluță, Ștefan Caraman, Mircea Daneliuc, Cristina Tamaș, Horia Gârbea, Paul Vinicius ș.a.) și celor de „dicționar” (Dumitru Crudu, Florina Ilis, Octavian Soviany, Maria Pop, Liviu Ioan Stoiciu...). Din scrierile pe care le-am citit și, în principal, din comentariile

autorului încadrarea pare echitabilă. Timpul de afirmare este încă scurt, etapa e departe de a fi revolută. Nu insist asupra observațiilor critice, Mircea Ghițulescu este consecvent în analize și actul critic își păstrează proprietățile evidențiate pentru perioadele anterioare. Uneori depășește bariera strict critică, de ex. în „Paul Miron și Ovidius Passions” când rodul ficțiunii dramaturgului despre Ovidius se împletește cu realitatea dramaturgului însuși ținut în scaunul cu roțile și decedat anul trecut. „Cine râde și cine e de râs” se întrebă comentatorul, e dificil de spus. Spiritul mordant se face simțit în unele situații: în *Secunda 58* de Dorel Dorian personajele par dăltuite din granit. „Nimic nu-i tulbură, de fapt, geometria și fermitatea acestor construcții cerebrale, asemănătoare unor manechine” (se vede că „bătălia în marș” sovietică nu ajunsese la noi!), în teatrul Mariei Pop: „Apetitul politic al Mariei Pop este complet lipsit de feminitate ca și preferința ei pentru cuvintele spuse pe șleau și trimiterile sexuale mai mult sau mai puțin transparente, după moda noilor generații cu care nu are nici pe departe legături de vârstă” și citatele pot continua. Semnalăm și faptul că alteori dă dovadă de o evidentă amenitate, fiindcă și autorul, ca mulți alții dintre noi, are parti-pris.

Aș spune în treacăt câteva păreri proprii și precizări. Nu cred că George Ciprian ar fi avangardist, fie el și moderat. Desigur că Alecsandri n-a avut un program estetic, în schimb a avut unul civic, în spiritul epocii. Cu privire la „identitatea de destin între Camil Petrescu și Lucian Blaga”, că „amândoi aveau să treacă în eternitate în deceniul al șaptelea”, reamintesc că în ce îl privește pe Camil Petrescu, acesta a murit în 1957. Din câte știu Maria Pop trăiește și o să mai scrie teatru.

Altfel, chiar dacă nu ești de acord cu unele afirmații ale lui Mircea Ghițulescu, nu poți să nu fi de acord cu faptul că posedă un acut simț critic, ceea ce deschide calea spre valorile ascunse ale textului. Aici intră în funcție și capacitatea reflexivă menită să susțină anumite concluzii. Perseverența ca și detașarea bine reglată conferă discursului o anume tensiune benefică pentru cititor. De aceea, fiind mai puțin atenți la partea discursivă ce ține de prezentarea conținutului, obligatorie, desigur, într-o asemenea lucrare, actul lecturii este realmente unul și accesibil, și agreabil. Îmi plac judecățile lui Mircea Ghițulescu, mai ales când sunt severe și verdictul e pe măsura lor. Anumite ambiguități, fruct al ironiei, pun lectorul în dificultate și-i lasă libertatea de a decide. E o modalitate de a face ordine într-un tablou dificil al receptării critice. Câte o propoziție severă ce cade ca o sentință poate fi ameliorată pe parcurs, dar esența nu va fi anulată niciodată. Căci parafrazându-l pe Thibaudet, autorul **Istoriei literaturii române – dramaturgia** pare că spune: „Sunt dramaturgi care sunt dramaturgi fiindcă scriu piese de teatru și sunt dramaturgi care scriu piese de teatru fiindcă sunt dramaturgi”.

ANASTASIA DUMITRU

Pavel Chihaia sau sentimentul inconfortabil al unui „outsider”.

Pavel Chihaia face parte din ceea ce se numește „fenomenul exilului literar românesc”. Care este destinul de „outsider” al lui Pavel Chihaia? Răspunsul vine din partea scriitorului însuși „povestea vieții mele se poate reduce la câteva date, câteva trepte de învățământ, câteva evenimente și titluri de cărți”. Aceste repere ale romancierului, eseistului, istoricului de artă, încercăm să le punctăm în prezentul studiu.

În memorialistică aflăm despre începuturile lui Pavel Chihaia, născut în 1922 pe malul Dunării, într-o mahala a orașelului Corabia (nume predestinat). La vârsta de patru ani, după decesul mamei sale, se mută în Constanța, unde va fi crescut de rude. Între anii 1933 și 1941 a frecventat cursurile Liceului „Mircea cel Bătrân”, unde a avut parte de profesori deosebiți, pe care îi va evoca. Scriitorul mărturisește în capitolul „Începuturile vieții și tinerețea mea”¹: „Liceul a constituit nu numai temeiul culturii mele, dar și locul unde am întâlnit prietenii cei mai apropiați, cei, alături de care mi-am conturat viziunea despre lume... Profesorul de liceu care a avut o influență covârșitoare asupra mea, a fost Nicolae Vasiliu. Acesta după ce mi-a citit primele încercări literare, mi-a declarat: „vei fi un remarcabil scriitor”. Am fost fericit să aflu, că fiul său, Emanoil Vasiliu, a făcut o deosebită carieră universitară”². Primele schițe din revista liceului s-au numit „O moarte tragică”, „La poarta întunericului”, „Cimitirul”. În aceeași carte, Pavel Chihaia își anunță tema creației: „am dialogat cu moartea întreaga viață”. Copilăria i-a fost marcată de „stepa dobrogeană, uscată, biciuită de vânturi aspre, necruțătoare, venite din capătul lumii.” Cel născut la Corabia, mutat de vitregiile sorții la Constanța, la mare, a fost atras de „vraja țărmului dobrogean, de chemarea largului mării». Scriitorul, un perpetuu exilat și-a propus să arate felul cum s-a oglindit, de-a lungul timpului, peisajul miraculos al țărmului dobrogean, sau reînvierea lui din depărtarea altor pământuri. (Oare nu este soarta tuturor românilor de a visa la nemărginire, de a căuta deschiderea pe unde să-și proiecteze drumul, să vâslească în liniște spre interior cu predestinata corabie-simbol a cunoașterii? Mult mai semnificativă i se pare, de altfel și lui Pavel Chihaia „viața interioară, „eroul necunoscut” al existenței noastre, felul în care s-au oglindit în noi evenimentele”³).

A urmat Facultatea de Litere din București, 1940-1944, audiind și cursurile de filozofie. A colaborat la *Fapta*, *Timpul*, *Ecoul*. Până în 1948 lucrează

ca funcționar la Direcția Generală a Teatrelor. Prima sa piesă de teatru, „La farmecul nopții” (1945), capătă Premiul scriitorilor tineri și apare la Ed. Fundațiilor Regale. Romanul *Blocada* (Ed. Cultura Națională 1947), prefațat de Petru Comarnescu, „îmbină farmecul peisajului dobrogean și misterele portului Constanța cu o viziune modernă, a cărei orizonturi aparțin literaturii universale. După acest debut promițător, între 1948 și 1960 nu a mai publicat nimic, a urmat persecuția stalinistă care îl obligă să își renege vocația, îndeplinind multe munci de jos: caloriferist, zilier sau figurant. Face parte din organizația anticomunistă „Mihai Eminescu”, împreună cu Vladimir Streinu, Constant Tonegaru, Iordan Chimet și Marie-Alype Barral. Așa a considerat a fi demn, „nu s-a implicat în procesul de distrugere a valorilor românești”.⁴

În anul 1960 este angajat la Institutul de Istoria Artei, secția artă medievală, unde realizează, între 1960 și 1978, șaptezeci de studii despre istoria culturii și artei, de curând culese în cinci volume cu titlul *Artă medievală* (Ed. Albatros, 1998). Și-a dat doctoratul în 1978, la 56 de ani, lucrarea va fi publicată ulterior cu titlul de *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age* (Ed. Fundația Culturală Românească Madrid, 1988). Îi vor apărea, printre altele, următoarele volume: *Din cetățile de scaun ale Țării Românești* (Ed. Meridiane, 1974), *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc* (Ed. Academiei, 1976), *Sfârșit și început de ev. Reprezentări de cavaleri la începutul renașterii* (Ed. Eminescu, 1977).

După multe încercări de a fugi din țară, în anul 1978, împreună cu soția sa cere azil politic în Germania. La München ocupă postul de consilier de educație la liceul francez, colaborează la „Radio Europa Liberă. Va publica, în continuare: *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească* (Ed. Ion Dumitru, 1983). Revine în România în ianuarie, după evenimentele din 1989 pentru a lua interviuri scriitorilor, oamenilor de cultură care s-au opus regimului comunist. Interviurile au fost publicate în volumul *Fața cernită a libertății. 20 convorbiri la Europa Liberă* (Ed. Jurnalul Literar, 1991, ediția a II-a 1992).

În același timp, reîncepe activitatea sa literară, scriind la două romane autobiografice. Primul, *Hotarul de nisip*, început în anii cincizeci și ascuns în sertar timp de jumătate de secol descrie epoca stalinismului din punctul de vedere a unor tineri intelectuali care caută să fugă din România. Romanul „oglindește zilele și nopțile dramatice pe care le-am trăit între 1952 și 1955 și care pot fi regăsite și în corespondență. Poate spune mult titlul pe care l-am hotărât inițial acestui roman *Lupta cu îngerul* și la care a trebuit să renunțe, apărând pe coperta unui roman de Andre Malraux.” Tot Pavel Chihaița ne spune că tema foarte actuală în epoca respectivă, reprezintă încercările de fugă în occident ale unor tineri, cu sfârșit dramatic. Titlul *Hotarul de nisip* se referă la plaja din dreptul orașului Constanța până la Năvodari, care, după cum se confesează autorul „despărțea întinericul comunist al țării noastre de apele Mării Negre, începutul lumii libere.”⁵ Al doilea, *Cearta sufletului cu trupul*, analizează experiența exilului cu referințe la realitatea occidentală și sensibilitatea religioasă a ortodoxiei.

În România îi mai apar după 1989 cărțile: *Mărturisiri din exil* (Ed. Institutul European, 1994), *Țara Românească între Bizanț și Occident* (Ed. Institutul European, 1995), *Treptele nedesăvârșirii* (Ed. Eminescu, 1997), *Legendele unei lumi posibile* (Ed. Jurnalul literar, 2000), romanul *Blocada* (Cluj, Ed. Dacia, ediția a II-a în 1991, ediția a III-a, în 1994; în 2004, ediția a IV-a, de-

finitivă), *Înfăptuiri pontice* (Ed. Ex Ponto, 2005), trilogia *Scrieri din țară și din exil*, Editura Paideia, sub egida Institutului Național pentru Memoria Exilului Românesc, București, 2007. „Acasă, mărturisește scriitorul am fost primit cu înaltă generozitate și înțelegere de editurile „Jurnalul literar”, „Arhiepiscopiei Bucureștilor”, apoi „Dacia” din Cluj, „Institutul european” din Iași, unde mi-au apărut trei cărți. Pentru mine aceasta a însemnat a doua tinerețe”.

Chiar dacă face parte din „generația exilului”, destinul literar postcomunist al lui Pavel Chihaia a fost însă unul marcat de o receptare entuziastă. *Blocada* fiind așezată, de Ion Negoïtescu și Gelu Ionescu, în descendența „pitorescului levantin”, al Crailor de Curtea-Veche și al estetismului arhaizant. Blocada la care se referă nu e numai una a putreziciunii pitorești și a clandestinității politice: e și un blocaj mistic, o neputință a personajelor de a se așeza în realitatea mântuitoare. Blocada nu e numai cea exterioară, politică, e mai ales cea interioară, a imposibilității de a fi liber. Romanul lui Pavel Chihaia e, într-un fel, o rafinare a temei dezrădăcinării din literatura sămănătoristă.

Trilogia *Scrieri din țară și din exil*, apărută anul trecut, este de fapt o culegere din cele mai importante creații ale lui Pavel Chihaia, începând cu *Hotarul de nisip*, un fel de odă închinată Dobrogei, cu al sau erou Ovidiu, contemplând marea. Primul volum mai cuprinde *Fuga în paradis*, *Cearta sufletului cu trupul*, interviuri și pagini de jurnal *Începutul vieții și tinerețea mea* și *Blocada* și spațiul dobrogean.

Celelalte două volume sunt eseuri, cronici, interviuri și reportaje despre și cu fenomenele cultural-artistice ale românilor din țară și străinătate, de-a lungul unei jumătăți de secol, fiind dovadă a implicării în susținerea identității noastre oriunde și oricând. Al doilea volum se subintitulează: *Trecut și prezent*, conținând în cele 288 de pagini, cinci capitole ample, cu un spectru larg al problematicii culturale: *Cărți religioase și despre trecut*, *Arta medievală românească*, *Scriitori români contemporani*, *Cărți românești recente și Artiști români contemporani*. Ultimul volum al trilogiei *Scrieri din țară și din exil*, are ca subtitlu: *Cultura română și cultura europeană*, (308 pagini) fiind o pledoarie pentru valorile autentice, menționând și rolul diasporei, al mișcărilor literare, al postului de radio „Europa liberă”, în conștientizarea importanței libertății pentru o cultură temeinică.

Pavel Chihaia scrie despre exilul românesc, format mai ales din intelectuali: Cioran, Noica, Eliade, Vintilă Horia, etc., care rămân fideli culturii românești, având rol decisiv în afirmarea valorilor noastre în contextul celor europene.⁶ „Când am părăsit țara, am părăsit o închisoare, mărturisește autorul, nu o țară. Exilul este dramatic. Indiferent unde ești în exil există o vatră spirituală care se numește tradiția, cultura românească. Oriunde aș trăi mă simt solidar cu Neagoe Basarab, cu Eminescu, cu L. Blaga. Încercăm să destăinuim Occidentului valorile românești”. De asemenea, abordează o problemă foarte dureroasă (pentru noi și acum, la împlinirea a 90 de ani de la Marea Unire), atunci când se referă la cartea „Basarabia, pământ românesc” a lui George Ciorănescu, „Basarabia face parte din România și totodată din Europa”.⁷ Vom selecta doar câteva exemple din trilogia *Scrieri din țară și din exil* pentru a demonstra demersul lui Pavel Chihaia în susținerea a tot ce înseamnă specific național. Îl citează pe Vasile Pârvan și pe Kogălniceanu „trebuie să dovedim că suntem o națiune hotărâtă să ne ocupăm de noi.” Scriind capitolul despre Basil Munteanu, face o recenzie a cărții *Permanențe românești*, unde este prezentat și Brâncuși „un țaran din Gorj, trăind printre trunchiurile de stejari și frânturile de stânci, care se îngrămădeau în atelierul

unde le cioplea precum odinioară prin locurile unde a deschis ochii.” Brâncuși a ilustrat acest „primitivism metafizic al țăranimii carpatice făcând legătura dintre pământ și cer, dând expresie unei filosofii originale, unei arte unice, a cărei specificitate este legată atât de locul anume unde ea a luat naștere, cât și de sufletul individual al artistului. Totodată, marele artist a găsit și mijloacele prin care să exprime această integrare în lumea cosmică”. Menționează la Basil Munteanu că alături firesc pe Eminescu lui Brâncuși, dincolo de anii în care au trăit unul sau altul, de ținutul unde s-au născut, de viziunea sau limbajul lor. „Amândoi exprimă trăsăturile specifice ale ethosului românesc, vădind o măreață înțelegere lirică a existenței”. Prin semnificația operelor lui Brâncuși și Eminescu, Basil Munteanu consideră că „umanismul românesc tinde să comunice cu universalul”.⁸

De asemenea, Pavel Chihaia încearcă să fie vizionar, afirmând că o trăsătură specifică a culturii noastre în mileniul următor va fi năzuința de interiorizare, de corespondență cu absolutul pe care au trăit-o în vechime călugării isihăști. Ce este această definiție, dacă nu o altă formulare despre ideea de recurență și circularitate a literaturii (a se vedea Adrian Marino)?⁹

Elementul coagulant al creației lui Pavel Chihaia este dorința de libertate, „am conștiința unui om liber”, scrie autorul, fiind preocupat de păstrarea integrității morale într-o epocă ostilă culturii naționale. De aici, dominantă opereii sale: memorialistica, perpetuu dialog cu moartea, interogația asupra rostului omului în lume, dar și finalul tragic al eroilor. Ca dobrogeni, ar trebui să remarcăm importanța spațiului tomitan, care este un fel de matrice existențială ca în creația lui Blaga. Dacă scriitorul ardelean a scris cunoscutele trilogii unde elogia spațiul mioritic, scriitorul exilului, Pavel Chihaia, și-a propus editarea unei trilogii dobrogene, cu titlul „Simfonia dobrogeană”. „Mă voi strădui să înapoiez Constanței lumina pe care mi-a încredințat-o”, scrie Pavel Chihaia¹⁰ „în privința literaturii cred că am adus o contribuție la o mai bună cunoaștere a Constanței și a locuitorilor ei. Despre români s-a scris o literatură agrestă, una istorică... S-a scris foarte puțin despre români ca purtători de iluzii maritime... ca oameni ce aveau înaintea lor perspectiva țărilor îndepărtate. Or din copilărie fiind aproape de port, aproape de chipurile atât de diferite, aproape de vapoare... mi-am propus să descriu această lume și sper că în *Blocada* am reușit să o înfățișez”.

Creдем că se poate impune o lectură fenomenologică, întrucât spațiul este o amprentă existențială, mai ales, importanța hotărului de nisip, ca deschidere. În viziunea și a lui Chihaia și a lui Blaga spațiul apare ca un dat, un ethos pe care îl moștenești odată cu cuvântul, cu limbajul „fără să vrei, porți cu tine existența anterioară”.¹¹ Ambii au o nostalgie după peisajul natal, idealizându-l.

Jurnalul este o descriere a unui conflict. „Orice jurnal de călătorie este un extaz al șocului și al meditației”, continua Eugen Simion¹². Este o literatură a confesiunii, sinceritatea fiindu-i caracteristică. „Dacă am avea curajul să scriem o carte cu viața noastră, cu condiția să fim absolut sinceri, am face o capodoperă”, nota și Baudelaire. Tocmai acest lucru l-au încercat scriitorii „generației pierdute”, recuperarea, regăsirea timpului pierdut prin scris. Jurnalul este genul memorialistului prin excelență – elocvent este și exemplul lui N. Steinhardt (Jurnalul fericirii). Memorialistica este adevărata mărturisire, dezvăluire a eului confruntat cu un regim ostil, cel al comunismului, care a deznaționalizat valorile. Scrierile lui Pavel Chihaia, creдем că pot sta alături de cele ale autorului „Arhipelagului Gulag”. Tema este comună – scrieri ins-

pirate de ororile spațiului concentraționar sovietic. Astfel de literatură este una a demnității, destinul lui Soljenițan, al lui N. Steinhardt sau cel al lui Chihaia cred că ne oferă o lecție ambivalentă: nevoia de curaj în fața răului, dar și nevoia lucidității pe care trebuie să o manifestăm în raport cu orice regim politic, tentat să strivească libertatea individuală și gândirea independentă. Moștenirea lui Pavel Chihaia de o valoare incontestabilă, ar trebui studiată ca o lecție elocventă pentru ceea ce a însemnat totalitarismul sovietic, o lecție de memorie și spirit critic utilă.

Orice carte bună abia terminată trebuie recitită, scrie Bachelard în *Poetica spațiului*,¹³ tocmai în acest sens recomandăm o (re)lectură, pentru a explora situațiile existențiale limită, or exilul este o dublă confruntare: una a exteriorului și una a interiorului.

Pavel Chihaia rămâne scriitorul care a fost încercat intens de sentimentul inconfortabil al unui „outsider”. „Când trăiești în două țări în realitate nu mai trăiești în nicuna”, se confesează autorul, ori tocmai scrisul, apărarea valorilor, credem noi, limba română îi dă conștiința apartenenței la spațiul cultural românesc care se vrea european. Prin urmare, în contextul actual, când spațiul nu mai are granițe, scrisul este o recuperare a timpului, a identității, mai ales pentru cei din „generațiile pierdute”, dintre care face parte și Pavel Chihaia.

¹ pag. 218, *Hotarul de nisip, Scrieri din țară și din exil*, Editura Paideia, sub egida Institutului Național pentru Memoria Exilului Romanesc, București, 2007.

² Op.cit. pp. 218-221.

³ idem. pag. 222

⁴ pag. 226

⁵ pag. 231

⁶ Pp. 208-219, *Scrieri din țară și din exil*, Editura Paideia, vol III, București, 2007.

⁷ Idem, p. 282

⁸ pp. 70-87, *Scrieri din țară și din exil*, vol II.

⁹ *Critica ideilor literare*, ed. Dacia, Cluj, 1974.

¹⁰ Pag. 238-292

(Este cazul să precizăm că și autorii constănțeni, la rândul lor, nu l-au uitat. Editura Ex Ponto a tipărit *Înfăptuirile pontice* în 2005, iar Ovidiu Dunăreanu i-a luat un interviu, intitulat *Am fost generația pierdută*, regăsit în *Hotarul de nisip*, pp. 278-282 sau alți constănțeni continuă repunerea în valoare a operei lui Pavel Chihaia, de exemplu revista *Ex Ponto*, nr. 3 (20), anul VI, include pagini de jurnal, *Memorialistica*)

¹¹ Pag. 281.

¹² Eugen Simion, *Genurile biograficului*, pag. 14, ed. Universul enciclopedic.

¹³ Pag. 52, ed. Paralela 45, Pitești, 2005, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin.

ILIE CILEAGĂ

Dinamica și simbolistica luminii în povestirile lui Ovidiu Dunăreanu

E surprinzător faptul că, vorbind despre volumul de povestiri **Întâmplări din anul șarpelui**, unii comentatori au eludat sau au observat tangențial un motiv esențial al diegezei: lumina, cu o subtilă încărcătură simbolică și mitologică.

A ignora Soarele și Luna, ca izvor și receptacol al luminii, corelative indestructibile, alternative și complementare și a glosa asupra manifestării luminii într-un cadru natural distinct (dobrogean – canicular și hibernal) înseamnă a rămâne captiv în epiderma narațiunii.

Cercetând cu atenție sporită textul și, mai ales, pasajele magico-descriptive, rămânem plăcut uimiți nu numai de propensiunea autorului spre fabulos, ci și de reprezentarea animistă a energiei cosmice similare unei misterioase zeități, când aspră, aparent nefastă în substanța ei densă, când blândă și ocrotitoare, generatoare de mari bucurii, care induc oamenilor o stare de extaz. Altfel enunțată ideea, toposul ostrovean, dispus între Mare și Dunăre, real și fictiv deopotrivă, nu suportă numai fizic canicula, fluxul de lumină, derivat al focului sever, ca simplă entitate naturală, uraniană, ci și consecințele, mai ales, inexplicabile ale acestora, influențând și transfigurând spații și destine, provocând întâmplări stranii, evenimente insolite, augmentând imaginația și generând istorisiri bătute de un farmec indicibil.

Rămâne constantă predispoziția prozatorului de a investi strălucirea astrului diurn și recea lumină lunară cu valențe suprafirești care le conferă valori simbolice și o plasticitate aproape palpabilă.

În preliminariile acestui studiu, ar mai fi de avansat ideea că Soarele și Luna nu sunt aduse în prim-planul diegetic ca fenomene celeste decorative, nici aspre, prin incisivitatea lor, și fermecătoare, prin metamorfozarea cromatică a peisajului. Ele sunt, în primul rând, remanente ale unei mitologii primare, ancestrale, stăpânind și modificând imense latifundii, apropiindu-și teluricul cu minunile lui, totuși pasagere: viața și oamenii percepuți ca un miracol.

În ciuda unui vifor canicular, care lăasă impresia unei fantastice și colerice vieți desprinse din zenit, care devorează totul, simțim o reminescentă a cultului solar din îndepărtata mitologie egipteană (Ra, astrul zilei, agentul vieții și al regenerării perpetue, „ochiul lumii”).

Dacă Soarele, cu țesătura razelor lui, simbolizează, în povestirile cercetate, cunoașterea directă, Luna, zeița nopții, semnifică dimensiunea cognitivă mediată, lumina ei fiind reflectată sau în mitologia creștină Dumnezeu, El însuși lumină și foc, a cărui lege așterne în periplul uman flacăra spirituală călăuzitoare.

Simbolizând constant viața, spiritul, complexitatea ontică, echilibrul omului cu natura, concordia, apolinicul, Soarele invadează cu tainica lui substanță fecundatoare entități uraniene, dar și zonele telurice subordonate Lunii.

Disjunția principiului solar, activ, masculin (Yang) și a celui pasiv, feminin (Yin) este atenuată în proza d-lui Ovidiu Dunăreanu prin complementaritatea stranie a acestora, ambele conducând spre convergența unor energii vitale explozive, oamenii viețuind simultan sau consecutiv într-o zonă a iluminării (cunoașterea rațională) și a subconștientului, sub zodia lui Apolo sau a lui Dionysos, care, departe de a se respinge mereu, se interferează în atâtea rânduri.

Ajungem, astfel, să identificăm în om, nu numai posibilitatea receptării unei lumini solare sau selenare care se manifestă exterior, dar și esența energiei omnipotente astrale, descoperindu-i acestuia nu numai iluminarea lăuntrică, dar și umbra ontologică induse de Soare sau Lună (vezi mitologia păgână), ori de Spiritul universal (în creștinism).

Căldura, febrilitatea, jarul lăuntric, actanți ai luminii interioare simbolizează, în povestiri, așteptarea unui eveniment esențial, miraculos, manifestările lăuntrice ale omului rustic: emoția, neastâmpărul, vigoarea, tensiunea, bucuria, tristețea care dezvăluie confraternitatea individului, într-o situație excepțională, adeseori transnaturală, și a luminării corpusculare, a fierbințelii lutului, a aerului solar și a apei ca derivată a Lunii.

Acuitatea senzorială, într-un imperiu al «tiraniei» solare, dar și al revigorării omului și al împlinirii lui intelective, este susținută de magia unui astru ocrotitor, pe când estomparea luminii, înserarea și întunericul, fără să fie malefice, ca-n legendele primordiale, rămân subordonate Lunii, a cărei lumină simbolizează fecunditatea, instinctele, erosul, thanatosul, imaginația, aventura, devenirea ciclică, fiind congeneră apei, ploii, vegetației, fertilității.

Conștient că povestea universală echivalează cu-n mit, d-l Ovidiu Dunăreanu relevază în volumul **Întâmplări din anul șarpelui** o relație intimă a luminii cu întunericul, urmărind finalitatea complementarității elementelor alternative și oximoronice ale unei deveniri existențiale.

Percepând lumina (solară și lunară) ca un simbol al misterului universal, autorul descoperă în străluminare sămânța cosmică a hierogamiilor, de la cele elementare, telurice, până la entitățile uraniene.

Întocmai ca în miturile străvechi orientale sau asiatice, lumina semnifică iluminare, cunoaștere, inițiere în registrul vital și al morții. Potrivit Dicționarului de simboluri, în legendele islamice En-Nur-Lumina- se suprapune semantic peste En-Ruh-Spiritul. Fără să neglijăm statutul astrologic al Soarelui și al Lunii, al luminii lor, vom zăbovi asupra revelației simbolice și mitologice a acestora. Două dintre cele mai izbutite povestiri, *Uluirea și Herghelia*, surprind lumina asfințitului simbolizând sfârșitul unor vieți prin excelență solare, aici ea având și valoare primordială prin rememorare sau reprezentări onirice. Sunt

evocate „ceasul acela de iad al zilei” (canicula), umbra și răcoarea fluviului sau prospețimea edenică a roadelor pământului, invazia unei lumini suprafirești, uneori spirituale. Un regim solar, auster, stihie cosmică sau divină – este ameliorat de imixtiunile subtile ale unei Selene presupuse (umbră, umezeală, apă). În excepționala narațiune *Uluirea*, adolescentul abandonat în culcușul senzațiilor agreabile, bucurându-se ca o vietate atipică a naturii – solitară, contemplativă – este predestinatul, alesul, cel care va fi inițiat în căutarea absolutului, accedând la esența superioară, transcendentă, după ce va trece prin experiența morții. Proliferarea umbrelor pădurii, a vegetației și a necuvântătoarelor fluviului nu-l atrag în mod special, el rămânând fiu al luminii solare, dar beneficiind de atingerea plăcută a apei (= Luna).

Contemplarea cerului și a soarelui generează nostalgia tânărului pentru spațiul pur și etern al adâncimilor cerești. Astrul diurn devine un simbol al transcendenței, al spiritului absolut, al ieșirii din timpul firii și al intrării în dinamica misterioasă a nemărginirii cosmice.

Consecințele reveriei conduc spre lumina metafizică bănuită a fi dincolo de cea siderală: orga sufletului vibrează, corpul își pierde greutatea căpătând o stare imponderabilă, fericirea e posibilă prinzând dulcele fior al veșniciei. Soarele și Luna – focul și apa – (Yang și Yin) devin complementare și alternante. Zeul activ al zilei se întâlnește (prin insistența și consistența materială a luminii) cu zeița fluidă, răcoroasă a simțurilor, Selena, luând în posesie pământul. Corelative cosmice inseparabile, ele devin indispensabile ontologiei umane.

Lumina semnifică, indubitabil, cea dintâi epifanie a cerului prin metamorfoza lebedei în insolita adolescentă și a acesteia din urmă în aceeași grațioasă pasăre. Autoritatea principiului activ este sugerată de focalizarea luminii în miezul zilei, semn al împlinirii și al încremenirii solemne a timpului.

Transparența și umbra coexistă magic: canonada luminii Soarelui, deși antitetică în relația cu entitățile selenare, rămâne complementară cromaticii înnegurate a apei („fluviul se lățise negru”), componentă a Lunii care patronază ritmurile vieții și ale extincției. Este înculcată în text corespondența dintre domnia Soarelui și forța miraculoasă, nu se știe de unde venite, care stăpânesc ființa adolescentului.

Urmărind aceeași idee a inițierii, descoperim în *Uluirea* frumusețea virgină a luminii (solare și selenare!) care se așterne ca o mătase ductilă peste corpul feminin, sporind expresivitatea magică și puritatea feței.

Dacă senzualitatea o percepem abia sugerată, inițierea spirituală este imperială: feminitatea, învăluită de o lumină ușor senzuală, fiind spiritualizată, devine obiect de contemplație și fascinează prin frumusețea ei nepământenească și prin lumina catifelată a pielii. Numai splendoarea luminii astrului diurn produce revelația cognitivă și ineditul adorației, cu urmări uimitoare.

Mânzul (din povestirea cu titlul omonim), fabuloasă stihie „umbla asemenea unui vârtej străluminat de un praf albastru” (sublinierea ns.), surprins într-o imagine cinetică debordantă, imprevizibilă, transfigurat de o cromatică luminoasă celestă, este o vietate fantomatică, simbolizând, ca-n mitologia străveche, o energie dinamică a zeului Soare (Ra), care nu-i percepută vizual de nimeni, ci doar prinsă de urechea subiectivă a protagonistului ademenit de animalul totemic. Și această fantastică întrupare a unui segment din lumina cvasimaterială a Soarelui, hipnotizează pe om în pragul zorilor, care lasă impresia unei căutări în transă a originilor. A privi cerul, a-l simți în strălucirea sau în întunericul nefiresc este ca și cum ai dori să degajezi de cotidian existența și să te lași livrat unui timp și unui spațiu pur, mitic, câștigându-ți

libertatea absolută. Sunt prezente epifanii ale unei liniști transcendente: „Prin curte aburea o văpaie verde (momentul evocat e plasat spre sfârșitul nopții n.n.), iar aerul era cald și impur și fără nicio văpaie. Tudor Fermecatu căută întâi la cer și cerul era fără stele, numai negură și-ncepea nesigur noaptea și acolo sus să piară”. Se simt mutații meteorologice și senzoriale bizare care sunt, însă, subordonate unei combustii ciudate, supramundane: „Dintr-o dată începu să crească în el valul unei fierbințeli aspre” consecință a unei emoții interioare, a unei tensionări superlative, insolite, venite de dincolo de regimul simțurilor date. Prin aer plutesc jocuri de lumini și umbre cromatice, țesături ale unei materii vâscoase, și ea prinsă în mișcare, metamorfozându-se. O infinită neliniște îi potențează simțurile care percep mișcări iluzorii de aer și personajul simte în el, subiectiv, manifestări atipice ale grădinii, ale clarobscurului, urmări ale subconștientului biciuit de semne aparente, ca niște forțe iraționale. În preliminariile transmutării, o răcoare care-l învăluie și tăcerea neobișnuită au valori simbolice, creând cadrul propice reintegrării în regimul ontic primordial. Lumina transcendentă, inițiativă, apropiindu-se protector spațiului teluric, acompaniază procesul reîncarnării într-o explozie de vitalitate prematinală, care pune stăpânire pe întreaga fire. Corespondența dintre virginitatea luminii și noua viață originară exprimă o dimensiune simbolică, precum un triumf al regăsirii arhetipului existențial. Lumina care-l întruchipează pe mânăz și-l asimilează și pe Tudor Fermecatu vine din acel illo tempore care-l scutește pe om de povara cărnii trupești și-i toarnă în picioare agerimi nemaicunoscute, de altă natură, posedate cândva, ab initio. Pe lângă lumina zilei, corespunzătoare diegezei, există și o străluminare inițiativă, pornită din vremuri imemorabile, ca să-l primească în noua lui ipostază existențială. Soarele stepei dobrogene, stins în amurg, renăscut matinal (ca-n mitologiile ancestrale) biciuie trupul cu asprimi estivale, dar focul lăuntric, echivalentul unei lumini disimulate, îl transpune pe Tudor Fermecatu într-un alt registru ontic. Iar nechezatul, sinonim cu o celebrare a regăsirii identității și a libertății inițiale, se proiectează pe fundalul unei dimineți înmiresmate, aurorale.

Întunericul și lumina, ca entități cosmice miraculoase și complementare, simbolizează, pe de o parte, misterul vitalității, erosul, agent al rodirii universale, imaginația prolifică, oniricul, luxuria vegetației – toate aflându-se sub puterea regală a Lunii-zeițe, iar pe de altă parte, vigoarea, energia, forța creatoare a Soarelui autocrat. Semnificând viața, acesta din urmă, în lumina lui dezvoltă și modelează spațiul terestru ca o minune, spiritul apolinic, în ciuda canonadei de foc lăsând impresia unei invazii toropitoare, irepresibile, gata să dezechilibreze, să sfarme, să mistuie totul. Dar, focul purificator, care germinează și comunică lumină, rodește, coace fructul țărânei, duhul malefic al văpăii fiind aparent. Autorul induce cititorului, ca în mitologia păgână, un cult al Soarelui (Ra) fără de care viața ar fi imposibilă. Soarele „ochiul lumii”, împrumută privirii oamenilor ceva din misterul și fascinația lui, flacăra oculară, expresivitatea acesteia focalizând esența sufletului căruia îi atribuie harul contemplării și al cunoașterii.

„Răsturnat cu spatele pe coama de sticlă a unei dune și cu mâinile împreunate sub cap, privea îndelung, nemișcat cerul. Dogoarea nisipului îi urca binefăcătoare în trup și-i înmuia oasele, îi zvânta pielea de picături, întremându-l. Prin spărtura, cât unghia dintre pleoape, scruta, pe sub sita genelor ude, talerul orbitor, de aur strecurat, al soarelui, fantasmelor norilor, rotirile calme, tot mai înalte și mai strânse, ale unor ulii. Și era încredințat că acolo sus, pe unde piereau norii și păsările, se deschidea o poartă secretă

prin care se putea trece lesne în intimitatea subtilă, fără de prihană a stelelor. Mătasea cerului surpa peste împărăția zilei falduri torențiale de albastru. Se nășteea, atunci, între el și nemărginire, un fluid, un flux inexplicabil, care făcea să-i tresalte orga sufletului, să se simtă ușurat de orice greutate și răzbit de o fericire tulbure și de fiorul dulce al veșniciei”. (*Uluirea*)

În asemenea împrejurare, contemplația nu este atât o plăcută abandonare în reveria provocată de splendoarea atâtor întrupări ale luminii solare, ci ea divulgă o pasiune orientată spre revelația inefabilului cosmic, o vocație a metafizicului, dincolo de aparențe, căutarea unei străluminări disimulate în infinitul sideral.

Inițierea Marei lui Stoienele, protagonista capodoperei, *Vaporul de la amiază* este fabuloasă, într-un spațiu acvatic tutelat de lumina magică a Lunii.

La început, rătăcită în noapte, pentru consăteni ea pare a se fi înecat în Dunăre, dar, miraculos, aceasta adoarme și hipnotizată trece printr-o experiență cognitivă a unui mister. Timpul devine reversibil, pe puntea vaporului cu zbatouri, care se aude, dar nu se vede, ea descoperă paradisul tinereții și-și recapătă, straniu, junețea. Dimineața, femeia reînvie ca și Soarele care se pregătește să răsară.

Lumina magică a astrului-zeu o transfigurează și-i așterne pe chip și pe trup proștești și fragranțe de odinioară, minunându-i pe consătenii întâlniți în cale, prin înfățișarea ei de domnișoară și prin melodioasa și tinereasca ei voce, asociate miresmei de sălcioară.

Ipostaza animată a Soarelui, izvorul energiei ubicue, ocrotitorul spațiului ostrovean, cu focul lui văratic excesiv, a cărui lumină devine materială și sonoră, suportată greu de localnici, ca o entitate astrală colerică, nu generează suplicii, ci, mai degrabă, tonică trupurile oamenilor, punând în sângele lor substanța astrului diurn. Nu putem invoca aici exclusiv emisia cosmică solară, fizică și, deși ne vine în minte mitul cerului cu mai mulți sori, (în afară de unul, ceilalți doi alungați în adâncimi uraniene) simțim, în ciuda aparențelor, nu ostilitatea autentică, ci o atitudine simpatetică a zeului Ra pentru ținuturile terestre, ele înseși congenere cândva acestuia.

Sau poate trebuie să ținem seama, cercetând povestirile, care-și au obârșia în aria telurică și acvatică dobrogeană de modul subiectiv și bizar al oamenilor de a percepe dinamica și intensitatea luminii care, uneori, ascund sâmburele de foc, îmblânzindu-l, alteori, lăsându-l să se manifeste în toată amplitudinea lui. Căci aceste personaje dunărene sunt, adeseori captive unei povești magice ori unei întâmplări ieșite din comun. (vezi *Vaporul de la amiază*, *Uluirea*, *Mânzul*, *Herghelia*)

În miturile Asiei Centrale, jarul astrului diurn este întrupat într-o vietate cabalină năzdrăvană (mânz, cal, armăsar). Există în narațiunea d-lui Ovidiu Dunăreanu și asemenea insolite ființe, manifestându-se ciudat, cu puteri și energii solare, călăuzind destine (*Soare topit*).

În istorisirea *Mânzul*, animalul zglobiu, totemic, îl ademenește pe Tudor Fermecatu în lumea lui invizibilă, până când acesta se metamorfozează, în virgina lumină solară a dimineții, complice cu prezumtiva făptură cabalină:

„Soarele se întetea, îi biciuia fața. Stăpânit de o liniște adâncă, fluviul nălucea, ca o negură trandafirie, sub vâlvătaia lui, până dincolo de zare, în munți ninși, nevăzuți...Deodată, el simți că în vine îi suie un foc necunoscut și amețitor (sublinierea ns.), care îl ușurează la trup și-l agerește nefiresc la picioare. Un nechezat, ca un murmur, apoi tot mai năvalnic și mai limpede, i se rupse din piept și izbi dimineața înaltă și înmiresmată.”

Aceeași lumină matinală determină apariția legendară a calului alb pe care l-au prins zorile și din care sufletele bărbaților, înecați în Dunăre și furișate în trupul fantasticului animal, s-au eliberat și s-au întrupat din nou, venind acum ca o herghelie de mânji să întâmpine soarele. Și tot acum se naște copilul femeii ca un miniatural soare tipic:

„Anastio! Anastio! Calul alb! L-au prins zorile. Bărbații au scăpat din el! Uite-i! S-au făcut mânji de jărătic și vin herghelie după herghelie!... Vin cu toții spre soare! Vor să-l vadă cum se naște!...

Și ea îl zări atunci ivindu-se de peste rugurile pădurilor, pe Anghel al ei (care se înecase n.n.), jumătate om, jumătate cu trup de cal, alb; ... apoi Anghel pieri, bătut de viforul luminii, dincolo de prăpăstiile albastre ale cerului...Fulgere o săgetară, și soarele începu, deodată, să curgă topit, din pânțele ei. (*Soare topit*)

În *Încercarea*, asistăm la un concurs hipic de țară, în care îndrăgostitul Lazăr Arapu, trebuia să câștige mâna Sindinei. În ziua aceea de septembrie, soarele, devenind un jar gigantic, ardea cu o forță irepresibilă în consonanță cu starea tensionantă a oamenilor și a concurentului amoretat. Năzuind spre dragostea lui, tânărul călărește „o sălbăticiune de roib înfocat, anume adus pentru asta tocmai de la hergheliile din Păcuiul lui Soare (sublinierea ns.) Și tot vâpaia astrului, solidară cu aparentul învins, Lazăr Arapu, (care eșuase în încercarea de a câștiga întrecerea) îl învâluie în curcubeie și zboruri de păsări, facilitându-i abandonarea în „stranii și plăcute ameteți”.

Iar când avu revelația izbânzii (cea care îl întrecuse fusese însăși fata dragă) o parte din temperatura soarelui pătrunde în el, declanșându-i o bucurie fără margini. Fericirea femeii, răsând, rodește vâpăi astrale în privirea ei jucăușă.

Iubirea nemărturisită a doi bărbați pentru „mânzoaica” de fată, cu numele Serina (Selena!), o frumusețe inefabilă, și rivalitățile neexteriozitate ale acestora se transmit ca un vârtej solar al bidiviilor năpraznici și înfocați, care, lăsați liberi, se istovesc miraculos, trecând ca energii de fulgere belicoase pe ulițele satului. (*Năluci fulgerând inserarea*)

Constatăm, astfel, o intruziune stranie înrudită cu potența luminii solare, a vâpăii acestuia în existența umană, manifestări și amprețări ale Soarelui în intimitatea antropologică instinctuală și afectivă, povestirile sus-menționate păstrându-se în zona de mister și fantastic, asociate cu transfigurarea poetică a limbajului.

Lumina, ca simbol al miracolului ontic și al minunilor lumii, fiind un laitmotiv al narațiunilor cuprinse în volum, capătă și o valență metafizică, divină, așa cum se întâmplă într-una din șiragul de povestiri **Întâmplări din anul șarpelui**. În noaptea Învierii, sătenii se strâng la biserică unde ascultă slujba și așteaptă să primească lumina sacră pentru a-i mântui, a-i purifica și a-i călăuzi spre Dumnezeu, El însuși Lumină:

„ – Hristos a înviat! Veniți de luați lumină! – i-a vestit și îndemnat de trei ori în fața altarului cu vocea sa răspicată popa Tudorancea, iar dascălul și corul i-au ținut isonul cântând «Hristos a înviat din morți, cu moartea pre moarte călcând și celor din morminte viață dăruindu-le».

– Adevărat a înviat! Au întărit ei de tot atâtea ori și au întins mâinile și și-au aprins lumânările unii de la alții, alungând treptat întunericul dinspre catapeteasmă spre ieșirea din biserică.”

Flacăra solemnă a lumânărilor aprinse, simbol al spiritualității transcendente, semnifică și credința enoriașilor în viața de dincolo, dorința de a reînvia

curați trupește și sufletește la judecata din urmă, ca să poată trăi veșnic în edenul Noului Pământ al divinității. Astfel credeau și ei despre consăteanul decedat chiar în Vinerea Mare a Învierii, considerându-l ca fiind cel ales în fața căruia „se deschideau luminile (dumnezeiești n.n.) spre a-l primi”.

Floriul metafizic al luminii, asociat cu extazul creației, declanșat de farmecul atâtor minunății terestre și cosmice, nu numai că dă posibilitatea omului de a contempla și de a se mira de splendorile lumii apropiate sau îndepărtate, ci strălimpezimea ochilor modelează și interpretează spațiul, conferindu-i o dimensiune tainică, de vrajă. Miracol ontologic, încărcată de mister, lumina devine un simbol al regenerării ființiale și al aleanului de a îmbrățișa tinerețea eternă. Iar când personajul-narator posedă o imaginație prodigioasă, tehnica istorisirii modelează un teritoriu paradiziac.

Mara lui Stoienei (*Vaporul de la amiază*), care pretinde că ar fi ajuns pe puntea vaporului invizibil pentru oamenii fără har și perceput vizibil numai de cei destinați să-l vadă, este uimită, în asemenea circumstanțe, de junețea debordantă, de armonia unui univers atemporal, premisă a regăsirii propriei tinereți, a regenerării și a apetitului juvenil etern: „oamenii citesc, nevenindu-le să creadă ochilor, pe chipu-i surprinzător de intinerit, semnele clare ale frumuseții și fericirii, semne pe care le recunosc cu destulă ușurință în ceața memoriei ca fiind purtate cândva, pe la optsprezece – douăzeci de ani, și de chipurile lor”. Și tot ei, perplecși, îi aud frăgezimea glasului „subțirel, melodios și plin de proștețime, complet nepotrivit pentru vârsta ei”.

Strălucirea zilei, obosită și pregătită să degajeze privescerea diurnă, este întâmpinată de frumusețea tulburătoare a Sindinei (*Încercarea*) obiectul drag al celor doi bărbați rivali, de lumina halucinantă care izvorăște din trupul flexibil și ademenitor al fetei. Pădurarii văd fascinați „o făptură ireală, de o neliniștitoare frumusețe, un înger prăvălit din ceruri pe sâmburele de nisip al apelor. Curcubeie îi fulgerau în părul șuvoi, iar privirea, pielea brațelor și a trunchiului, cât și solzii ei nefirești de peștoaică aruncau, la rândul-le, sulite de lumini albăstrui, halucinante”.

Enigmatică întrupare solară, Neagu Coțofană, meragiul (*Pietrele din lună*), complice astrului diurn „ochiul lumii”, emană el însuși lumină, luând în stăpânire, în detaliu și panoramic, satul și împrejurimile lui, cu o plăcere superlativă. Precum lumina solară dominând universul nostru apropiat, ca pe propria lui latifundie, așa se supune întraga privescerea agerimii și „terorii azurii a ochilor lui”, sporindu-i farmecul contemplației al cărei obiect îl constituie și viața dinamică a consătenilor săi, un dar de neexplicat al energiei solare.

Grădina de rod bogat și de explozie florală, creație și a bătrânului sapaențial (Herghelia), este un pars pro toto, numai un fragment mirabil din împărăția zeului-Soare, hrănit și ocrotit de astrul zilei. Aici este evidentă seninătatea moșneagului, dominat de fervoarea lui de a plămădi frumusețe, care se integrează elanului creator divin al genezei edenice.

Făptură solară, uncheșul trăiește fericirea unei revelații depline, posedând sentimentul unei copilării pure, contemplând vraja paradisului său pe care îl percepe ca pe un crâmpei de expresivitate în prelungirea unui nesfârșit regat cosmic, și constată că viața lui n-ar fi avut niciun rost, dacă toate acestea i-ar fi lipsit.

Atitudinea și sentimentele lui echivalează cu un elogiu adus Creației, zeului Amon (luminii solare) energiilor acvaticice, fertilizatoare și fecundatoare, actanți ai vieții complexe: „Când își încheia treaba, răsufli ușurat și se așeza în iarbă, unde se nimerea, între pomi; atunci nu-și putea învinge copilul ce încă mai

sălășuia în el și își lăsa privirile să umble slobode peste fluviu și insule, peste păduri și satul din vale, care i se despuiau ca în palmă pe dinainte în toată vastitatea lor. Și nici nu mai știa dacă, în afara orizonturilor lor nemăsurate și pline de lumină, făptura, viața lui ar mai fi putut avea vreun rost”.

Citită cu atenție sporită aceeași povestire, vom descoperi, ca și-n alte narațiuni din volum, complicitatea luminii solare cu omul înzestrat, posedând vocație creatoare, moștenind atavic în gândul și sângele lui pulsioni solare.

Intrarea bătrânului în grădină respecta un anumit ritual și de fiecare dată, așteptându-l să-l primească și să-l asimileze vâpăii lui, Soarele apărea brusc de după deal, învăluind micul rai într-o lumină densă și misterioasă, dematerializând ființa moșneagului, pulverizându-l în spiritualitatea luminii, în rugul aprins care invadea oaza de vegetație și de rod. Consulstanțialitatea până la un punct a zeului – Soare și a omului, deopotrivă astral și teluric, este sugerată cu o artă descriptivă superioară: „În momentul acela, dinspre capătul din deal al grădinii năvălea soarele. Urca. Orbitor. Încins. Un ciulin de foc, enorm, magic. Vălvătaia lui răzbea coroanele pomilor; izbite de furia razelor, bolțile de ramuri și frunze scânteiau ca și când s-ar fi aprins. Deasupra pământului se încropeau vălătuci albaștri de ceață. Încetul cu încetul, grădina se scufunda în lumină, iar el (bătrânul n.n.) pierea prin pulberea ei, pe sub cireșii înroșiți, spre colibă...” (sublinierea ns.)

Dinamica diluviului de lumină astrală este susținută de fragmentarea enunțurilor, de o manieră stilistică pe care o putem numi nucleu sinonimic convergent, un cumul de sintagme verbale și lexeme plastice, prin care frenezia luminii este transfigurată cinetic și cromatic.

Circumscrișă simbolisticii mitologice, sămânța de pojar a Soarelui cu derivata sa – strălucirea – echivalează în plan epistemologic cu iluminarea, cu revelația tainei ascunse în ipostazele obiectuale uraniene și terestre.

După inițierea ontică a tânărului din *Uluirea* (povestire care ar merita să-și găsească spații în manualele școlare, ca și *Vaporul de la amiază*) el privește reflexiv și matur, cu lumina altor ochi, splendorile de nedescifrat ale arealului apropiat, ale luminii schimbătoare (sub autoritatea Mayei), dar, totuși mirifică: „Venind înot, de unul singur, în urma lor, însuflețit de fiorul ce i-l provoca înaintarea în noianul de apă, de acolo, de la mijlocul albiei, el a privit cu alți ochi cerul și fluviul, insulele și reniile, satul și colinele golașe, de pământ galben, care-l adăposteau, și a descoperit, dintr-o dată, cât de vaste, misterioase și schimbătoare se arătau toate sub spulberătura soarelui în scăpătat, și ce minunată era viața între hoatarele lor nemărginite.”

Și tot acest adolescent, cunoscând pentru prima dată, fiorul iubirii, pe care nu și-l poate explica, strânge în expresivitatea ochilor lui o strălucire misterioasă a ființei sale care se îngână electrizant cu privirea febrilă a fetei salvate de la înec, pe amândoi străbătându-i o stare nicidecum trăită, în care lumina animei, se întâlnește cu fluiditatea unei entități metafizice aparținând străluminării inefabile cosmice. Senzația nu mai este exclusiv de percepere tulburătoare a unui timp adolescentin, ci de insistența intelectuală de a pătrunde în taina sincronizării și logodirii universale, asociată, desigur, cu emoția sentimentului inedit al iubirii care nu exclude o anumită neliniște: „Întreaga ei ființă răspândea o gingășie și o frumusețe din altă lume. De când o vedeai, te năpădea o senzație amețitoare... Uriași, duși în fundul capului, ochii ei mistuiau ardori hipnotice, așijderea luminozității adâncurilor sub lună. Cufundându-se în prăpăstiile lor negre-verzui, ceva profund s-a deșteptat într-însul. Un freamăt, o învolburare de muzici, de roiuri de fluturi și curcubeie, un alean, o

durere plăcută, nedefinită, pe care n-o mai încercase până atunci, i-au luat în stăpânire făptura. Și, ca niciodată, fiecare coardă a sufletului său a vibrat înalt și nelămurit...”

Ființa androgenă, născută din îmbrățișarea focului solar cu substanța străluminării selenare, ambele purtând germeii seducției, aparența adolescentină dă lumii și tânărului fascinat de frumusețea ei nepământească, o altă identitate, creându-i băiatului din fața ei năzuința spre împlinirea absolută:

„Parcă nu mai era el. Parcă lumea se înalță eliberată de orice greutate, de orice zăbucium, se învârtea în spirale imense și se risipea în al nouălea cer, în iureșul unei împliniri absolute. Și cum se minuna așa, unul pierdut în splendoarea ochilor celuilalt, el a prins într-ai fetei sclipirea insesizabilă a unui jăratric de aur”.

Un palimpsest viu de lumini interioare urcă expresiv spre taina ochilor și, coborând, scrutător, spre rădăcina ființei lor nelămurite, tânjește să se înalțe dincolo de luminozitatea stelelor.

Există în povestirile d-lui Ovidiu Dunăreanu și o lumină blândă în imediata succesiune crepusculară a Soarelui, în străluciri estompate care capătă o valență premonițională. Acest moment premergător înserării, al alunecării calme și solemne a razelor astrului simbolizează trecerea ființei umane în împărăția umbrelor, așa cum am observat în povestirea *Herghelia*: „... azvârleam într-o păplăire palidă deasupra apei și vedeam valurile Dunării galbene și roșii răsucindu-se în anafore. Clopotele și toaca s-au oprit o clipă, ca să înceapă din nou lung și rar – Noi (copiii n.n.) mergeam în mâini cu picioarele în cer și-l vedeam pe popa Negrea... în anterul de catifea, plutind ușor prin lumina roasă de umbrele înserării” (sublinierea ns.)

Bătrânul, stăpânul grădinii mirifice, murise, așa cum se pregătea Soarele să se stingă în noapte pentru a învia în zori. Tot la limita înserării, se scufundă în mlaștină, adolescentul îndrăgostit de lebăda-fecioară (Uluirea) în singurătatea de plumb când ultimele scânteieri ale soarelui aștern pe suprafața fluviului și pe renii o lumină, care, deși apolinică, dă tânărului impresia unei văpăi plutind deasupra trupului său: „Sub spuza celor din urmă scânteieri ale soarelui, nisipurile scăpărau, închipuind deasupra lor un tremur de incendiu și roiuri halucinante de licurici. Urmărind, cu pupilele aproape ieșite din orbite, unduirea aceluia rug înșelător, el se vedea acolo pe renii, jefuit de himerele și transparența unei după-amieze de vară...”

Așa cum am observat, Soarele simbolizează viața, cunoașterea imediată el fiind principiul activ (Yang), în vreme ce Luna, reflectând lumina celui dintâi, semnifică totdeauna cunoașterea mediată, ea reprezentând principiul feminin (Yin). Luna, fiind simbolul ritmurilor biologice, al devenirii, este sursa apei, (a ploii), a umbrei și a umezelii, a subconștientului. În calitate de zeiță a nopții, poate simboliza frumusețea, perfecțiunea, dar și fertilitatea și fecunditatea, erosul, proliferarea vegetației. Ea este asociată visului, anotimpului rece, imaginației, magiei. Mai trebuie precizat că, deși ziua este fluiditate solară, ea nu-i lipsită (în povestirile glosate) mereu de influența astrului nocturn, riturile nupțiale de fertilitate, umbra fizică, răcoarea apei, dionisyacul, moartea fiind consecințele influenței selenare, aspecte identificate și-n scrierile narative ale autorului despre care vorbim.

În adâncimea acvatică a Dunării, personajul Anton Petrecostache (*Vaporul de la amiază*) este călăuzit misterios, de o luminozitate, printr-o urzeală de splendoare, spre anii tinereții sale, ca și cum fluviul, care îi furase, îi restituia acum cu generozitate. Căutând funia care urma să-l urce pe puntea vasului

invizibil, peste față îi cad picurii de ploaie mari, albi și fierbinți, după stihia caniculară insuportabilă.

În similare condiții climaterice, paparudele cântă și dansează, deslănțuindu-se în ritual pentru deschiderea porților cerului ca apa fertilă să scalde pământul. (**Întâmplări din anul șarpelui**). În bezna nopții, Bouroua, din aceeași istorisire, își amintește de întâmplarea cu nuntirea șerpilor într-o fântână cu colcăiri și străfulgerări precum jarul încins, foșgăind surzi în călduri, din spuma lor dantelată născându-se o piatră străluminată pe care a înghițit-o un șarpe tânăr, curcubeu scânteietor (probabil, un zburător), care a ieșit fulgerător din puțul părăsit în văzduhul întunecat. Descrierea devenirii balaurului viguros, în lumina lui magică poate semnifica erecția și acuplarea.

Într-o întâmplare evocată în aceeași povestire, lumina unei mreie fabuloase împrumută pe aceea magică a lunii, vântul ei (care este o recuperare) făcându-se în timpul nopții:

„Halucinată, mulțimea și-a dus brațul la ochi, ferindu-se să se uite la ea direct. Pestoica împrăștia o lumină moale, opalescentă, ce făcea întunericul să capete o transparență difuză, înșelătoare. Poleite de nimbul vaporos al acesteia, zidul din lespezi masive și crucea albă ale cișmelei sclipeau, vibrând încet, ca sub puterea unei minuni”.

Și este firesc să vină întrebarea dacă Dina – Constandina (mreana), în viziunea eului colectiv este congeneră lunii, prin strălucirea ei nefirească, sublimă sau chiar astrul nopții, așternând straturi de lumină peste trupul animalului acvatic, îl convertește într-o vie bijuterie de aur, făptură miraculoasă și imperială a iazului. Arta descriptivă a scriitorului este ireproșabilă:

„Lumina cu irizări de smarald se revărsa precum un șuvoi de lavă topită peste ghizdul ulucului și scâldea, laolaltă cu apa, tăpile desculțe și prăfuite ale celor doi undițari. Îi învăluia, de jos în sus, într-un vârtej ireal, provocând astfel impresia că aceștia plutesc la câteva palme deasupra drumului și că n-ar fi decât niște păreri ale înserării”.

Nu-i nicio coincidență întoarcerea, într-o noapte de primăvară, a celor doi săteni plecați într-o zi de iarnă năpraznică să vâneze iepuri. (**Întâmplări din anul șarpelui**). Cunoscând bestiarul Selenei și constant înclinat spre mitologia primitivă și fantastică, dl. Ovidiu Dunăreanu a brodat rafinat pe pânza epică emblema iepurelui care este considerat o cratofanie a Lunii și un simbol al proliferării vitale.

Structurată ambiguu, alternând planul real cu cel fabulos narațiunea *Pietrele din lună* potențează misterul rocilor presupuse a fi lunare, așezate în fața porții unui sătean, acestea căpătând, în sensibilitatea comunității, proprietăți oculte, iradiind o străluminare rece, magică. Cine avea șansa să vadă asemenea lumină rămânea așa cum era, jun sau la vârsta senectuții, devenind nemuritor:

„Era de ajuns să le zărești o singură dată străluminarea verzuie, nepământeană (sublinierea ns.), și nu mai erai om ca toți oamenii, oricât ți s-ar fi descântat, oricât te-ai fi dus pe la doctori și indiferent de ce leacuri ai fi luat, nu-ți mai reveneai; te făceai năzdrăvan, începeai să pricepi limba tuturor dobitoacelor, păsărilor și a florilor; începeai să auzi gândurile nerostite ale semenilor; rămâneai așa cum te aflai – tânăr sau bătrân – și nu mai cunoșteai moarte...” Fascinația străluminării lunii, patronând și transfigurând teluricul până la a-i da contururi și armonii edenice, asociate unor imagini mitice, îi creează Culincăi, femeia care caută în pădure un leac pentru naștere, o stare de beatitudine suprafirească, asistând la un fermecător ritual al metamorfo-

zeler selenare și la minunile prezente, ca de basm și la comuniunea vietăților feerice ale astrului invocat, care transformă noaptea în transparențe diurne, așternând rod peste întreaga fire: „... în ostrovul pierdut în mijlocul fluviului, luna îți aiurea ochii și gândurile, cu spulberarea ei de sidex, izgonindu-ți-le într-o ademenitoare și plăcută uitare de sine; de atâta amar de lumină, afară se vedea ca ziua; zânele – fecioare și fete măritate, una mai frumoasă decât alta, răpite de zmei și ținute în palate fermecate, ascunse prin codri neumblați de picior de om – s-au ivit în cete, la miezul nopții; în jurul lor roiau potop de rusalii albe, dantelate și suave, în voaluri străvezii, așijderea unor fulgi de zăpadă halucinanți, lunatelece pluteau prin aer, umblau pe pământ și pe ape, cântau și dansau, împrăștiau rod peste toate câte le ieșeau în cale – păduri, izvoare, păsări și animale, peste găze și pești – stropeau cu rouă și mireasmă florile și ierburile”.

Suntem în intimitatea unui spațiu aparent teluric, unde faldurile străluminate ale lunii îl modelează ritualic și fermecător, făcându-l propice misterioasei fecundități, și-l apropiază până la căpătarea unei identități sinestezice și a unei înzestrări cu valențe simbolice. Contaminată de vraja procreativă a ipostazelor lumii (astrale, acvatice și vegetale), tânăra nevastă se întoarce acasă vindecată de sterilitate, aptă să rodească cu spor.

Amintind doar tangențial despre simbolistica fecundității și fertilității acelei fabuloase nunți a peștilor („bătaia crapilor”) (**Întâmplări din anul șarpelui**), tutelată de astrul nopții și augmentată în zorii trandafirii (prinsă într-o pagină descriptivă antologică), să aducem în prim-plan secvențe erotice care, dincolo de dimensiunea senzuală, disimulează o taină a statutului ontic și metafizic al omului. Iar această esență de beatitudine a îmbrățișării amoroase care, schimbând cele două corpuri ale perechii într-un singur trup, îi oferă acestuia substanță existențială, integrându-l în dinamica inefabilă universală care se află sub auspiciile „doamnei mărilor și a nopții”, Lunii dionisyace.

Văpaia estivală, hipertrofiindu-i instinctele și sporindu-i dorul de Petra, nepoata paznicului de la geamanduri, (**Întâmplări din anul șarpelui**) îl mână pe Constantin Pielemândră, un flăcău retras și enigmatic, prin cotloanele pădurii umbrite, unde tânăra „lupoaică” umbla goală să găsească iarba fiarelor, argintie sau roșcată, ori neagră. Simbolic, iarba reprezintă mătasea feminității, fecunditatea fiind asociată apei (ipostază a Lunii, în spațiul teluric). Dar în povestirea d-lui Ovidiu Dunăreanu, iarba magică posedă și o însușire mitică, exprimând motivul (de atâtea ori întâlnit în carte) aspirației omului spre asimilarea energiei cosmice miraculoase pentru a deveni de neînvins. Întâlnirile și acuplările celor doi se petreceau în clarobscurul astrului sau în umbra serii sub ocrotirea puterii inepuizabile a Selenei.

Se poate avansa ideea că iubirea lor este nesățioasă, susținută de o dăruire voluptoasă, irepresibilă, ceea ce n-ar fi lipsită de teme. Dar a ne opri numai la un asemenea aspect înseamnă a nu descoperi mesajul ascuns în profunzimea textului: „Petra Lupoaica i se dăruia, primindu-l între pulpele ei grozave, darnice, cu o dezlănțuire înrăită. Constantin Pielemândră o stăpânea și îi potolea zvârcolirile cu toată vigoarea lui, încât să nu rămână nimic din făptura ei care să-i fie străin. Suspînările de plăcere ale fetei se pierdeau în singurătatea pădurii precum strigătele unei stârc alungat la cuib de cele din urmă licăriri ale asfințitului. Clipe nesfârșite cele două ființe se contopeau acolo în iarba strivită a luminișului, formând un trup și un suflet, devorate de fiorii unei voluptăți ce părea a nu se termina niciodată.”

Și iată-i pe cei doi depășind imperiul unor instincte biciuite de Priap, ca ale unor feline, lăsându-se abandonați unei fericiri incommensurabile, motivată nu numai de defularea erotică, ci și de sentimentul trăirii plenitudinale a vieții, iubirea fiind un miraculos corolar al existenței-minune universale; așa se explică contemplația lor interioară și cosmică, trăirea sub semnul revelației sensului primordial al vieții, înțelegerea unei libertăți fără limite. „Târziu se abandonau unul lângă celălalt, prelungind nemișcați, cu fața în sus, vârtejul acelei bucurii desăvârșite. Adieri mătăsoase le mângâiau și zvântau corpurile. Prin tufele înalte tresăteau muzici și vâlvori ireale. Ca furați de o beție, plutind, Constantin Pieleământă și Petra Lupoica priveau la stelele care se întrupau una câte una pe cerul curat al înserării. Nici când nu li se întâmplaseră să trăiască o așa senzație de înălțare și de plenitudine”. Senzualitatea se spiritualizează acum, beatitudinea este de o altă natură, superioară decât cea organică.

Dar, ca și-n narațiunea glosată mai sus, întâlnim în volumul **Întâmplări din anul șarpelui**, istorisiri unde lumina lunii nu intră neapărat într-o relație disjunctă cu focul solar, aceste două entități cosmice complinindu-se. Tânărul din povestirea *Uluirea* are revelația iubirii pentru fata stranie de pe nisipul reniei, care-l fascinează, într-un regim diurn dar, murind simbolic în amurg, el se regenerează și învie în noapte, mângâiat de irizările luminii siderale. Uimirea omului infirm de pe mal este prilejuită miraculos de imaginea unei bărci albastre care poartă în ea pe cei doi îndrăgostiți, însoțiți de lebedele albe, epifanii ale Selenei, urcând în aria uraniană spre zeița-Lună, Candela Cerului: „Și nu mică îi fu uluirea când, prin biciuiala limbilor de foc, văzu înălțându-se de acolo, ca un abur, o barcă albastră, cu un băiat la vâsle și o cadră de fată alături de el pe cațană, purtată de un nor de lebede albe, în sus, spre Candela Cerului”.

Cu speranța că am fost convingător în expunerea noastră, atât prin comentariu, cât și prin argumentarea ideății avansate, sugerăm fanilor literaturii să citească **Întâmplări din anul șarpelui** pentru a avea revelația unui înzestrat povestitor, care, creând un topos expresiv dobrogian (ostrovean), țese rafinat în fantasticul de sorginte populară, subtilități ale unei tehnici narrative moderne, livrești, unde epicul fabulos se armonizează cu sensibilitatea lirică.

GEO VASILE

Splendoarea și suferința lumii

Familia lui Jean-Marie Gustave Le Clézio (Nisa, 1940), originară din Bretagne, a emigrat în secolul XVIII spre insulele Mauritius. Tatăl viitorului scriitor era chirurg în armata britanică din Africa. După licența în litere la colegiul universitar din Nisa, va fi profesor în SUA. La numai 23 de ani debutează la Editura Gallimard cu „Le procès verbal”, carte distinsă cu premiul Renaudot. De-atunci și până în prezent a publicat aproape 40 de cărți: povestiri, eseuri, romane, nuvele, traduceri din mitologia indiană. În opera sa se pot distinge net două etape: în prima perioadă, adică între 1963 și 1975, romanele și eseurile lui Le Clézio explorează teme nebunii, limbajului, scriiturii, propunându-și să exploateze anumite posibilități formale și tipografice, în maniera contemporanilor săi Georges Pérec și Michel Butor. Pentru tentativele sale inovatoare și insurgente și-a câștigat simpatia lui Michel Foucault și Gilles Deleuze. La finele anilor șaptezeci (când începe a doua perioadă) scriitorul operează o schimbare de stil și scrie cărți mai reflexive. Scriitura sa devine mai senină, și teme copilăriei, minorității, călătoriei (aproape că nu există loc în lume unde Le Clézio să nu fi pus piciorul, de-aici și gustul său pentru culturile amerindiene) trec pe primul plan.

Toate acestea plus abordarea onirismului, a mitului, dar și recursul la biografism au darul să seducă un anumit public, drept care în 1980 romanul său „Désert” este distins cu premiul Paul Morand conferit de exigenta Académie française. În 1994 i se recunoaște meritul de „cel mai mare scriitor în viață de limbă franceză”. În 2008 i se decernează premiul Nobel pentru literatură, motivația juriului sunând astfel: „Autor al unor noi puncte de plecare, al aventurii poetice și al extazului senzual, explorator al unei umanități dincolo și dincoace de civilizația dominantă”. Spicuim din vasta sa operă cele mai reprezentative titluri de romane: „La Fièvre”, „Onitsha”, „Etoile errante”, „Diego et Frida”, „La Quarantaine”, „Poisson d'or”, „Révolutions”, „Ourania”, „Ritournelle de la faim”.

Acordarea premiului Nobel lui Le Clézio a stârnit o anumită stupeoare în interviuri și articole din mass-media, poate și pentru că romanele prolificului autor nu figurează printre cele mai vândute și citite. Evident, figura sa de aristocrat „new age”, discreția, precauția și simțul măsurii care

Îl caracterizează n-au avut darul să facă din el un scriitor popular. Limbajul său „simple, concentré, vrai” (Sollers), descriptiv, aproape flaubertian nu prea se potrivește cu rapiditatea derulării imaginilor tv full color sau cu bruiajul adesea polemic ale dezbatărilor video. Le Clézio este un scriitor al solitudinii și peregrinării (l'errance) pe continente invizibile, tip lumile dispărute ale Americii Latine. Decât să zugrăvească Parisul, cu răștiutele sale străzi și cafenele sufocante, și în general Occidentul „mișunând de viață”, autorul preferă să scrie despre „periferia lumii”, ca de pildă Israel, taberele palestiniene (“Steaua rătăcitoare”), despre Africa, despre condiția inumană a indigenilor, să descrie câmpiile imense dar deșertice, cerurile limpezi și înmiresmate, munții înalți și pleșuvi, nopțile lungi și pure, golfurile și mările vrăjite, tot atâtea locuri sălbatice și aparent lipsite de viitor, să redescopere lumea desrădăcinaților, pentru a da cuvântul civilizațiilor străvechi și care în pofida trecutului lor fabulos, au fost marginalizate de stihiiile naturii sau ale istoriei: un cuvânt magic, impregnat de omenie și cultură orală transmise pe linia unei tradiții nepieritoare, simbol al legăturii ancestrale și salvatoare cu obârșile.

Asemeni personajelor sale, Le Clézio se află în căutarea unui topos al regăsirii de sine, al monadei sale spirituale, de unde și necontenitele sale călătorii, de vreme ce „mișcarea este un fel de a fi în armonie cu această insecuritate continuă”. Dorița de a evada dintr-un spațiu închis amintind de detenție sau carantină, speranța că dincolo de acel perimetru opresiv, adesea letal, se deschide lumea cu adevărat, o lume oricum afină viselor, revelațiilor și așteptărilor, o lume în care chiar dacă personajele nu se pot manifesta autonom sau schimba datele realității, se simt învingătoare în sensul răzvrătirii față de un destin al umilirii nesfârșite, al stagnării în reclusiune și neputință, față de un spațiu circumscris unei morți iminente. Rezistența personajelor, atunci când nu este acțiune conspirativă (comunismul Michel, tatăl lui Esther, protagonistul romanului *Steaua rătăcitoare* la care ne vom referi în special, se manifestă fie prin tăcere, fie prin fugă, fie prin povestea începuturilor lumii).

Există două tipologii distincte în romanele scriitorului francez: cea care pleacă, autoexilându-se într-o lume prefabricată imaginar sau prin credință, inclusiv religioasă, și cea care rămâne, a învinșilor și resemnaților. Drumul nesfârșit al celor care pleacă este întotdeauna sinonim cu schimbarea, cu mântuirea, este calea dintre Coșmar și Vis. Destinul lui Esther (stea), cel al rătăcirii și al atingerii spațiului râvnit (dinspre Europa postbelică spre Israel care tocmai își cucerește independența de stat), ca și cel al protagonistei din partea a doua a volumului *Steaua rătăcitoare*, Nejma, figuri emblematice ale unei lumi aflate pe fundalul războiului, violenței, fanatismului și „spațiului vital”, este, ca să zicem așa, subiectul romanului, o narațiune cu virtuți prozopemantice, muzicale, confesive (universul copilăriei, scene de inițiere, primul sărut, iubire adolescentină, relații părinți-copii etc.), din care nu lipsesc însă detaliile realiste, unele de-a dreptul halucinante (peisaj, topografie, faună, floră, climat) și psihologice, tot atâtea probe de creativitate obiectivă ce-și dă mâna pe alocuri cu lirismul pur, amintind de Fowles, Amos Oz, Malamud, Appelfeld, Primo Levi, Raymond Federman etc.

Cum spuneam, narațiunea pivotează în jurul celor două eroine, evreica Esther și palestiniana Nejma, care se întâlnesc pentru o clipă, pentru a se despărți apoi definitiv, fiecare urmându-și propriul calvar; nu ne îndoim de încărcătura simbolică de o indeniabilă actualitate a acestei întâlniri și priviri în ochi, echivalentul unei răni nevindecate. Existența ca peregrinare desenează pentru micuța Esther (Estrelita, cum o alintă tatăl ei care va muri împușcat de

naziști în timp ce însoțea în munți un lot de evrei fugari) conturul hărții unei vieți, busola aflându-se în posesia altcuiva care decide pentru ea și pentru toți. Maturizarea lui Esther înseamnă descoperirea lumii infestată de prejudecăți, ură și primejdii, a războiului, a rasismului, a spaimii și a speranței. Drumul lui Esther este mereu îndepărtată și presimțită Cetate a Luminii (Eretzrael), regăsirea Dumnezeuului stirpei ei, și totodată a propriei identități. Se va stabili în Israel, va face medicina la Montreal unde va și naște copilul conceput cu iubitul ei Jacques, căzut pe frontul Rezistenței, se va întoarce la Nisa, unde se va stinge într-un spital mama ei Elisabeth, va revedea locurile adolescenței, Saint-Martin, după care se va întoarce în noua sa patrie, Israel, unde își deschisese un cabinet de pediatrie.

Povestea începe la Saint-Martin-Vésudie, în vara anului 1943 (loc familiar autorului, dat fiind că a trăit aici pe toată durata războiului). Satul, ocupat de italieni, este locul de refugiu, dar și de prizonierat al unei întregi comunități de evrei sosiți din toate colțurile Europei. Timpul nu are decât o singură măsură: așteptarea. Fie în fața hotelului Terminus unde se stă la rând pentru înregistrare și primirea cartei de alimente, fie în spatele ușilor închise unde se țes planuri de evadare. Copiii oricum sunt liberi, câmpiile cu ierburile lor înalte le aparțin, Esther este un fel de spiriduș și totodată un senzor al tuturor întâmplărilor trecute și viitoare, o hipersenzitivă a pădurilor, colinelor, râurilor, a holdelor de grâu copt; cu cât împinge mai departe hotarul lumii cunoscute, cu atât mai mult se apropie de poveste. O poveste diferită de cea a adulților, în special al celor ce fac parte din etnia căzută în dizgrația istoriei, dar care păstrează încă aparențele unui simulacru de sociabilitate, de ritual religios în sinagoga improvizată, refuzând astfel stigmatizarea. Însăși „sălbăticiunea” de Esther se convertește sub efectul cântărilor și rugăciunilor din cartea sfântă (chiar dacă nu înțelegea sensul cuvintelor), acestea având puterea să o transpună, să o transfigureze, să o transfere spre enigma începuturilor; sentimentul de insecuritate, spaima dispar ca prin farmec, memoria fetei fiind cucerită pentru totdeauna de simbolurile luminii ierusalimice.

A doua parte a romanului focalizează povestea emoționantă a tinerei Nejma care își părăsește țara alături de miile de palestinieni, puși pe fugă de același război pustiitor. Dacă Esther împreună cu mama ei vor fi constrânse să fugă împreună cu alte sute de evrei din calea naziștilor, după ce italienii părăsesc satul, urcând și trecând muntele spre un port din Italia de unde vor fi imbarcate pe nava „Sette Fratelli” cu destinația Israel, Nejma traversează deșertul alături de iubitul și ocrotitorul ei Saadi, ținând la piept pruncul frumoasei și enigmaticei Roumiya ce va muri în timpul epidemiei de ciumă izbucnite în tabăra de la Nour Chams. Și muntele, și marea și deșertul sunt atât spații ale captivității, cât și ale evadării. Destinele celor două eroine (surori) rezonează, sunt complementare, amândouă vor evada, au puterea de a nu capitula, asemănându-se prin încăpățânarea cu care întorc spatele morții. Un alt mod, doar simbolic, de a evada este povestea, vraja poveștilor pe care domnul Ferne le țese pe clapele pianului său la Saint-Martin, satul-ghetou, sau magia ficțională a lumii *geniilor* repovestite de bătrâna Aamma Houriya pentru tinerii de la Nour Chams. Căci nimic nu era mai fascinant decât istoria începutului lumii, a paradisiului pierdut din tradiția orală a celor două civilizații. Esther și Nejma vor rămâne, atât timp cât răul va exista și copiii se vor naște sub zodia războiului, niște stele rătăcitoare.

Le Clézio performează nu numai în conturarea realistă a unor individualități puternice cu inima secționată de istorie, ci și în zugrăvirea a numeroși figuranți,

memorabilă fiind portretistica lor exterioară cât mai ales cea interioară, precum și descrierea unor mulțimi anonime în mers. Dacă ne ascuțim puțin auzul, auzim chiar ce spun: „Timpul a încetat să mai existe pentru noi. Călătorim, de atâta vreme suntem afară, într-o lume unde nu mai există timp. Trebuie să uiți, trebuie să pleci, ca să poți uita” .

Traducerea semnată de Anca-Antoaneta Popescu, autoarea unui impecabil eseu ce postfațează cartea romancierului francez, este fără cusur, un perfect exemplu de mimetism epic și stilistic, având fluența originalului și puterea de a captiva cititorul de limbă română.

Sculpturala muzicalitate a sonetului

Referindu-ne la splendida carte IL SONETTO ITALIANO DEL MEDIOEVO E DEL RINASCIMENTO. SONETUL ITALIAN ÎN EVUL MEDIU ȘI ÎN RENAȘTERE (Humanitas, 2008, 416 p.), vom reproduce sfârșitul riguroasei note introductive semnate cu inițialele S.B.E. (semn al unei nobile modestii), sub care am recunoscut-o pe italianista Smaranda Bratu Elian, în jurul căreia de fapt au pivotat antologatorul și traducătorul C.D. Zeletin, redactorul Vlad Russo și semnatara prefeței, Natascia Tonelli, profesoară de literatură italiană la Universitatea din Siena. Cităm iluminantele lămuriri ale doamnei S.B.Elian, care a contribuit nu doar ca editor, ci și ca filolog și lingvist de mare clasă: „Aparent o reeditare, publicarea acestei noi ediții a însemnat în realitate o migăloasă muncă de regăsire, retranscriere, corectură, revizuire și reelaborare. Ea este rodul unei colaborări susținute și armonioase între autor, C.D.Zeletin, redactorul cărții, Vlad Russo, alți profesioniști ai editurii Humanitas și cea care a îngrijit volumul (...)”.

Italia: țară de sfinți, navigatori, artiști și poeți. Dintre cei peste 60 de sonetiști selectați în ordine cronologică, îi amintim pe cei mai cunoscuți (foarte utile succintele date biobibliografice de la finele cărții precum și notele lămuritoare ale unor cuvinte, expresii, nume proprii etc.), pentru unii dintre aceștia poezia fiind doar *un violon d'Ingres*: Guido Guinizelli (judecător și om politic și căruia Dante îi va recunoaște rolul de *părinte* al dolcestitlnoviștilor), Cecco Angiolieri, Guido Cavalcanti (nobil florentin și om politic), Dante Aligheri (om politic), Francesco Petrarca (capelan și diplomat), Giovanni Boccaccio, Leon Battista Alberti (arhitect, sculptor, pictor, muzician, filosof, matematician etc.), Burchiello (bărbier, spirit răzvrătit, scandalagiu, aventuros), Matteo Maria Boiardo (om politic), Lorenzo de' Medici (politician florentin, diplomat și mecenat), Savonarola (călugăr dominican, profetul unui stat teocratic, ars pe rug ca eretic la anul 1498), Leonardo, Pico della Mirandola (filosof),

Pietro Bembo (istoriograf al Veneției, bibliotecar), Ludovico Ariosto (diplomat și guvernator), Michelangelo, Baldassar Castiglione (diplomat), Raffaello, Pietro Aretino (critic de artă și pamfletar), Vittoria Colonna, Francesco Berni (curtean în slujba unor înalți prelați romani), Gaspara Stampa (una dintre cele mai cultivate și frumoase curtezane din Cetatea Dogilor), Torquato Tasso, Veronica Franco (celebră curtezană în veacul de aur al Serenissimei). Așadar, mai bine de patru veacuri de poezie italiană introdusă de capuanul Pier delle Vigne (1190 cca.- 1249), notar, judecător și sfetnic intim al lui Frederic al II-lea, el însuși poet și protector al artelor, vin să ateste nu numai viabilitatea unei specii lirice, ci și pasiunea, am zice științifică a traducătorului pentru vechile și nepieritoarele modele poetice italiene, cu feluritele lor teme, tehnici și stiluri demne de estetica romantismului european și universal dar și de sufletul retro al versatilei noastre postmodernități.

Cartea lui C.D. Zeletin include și o postfață proprie intitulată „Sonetul italian în Evul mediu și Renaștere”. Cităm: „Materia dură a sonetului, opunând rezistență, incita mai mult virtuțile active ale poetului pornit în deslușirea acelor raporturi criptice pe care le bănuia existând *a priori* între idei și cuvinte; ea obliga la o bogată întrepătrundere a lumilor subiectului și obiectului, mai cu seamă atunci când sonetul părea să fie ideea ce trebuie descoperită în substanța amestecată a limbii, așa cum statuia trebuia doar scoasă din sânul amorf al pietrei”. Rândurile de mai sus au darul de a defini nu doar estetica renescentistă (michelangiolescă) a sonetului, ci și strădania echivalării (sculpturii?) versului italian în limba română. C.D. Zeletin, în acest caz, nu este doar poet, traducător, ci și un subtil exeget al istoriei mentalităților și al esteticii veacurilor abordate, al Renașterii în special, această epocă a tuturor anticipărilor, dar mai ales a comuniunii esteticului cu eticul, a neoplatonismului cu frumusețea etosului creștin. Împărtășim inclusiv ideea exegetului în privința originii italiene a sonetului pe o filieră provensal-siciliană, la curtea de la Palermo a regelui Germaniei și al celor două Sicilii, a regelui-poet Federico II (1194-1250).

Așadar, sonetul este legat de zorii limbii literare italiene, iar prin școala dolcestilnovistă, va deveni un cod al iubirii, de acces și ascensiune a profanului spre sacru, intermediat de madonizarea femeii, cum se exprimă Gabriel Liiceanu în recentul său eseu „Despre seducție”, acea *donna angelicata*, purtând felurite nume, Beatrice, Laura etc. C.D. Zeletin valorifică și echivalează în traducerea sa nu numai nivelurile de rafinament tehnic și muzical (endecasilabul iambic) la care s-a ridicat sonetul italian la începutul și la sfârșitul Renașterii, ci și ideile noi, revoluționare pentru acea epocă aflată totuși sub controlul Inchiziției, cât și al Companiei lui Isus. Cea mai mare parte a sonetiștilor antologați erau niște cugete libere, cultivate, vizionare, rebele față de convențiile comunității, ca de pildă surghiunitul Alighieri. Filosofie de viață, *vita nova*, dar și religie a frumuseții, dragoste de patrie, spiritualism, profeție cosmică. Între nemântuitul îndrăgostit Petrarca, elegiac solitar al naturii și măreției alpestre, satiricul, polemistul, burlescul Berni și marele talent poetic de la asfințitul Renașterii, Torquato Tasso (1544-1595), închis în ospiciu timp de șapte ani pentru o bănuită boală psihică, se poate reface ambitusul poeziei moderne, ideatic și expresiv vorbind. Lucrând pe o materie lingvistică imperfectă, pe texte extrem de dificile prin termeni ce contau atât pe limbajul poetic livresc, cât și pe idiomul dialectal local, adesea polisemantici sau reprezentând de-a dreptul coduri secrete, ediția de față acordă cel mai mare spațiu sonetelor lui Dante, Petrarca, Boiardo, Lorenzo zis Magnificul,

celor aparținând filozofului și enciclopedistului florentin Pico della Mirandola, Michelangelo, marchizei de Pescara Vittoria Colonna, din care cităm: „Aș vrea, puternic și în rezonanță,/ să-mi strige-n piept Hristos, cu tot avântul,/ iar faptele-mi s-arate, și cuvântul,/ credința vie și-aprigă speranță./ Isus aude aleasa doleanță/ a sufletului năpădit de sfântul/ pojar, și îl deșteaptă, ‘i dă veșmântul/ luminii și-l purifică-n substanță./ A-L invoca ajunge obiceiul/ acestui suflet, singura lui hrană,/ însuflețirea, dorul și temeul,/ Și-atunci când lupta cea din urmă vine/(atât de grea!), cu vechea-ne dușmană,/ forjat prin rugă, îl cheamă de la sine”.

Traducătorul luminează sensurile multor versuri prin recurs la coroborarea mai multor ediții (italiene, franceze, engleze), descrie multe obscurități, justifică sau netezește prin convenabile echivalențe unele asperități sau ezități gramaticale, de topică, ritm, și chiar concesii făcute unei mode stilistice, altfel spus, manierismul vremurilor respective. Dacă edițiile italiene curente traduc de obicei textele multor sonetiști din acele vremuri (încă tributari amalgamului latino-provensal și aceluia *volgare* cu amprente vernaculare) în italiana modernă, unitară și literară, C.D. Zeletin, printr-o echilibrată fastuoasă între cele două limbi, printr-o strădanie excepțională ce înseamnă cercetare intraverbală, mimetism, volubilitate și făcând uz de un al șaselea simț, cel al fluenței limbajului poetic românesc, restituie farmecul și originalitatea textului original, inclusiv personalitatea sonetistului, fără să neglijeze vreo clipă sofisticata tehnică a sonetului (ritm, rimă, dispunerea grafică a celor două catrene și a celor două terține), dar mai ales proteica, polifonica, sculpturala lui muzicalitate. Încheiem comentariul la acest volum de referință printr-un citat din prefața profesoarei Natascia Tonelli, specializată în literatura italiană medievală și renașcentistă; trecând în revistă diacronic și analitic figurile pregnante incluse în acest volum bilingv, ea convalidează valoarea spirituală și umană a fiecăreia, dar și a sonetului ca formă poetică perenă: „Marea vitalitate a sonetului italian în perioada cea mai glorioasă a istoriei sale este perfect reprezentată de paginile acestei antologii, începând chiar cu misterioasele lui origini”.

SOFIA AVRAM

Asupra unor probleme de traducere din *Finnegan's Wake*

Eăci simt de parcă m-aș apropia de a fi sfârșită. În genune. Anna-maimul ene. Lasă-mă să mă las, doar un la, dacă lai, puternic potir tumultos revărsător. Toatecodanele este consumate. Câteodată. Așa. Pe câtă vreme tu de neclintit ești veșnic. Vhuuurr, vântul ăla vriscolitor ca deneunde! Ca în noaptea Apovestirii. Sărea trăgea tremura în mia gură ca săgeațili din farse. Des-frânatul Biciuielan, cum mi șfichiue obrajii! Mare, mare! Aici, zăgaz, apucă, insulă, pod. Unde tu întâlnești pe eu. Ziua z. Amintește-ți! De ce acolo în momentul ăla și doar noi doi? Nu eram decât o copilă, odrasla unui meseriaș. Fercheșiiifanaroni se fandoseau într-una, el sigur, el era pe al meu moft. Nimic altceva decât cel mai fudul filfizon din Shackville Strut. Și cel mai feroce maniac din câți au existat vreodată a fugărit un copil scâncind în jurul mesei alunecase cu un linguroi de grăsime. Nimic altceva decât regele nebunilor. Adula! Când m-a proptit de mașina lui de călcat și a aprins cele două lumânări ale noastre pentru duhetele noastre muzicale pe mașina de cusut. Sunt sigură că și-a împrôșcat vână în ochi ca să îi facă să fulgere să mă sperumineze. Cu tot și cu toate a fost groaznic de iubitor de mine. Cine o să-mi mai caute acum *găsește-mi-culori* prin văile deluroase Vikloefells? Dar am citit în povestea Viitorulseîntoarce că atâta timp cât blublele vor bate, focistățile nu vor înceta să existe. Vor exista altele dar nu și pentru mine. Datuși nu a știut niciodată că ne mai văzuserăm înainte. Noapte după noapte. Așa încât tânjeam să merg la. Cu tot și cu toate. Odată stăteai înaintele meu, răsând răsunător, cu lătratul tău și băteai din crengi pentru ca să mă vânturi răcoros. Și eu stăteam calmă ca mușchiul. Și deodată te repezeai peste mine, răgând întunecat, ca o umbră mare și neagră cu o privire ațintită lucindă ca să mă străpungi sângerând. Și eu înghețasem toată și imploram topire. De trei ori cu totul. Eram odorul drag al tuturor pe vremea aceea. O fată de prințuit. Iar tu erai cadagotul vulrege al mamițichii. Invadarea Indelangliei. Și, pe Toroare, ai închiuiat-o! Aveam buzele livide de bucuria fricii. Aproape ca acum. Cum? Cum ai spus cum îmi vei da tu mie cheia către inima mea. Și cum vom fi uniți în căsătorie până ce moactul despărți-ne-va. Și deși den separare-ne. Vai mie! Numai că, nu, acum eu sunt cea care trebuie să dea. Așa cum grenidi însăși a ficat. Cască cascada asta. Și nu poate

să fie preze-padă pentru todeauuna? Amint! Așșdori să am căutătura mai bună să mă ițesc din tine prin străluminarea golfului. Dar tu te schimbi, înderăcindu-te, te străischimbi de mine, pot să simt. Sau eu sunt cea care? Mă amestețesc. Iluminare în sfere înalte și întunecare în neant. Da, te schimbi, fiușoț, și transformi, pot să te simt, din nou pentru o fiicăsoață din dealuri. Imlamaya. Și ea vine. Înotând în stânjenumedul meu. Plonjăriafacând pe mea coadă. Doar un lucru trecut momentor șiret sprinten săltăreț plesnitor săritor baacolobaaci, preumbsărind. Saltarella intrându-și în drepturi depline. Mi-e milă de al tău vechisine cu care eram obișnuită. Acum unul mai tânăr este acolo. Încearcă să nu te desparți. Fiți fericiți, dragilor! Să dea domnul să mă înșel! Căci va fi înmiresmată pentru tine așa cum eram și eu când am ieșit din a mea mamă. Marele meu dormitor albastru, cu aerul atât de calm, abia dacă era vreun nor. În liniște și pace. Nu puteam rămâne acolo decât o veșnicie. E ceva ce ne scapă. Mai întâi simțim. Apoi cădem. Și acum las-o să plouă dacă îi place. Încetișor ori tare, cum ii place. Oricum, las-o să plouă, căci mi-a sosit ceasul. Am făcut tot ce mi-a stat în putință, atunci când m-ați lăsat. Mereu gândindu-mă dacă eu mă duc se duce totul. O mie de griji, o dijmă de necazuri și este oare cineva să mă înțeleaga? Unul într-o mie de ani de nopți? A mea viață toată am fost trăită printre ei dar acum ei se întorc împotriva mea. Și mi se întoarce stomacul pe dos de șarlataniile lor mărunte și meschine. Și de renghiurile lor josnice și pline de comoditate. Și tot lacumul se revarsă prin sufletele lor mici. Și tot leneșul se prelinge prin trupurile lor scârnave. Cât de mic este totul! Și eu care îmi dau mereu drumul la gură și îmi plâng singură de milă. Și îngân continuu, într-una. Te credeam poleit cu aur. Nu ești decât un bătăran. Credeam că ești ălmai grozav în toate, la bine și la rău. Nu ești decât o glumă. Acasă! Oamenii mei nu erau din lotul ăla destoinic atât cât îmi stă în putință. Căci toți cei neînfricați și răi și întunecați, ei sunt pe ei cade cade totul, scorpiile de mare. Nu! Nici pentru toate dansurile noastre sălbatică în toată larma lor sălbatică. Mă și văd printre ei, allianuvia superbimusețată. Cât de arătoasă era, sălbatica Amazia, când mă apuca de celălat sân! și ce mai ciudată e mândra Niluna, care îmi înșfăca din chiar al meu păr ! D-aia sunt ele năvalnicele. Ce mai vântoasă! Vântoasă ce mai! Și ciocnirea strigătelor noastre până ce ne eliberăm din lanțuri. Auravoles, zice, niciodată să nu îți seama de numele tău! Dar îmi întorc stomacul pe dos ei care e aici toți îmi repugnă. Bătăranind în solitudinea mea. Pentru toate vinele lor. Mă duc. Crudă soartă! Voi luneca ușor până ce se trezesc ei. Nu vor vedea niciodată. Nici ști. Nici dor de mine nu le va fi. Și e etern și etern e trist și etern e trist și frântă mă întorc la tine, tatăl meu rece, tatăl meu rece și turbat, tatăl meu rece, turbat și mânios, până la vederea de aproape numai a întinderii lui, a harababurii sale nesfârșite, murmurând, mă afundînmare și rău de sare și mă reped, a mea numai, în brațele tale. Le văd cum se ridică! Salvează-mă de furcile alea teribile! Încă două. Unadouă maimultămens mai multă. Deci. Avelaval. Frunzele mi s-au dus de pe mine. Toate. Doar una se mai ține încă. O voi păstra pe mine. Să îmi amintească de. Frr! Atât de dulce dimineața asta a noastră. Da. Du-mă cu tine, băiețașule, cum ai făcut și prin târgul de jucării. Dacă îl văd cum se năpustește asupra mea acum sub aripi larg albise ca și cum ar veni de la Arcangheli, socofund că m-aș murinde peste tălpile lui, umil-servil, numai să mă spalde. Da, suav. Acolo este unde. Mai întâi. Trecem prin iarbă tufii până la tufiș. Doreșșș! Un pescăruș. Pescăruși. Chemări îndepărtate. Vin, departe! Sfârșitul aici. Pe urmă, noi. Finn, din nou!

la. Sărutarefiin aminmine! Până la sfârșitulveacurilor. Cdr. Cheia către. Dată!
O cale o singură o ultimă o iubită de-a lungul!

Solilocviul Annei Livia- lectură și traducere din perspectivă feministă

Hotărârea de a prezenta acest demers și proces de traducere din perspectivă feministă, pe baza a două texte subînscrise acestui manifest se bazează în primul rând pe afilierea, sau mai bine zis legăturile textului selectat cu o așa-zisă „écriture féminine.” De fapt, cea mai importantă sciziune prezentă în fragmentul tradus constă în cea dintre limbajul masculin, patriarhal, care caută neîncetat să impună ordine asupra materialului heteroclit, divers, și cel feminin, care își găsește împlinirea în heterogenitate și care ridiculizează autoritatea. Am considerat prin urmare articolul lui Hélène Cixous, „The Laugh of the Medusa” și cel al lui Elaine Showalter, „Towards a Feminist Poetics” (cu elemente de psihodinamică a creativității feminine; lingvistica și problema unei limbi „femele”- ginocritica), ca fiind cele mai relevante în orientarea, lectura, interpretarea și traducerea (uneori luate ca etape consecutive, alteori simultane, alteori considerate în ordine inversă în scop de rectificare) acestor pagini din *Finnegan's Wake*.

După cum remarcă Seamus Deane în introducerea sa la ediția de față a cărții (1992), prin transmutarea problemei filosofice a scriiturii istorice (sau oricare alta) sub semnul divergenței de gen, se reflectă de fapt auto-scindarea într-o lume guvernată de dezagregare, lipsită de coeziune, în care masculinul și femininul sunt separate, iar prima categorie o domină în mod clar pe cea de-a doua; de aici nevroza, revoltele, mutilările și coșmarurile. Textul nu oferă o reconciliere între limbajul masculin și cel feminin, ori între alte categorii segregate pe acest criteriu. Caracterul secund al limbii este reprodus în toate celelalte forme de secundar pe care le cunoaște lumea, în special cea a femeii față de bărbat și de aici toate formele de opresiune pe care aceasta le suportă². De fapt, momentul ales în sine- noaptea- este încă un semn care denotă propensiunea pentru utilizarea unui limbaj „feminin,” în a cărui expresie senzorialul, dimensiunea fizică prevalează asupra „raționalului.”

Este evidentă, în fragmentul selectat, reflectarea în planul limbajului a dorinței femeilor de a-și scutura de pe umeri povara a ceea ce presupune sacrificiu în contractul social, de a furniza societății o formă mai flexibilă și mai liberă de discurs, una care să fie capabilă să exprime ceea ce până acum nu a constituit niciodată obiect de circulație în comunitate: enigmele corpului, visele, bucuriile secrete, rușinea, resentimentele celui de-al doilea sex. Prin contrast cu canalizarea unor sentimente de ură sau iubire față de literatura „masculină,” programul ginocriticii lui Elaine Showalter³ constă în constituirea unui cadru „femel” pentru analiza literaturii (femeilor), de a dezvolta noi modele bazate pe studiul experienței feminine, în loc de a-i adapta modele și teorii masculine. Această perspectivă poate fi cu succes aplicată fragmentului de față- solilocviul final al Annei Livia- iar acest lucru se reflectă clar în relevarea celor trei izotopii pe care este structurată analiza de față; în plus, lectura și analiza din perspectivă ginocritică nu are de ce să se limiteze doar la textele produse de femei.

Un prim „semn” de răzvrătire împotriva automatismelor urmate orbește și impuse de anumite „matrițe” prestabilite de „turnare” a limbajului, care își face simțită prezența în text în mod recurent, este recategorizarea la nivel morfologic și sintactic: „Annamores leep,” (primul cuvânt are aparența unui

substantiv de număr plural cu funcție de subiect, căruia i se atribuie predicatul "leap"; dar, aceeași structură poate fi citită ca „Anna more sleep”) de unde și o plurivalență a sensurilor dificil de tradus. Aici am optat pentru „Annaimul ene”- dihotomia sleep/leap se reflectă în traducere prin lene/ene, cu o evidentă pierdere de sens.

Un câștig de sens suplimentar prin traducere a fost însă posibil în cazul hibridului „Apophanyes,” suma eliptică a lui „Apocalypse” și „Epiphany” (revelație), prin soluția: „Apoveștii”(Apocalipsă+Vestire), în detrimentul celei mai fidele, ce ar păstra de altfel și intenția de ermetism, de idiosincrazie lingvistică: „Aporevelapsei”. Am obținut astfel structura „noaptea Apoveștii,” în care sensul original se regăsește, fiind totuși eclipsat de surplusul de sens: a-poveștii, ceea ce trimite la o „noapte” pierdută în *illo tempore*, un moment pierdut în negura vremurilor, început și sfârșit în același timp.

Deja putem trece la sistematizarea izotopiilor de apelative și atribute care domină textul: cele referitoare la imaginea bărbatului (din perspectiva mentalului feminin); cele care trimit la registrul senzorial feminin; și cele care reunesc „pilonii” experienței feminine de o viață vis-a-vis de ceea ce putem numi „contractul social” (statutul și datoria unei femei față de bărbat, familie, comunitate). Toate cele trei filiere comunică o vădită „revoltă” față de etichetele atât de natural împământenite, un refuz categoric al autorității falocentrice, nu prin același model de impunere masculină, ci printr-o ironie în același timp plină de afecțiune, dispreț și superioritate conștientizată, șoptită, dar niciodată declarată.

Să urmărim mai întâi manifestarea primei filiere în procesul de traducere, prin prisma manifestelor feministe alese: instanțierea „eternului masculin” în mentalul feminin. Ca termeni reprezentativi, relevanți în sensul selectării în izotopie se numără: *adamant (ever); shootest throbbst into me mouth; Ludegude of the Lashlanns; swaggerest swell; fiercest freaky; (eyes)flash for flightening me; fairly laughing, your bark and tan billows of branches; fan me cooly; rush upon me; roaring; great black shadow; to perce me rawly; corsergoth; said you'd give me the keys of me heart; sonhusband; mean cosy turns; lazy leak; small souls; bumpkin; brash bodies; but a puny; taddy.*

Să reluăm acum cu traducerile respectivelor sintagme, precum și cu justificarea în anumite puncte a alternativelor posibile și a opțiunii ulterioare stabilirii acestora: *de neclintit (ești veșnic); sărea trăgea tremura în mia gură* – nu trebuie ignorat faptul că personajul Anna Livia este alegorizat și ca râu, iar în discursul său, se manifestă ambele dimensiuni- femeie irlandeză pe moarte și fluviu care se varsă în ocean (am considerat a doua instanță ca exprimare a Femeii, ca așa-zis "etern," iar vântul- în relație cu fluviul- ca principiu masculin, activ, invaziv); *Des-frânatul Biciuelan* (păstrez plurivalența din original: fonetic, *lude* este omofon cu *lewd-* libidinos, lubric; pe de altă parte, se vizează în primul rând o caracteristică a vântului, și am reușit din acest punct de vedere să mențin și în traducere ideea de „imposibil de oprit”, prin marcarea celor două cuvinte care compun unul nou: des+frânat); *cel mai fudul filfizon* (de remarcat brusca schimbare de ton și instaurarea unei ironii amare, resemnate și în același timp concesive, iertătoare); *feroce maniac; să mă sperumineze* (ca și în original, am optat pentru un hibrid între *a speria* și *a lumina*; în traducere totuși, substratul erotic se întâmplă să fie chiar mai evident decât în original); *cu lătratul tău și băteai din crengi* (remarcăm consecvența expresiilor de natură să susțină agresivitatea, auto-impunerea autorității principiului masculin); *răgând; umbră mare și neagră; să mă străpunji sângerând* (determinantul

gerunziu se aplică ca și complement verbului, nu subiectului); *cadagotul; fiușoț* (iată cum se definește **bărbatul** în raport cu femeia, de când se naște și mai departe); *șarlataniiile lor mărunte și meschine; renghiurile lor josnice/infame* (am optat pentru „josnice” ca denotând disprețul cu o mai mare intensitate și implicare) *și pline de comoditate/precauție* (am optat pentru „comoditate”, deoarece „precauție” ar putea implica o conotație pozitivă ce nu apare însă în original); *sufletele lor mici; trupurile lor scârnave/nerușinate* (am optat pentru „scârnav”, întrucât implică și o conotație de repulsie fiziologică, de dezgust, de care cea de-a doua alternativă este lipsită), *bădăran, decât o glumă*.

Este foarte interesant de urmărit alternanța și gradul sporit de fluctuație între diverse atitudini contradictorii față de tovarășul de o viață, bărbatul iubit, idealul masculin (în ambele sensuri: de IDEE, dar și de model pozitiv la care se tinde) care se succed în mod paradoxal: admirație, idolatrie, ironie, desconsiderare, dispreț, imprecizie.

După cum formulează Cixous în eseul său „The Laugh of the Medusa”, aproape tot ce se scrie de către femeii este despre feminitate: despre sexualitatea lor, adică, despre complexitatea lor infinită și mobilă, despre stimularea unei părți sau a alteia a corpului ei; nu despre destin, ci despre o pornire sau alta, despre călătorii, răscruci, drumuri istovitoare, descoperiri ale unor noi zone, uneori prea șovăielnic și timpuriu pentru a fi direct. Corpul unei femei, cu nenumăratele sale praguri de patimă, spărgând jugul pus de cenzorii săi, va face ca monotonia limbii mame să reverbereze de o multitudine de limbi, articulând abundența de sensuri care o străbat în toate direcțiile⁴. În acest spirit se poate citi și traduce cea de-a doua izotopie pe care am stabilit să o delimitiez în mod selectiv: *longed; I'd lie, as quiet as a moss; I'd frozen up and pray for thawe; livid, from the joy of fear; changing from me, I can feel; I'm getting mixed; brightening up and tightening down; becoming lothed to me; I thought you the great; see meself among them, allaniuvia pulchrabelled; I'm loothing them; loonely in me loneness; I am passing out; makes me seasilt saltsick; I see them rising; save me; Avelaval, carry me along; I sink I'd die down; numbly, dumbly, the keys to. Given! A lone a last a loved*.

Tot Hélène Cixous în „The Laugh of the Medusa,” constată faptul că aproape întreaga istorie a scrisului se confundă cu istoria rațiunii, pentru care se constituie simultan ca efect, suport, cât și unul dintre cele mai privilegiate alibiuri, căci s-a suprapus pe tradiția falocentrică. Practica feminină a scrisului (cititului, interpretării, căci orice astfel de demers este și o re-scriere) depășește întotdeauna discursul ce stabilește termenii sistemului falocentric. Va fi conceput numai de subiecți ce sparg automatismele, de figuri pe care nici o autoritate nu le va putea subjugă.

Idee ușor de regăsit și în această a doua înlănțuire de reprezentări ale celor mai subiective, interioare, secrete stări ale sufletului feminin, în care paradoxurile abundă: *Tânjeam; și eu stăteam calmă ca mușchiul; și eu înghețasem toată și imploram topire; (buzele) livide de bucuria fricii*—oximoron ce subliniază reacțiile și atitudinile contradictorii ale femeii față de experiențele trăite; totodată însă, formularea își propune o abordare ironică a clișeului care plasează astfel de senzații sub semnul instabilității, chiar isteriei, anxietății, negând cu totul posibilitatea unei sensibilități hiperactive la nivel senzorial și psihologic; *te străischimbi/răcești de mine, pot să simt*—în cazul de față m-am oprit la varianta „străischimbi,” pentru a nu mă îndepărta de original, iar adaosul de sens și hibridizarea, care de altfel lipsește în original, este menită să susțină scindarea la nivelul limbajului și să recupereze, tot pe această linie, elemente

anterioare care nu au putut fi echivalate; *mă amesteșesc* (a amesteca+a ameți) – confuzia, sentimentul se stranietate marcat de formularea hibridă, cu care se confruntă subiectul în raport cu rememorarea vieții, moment simultan cu moartea; *iluminare în sfere înalte și întunecare în neant* – din nou, structură antitetică, unde am ales exacerbarea semnificației, în detrimentul fidelității, în virtutea faptului că structurile originale se bazau pe jocul de sintagme verbale prepoziționale (*phrasal verbs*), acesta fiind imposibil de redat în limba română; *te credeam poleit cu aur; mă și văd printre ei, allianuvia superbimuseșată* – în original: „pulchrabelled”: „puchritude,” în registru formal, înseamnă, conform dicționarului Merriam-Webster, „physical comeliness;” luând în considerare acest fapt, precum și hibridizarea și recategorizarea morfologică a celor două unități lexicale, am optat pentru o structură hibrid între „superb” și „înfrumuseșată”; nu este dificil de remarcat în această structură redundantă reflectarea și auto-reflectarea femeii ca obiect, prin prisma criteriilor extrinseci, „obiective,” impuse de opoziția cu „printre ei”; *toți îmi repugnă; bătăranind în solitudinea mea* – din nou suntem martori la imixtiunea masculină în individualitatea feminină, ce vine să (se) impună în mod grosier și să întineze astfel sufletul feminin; *mă duc; socofund că m-aș murinde; umil-servil; o singură o ultimă o iubită* – ultimele cuvinte prin care Anna Livia se referă la sine însăși, la ce a însemnat ea pentru *restul* și, indirect, vice-versa; tonul este unul calm, împăcat cu sine și împăciuitor cu restul- personajul își proclamă unicitatea, împărțind totodată o iertare superioară dar și resemnată, rostită cu ultima suflare.

În sfârșit, putem trece la cea din urmă reflectare auto-referențială a femeii în propriul mental și imaginar despre sine în raport cu alteritatea lumii înconjurătoare. Este evident că unele suprapuneri între cele trei linii de selecție au fost inevitabile; de remarcat însă cât de pregnant sunt clișeele impuse de o tradiție masculină impregnate în acest ultim grupaj, cât și dorința vădită de a răsturna aceste forme pre-fabricate prin limbaj, astfel ca femeia să poată utiliza propriile instrumente în scopul reprezentării sinelui și al lumii: *I was the pet of everyone; a princeable girl; we'd be married till delth to uspar; First we feel. Then we fall; I done me best when I was let; a hundred cares, a tithe of troubles, is there one who understands me?; I am lothing their little warm tricks; me letting on [...] liting on all the time; I can see meself among them; the clash of our cries till we spring to be free, loothing them [...] for all their faults, I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad, bearing down on me [...] from Arkangels, die down over his feet [...] only to wash up.*

Să urmărim acum încercarea de traducere a acestor sintagme ce constată și totodată încearcă să „spargă” anumite clișee legate de percepția femeii față de ea însăși, dar încurajate și întreținute de partea „opusă;” de fapt, nu este foarte greu de descifrat nici nota polemică și ironia ținută către prejudecățile asumate și instituite de către o lume bărbaților: *eram odorul drag al tuturor* – copilul/femeia ca obiect, căci știm că femeia este inclusă la un loc cu copilul într-o stare de inferioritate avantajoasă, privilegiată; *o fată de prințuit* – femeia ca obiect, date fiind implicațiile materiale ale expresiei de la care s-a pornit, „de (ne)prețuit;” în orice caz, „vocea” Annei Livia intervine cu o suprapunere lexicală și de sens spectaculoasă, ce adaugă un plus de valoare și merit fetei, cu un ton derizoriu însă, nelipsit de ironie; *vom fi uniți în căsătorie până ce moactul despărți-ne-va* — greutatea, povara „actului” social, și implicit a presiunii contractului social pe care femeile se angajează să îl ducă la bun sfârșit, față de soț, familie, și în ultimă instanță- față de comunitate, prin pro-

creare și prin educarea copiilor; este conștientizată și asumată, după cum se vede și în următorul citat, limitarea femeii în societate; *Am făcut tot ce mi-a stat în puteri/putință, atunci când m-ați lăsat* — aici am optat pentru alternativa „putință,” variantă ce reflectă cu succes atitudinea de „mâini legate,” incertitudinea afirmației fiind în directă corelație cu antonimul cuvântului: „ne-putință”; *o mie de griji, o dijmă de necazuri, este oare cineva să mă înțeleagă?; mi se întoarce stomacul pe dos de șarlataniile lor mărunte și meschine; și eu care îmi dau mereu drumul la gură și îmi plâng singură de milă și îngân încontinuu* – logoreea, patetismul și nemulțumirile femeii sunt de această dată ironizate, ca semn al slăbiciunii ei; în același timp însă, prin ambiguitatea ce planează asupra vocii care „vorbește” în text (aceasta putând să aparțină în acest moment principiului masculin), este vizată polemic și atitudinea masculină, care deplânge neîncetat „lamentările” femeii, ignorându-i motivele sau sentimentele; *mă și văd printre ei, allaniuvia superbimusețată; ciocnirea strigătelor noastre, până ce ne eliberăm din lanțuri* – din nou limbajul este un instrument de revoltă împotriva oricărei autorități; *voi luneca ușor până ce se trezesc ei; Nu vor vedea niciodată. Nici ști. Nici dor de mine nu le va fi; de la Arcangheli; aș murinde peste tălpile lui [...] numai să mă spâlde* – femeia revine la căință și la umilință, la prosternarea în fața unui Dumnezeu-bărbat prin supunerea față de o altă instituție profund „contaminată,” de fapt guvernată de falocentrism- Biserica Creștină; teama, neputința în fața morții, dar și a oprobiului comunității înăbușă orice inițiativă de revoltă.

Concluziile ce marchează această abordare se pot formula tot prin prisma ideilor lui Showalter („Towards a Feminist Poetics”), și anume: experiența nu este emoție – ecuația feminin-irațional nu mai poate fi valabilă; suntem fiicele unei tradiții masculine, ale dascălilor, profesorilor noștri, îndrumătorilor noștri de licență, disertație- de aici conștiința noastră scindată, ruptura din noi. Scopul unui astfel de demers interpretativ se concretizează astfel în sensul descoperirii unei noi limbi, a unei noi modalități de lectură care integrează inteligența și experiența noastră, rațiunea și suferința noastră, scepticismul și viziunea noastră.

¹ *FINNEGAN'S WAKE*, With an Introduction by Seamus Deane. London: Penguin Books, 1992, pp. 626-628 (solilocviul Annei Livia). Traducerea fragmentului de mai sus aparține Sofiei Avram.

² Seamus Deane, Introduction to *Finnegan's Wake*, London: Penguin Books, 1992, p. xvi.

³ Elaine Showalter, *Towards a Feminist Poetics*, în *Contemporary Critical Theories: A Reader*, p.169.

⁴ Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*, în *Contemporary Critical Studies: A Reader*.

LIVIU GRĂSOIU

Contribuții...

...În critica și istoria literară, domeniu considerat de comentatorii experimentați sau începători, activi în presa scrisă ori în audio-vizual, drept dominant printre realizările literare ale anului trecut. Aprecierea mi se pare corectă, nici poezia, nici proza, nici dramaturgia neoferind, cel puțin la o evaluare deformată de apropierea în timp, opere demne de a intra pe porțile posterității. Excepțiile le constituie însă eseistica și, mai cu seama, din nou, memorialistica, ilustrată la vârf și în 2008 de **Memoriile** lui Valeriu Anania, de **Portretele** redactate de Zoe Dumitrescu-Bușulenga și de **Confesiunile unui cafegiu**, autorul fiind un necunoscut până acum, pe numele său, Gheorghe Florescu. De remarcat că și acest volum a fost catalogat, cu entuziasmul specific adolescenților nematurizați la timp, drept „cartea anului”, atribut acordat cu generozitate și **Istoriei...** scrise într-un sfert de veac de N. Manolescu. Însă voi remarca eforturile și reușitele unor specialiști aproape inexistenți pentru jurnaliștii urechiști, al căror număr a crescut alarmant, ca și pentru membrii binecunoscutelor grupări și bisericuțe literare, patronate de reviste cu prestigiu solid cândva, dar incert în vremea din urmă.

Cred că puțini cititori din țară știu că la Ploiești, sub egida Bibliotecii Județene „Nicolae Iorga”, se tipărește o colecție numită „Cărticica de buzunar”, având și respectând formatul sugerat de titlu. Producția sa numără, printre altele, și reeditări ale câtorva secvențe din creația lui I.L. Caragiale, omul și scriitorul pe care ploieștenii nu l-au uitat niciodată, mai bine de un veac. După ce a publicat antologia **Cele mai frumoase scrisori**, prefațată și profesionist adnotată de Constantin Hârlav în 2000, apoi o culegere de **Versuri** alcătuită și comentată de Stancu Ilin și, în același an 2005, o selecție **Caragiale – interviu**. **Plebiscitul presei** datorată tot lui Constantin Hârlav, în 2008 inimosul profesor Nicolae Boaru, directorul amintitei biblioteci județene, l-a sprijinit pe Stancu Ilin să întocmească o altă „cărticică” de reală utilitate: **I.L. Caragiale – om politic**. După cum se observă, iar cunoscătorii o știu prea bine, cei doi cercetători (Stancu Ilin și Constantin Hârlav) sunt printre cei mai serioși exegeți în contemporaneitate ai operei lui I.L. Caragiale, iar interesul lor, dublat de inventivitatea și talentul critic al prof. N. Boaru, reprezintă o contribuție adevărată în nesfârșita aventură a redescoperirii marelui clasic, văzut tot mai

des ca un pandant al lui Eminescu. Spre groaza celor ce vorbesc cu dispreț despre literatura română, despre valorile și tradițiile ei.

Prin colecția inițiată la Biblioteca „Nicolae Iorga” nu se urmăresc cine știe ce înalte scopuri științifice sau interpretări de zguduitoare originalitate. Pur și simplu se caută permanenta circulație a unor texte mai rar tipărite, menite a completa imaginea pe care, orice absolvent de liceu, se spune, o are asupra unei personalități unice. **I.L. Caragiale – om politic**, recenta apariție girată de Stancu Ilin și prof. N. Boaru, vorbește încă o dată despre actualitatea opiniilor social-politice ale incontestatului mare clasic, arătându-l fără reticențe în postura de agent electoral. Atât și nimic mai mult. Nici ideolog, nici aspirant la un loc în parlament, ci drept un om foarte inteligent, ce apărea în public descinzând din celebrele sale personaje, spre a-l susține pe Tache Ionescu. Partizanat politic, oratorie spumoasă, succes garantat la un auditoriu dornic să-l revadă pe autoexilatul de la Berlin. Intențiile editorilor – atinse în totalitate.

La fel de salutară mi se pare cartea datorată fraților Ion Iustin și Pompiliu Mihai Constantinescu, intitulată **Contribuții biobibliografice și critice Pompiliu Constantinescu** (Ed. Sigma, București, 2008). Cei doi nepoți de frate ai ilustrului critic interbelic s-au remarcat demult prin devotamentul pentru cultura română în general (primul a fost bibliotecar la Universitatea craioveană, cel de al doilea este un distins poet și profesor în învățământul secundar, urmând tradiția familiei) la cunoașterea căreia au ajutat prin masivele tomuri despre considerațiile referitoare la romanul românesc, cât și față de viața și opera celui ce a strălucit în critica de întâmpinare alături de Vl. Streinu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Ov. Papadima și alți câțiva, în deceniile liniștite dintre cele două războaie. Cu excesivă modestie, Mihai Pompiliu Constantinescu declară că actuala contribuție (*reală* și folositoare tuturor celor interesați) își propune să îmbogățească datele biobibliografice referitoare la Pompiliu Constantinescu. Pozitive sunt, în acest sens, nu doar „Iconografia” – realmente surprinzătoare și demonstrând atașamentul lucid față de cel evocat, cât mai ales analiza opiniilor despre roman și a „problemelor lui”, sector unde criticul s-a remarcat prin ceea ce îl caracteriza și-l individualiza: precizia termenilor, limpezimea discursului, profunzimea cunoașterii subiectului. Chiar dacă nu s-a dorit o nouă monografie despre un critic mort când nimeni nu se aștepta, actuala exegeză adună cam tot ce ar trebui aflat despre viața, opera și destinul lor în timp, ale unuia dintre cei mai importanți critici de altădată, ca și despre opiniile sale teoretice privind romanul românesc. Trecând peste unele redactări inabile, văd în **Contribuțiile** referitoare la Pompiliu Constantinescu un act necesar, născut din iubire firească față de un erudit într-ale literelor românești. Atitudine exemplară de devotament, alăturată altora, din ce în ce mai greu de găsit la ora actuală.

GEORGE ASTALOȘ

Invitație la evaziune

S pun undeva, nu-mi amintesc cu exactitate unde, un fel de motto: „tânărul poet își manifestă mocnit revolta, nu pentru că ar fi nemulțumit de felul în care își articulează poezia, ci pentru că înaintașii lui, aflați încă pe gazonul creației lirice nu-i recunosc din primul gest de apropiere calitatea novatoare a poeziei”.

Am parcurs recent volumul de sonete al poetului Octavian Mihalcea, **Flagel**, care, dacă am descifrat bine tabloul referențial al scrierilor lui, în afara unei prezențe, foarte susținută, în diverse publicații literare, a semnat cu câțiva ani în urmă (mai exact în 2004) un volum de versuri intitulat sugestiv **Bărbatul artei sângerează fluturi**.

Am făcut pirueta din paragraful precedent pentru a ajunge la premisele unei analize simple la care mă inspiră trecerea lui Octavian Mihalcea de la poezia versului liber la forma fixă a expresiei poetice. Și nu la orice formă fixă ci pur și simplu la sonet, care nu ne vine de foarte departe, dacă privim timpul prin lentila mileniilor de litere, dar care instruiște despre ceea ce la început a fost moftul de a complica exercițiul liric, mai întâi prin rimă, mai apoi prin metrică și, în fine, prin cadastrul întregului dispozitiv al poemului.

Ei bine, Octavian Mihalcea arde pur și simplu etapele pe care prin forța creației, toți, dar absolut toți predecesorii lui le-au parcurs, de-a lungul carierei lor, indiferent de generații sau de percuția împlinirii. Aș putea scrie un eseu despre măiestria sonetului la Octavian Mihalcea. Venind pe o pistă semnalizată sub privirile mele de un Tudor George, zis Ahoe, sau de un Teodor Pâcă, cred că am, nu numai capacitatea, dar și calitatea de a nota sinuozitățile cuceritoare ale sonetului și, prin carambolaj, ale sonetistului. Octavian Mihalcea, prin bogăția rimei, prin profunzimea discursului liric și prin ticăloșia cu care își camuflează esteticul, încântă și descântă orice cititor ce are șansa să se flageleze cu sonetele unui aparent poet tânăr tăvălit în maturitatea gândirii poetice. Aștept viitoarele titluri ale tânărului meu coleg pentru a-i arăta cu degetul pe cei care cred că poezia este o croazieră de plăcere din care se iese cu un statut social. Poezia nu cere certitudini, ea incită și provoacă evaziune.

Criticul și utopiile realului

A doua carte publicată de Ana Dobre, **Utopiile realului** (Fundatia Culturală Libra, București, 2008), repune accentul pe actul critic, care se prelungește prin eseistică, dar și prin unele cercetări de istorie literară. Cartea de debut, „Rinocerii și Don Quijote” (2007), însuma o serie de eseuri și luări de poziție în care predominau subiecte vizând literatura și viața literară, fără a fi ocolite și alte teme de interes, textele ilustrând un spirit cultivat și deschis, profund și exuberant, analitic și tăios, însă capabil să înțeleagă și să se facă înțeles pe deplin. Iar o serie de articole și studii despre mari clasici ai literaturii române (Mihai Eminescu, Hortensia Papadat-Bengescu ș.a.), ca și cele vizându-l pe Miron Radu Paraschivescu, conturează pe deplin profilul unui critic de care trebuie neapărat să ținem seama (noi, cu atât mai mult, căci s-a întâmplat să-i fi intuit talentul și să-i fi asigurat adevăratul debut publicistic în paginile revistei „Meandre”, în urmă cu nu prea mulți ani).

După cum bine a sesizat Horia Gârbea, în prefața sugestiv intitulată „Drumul de la catedră la trapez”, Ana Dobre citește cu aceeași înțelegere și pe scriitorii clasici ai literaturii române, ca și pe cei interbelici, și pe scriitorii generației '60 a secolului trecut, ca și pe cei optzeciști, nouăzeciști și douămiiști. Din această perspectivă, este de observat că, deși este construită secvențial pe cinci calupuri „critice” (portrete, proză, poezie, critica criticii și ese, mărturii despre trecut și prezent), cartea este unitară în sine, cuprinzând mare parte din cronicile literare pe care autoarea le-a publicat în anii 2000-2006, în principal în revistele „Luceafărul”, „Viața românească”, „Convorbiri literare”, „Ramuri”, „Pro Saeculum”, „Sud” și „Meandre”.

Între „portrete”, construite de fapt din mai multe cronici la cărțile publicate în ultimii ani de scriitorii respectivi, se disting cele rezervate lui Horia Gârbea și Ștefan Mitroi, de reținut fiind și cele care îi privesc pe Gheorghe Stroe, Stan V. Cristea, Daniel Dincă și Dumitru Vasile Delceanu. Între *prozatori*, Fănuș Neagu este așezat întâiul, după care trebuie neapărat menționat Marius Tupan, urmat de Ioan Neșu, Gheorghe Filip, Dan Miron, Șerban Tomșa, dar și de Ioana Baetica. Între *poetii*, la fel, Gheorghe Pituț este așezat întâiul, după care trebuie menționați Liviu Ioan Stoiciu, Constantin Abăluță, Leo Butnaru și Ioana Dinulescu, urmați de Angela Furtună și Paul Aretzu, dar și de Ilie Gorjan și Theodor Răpan. Între *critici*,

Îi așază întâi pe George Gană, Mihai Drăgan, Gheorghe Drăgan, cărora le face succinte portrete critice, urmași de Alexandru Dobrescu, Ion Cristofor și - nu în ultimul rând – Alex Ștefănescu. În fine, între *memorialiști*, îl așază mai întâi pe Constantin Țoiu (plasat în carte între prozatori!), apoi pe Irina Mavrodin și pe Dumitru Andrecă, dar și pe Petru Groza (care ar fi putut prea bine lipsi, atâta vreme cât în carte n-au fost incluse cronici bine scrise despre alte cărți cu mult mai bune!). O asemenea panoramă reprezintă, evident, o „fereastră” prin care autoarea (criticul, adică!) a încercat să vadă o parte din literatura publicată în perioada vizată, fără a impune anumite concluzii decurgând din evaluările critice exprimate.

Pentru noi, însă, o primă impresie se impune, și anume că, Ana Dobre nu se sperie defel de textul literar, citind cu aceeași condescendență atât textele clasicizante (Gheorghe Pituț - dintre poeți, Fănuș Neagu, Horia Gârbea, Ștefan Mitroi, Marius Tupan - dintre prozatori), cât și pe cele textualiste (Constantin Abăluță, Paul Aretzu – dintre poeți, Gheorghe Stroe, Dan Miron, Șerban Tomșa – dintre prozatori) ori fracturiste (Ioana Baetica – dintre prozatori). Totuși, când citește cărțile unor critici și istorici literari, o anume prudență își face loc, exprimarea este echilibrată și concisă, căutând calibrarea în raport de particularitățile întregii opere a celui vizat (cum este cazul portretelor critice), ori în raport de felul în care s-ar putea să fie receptată, în ansamblu, opera critică respectivă (cum este cazul cu „Istoria literaturii române contemporane” a lui Alex Ștefănescu).

Ana Dobre comentează, între altele, câteva bune cărți de poezie, precum: „Călătorie în Uriaș” a lui Gheorghe Pituț (2002, cuprinzând postume), „Odăile” a lui Constantin Abăluță (2001), „La plecare” a lui Liviu Ioan Stoiciu (2003), „Orașul lui Heidegger” a Ioanei Dinulescu (2003) ori „Cartea psalmilor” a lui Paul Aretzu (2003). Se vede însă că nu este impresionată neapărat de simbolistica exterioară a textului, cât mai ales de cea interioară, căutând să descifreze cu precădere textura de ansamblu a construcției lirice, respectiv semantica textului, în corelație cu semnificațiile acestuia, cu mesajul și contextul în care autorul le edifică ori cu direcția spre care le îndreaptă. Uneori insistă, însă, pe o analiză amănunțită a textelor poetice, pe decriptarea mesajului poetic al cărții în ansamblu ori al unor poezii, pe devalorarea temelor și metaforelor predilecte ale poezilor.

Totodată, Ana Dobre comentează și câteva excelente cărți de proză, precum: „Asfințit de Europă, răsărit de Asie” a lui Fănuș Neagu (2004) și „Vămile depresiunii” a lui Marius Tupan (2002), alături de altele foarte interesante, precum: „Căderea în cer” a lui Ștefan Mitroi (2004), „Fotograful de mirese” a lui Gheorghe Stroe (2004), „Vine președintele!” a lui Gheorghe Filip (2003), „Alesul” a lui Ioan Neșu (2002), „Scândurica” a lui Dan Miron (2006) ori „Maimuțe în haremul nopții” a lui Șerban Tomșa (2006). Ca și în cazul cărților de poezie, dar poate cu mai multă transparență acum, urmărește cu insistență arhitectura construcțiilor epice, un bun prilej pentru asociații adesea interesante și îndrăznețe. Obsesia rămâne, însă, căutarea unor relații - de tipul: sacru-profane (la Ștefan Mitroi), om-putere (la Ioan Neșu), om-viață-destin (la Ștefan Mitroi), a unor teme - precum: creația (la Marius Tupan), libertatea (la Ștefan Mitroi), timpul (la Marius Tupan, Daniel Dincă), paradoxul temporal (la Ștefan Mitroi), conflictul dintre generații (la Fănuș Neagu), ori a unor motive - precum: al intrusului (la Șerban Tomșa), al străinului (la Ștefan Mitroi), al labirintului (la Marius Tupan, Șerban Tomșa) ș.a. Lectura textelor este în registru simbolic, dar aplicată, urmărind totodată evoluția personajelor, relațiile

dintre timp și istorie, dintre realitate și ficțiune, dintre real și fabulos, ca și tehnica și stilul scriiturii.

De asemenea, Ana Dobre comentează și două bune cărți de teatru, respectiv „Cine l-a ucis pe Marx?” a lui Horia Gârbea (2001) și „Mașina de scârpinat” a lui Ștefan Mitroi (2006). Observațiile anterioare sunt valabile și în cazul comentariilor pe marginea acestor cărți, cu o remarcă în plus pentru analiza mai atentă a personajelor.

Dintre cărțile memorialistice pe care le comentează Ana Dobre, reținem „Memorii din când în când” a lui Constantin Țoiu (2003) și „Convorbiri cu Alexandru Deșliu” a Irinei Mavrodin (2004). Atenția critică este centrată acum mai ales pe fapte și detalii încărcate de o anume simbolistică general-umană și spirituală.

În fine, Ana Dobre comentează și câteva cărți de critică literară, precum: „Aron Cotruș între revoltă și rugăciune” a lui Ion Cristofor (2004), „Exerciții de balistică” a lui Radu Săplăcan (2003) și „Butoiul lui Diogene” a lui Alexandru Dobrescu (2003). Adecvarea comentariului critic iese, în acest caz, în deplină evidență, aderența la același tip de metodă sau de viziune trădând, fără voie, o voluptate colocvială a discursului. Cât privește „Istoria literaturii române contemporane” a lui Alex Ștefănescu, comentariul este îndrăzneț și tranșant deopotrivă: „Alex Ștefănescu și-a creat/impus propria metodă constând într-un amestec bine proporționat de literatură (*id est* ficțiune), istorie, critică și vizionarism.”. Adică, „Propunându-și o selecție exigentă, extrem de exigentă, imaginându-și lucrarea ca pe o Arcă a lui Noe pe care s-a străduit să ia «tot ce era mai frumos, mai semnificativ și mai demn de salvat din literatura contemporană într-o vreme nefavorabilă literaturii», Alex Ștefănescu este un Noe la fel de intransigent ca și acel Noe mitic.”.

Ana Dobre cultivă o anume tendință spre comentariile aplicate pe text, în care inserează uneori paranteze sau volute livrești, trimiteri sau citate docte, pentru ca până la urmă să construiască o interpretare echilibrată, în concordanță cu valoarea cărții analizate. Aprecierile sale n-au ajuns aproape niciodată în dezacord cu altele ulterioare, ceea ce nu-i puțin lucru.

Important este, totodată, și faptul că Ana Dobre are de-acum consolidată concepția critică. La începutul unei cronici literare, de pildă, pune această mărturisire: „A scrie înseamnă a *te scrie*, acea «scriere cu tine însuși» despre care vorbea Nichita Stănescu. Înseamnă, așadar, a te căuta, a-ți descoperi tainele și tainițele ființei, a coborâ în tine însuși, a avea curajul de a merge până la capătul eului. A avea curajul de a recunoaște plusuri și minusuri ale ființei, ale sistemului de valori la care te raportezi și care poate suferi schimbări la un moment dat. Ar fi tautologic să spun că literatura este viață. Iată, am spus-o. N-ar putea fi nici imaginată, nici gândită, în afara omenescului; literatura este o întâmplare cu oameni.”. Citită în „oglină”, reflecția respectivă ar putea suna ca o mărturisire de credință a criticului, în sensul că, a face comentarii critice pe marginea cărților înseamnă o „scriere cu tine însuși” despre acestea, care nu pot fi comentate „în afara omenescului”, literatura fiind, prin urmare, „o întâmplare cu oameni”. Iar critica literară este și ea, la urma urmei, tot „o întâmplare cu oameni” - o întâmplare cu cărți, ai căror autori sunt și ei oameni și scriu despre oameni, despre gânduri, despre sentimente, despre fapte ale oamenilor.

Ana Dobre are însă un stil propriu. Cum zice Horia Gârbea, „nu ajunge la frivolitate, nici măcar la un impresionism exagerat”, dar aprecierile sale critice „sunt totuși sobre, calculate, decente”.

„În plin glissando”...

O revelație copleșitoare, de neuitat, este romanul de debut al lui Sebastian Sârcă, *Jurnalul unui răzvrătit*, publicat, în bune condiții grafice, la editura târgovișteană „Pildner & Pildner”, în trei volume: vol. I (*Capcana*) și vol. II (*Rezervația*) apărute în 2007, vol. III (*Evadarea*) în 2008. Masivă, impozantă, escortată, pe cai mari, de referințe critice cu greutate (semnate de Romul Munteanu, Valentin Protopopescu, Geo Vasile, Gabriel Rusu, Tudor Călin Zarojanu, Andrei Milca, George Mirea, Titus Vișeu și, ultimul pe listă, cu voia dumneavoastră, Dan C. Mihăilescu), și scrisă cu o mână sigură, de profesionist, trilogia romanescă lasă impresia că, dacă ar fi apărut ceva mai devreme, i-ar fi asigurat autorului ei, fără niciun dubiu și de la bun început, un loc fruntaș în istoriile literaturii române. Sebastian Sârcă, reputat om de radio, cu o voce mai cunoscută, deocamdată, decât scrierile sale, stăpânește cu dezinvoltură și virtuozitate registre stilistice extrem de diversificate, mergând de la lirismul naiv și intens al scrisorilor de dragoste la limbajul de lemn și PFL al politrucilor din ultimul deceniu al „Epocii de Aur”; la fel de variat este și spectrul „socio-logic” îmbrățișat de romanul său, de la mahalaua bucureșteană ori groapa de gunoi sau fiare vechi de la Glina la nomenclatură sau mediul universitar, cu o știință a detaliului psihologic sau pitoresc greu de egalat; de asemenea, narațiunea este abil condusă între realismul dominant și un fantastic discret, de bună calitate.

Subscriem, nu fără entuziasm, sub imperiul senzațiilor de după lectură, la formula profesorului Romul Munteanu, de „roman aproape total”, cu structură „caleidoscopică”: roman de formare, de familie, roman polițist, roman politic, roman epistolar, gen proteic, în definitiv, deschis tuturor experimentelor de scriitură, dar înainte de toate mustind de viață, o viață care bate oricând filmul sau literatura, cu o autenticitate ce ne face să bănuim că autorul va fi integrat, în textura scrisului său, documente absolut reale, greu (sau imposibil) de imitat.

Protagonistul ciclului romanesc este „răzvrătitul” Seninu Gheorghiu, de formație filosof, provenit neîntâmplător (așa cum s-a mai remarcat) din stirpea camilpetrescianului Ștefan Gheorghidiu sau a celui mai iubit dintre pământeni, Victor Petrini. Și acesta se înscrie cu forță într-o galerie de mare tradiție în literatura română: cea a dezadaptaților lucizi, înzestrați din belșug pentru suferință, al căror destin are ca efigie albatrosul baudelairian, dezavantajat tocmai de calitățile sale. (În paranteză fie scris, și în aceeași ordine de idei, numărul de pagini al acestei trilogii poate fi total descurajant pentru unii...)

În jurul acestuia se conturează, cu un firesc desăvârșit, mai multe personaje-reflector, de extracții sau profesii diferite, mari amatori de lectură și de interminabile discuții, soi de „Crai de Centru Civic” (după expresia mai mult decât inspirată a lui Dan C. Mihăilescu): unii dintre ei au făcut pușcărie, au cunoscut în carne și oase „binefacerele” orânduirii comuniste, ale „edificării societății socialiste multilateral dezvoltate” și ale creării „omului nou”, și toți se raportează cu maximă prudență la regimul sub care le-a fost dat să trăiască. Aici ar fi de remarcat că autorul are grijă să nu acuze fățiș epoca de tristă amintire, preferând expunerea nudă a faptelor sau comentariile sobre ale personajelor sale.

Cu o singulară obstinație, eroul principal se definește, treptat, în special pe două coordonate: relația cu mediul politic (în care individul pare dinainte învins de sistem, motiv din fericire insuficient să renunțe la luptă și să pactizeze cu sistemul opresiv, descoperind, în schimb, solidaritatea cu multe alte victime ale regimului) și relația cu iubirea: eșuând periodic în ambele direcții, personajul capătă o aură tragică, ce-i subliniază lipsa cronică, funciară, de disponibilitate pentru adaptabilitate socială și compromis. Că Seninu Gheorghiu este și nu este de pe această lume (sau unul dintre noi) ne-o sugerează și capacitățile sale spectaculoase de extragere din realitatea imediată, prin intermediul unor tehnici de meditație bazate pe controlul respirației ce pot conduce până la levitație...

Prins între două lumi, cea a propriei sale exigențe morale sau intelectuale și socialul în care, de bine de rău, viețuiește, el devine un personaj memorabil, care va face probabil dată în istoriile literare. Dar toate personajele din această trilogie sunt bine conturate, într-o operă rotundă, polimorfă dar bine încheată, ce duce adesea tribulațiile și avatarurile existențiale în plin registru parabolic.

Sebastian Sârcă are șansa de a debuta, la maturitate, cu o carte fericită, edificată în jurul unui personaj de neuitat, ce poate reclama un loc binemeritat în imaginarul nostru recent, punând umărul la exorcizarea unor obsesii istorice...

MARIAN DOPCEA

Dincolo de lume

Duhul povestirii (arhaic și veșnic tânăr) pare a patrona proza lui Paul Sârbu, autor deschis în egală măsură observației realiste și filonului unei tradiții bântuite de fantasmă și superstiții păgâne.

Stabilit de mai bine de trei decenii în Delta romancierul tinde să o transforme într-un topos epic asupra căruia își revendică drepturi exclusive.

Cele două volume de povestiri publicate constituie un fel de uvertură la opera amplă începută cu romanul „Samka” și continuată cu „Dincolo de lume”, roman recent apărut la Ex Ponto (2008).

Fantasticul, dimensiune esențială – dar nu și exclusivă – a epicii lui Paul Sârbu are, neîndoielnic, rădăcini slave, faptul acesta obligându-ne, oarecum, să ne gândim la Gogol. Maestrul declarat al autorului este, însă, Dostoievski. Situația este ciudată – nu și de neînțeles. Ciortohonii (de la slavul ciorti: diavol) pe care-i urmărește cu predilecție în prozele sale sunt niște posedăți, de alt tip, desigur, decât Stavroghin ori Verhovenski, și răul pe care-l poartă ei nu are ștaiful intelectual dostoievskian. Este unul natural, ingenuu și parcă și mai mizerabil, atins de suflarea puturoasă a duhurilor bălții, ceea ce ne-ar apropia, cum am spus, de Gogol. Ciortohonii sunt, dealtfel, haholi (poreclă dată de lipovenii ucrainenilor).

Câteva secvențe din viața Gheboasei (semn al atingerii Samkăi, demonul acvatic) prevestesc, în povestiri, romanul de debut.

Acțiunea acestuia se desfășoară pe la începutul anilor cincizeci, într-o atmosferă sumbră, de tragedie greacă. O crimă de demult, nerăzbunată încă îl poartă, ca pe un alt Oreste, pe haholul Egon spre așezarea pierdută din Deltă. Cazacul ajunge la închisoare – prilej pentru autor de a relua tema casei morților (într-o viziune personală, obținută cu mijloacele investigatorului prin memoria colectivă din preajma Peripravei și cu sprijinul – probabil – unor confesiuni bizare ale unor foști gardieni, în viață încă, poate, și azi).

Din împreunarea lui Egon cu Gheboasa se va naște Daria, mama lui Humbri, protagonistul romanului „Dincolo de lume” (titlu ambiguu „sugerând atât izolarea, în sensul ruperii de lumea civilizată, ancorarea într-un timp revolut, cât și un fel de transcendență bizară a acestui spațiu, real fără îndoială, dar bântuit de prezențe malefice).

Condamnat fără vină, purtând în el sămânța răului, ca descendent al Gheboasei, marcat de existența bastardă a mamei sale – ea însăși rodul unui compromis, în fond, între justițiarul Egon care nu-și duce la capăt misiunea și ciortohoanca cu gheb-Humbri suferă de o boală incurabilă. Zbaterea lui vană, profund omenească – și inocentă în felul ei – conferă cărții tensiunea metafizică necesară unei opere de filiație (fie și parțial) dostoievskiană.

În alt sens cartea are o solidă temelie realistă. Au trecut, de la conceperea Dariei, (în „Samka”) aproape șaiszeci de ani. Ne-am situa, așadar, (cronologia, destul de încurcată, lasă de dorit) pe la 2006-2007. Povestea unei mașini de cusut, în vânzarea căreia îndrăciii își pun oarece speranțe, întărește supoziția. „Tranziția” în Deltă e parcă și mai lispită de noimă decât în restul țării.

Sărăcia lucie, alcoolul, instinctele, violența și josnicia sunt mărcile acestei lumi mai curând a mocirlei decât a transparenței acvatice. Ar fi poate prea mult, totuși, să vorbim despre degradare morală. Ciortohonii sunt, pur și simplu, amoralii, candizi în felul lor întărind, bizar, prezumția de nevinovăție pe care sufletul omenesc, fie și într-un fel de stadiu larvar o implică.

Insațiabila întru împerechere Daria scapă (?) cu greu asalturilor incestuoase ale lui Humbri, cândva Satanist, acum un biet om înspăimântat de moarte. Lila, soția lui, visează la un crâmpei de fericire – după ce s-a prostituat, câțiva ani - „la turci”.

Compassiunea pentru specia umană (în pofida răului care minează această specie) răzbate în mai toate paginile cărții. Nu este vorba, însă, de o compasiune lăcrimoasă și cu atât mai mult, de absolvire. Dimpotrivă – Paul Sârbu știe să fie necruțător, descriptivismul său mizerabilist având un remarcabil efect

stupefiant – semn că absența moralei în text e benefică provocării estetice a atitudinii morale (în cititor!).

«În toiul scandalului, Daria intrase în camera lui Humbri, unde nu călca aproape nimeni. Acolo era „ca-n iad”. Peste tot duhnea a „borătură și era sânge prin pat, pe pereți era mânjită cu sânge cifra fatidică cu trei de șase, un lighean, cu urină și vomă, vărsat pe jos. Prin colțuri se vedeau furci și coase ruginite.” În tot acest ungher de iad, observă pe perete o poză a Lilei cu Luna în brațe și chiar un boboc de trandafir uscat, prins într-un cui, lângă fotografie... Asta însemna că era încă legat cu ceva de lumea asta. Se horăți că va face tot ce se poate să-i împace... Dar tot acolo, în perete, era și icoana cu Iisus întoarsă cu capul în jos. Mai văzuse și altădată acest lucru, dar acum și-a dat seama că nu e o întâmplare și că fiu-său a revenit la vechile obiceiuri.

În schimb Lila e fericită că doarme de vreo două săptămâni, noapte de noapte. Ca s-o facă geloasă pe Lila, Humbri amenință că o să se însoare cu Cristina, o fetiță de clasa a șasea... Mumă-sa, tebecistă și sifilitică, având o tumoare la sânul drept... trăiește cu un fost pușcăriaș recidivist, care are „un dosar plin de boli”, cum spunea doctorița. Se spune că are două șiruri de bile de plumb băgate jur împrejur sub pielea sexului pentru a produce de fiecare dată plăceri deosebite femeilor pe care „le violează”. Sora cea mare a pușcăriașului stă fugită din pricina lui la o altă familie, iar Cristina îl strigă „Amore...”. Mă-sa e geloasă și vrea să scape de ea și ar fi în stare s-o dea după Humbri care „a cerut-o de nevastă”».

Scandalul dostoievskian detensionează, căci dă un fel de demnitate intelectuală faptelor ce la generat ((Baltin). În lumea ciortohonilor scandalul este perpetuu, șocant și dezgustător, îmbăloșând realul până la limita suportabilității. Compensarea estetică a acestui fapt vine, la Paul Sârbu, din dimensiunea transcendentă, pe de o parte, din conștiința sumbrei banalități care scaldă realul, pe de alta.

Am convingerea că ne aflăm în fața unui prozator de mare valoare – și de cursă lungă.

Despre cum îl înțelegem – vom avea de dat seamă, cândva.

LIVIU LUNGU

*Funeralii nesfârșite*¹

Numele lui Visar Zhiti nu este necunoscut cititorilor din România, deși valoarea operei autorului albanez ar impune notorietatea.

„Vina” o poartă mai cu seamă „noul aspect” al „peisajului literar” („lumii literare”?) din spațiul carpato-danubiano-pontic, cu ale sale: inflație de maculatură, valoare anemică sau/și de târg de mostre, gălăgie și mentalități împrumutate de tip hollywood-ian, dar și tendințe sau convulsii firești, poate, pentru o interminabilă perioadă tranzitorie, apariții de valoare și chiar unele pete de culoare nouă, viguroasă, toate acestea completând lipsa

de instruire și lipsa de timp generale. Dincolo de acest concert disonant și în mare parte calp, apariția operelor scriitorului Visar Zhiti în țară s-a întâmplat cu o oarecare timiditate și, nesuținută de fanfare care, în alte cazuri, urcă până și încropeli dibace pe socluri de superlative aurite, a trecut puțin observată. Un volum de poeme², apărut în anul 1997 la Editura Orient-Occident (prin efortul admirabil al soților Topciu și în excelența lor traducere), însoțit de câteva prezențe editoriale în aceiași ani nouăzeci (în *Adevărul literar și artistic*), erau fără discuție insuficiente pentru cunoașterea creației valorosului autor balcanic. Cartea pe care o semnez prin aceste rânduri (apărută la Editura Corint, în anul 2008, în traducerea scriitorului dr. Luan Topciu) apropie cititorului universul creației lui Visar Zhiti, oferind încă o notă a originalității sale.

Romanul **Funeraliile nesfârșite**. Un text-document/mărturie; autorul a cunoscut „din interior” ororile detenției politice în perioada dictaturii... Un text metaforă; autorul este și poet... Un text care, fără epatare intelectualistă, denotă cultură solidă, profunzime în observație și acuratețe în sinteză; autorul este un intelectual rasat... Un text care curge lent, dar negrăbit, un fluviu alegoric ale cărui unde sunt tot atâtea secvențe tragice (și, uneori, tragi-comice) de viață, viață trăită sau mai degrabă suportată sub călcâiul de fier al unui aparat social reprimator chiar mai dur și mai odios decât a fost cel din România. Și nu numai...

O cumplită mărșăluire spre o finalitate, oricum funestă, doar promisă, o atmosferă apăsătoare în plinul căreia până și rarele momente de lirism (sau, momentele care ar trebui să se constituie în pagini lirice, curate) sunt frustrate, ca pitite sub lespezi sepulcrale. O gigantică mărșăluire a unui gigantic convoi funerar: o epopee istorică urmând, sub o permanentă amenințare, cu lipsuri și în teroare multiplă (cea exercitată asupra gândirii și sufletului este cea mai cumplită), un sicriu uriaș, pierdut undeva în capătul convoiului, sicriu care se metamorfozează, periodic, apărând în cele mai puțin verosimile forme, culori și dimensiuni și care refuză să își aleagă cimitirul...

Bolero trist și plin de semnificații.

Un final al textului pare că dezmeticește prin ruperea de tumult și evadarea într-un stop de liniște calm-melancolică.

Dincolo de acestea toate, însă, este tăcerea albă: suita de pagini limpezi, mai grăitoare fără zarva semnelor întunecate...

Cititorul, mai cu seamă acela din răsăritul unei Europe care se străduiește să se unească, înțelege perfect. Dar adevărurile general valabile, rostite/scrise de Visar Zhiti în **Funeraliile nesfârșite**, fac ca textul să depășească mult orice localizare strictă în timp și spațiu, semnul lui de exclamație fiind foarte apăsător, cu toată puterea fascinantă a figurilor de stil...

Am avut onoarea și bucuria de a fi printre primii cititori din România ai operei lui Visar Zhiti; îi rămân un cititor fidel și pasionat.

1. Visar Zhiti. *Funeralii nesfârșite*. Roman. Traducere din albaneză de Luan Topciu. București, Editura „Leda”. Grupul Editorial Corint, 2008

2. Volumul *Psaim*, sub îngrijirea lui Dumitru M. Ion

Voci din Agora

Omare sărbătoare în „Agora dobrogeană”, în care „voci” ale unor oameni deosebiți, purtând pe cap „o coroniță de mirt sau de măslin”, vibrează pe aceeași lungime de undă cu reporterii-operatori de interviu, care încearcă, prin responsabilitate, independență, sinceritate, exactitate, imparțialitate, fair play și decență, să se substituie cu succes cititorului.

22 de „chemați” – șapte ingineri, trei medici, trei profesori, trei scriitori, un preot, un dirijor, un maestru mecanic, un pensionar – alături de care îi includem și pe cei doi reporteri-autori*: directorul revistei *Agora*, domnul Costache Tudor și redactorul „Antenei Satelor”, domnul Ion Dan Voicu, s-au simțit datori să fie prezenți la această mare „întrunire”, având convingerea că „împreună avem datoria să depunem mărturie despre trecut, așa cum a fost el, cu luminile și umbrele sale” (p. 91), să cunoaștem „personalități plecate din lumea satului dobrogean” (p. 11), să fim „parte a vremurilor pe care le trăim” (p. 146).

Se pare că, așa cum o recunosc mulți cunoscători, interviul n-a fost inventat, ci el s-a înfiripat ca o multi-formă a comunicării interumane; a apărut ca expresie a neastâmpăratei curiozități a omului, a dorinței sale de cunoaștere. Omul s-a născut și a trăit sub zodia întrebării, fapt dovedit de necesitatea de a afla a omului primitiv, de „interviurile” luate de antici Oracolului de la Delphi, de prezența cultă a genului în **Dialogurile** lui Platon, de invocarea spiritelor malefice să aducă răspunsuri la chinuitoarele întrebări despre viața și moarte ale oamenilor din Evul Mijlociu. Nu sunt de neluat în seamă „intervistele” teologice ale umanismului italian, **Convorbirile economice** ale lui Ion Ghica, răsunătoarele interviuri de presă ale lui James Gordon Bennet și, în plan românesc, interviurile lui Ion Valeriu din *Viața românească* (1926-1939), ale lui Felix Aderca din „Vremea” (prin 1937) și lista ar putea continua cu exemplificări până în zilele noastre.

Se pare că asistăm – în cartea la care ne referim – la o cercetare sociologică ale cărei tehnici sunt bine stăpânite de autori, care demonstrează cunoașterea prealabilă a subiecților de investigat, a diferitelor modalități de interviu și analiză. Este un tip de interviu modern, care îmbină istoria orală cu creativul și interpretativul. Se acordă o atenție deosebită „vociilor” și emoțiilor respondenților, dar și relației dintre respondent și intervievator.

* *Voci din Agora*. Interviuri de Costache Tudor și Dan Ion Voicu. Constanța, Editura Ex Ponto, 2008

Datorită tonului de discuție prietenească, se glisează uneori și spre interviul clasic calitativ, în sensul că subiectul pune și el întrebări, la care intervievatorul răspunde sau nu, ca în orice conversație egalitară. Este cazul interviurilor cu doamna doctor Rodica Mătușa („Ce ziceți?” – p. 16), cu domnul profesor Ion Moiceanu („De unde știți?” – p. 21), cu doamna profesor doctor Elena Frâncu („Cum ar fi?” – p. 73).

Autorii se dovedesc cercetători care cunosc „limba” și cultura respondenților, stabilesc relații informale cu aceștia în comunitate, permit subiecților să se exprime autentic. De multe ori, aceștia sunt cei care recunosc calitățile documentare și de formare ale intervievatorilor: „Chiar v-ați gândit la toate” – p. 73, „Observ că nu s-a uitat nimic” (p. 109), „Se vede treaba că v-ați documentat temeinic” (p. 160), „Măi să fie, chiar le-ați aflat pe toate” (p. 161).

Uneori intervievatorii „sparg gheața” și atunci asistăm la „invitații” speciale, după care urmează întrebări din ce în ce mai specifice, printre care și unele cu care se verifică discret veridicitatea celor spuse de respondent. Iată câteva exemple: „Vorbiți-ne despre dvs.” (p. 5), ca mai apoi să se continue cu întrebări „din aproape în aproape”: „Când au apărut primele roade ale pregătirii” (p. 6), „Când a fost depășit pragul realității pe care noi, poate impropriu, am numit-o normalitate?” (p. 6), „Primiseți o ofertă din Olanda, România a tresărit?” (p. 9), „Vrem câteva dovezi mai aproape de înțelegerea noastră.” (p. 10), „Pentru ființa umană au toate acestea vreo semnificație, utilitate?” (p. 10).

Întrebările factuale se intersectează cu cele de opinie, de motivație și de mărturie, oferindu-ne părerile respondenților, care sunt în alternanță cu gândirea, sistemul de cunoștințe al interlocutorului, cu atitudinile și reacțiile sale la anumiți stimuli sociali, cu aprecierile motivaționale ale cauzelor și condițiilor ideilor sau faptelor prezentate, cu mărturiile celor care se fac purtători de cuvânt ai unei colectivități sociale.

Sunt folosite întrebările directe, „conducătoare spre răspuns, spre informația solicitată” (cf. Frank Candlin): „Ce v-a determinat să scrieți *Iubiri exilate*?” (p. 41): „Se deosebește realitatea din județul Constanța de tabloul general al lumii și de cel românesc?” (p. 51).

În cadrul interviurilor, intervine măiestria jurnalistului de a conduce, orienta și stimula discuția și astfel sunt intercalate cuvinte sau succinte fraze de legătură între răspunsuri. Este o relansare, o strategie de stimulare a subiectului, de orientare a discuției către anumite subteme.

Având ca finalitate prezentarea, sublinierea sau completarea celor mai importante idei emise de cel intervievat, apar comentariile prezentative, incipite, chiar și portretistice deosebit de semnificative.

De cele mai multe ori, este folosită „tehnica înlănțuirilor logice”, pornind de la întrebări-verigă, care sunt completate de altele auxiliare, spontane și prin care se asigură un dialog viu, de la egal la egal, într-o mișcare liberă de idei.

Uneori, personalitatea partenerului de discuție impune notații comportamentale: „(... se oprește, stă un pic pe gânduri, apoi se miră).” (p. 109); „Zâmbește: zâmbetul acela căruia, de-a lungul anilor, mulți n-au reușit să-i înțeleagă mesajul – dacă-i motiv de satisfacție, înțelegere, primul sol al neîncrederii ori al ordinului care urmează” (p. 121); „Zâmbește, și zăbovește cu răspunsul” ...; „Face o pauză mai lungă decât până acum, apoi continuă” ...; „Se apleacă, scoate din sertarul biroului un caiet din care citește” ...; „Închide caietul și, cu o satisfacție pe care nu și-a putut-o reprima, mi se adresează” (p. 126); „A fost prima oară când a chibzuit îndelung până mi-a răspuns” (p. 143); „Dă semne de supărare, apoi se calmează” (p. 150).

Unele interviuri prezintă evenimente, cu ajutorul unor interlocutori competenți, de mare autoritate în domeniul pe care îl reprezintă.

Alte interviuri realizează portrete prin care se cunosc profesioni de credință, stări de spirit, mărturii de creație, personalități remarcabile. Preambulul este constituit din datele biografice ale interlocutorilor. Aceste interviuri-portret prezintă gândurile, biografia, portretul interior al unor personalități. Interesante sunt invitațiile de autoprezentare: „Aveți disponibilitatea să vă creionați propriul portret?” (p. 127); „Ce credeți că ar trebui adăugat încercării noastre de a vă prezenta?” (p. 128). Și iată răspunsul unui om aflat în posesia simultană și perfectă a existenței nesfârșite: „Sunt un om al cetății. Îmi iubesc orașul de la țărm de mare, îndeosebi pe oamenii lui, indiferent de etnie și de confesiune religioasă. Dobrogea a fost și rămâne pentru noi tomitanii un model de toleranță și frățietate. În acest climat m-am format ca om și cetățean al urbei. Sunt generos, oricând gata să fiu alături de semeni la bine și la rău, dar în același timp sunt un adversar neîmpăcat al celor care sunt fățarnici. Am fost și cred că am rămas vertical și consecvent crezului meu despre viață și despre omenie”. (p. 128).

Insertii de „filosofie existențială” se revarsă din „depozitul” cultural al autorilor, într-un melanj de maxime, proverbe, anecdote, „ziceri” de duh.

Conform misiunilor lor, interviuatorilor li se impune mult tact și prezență de spirit pentru ca să realizeze discuții cu un caracter viu, dinamic.

Crezul autorilor este unul singur și acesta este împărtășit și de intervievați: „Este un mare pericol să se uite chiar totul”. (p. 65).

MARIANA POPESCU

Artiști constănțeni: coregrafa Mireille Savopol și regizorul Ion Drugan

Mireille Savopol

S în peisajul cultural constănțean s-au afirmat și s-au impus doi mari artiști care au avut o contribuție deosebită la afirmarea artei în Constanța: coregrafa – Mireille Savopol și regizorul Ion Drugan.

Mireille Savopol s-a născut la data de 10 februarie 1935, în localitatea Călărași, într-o familie de intelectuali, tata – ofițer de carieră, iar mama – profesoară.

Când fiica lor a împlinit vârsta de trei ani, familia avea să părăsească orașul Călărași, stabilindu-se la București.

Conform obiceiurilor din familiile înstărite ale vremii, Mireille Savopol a urmat clasele primare la Pension. Din clasa a II-a, a început studiul baletului, în particular, cu renumita Floria Capsali (care avea propriul său Studio, împreună cu soțul său Mitiță Dumitrescu). În paralel, a urmat Școala de Balet care funcționa pe lângă Opera Română, avându-i profesori pe Tamara Carp, Anaida Matei, Trixy Chekais.

La București, Floria Capsali a înființat prima școală de balet românească de Stat – Școala Tehnică de Arte, în Piața Amzei, devenită mai târziu – Liceul de Coregrafie (care astăzi îi poartă numele).

Mireille Savopol a avut marea șansă să lucreze cu Floria Capsali, cea care a pus bazele baletului românesc și care i-a influențat destinul.

Înainte de a termina liceul, a fost angajată la Teatrul de Operă și Balet din București, unde a funcționat ca balerină, timp de 6 ani.

Mireille Savopol a făcut parte din prima promoție de absolvenți ai Liceului de Coregrafie din București, alături de Ileana Iliescu, Alexa Mezincescu, Marlis Iacob.

În anul 1957, Mireille Savopol s-a angajat în calitate de coregraf, la Teatrul Liric din Constanța, la recomandarea directoarei Liceului de Coregrafie – Esther Maghyar Gonda, care în acea vreme îndeplinea funcția de Consilier în Ministerul Culturii, pe probleme de coregrafie.

La Constanța, s-a angajat într-o muncă de “pionierat”, împreună cu un grup de artiști entuziaști care au pus bazele Teatrului Muzical.

Data de naștere a Teatrului Muzical din Constanța a fost 1 septembrie 1957. Premiera primului spectacol montat – opereta „Liliacul” de Johann Strauss – fiul, a avut loc la 30 decembrie 1957, sub conducerea dirijorală a lui Constantin Daminescu, Mireille Savopol semnând coregrafia spectacolului.

Modul de realizare a coregrafiei a fost apreciat chiar de către maestra sa, Floria Capsali.

Momentul de început nu a fost deloc ușor, primul colectiv de balet fiind constituit „din dansatori fără școală, proveniți din amatori și copii care au studiat baletul la studiouri particulare”.

Între anii 1964 – 1965, s-a specializat ca pedagog și coregraf la Leningrad. A urmat apoi cursuri de dans în Anglia, curs de dans modern la Dresda. La București, avea să participe la cursuri de perfecționare organizate de Ministerul Culturii, de o mare importanță pentru pregătirea sa profesională: cursuri de educație muzicală, de teorie a muzicii și solfegiu, armonie, contrapunct, istoria muzicii.

Prima colaborare în străinătate, a avut-o în 1980, cu Agenția de Impresariat Schlotte din Salsburg, cu un spectacol – show „Robert Stolz – la aniversarea a 100 de ani de la naștere”. Robert Stolz (1880 – 1975) a fost un renumit dirijor și compozitor austriac. Prin această agenție l-a cunoscut pe regizorul Kurt Rösler, cu care a colaborat la un turneu internațional organizat cu Opera din München. Acesta a constituit începutul unei lungi colaborări, de 18 ani, cu Germania.

În anul 1986, Mireille Savopol a plecat în R.D.G., în calitate de coregraf, la Teatrul din Zwickau, unde a funcționat până în anul 1988.

În anul 1982, a înființat secția de balet al ciclului gimnazial care funcționa pe lângă Școala de Muzică din Constanța. Timp de 4 ani (1982-1986), a fost șef de catedră al acestei secții. În anul 1988, la revenirea în țară, și-a reluat activitatea pedagogică, în anul 1989 ieșind la pensie. Dar pasiunea sa pentru arta coregrafică avea să continue la Studioul particular de balet pe care l-a condus până în anul 1996, în paralel colaborând cu Opera din Constanța, unde a montat „Degețica” pe muzica lui Leopold Mozart – „Simfonia jucăriilor”.

În țară a avut numeroase colaborări cu Televiziunea Română și cu Teatrul Muzical din Galați, unde a montat „Coppelia”.

Mireille Savopol a vibrat, a luptat pentru balet și a transmis acest cult colaboratorilor și elevilor săi. În teatru, era obișnuită replica: ”Mireille, cu baletul ei”. A realizat, în calitate de coregraf al Teatrului Liric constănțean, un vast repertoriu: „Lakmé”, „Fântâna din Bacciserai – (regia și coregrafia), „Lisistrata”, „Rigoletto”, „Casa cu trei fete”, „Vânzătorul de pășări”, „Hänsel și Gretel”, „Regele Istros” „Prințesa circului”, „Orele mării” (balet original – M. Savopol pe muzică de Laurențiu Profeta), „Spărgătorul de nuci” „Prietenul meu Bunbury”, „Pericola”, „Pescuitorii de perle”, „Bărbierul din Sevilla”, „Coppelia”, „Sânge vienez”, „Primăvara” (regia și coregrafia), „Esmeralda” (regia și coregrafia), „Martha”, „Noaptea Walpurgiei”, „Liliacul”, „Floarea din Hawai”, „Seară de balet” (semnând libretul, regia și coregrafia), „My fair lady”, „Piatra din casă”, „Trubadurul”, „Pericola”, „Pescuitorii de perle”, „Soarele Londrei”, „Sânge vienez”, „Silvia” etc.

Mireille Savopol a lăsat în cariera sa artistică urme adânci peste care, din păcate, se așterne uitarea și uneori chiar necunoștința. Dar de aceeași indiferență au parte și ceilalți maeștri care prin pasiunea și tenacitatea lor au făcut ca teatrul liric constănțean să existe!

Ion Drugan

Regizorul Ion Drugan s-a născut la data de 5 ianuarie 1925. A început studiile de teatru în timpul războiului, cu Beate Fredanov și Ion Finți. A absolvit Institutul de Teatru la clasa – Aurel Ion Maican.

În anul 1947, a intrat prin concurs, ca actor și asistent de regie, la Teatrul Armatei, unde a activat până în anul 1950, când secția de operetă a Teatrului Armatei a devenit instituție de Stat, luând astfel ființă Teatrul de Operetă. Până în anul 1952, Ion Drugan a activat la Teatrul de Operetă.

În anul 1952, se stabilește la Constanța, ca regizor la Teatrul de Dramă (care se înființase la 1 ianuarie 1951).

Fiind un pasionat al operetei, Ion Drugan s-a implicat ca regizor în realizarea unui spectacol de amatori cu opereta „Vânt de libertate” de Issaak Dunaievski, coregrafia fiind semnată de Ion Buruc (coregraful Ansamblului Folcloric al Sindicatelor din Constanța), dirijorul spectacolului – Gheorghe Velea (care a pregătit și corul constituit din amatori – membrii ai Corului Sindicatelor din Constanța), scenografia Lucian Gropșanu (regizor la Timișoara). Nucleul de la „Vânt de libertate” a creat o atmosferă favorabilă înființării Teatrului Muzical la Constanța.

Premiera spectacolului a avut loc în anul 1956, constituind un eveniment de seamă pentru orașul Constanța, stârnind interesul atât al publicului cât și al autorităților orașului.

Fiind un pasionat al operetei, Ion Drugan a făcut primele demersuri pentru înființarea unui Teatru Liric la Constanța. L-a contactat mai întâi pe Președintele Comitetului de Cultură și Artă, actorul Jean Ionescu, pledând pentru dezvoltarea culturii într-o zonă, care în acea vreme era bine cotate din punct de vedere economic și politic (prima regiune colectivizată!). L-a abordat apoi, pe secretarul de partid – Oniga, care după ce l-a ascultat, l-a întrebat: „...Ce avantaj va aduce acest gen de teatru?” l s-a explicat că se vor putea organiza festivaluri, vor avea la dispoziție o orchestră...

Cert este faptul că, la 1 septembrie 1957, s-a înființat la Constanța Teatrul Muzical. Primul spectacol montat avea să fie opereta „Liliacul” de Johann Strauss – fiul, premiera având loc la data de 30 decembrie 1957.

Schema de înființare a Teatrului Muzical a fost realizată de către Puiu Stanciu (care era inspector cultural) și de către Ion Drugan (regizor la Teatrul Dramatic de Stat).

În anul 1953, a avut loc un spectacol, la Cazino, realizat de Aurel Manolache, cu Teatrul Muzical din Galați. Ion Drugan i-a felicitat, în sinea sa având convingerea că acest gen de spectacol nu pare a fi agreat de către „șefii” constănțeni. Spre surprinderea sa, avea să fie chemat de către Primarul orașului Constanța – Tudose (gălățean de origine) care a trecut direct la subiect, întrebându-l: „De ce anume e nevoie pentru un Teatru de Estradă?” Ion Drugan i-a răspuns: 10 instrumentiști, 12 balerini, etc... A urmat întrebarea: „Când vin la premieră?” Ion Drugan a răspuns cu curaj: „De Crăciun”.

Aurel Manolache fusese angajat ca dirijor la Teatrul Marinei Militare din Constanța. Ion Drugan împreună cu Jean Ionescu i-au solicitat lui Aurel Manolache colaborarea cu secția de estradă ce urma să fie înființată pe lângă Teatrul de Stat. Au pornit de la zero, ...nu aveau trupă, nu aveau nici text și nici muzică. Cu toate greutățile începutului, la data de 27 decembrie 1956, a avut loc premiera primului spectacol de revistă – „Escală la Constanța”, ce avea să deschidă un drum nou în arta constănțeană. În anul 1957, secția de

estradă avea să se mute în clădirea fostului cinematograf „Tranulis”, primind numele de „Fantasio”.

Iată cum numele regizorului Ion Drugan este legat de cele trei mari instituții culturale ale Constanței: Teatrul de Dramă, Teatrul Liric și Teatrul de Revistă, cunoscut mai târziu cu numele de „Fantasio”.

Cu Teatrul de revistă, Ion Drugan a avut o legătură permanentă, astfel că într-o simetrie dramatică, a fost regizorul primului spectacol „Escală la Constanța”, dar și al ultimului spectacol montat la Teatrul „Fantasio”.

După separarea secțiilor Teatrului de Stat, Ion Drugan devine șeful secției de Operă și Operetă.

A iubit în mod deosebit opereta, considerând-o un gen ideal de îmbinare între proză și muzică. La Teatrul Liric constănțean, a regizat numai spectacole de operetă, cu o singură excepție - opera „Don Pasquale”: „Liliacul”, „Salcâmul alb”, „Vânzătorul de păsări”, „Mamzelle Nitouche”, „Dragoste de țigan”, „Bal la Savoie”, „Logodnicul din lună”, „Floarea din Haway”, „My fair lady”, „Pericola”, „Sânge vienez”, „Cântărețul mexican”, „Prințesa circului”, „Prietenul meu Bunbury”, „Silvia”, „Țara surâsului”, etc.

Cei doi maeștri își amintesc cu mult drag de realizările care le-au încununat o carieră plină de satisfacții.

Mireille Savopol și Ion Drugan sunt două modele de artiști constănțeni, care reprezintă un exemplu demn de urmat pentru generațiile noi, atât prin realizările artistice, cât și prin verticalitatea și demnitatea specifică oamenilor de valoare.

GH. BUZATU

Dobrogea 1878-2008. Orizonturi deschise de mandatul european – Prof. univ. dr. Valentin Ciorbea, coordonator, Constanța, Ex Ponto, 2008, 798 p.

eu ocazia împlinirii a 130 de ani de la Unirea Dobrogei cu România, universitarii constănțeni - sub conducerea Profesorului **Valentin Ciorbea**, reputat specialist al trecutului ținutului dintre Dunăre și Mare, autorul unor remarcabile studii și cărți consacrate provinciei, inclusiv o masivă și documentată *Evoluție...* după 1918 (în două ediții), pentru care a fost distins cu Premiul Academiei Române – au rezervat sfârșitul lui 2008 unor evenimente științifice deosebite: o sesiune științifică internațională (21-23 noiembrie) și editarea acestui monumental volum, apărut sub egida Universității „Ovidius” și a Consiliului Județean Constanța. În fapt, cele două evenimente, cum era și natural, s-au contopit, dat fiind că au acoperit aceeași arie tematică, istoria bimilenară a Dobrogei, destinul și procesul devenirii sale prezente și, mai ales, viitoare în contextul integrării europene, iar unele dintre comunicările prezentate în cadrul sesiunii menționate au fost incluse în prezentul volum. Incontestabil, deja unul de referință și care, numai decît prin proporții și realizare grafică, dar îndeosebi prin consistență, garantată de întreaga constelație a colaboratorilor și de valoarea intrinsecă a contribuțiilor reținute, va avea să ocupe, oricând și oriunde, un loc distinct în istoriografia fundamentală a problemei. Un loc care, de ce nu, ar putea să rivalizeze – dacă nu cumva chiar aceasta a fost ambiția editorului? – cu acela al invidiatei *Dobroge*, apărut la semicentenarul revenirii provinciei în cuprinsul Țării-Mamă, la 1928.

Din multiple puncte de vedere și rațiuni, Profesorul **Valentin Ciorbea** nu a avut o misiune simplă și nici festivă. Dimpotrivă, Domnia Sa, cu maximă responsabilitate și echilibru, a realizat o operă de înalt profesionalism, vastă și pe deplin unitară, compartimentată adecvat și inspirat, răspunzând celor mai înalte exigențe. Întrevăd aici, fără pic de exagerare, nu numai decît reflexul valorii „studiilor dobrogene” ale istoricilor noștri de ieri ori de azi, ci, deopotrivă, și pe acela al stadiului actual atins, cu maxime eforturi și competență, de colegii noștri grupați în ultimele decenii în jurul *Almei Mater* de la Pontul Euxin. Dar, cum vorbeam de competența și inspirația coordonatorului *Dobrogei* actuale, atestată exemplar nu numai de modul în care a selecționat contribuțiile, ci

și de compartimentarea lor, precizez că voi reține, cu prioritate, din rațiuni evident subiective, secțiunile I și IV ale volumului, în cuprinsul cărora descoperim Dobrogea eternă, astfel cum ne apare sub condeii unor străluciți antemergători ori contemporani (p. 19-71) ori, pe de altă parte, într-o seamă de texte fundamentale disipate pe vreo două milenii (p. 775-798). Pentru ca, mai apoi, să aflăm, în secțiunile II și III, acoperind câteva sute de pagini (p. 73-774), nu mai puțin de 53 de contribuții și intervenții, datorate, în egală măsură, unor specialiști consacrați ori în plină afirmare, așa precum prof. univ dr. **Victor Ciupină**, rectorul Universității „Ovidius” ori IPS **Teodosie**, Arhiepiscopul Tomisului, profesorii **Alexandru Suceveanu**, **Petre Ș. Năsturel**, **Sergiu Iosipescu**, **D. Vitcu**, **coordonatorul însuși**, **Gh. Dumitrașcu**, **I. Bitoleanu**, **Octavian Bounegru**, **O. Glodarencu**, **Marian Moșneagu**, **Petre Otu**, **I. Giurcă**, **Dominuț Pădureț**, dar și **Lavinia Dumitrașcu**, **Adriana Cîteia**, **Sorina** și **Emanuel Plopeanu**, **Florin Stan**, **Mădălina Lasca**, **Nuredin Ibram**, **Aurelia Lăpușan**, **Anca Popescu**, **Florentina Nicolae**, **Vasile Nicoară** ș.a. Sub raport tematic, volumul în discuție avansează informații noi și comentarii, micro-sinteze și considerații privind *Dobrogea – unitate fizico-geografică distinctă; Tradiții ovidiene în Dobrogea; Dobrogea în contextul peratologic bizantin; Dobrogea otomană; Conducători dobrogeni în Evul Mediu; Orașul Babadag în scrierile lui D. Cantemir; Trei documente privind situația Dobrogei la 1878; Serbările Dobrogei și integritatea provinciei între granițele statului român reflectate în presa națională și locală (1878-1908); Dobrogea în geopolitica României și a Europei; Incursiuni în istoria comunităților dobrogene; Procesul de la Haga dintre România și Ucraina privind delimitarea platoului continental și zonele economice exclusive ale celor două țări în Marea Neagră; Arhiepiscopia Tomisului între tradiție și actualitate; Universitatea „Ovidius” din Constanța: Tradiție a excelenței și inovației în educație și cercetare în euroregiunea Dobrogea.*

Nu putem încheia, incontestabil, fără a trimite la textele clasice ale unora dintre celebrii antemergători care au proiectat cu măiestrie, vigoare și definitiv *Dobrogea românească* în conștiința națională și universală. Îi aflăm pe toți în prima secțiune a volumului, fapt ce denotă intenția coordonatorului de-a ne introduce într-un peregrin istoric prin intermediul „monștrilor sacri” ai conștiinței noastre naționale – **M. Eminescu**, **M. Kogălniceanu**, **N. Bălcescu**, **I. C. Brătianu**, **Vasile Pârvan**, **D. Onciul**, **C. C. Giurescu**, **G. Vâlsan**, **I. Simionescu**, **P.P. Panaitescu** și **Anghel Saligny**; iar, dacă lipsește **N. Iorga**, faptul își are explicația în situația privilegiată netăgăduită a celebrului nostru polihistor, atotprezent în gândurile și acțiunile tuturor, până la punctul de-a ne fi devenit, oricând și oriunde, „familiar” în prospecțiunile sale și în prefigurarea viitorului nostru.

În ansamblu, grație profesorului **Valentin Ciorbea**, dispunem de o lucrare de referință a istoriografiei naționale, apărută într-un moment de reper și consacrată unei probleme similare. Este motivul pentru care coordonatorul și colegii noștri constănțeni merită nu numai sincerele noastre felicitări, dar și toată recunoștința noastră.

Un monument de istoriografie dobrogeană la începutul secolului XXI

Încă e bine, atunci când secolele se definesc printr-o carte de istoriografie, menită a înfrunța uitarea și, bineînțeles, a cultiva amintirea unor oameni, opera lor, credințele și concepțiile lor. Putem să spunem că în secolul XIX Dobrogea cunoaște cartea lui Grigore Tocilescu *Monumentul de la Adamclisi. Tropaeum Traiani*, Viena 1895, 172 p. (în colaborare). Secolul al XX-lea este marcat, chiar din zorii săi, de lucrarea lui M.D. Ionescu *Dobrogea în pragul veacului al XX-lea*, București, 1904, 1004 p. În fine, secolul nostru cunoaște, de curând, volumul coordonat de prof.univ.dr. Valentin Ciorbea *Dobrogea 1878-2008. Orizonturi deschise de mandatul european*, Ed. Ex Ponto, Constanța 2008, 798 p. Aceste cărți sunt monumentele. Reținem, de asemenea, lucrări de uriașă valoare cum e volumul jubiliar *Dobrogea 50 de ani de viață românească* (IX 1928 vol. I al revistei *Analele Dobrogei*) cartea la care se fac cele mai multe și facile trimeri. Tot în această idee amintim un volum omagial al *Analelor Dobrogei*, volum închinat lui Nicolae Iorga, cartea lui V.M. Kogălniceanu *Dobrogea 1878-1908. Drepturi politice fără libertăți* și alte lucrări monografice mai specioase, privind arheologia Dobrogei. La sfârșitul secolului cu pricina s-a lansat o reeditare a monografiei istorice a Dobrogei scrisă de Adrian Rădulescu și Ion Bitoleanu, precum și grandioasa antologie de texte din presă privind Dobrogea de la 1878 până la Primul Război Mondial, realizată de Stoica Lascu. Și o lucrare de impact cu totul deosebit, în mai multe domenii, a lui Dominuț Pădureanu privitoare la Insula Șerpilor.

Aceste câteva trimeri și altele care vor veni implică, în mod serios, oamenii din instituțiile de învățământ și, în timp, nu în ultimul rând, Secția de Istorie – Geografie a Institutului Pedagogic de 3 ani Constanța / Vezi Constanța Călinescu, Ioan Popișteanu *Universitatea Ovidius Constanța. 45*. Ovidius University Press, 2006, mai ales p. 73-75; și passim. E de remarcat faptul că activitatea științifică a respectivei secții de istorie s-a bazat pe 4-5 cadre didactice și, mai apoi, s-a materializat și de un număr, deloc minor de absolvenți. / Vezi Lavinia Dacia Dumitrașcu *Din istoria învățământului superior din Dobrogea: Secția de Istorie-Geografie a Institutului Pedagogic din Constanța 1964-1965. Glorie și decadență în Analele Dobrogei – serie nouă VII 2002*, p. 300-310.

Înființarea Universității „Ovidius”, la zămisirea căreia s-au implicat în mod cu totul deosebit Adrian Rădulescu (primul Rector) și subsemnatul, în multiple calități oficiale, între care cea de senator n-a fost nici cea dintâi, nici cea din urmă. Putem să spunem că Facultatea și-a găsit o reprezentanță remarcabilă la nivelul Universității prin prorectorii Tahsin Gemil – fost deputat și ambasador aproape 8 ani în state musulmane din Asia și Marian Cojoc / Vezi Constanța Călinescu, Ioan Popișteanu *op.cit.*, p. 173-188, passim. Fără falsă mândrie, în domeniul istoriografiei Facultatea, prin membrii și, apoi, de foștii săi studenți, a devenit un nucleu de primă mărime pentru istoria Dobrogei.

O „achiziție” de mare valoare pe plan didactic și științific a fost făcută de Facultate prin venirea de la Academia Navală „Mircea cel Bătrân” a prof.univ.dr. Valentin Ciorbea. Este, fără îndoială, unul dintre cei mai mari istorici de aici, remarcabil prin opera lui privitoare la istoria marinei române și istoria Dobrogei. Va rămâne pentru alte câteva secole în istoriografia românească mai ales cartea sa *Evoluția Dobrogei între 1918-1944. Contribuții la cunoașterea problemelor geopolitice, economice, demografice, sociale și ale vieții politice și militare*, Ed. Ex Ponto, Constanța 2005, 556 p. După parcimonia cu care este prezentat în *Dicționar de personalități dobrogene, Vol. I*, Ed. Ex Ponto, Constanța 2004, p.68 îți vine să crezi că nu pe hârtie a fost scris textul, ci pe piatră, pentru a nu cuprinde cu adevărat opera lui fundamentală.

N-ar fi fost Valentin Ciorbea dacă n-ar fi „coordonat” mai multe culegeri de studii, toate închinat Dobrogei. Dacă eu am spus cândva și afirmația mea era antologică: „meseria mea este Dobrogea”, cred că lucrul acesta poate fi extins la încă 10-20 colegi de generație, între care Valentin Ciorbea îl trăiește cu o responsabilitate acută. Nu e vorba doar de ideea de a aduna între niște coperti, contribuții ale unor consacrați sau începători în ale istoriei Dobrogei. E nevoie de persuasiune, e nevoie de aptitudini manageriale și, este evident, că trebuie recunoscut ca fiind printre primii 2-3 cunoscători în problema căreia îndrăznește să-i consacre un volum, în genere, foarte „voluminos”.

Înainte de a prezenta ultima apariție a sa, de această factură, ne îngăduim să o încadrăm, ca și gesturile sale, într-o pleiadă.

Valentin Ciorbea a coordonat o lucrare de mare valoare închinată Portului Constanța. Între preocupările sale de o viață / *Portul Constanța între tradiție, actualitate și perspective*, Ed. Companiei Naționale Administrația Porturilor Maritime S.A. Constanța, 2007, 468 p /. După ce a inițiat publicarea în *Dosarele istoriei* a unor fragmente de istorie și istorie trăită, a Canalului Dunăre-Marea Neagră, Valentin și-a găsit timp și energie pentru coordonarea, alături de Ovidiu Sorin Cupșa, a unei culegeri de studii *Canalul Dunăre-Marea Neagră între istorie, actualitate și perspective*, Ed. Ex Ponto, Constanța, 2008, 440 p.

O deosebit de interesantă culegere de studii prezentate mai întâi sub egida Fundației Hanns Seidel într-o sesiune științifică remarcabilă este culegerea *Germanii dobrogeni – istorie și civilizație*, Ed. Muntenia, Constanța, 2006, 450 p. Istoriografia românească nu cunoaște o lucrare cu caracter monografic, în ultimă instanță, atât de valoroasă sub aspect științific. Aș zice chiar, cultivând ostentativ acribia științifică. / Cred că se potrivește în acest context știrea conform căreia Biblioteca Județeană Constanța, condusă atunci de Ion Faier, a primit o ofertă din partea comunităților de nemți dobrogeni din RFG de a i se trimite, contra unor alte lucrări despre Dobrogea, un set de anuare și de volume de memorii privitoare la istoria germanilor din Dobrogea. Comitetul Județean de Partid nu a permis acest contact. /

Două dintre cărțile îngrijite de el sunt culegeri-sinteze a istoriei Dobrogei. Una chiar așa se cheamă *Studii istorice dobrogene*, Ed. Ovidius University Press, Constanța, 2003, 501 p.

*

Abia acum „cobor” la cu totul prestigioasa culegere închinată Dobrogei la 130 de ani de la revenirea sa la țară, apărută recent. De ce am avut nevoie, dat fiind subiectul limitat, să amintesc toate culegerile îngrijite de Valentin Ciorbea? Pentru ca să spun trăitorilor de azi că acest tinerel subțire și ambițios, de la Râmnicu Sărat, trecut prin Facultatea de Istorie a Universității din Iași, pe care l-am întâlnit acum aproape 40 de ani, avea să înscrie în CV-ul său, alături de căruța de studii și articole publicate în toată țara, alături de cărțile de autor care-l definesc în mod cert unul dintre cei mai mari istorici ai Dobrogei din toate timpurile, și aceste culegeri de studii.

Care era mobilul implicării sale în aceste 5 cărți fundamentale – prin problematica lor – pentru istoria Dobrogei, parte a istoriei naționale? Pentru cineva obsedat doar de cărțile de autor, aceste culegeri ar fi doar o inutilă complicație: pierdere de timp, cantitate de muncă herculeană, niciun câștig material și nici recunoașterea adevărată pe care ar merita-o. Există, pe semne, o explicație, pe care eu o amân până la final.

*

Prezentând ultima sa lucrare coordonată, după ce am spus mai înainte că pare a fi până acum o carte definind începutul de secol, declarăm că acum 80 de ani apărea la Constanța cartea de temelie – cred unii – a întregii istoriografii a României de dincoace de Dunăre *Dobrogea 50 de ani de viață românească*, titlu neinspirat, dată fiind reacția prin istoriografie și politică, a unora dintre vecinii noștri. Carte bună, pe drept apreciată chiar din momentul apariției sale. I-am cunoscut avatarurile conceperii și realizării ei precum și eoul pozitiv în epocă, nu numai în România. Departate de mine ideea de a le pune „față” de cele două volume, despărțite de trei sferturi de veac. Evident, lucrarea coordonată de Valentin Ciorbea se bucură de cuceririle științifice ale acestei perioade. N-am să mă opresc la bibliografii, note bibliografice, atitudini științifice critice. Dar n-am să uit întreaga componentă omenească, sentimentală, generoasă a acelui volum. Care avea o structură aparte.

Pentru că vorbim de structură remarc la colegul meu o viziune integra-toare care împarte cartea în trei mari capitole – pe care n-ar trebui să le definesc astfel întrucât nu doar de formă este vorba / În acest caz forma slujește excepțional unei concepții. Căci despre concepție se poate vorbi în acest caz /. El numește cele trei părți *secțiuni*. Prima, definită *Dobrogea în conștiința înaintașilor și contemporanilor*. Un superficial invidios ar spune că e o găselniță. Nu e. E o concepție despre care s-ar putea scrie un articol aparte. Cum privesc și definesc Dobrogea 39 de personalități în domeniu. Și personalități în totalul lor. N-aș fi apreciat mai mult dacă s-ar fi referit numai la istorici: e vorba și de oameni de cultură în general, de scriitori, de oameni politici și mari administratori, mari ingineri constructori, astfel încât pe cerul primei sale „Secțiuni” se desfășoară, ca o jerbă de artificii, aprecierile multicolore, din unghiuri diverse, mânate de simțăminte diverse și fiecare, dar mai ales împreună, definind Dobrogea.

Ultima secțiune pare a fi o orgolioasă excepție de la tiparul standard: este vorba de *Dobrogea în documente fundamentale*, începând cu documentele antice și ducându-ne până la *Hotărârea CC al PCR cu privire la realizarea complexului hidroenergetic și de transport Dunăre-Marea Neagră* din iunie 1973.

Așadar, prima secțiune se poate spune că este „sentimentală”, privită sectorial, într-un fel prin mijloace de expresie diverse, cum, diverși sunt oamenii. Ultima secțiune este sobră și textele publicate nu pot fi amendate decât de istoria însăși. Care, în genere, după ce se transpune în materie, nu prea mai are putere să oprească sau să întoarcă timpul. Scripta manet. / Că și eu, și Stoica Lascu gândeam în tinerețile mele o astfel de istorie a Dobrogei obiective prin documente noi, asta e altceva. Salut realizarea lui Valentin Ciorbea care-i dă cărții stabilitatea unei mese cu trei picioare. Ca masa aceea tradițională de lemn din timpul copilăriei mele țărănești. O fi – nu i-am întrebat pe geometri – mai mare siguranța pe 3 picioare decât pe patru? Oricum, e mai incitantă și mai ieșită de pe șoseaua principală, pe drumul de pământ, de alături. /

*

Vorbeam mai adineauri despre jocurile de artificii ale acestui volum, din secțiunile I și IV ca jerbele multicolore înscriind venirea unui nou an în timpul istoriografiei. Și încă ar fi fost îndeajuns pentru a omagia gândirea de coordonator a lui Valentin Ciorbea. / La urma urmei, coordonatorul concepe cartea. N-o poate face în afara lucrărilor pe care le are la dispoziție, dar poate să determine direcția și arhitectura cărții. Arhitectură, căci despre rezistența structurală și durabilitatea în timp a unei cărți, este vorba /.

Ultima, dar nu cea din urmă expresie a modului de a-și concepe „cartea”, ar fi împărțirea celor peste 50 de studii și articole – n-am greșit cu nimic, unele sunt studii, unele sunt articole – în două secțiuni bine structurate. Secțiunea a II-a *Noi pagini din geografia, istoria, cultura și geopolitica Dobrogei* și a III-a secțiune *Instituții dobrogene pe drumul dezvoltării europene*.

Pentru căutătorii de nod în papură, legat de apartenența noastră la Uniunea Europeană, subliniată de câteva ori în carte, eu voi spune că e chiar așa. Coordonatorul cărții rămâne credincios celei de a doua părți a titlului – subtitlul, adică – privind mandatul european.

Autorii cărții sunt autori de toată mâna: monștrii sacri ai istoriografiei, istorici consacrați prin vârstă și operă, istorici în deplină desfășurare a forței lor sau aproape la începutul activității lor științifice. Fiecare cu ce a știut el mai bine, cu ce a crezut el, astfel încât, fără să forțeze prea mult, Valentin Ciorbea a reușit să disciplineze studiile și articolele de care vorbeam după cum îi dicta lui structura gândită a cărții.

Trebuia să precizez de la început că venirea lui Valentin Ciorbea la Facultatea de Istorie a Universității din Constanța a continuat pe o treaptă mai sus implicarea studenților, masteranzilor, doctoranzilor săi în operele de această natură (dincolo de afirmarea lor ca autori). Astfel uriașa muncă a acestui monument istoric a fost dată pe mâna asist.univ.dr. Marius Cojocar, drd. Mădălina Lasca și masterandul Berghin Osman.

Coordonatorul volumului, apreciator al tinerilor, privește realist situația lor și nu achiesează la ideea „generațiilor expirate”, formulă care, mai ales în domeniul istoriografiei, este o tâmpenie și o contrarevoluție. E cazul să ne gândim, câtuși de puțin, la frământările care au loc la Institutul de Istorie al

Academiei din Iași unde o tânără generație de heirupişti, specialiști în a înjuga boii cu coarcele la car, păreau a fi adepți a lui Pol Pot. Dar e adevărat că Valentin Ciorbea adună 10-15 autori tineri pe care-i aruncă în pagini alături de bătrâni și consacrați, generațiile sprijinindu-se una pe alta, în realizarea unui volum al cărui coordonator se va transforma, conform legilor valorii, în substantiv comun. / Peste un timp, către bibliotecară: „Dați-mi vă rog un Ciorbea!” /. Nu știu dacă și-a propus de la început, dar se vede că această realizare este materializarea unei concepții programate. Tinerii și mai puțini tineri ai tuturor generațiilor de istorici ai Dobrogei pot declara cu mândrie că ei, toți, au fost, astfel, în Arcadia Adevărului.

Și atunci, numai orgoliul de a fi amintit cât mai des, numai mândria de a i se spune că a oferit o culoare distinctă Facultății de Istorie din Constanța, numai dorința de a da cu fit unor tăietori de frunză verde în domeniul istoriografiei, numai astea să-l fi mânat pe Valentin Ciorbea în coordonarea cărților la care m-am referit. / Și acestea, atitudini omenenști, la urma urmei /. El și-a dezvoltat o știință a realizării unor opere de asemenea factură despre care am mai spus că se pot înscrie, cu literă mare, în CV-ul său științific.

Mai e ceva, un neastâmpăr intelectual, dorința de a se referi la aspectele, fenomenele și datele esențiale ale istoriei Dobrogei. / Acum 30 de ani când apăreau cele două volume ale romanului *Intermezzo* semnate de Marin Mincu, îl întrebam dacă acestea își au un loc al lor în literatura noastră. Mi-a răspuns că le-a scris din conștiința românească, din dorința integrării ei în literatura europeană. Parcă un îndemn venit din cărțile sale de mare răsunet privind avangarda românească, chiar avangardă europeană în mare parte /.

Cam asta vroiam să spun. O responsabilitate pe care nu i-o impune nimeni colegului meu Valentin Ciorbea, dar care-i vine din conștiința sa românească și meseria trudnică de profesor și istoric. Hai să fim sinceri de tot: fără Valentin Ciorbea, poate niciuna dintre cele 5 cărți, subiecte monografice sau sinteze, n-ar fi apărut. Dacă e cineva care-mi poate spune că asta e puțin, acela este nedeștept, rău la suflet, negru în cerul gurii. Să se ferească să-și muște limba. S-ar putea otrăvi.

Te salut Valentin Ciorbea cu prilejul apariției cărții de față. Să fii sănătos și să-i mai oferi României tale de adopție, dintre Dunăre și Mare, cărți care ți-ar oferi din plin, titlul de cetățean de onoare al Dobrogei. Deocamdată ești „numai” cetățean de onoare al istoriografiei ei.

NISTOR BARDU

Grabova, un alt oraș aromânesc înfloritor în vremea de glorie a Moscopolei

1. Aspecte istorice generale. În regiunea situată la est de șoseaua care leagă orașul Korçë (*Curceaua*) de orașul Pogradec (*Pogradec*), din sud-vestul Albaniei, mai exact în județul Gramsh (arom. *Grămși*), la nord de râul Devol, se află situate în triunghi (ca picioarele unei pirostriei, cum spun localnicii) satele aromânești *Lunca* (alb. *Liënga*), *Nicea* și *Greáva* (Grabova), locuite în exclusivitate de aromâni. Ceva mai departe de acestea, la sud de râul Devol, se află *Șipsca*, de asemenea un sat populat dintotdeauna numai de aromâni. Toate au fost cândva orașe înfloritoare. Locuitorii acestor așezări au fost și sunt cunoscuți sub numele de *moscopoleni*. Numele lor, de origine cultă, este derivat de la numele *Moscopole* (alb. *Voskopojë*), fosta citadelă economică și culturală a aromânilor din Albania și din toată Peninsula Balcanică a secolului al XVIII-lea¹, astăzi locuit mai mult de etnici albanezi decât de aromâni.

După prăbușirea sistemului comunist din Albania (1990), satele Lunca, Nicea și Șipsca au fost aproape complet părăsite, aromânii căutând un trai mai ușor în orașele Albaniei sau în străinătate, unde s-au dus să muncească. Doar Grabova (Greava) este azi o localitate pe care oamenii ei nu vor încă să o părăsească, chiar dacă și de aici au plecat destui în anii 1990.

În zona respectivă, există două sate cu numele oficial de Grabova: *Grabova A* și *Grabova B*, ambele situate în județul Gramsh, la nord de râul Devol. Cel aromânesc (*rămănesc*) este *Grabova A*, (în denumirea oficială, *Grabova Siper*, ceea ce înseamnă "Grabova de Sus"). Celălalt, *Grabova B*, (în denumirea oficială, *Grabova Posht* "Grabova de jos"), este locuit de etnici albanezi de confesiune musulmană și de aceea aromânii din Grabova *rămănească* îl numesc *Greáva o Túrcu*.

Există puține date privitoare la trecutul mai îndepărtat al Grabovei aromânești, așa cum există puține informații și despre celelalte localități moscopolene. Cele mai multe dintre acestea se referă la situația așezărilor respective din perioada secolelor XVIII-XX. Totuși, pentru Grabova (Greava) dispunem de curând de o micromonografie datorată autorului albanez Mečan Hoxha, intitulată *Grabova e bukura me aromunë*, în traducere "Grabova, frumoasa [localitate] cu aromâni", apărută în 1998².

Înțelegem din lucrarea lui Hoxha că, despre trecutul mai îndepărtat al acestor așezări, nu se pot face decât deducții. Astfel, despre Grabova de Sus (*Grabova Siper*), autorul spune că, în antichitate, nu a fost o zonă locuită de iliri, pentru că arheologii care au cercetat regiunea nu au găsit vestigii în acest sens, așa cum au găsit la Grabova de Jos (Grabova Posht) ceramică și vârfuri de sulite care atestă existența aici a unui oraș ilir. Acest oraș, ca și altele din regiunea respectivă, ar fi fost distruse de trupele macedonene, de legiunile romane și apoi de către slavi. Aceștia din urmă au schimbat vechile denumiri ilire ale așezărilor cu denumiri slave, așa cum este și numele Grabova³. Atacul decisiv asupra acestei regiuni a fost dat de turci, după 1431, când a început islamizarea zonelor ocupate (*op. cit.*: 5-7). Islamizarea locuitorilor din Grabova de Jos s-a produs, potrivit lui Hoxha, după moartea lui Skanderbeg. Islamizarea nu a avut loc însă la Grabova de Sus (aromânească), care dispunea de o anumită autonomie și de o administrație proprie (*ibidem*: 9).

Despre prezența și originea aromânilor din Grabova de Sus și din celelalte așezări din jur, Meçan Hoxha însă nu ne spune nimic. Monografia sa, în cea mai mare parte, cuprinde informații referitoare la perioada care începe de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea, când Grabova aromânească, împreună cu Nicea, Șipsca, Lunca (Liënga), Nicolița, Bitcuchi, după modelul orașului Moscopole (Voskopojja)⁴, ajunsese la o dezvoltare economică invidiată de feudali, și de tot felul de bande de hoți care le atacau mereu. Un document datând de la sfârșitul lunii iulie 1700 relatează că membrii unei astfel de bande au jefuit din Grabova vlahilor 600 de oi, 10 catâri, au omorât un om și au rănit pe alți doi (*ibidem*: 13). Reținem de asemenea informația că Moscopole (Voskopojë), Grabova A și Lunca (Liënga) erau numite în documentele otomane de la începutul secolului al XVIII-lea *polite* ("orașe" < ngr. *πολιτεία*) și că erau protejate de la Istanbul de sultana validé, care ar fi cerut ca locuitorii din Grabova de Sus să fie lasați în pace și în credința lor (*ibidem*: 15-16).

Pe zidul fântâniei publice a Grabovei de azi, situată în centrul de altădată al orașului, una din mândriile grabovenilor, am văzut inscripționați anii 1712, 1759 și 1932. Ipoteza noastră este că 1712 este anul în care fântâna a fost amenajată arhitectural, mărturie a dezvoltării urbanistice a localității, făcându-se ca apa captată din izvoare să țâșnească spectaculos prin tuburile încastrate în zid. 1759 și 1932 ar putea fi anii în care fântâna a fost reamenajată⁵.

Așadar, în secolul al XVIII-lea, Greava *rămânească* (Grabova de Sus), ca și suratele ei Lunca, Nicea, Șipsca ajunsese la o remarcabilă creștere economică. Beneficiind de o poziție geografică ferită, mai departe de drumurile ușor accesibile, pe unde puteau veni atacurile prădătorilor, Grabova a putut să se dezvolte în liniște, netulburată prea mult de administrația otomană a regiunii respective.

Resursele dezvoltării economice ale orașului de atunci erau pășunile alpine, foarte favorabile creșterii oilor, pădurile și apele curgătoare. Produsele de origine animală precum lactatele, lâna, pieile, ca și țesăturile rezultate din prelucrarea lânii, și produsele din lemn erau comercializate în piața orașului, unde veneau oamenii din satele din jur⁶, dar și în localitățile mai îndepărtate, până la Salonic, unde erau transportate de numeroase caravane pe căi de comunicație bine organizate și bine apărate. Velințele (*vilëndâ, vlëndâ*) erau cunoscute și căutate peste tot în Balcani, ajungând până la Napoli și Triest.

Efervescenta activitate economică a condus la dezvoltarea meșteșugurilor. Pe lângă oierit, cășărie, dulgherie și tâmplărie, datorită dezvoltării citadine și a diversificării cererii și ofertei de mărfuri și servicii, grăvenii au ajuns iscusiți zidari, croitori, samargii, confecționeri de opinci, vopsitori, fierari (potcovari), arămari, argintari, spoitori, armurieri (în sensul că se ocupau cu împodobirea armelor). Ca și la Moscopole, meseriașii erau organizați în bresle.

Obiectele de cult împodobite de meșterii din Greava s-au păstrat până în 1967, când practicarea religiei a fost interzisă de regimul dictatorial comunist. Într-o inscripție de pe o icoană care se găsea în biserica Sf. Nicolae (*Áyu Nicolás*), se spune că cheltuielile pentru confecționarea și împodobirea icoanelor a fost suportată de breasla croitorilor (Hoxha 1998: 21). Vestii constructori grabovari au contribuit la construirea orașelor Korçë și Berat. Faima lor s-a perpetuat și după instalarea regimului comunist, care a apelat la ei pentru a construi blocurile de locuințe și obiectivele industriale din Korçë, Pogradec, Gramsh, Elbasan, Tirana (*ibidem*: 62; cf. și DB, TB)⁷.

Legăturile comerciale cu așezările urbane din epocă erau asigurate de următoarele căi de comunicație: Grabova – Shpat – Elbasan; Grabova – Narta – Berat; Grabova – Korçë; Grabova – Llënga – Pogradec – Ohrid; Grabova – Moglicë – Guri I Prerë; Grabova – Tomor – Berat – Vlorë; Grabova – Moscopole (Voskopojë) – Korçë etc. (*ibidem*: 28).

Pe baza bibliografiei consultate și a comparației cu dezvoltarea Moscopolei, cu care localitatea se afla în strânsă legătură, Meçan Hoxha datează apogeul înfloririi economice a Grabovei *rămânești* între anii 1720-1770. Pe atunci, orașul Grabova A (Greava) era constituit din 20 de cartiere întinse pe 10 ha, și cuprinse într-un perimetru de 4 km. Conform memoriei colective a locuitorilor de azi ai satului, dar și a celorlalți grăveni stabiliți în prezent la Elbasan și în alte orașe din Albania, precum și a celor emigrați în România, Greava aromânească ar fi avut în acel timp 12 000 de case⁸. Cifra respectivă nu ni se pare a fi reală, ci mai degrabă legendară. Studiind perimetrul satului de azi și al împrejurimilor în care se mai văd urme ale locuințelor părăsite în vremuri mai apropiate de cele de acum, dar și ale ruinelor mai vechi, am constatat că pe suprafața respectivă nu puteau încăpea atât de multe case. Chiar dacă locuințele erau construite în terase și erau atât de apropiate unele de altele, încât li se atingeau streșinile, în suprafața locuibilă a Grabovei nu ar fi putut încăpea un număr atât de mare de case. Mai degrabă, cifra 12000 poate fi reală pentru numărul locuitorilor Grabovei A din perioada maximei ei înfloriri economice și edilitare, ipoteză pe care o susține și Meçan Hoxha în monografia sa (p. 34).

Ca și Moscopole din perioada ei de glorie, Greava aromânească se bucura atunci de privilegiul unei semiautonomii care permitea autoguvernarea locală, rolul decisiv în exercitarea ei avându-l breslele și conducătorii lor.

Din punct de vedere religios, grăvenii au fost creștini ortodocși de când se știu ei și au rămas până azi foarte credincioși, chiar dacă anii în care practica credinței lor a fost interzisă de dictatura comunistă și-au pus amprenta pe comportamentul lor din acest punct de vedere⁹. Viața lor confesională din anii de glorie a localității, ca și a tuturor celorlalți creștini ortodocși din regiune din acel timp, era asistată de Patriarhia din Constantinopol, care încuraja construcția bisericilor și pictarea lor de către meșteri iscusiți, precum și repararea lor periodică. Potrivit memoriei colective, numărul acestora ar fi fost de 12, cifră verosimilă dacă o comparăm cu numărul locuitorilor (12000)

din vremea respectivă. Slujbele se țineau în limba greacă, limbă considerată de autoritățile ecleziastice grecești drept limbă “sfântă”, toate celelalte din jur fiind socotite limbi “barbare”.

Împreună cu instituțiile bisericești, cu ajutorul comercianților și al breslelor meșteșugărești, din anul 1720 (data este aproximativă, cf. Hoxha, 1998: 37), s-a ridicat și a funcționat școala de la Grabova. Aici, ca și la Moscopole, se făcea carte grecească, pentru că prestigiul limbii grecești în Balcani rămăsese neștirbit după căderea Constantinopolului. Pe de altă parte, autoritățile ecleziastice grecești, sub a căror jurisdicție se aflau creștinii ortodocși din Peninsula Balcanică și din întreg Imperiul Otoman, interziceau cu desăvârșire ca limbile “barbare” din regiunea în cauză (aromâna, albaneza sau bulgara) să ia locul în scris limbii celei “sfinte” a Greciei¹⁰. Manualele proveneau chiar de la vestita Academie din Moscopole (Hoxha, 1998: 37). Pentru învățarea unor meserii precum acelea de fierari, argintari, pictori etc., grabovenii își trimiteau copiii la Moscopole și la Korçë (*ibidem*: 38).

Decăderea economică a Grabovei s-a petrecut către sfârșitul secolului al XVIII-lea, cam în același timp cu decăderea, devastarea și părăsirea Moscopolei de către o mare parte a populației¹¹. Declinul economic al acestor orașe, ca și al celorlalte localități moscopolene (Lunca, Nicea, Șipsca) nu se datorează, așa cum s-a crezut multă vreme, numai anarhiei politico-militare din regiune, generată de slăbirea autorității centrale a Imperiului Otoman și de războaiele cu Rusia și Austria, de care a profitat vestitul Ali Pașa din Ianina. Potrivit istoricului vienez Max Demeter Peyfuss (1989:15-41), care a examinat critic izvoarele bibliografice, cauzele au fost și de natură economică. În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, condițiile locale nu mai favorizau prosperitatea bogaților negustori și meseriași aromâni din regiune, care nu mai aveau unde să-și reinvestească resursele de capital acumulat. De aceea, negustorii au început să caute zone mai prielnice, precum acelea din Imperiul Habsburgic, unde s-au mutat treptat mulți dintre ei. În același timp însă, între bogații aromâni din Moscopole, Grabova și celelalte orașe (*polite*) aromânești protejate de sultana validé (vezi *supra*), pe de o parte, și pauperii albanezi musulmani¹², pe de altă parte, ca și între negustorii înșiși, au intervenit neînțelegeri care le-au impus multora dintre ei părăsirea locurilor natale. Astfel, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în cel de-al XIX-lea mulți moscopoleni, dar și grabovarii și alți aromâni din regiune, au ajuns în orașele albaneze Tirana, Kavajë (aproape de țărmul Mării Adriatice), Elbasan, Berat, Shkodrë, la Bitolia (Republica Macedonia de azi), la Seres și Vlahoclisura (Grecia), unde s-au adăugat peste stratul de baștină, afirmându-se repede ca buni negustori și meseriași¹³. Alții au ajuns la Constantinopol, alături de aromâni din Gramostea și din Olimp¹⁴.

Cei ajunși în Imperiul Austriac, fie înainte, fie după declinul regiunii lor, s-au stabilit la Viena, Buda, Pesta, Brașov, Timișoara. Aici i-au cunoscut pe dacoromâni și au (re)descoperit comunitatea de limbă și de origine cu aceștia¹⁵. Printre familiile de graboveni (grăveni) stabilite în Imperiul Habsburgic s-a aflat și familia Șaguna. Aceasta s-a stabilit la Miskolc, unde exista o puternică comunitate aromânească și unde se va naște viitorul mitropolit al Ardealului, Andrei Șaguna. De educația lui Andrei Șaguna s-a ocupat unchiul său Atanasie Grabovsky¹⁶, a cărui familie era de asemenea originară din Grabova¹⁷.

Datorită cauzelor social-istorice amintite, populația Grabovei a continuat să se împuțineze. Potrivit lui Ion Nenițescu (1895: 448), la sfârșitul secolului al XIX-lea, la Moscopole, Nicea, Greava, Pogradec, la un loc, s-ar fi aflat 8150

de aromâni. Constantin N. Burileanu (1906: 135), deși nu a ajuns la Grabova, a aflat de la aromânii din Moscopole și de la alții care l-au însoțit în călătoria sa prin regiune că în comuna respectivă locuiau cam 60-70 de familii, “ultimile (sic!) rămase din atâtea care au emigrat în Muzechia, în Berat, la Crușova[,] iar multe în Austria”.

Cartiere întregi au fost părăsite, rămânând din ele doar bisericile sau ruinele lor. Un exemplu elocvent în acest sens este biserica *Stăvinerea* (Sfânta Vineri), și astăzi în picioare, inconjurată doar de pășuni, pe care se mai văd pietrele din zidurile caselor de altădată, în mijlocul cărora se afla lăcașul sfânt. De la biserica lui Iani Gogu, n-a mai rămas decât crucea de lemn. Doar biserica *Ay Nicóla* (Sfântul Nicolae) a continuat să fie funcțională (cf. Hoxha, 1998: 57).

În anii interbelici, a avut loc o emigrare masivă de graboveni către Elbasan și Lushnjë, unde știau că există concetățeni de-ai lor și unde traiul era, se pare, ceva mai ușor decât în satul natal.

Un alt exod de graboveni, bine întipărit în memoria colectivă de azi a satului, este acela din anul 1933, când 15 familii au emigrat în România (Hoxha, *op. cit.*: 58), unde au fost colonizați în Cadrilater, și apoi în județul Constanța. Plecarea lor, alături de aceea a unor familii de moscopoleni din Nicea, Lunca Șipsca și Moscopole, este urmarea trezirii conștiinței naționale, datorată în mare parte acțiunii culturale a Statului Român care, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a deschis școli și biserici pentru aromâni în multe localități din Peninsula Balcanică aflate atunci în Imperiul Otoman¹⁸. Toți grăvenii ar fi vrut atunci să plece în România, considerată țara mămă, dar, pentru că fie le-au lipsit posibilitățile materiale, fie că în scurt timp căile s-au închis, destui au rămas în sat. În legătură cu acest eveniment, în memoria colectivă locală circulă legenda că grăvenii nu au plecat atunci cu toții din sat, pentru că nu aveau cui lăsa biserica¹⁹.

2. Școala (a)românească. Nu putem preciza cu exactitate când s-a înființat școala românească din Grabova. Potrivit autorului Mečan Hoxha, într-un document din 1899 se spune că s-a încercat înființarea unei școli albaneze în Grabova. În perioada respectivă, în regiune, funcționau deja școli românești: la Corcea (Korçë), din 1884, la Moscopole, din 1890, la Șipsca, din 1893, la Nicea, din 1894²⁰. Un document din 1905, păstrat în arhivele românești, conține un tablou cu numele „comunelor românești din Turcia, unde se vor putea deschide școli românești – 1905”. Între acestea, la poziția 7, se află și localitatea Grabova (*Grabava*, în document, cf. Berciu–Drăghicescu, 1996: 251)²¹. Este foarte posibil ca în acest document să fie vorba, de fapt, despre intenția *reînființării* școlii românești din Grabova. Înființată foarte probabil mai înainte, începuturile funcționării ei au fost, ca și în alte părți, destul de tensionate. Ajuns în apropierea Grabovei în 1905, Constantin N. Burileanu a aflat că la data respectivă satul nu avea școală românească, dar că, până atunci, se încercase în două rânduri deschiderea școlii românești în localitate. Învățătorii numiți însă au trebuit să o părăsească și să fugă din Grabova din cauza “răutăței musulmanilor fanatici din împrejurimi”. Autorul l-a cunoscut la Șipsca pe unul din institutorii numiți la Grabova, și anume pe domnul Tașula, care i-a povestit câte a pățit din partea turcilor „răi și fanatici, care puțin a lipsit să nu-l omoare în vreo două rânduri”. La fel pățise și predecesorul său (Burileanu: 1906: 135).

După cum notează mai departe Burileanu (loc. cit.), grabovarii, îmbrățișând cu toții ideea românității lor, în ciuda preotului grecoman care slujea în localitate și care încercase în zadar să-i câștige pentru cauza grecească, ar fi primit cu bucurie școala românească în localitatea lor, dar institutorii nu îndrăzneau să vină aici, „din cauza bandiților și fanatizmului grecesc” (*ibidem*). În cele din urmă, școala românească de la Grabova a funcționat, după cum ne-a mărturisit Costa Bardhi, născut în 1900, care ne-a spus că fratele său mai mare, Thanasi Bardhi, a frecventat-o la vârsta de 10-11 ani²². În bugetul în exercițiu pe anul 1912-1913, al școlilor și bisericilor românești din Turcia și din Bulgaria, Grabova apare cu o școală mixtă, slujită de un institutor, dar fără precizarea numărului elevilor²³. În același document menționat de Alexandre Rubin (*op. cit.*: 254-282) sunt și date referitoare la situația cultelor. Astfel, Grabova este menționată cu o biserică, în care slujeau 2 preoți și 2 cantori (dascăli)²⁴.

La nașterea Albaniei moderne (1913), existau în această țară 17 școli primare românești, un gimnaziu românesc la Berat și o importantă rețea bisericească în care serviciul religios se făcea în limba română. După Primul Război Mondial, școlile din Albania susținute și controlate de guvernul român au continuat să funcționeze în virtutea realităților de mai înainte aflate încă în vigoare.

În 1917, la Grabova funcționa o școală grecească. Atunci părintele Vasili (probabil Vasili Nișcu, vezi *infra*) a făcut la Gramsh un curs de învățatori de limbă albaneză și a deschis școala albaneză din Grabova (Hoxha 1998: 58). În 1921, aici se făcea carte în albaneză și română.

După 1921 însă, situația școlilor românești din Albania se înrăutățește datorită intervenției autorităților albaneze care au restrâns învățământul și viața religioasă în limba română (Zbucnea, 1999: 204). În 1925 mai erau doar 3 școli românești, celelalte fuseseră trecute în proprietatea statului albanez. În 1926 autoritățile au permis doar predarea unor ore de limba română în școlile albaneze din localitățile populate cu aromâni. În 1927, guvernul a interzis funcționarea personalului didactic de cetățenie străină. În 1930, mai erau doar 2 școli, la Corcea și la Șipsca, considerate proprietăți private ale comunităților românești (*rămănești*) de acolo. Din 1935, urmare a plângerilor făcute de greci, guvernul albanez a emis un regulament privitor la școlile minorităților, în virtutea căruia au (re)apărut și 7 școli primare de stat cu limba de predare română. Între localitățile în care funcționau astfel de școli se numărau Corcea (Korçë), Moscopole Grabova etc. (*ibidem*: 205)²⁵. Documente²⁶ consultate de noi în 2004, atestă funcționarea școlii românești sau a orelor de limba română din Grabova în 1931, când învățător era preotul Vasile Nișcu, în 1937, cu același învățător, și 1938, cu învățătorul Procopie Peșcazim. Școala a continuat să funcționeze până după Al II-lea Război Mondial, când, în 1948, a fost desființată împreună cu celelalte școli care mai existau la acea dată.

Așadar, legăturile mai vechi ale negustorilor grabovari cu dacoromânii de la sudul Dunării, școala românească, dar și amintirea unui exod din părțile de nord ale Peninsulei Balcanice, păstrată bine în memoria colectivă, au menținut printre grăveni conștiința că ei au legături strânse cu *Vâlâhía*. Subiecții Costa Bardhi (n.1900) și Mitri Guriță (n. 1902), anchetați de noi la Nisipari, în anul 1980, ca și Nicolachi Ciucea (Niko Çuça) din Elbasan, pe care l-am anchetat în 1982, în România, când a venit la rudele sale de aici, au afirmat că părinții lor și bătrânii din sat știau și pomeneau adesea de *Vâlâhía* ca despre țara lor de origine: *đâțeáu aușlli că noi de-a-ua avem fuđitá* „spuneau bătrânii că noi

de aici [din România (Valahia), n. n.] am plecat”²⁷. Credem că așa se explică termenul de *vláhca*, (*pi vláhca* „pe (a)românește”, păstrat până azi în graiul grabovean și înregistrat frecvent de noi în stagiile de cercetare petrecute la Grabova și printre grabovari.

NOTE

¹ Pentru mai multe date despre Moscopole, cf. Peyfuss, 1989; idem, 1994; Fallo, 2003; Djuvara, 1996. Vezi și Bardu, 2002.

² După cum se menționează pe versoul paginii de titlu, lucrarea, de 83 de pagini de format A5, a fost tipărită cu sprijinul filialei din Gramsh a Societății „Aromânii din Albania”, înființată la Tirana după căderea regimului comunist. Principalul finanțator al ei a fost subiectul nostru Todi Buzo.

³ În bulgară, *gabār* (габар) are sensul de „Carpinus betuluis” (carpen), cf. БЕР, 1971, s.v.), provenit din v.sl. **grabъ*, devenit, prin disimilație încă din perioada protoslavă **grabъ* și **gabъ*, forme regăsite în toponimul bulgăresc *Gabrovo*. În sârbă, există cuvântul *grāba* “carpen” (cf.DSR s.v.), o formă mai apropiată de numele Grabova. Se pare că strămoșii aromânilor graboveni și-au însușit acest toponim de origine slavă, deoarece au ajuns aici după ce slavii au trecut și au trăit o perioadă în aceste locuri. „Pe baza analizei toponimelor din munții Pind a lui Weigand (...) care stabilea un substrat slav în numele aromâne mai noi, poate fi explicat faptul că regiunea a aparținut mai întâi slavilor și apoi aromânilor s-au stabilit în fostele regiuni slave.” (Kahl, 2006: 104). Opinia lui Weigand, citată de Tede Kahl, este susținută de numele satelor Lunca, Nicea, Șipsca, locuite în exclusivitate de aromânii moscopoleni ca și de numeroasele toponime de rezonanță slavă din regiunea Pogradec - Korçë și din alte regiuni ale Albaniei.

⁴ Despre Moscopole și marea ei dezvoltare economică, urbanistică și culturală din secolul al XVIII-lea cf. William Martin Leake (*Research in Greece*, London (1814); F. Ch. L Pouqueville, *Voyages dans la Grece* (1820), E. M. Cousinéry, *Voyages dans la Macédoine* (1831). Vezi și Stilian Adhami, *Voskopoja*, Tiranë, 1989, *Διεθνές συμπόσιο Μοσχοπολις, Θεσσαλονίκη*, 1999. Cf. și Nistor Bardu, *Moscopole, între legendă și adevăr*, în Tomis, nr. 2, feb 2002: 14

⁵ În septembrie 2008, fântâna nu mai funcționa, grăvenii luând decizia de a o închide, deoarece apa se infiltra în zid, deteriorând inscripțiile, care deja abia se mai vedeau.

⁶ O dovadă că Greava a fost în trecut un oraș important o constituie realitatea că, până în 1946, în fiecare miercuri, aici s-a ținut târg (*păzări*), la care veneau să-și procure mărfuri oameni din mai toate satele de albanezi din jur. După aceea, până în 1956, când s-a înființat cooperativa agricolă de tip comunist, oamenii din jurul Grabovei veneau să-și procure mărfurile de care aveau nevoie direct de la meșterii producători pe care îi cunoșteau de mai înainte (cf. DB).

⁷ Gravenii emigrați în România și stabiliți la Nisipari au alcătuit, împreună cu confracții lor din Nicea, Lunca și Moscopole, echipa de construcții a gospodăriei agricole colective a satului, care a ridicat aproape toate magazile, grajdurile și saivanele acesteia.

⁸ Această cifră este menționată și de Burileanu, 1906: 134.

⁹ Și la Greava, ca și în în celelalte localități cu aromâni, oamenii s-au dezvoltat să mai meargă la biserică ca să asculte liturgia de duminică. Goana continuă după lucru le ocupă aproape tot timpul. Doar la marile sărbători găsesc puțin răgaz pentru a asculta slujba și pentru a prăznui apoi, împreună cu familia.

¹⁰ Cf. Papahagi, V., 1935: 24; vezi și Peyfuss 1994: 24. Primii scriitori aromâni care au apărut în climatul cultural efervescent de la Moscopole la sfârșitul secolului al XVIII-lea au conceput operele lor în aromână drept instrumente de învățare a limbii grecești (vezi în acest sens și Bardu, 2004: 25-26 și urm.; Bardu, 2005: 198-200). Dar chiar și așa, opera lui Teodor Cavaloti, *Prima învățătură* (Πρωτοπειρία), tipărită la Veneția în 1770, care conținea un vocabular în trei limbi (greaca, aromână și albaneză) a fost urmărită și distrusă de autoritățile clericale grecești. Împotriva lucrării *Gramatica aromână sau macedo-română* a lui Mihail Boiagi, editată la Viena în 1813, Patriarhia de la Constantinopol a lansat o afurisenie îndată după apariție, iar autorul ei a fost excomunicat, cf. Papacostea, 1983: 401, vezi și Bardu, 2005: 200.

¹¹ Moscopole a fost atacat mai întâi de unele bande din regiune în 1761, apoi a fost prădat în 1786, iar în anul 1788 a fost devastat cu totul, cf. Djuvara, 1996: 101.

¹² Războaiele dintre puterile creștine și Turcia va fi provocat printre populațiile albaneze musulmane „o recrudescență a ostilității față de populația creștină alogenă, a cărei bogăție, firește o râvnea” (cf. Djuvara, 1996: 102).

¹³ Pentru mai multe detalii privind răspândirea moscopolenilor în orașele menționate, cf. Hâciu, 1936: 122 și urm. La p. 147, autorul precizează: „Prin acest nume [Moscopole, n.n.], nu vom înțelege numai cetatea Moscopole, ajunsă celebră în secolele, XVIII și XVIII, ci vom înțelege și întreaga regiune al cărei centru era”. Așadar, spune mai departe Atanasie Hâciu, moscopoleni înseamnă și cetățenii din Șipsca, Grabova, Nicea, Linotopea etc.

¹⁴ Nenițescu, 1895: 448-449: În Constantinopole, între 15000 de Armâni, 12500 sunt Voscopoleni (moscopoleni, N.N.), 1500 sunt Grâmosteni, iar 1000 sunt Olimpiani”.

¹⁵ Nicolae Iorga, 1969: 54, observa că negustorii aromâni, mijlocitori comerciali activi între Apus și Răsărit, aflați sub protecția împăratului de la Viena, își stabiliseră reședințe nu numai la Viena și Pesta, ci și la Brașov și în alte orașe ale Ardealului unde, în secolul al XVIII-lea, asistară „la spectacolul înălțător al deșteptării conștiinței naționale”, contribuind și ei cu bani la tipărirea cărților scrise de preoții, profesorii și studenții din Ardeal și Banat și trăind și ei mândria de a fi urmași ai romanilor. În peregrinările lor comerciale, ei trebuie să fi dus asemenea cărți în locurile lor de obârșie din Balcani și astfel acestea ar fi putut ajunge în mâinile unor învățați moscopoleni ca Daniil Moscopoleanul și Constantin Ucuta, stimulându-le preocupările de propășire spirituală a neamului din care făceau parte și oferindu-le modele de a scrie. Nu e deloc întâmplător că abecedarul în aromână a lui Ucuta, *Noua pedagogie* (Νέα παιδαγωγία) a fost tipărit la Viena. Despre activitatea scriitorilor aromâni de la sfârșitul secolului al XVIII-lea cf. Papahagi, 1909. Vezi și Nistor Bardu, 2004: 19-35, 151.

¹⁶ “Atanasie Grabovsky era una din dintre personalitățile cele mai importante ale coloniei românești din Pesta. Casa sa era un loc de întâlnire pentru intelectualii români; numeroase cărți i-au fost dedicate și felului în care el s-a îngrijit de educația nepotului său, viitorul mitropolit al Transilvaniei Andrei Șaguna. Lui i se datorează faptul că acesta din urmă a acordat un sprijin atât de mare cauzei românilor din Transilvania” (Peyfuss, 1994: 29,). Despre Grabovsky, vezi și Lupaș, 1911: 21

¹⁷ Atanasie și Constantin Grabovsky, Nicolae Rogea și Marcu Raicovici, toți din Grabova, împreună cu alți mari negustori aromâni, au contribuit la ridicarea bisericii ortodoxe din Pesta, cf. Hâciu, 1936: 349; Capidan, 1942: 213.

¹⁸ Pentru acest aspect al istoriei aromânilor, cf. Cordescu, 1906; Berciu-Drăghicescu, 1996; Zbucnea, 1999.

¹⁹ Este vorba de biserica Sfântul Nicolae, mândria arhitectonică a grabovarilor, a cărei stucatură originală a coloanelor răsucite ale pridvorului, din care noi am mai văzut ceva în 1989, când am vizitat pentru prima oară Greava, amintea de stilul arhitectonic al bisericii de la Mănăstirea Curtea de Argeș. De asemenea, pictura interioară deosebită a bisericii, care se mai păstrează și astăzi, era un alt motiv de mândrie. De aceea, întreprinzătorul Todi Buzo și alți grabovari fac astăzi demersuri susținute pentru a obține din partea autorităților fondurile necesare pentru repararea și consolidarea bisericii și restaurarea picturii interioare.

²⁰ Aceste școli, ca și altele din Balcani înființate de Statul Român în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, funcționau cu întreruperi frecvente cauzate fie de intoleranța etnicilor albanezi, fie de acțiunea potrivnică a autorităților ecleziastice grecești, care considerau zona drept teritoriu cultural grecesc și care ducea, nu de puține ori, la excomunicarea sau chiar asasinarea preotului sau învățătorului din școala românească, fie iregularității cu care soseau subvențiile din partea Guvernului României. De exemplu, școala din Nicea,

înființată în 1894, și-a întrerupt cursurile pe întregul an școlar 1901-1902 din cauza lipsei subvențiilor, dar și a partidelor din comună (Cordescu, 1906: 128). Prin partide trebuie să înțelegem pe partizanii culturii și învățământului în greacă, pe de o parte, și pe adepții școlii românești, pe de alta. Și la Moscopole, rivalitatea dintre partizanii grecismului și cei ai românismului determina retrageri ale elevilor aromâni de la școala românească (ibidem: 100; cf. și Berciu-Drăghicescu, 1996: 127:128).

²¹ Pentru anul 1905, Cordescu (1906) nu înregistrează funcționarea școlii românești din Grabova, fapt confirmat de Burileanu, 1906: 135.

²² Subiectul nostru Costa Bardhi, care a făcut școală albaneză în sat, avea bine întipărit în minte numele învățătorului Andon Beça, adus de grabovari tocmai din Elbasan.

²³ În documentul care conține aceste informații, Grabova apare ca făcând parte din circumscripția Berat, în timp ce Moscopole (o școală de băieți, cu 38 elevi, și una de fete, cu 33 eleve, slujită fiecare de câte un institutor), Șipsca (o școală mixtă, având un institutor și însumând 44 de elevi: 43 băieți și 32 fete), Lunca (cu o școală mixtă în care preda un institutor și numărând 46 elevi: 32 băieți și 14 fete.) Nicea (un institutor și 44 elevi: 37 băieți și 7 fete) erau incluse în circumscripția Coritza (Corcea, Korçë), cf. Rubin, 1913: 263-266.

²⁴ La Nicea existau o biserică, un preot și un dascăl, la Lunca, o biserică cu un preot, iar la Șipsca, o biserică și un preot, cf. *ibidem*: 265-266).

²⁵ Într-un stat cu suplimente de salariu pentru plata "personalului didactic primar de școlile române din Albania ..." pe luna iunie 1938 se află înscrise localitățile Corcea cu trei învățători (Hristache Simacu, Vasil Balamaci, Urania Atanas) Moscopole (Petre Laca), Șipsca (Adam Muși), Lunca (Dumitru Șundi), Nicea (Frederic Țacu), Grabova (Procopie Peșcazim), Dișnița (Nuci Condili). Cf. și Brezeanu, Zbucnea, 1997, doc. 143. Vezi și *supra*.

²⁶ Este vorba despre o chitanță reprezentând "achitarea lefii și îndemnizației de valută cuvenită personalului did., preoțesc, pensionar și de serviciu din circ. Corița-Berat (Albania) pe lunile Noembrie-Decembrie 1931"; un stat pentru "achitarea personalului preoțesc din Albania pe anul 1937"; un stat de plată "constatând prezența și achitarea personalului didactic primar de la școlile românești din Albania drept supliment sub formă de ajutor pe luna iunie 1938". Semnătura olografă a lui Vasile Nișcu, alături de a altor învățători din zonă, din Korçë, Moscopole, Șipsca, Lunca, Nicea etc., se află pe actele din 1931 și 1937. Am consultat documentele respective, ca și altele referitoare la învățământul românesc din Korçë, în casa preotului martir Lambru Balamace, în care s-au păstrat mai multe hârtii oficiale ale fostului Consulat românesc din acest oraș care a funcționat până la Al II-lea Război Mondial. În 2004, casa respectivă se afla în îngrijirea lui Petrică Mircea Bacu.

²⁷ Revelația comunității de limbă cu dacoromânia a fost exprimată în mod spontan de către membrii unui mic grup folcloric (Petraq Trushi, Sotir Bardhi, Niko Buzo, Vasil Buzo), toți originari din Grabova, care au participat la o manifestare culturală organizată de Asociația Culturală Aromânească „Mușata Fărșeroată” din comuna Mihail Kogălniceanu, județul Constanța, în primăvara anului 2007. Auzind limba română literară și înțelegând multe din cuvintele rostite, au spus cu surprindere: *ja ju arëa limba noastră* „uite unde era limba noastră”; *dë-ayá avém fuđitã noi* „de aici am plecat noi”. Mai greu a fost să le explicăm că nu din teritoriul de azi al României au plecat ei în trecut (secolele IX-X), ajungând până în munții Albaniei, ci din vastul spațiu romanizat din nordul și din sudul Dunării; vezi în acest sens Saramandu, 2004: 9-80.

Un dialog relevant ne-a fost relatat în 2007 de Sima Ciucea, 70 ani, din Nisipari, fiul grabovarului Ghelea (Vanghele) Ciucea, venit de la Greava în 1933. Întrebându-l pe tatăl său ce spunea bunicul despre originea lor, acesta i-a răspuns: *H'im dë-acó „sunte de acolo [din Albania]”. Ma gâgi o gâgi a tãu di ju dâțeã cã h'î?* „dar bunicul bunicului tău de unde spunea că sunteți” *Dë-acó* „de acolo”. *Ma gâgi o gâgi o gâgi o gâgi* (etc.) a *tãu?* „dar bunicul bunicului bunicului bunicului (etc.) tău”. *Dë-ayá* „de aici (din teritoriul comun cu dacoromânia. n. n.)”.

Bardu 2005: Nistor Bardu, *Conștiința iluministă aromânească și balcanică a scriitorilor aromâni din secolul al XVIII-lea*, în *Ex Ponto*, III, nr. 2, apr.-iun. 2005: 197-206.

Bardu 2004: Nistor Bardu, *Limba scrierilor aromânești de la sfârșitul secolului al XVIII-lea (Cavaloti, Daniil, Ucuta)*, Constanta, Ovidius University Press.

Bardu 2002: Nistor Bardu, *Moscopole între legendă și adevăr*, în *Tomis*, nr. 2, feb. 2002:14.

Bardu 2003: Nistor Bardu, *Moscopolenii – aromâni originari din Albania*, în Tomis, nr. 4, apr. 2003: 76-79.

Berciu-Drăghicescu 1996: Adina Berciu-Drăghicescu, *Românii din Balcani. Cultură și spiritualitate*, București, Editura Globus.

Brezeanu, Zbucnea 1997: Stelian Brezeanu, Gheorghe Zbucnea (coord.), *Românii de la sud de Dunăre*. Documente, București.

Capidan 1942: Th. Capidan, *Macedoromânii. Etnografie, istorie, limbă*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

Cordescu 1906: Mihail-Virgiliu Cordescu, *Istoricul școalelor române din Turcia, Sofia și Turcuia din Bulgaria și al seminariilor de limba română din Lipsca, Viena și Berlin*, București, Tipografia Curții Regale F. Göbl Fii.

Djuvara 1996: Neagu Djuvara, *Diaspora aromână în secolele XVIII și XIX*, în vol. *Aromânii. Istorie, limbă, destin*, București, Editura Fundației Culturale aromâne, 99-31.

Hâciu 1936: Anastasie N. Hâciu, *Aromânii. Comerț, industrie, arte, expansiune, civilizație*, Focșani. Hoxha 1998: Meșan Hoxha, *Grabova bukura me arumunë*. Gramsh.

Iorga 1969: Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

Kahl 2006: Thede Kahl, *Istoria aromânilor*, București, „Tritonic”.

Lupaș 1911: Ioan Lupaș, Mitropolitul Andrei Șaguna. Monografie istorică, Sibiu.

Nenișescu, 1895: *Dela Românii din Turcia Europeană. Studiu etnic și statistic asupra Aromânilor*, București.

Papacostea 1983: Victor Papacostea, *Civilizație românească și civilizație balcanică*, București, Editura Eminescu.

Papahagi 1935: Valeriu Papahagi, *Aromânii moscopoleni și comerțul venețian în sec. al XVII-lea al XVIII-lea*, București.

Papahagi 1909, *Scritori aromâni în secolul al XVIII-lea*, București, Inst. De Arte Grafice “Carol Göbl”.

Peyfuss 1889: Max Demeter Peyfuss, *Die Druckerei von Moschopolis (1731-1769)*, Viena – Köln.

Peyfuss 1994: Max Demeter Peyfuss, *Chestiunea aromânească*, București, Editura Enciclopedică.

Rubin 1913: Alexandre Rubin. *Les Roumains de Macedoine*, Bucarest, 1913.

Saramandu 2004: Nicolae Saramandu, *Romanitatea orientală*, București, Editura Academiei.

Zbucnea 1999: Gheorghe Zbucnea, *O istorie a românilor din Peninsula Balcanică (secolele XVIII-XX)*, București, Editura Bucureștilor.

Sigle

DSR: Mile Tomici, Dicționar sârb-român (A-L), Timișoara, 1998.

БЕГ 1971: *Български етимологичен речник том I, Издательство на Българската Академия Науките, 1971*

Subiecți

Din Albania:

Dhori Bardhi (DB), n. 1935, la Grabova; zidar, agricultor; până la 60 de ani a locuit în satul natal, în prezent, locuiește la Elbasan; chestionat de noi în 2003, 2007-2008.

Nikolla Çuço, n.1930, tâmplar; în prezent, pensionar; s-a născut și a trăit la Greava și apoi în Elbasan; chestionat de noi în 1982, 2003.

Todi Buzo, n. 1963 la Grabova; om de afaceri; locuiește la Grabova și la Elbasan; chestionat de noi în 2007-2008.

Din România:

Constantin Bardi (Geagi Costa), n. 1900, samargiu; a emigrat în România în 1933; chestionat de noi în 1979-1980.

Dumitru (Mitri) Guriță, n.1902 la Grabova, cioban, agricultor; emigrat în România în 1926; chestionat de noi în 1979-1980.

Simion (Sima) Ciucea, n. în 1937, în România (Cadrilater), din părinți grabovari (grăveni); agricultor, crescător de oi; chestionat de noi în 2007.

Revista revistelor

Revigorat, după o scurtă și ne semnificativă eclipsă, strălucitor, așa cum îi stă bine, **LUCEAFĂRUL** de dimineață strânge în paginile sale colaboratori de marcă, rubrici vii, incitante, articole care iau pulsul la zi al vieții literare, culturale și artistice de la noi. Sunt multe articole, idei, puncte de vedere, versuri, proze de reținut din ultimele numere, dar mă voi opri la întrebarea lui Gabriel Chifu: „Care e realitatea?” din nr. 4, 4 martie 2009. Distinsul nostru confrate este șocat și umilit (ca noi toți de altfel) de agresivitatea falsului, minciunii, ficțiunii pe care o construiesc televiziunile de tot soiul în paralel cu realitatea în care existăm cu adevărat. „Neprofesioniste unele, abile și malefice altele, lacome de senzațional ieftin toate, televiziunile (prin puterea aceasta parcă, fără margini pe care o dețin, puterea imaginii...) Țes o insidioasă plasă pe care o aruncă asupra minților noastre, crează lumi paralele cu lumea propriu-zisă. Poate, însă, ar fi firesc să ne întrebăm: Dar există «o lume propriu-zisă», nu ființăm noi astăzi sub hegemonia relativității, iar în acest triumf al relativității nu au toate lumile, fie ele fictive și de carton, butaforice, aceeași legitimitate?... Probabil că da. Și atunci ce rost mai au mirările și enervările naive, că rolul care ne-a fost atribuit este acela de manipulați, de sclavi ațipiți, puși pe diverse paliere ale scenografiei/înscenării (naționale sau planetare...) și lăsați în voia sforilor de care suntem trași cu iscusință? Ei, au un rost și mirările ori enervările naive: ele arată că, uneori, ne trezim din somn (sau din vrajă). Deși nimeni nu mai știe exact când dormim și când suntem treji, când facem într-adevăr ceva și când doar avem iluzia că facem.”

RAMURI, nr. 12, decembrie 2008. Un excelent interviu realizat de Horia Gârbea cu prozatorul Eugen Uricaru, are în atenție recentele romane ale acestuia: *Cât ar cântări un înger și Supunerea*, dar și problema răului în lume, abordată de cele două cărți. Sunt de părere – spune Eugen Uricaru – spre deosebire de bine, răul este molipsitor, transmisibil (...). De aceea cred, ca măsură profilactică, într-o ignorare voită a răului, în neluarea acestuia în seamă. Răul se hrănește din energia, din viața celor care i se împotrivesc, care sunt convinși că luptă cu el. Dar, (...) tot ce am spus până acum nu se referă la răul individual, la răul din fiecare om și la datoria fiecăruia de a lupta cu acesta. Răul la care m-am referit este altceva, este Răul care cuprinde părți din umanitate, care este atât de răspândit și de înrădăcinat încât cei aflați în stăpânirea sa îl confundă cu binele. În această situație cred că neparticiparea, ignorarea sa, îl slăbesc, îl facă să-și iasă din minți pentru că Răul e conflictual, fără confruntare se stinge. Sunt, au fost și vor fi oameni care își dedică viața luptei împotriva Răului, fără să bage în seamă răul din propria ființă și fără să-și trăiască viața cu adevărat. Este ceea ce-și dorește Răul cel mai mult, viețile lor sunt ca semințele căzute pe pământ sterp, aidoma ca în parabolă (...). Neacceptarea răului în intimitatea noastră, ignorarea lui, neluarea lui în seamă nu înseamnă să i te supui, dimpotrivă, înseamnă să-i dai o lovitură puternică pentru că Răul e trufaș, Răul e lacom, Răul vrea satisfacție”.

ATENEU, nr. 2, februarie 2009. Un număr echilibrat din toate punctele de vedere, cu materiale valoroase, între care se disting cele din cadrul rubricilor: Interviu (Ovidiu Capătă), Cronica literară (Carletta-Elena Brebu, Adrian Jicu), Gaură-n cer (C.D. Zeletin), Poezie (Nicolae Mihai, Calistrat Costin), Lumi anglo-saxone (Elena Ciobanu), Proze (Dumitru Hurubă), Ateneu (Violeta Savu, Emil Nicolae), Lecturi (Gruiie Piticar), Arte & Meserii (Constantin Călin), Scena (Carmen Mihalache), Jurnal (Leo Butnaru), Perna cu ace (Vasile Spiridon) și altele, revista rămânând, număr de număr, consecventă programului său. Ne atrage, în mod special, atenția profilul făcut de Emil Nicolae lui Constantin Ciopraga, academicianul, profesorul universitar, criticul și istoricul literar care ne-a părăsit de curând: „A fost un «om de carte» în sensul propriu al expresiei (...); cu multă înțelegere pentru cei din jur, dar fără efuziuni inutile, cu o deosebită eleganță a comunicării, dar și cu știința ascultării răbdătoare și calme; cu o înțelepciune strecurată discret, în conversație, fără abuz de argumente demonstrative și de superioritate (...). Cred, mai degrabă, că a preferat comportamentul reținut al textului «bine temperat» și echilibrat, punându-și imensa experiență de viață nu în «rame sociale» ci în creații literare (...) cât și în reflexivitatea care irigă arierplanul «studiilor» sale, unele de neocolit în înțelegerea literaturii noastre...

De la Chișinău, ne parvine, prin intermediul colaboratorului și prietenului Leo Butnaru, nr. 1/2009 al revistei **SUD-EST CULTURAL**. Un număr realizat cu temeinicie așa cum ne-au obișnuit de fiecare dată colegii noștri de peste Prut, pe care îl parcurgi cu reală plăcere. Sumarul lui are o structură bine configurată: sinteze, interpretări, comentarii, eseuri de literatură, filosofie, teatru, poezie, proză, lecturi, memorialistică, evenimente literare și culturale și reunește semnături de prestigiu ale literaturii și culturii basarabene: Mihai Cimpoi, Mircea V. Ciobanu, Vladimir Beșleagă, Leo Butnaru, Emilian Galaicu-Păun, Vitalie Ciobanu, Eugen Lungu, Valentina Tăzlăuanu, Eugen Cioclea, Ecaterina Negară, Larisa Turea, Vladimir Bulat. Admirabil interviul lui Vitalie Ciobanu, care întreat ce principii și ce valori a consacrat în viața literară generația sa, răspunde: „Seriozitatea, sinceritatea, spiritul critic, responsabilitatea, cultul pentru bibliotecă, preocuparea pentru stil, pasiunea lecturilor, empatia (capacitatea de a-l înțelege pe celălalt, de-a te pune în pielea lui), disponibilitatea pentru noutate, plăcerea și dorința de dialog, toleranța față de opinii – în măsura în care acestea se mențin în limitele civilizației și nu atentează la demnitatea și la libertatea celuilalt. Din păcate, aceste calități, pe care le împărtășesc, de bună seamă și confracții noștri de alte vârste, nu au reușit să determine modificări de substanță ale peisajului nostru cultural, nu au inversat raporturile de forță pentru că - așa cum se cunoaște – impostura, bârfa, diversiunea și subversiunea cu program, discreditarea și delațiunea s-au bucurat întotdeauna de mai mult succes decât discreția și buna-cuviință: au făcut spectacol, au recoltat prozeliți”.

BUCOVINA LITERARĂ, nr. 1, ianuarie 2009. În interviul acordat revistei, prozatorul Petru Cimpoieșu definește rolul scriitorului în societate, rol care după 1989 a fost complet ignorat. (Menirea lui este, n.n.) – „să spună povești, să inventeze ficțiuni, să propună semnificații trecerii noastre prin lumea asta, vieților noastre mediocre și nesemnificative, să alimenteze și să îmbogățească imaginarul colectiv. Dar să fie și nebunul satului, cel care ne reamintește adevăruri neconvenabile despre noi... Poate și o instanță morală,

despre așa ceva se vorbește tot mai puțin acum, aproape că e o rușine să mai amintești de asta...”.

Numărul 1 pe 2009 al revistei **POEZIA**, ediția de primăvară: „Poezie și vid” este destul de generos cu autorii din Dobrogea. Simțim o reală satisfacție să constatăm acest fapt, dar să-i și citim în paginile acestei publicații de cultură poetică. Tânărul Dragoș Vișan publică versuri și o recenzie: „Prezența discursivă a lui Mihail Crama”; Dan Ioan Nistor este tradus în franceză de tânărul Mădălin Roșioru. Marian Dopcea este prezent cu un eseu despre poezia haiku a lui Șerban Codrin; Constantin Miu apare cu două eseuri: „Sentimentul singurătății în lirica lui Bacovia” și „Toposuri sacre în lirica lui Grigore Vieru”; Daniela Andronache publică eseuul „Regele Lear sau când viața ia o pauză”; Ana Ruse, Ion Codrescu și Radu Patrichi, autori de cărți de haiku, sunt comentați de Marius Chelaru, iar noul volum de poeme *Contrasecunde*, semnat de Iulia Pană se bucură de o consemnare pe „Raftul cu cărți” al Emanuelei Ilie. Nu ne rămâne decât să salutăm deschiderea constantă a revistei ieșene pentru poezii din spațiul pontic.

Bibliograf

Cărți primite la redacție

- Arthur Porumboiu. **Iarba albă**. Proză și jurnal. Râmnicu-Sărat, Editura „Rafet”, 2008
- Ioan Neșu. **Molima**. Roman. București, Editura „Semne”, 2008
- Liviu Vișan. **Poeme licențioase**. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Prefață: George Astaloș. Copertă și ilustrații: Alex. Ivanov. București, Editura „Tritonic”, 2008
- Const. Miu. **Corn de lună**. Versuri. Medgidia, Editura „Butnar”, 2006
- Ioan Roman. **O nevastă pentru tata**. Roman. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Elvira Iliescu. **C.V... cu Maeștri**. Eseuri. Vol. 2. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Elvira Iliescu. **Paul Goma – 70**. Eseuri. Ediția a II-a, adăugită. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- Sorin Roșca, Marian Moise. **Dosarele secrete ale dictaturii. Cazul „Sadu”**. Literatură document. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Aurelia Lăpușan. **Lecția de iubire**. Scrisori inedite ale lui Pericle Martinescu. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- Vasile Ursan. **Studii literare și stilistice**. Lucian Blaga, Ion Barbu, Emil Bota, Alexandru Philippide. Sibiu, Casa de Presă și Editură „Tribuna”, 2000
- Vasile Ursan. **Graiul din Mărginimea Sibiului**. Vol. I și II. Sibiu, Editura „Alma Mater”, 2006
- Vasile Ursan. **Studii de onomastică românească**. Sibiu, Editura „Tehno-Media”, 2007
- Vasile Ursan. **Povestiri pentru o duminică ploioasă**. Sibiu, Editura „Tehno-Media”, 2008
- Vasile Ursan. **Veniți, cu toții dimpreună...** Culegere de colinde și texte folclorice religioase. Sibiu, Editura „Techno Media”, 2008
- Protos. Paisie Fantaziu. **Episcopia Buzăului – 500 de ani de la (re)înființare**. Buzău, Editura Episcopiei Buzăului și Vrancei, 2002
- Adrian Pal. **Nuanțe cromatice în forumul cetății**. Plastică tulceană. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- Dima Zainea. **Din fereastra cipei**. Versuri. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Olimpiu Vladimirov. **Identitate**. Versuri. Cu o prefață de Dumitru Mureșan. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Fatma Sadâc. **Coaja pergamentului**. Versuri. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Fatma Sadâc. **Răsfățica**. Schițe pentru copii. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2008
- Lucian-Iorgu Dumitrescu. **Hronic dobrogean**. Evocări. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- Ion Oltean. **Poeme rupestre**. Târgu-Mureș, Editura „Ardealul”, 2007
- Ion Oltean. **Golfurile dimineții**. Versuri. Târgu-Mureș, Editura „Mureș”, 2008
- Lorin Calonfirescu. **Erotoscrieri aparente**. Frescă pseudoerotică. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- Coca Elena Gheorghiu. **Bărbați vulnerabili**. Roman. Constanța, Editura „Vif”, 2008
- Elena Lazăr. **Suflete zbuciumate**. Proză. Iași, Editura „Cronica”, 2008