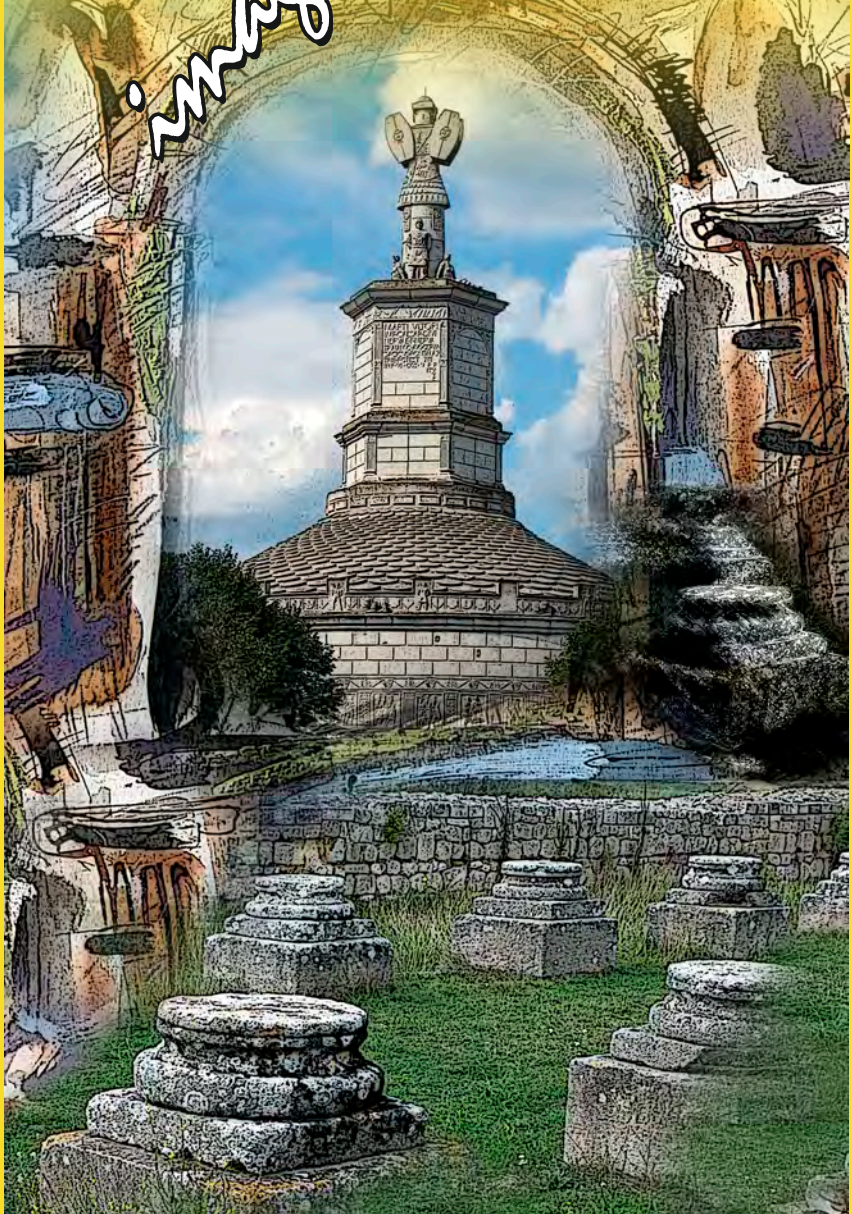




PONTO

text imagine metatext



aprilie - iunie 2009

Nr. 2(23)
anul VII

EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 2 (23), (Anul VII), aprilie - iunie 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 - *Literatura și puterea: paradoxurile ambiguității* (p. 5)

TEXT

◆ Poezie

NICOLAE CARATANĂ (p. 7)
VALERIU STANCU (p. 11)
ARTHUR PORUMBOIU (p. 17)
ȘERBAN CODRIN (p.20)
ION ROȘIORU (p. 22)
VICTORIA MILESCU (p. 25)

◆ Proză

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ - *Viața în 3 litere* (fragmente) (p. 27)
IOAN NEȘU - *O lumină abundentă* (p. 40)
PAUL SÂRBU - *Casa* (p. 50)

◆ Traduceri din literatura universală

DYLAN THOMAS - *Balada na(ia)dei cu picioare lungi*. În românește de GEORGE ANCA (p. 61)

IMAGINE

Reproduceri după lucrările graficianului NICOLAE MACOVEI (p. I-VI)

NICOLAE MACOVEI - *Digital art. Confesiuni* (p. 65)
MARILENA PREDĂ SANC - *Picturi digitale* (p. 66)

METATEXT

◆ Literatura română. Marii clasici. Eseu

CARMEN RALUCA ȘERBAN - *Timpul ca ramă a ființei* (p. 68)

◆ Suprarealismul

DORIS MIRONESCU - *M. Blecher: viața ca operă* (II) (p. 76)

◆ Generația „Criterion”

GIOVANNI ROTIROTI - *Maiestatea Sa, Absurdul*. Traducere din limba italiană de LILIANA DANIELA MITU (p. 87)
ILEANA MARIN - *Ionescu și fantasma rinoceritei* (p. 94)

◆ Postmodernism. Eseu

CRISTINA VLAICU - *Scenariul postmodern al apocalipsei Estului* (p. 99)

◆ Literatura interbelică. Eseu

COSMIN CIOTLOȘ - *Do not forget!* (p. 109)
LUCIAN COSNEANU - *Mitul metempsihozei în romanul românesc interbelic* (p. 119)

◆ Scriitori contemporani

GEO VASILE - *„Câtă atroce seninătate pe marile căi metropolitane”* (p. 130)

◆ Cronica literară

NICOLAE ROTUND - *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură de Nicolae Manolescu* (p. 133)

◆ Literatură universală. Eseu

GEO VASILE - *Eugenio Montale: muze, stadii, traduceri* (p. 138)
SOFIA AVRAM - *Gândirea utopică și literatura britanică* (p. 142)

◆ Comentarii

ANGELO MITCHIEVICI - *Cultura marginii și provocările ei* (p. 151); *Experiment: Gellu Naum* (p. 155)

◆ Lecturi

LIVIU GRĂSOIU - *Dominând incertitudinile, confirmând aprecierile* (p. 159)
GHEORGHE ISTRATE - *Un sculptor în marmora sudorii* (p. 161)
VIOREL DINESCU - *Pescuitorul de perle* (p. 162)

CONST. MIU - *Nostalgie și reflexivitate* (p. 163)

CORINA APOSTOLEANU - *„Otravă roz, iubirea”* (p. 164)

◆ Scriitori români din Germania

RADU BĂRBULESCU - *Doi domni de la răsărit* (p. 167)

◆ Lingvistică

NISTOR BARDU - *Despre polisemia cuvântului stil* (p. 173)

◆ Cronica de teatru

VALENTIN SGARCEA - *„Pescărușul” lui Cehov a mai murit o dată la Constanța* (p. 176)

◆ Muzică. Profil

MARIANA POPESCU - *Tenorul Mihail Munteanu, o voce de aur* (p. 179)

◆ Istorie. Dosarele celui de-al doilea război mondial

MARIAN ZIDARU - *Ipotezele probabile de război ale Bulgariei contra României* (p. 182)

◆ Universitaria

STOICA LASCU - *Profesorul Ioan Scurtu - rigoare, echilibru și onestitate în cercetarea, scrierea și înțelegerea Istoriei* (p. 194)
MAGDALENA TIȚĂ - *Dissimilis Doctor Honoris Causa - Prof.univ.dr. Ioan Chiper* (p. 200)

Reviste și cărți primite la redacție (p. 203)

ANGELO MITCHIEVICI

Literatura și puterea: paradoxurile ambiguității

Obsedantul deceniu a reprezentat o perioadă de sufocare a culturii românești, perioadă de distrugere sau supunere drastică a elitelor. Cu câteva excepții realismul socialist după model sovietic constituie unica formă de cultură, cultura oficială cel puțin cu privire la literatură. Vladimir Tismăneanu radiografiază portretul principalului regizor al distrugerii din temelii a culturii române, Leonte Răutu, în *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măștile răului*, examinând și clonele acestuia. În același timp, paradoxal, se creează în acești ani un context favorabil revenirii pe scenă a literaturii autentice și acesta prin distrugerea unor discipline, domenii cultural-științifice care într-o societate normală reprezintă tot atâtea domenii conexe. Școala sociologică a lui Gusti este distrusă complet, filozofia este înlocuită de predarea marxismului, de fapt, a unei vulgate interpretative, marxism-leninismul, psihologia este anulată ca disciplină, istoria literară așa cum este predată în școli și la facultate este epurată de reacționari de la Maiorescu la Blaga, (Tudor Vianu va găsi o modalitate de a se salva prin focalizarea unui domeniu mai puțin permeabil ideologiei, stilistica, Sorin Alexandrescu are un eseu elocvent despre această opțiune strategică), estetica și istoria artei suportă și ele aceleași exacțiuni ideologice, cât despre arta cinematografică este elocvent faptul că primul film nou, *Răsună Valea*, care apare abia în 1949 sub semnătura lui Paul Călinescu cu scenariul lui Mircea Ștefănescu este unul exclusiv propagandistic. Din această apocalipsă, dictată punct cu punct de programul politic de transformare a României din statul capitalist cu o orientare modernă bine definită într-unul socialist cu nivelarea mentalităților reacționare ale vechiului regim, cel mai repede își revine literatura. Ea preia rolul de avangardă culturală și cele mai mari confruntări se regăsesc în spațiul plin de variabile al literaturii. În cartea sa *Viena fin-de-siècle: politică și cultură*, Carl Schorske demonstrează în ce măsură imaginarul politic finisecular vienez a fost modelat într-o relație simbiotică cu cultura imperiului între care se disting insurgenții secesioniști de reprezentanții unei culturi aulice. Singura similitudine pe care o putem sesiza este importanța care se dă culturii și în special literaturii ca factor modelator de mentalități. Filmul a suportat o cenzură mult mai drastică dat fiind caracterul eficient manipulativ al imaginii cu destul de multe grade de libertate, iar accentul care se pune pe scenariul de film ca gen literar autonom în anii '50, conform directivelor sovietice în acest sens, demonstrează nevoia de a controla cât se poate mai bine imaginea prin textul care-i oferă coordonatele. Literatura oferă doar aparent mai puține grade de libertate și în cazul ei cel care scapă mai ușor de sub controlul politicului este romanul spre deosebire de poezie care, în prima fază a dominației cvasitotale a realismului socialist, este complet anulată estetic, cu excepția interesantă a lui Nicolae Labiș. Romanul oferă o viziune asupra lumii, asupra noii lumi, dar și retrospectiv asupra celei vechi, relația funcționând obligatoriu după un regim antitetice, trecutul purtând exclusiv mărcile negativului, prezentul și viitorul fiind acaparate de viziunea reformatoare utopistă a politicului. Miza pusă pe literatură este fundamentală în definirea relației cu politicul, ea reprezintă domeniul privilegiat, câmpul de luptă, un spațiu niciodată deplin ocupat, în plină agitație a luptelor de guerilă, a luptelor de stradă. „Rezistența prin cultură” cu o sintagmă intrată în circuitul termenilor de largă întrebuintare a fost în primul rând o rezistență prin literatură la agresiunea politicului. De ce nu prin Muzică? Pentru că muzica transmite mai greu conținuturi ideologice, de aceea libretul, textul era absolut necesar. De ce nu prin arta plastică? Pentru că ea poate fi mai ușor controlată. Literatura,

și includ aici și critica literară care constituie un suport esențial al literaturii, devine în perioada comunistă acel spațiu ambiguu în care se reglează conflictul dintre putere și individ/societate. Acest spațiu ambiguu permite transgresiuni subtile de la doctrina oficială, insurgențe mascate, hermetizate, dar și reglări de conturi. Putem privi literatura autentică, nu cea topită complet în doctrină ca în cazul producțiilor realist socialiste și ca pe o încercare de a găsi răspunsuri, de a găsi un echilibru și de a vindeca trauma anilor '50, de a găsi un sens distrugerii societății românești cu o ferocitate ieșită din comun. Avem aici un rol esențial care-l joacă literatura, și care definește ambiguitatea sa constitutivă și jocul la două capete pe care-l face autorul, un joc periculos în anii '50 care se putea termina cu detenția și exterminarea fizică, fapt pentru care stau mărturie procesele intentate scriitorilor, procesul Noica-Dinu Pilat-Steinhardt-Milița Petrașcu, sau cel al lui I.D.Sârbu. Literatura realismului socialist, urma să legitimizeze regimul comunist pe două direcții mari, oferind o bază morală proceselor de reformă, de la colectivizare la naționalizare, și un argument tare pentru alianța cu Rusia sovietică. Iar pe de altă parte, să construiască o tradiție revoluționară fictivă și o vocație patriotică minusculului Partid Comunist Român cu cca. 1000 de membri, izolat politic după declararea sa ca ilegal în 1924 prin legea Mărzescu. Politicul a intrat în literatură cu aceste două deziderate esențiale, pragmatice, iar felul în care scriitorii au răspuns comenzii politice i-a definit ulterior pe scara valorii. La aceasta s-au adăugat relatările de călătorie în URSS ale scriitorilor români menite să elogieze modelul sovietic, cărți pe coperta cărora apar nume de marcă: Mihail Sadoveanu, George Călinescu, Cezar Petrescu, Petru Dumitriu, Tudor Arghezi, Geo Bogza, Zaharia Stancu, Demostene Botez, etc. După anii '60, aceste cărți foarte utile pentru consolidarea poziției în cadrul breslei sunt făcute uitate, simpla consultare a referințelor critice după anii '60 relevă în privința lor o tăcere semnificativă. Pe de altă parte, cu apariția unei generații de scriitori de o mare forță în anii '60 s-a mai adăugat o temă esențială și o ingerință politică. Trebuia să i se găsească o justificare perioadei de teroare stalinistă a obsedantului deceniu, aflată în memoria colectivă. Poate că una din cele mai dramatice căutări în roman este căutarea acestei justificări și imposibilitatea ei, o parte din romane evocă un chatarsis ratat, iar în romanul său *Cel mai iubit dintre pământeni*, Marin Preda a mers cel mai departe nu pe linia justificării, ci a unei acuzări deloc voalate. Putem vedea lupta dusă pe mai multe fronturi, cu cedări și reveniri spectaculoase, o rezistență condusă abil speculând slăbiciuni ale aparatului de cenzură sau relaxări ale regimului cum a fost perioada cuprinsă între 1965 și 1971 valorificată inteligent de scriitori și critici literari, practic avem un *boom* nemaîntâlnit în ce privește traducerile.

Meritul criticii în anii '60 este acela de a restabili fundamentele culturii și a literaturii ca spațiu al libertății, Nicolae Manolescu insistând pe figura fondatoare a lui Titu Maiorescu și a principiilor elementare configurând libertatea actului artistic, de creație printre care reafirmarea *autonomiei esteticului* în *Contradicția lui Maiorescu* (1970) având ca numitor comun cu Eugen Simion din *Întoarcerea autorului* (1981) respingerea structuralismului concomitent cu redimensionarea figurii autorului ca punct arhimedic în restaurația unei culturi în consonanță cu liberalismul într-un sens larg ca afirmare a unor drepturi inalienabile într-o societate democratică. Structuralismul nu este respins nicidecum din ignoranță sau inaderență teoretică, ci din necesitatea de a consolida instituția autorului (*authorship*), a identității dintre el și opera sa, dat fiind rolul strategic al acestuia în raport cu puterea politică definită de figura tutelară a *aparaticului*. Poate și de aceea nu a existat un spațiu mai generos acordat experimentului, textualismului, în ciuda formele evidente novatoare optzeciste pentru care s-a adoptat ulterior termenul de postmodernism.

Un rol esențial l-au jucat în anii '80 cenaclurile literare, practic curentul optzecist recuperat ulterior sub umbrela postmodernismului, iese în parte din cenaclurile bucureștene: cel de poezie, *Cenaclul de Lună*, condus de Nicolae Manolescu și cel de proză, cenaclul *Junimea*, condus de Ovidiu S. Crohmălniceanu (trebuie menționat aici și Mircea Martin), cenaclul preluat de Mircea Cărtărescu după 1989. Generația '80 are meritul de a întoarce proza spre cotidianul mizerabilist, mizând mai degrabă pe proza scurtă decât pe roman, deschizând un alt orizont prin literatura americană. Trebuie subliniat că ea nu anulează nicidecum valoarea generației '60, așa zice că vârful realizării în materie de roman se află acolo, ea răspunde unei alte provocări și unei alte agende în disocierea de mecanismul propagandei, și corespunde în primul rând unei mari deziluzii.

Ceea ce așa reține este faptul că literatura și subînțeleg și critica literară a jucat un rol determinant în constituirea unui cadru de societate civilă, disimulată cultural, că practica libertății a fost făcută în mod esențial în spațiul de libertate al ei și că relansarea societății românești ar trebui să definească drept esențiale coordonatele care au făcut-o să reziste, adică să existe.

NICOLAE CARATANĂ
(1914-1992)

Naștere*

Nu știu ce piatră sau lut
tocmai acum m-a născut.

Trebuia mai întâi să-mi îngrop
tot ce-a fost șchiop
și olog
în starea mea de inorog.

Să fac să nu scapete
starea mea de statuie-a lui Brahma cu-o mie de capete.
Să n-aibe vulnerabil călcâi la vreun glas
starea mea de-naripat Pegas.

Pân-a mă naște, cale de mii de nunți
pregătitu-mi-am drumul cu șesuri și munți.
Cale de mii de mormânturi,
pregătitu-mi-am drumul cu ape și vânturi.

Cale de mii de fronturi
pregătitu-mi-am drumul cu orizonturi.

Ascuns.
Ascuns sub atâtea nisipuri,
iată-mă, ies!
Din starea mea de statuie-a lui Brahma cu-o mie de chipuri,
fiece chip mă naște cu un alt înțeles.

Labirint

Am ucis minotaurul,
trimiteți-mi, oameni, sărutul și-alintul,
aduc în corabie, trofeu, labirintul.

Încăperile lui, umbrele,
cu sutele și suprasutele,

m-au învățat să citesc umbrele,
inexistentele și necunoscutele.

Sunt plin de labirintice încăperi,
cugetul meu are-adâncimi de peșteri,
de parcă-s odrasla unei nebune puteri
și-odrasla unei nebune creșteri.

Și totuși îmi pare că sufăr
de ceva neîmplinit pân-la capăt.
Vorbește-mi floare de nufăr,
ce răsărit îmi mai trebuie, ce scapăt?

Nu cumva sunt bolnav de treceri prea jos,
bolnav de fără pedestal,
și-mi trebuie leac un palat din Cnosòs
și leac aripile lui Dedal?

Numai atunci eu voi fi eu,
Când voi aduce și zborul lui Dedal trofeu.

Lupta cu îngerul

Ajunsesem până la el
în căutare de țel,
și-aș fi vrut din ochii lui un jărat
să-l duc cu mine ostatic.

Eu l-am mușcat de trăirea lui în mister.
El, de ceea ce sper.
L-am înhățat de puternica lui neființă.
El, de credință și de necredință.
L-am dat un brânci în cereasca-i substanță.
El, un brânci în speranță.
L-am năruit zborul prin paradis.
El, zborul prin vis.

Tot căutam să-i răpui
ceva din ceea ce nu-i.

Oricât aș fi vrut să fiu lupul,
nu izbuteam să-i birui netrupul.
Oricât aș fi vrut să fiu leul,
nu izbuteam să-i birui neeul.
Mișcările lui erau agere,
ale mele greoaie,
și-am bătut în retragere
trecând într-un zbieret de oaie
și țipăt de pasăre răpitoare.

Ciudat!
Zbieret și țipăt devenită cântare.

Îngerul mi-a rănit cuvântul la pântec.
Durerea l-a preschimbat în cântec.

Numai cel ce se crede sămânță-n pământ

Desigur, în pântecul iepei mînzul nechează
Simte și el că-i amiază,
dar tu nu-l auzi, nu poți...
Îți trebuie ceva de hoț
și ceva de haiduc
să prazi zborul păsărilor ce se duc.

Numai cel copleșit de o noapte sumbră
poate talmăci ce vorbește o umbră.
Numai cel ce se crede sămânță-n pământ,
sămânță care-ncepe să fiarbă,
poate citi nerostitul cuvânt
care țâșnește sub formă de iarbă.

Nașterea cea mai adevărată

Mereu mă nasc și mereu mă destram.
De ce? Nu reușesc să știu.
Ceva între rădăcină și ram,
între osul mort și osul viu,
îmi dă sfat:
Nnicând nu te-ai născut cu adevărat!

Nașterea cea mai adevărată
e să nu te naști din mamă și tată,
ci din tine însuși de mai multe ori.
Printr-o astfel de naștere niciodată nu mori!

Dar, nașterea-aceasta, iubito,
nimeni n-a cucerit-o!

Muntele

Ce uriașă oprire din pas
muntele-acesta!
Tempesta
nu i-a urnit nici un glas.

O, nu-l urca,
e lacom, ursuz,
Urcându-l, robi-te-va să-i fii auz.

Nu-i vorbi prin flori de sălbatic ovăz!
Vorbindu-i, robi-te-va să-i fii văz.

Nu-l admira ca măreț și frumos!
Admirându-l, robi-te-va să-i fii miros.

Și-i greu...
Nici nu știi cât este de greu,
tu, biet om de apă și de pământ,
să te preschimbi în flacără și în cuvânt!

* Poeme din antologia de autor *Lampadoforie*, în curs de apariție la Editura „Ex Ponto”

VALERIU STANCU

Amintiri fără copilărie

Tata umilit de vreme și de vremi
Trecea zilnic
Pe strada neființei,
Purtat de gânduri
Ce o luau mereu razna.
Trecea umil
În hainele lui ponosite de trudit
Pe strada copilăriei mele
Învăluită-n tăceri.
Strada aceea
avea o porțiune de trotuar
pe care nimeni nu o călca
numai tata nu se temea să treacă
pe acolo
mă lua de mână
și mă purta
prin fața casei
pe care toată lumea o înconjura.
O casă liniștită
ce nu se deosebea de celelalte ale străzii
Avea doar un gard
Înalt cât o biserică
Și mult mai multe flori în curte
Oamenii se temeau de casa cu flori
Tata dimpotrivă,
Îl saluta liniștit
Pe cel ce locuia acolo,
Îl întreba de sănătate,
De ploaie,
De sufletul grădinii,
Iar omul
Îi răspundea la salut
Zicându-i mereu
Aceleași vorbe:
„Sărut mâna, boierule! Ce să facem?
Ne luptăm cu viața!”
Într-o zi,

După ce și-a făcut cruce în dreptul
Bisericii preotului Mănuță,
Tata,
Ajungând în fața casei
Ce mirosea a petale de roze,
s-a oprit și mi-a spus
„fiule, privește atent,
aceasta e casa călăului!”

Tăcerea călăului

Călăul putea să plutească
Pe ape
Cum doar gândul mai poate pluti
Cum doar lisus putea
Să plutească pe ape
Iar eu știam că-ntr-o zi va veni
Călăul cel care plutește pe ape
Cu hainele-i roșii cu ochii lui gri
Știam că-ntr-o zi va veni
Călăul cel care plutește pe ape

Dar el nu mi-a spus, nu mi-a spus:
„Sunt aproape!”

Iar apele nopții secau peste zi

Călăul putea chiar să zboare
Prin aer
Cum numai cuvântul mai poate zbura
Cum numai lisus
Răstignit în mister
Se-nălțase-ntr-o zi
În adâncuri de cer.
Călăul putea
Chiar să zboare prin aer
Și pe ape plutea
Așa cum numai duhul plutește pe ape
Întrupat într-o singură stea

Dar el nu mi-a spus, nu mi-a spus:
„Sunt aproape!”

Iar noaptea seca în al apelor vaier

Știam de pe-atunci că-ntr-o zi va veni
Călăul cel care
Ca pasărea morții-nvățat-a să zboare
Cu hainele-i roșii cu ochii lui gri

Știam că-ntr-o zi,
Într-o zi va veni
Călăul cel care
Ca pasărea morții-nvățat-a să zboare

Dar el nu mi-a spus:
„Fii gata, fii gata!
E semn de plecare!”

Iar aripa nopții spre cer fâlfâi.

Balada celui uitat pe eșafod

Am așteptat îndelung
Pe eșafod.
În zadar.
Călăul plecase în grabă
Spre casa unde-i
Plesnise o țevă
Și unde nevasta-i
Împodobește craniul ras
Și lucitor
Cu însemnele fatalității

Am așteptat îndelung
Pe eșafod.
În zadar,
Căci mulțimea,
În loc să mă batjocorească,
Să mă strivească,
Să mă lapideze,
Îmi cerea autografe,
Mă îndemna să recit poeme,
Mă ruga să frunzăresc manuscrise
Ca să-mi dau cu părerea despre valoarea lor
Sau chiar pentru a le corecta...

Am așteptat îndelung
Pe eșafod.
În zadar.
Femeile ce m-au iubit de-a lungul vremii
În loc să se lepede de mine,
Să mă hulească,
Să mă sleiască,
Mă împărțeau în văzul mulțimii,
Mă mângâiau
Ca-n vremurile fericirii lor.

Am așteptat îndelung
Pe eșafod.
În zadar.
Moartea
Se înspăimântase de răbdarea
Cu care o așteptam
Și de iadul
Pe care-l ghicise
Înlăuntrul meu...

Împărățind, întunericul...

moare lumina.
arde orașul
geme în pleoapă sabia
ursită nesăgetată de premoniții...

moare lumina
în sufletul călăului:
Buona Pasqua!

n-am scris nici în noaptea asta
poezia genială
la care visez de când am venit pe lume
aceasta a fost basmul meu
cu tinerețea fără bătrânețe
care m-a determinat să mă nasc
Mehr Licht!
orașul arde, lumina moare
mă scurg
mă pierd
ca-n abis în vârtoare!

Sisif

Călăul avea o grădiniță
Plină de flori:
De toate soiurile,
De toate culorile,
De toate miresele...
Și într-o bună zi
l-am văzut îndreptându-se
stingher,
stingherit
de uriașul buchet
pe care-l purta în brațe,
spre cimitir;

I-am urmărit ca o iscoadă,
ca Iuda l-am urmărit
și
am constatat cu stupeoare
că duce flori
la mormintele victimelor sale

*îndepărtarea gândului de propria naștere
e presimțirea abisului*

Cântec de stea

„În catapeteasma nopții se-nveșmântă întrebări...”

Poetul,

Imperturbabil

Își citea operele:

„Să nu mă uiți când voi pleca departe

Și n-ai să aflu înspre mine punți

Când lungă-mi va fi noaptea cât o moarte

Iar tu chemarea-mi n-ai s-o mai ascuți

Să nu mă uiți, ești fabuloasa carte

Pe care plâns-au ochii mei cărunți

Vecia clipei gândul ni-l desparte

Dar când mă vei uita, să nu mă uiți!”

Și soseau băuturile

În valuri soseau băuturile,

Și soseau mâncăruri

Pentru nesfârșite ospete,

Și soseau muzicanți,

Saltimbanci, chiromanți,

Sicofanți

Și soseau târfele

Eheeei, târfele...!

Poetul,

Imperturbabil,

Își citea operele:

„Mâna ta las-o

Pe fruntea mea

Tainică stea,

Multipreafrumoaso!

Și soseau ispitele,

Gloria,

Drogul amorului propriu,

Drogul iubirii,

Drogurile mântuirii,

Iar poetul își citea imperturbabil operele:

*„cocori cu aripi de amurg,
senine cruci de catedrale,
în zborul lor fără de cale
ca nouri în privirea-mi curg”*
și nimeni nu venea să-l asculte

doar călăul,
fermecat,
întârzia să-i facă semn...

ARTHUR PORUMBOIU

Confesiune

Am învățat să-ntind arcul
și fierul celui puternic nu m-a lovit;
sunt investit cu tăria munților mei
și cu parfumul florilor de stâncă.
Așteptarea mi-a fost: armură.
Și în sufletul meu
s-a instaurat definitiv tinerețea.

Către mare

Mare, lumina ta-i dreaptă ca o sabie;
aspru se vede chipul meu strălucind în ea.
Oasele mele fosforescente au vibrația nopților,
iar gura ta mi-e floare de lotus.

Mare, starea mea continuă
e asemenea brownienilor priviri.
Ne spală lumina orele obosite de veghe,
și-alături de Grâu ne îngroapă în ea.

Mare, lumina ta e puternică precum o sabie
ce-alungă moartea – și apărându-mă,
îmi stă întruna de veghe
precum o mamă veghind somnul pruncului.

Avertisment

Poezia mea e aspră și rea
ca mușcătura de șarpe,
și n-o poate ucide nici lancea grea,
nici acizii Urii aruncați pe harpe.

Ea-i zidită-n cuvinte cum razele-n stea.

Încă o dată zorii

Încă o dată zorii
m-au găsit în lucrare.
Razele veneau blânde
ca mângâierile mamei.
În fructe aromele intrau lin,
și surâsul Cerului
era precum floarea de in.
Sufletul mi-era pur
ca un tânăr ecou,
și totul în jur –
cum zborul abia țâșnit din ou –
dădea vieții puternic contur.

Sărbătoream încă o zi,
care-mi striga: Ave, Ave!
Chiar și țărâna uitase să-și cheme
trupurile bolnave.

Eu mă zideam în poeme,
apărat de zorii puri
cum sevele năvalnice apăra
stejarii-n păduri.

Fericit: încă o dată
Zorii mi-au găsit sufletul în lucrare,
în timp ce moartea – ghilotină blindată –
era topită-n necunoscute cuptoare.

Te-ai rupt de mine, Doamne

Te-ai rupt de mine, Doamne!
Sunt pelerin sub lună.
Pe chipu-mi ars de patimi
doar raze reci s-adună,
și mă apasă-n noapte,
și mă împing în lut
și-aud cum Ora neagră
mă smulge din trecut...

(Ființa-mi neîntregă
parcă-n bucăți s-a rupt).

Tu ești mereu departe –
și pe mine mă lași
în grea singurătate

și-mi văd bătrânii pași
pe golgotice pietre,
unde s-aude iarăși
strigătul alb: „Mi-e sete!”

Și numai vântul aspru mi-e unicul tovarăș.

Tineretea mea reînvie

Tineretea mea reînvie
ca să mă păstreze;
armele ei au prospețimea luminii.
Armele ei n-au somn.

În râul unde s-a scăldat ea,
vin să nască azi
Femeile însemnate
cu spinul dragostei.

Tineretea mea nu va mai intra
niciodată în același râu.

Ea totuși vine, vine, vine
să-mi spună: „exiști.
Exiști prin mine!”

Ca un polen îmi cade
lumina în palme;
armele ei nu mai au somn.
Rodesc iarăși
ca un pom.

Sunt spirit pur
și Domn
peste azur.

Cele mai ratate sonete, numai rele de cântat (jazz) cu pianul dezacordat

Pădurea Peri e numai fluturare
De steaguri, steme, lăutari de vază,
Iar coru-organizației de bază
Cinstește-nnălțătoarea sărbătoare.
Sub micii cu-usturoi dospește jarul.
Buldozeristă, fata lui Dumitru
Plătește bere-n sticlă de un litru
Și cremvurștii pe ziarul cu muștarul,
Apoi, furiș, dă cotul prin tufișuri
Și fuge, fuge, cât o țin papucii.
Flămând o-așteaptă pe-unde cântă cucii
Un șef de-echipă ronțăind măcrișuri,
Nerăbdător să-i tragă-o horă mare
În bucuria clasei muncitoare.

*

Să evadăm, iubito, din oraș,
La ferma cu pruni printre corcoduși,
Când plouă după-amiaza facem duș
Alături de găini cu gât golaș.
Brav, soarele coboară spre apus.
O scară-așezi în vișin, unde urci,
De-ntimidezi curcanul și cinci curci,
Sub poale cercetându-te, în sus.
Habar nu are bietul dobitoc
Pe ce-a pus ochii, bleg și grandoman,
Mărgelele-nroșindu-și, de sultan
Peste-un harem de proaste la un loc.
Doar eu, în culpă dulce, am acces
La mierea ta de-extatic interes.

*

Când rupi cu dinții dintr-un măr mustos
Și flească te împrășcă pe obraz,
Ți-aș linge fruntea, gura, cu extaz,
De sus, urechi, bărbie, până jos,
Dar, fără probabilitate, ți-aș
Lăsa în pace nasul, pentru că,
Cu pisicesc talent, mi-adulmecă
Pretenția de-a nu fi păgubaș.
Ai fructul tău secret, cu mult mai bun
Decât lăptoase-ofertele din rai,
De unde-extragi misterul să mi-l dai
Mai roșu ca o carne de căpșuni,
Iar de rușine, ori de altceva,
Închidem ochii, pentru-a savura.

*

Credeam pe-atunci, era-n copilărie,
Nededulcit la gânduri abisale,
Că-n radioul drag, cu baterie,
Actori și-actrițe miniaturale
Închipuiau ceva din Caragiale,
“O noapte furtunoasă”, comedie
Cu-amoruri și jupâni prin mahalale,
O, lămpi cu abajur, o, gelozie.
Murise-*un cineva* și-o simfonie
Cu marș funebru se scurgea agale,
Pe când o ușă rea, de magazie,
Sinistru scârțâia din balamale.
Cu-amărăciune-am plâns, dar altădată,
O, vechea mea, cutia mea stricată.

*

Îți mai aduci aminte când mergeai,
Mergeai prin tufărișuri la bunica,
Zbura, cu fulger negru, rândunica,
În seara verde, verde-a lunii mai.
Nici nu dăduse-n floare socul, nu
Și nu, dar buruieni mirositoare
Se luau de mintea noastră-atât de tare,
Eu amețisem, amețiseși tu.
Sorbeam din drogu-aerian și duși
Cu pluta, duși pe apa depravată,
Așa făcurăm pentru prima dată
Prostii sub boabe mici de corcoduș.
Azi ne-ntâlnim, doi oameni nefirești,
Tu ești străină, ești grăbită, ești.

Pantum

Norocul vine și se duce.
Cireșii nu mai înfloresc.
Iisus coboară de pe cruce.
Absurdu-a devenit firesc!

Cireșii nu mai înfloresc.
Eternitățile-s caduce.
Absurdu-a devenit firesc.
Apocalipsa mă seduce!

Eternitățile-s caduce.
Secundele se-nveșnicesc.
Apocalipsa mă seduce.
Pe Dumnezeu îl plictisesc!

Secundele se-nveșnicesc.
În viață moartea mă aduce.
Pe Dumnezeu îl plictisesc.
Norocul vine și se duce!

Pantum

Cu patimă nestinsă, Doamne, m-ai condamnat la somnul tău.
Din scorbura-i o veveriță de aur soarta mi-o coboară.
L-au înecat pe Sava Gotul, nu și credința-i, în Buzău.
Absența mea este-o prezență care continuă să doară.

Din scorbura-i o veveriță de aur soarta mi-o coboară.
Orice iubire se proptește inopinat în ceasul rău.
Absența mea este-o prezență care continuă să doară.
Oricare osândit își este în sine propriul călău.

Orice iubire se proptește inopinat în ceasul rău.
Hazardul fedeleș ne leagă cu-aceeași nupțială sfoară.

Oricare osândit își este în sine propriul călău.
Șarpe-n fisura amintirii suspiciunea se strecoară .

Hazardul fedeleș ne leagă cu-aceeași nupțială sfoară.
De spaimă mă alină Corbul trimis de Edgar Allan Poe.
Șarpe-n fisura amintirii suspiciunea se strecoară.
Cu patimă nestinsă, Doamne, m-ai condamnat la somnul tău!

Pantum

În curtea casei de la țară îmi scriu poemele plângând.
Livada-ntreagă oropsită își răzvrătește seva-n mine.
Bătrânul clopot de aramă va bate molcom în curând.
Spre mine or să dea năvală puhoai de dureri străine.

Livada-ntreagă oropsită își răzvrătește seva-n mine.
Parcă i-aș da contur de ceară amorfă ultimului gând.
Spre mine or să dea năvală puhoai de dureri străine.
Și-a cheltuit cu totul toamna răbdarea să mai stea la rând.

Parcă i-aș da contur de ceară amorfă ultimului gând.
Pe dealuri stau să-mi iasă-n cale fantomele cu cofe pline.
Și-a cheltuit cu totul toamna răbdarea să mai stea la rând.
Sub unghii voi purta cu fală țărâna ce mi se cuvine.

Pe dealuri stau să-mi iasă-n cale fantomele cu cofe pline.
La unison or să-mi propună tristețea-ntreagă să le-o vând.
Sub unghii voi purta cu fală țărâna ce mi se cuvine.
În curtea casei de la țară îmi scriu poemele plângând.

Pantum

Eu sunt din satu-n care seara cu florile tristeții vine.
Romanțele din Fonoteca de aur mă-mpresoară lin.
Pe degetele mâinii drepte îmi număr zilele senine.
Fântânile la ceas de taină trăiesc miracolul creștin.

Romanțele din Fonoteca de aur mă-mpresoară lin.
Cu mințile pierdute prințul străbate geruri levantine.
Fântânile la ceas de taină trăiesc miracolul creștin
Prin codru urlă noaptea-ntreagă înspăimântatele jivine.

Cu mințile pierdute prințul străbate geruri levantine.
Bob de alac m-adună soarta în brazda cu noroc puțin.
Prin codru urlă noaptea-ntreagă înspăimântatele jivine.
Rămâi icoana virtuală la care nu mă mai închin.

Bob de alac m-adună soarta în brazda cu noroc puțin.
Trufia-i bradul de la poartă cu moartea cuibărită-n sine.
Rămâi icoana virtuală la care nu mă mai închin.
Eu sunt din satu-n care seara cu florile tristeții vine!

Pantum

Deasupra noastră se deschide un cer cu zeci de dioptrii.
Pe noi își exersează zeii mâniile clocotitoare.
Și-adună liniștea albastră nectaru-n sevele din vii.
Ne amăgim cu nemurirea în crama toamnei trecătoare.

Pe noi își exersează zeii mâniile clocotitoare.
Oroarea de copilărie aprinde spaimetele-n copii.
Ne amăgim cu nemurirea în crama toamnei trecătoare.
Perdanți la loteria morții sunt cei nesăbuit de vii.

Oroarea de copilărie aprinde spaimetele-n copii.
Pe Styx luntrașu-și cere scuze să-și schimbe vâslele de sare.
Perdanți la loteria morții sunt cei nesăbuit de vii.
Există-n orice om pornirea să-și calce soarta în picioare.

Pe Styx luntrașu-și cere scuze să-și schimbe vâslele de sare.
Își cere salcia iertare în dimineața de Florii.
Există-n orice om pornirea să-și calce soarta în picioare.
Deasupra noastră se deschide un cer cu zeci de dioptrii !

Pantum

Simțul al șaselea mă doare, cuțit în suflet răsucit.
Ca-ntr-o fantastică oglindă toți morții rețrăiesc în mine.
Aud prin somn cum geme stânca de care sunt înlănțuit.
Tăiate, corzile de viță renasc din lacrimi și suspine.

Ca-ntr-o fantastică oglindă toți morții rețrăiesc în mine.
În orice răsărit de soare stă cuibărit un asfințit.
Tăiate, corzile de vie renasc din lacrimi și suspine.
Fântâna-i ochi prin care-și plânge nadirul setea de zenit.

În orice răsărit de soare stă cuibărit un asfințit.
Ascuns în bucurie-i cifrul melancoliei care vine.
Fântâna-i ochi prin care-și plânge nadirul setea de zenit.
Salcâmul își reneagă floarea la moartea ultimei albine .

Ascuns în bucurie-i cifrul melancoliei care vine.
Dă frunza-n fag și cucul cântă intermitent și răgușit.
Salcâmul își reneagă floarea la moartea ultimei albine.
Simțul al șaselea mă doare, cuțit în suflet răsucit!

VICTORIA MILESCU

Îmbrățișând extremele

Nu te cunosc încă
dar simt vraja care te precede
aerul îmbibat de stele prevestitoare
vulturi cu șarpele-n gheare
stârnesc ninsorile ca o mantie
pe umerii departelui și aproapelui
care te însoțesc
fără scut
Ești lumină? Ești vis?
ești tu, eu, noi
în ființele celeste care se încarnează
pe câmpul de luptă
plin doar de învingători
trupul meu a plecat
să te întâmpine fără mine
căci o stea mă ține captivă aici
nenăscută, necunoscută...

Între virtute și viciu

El, care a strălucit se stinge
trupul se topește-n veșminte
ce grea iubirea pentru cel puternic
ca miezul de stea
firimituri au căzut pe mesele
clopotarilor ce nu
pierd din vedere sfârșitul
celor buni conduși de cei răi
el, care a inventat războiul
mă bate pe umăr:
ce puțin mi-a rămas
dar ce-aș fi făcut cu mai mult
după ce am învățat suferința
să curgă înspre pământ
el, pentru care cerul a trudit

să fie de viță cerească
mă bate pe spate
să nu ratăm iar finalul...

Sub camuflaj

Dar tatăl ceresc
ți-a făcut un bun camuflaj
o voce găngavă, un trup zgribulit
să te strecuri mai ușor
printre monștrii
recuzitei cerești
te-a ferit prin mărunte greșeli
de răul suprem
înarmându-te cu floarea de flacăra
în timpul scurt al vieții, vei face față
chiar împotriva voinței tale
când poemul te va chema
să te naști dinăuntru-i...

Nimic nu ne aparține

Se ascunde-n tăcerea crisalidei
în tandrețea vindecătoare
în razele întunericului
se ascunde în vena cavă, în sfincter
în oasele calcinate, în invenția timpului
asistând la propriul ceremonial scârbit
alta fiindu-i menirea
se ascunde-n orbitele păsărilor
cu îngerii kamikadze
spre pământul aflat la discreția lor
se ascunde în dulce și acru și rece și cald
în iubirea strecurându-se afară din toate
la capătul vieții
ademenită mereu
dumnezeu știe cum...

Ziua venirii

Chiar mâine mă poți chema
dintre crengile împletite
din cuibul cald, din apele zdrențuite
te voi auzi dimineața
când plec sub umbra ultimului soldat

te voi auzi înainte să alunec în somn
la un colț de galaxie
alerg pe o stradă îngustă
mărginită de ziduri din piatră albă
cu nume scrise de trecători
voi scrie și eu ceva, încet
zidul crește, fără scăpare
strig, dar sunt atâți care strigă
încât nu se mai aude
decât un sunet prelung de sirenă.

Ziua darului

Dar Dumnezeu ne iubește
când ne îneacă ploile
când ne spulberă uraganele
când suntem gheață
și inimă carbonizată
El ne iubește
când ziua dăruită se stinge
iar ultima scânteie aprinde
icoana ce cade din cer
pictată în atelierul îngerilor
după câte un model pământesc.

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

Viața în 3 litere

(fragmente)

3. RUJ

Încă din liceu, Rodica Ungureanu era pasionată după cuvinte încrucișate. Profesorii o prindeau moșmondind pe sub bancă, dar nu o muștrău prea aspru : era premianta clasei. Ca să-i poată face curte Rodicăi, colegul ei Rodion Jalbă s-a prefăcut și el că nu poate trăi fără cuvinte încrucișate. Însă lui, unul dintre cei mai slabi elevi, rebusismul nu i-a adus decât o și mai mare incoerență, soldată cu corigențe repetate. Dar ce mai conta notele proaste față de interesul tot mai mare pe care i-l arăta Rodica, dornică să-i împărtășească toate descoperirile ei rebusistice, care au culminat cu aceea că și-a descoperit capacitatea de a compune ea însăși careuri și a găsi definiții cât mai chisnovate.

Și brusc pe copacii din curtea școlii au apărut scrijelituri rebusistice: RU + J =

Și brusc Rodica și Rodion anunță că s-au logodit și că se vor căsători decum termină școala, adică în mai puțin de un an. Iar tatăl ei, mare întreprinzător particular, le-a cumpărat de pe acuma o mașină, un Daewo 203 pe care, în avântul lor, tinerii și-au personalizat-o alegându-și pentru plăcuța de înmatriculare sintagma RUJ.

Până să-și ia carnetul Rodion, îi aduce la școală șoferul socrului mic, iar cei doi logodnici îi cer acestuia să parcheze lângă unul din copacii cu scrijelituri.

Într-o aceeași privire cuprinzând coaja crestată și plăcuța inscripționată, cei doi cad într-un profund extaz rebusistic și inițialele numelor lor li se par a constitui însăși esența fericirii lumii întregi.

Cu toate că ar vrea să plece, având atâtea alte treburi de făcut, șoferul nu îndrăznește să-i tulbure.

Câțiva dintre colegii lor râd pe la ferestre, dar Rodicăi și lui Rodion nici că le pasă : nu dau doi bani pe cei ce nu-nțeleg cât de sublim e să fii rebusist.

După trei ani de căsnicie, tânăra pereche avea deja doi copii : Radu și Rimina, iar Rodica era din nou încărcinată. În schimb Rodion, căruia avântul

rebisistic îi scăzuse tot mai mult cu fiecare copil și cu fiecare nume ales de soția lui, se gândea cu groază că și de data asta va trebui să sacrifice viitorul copilului pe altarul literei R.

Pur și simplu nu mai suporta. Regreta ziua blestemată când îi venise în minte să simuleze o chemare pe care n-o avea și să se lase dus într-o aventură matrimonială infinită. Pentru el sintagma RUJ devenise un JUG insuportabil. Doar văzând-o i se urca sângele la cap. Noaptea avea coșmare : i se părea că smulge plăcuța, că o îndoiaie, că o găurește cu burghiul, că o chinuiește în fel și chip, dar peste o clipă ea era intactă, rânjind cu cele trei litere ca niște dinți de babă cloanță.

Într-o bună zi, după atâtea nopți chinuite, Rodion căzu bolnav.

Peste două zile Rodica năștea o fetiță pe care o botezase Rebeca.

Rodion aiura, repetând mereu aceleași două cuvinte : Ruj – Jug, Ruj – Jug, Ruj – Jug...

Micuța Rebeca se născu moartă.

Rodica dădu divorț. Motivul : soțul a înșelat-o încă de la început. El nu era un adevărat rebusist. Se prefăcuse doar. O avea pe conștiință pe Rebeca, fetița pe care nu și-o dorese.

Rodion, la rândul-i, se răzbună. Cu ajutorul unui bun avocat, interzise oficial fostei soții să mai folosească inițiala numelui său, descompletând sintagma iubirii lor școlărești.

Așa că Rodica se mulțumi cu o altă sintagmă, înlocuind J-eul cu un T-e, de la prenumele proaspătului pretendent la aventura rebusistică infinită, Tudor.

4. RPD

Odată cu prima zi de primăvară în grădina domnului colonel Perpicean începe sezonul jocurilor de noroc. Se strâng aici vecinii din blocul M 25, dornici să respire aer curat și să mai scape de cicălele nevestelor. La masa galbenă de plastic jucătorii pocnesc pietrele de rummy și la cea roșie filează cărțile iar destinderea generală recompensează săptămâna de tras la șaibă prin birourile atâtor întreprinzători.

Frizerul Damalan, turc de origine și răutăcios nevoie mare, le tot șoptește celorlalți că dom' Colonel își face cu ei interesu'. Păi după ce câștigă o mână, nu se repede el la sacul cu numere și nu extrage la nimereală una sau două dintre ele?

Ceilalți ridică din umeri, dar turcul nu se lasă : D'aia ne cheamă dom'le, că dacă nu venim noi n-are cu cin' să joace, n-are cum câștiga, n-are cum ști că e în mână bună, și n-are curaj să extragă numere pentru loto, că vrea să câștige mașina aia de milioane...

Turcul crede că sunt doar o masă de manevră, un fel de cobai pe care-și testează propriul noroc, și profită de acest noroc ca să arunce o punte către altul mult mai mare : mașina, mașina Dacia pe care-o visează zi și noapte; vis utopic dar periculos, zice doamna Colonel, care se teme să nu-i scrân-tească bărbatul.

Cu numerele astfel extrase, ignorând bârfele din jurul lui, dând la spate neîncrederea nevestei, domnul Colonel în rezervă juca săptămânal la loterie.

Și iată că într-o bună zi visul lui deveni realitate : Dacia vișinie, îmbrățișată, pipăită, înrourată cu lacrimi ajunse în grădina lui. Parcată deocamdată pe

aleea principală, între mesele galbenă și roșie, la care vecinii continuară să-și desfășoare partidele săptămânale, era ca un martor mut care stinse odată pentru totdeauna bârfele și neîncrederea ce plutiseră o vreme în preajma domnului colonel Perpicean.

Domnului colonel îi plăcea să rezolve lucrurile unitar. Așa că folosi aceiași sistem și pentru plăcuța de înmatriculare. După ce câștigă la rummy, la canastră și la poker, extrase repede câte-o biluță din săculețul în care lăsase doar primele 27 de numere. Transformate în literele corespunzătoare, acestea dădură sintagma R P D.

Ha-ha-ha, făcu turcul, care nu se putea abține. Halal plăcuță! Repede o câștigă, repede o boteză! Dar nimeni nu-l băgă în seamă, și-și văzură mai departe de jocurile lor. Totuși, doamna colonel băgă la cap spusele turcului, care sunau ca o zicală : *Repede o câștigă, repede o boteză!* – să nu cumva să fie de rău augur...

Doamna colonel a avut și n-a avut dreptate când s-a gândit că zicala (plăcuța?!) va purta ghinion. Căci n-a trecut nici o săptămână de la înmatriculare și, aflându-se încă în rodajul tehnic, pe care i-l făcea gratuit unul din subalternii săi, mecanic auto de meserie, domnul colonel a aflat de la televizor de groaznicul accident. La Dămăroaia, la trecerea peste calea ferată, Dacia lui vișinie a fost complet strivită de un tren rapid.

Șoferul pretinde că n-au mai funcționat frânele, nici cea de mână, nici cea de picior. Abia a avut timp să deschidă ușa și să sară din mers. El s-a ales cu două coaste rupte, iar mașina a fost literalmente strivită și dezmembrată. Plăcuța de înmatriculare, intactă, a fost găsită pe câmp, la optzeci de metri depărtare de locul accidentului. Așa a putut fi identificată mașina. RPD : proprietatea dlui. Colonel Perpicean Nicolae, str. Codobaturei nr. 19, de fapt singura casă care mai rămăsese după ce toată strada fusese demolată ca să se facă blocuri.

În jurul meselor galbenă și roșie jucătorii comentează tristul eveniment. Turcul crede că mașina a fost un noroc, doar literele RPD au adus ghinion. Trebuia să se lase pe mâna computerului, ca toată lumea, că nu-i cădea rangul, susține doamna colonel. Avocatul Mirmelea caută să-și convingă gazda să dea în judecată Loteria română, CFR-ul, ori măcar Primăria care n-a pus barieră cu semnalizare optică. Varză, opticianul, e de părere că trebuie mediatizat cazul și atunci când „scandalul s-a copt să-i șantajeze un pic pe domniile de la Loterie : ori o nouă mașină, ori proces!”

Doar domnul colonel nu zice nimic și-și vede mai departe de canastă ori de rummy : se bucură că e în grădina lui și că n-a fost în mașină. Se bucură că are noroc și câștigă tot mai multe partide și se bucură că n-a fost în mașină. Se bucură că vecinii se simt bine în grădina lui, că trăncănesc după cum îi taie capul și se bucură, și se va bucura mereu, că n-a fost în mașină.

Prin ploaia de frunze de castan, domnul colonel se duce încet în fundul grădinii și stă un timp lângă begoniile violete. Acolo, neștiut de nimeni, a îngropat plăcuța de înmatriculare. Zâmbește și-și spune : RPD, repede, repede... și ploaia de frunze de castan îl năpădește...

5. MMM

Mitrică Mițău este un bărbat frumos, de 30 de ani, proaspăt parlamentar al Partidului Ecologist Național (PEN). Reprezintă în Camera Deputaților micul județ Molizi. Pentru a fi mai convingător, și-a adăugat numelui de familie pe acela al județului, așa că acum se numește Mitrică Mițău-Molizi.

La prima ședință de lucru a PEN-ului s-a hotărât culoarea, marca și însemnele personalizante ale plăcuței de înmatriculare ale mașinii care va fi atribuită deputatului. Punând în practică procesul verbal, Mitrică Mițău-Molizi s-a ales cu o Toyota verde ca oul de rață, cu însemnele 10 MO MMM. A fost preferată această soluție pentru a sugera independența deputatului față de partid, varianta cu 10 MO PEN căzând ca dictatorială.

Pe întinsul parking al Camerei Deputaților culoarea „verde crud” a Toyotei, cum figurează ea în mostrarele firmei, se detașează de departe și toată lumea știe că PEN-ul e prezent la dezbateri. Mitrică a învățat că de prezența lui depind legile și decretele, chiar și un singur vot putând apleca balanța într-o parte sau într-alta.

Fapt e că Mitrică, luat de la cizmăria lui, se simte cam stingher în parlament. N-a apucat să se pună la punct cu noțiunile elementare. Nu prea știe ce-i aia cvorum, ori vot uninominal, ori majoritate simplă și nu înțelege de ce Biserica nu vrea să legalizeze bordelurile. Dar tace chitic, i-e frică să întrebe pe cineva, să nu facă vreo boroboață.

În general, Mitrică nu vorbește. Salută doar în dreapta și în stânga și strânge mâna celor ce i-o întind. Aia de la partid sunt mulțumiți de el. Îi dau din când în când câte-un discurs pe care trebuie să-l țină de la tribună. I-l dau cu o zi înainte, așa că Mitrică are timp să exerseze în fața oglinzii și, cum are dicție clară și glas plăcut, colegii îl ascultă cu interes. A început să primească complimente de la doamnele deputate și de la domnii mai în vârstă, de la membrii comisiilor juridică și drepturile omului, cele care erau mai des pomenite în discursurile sale.

Dar într-o zi, pe nepusă masă, peste Mitrică Mițău-Molizi s-a abătut urgia. Era o zi ploioasă de toamnă. Cer negru, fulgere pe boltă. În Cameră se discuta Legea lustrației. Mitrică a crezut că lustrație înseamnă tăierea copacilor, despădurire. Așa că atunci când șeful PEN a băgat capul pe ușă, i-a făcut un semn și i-a transmis din mână în mână un text de citit, Mitrică s-a executat.

Pe măsură ce Mitrică vorbea, în sală se stârnea un zumzet de-mpotrivire. Mmmm....mmmm....mmmm se auzea de peste tot. Mitrică nu-nțelegea boabă din text, din când în când se oprea și zâmbea încurcat, încercând să priceapă. Dar sala murmura mai abitir. Nu mai era decât o jumătate de pagină de citit. În clipa asta cineva a țipat. Atât de tare și de neașteptat încât Mitrică a scăpat pe jos foile. Încercând să le ridice, cineva i-a pus piciorul pe degetele mâinii. În câteva secunde toți deputații l-au înconjurat. Un trăsnet a zguduit sala. Mitrică s-a scăpat pe el de frică. Apoi a leșinat și nu mai știe nimic.

A aflat a doua zi din ziare.

Citise un discurs ultra-naționalist, nu pe cel trimis de șeful PEN-ului.

Cineva, pe parcurs, făcuse substituția.

Mitrică Mițău-Molizi era discreditat pe totdeauna. Și odată cu el Partidul Ecologist Național.

Toyota fusese vandalizată. Plăcuța de înmatriculare profanată.

Mitrică s-a întors la cizmărie, în micul orășel Molizi.

Oricum, în parlament a învățat multe.
Celor ce îi aduc pantofi la reparat le explică ce-i aceea lustrație.
Și cvorum. Și vot uninominal.
Și bătrâneii din cartier îl ascultă și șoptesc între ei cu admirație : A fost parlamentar, a învățat multe...
În amintirea Toyotei lui culoarea oului de rață, Mitrică a făcut rost de-o vopsea asemănătoare cu care și-a vopsit pantofii proprii.
Clienților le spune că asta e culoarea la modă.
Unii vor și ei să fie la modă.
Așa că prin orașelul natal al lui Mitrică au început să circule minuscule toyote „verde crud” și cizmarul ex-parlamentar își zice că totul e folositor pe lume.

6. SSS

„Mașina cu vipere”, așa îi zic circarii Daciei deșelate în care Cleo își transportă coșurile cu șerpi. Cleopatra - Regina Șerpilor, femeia înaltă, mustăcioasă și dolofană, care în buletin se numește Cleobe Niculina, a făcut din casa și din curtea ei de la marginea orașului o adevărată șerpărie. Bărbatul a lăsat-o „că n-am mai putut să stau la masă cu șerpilor și să mă reglez cu ei în pat”. Dar Niculinei nu-i pasă, căci personalul circuitului de-abia așteaptă să fie-mblânzit: la cămăruța ei din spatele menajeriei e întotdeauna coadă.

Ca să marcheze despărțirea de trecut, Niculina revine la numele de domnișoară: Sarmoglu. Și își aduce aminte de sârmanul său tată, turcul, care nu se temea de vipere și a învățat-o și pe ea, care nu avea decât nouă ani, cum să apuce șarpele de grumaz și, strângând degetele, să-l facă să-și arate dinții, iar apoi să-i scoată cu un clește, făcându-l inofensiv.

Sarmoglu nu e un nume de scenă și din păcate *Cleopatra* datorează prea mult numelui de *Cleobe*, mai exact: patru litere! Ca să împace cumva lucrurile, Niculina își schimbă personalizarea plăcuței de înmatriculare : înlocuiește sintagma *CLE* cu aceea de *SSS*. În felul acesta opțiunea ei devine clară pentru toată lumea : între bărbat și șerpi, i-a ales pe cei din urmă.

Numai că, nici nu se uscaser bine vopseaua cu care Costică, dresorul elefanților, - până să sosească noua plăcuță comandată la atelierul specializat - executase provizoriu transformările de rigoare, că un eveniment neplăcut zgudui întregul circ.

Nu se știe bine cum s-au petrecut lucrurile. Niculina spune că ambuteiajele repetate și nesfârșite sunt de vină. Și starea de agitație a șoferilor : claxoane, înjurături, frâne țiind, casetofoane puse la maximum, uruitul elicopterelor poliției.

Probabil că Niculina a adormit. Ea spune că nu. Dar atunci șerpilor cum au ieșit din coșuri și profitând de ferestrele deschise au șters-o răspândind groază în jur? Dresora n-a putut recupera decât trei din cei doisprezece șerpi. Poliția a dat alertă generală. Nu s-au semnalat oameni mușcați. Ci doar cinci șerpi împușcați. Și reținerea Reginei imprudente.

Galverty, scamatorul, directorul circuitului (în buletin Găvănoiu Vasile) a ieșit pe sticlă și-a cerut scuze tuturor cetățenilor *șperiați*. A explicat să șerpilor nu au dinți și nici venin. A admis în schimb că a-i lăsa liberi a fost o acțiune necugetată. Drept care, Regina Șerpilor a fost înlocuită. Și noua regină nu mai are dreptul să ia animalele acasă : ele vor rămâne la menajeria circuitului.

Nu pricepe nimic scamatorul ăsta de doi bani, zice Niculina cu năduf. Dacă nu-i ții lângă tine, șerpii nu te mai recunosc. Și nu mai poți face numere de performanță.

Totuși, cum din pensia care i s-a dat nu poți trăi prea ușor, Niculina a renunțat la principii și s-a împăcat cu Cleobe care, ca mecanic auto câștigă bani buni. Da' fără șerpi, a avertizat-o bărbatul. Apoi, după o vreme, văzând cât de mult tânjește după ei, s-a înduioșat și a admis un singur exemplar.

Ca să certifice acest nou status quo, au căzut de acord să modifice și plăcuța. Vor reveni la primele două litere din vechea plăcuță, litere care sunt comune numelor amândurora : CLeobe și CLeopatra. Și la ele vor adăuga un S, adică un singur șarpe, cel convenit prin înțelegere.

CLS, noua plăcuță a Daciei, judicios negociată, se pare că le-a adus noroc. Căci, în casa lor de la marginea orașului, Cleobe, Cleopatra și șarpele au trăit fericiți câte zile le-a dat Domnul Dumnezeu.

7. ORB

Doveditu Haralambie avea un prieten orb. Doveditu Haralambie ținea mult la Ciugulea Romulus. Lumea zicea că între ei e ceva mai mult decât o prietenie.

În consecință, ca să-și exteriorizeze gândurile, fără să se strice cu vecinul lor, câțiva mahalagii au umplut gardul lui Doveditu Haralambie cu inscripții de genul *Hari + Romică* = ♥

Gardul lui Ciugulea Romulus era curat căci n-avea rost să scrii ceva pe gardul unui orb, cel mai înverșunat bârfitor dându-și seama de asta.

După moartea neașteptată a lui Romică (a fost călcat de-o mașină pe când traversa strada pe verde; mare imprudență, spun vecinii, să fii *nevăzător* și să te-avânti pe trecerea de pietoni fără un însoțitor care să se uite urât la mașini și să-i înjure pe șoferii ce nu vor să oprească), deci după moartea lui Romică, Hari s-a străduit să găsească modalitatea cea mai adecvată de a-i păstra vie amintirea.

A înlăturat dintru început convenționalele flori pe mormânt, parastase, pomeni cu popi și colivă sfințită. În special ipocrizia eufemismelor îl scotea din sărite: *nevăzător*, *cecitate*, cel lipsit de darul vederii, să ne răscumpărăm păcatele gândindu-ne la omul din beznă, etc, etc.

Într-o dimineață, pe când își spăla mașina, Dumnezeu i-a dat lui Doveditu Haralambie gândul cel bun. Urcându-se la volan, s-a dus numaidecât la sediul poliției rutiere. A făcut cerere pentru schimbarea inscripției de pe plăcuța de înmatriculare.

Grație bacșifului generos, în câteva zile a primit aprobarea. Inspidul LXP, ales de computer, a fost schimbat cu personalizarea ORB.

Așa se face că zi de zi, pe când își spală mașina, cu ochii țințiți pe plăcuța ORB, Hari își amintește de prietenul lui. De excursiile pe care le-au făcut împreună, mână în mână. De peisajele pe care Hari i le descria orbului de-a fir a păr. De senzațiile pe care orbul le-ncerca trecându-și degetele pe hârtia colorată: albastrul e mai aspru, spunea el, galbenul înțepător, violetul neliniștit-clătănător, roșul nemișcat și rece, verdele e orb. Cum adică orb? Într-țreba Hari. Orb, adică nu simt nimica, răspundea Romică. Atunci când simt că nu simt nimica înseamnă că e verde.

Vecinii au văzut în schimbarea plăcuții un afront. I-o mângălesc mereu cu noroi sau cu ce apucă. Iar Doveditu Haralambie o șterge zi de zi, în grădina lui, și-o bucurie secretă îl copleșește. Fariseii, zice, i-am dovedit... Fariseii...

Dar apoi se liniștește, închide ochii și-ncepe să pipăie hârtii colorate. Încearcă să reinventeze senzațiile orbului, încearcă să nu mai simtă nimica, să se scufunde în fluxul verdelui nestăvilat.

8. MNO

Nucă Rică e documentarist la IRSM (Intreprinderea regională a sării marine). Acum un an era magazioner la AFNP (Asociația filateliștilor și numismaților profesioniști). Verișoara lui, Veronica Silan, canotoare de renume internațional, care știe că Rică nu stă mult într-un loc, îi pregătește un post de macaragiu la baza sportivă Snagov. Dar Rică o fentează și, la parastasul de un an al unchiului Domițian, tatăl Veronicăi, îi strecoară îndureratei fiice o carte de vizită pe care scrie *NUCă Rică, controlor de calitate la FDA (Fabrica de diapazoane Arad)*. Dar Veronica nu e supărată și-i șoptește Adelei, cea mai bună prietenă a ei : Ha-ha, n-o să facă purici nici la diapazoane, auzul lui nu-i mai fin decât o macara.

Nucă Rică e băiat frumos și nu se teme că o să rămână vreodată fără post. Așa că, după nici trei luni de când păstorește diapazoanele arădene, se gândește să le dea cu tifla și s-o șteargă la Urziceni, unde un camarad din armată i-a făcut rost de un post de antrenor de karate. Dar camaradul rămâne cu buza umflată căci, în ultimul moment Rică găsește mai tentantă cariera de Biograf documentarist pe care i-o deschide ziarul „Ființa” la rubrica lui de oferte. Își închipuie că se va ocupa cu strângerea de date pentru biografiile unor personaje celebre, că va merge în marile biblioteci și va consulta cărți aurite și legate în piele. Când colo secretara Editurii Vincere, cu glas pițigăiat și ochelari cu lentile cât unghia, îi dă câteva nume de parlamentari actuali și-i pretinde biografii la minut obținute prin despuierea ziarelor din ultimii trei ani. Bineînțeles că Rică renunță în favoarea unui post de dealer de motorete pe care, la plecarea de la editură, i-l oferă în lift domnul cu ochelari de baga care se recomandă drept Popescu Vintilă, dealer de camionete.

Și totuși verișoara sa, Veronica Silan, iubindu-l cu adevărat, reușește prin tot felul de subterfugii, să-i păstreze, drept haină pentru zile negre, postul de macaragiu la baza sportivă Snagov, unde ar fi mai aproape de ea și l-ar putea întâlni zilnic.

Speranțe zadarnice, fiindcă Nucă Rică este încă băiat frumos și schimbă posturile cu nonșalanța cu care miliardarii schimbă șosetele. Azi e recuziter la Studioul cinematografic Karaoke, mâine purtător de cuvânt al unei stațiuni experimentale geo-fizice în insula Șerpilor, poimăine fotograf al unui album despre serele olandeze.

Și care e legătura între toate acestea și literele MNO de pe plăcuța limuzinei lui argintii Volvo 200 ? o întreabă Adela pe Veronica, într-o seară cu cafea și coniac, cu destăinuirii și smiorcăieli, cu alinturi și vagi promisiuni.

Din păcate nici una, oftează Veronica. Așa cum nu-i vreo legătură cât de mică între nici una din întâmplările vieții lui.

Și totuși cum a ales literele MNO?, insistă prietena.

L-am întrebat și eu, și știi ce mi-a răspuns? Că le-a văzut scrise pe-un gard!

Cum ar veni: întâmplare întâmplătoare, se fandosește Adela.

Cam așa, articulează printre sughituri Veronica. Și, imediat după plecarea prietenei sale, într-un acces de mânie, dă un telefon unde trebuie și Rică se vede dezmoștenit pentru tot restul vieții sale de postul de macaragiu la baza sportivă Snagov.

9. MOR - ORT

Costică Țambalea e patronul firmei **MOR – ORT s.r.l.** de pe strada Venerei nr. 15 A. Cele două mașini mortuare au drept sigle MOR și respectiv ORT, iar adresele de e-mail sunt și ele două: mor@yahoo.co și ort@yahoo.com.

Datorită siglelor scurte, directe și expresive, în doi ani de zile firma MOR – ORT a cucerit capitala, Costică Țambalea deschizându-și nu mai puțin de opt sucursale. Nemaivorbind de cele douăsprezece din țară. Dacă merge tot așa, în câțiva ani mașinile MOR - ORT vor întrece în frecvență autobuzele interjudețene RATA.

Morții cu morții, viii cu viii, vor zice observatorii imparțiali. Dar cine se poate cu adevărat constitui în observator imparțial? Poate doar statuile figurative, dar acestea sunt tot mai rare, ciobite și crăpate, iar odată ce se prăvălesc la pământ, în locul lor răsar tot felul de abstracțiuni ce nu pot pretinde a arbitra faptele umane.

Costică Țambalea, așadar, aflând că statuile figurative s-au perimat, și-a comandat și el o astfel de statuie abstractă, pe care a reprodus-o în atâtea exemplare câte sucursale are firma sa. În dreapta intrării în magazin, pe fondul de coșciuge sclipitoare ce se zăresc prin pereții-vitrine, silueta înaltă, diformă și colțuroasă ca un sac umplut cu piramide pare a sugera chiar moartea ori, dacă vrem să fim mai subtili, relația mor-ort cu toată bogăția ei de nuanțe.

De altfel, simțind nevoia unor succinte explicații, patronul însuși a lipit în extremitățile de jos și de sus ale statuii câte o etichetă ca acelea de pe caietele școlare. Pe eticheta de jos a scris MOR. Iar pe cea de sus ORT. A comandat nenumărate pliante cu fotografii ale sucursalelor sale. Nu știe care sunt mai frumoase: sucursalele în realitatea lor, ori pliantele pe hârtie lucioasă și aproape cartonată.

Costică Țambalea crede că moartea trebuie să fie tot atât de frumoasă ca și viața. În orice caz, firma lui asta vrea să facă. Așa a pus să scrie în pliante: **Noi facem moartea tot atât de frumoasă ca viața!** Realitatea e că viața lui și a familiei sale se derulează numai printre coșciuge și cruci, ștergere și lumânări, colive, colaci și fructe de împărțanie. De acestea din urmă se ocupă soția lui Agripina și cele trei fete, Lina, Marinela și Fatima. Din păcate ele nu pot asigura sectorul Parastase decât pentru sucursalele din capitală. La nevoie, cu o comandă făcută din vreme, în vreo localitate apropiată, transportul privindu-l pe comanditar.

Vremea trece și sucursalele lui Costică Țambalea puiesc. El și familia robotesc toată ziua. Telefoanele sună, faxurile desfășoară zeci de metri de hârtie într-o singură noapte. Emailul game de mesaje. Parcul de mașini mortuare MOR-ORT a ajuns la 80. Curierii, mecanicii auto, șoferii și groparii sunt vreo 150. Costică Țambalea și familia lui sunt numai 5. Statuile abstracte din fața

magazinelor sunt câteva zeci. Câțiva zeci de saci diformi plini cu piramide. La care lumea care trece privește și se închină. Mai bine să nu ai de-a face cu așa ceva, își zic privitorii.

Când plouă, de pe vârful piramidelor ce împunge pânza sacilor se scurg picături. Pic-pic-pic-pic-pic. Pe treapta de marmoră a intrării se strâng picăturile. Și nimeni, nici Costică Țambalea, nici soția sa Agripina, nici fiicele Lina, Marinela și Fatima, niciunul din ei nu știe acest lucru.

Și picăturile se strâng, pic-pic-pic-pic-pic, pe treapta de marmoră a intrării.

10. PRF

Gogea Aurelian este directorul Centralei Prafului, pe care a înființat-o acum trei ani și de atunci încoace străzile cartierului sunt lună de curate. Ideea lui a fost foarte simplă, ca toate ideile geniale. Ce și-a zis : toată lumea scutură, mătură, șterge, căci pe toate obiectele din lume se depune praf. Ce-ar fi să colectez eu tot acest praf, să-l adun într-un singur loc, să-l centralizez?

Poate că vă veți întreba ce se poate face cu praful astfel centralizat. Și nea Gogea, sau nea Relu, cum îi spun toți mahalagiii, vă va răspunde : Păi praful e cea mai veche materie a lumii, scrie de ea și-n Biblie, că zice că și Noe ștergea praful acolo pe arca lui, și se strânsese atâta praf că nu-l mai dovedea și se ruga la Dumnezeu, Fă doamne o minune! Și Dumnezeu în mila lui a trimis potopul. Da asta-i altă daraveră, să revenim la praful meu. Păi praful ăsta dacă-l strâng în pivniță, în saci de câte două-trei kile, îl pot vinde angro la ăia de fac îngrășăminte, ori la cărămidării, ori pe la teatrele care joacă piese cu țărani.

Dar domnul director Gogea Aurelian are el și un plan secret, pe care nu l-a spus decât câtorva prieteni apropiați. Și ăștia-i aduc aproape săptămânal praf. Și nea Gogea le cântărește pungile de plastic și le dă un bon iscălit de director și ștampilat cu ștampila rotundă: CENTRALA PRAFULUI.

În felul acesta, fiecare dintre ei are o cotă parte la marea experiență în pregătire. Căci nea Relu, pe când era buldozerist la demolări, a găsit în pivnița unei case boierești, niște planuri secrete privind construirea unei instalații care compactează praful și, supunându-l la temperaturi ridicate, îl transformă în diamant.

Și bătrânul lup de mare – căci nea Relu și-a petrecut șapte ani pe-un pescador – ce și-a zis: Centrala Prafului n-are voie să rateze șansa de-a produce cel puțin un diamant. În documente se spune că greutatea minimă de la care se poate porni este 100 de kilograme. Compactarea va fi rezolvată de Căruță, electricianul, ginerele directorului, cu ajutorul unei prese, iar cuptorul va fi construit de nea Râmbă, caloriferistul, vecinul de peste drum.

Nu-i nici o grabă, căci praful, adică materia primă, nu se strânge ușor. Eheheii, șoptește nea Gogea ciocnind cu cei doi amici halba de timișoreană, eheheii, *să faci din praf diamant / îți trebuie răbdare de elefant*. Nu se știe de unde a învățat distihul ăsta, pe care-l spune cât mai șoptit, ca pe-un mare secret și imediat după ce l-a rostit fața i se-mpurpurează ca unui copil care a fost prins făcând o boroboacă.

Și timpul trecea, în subsolul lui nea Relu praful se aduna, cuptorul aproape că era gata, presa electrică fusese înlocuită cu una hidraulică, mai eficientă și mai lipsită de riscuri. Mai trebuiau vreo 3-4 kilograme de materie primă și experiența putea începe.

Dacă n-ar fi fost afurisita aia de pălărie. Pălăria lui nea Storclea, pantofarul din colț. Că mirosise hoțomanu ceva. Și-a venit tam-nesam cu-o pălărie burdușită de praf. E praf gata compactat, nenică, se lăuda el. Ți-l las matale, nea Relu, cu pălărie cu tot, că poate ți-o folosi la ceva. Știu eu că dac'ăi câștiga, nu te-o lăsa inima să nu-mi dai și mie acolo o părticică, că ți-am pingelit pantofii de când mă știu la preț de prieten, nu altcum...

Afurisita aia de pălărie. De la ea s-a tras totul. Că cine să bănuiască că mâța Dracula o să se joace cu ea și-o s-o târnosească prin toată pivnița? Cine să-și închipuie că mocofanu de Căruță nu legase bine gura sacilor? Și cui să-i treacă prin minte că-ntr-o pivniță plină cu praf ferestrele trebuie închise ca să nu se facă curent?

Și dimineața, în zi de 13 iulie, coborând în beci, nea Relu a găsit toți sacii deșertați și praful spulberat, și-n mijloc mâța-ncovrigată-n jurul unor fâșii de fetru, cu capul blocat într-o gelatină de salivă pământie. Urme negre-nvârtejite pe pereți și pe tavan aminteau o zbatere pe viață și pe moarte. Împrejurul celor două ferestre dărele și petele se îndeseau ajungând până la negru compact; ele păreau a da seama de viteza cu care se-mbulziseră cele aproape 100 de kilograme de praf să scape din pivniță. Iar afară, pe toată strada și pe străzile învecinate, fuioare încă târcoleau și domnul director Gogea Aurelian își zise că poate nu-i totul pierdut, că mai poate recupera câte ceva. Asta până când începură să cadă primele picături, și într-o clipă o ploaie cu bulbuci se deslănțui și Relu înțelese că Dumnezeu nu mai ține cu el.

Dar poate că Atotputernicul nu înțeleșese prea bine, poate că-l confundase cu Noe, ideea cu centralizarea prafului fiind prea nouă pentru El. Dacă ar pricepe că, de data asta, praful nu trebuie spălat ci *compactat*, poate că ar acționa în favoarea lui, a directorului Centralei Prafului care iată, mai face o încercare disperată și se gândește să schimbe plăcuța camionetei sale, din GOA (inițialele numelui său), care prea aduce a laudă de sine, în PRF (praf compactat), mult mai aproape de umilința creștină.

La urma urmei, văzând noua plăcuță, în nețârmurita-l milostenie, Domnul ar putea trimite un vârtej de sens contrar, care să bulucească tot praful de pe străzile învecinate, pe cele două geamuri, în pivnița lui. Dacă ar pricepe că Centrala Prafului pregătește o experiență istorică, dacă ar binevoi...

Către amiază, ploaia a stat. Căruța și Râmbă îl găsesc pe nea Relu încovrigat în mijlocul beciului, cu pisica moartă și pălăria sfâșiată în brațe, și sforăind de zor. Nu-i chip să-l trezească. Îl cară în casă și-l întind pe pat. Se închină la icoană. Apoi se duc și îngroapă pisica, cu pălărie cu tot, în fundul curții.

Când se întorc, directorul Centralei Prafului nu mai e nicăieri.

În schimb pe masă găsesc un bilet : *Am luat roaba și-am plecat. Mă găsiți la casa părăsită din colț cu Borzești. Acolo sunt pe puțin două kilograme de praf uscat de cea mai bună calitate.*

11. ZOO

Zotobilciurescu Olga are tot dreptul să-și personalizeze plăcuța de înmatriculare cu inițialele propriului ei nume. Și uzează din plin de acest drept. Numai că nimeni nu-i poate împiedica pe copii să se țină după micuțul Topolino al profesoarei de franceză ca după urs și să-i scrie cu degetul în praful de pe geamuri chiar așa: PLIMBĂ URSU, ori ȘTERGEMĂ, ori BROSCUȚĂ RÂIOASĂ. Profesoara crede că elevii proști, cei pe care-i articulează cu doiuri la limba franceză se răzbună-n felul ăsta.

Însă realitatea a contrazis-o, căci într-o zi a găsit frumos caligrafiat pe parbriz următorul distih: *La tortue / Qui n'est plus*.

Frumoasă surpriză. Nu tu injurie, nu tu greșeală gramaticală. Mai degrabă o ironie fină, ca între prieteni. S-a gândit numaidecât la unul din cei câțiva elevi din clasele mari. Și a immortalizat distihul printr-o fotografie digitală.

Acesta a fost începutul.

Fotografia asta i-a servit pe tavă ideea.

De atunci încoace fotografiază toate inscripțiile care apar pe micuțul ei Topolino. Și, după scris, studiind cu atenție extemporalele și apelând și la profesorul de istorie Teodor Zărganu (în intimitatea zilelor când soția lui pleacă în delegație, Tedi), care are drept hobby grafologia, i-a depistat pe golăneii ce s-au dovedit într-adevăr stricați cu limba franceză. Și, împreună cu Tedi, a inventat și o iscusită, chiar dacă nu prea ortodoxă, metodă pedagogică : șantajul. Cine nu vrea să fie exmatriculat, tocește de zor la franceză. Ha-ha, i-a făcut responsabili de inscripțiile de pe Topolino și pe câteva loaze care nu făcuseră nimic, dar cum să dovedească aceasta? De frică s-au pus și aceștia cu burta pe carte. Au priceput cu toții : ăia care nu iau note bune la franceză, sunt dovediți a fi scris cuvinte necuviincioase pe mașinuța profei.

Într-un an de zile, metoda asta pedagogică a dat roade. Elevii doamnei profesoare Zotobilciurescu Olga se descurcă în franceză mai bine ca în română. Dându-le ca exemplu distihul *La tortue / Qui n'est plus*, profesoara i-a îndemnat să facă distihuri cu animale și să le scrie pe mașinuța ei.

În zilele când îl vizitează pe Tedi, Olga aduce cu ea ultimele fotografii cu creațiile elevilor ei. La un cognac franțuzesc, micuța antologie poetico-zoologică este pe-ndelete răsfoită, și năstrușnicia puștilor se dovedește egală cu aceea a celor doi care au îndrăznit să realizeze un astfel de experiment pedagogic. Câteva exemple sunt concludente:

La girafe / Vide la carafe

L'éléphant / Fait le galant

Le chat bleu / Joue aux dominos

La tourterelle / Joue à la marelle

La tortue / M'as-tu-vu

Entre moi et la phoque / Il y a une sympathie réciproque

La puce rebelle / Rêve de l'arc-en-ciel

Le poisson parlant / Menace l'éléphant

La corneille blanche / Défie l'avalanche

Le perroquet / Reste très suspect

Le condor / Tout en or

Din păcate, tot atât de concludente au fost și atunci când, în fața instanței, avocatul acuzării le-a adus drept probe ale neseriozității și frivolității profesoarei Zotobilciurescu Olga, instigatoare la adulter și șantajistă a propriilor elevi.

Exclusă din corpul profesoral pentru totdeauna, Olgăi i-a venit o idee de zile mari. S-a prezentat la administrația grădinii zoologice și și-a oferit serviciile. Coincidență : mașina directorului avea și ea sigla ZOO pe plăcuța de înmatriculare.

Două mașini cu sigla ZOO dezvoltă spontan o simpatie reciprocă. Un zoo feminin și-un zoo masculin (și proaspăt divorțat) sunt făcuți să se înțeleagă. Așa se face că directorul Zambilă Dumitru a fost sensibil la propunerea Olgăi Zotobilciurescu de a înființa un post de manager general.

N-au trecut decât câteva luni și vizitatorii Grădinii Zoologice sunt uimiți de schimbările survenite aici: cuștile animalelor au plăcuțe personalizate cu nostime poezioare în română și franceză, mult îndrăgite de copii, iar sunetele specifice pe care animalul respectiv le scoate pot fi audiate la căști prin introducerea unor fise într-un mic aparat electronic. Aleea principală poartă numele de *Champs-Elisée des animaux*, iar cele secundare nume ca *Grigore Antipa* ori *Jacques-Yves Cousteau*. S-a înființat un Pavilion Documentar plin cu literatură de specialitate, CD-uri cu filme despre viața animalelor, sector de comenzi pentru animale de companie, etc, etc.

Cele două mașini cu sigla ZOO sunt acum nedespărțite și s-ar putea ca în curând din dragostea lor să ne nască o a treia mașinuță cu o siglă ZOO ceva mai mică, dar tot atât de impetuoasă, menită a asigura și pe mai departe prosperitatea instituției culturale a grădinii zoologice.

O lumină abundentă

- **D**ragă, este o zi afară, că nu-ți vine să mai intri în casă! zise coana Paraschiva apropiindu-se de căruciorul său în timp ce-și ștergea mâinile ude. („Probabil că iar a udat florile”, se gândi Ieronim punându-și semnul de carte și închizând volumul puțin iritat că a fost din nou deranjat din lectură. M-a înnebunit cu florile astea, mai bine îi cumpăram o vacă!”) Să-ți aduc laptele? Ți-am pregătit și niște gogoși cu gem de cireșe amare... o minunăție! Să te lingi pe degete, nu altceva!

– O cafea! Apoi, după o pauză: Și o țigară! zise Ieronim privind undeva în față, prin fereastra deschisă, fără o țintă anume, evitând să se uite spre ea. Nu știa de ce, dar de la un timp se simțea irascibil, o stare pe care nu și-o impusese și pe care nici n-o accepta, pe care nu și-o voia, dar de care nu se putea distanța, ca și cum venea din adâncul său, fără s-o poată stăpâni, exact ca o durere de măsele sau o criză de stomac. Nici nu trebuia să-l provoace o persoană anume, pretextele apăreau de peste tot, se regăseau în tot ce-l înconjura, dar cel mai mult îl obosea atenția aceasta specială a soției, atenție pe care el o interpreta de cele mai multe ori ca fiind falsă sau poate nici atât de falsă, dar oricum, nici grozav de sinceră. Cine ar putea să se ocupe de un invalid înțepenit cât este ziua de lungă într-un cărucior, pe care să-l muți de colo până dincolo, de dimineața până seara, să-l îngrijești, să-l duci la toaletă și să-l aduci înapoi, să-l așezi pe pat și să-l îmbraci și să nu obosească? Să nu izbucnească din când în când?

– Nu este prea mult dragă? Deja este a doua pe ziua de azi și precis o să-mi mai ceri una după-amiază! Dar el nu-i răspunse, parcă nici n-ar fi fost acolo, semn că la această problemă nu exista răspuns. „Marele meu noroc este că am privirea bună și că mă ajută și mâinile” își spuse el uitându-se după coana Paraschiva cum dispăre într-una din multele încăperi ale casei. Ale casei lui, accentua el când era momentul, iar momentele acestea se repetau cam des, mai ales după accident. „Nu este o femeie rea, niciodată n-a fost o femeie rea, dar ea nu pricepe acum, că în situația ingrată în care mă aflu, vorbăria ei nu-mi face bine. E ca și cum aș fi un bebeluș sau că m-a transformat ea într-un bebeluș, dacă nu cumva mă consideră cu toții un neajutorat care depind în totalitate de serviciile altora,

ale ei în special. Dar eu nu sunt un bebeluș, este adevărat că accidentul acela stupid m-a transformat într-un infirm și m-a ținut într-un cărucior, dar sunt și au mai fost atâția indivizi în situația mea și n-au murit neapărat din asta. Ea nu înțelege, cum nu înțeleg atâția cunoscuți care vin să mă viziteze, că eu nu am nevoie de compasiune, eu n-am nevoie să mă cocoloșească ei ca și când aș fi un om terminat, din moment ce eu mă consider încă un tip normal, evident cu niște lipsuri, dar oricum normal. În măsura în care pot să citesc și să ascult muzică, sunt un om normal. Iar dacă m-aș lua după visul pe care l-am avut azi-noapte, consider că le-aș putea fi chiar superior, având o calitate pe care ei n-o au. Ei, sănătoșii, minunile naturii, nu o au.

Tatăl meu, Regele, mă trimisese, la un moment dat, în fruntea unei mici armate, să pun ordine la granița de nord-vest a regatului, unde apăruseră mișcări de nesupunere. Fuseseră uciși strângătorii noștri de biruri și li se confiscase aurul. Iar de aurul furat dușmanii noștri cumpăraseră arme. Și tocmai pentru a nu li se lăsa timp să se organizeze, Regele organizase această expediție. Ar fi putut încredința sarcina pedepsirii barbarilor unui general de-al său, dar mă oferisem eu pentru că-mi plăcea să mă lupt, îmi plăcea aventura, îmi plăcea activitatea. Serbările de la curte mă oboseau. Trebuia să mă strecor cu mare băgare de seamă, ca un șarpe, printre toate nadele puse la cale de cele mai bune familii care toate voiau să mă acapareze pentru fetele lor, nu puteam nici să nu refuz ferm nici să jignesc acolo unde mi se părea că, prin insistența lor, eu eram cel jignit, adică puțină considerare se impunea, mă gândeam eu, nici să fac promisiuni fără acoperire, gratuite, deși unele cazuri erau tentante. Atunci când trupul meu avea nevoie de o îmbrățișare, o găseam în preajma unei curtezane de lux, de care Capitala nu ducea lipsă. Și fără să mă expun ca persoană publică. Iar o cană cu vin nu mă tenta. Preferam întrecerile dure între bărbați.

Mă oferisem, nu că aș fi așteptat o victorie facilă cu care să mă îmbătoșez apoi, la întoarcere, mai repurtasem eu alte victorii mult mai dificile, dar iubeam primejdia, jocul cu necunoscutul. Era ca și cum ai fi avut ocazia să te supui unui test, fiindcă nici o expediție nu seamănă una cu alta.

Cum nu avea să semene nici aceasta. Barbarii, care nu mai erau chiar așa de barbari pe cât îi consideram noi, probabil că mai mult în virtutea unei inerții sau din cauza unei anumite suficiențe, ne-au surprins prin folosirea unei arme noi cu care, până să ne dădăm noi, ne-au decimat de la distanță și ne-au îngrozit luptătorii. Arma aceea arunca asupra noastră cu bolovani aprinși, arzându-ne săgețile în aer și speriindu-ne caii. Până să ne revenim, să înțelegem despre ce este vorba, inamicii ne înconjuraseră deja și începuseră să ia prizonieri. Eu și trupa care mă însoțea tot timpul, am căutat să-i atacăm pe flanc, nu atât ca să reușim să întoarcem soarta bătăliei de partea noastră, cât să câștige timp ceilalți, să se retragă și să se regrupeze. Alergam printr-un ținut accidentat, iar caii nu erau obișnuiți cu așa ceva, ei fugeau mâncând pământul, dar la șes, nu prin pietroaiile acelea mari, parcă tot ținutul ar fi fost o uriașă albie de torent, secată. Ocolind un șarpe, ca să nu-l calce, calul meu s-a speriat și, împiedicându-se, m-a azvârlit pe stânci, zdrobindu-mi picioarele. Scena a fost atât de iute că nici n-au avut timp ceilalți s-o vadă, eu rămânând singur, prinderea mea, deși nu a solicitat nici un efort, a constituit triumful lor pentru prezentarea și umilirea mea în public, Regele lor a organizat o adevărată serbare. Poate el a vrut astfel să distragă atenția poporului de la alte probleme mai dureroase. Ceilalți prizonieri au fost vânduți sau duși în

cariere să spargă piatră. Din câte observasem eu, se construia peste tot, ca și cum ar fi vrut să recupereze toate neîmplinirile lor de barbari.

De la locul detenției și până la cortul Regelui am fost dus într-o cușcă de nuiele de răchită, trasă de două perechi de cai albi. De o parte și de alta a drumului, bărbați și femei, toți dezbrăcați pe jumătate, aruncau în mine cu portocale.

Regele stătea la umbra unui cort, pe un fotoliu îmbrăcat în purpură, cu coroana pe cap, cu mult aur pe mâini și la gât, încălțat în sandale din piele. Pe mine m-au luat patru oșteni pe o targă și m-au așezat în fața lui, în plin soare.

– Aș putea să-ți tai capul și să-l trimit Regelui tău în loc de bir sau să-l dau la câini! zise el fără o altă introducere.

– N-ai s-o faci! i-am răspuns eu repede și scurt. Sau cel puțin nu acum! am adăugat după un timp, exploatând starea de buimăceală.

– De ce? întrebuse el surprins.

– Ai nevoie de învățătura mea! i-am răspuns sigur pe mine.

– Dă-mi o dovadă!

– Ar trebui să-ți cauți un alt cizmar, i-am zis. Nu-i așa că te strânge sandaua din piciorul stâng?

– De unde știi? Cine ți-a spus? Și Regele începu să se uite pe rând la sfetnicii săi așezați cuminiți de o parte și de alta, căutând printre ei informatorul.

– Spune o învățătură veche că un Rege, chiar făcând risipă de omenie, nu poate fi înțeleas la adevărata valoare de către poporul său și nu va constitui un exemplu pentru părinții care-i vor urma, dacă nu respectă legile și învățăturile regilor de mai înainte.

– Dar eu...

– Știi ce vrei să-mi spui, tu nu ești prea omenos. Însă eu am vorbit ca principiu, pentru că la tine nu este cazul. Tu n-ai exemplul cui să-l duci mai departe, pentru că voi nu aveți istorie. De când existați voi ca să aveți dreptul de a vorbi în numele istoriei noastre, de a emite după aceea principii? Și atunci pe ce vă bazați când vă propuneți să cuceriți lumea și să o împărțiți după bunul vostru plac și să vă impuneți partea voastră? Putere fără tradiție? O să fiți înghițiți de popoarele pe care le veți cuceri!

– Și asta nu înseamnă că trebuie să așteptăm cuminiți în continuare? Dacă nu o avem, noi nu ne vom crea istoria!

– Văd în ochii Înălțimii Voastre că v-am provocat niște patimi pe care le voiți secrete, de aceea și glasul meu e aproape șoptit, doar sunt atât de nesătute urechile curtenilor tăi și n-aș vrea să le ofer un adevărat ospăț tocmai eu.

– Prințe...

– Vă mulțumesc pentru părerea voastră binevoitoare cu privire la persoana mea, dar acesta nu este meritul meu, ci al învățătorilor mei de la curte. Și mă felicit că le-am fost un elev credincios, altfel nu aș fi putut susține acest dialog cu Domnia Voastră!

– Îmi place cum vorbești, fără prezența ta aici, curtea mea s-ar fi plictisit.

– Măria Ta, trebuie să ne păstrăm rațiunea. V-am spus că meritul nu este al meu. Dar, apropo de curtea Domniei Voastre, mai spunea înțeleptul, dacă la o curte se ignoră rațiunea și prescripțiile ei, dacă magistrații nu-și respectă propria intuiție, dacă oamenii care administreză puterea violează legile, atunci acel regat numai printr-o fericită întâmplare nu o să piară!

– Prietene, mă atrage tot ce-mi spui tu, dar căldura de afară m-a obosit peste măsură...

– Iar sclava aceea cu ochii negri și păr șaten vă așteaptă cam demultișor în răcoarea palatului...

– Nu știu la ce te referi, sclav obraznic!

– Dacă fiul tău cel mare s-ar întâmpla să fie de față, n-ai mai fi așa grăbit! De aceea l-ai și trimis la hotarul de est să rezolve o problemă care nici măcar nu există!

Regele deveni mai palid, dar nu spuse nimic. Își sprijini capul în palmă, gânditor și părea că tocmai acum se va hotărî soarta ta. Dar nu avea să fie așa.

Nenorocitul acesta îmi citește gândurile și, dacă mi le știe el, în curând le vor cunoaște și dușmanii mei. Vor avea timp să fugă cei programați să le tai capul, își vor înstrăina averile cei cărora hotărâsem să li le confisc, vor pleca trimiși plătiți spre cei pe care plănuisem să-i atac, iar acțiunile mele nu-i vor mai lua prin surprindere, mă vor aștepta pregătiți, gata de luptă. Nu e bine! Trebuie să-l bag la ocnă, acolo unde o rază de soare, cât de palidă, nu ajunge niciodată. Să nu mai vadă pe nimeni, să nu mai știe nimeni de el!

– De ce nu te gândești, Mărite Rege, și la varianta cealaltă? Ai gândit bine până aici, dar te-ai oprit la jumătate. Așa cum văd gândurile voastre, tot așa aș putea să le văd și pe ale dușmanilor voștri. Nu v-ar prinde bine să cunoașteți cu un ceas mai devreme ce au ei în cap, cum vor să procedeze?

Regele mă privește năucit, apoi, după câteva clipe, o mare satisfacție interioară se revarsă peste fața sa. Curtenii se privesc unul pe altul și nu știu ce să creadă. De mult nu-l mai văzuseră pe Regele lor atât de fericit.

– Eliberați-l, spălați-l și îngrijiți-i rănilile! se răsti Regele spre Comandantul gărzilor. Răspundeți cu capul de securitatea sa.

După un timp, când m-am înzdrăvenit și am început din nou să merg pe picioarele mele, Regele începu să mă țină în permanență în preajma sa, iar sarcina mea era să aleg minciunile din spusele celor cu care stătea el de vorbă și să i le fac cunoscute după aceea. Când a văzut și s-a convins că trădare este în jurul său s-a îngrozit. Odată chiar mi-a spus:

– Tinere, ție pot să-ți spun, că tu și așa citești gândurile mele, deși ți-aș fi spus și altfel. Azi-noapte am avut un vis. Îmbătrânisem deja și eram înconjurat de mai mulți nepoți. Îmi plăcea să ies cu ei în livadă și vântul să-mi fluture pletele, aducându-mi aminte de vremurile din tinerețe, atunci când trăiam aceeași senzație avântându-mă în luptă. În livadă prindeam fluturi. Erau o mulțime de fluturi albi și roșii acolo. Și ei îi țineau în mânuțele lor, atenți să nu le rămână pe degete tot puful de pe aripile lor. Apoi le dădeau drumul să zboare. Iar, când s-au plictisit de fluturi, am coborât la râu. Era destul de rece ca să-i las să intre în apă, deși pomii erau înfloriți. Și atunci i-am înșirat pe toți la mal, unul lângă altul și am început să le spun povești. Nu știam eu prea multe și nici nu mă pricepeam prea bine să le povestesc, dar ei erau mici și-mi iertau greșelile. Mie nu mi-a plăcut niciodată să pierd timpul și eu așa consideram că stând pe mal cu țâncii ăia și spunându-le tot felul de povești, îmi pierd timpul. Și fiind eu absorbit de o anumită povestire, mai mult de gândurile mele decât de povestire, mare mi-a fost mirarea când am văzut cum iese la mal, din apa liniștită în care se vedeau norii mișcându-se pe cer, un crap uriaș, cu o gură căscată de puteai să-ți bagi mâna și să-l apuci de beregată, cu solzii mari, lucitori și burta galbenă, semn că era destul de bătrân, dar nu și suficient de înțelept, pentru a se expune în felul acesta. Dacă aveam o suliță la îndemână? Își ținea echilibrul din coadă și solzii îi străluceau în soare. Și părea că vrea să-mi spună ceva. Iar eu nu înțelegeam, cum adică

să-mi vorbească un pește, că doar n-o fi chiar cel din poveste? După un timp a dispărut în adâncul apei, la fel de neașteptat și la fel de lin cum apăruse. Ce poate să însemne asta, tinere?

– Asta înseamnă împlinire și multă fericire în casă, Maiestate!

...Și într-adevăr, în scurtă vreme după eliminarea curtenilor corupți și a celorlalți funcționari din viața publică, precum și a generalilor trădători și mincinoși, se împușină furtunile, dispăruseră crimele și violurile, iar regatul începu să înflorească văzând cu ochii. Dând aceste adevărate exemple, popularitatea Regelui crescuse și, ca semn de prețuire față de munca mea, fu de acord să-mi dea de soție pe fata lui cea mijlocie de care mă îndrăgostisem fulgerător încă de la început. Satisfacția mea era cu atât mai mare cu cât și fata mă iubea. Ba chiar avu ideea ca împreună să ne înfățișăm tatălui meu.

– Ai venit cu surle și trâmbițe, am ghicit eu gândul tatei, în momentul în care s-au făcut prezentările, ca de la egal la egal, aducându-mi în dar chiar fata, dar vasalul meu rămâi. Așa să știi, iar dacă se va întâmpla să gândești altfel, te vei înșela amarnic!

Și atunci am zâmbit și Regele-socru s-a uitat spre mine, din obișnuință, crezând că am să-i spun ceva, dar acum nu mai era cazul. Iar ei s-au îmbrățișat în uralele mulțimii, deși cu destulă moderație, asigurându-mi mie pace la hotare și domnie liniștită. Ca să nu zic, veșnică!

Cred că mă trezisem cu un surâs pe buze sau cu starea aceea de mulțumire pe față pe care ți-o dă o realizare deosebită, pentru că Paraschiva mă întrebase:

– Ai visat ceva, dragă?

– A, nu! răspunsesem eu anemic, vrând să scap de situația plictisitoare și penibilă, în același timp, când ești nevoit să redai cuiva unele amănunte care te privesc doar pe tine, fie și o persoană apropiată. Cum să-i spun ei că eu, fără să reușesc să-mi explic în ce fel, pot să citesc gândurile celui care mi se adresează? Într-o oră ar ști toată strada și apoi tot orașul, s-ar strânge lumea la mine în curte ca la bălci, poate m-ar da și la televizor. Cum să mă dea pe mine la televizor, păi eu sunt scamator? Dar chiar să am eu această calitate? În vis o aveam, dar în vis ești în stare de toate grozăviile pe care, uneori, în viața reală, nici nu bănuiești că există.

– Poftim, dragă, ți-am adus cafeaua! zise coana Paraschiva. „Că nu te mai sature de atâta cafea! Cafea și țigări și medicamente, numai la tine te gândești, ție să-ți fie bine, că de casă mă ocup eu. Nici nu mai știu unde este coaforul...”

– Ți-a cam crescut părul, replică Ieronim privind-o pe femeie de jos în sus, parcă nu o mai văzuse de o bună perioadă de vreme. De ce nu te duci și tu la un coafor?

– Crezi că stăm așa de bine cu banii? În curând n-o să ne mai ajungă nici pentru doctorii... „Că în loc să pui și tu un ban la bancă, atunci când se putea, tu tot la tine te-ai gândit, ți-ai cumpărat o groază de tablouri, bronzuri, cărți, timbre...”

– Să-mi aduci și clasoarele, nu m-am mai uitat demult prin ele, poate vindem câteva serii...

– Te înduri tu să vinzi din timbre? „Că ți le mai cumpără dracu, parcă nu trăiește toată lumea la fel. Mai bine ai vinde un tablou, că pe ăsta se cunoaște ce iei și poate am ajuta-o și pe fată să-și achite și ea apartamentul, sărăcuța!”

– Aș putea renunța la câteva pe care le am în dublu exemplar și poate am trimite și fetei niște bani!

Coana Paraschiva nu răspunse, dar rămase puțin mirată, dacă nu chiar șocată, de faptul că și soțul ei se gândea în același timp la lucrurile care o preocupau pe ea.

– N-ar fi mai bine să bei cafeaua în grădină? zise ea după o vreme, privindu-l cu multă îngăduință. „N-a mai ieșit de atâtea zile din casă, i-o fi și lui greu, sărăcuțul, tot timpul în căruciorul acela!” Azi a înflorit cireșul și zumzăie albinele... e o nebunie! Și te mai văd și pe tine oamenii!

– Cred că este o idee! răspunse el începând să orienteze roțile spre ieșire.

– Te ajut eu pe scări! „Asta mi-ar mai trebui acum, să alunece pe scări și să se lovească la cap, ca să nu te mai poți înțelge apoi cu el. Atunci chiar ar însemna sfârșitul”.

– Fii atentă, că dacă mă răstorn pe treptele astea, cu siguranță o să-mi sparg capul! spuse Ieronim privind-o. O iubise pe Paraschiva la începuturi, atunci când se căsătorise cu ea, în ciuda împotrivirii familiei, mai ales a surorii sale, pentru că era săracă și de ce să vină curviștina asta să se instaleze în casa lor, să se folosească de mobila lor. Paraschiva nu fusese o „curviștină”, însă așa le etichetau surorile lui, mai ales Aurelia, pe toate cele cu care veneau în contact și care nu se dovedeau a fi pe gustul lor. Cu timpul, tensiunile se mai estompaseră, apăruseră obișnuința, rutina, faptul că fuseseră amândoi profesori și subiectul discuțiilor reducându-se de cele mai multe ori la un segment îngust format din bârfele de la școală, auzite de fiecare în cancelarie sau pe coridor, cam aceleași de fiecare dată, doar cu mici deosebiri de nuanță, contribuise mult la această distanțare. Iar după accident se instalase, normal, un fel de raport pacient-soră de caritate, ceva în genul acesta. De aceea o și înțelegea, era femeie, era singură și-și făcea griji, așa cum, de altfel, și-ar fi făcut și el dacă situația ar fi fost invers. Pentru el însă ar fi fost și mai greu, ar fi trebuit să angajeze neapărat o femeie în casă, cel puțin pentru activitățile mai grosiere.

– Acum am să-ți aduc și cafeaua... mai pun și o față de masă? îl întrebă coana Paraschiva. „Ca s-o pătezi și p'aia, că știi ce ușor îmi este să spăl toată ziua!”

– Nu, dragă, o pui numai dacă apare cineva. Eu pot să răstorn ceașca, știi doar ce neîndemânatic am devenit și de ce să speli tu toată ziua din cauza mea?

„Extraordinar, cum mă mai ghicește omul acesta în toate de la un timp. Nici când era tânăr și nu știa ce să mai improvizeze, numai să pună mâna pe mine, nu era așa pe fază!” gândea coana Paraschiva legănându-se pe alee cu papucii ei cam ruși.

„A îmbătrânit și ea, deși n-a avut prea multe probleme, un singur copil, cum este la modă acum, școală și casă, dar vârsta asta își spune cuvântul, s-a mai îngărășat și parcă merge cam șleampăt. Probabil că nici n-o mai interesează prea mult ținuta. Poate că-și face socoteala că nu mai are pentru cine. Pentru mine, care nu mai contez, eu trebuie să fiu mulțumit oricum, pentru surorile mele cu care nu s-a înțeles niciodată și câțiva vecini cu care ne mai vizităm, mai ales atunci când avem nevoie unul de altul, nu mai contează.”

– Să trăiți, dom' profesor! îl salută poștașul prin gardul de plasă. Ați mai ieșit la aer?

– Avem ceva, dom' Paulică? întrebă Ieronim aprinzându-și o țigară.
– Ziarul și pensia, dom' profesor! spuse poștașul așezându-se pe un scaun și căutând apoi în teancul de cupoane. „Să vedem acum cu cât iese la tablă profesorul, că eu doar prestez aici muncă patriotică!”

– la zi-mi, domnule, că nu mi-am permis să te întreb niciodată, îți iese și dumitale ceva la afacerea asta sau doar prestezi muncă patriotică?

Poștașul se opri pentru moment din căutare și se uită atent spre profesor, clipind de câteva ori, încurcat. „la uite, al dracului, ce m-a ghicit! Sunt deștepți, domnule profesorii ăștia!”

– Că eu auzisem că poșta nu mai vrea să se ocupe de serviciul acesta, pentru că ar fi nerentabil, continuă Ieronim pe un ton neutru, dar dom' Paulică nu-i răspunse, nici măcar nu-l privi, parcă nu auzise nimic, atent la numărătoare, scuișând între degete și mai numărând o dată. „ăsta chiar nu are de gând să-mi lase nimic?” își făcea el gânduri.

– Numără tot, dom' Paulică, că nu pot să te jignesc cu două-trei mii de lei acolo, nu-mi stă în caracter, iar mai mult nu pot să-ți las, că nu-mi dă voie conștiința, că-mi trebuie și mie, dar am să te servesc cu o țuică. Bei o țuică, dom' Paulică?

– Dom' profesor, dacă aș bea câte o țuică la fiecare pensionar, m-ar aduna ăștia de pe drumuri și mi-ar fura hoții banii, zise poștașul încheindu-și tolba. „Că pe voi ar trebui să vă calce hoții...”

– Ce să ia hoții de la mine, dom' Paulică? îl întrebă Ieronim privindu-l galeș.

– Ce hoți, dom' profesor? Ce hoți? se precipită poștașul, căutând în jur, încurcat.

– Mi s-a părut că ai zis ceva! răspunse Ieronim indiferent, trăgând bancnotele spre el și punându-le în buzunarul de la halat, fără să le mai numere.

Poștașul salută și plecă repede. „Ce dracului, domnule, am luat-o din loc și am început să nu mă mai controlez? Am început să gândesc cu voce tare?”

– Nu-ți este rece, aici sub pom? zise coana Paraschiva. „Că asta ne-ar mai trebui acum. Să te mai alegi și cu vreo răceală și să dăm toți banii pe doctori și medicamente!”

– Ți-e teamă că n-ai bani de doctori, dacă s-ar întâmpla să capăt vreo răceală? spuse Ieronim turtind chiștocul de la țigară într-o scrumieră de tablă.

– Nu, dragă, dar mi se pare normal să-ți fie răcoare, o fi cald afară, dar pământul este încă rece. Mai ales așa beteag cum ești tu, care te-ai clocit toată iarna în casă!

Ideea asta, că ești un beteag, cum plastic gândise coana Paraschiva, te bulversează puțin, nu poți ascunde acest sentiment, anulând în bună parte doza ta de optimism, stare pe care o afișezi tot timpul, indiferent că bei și mănânci ca toată lumea, că respiri și fumezi și conversezi cu ei, oamenii nu pot face abstracție de infirmitatea ta și te cataloghează ca atare. Câțiva norișori, ușor vineții, apar peste acoperișul casei, venind dinspre nord, dar nu par să aibă vreo șansă de a se aduna și să provoace vreo furtună și să vină după aia un geruleț. Ar fi păcat de florile astea.

Coana Paraschiva se întoarce cu o pătură de lână și i-o așează pe genunchii lui bolnavi și tocmai în momentul acesta intră în curte Sofica, vecina lor de vizavi. Ție îți plăcuse dintotdeauna femeia din ea, mai ales după ce se măritase. Chiar îți făcuseși și niște gânduri văzând-o cât de familiar se purta când venea la voi, indiferent dacă erai numai tu singur acasă. Acum parcă se mai copsese, se mai rotunjise, i se vedeau bine formele prin halatul subțire,

pline și ademenitoare, iar lumea vorbea prin mahala, atunci când ea trecea pe stradă, că ar cam uita să se mai întoarcă atunci când apucă să plece. Dar așa este lumea și dacă o faci și dacă nu o faci, ea tot vorbește.

– Ce bine că v-am găsit pe amândoi! zise Sofica. Dom' profesor, am înțeles că tocmai ați primit pensia, dragă, eu unde am fost? „Că întotdeauna ai fost închis în tine, eu am fost proasta casei, mie nu mi-ai spus niciodată nimic!”

– Nici n-aveam cum să-ți spun, dragă! Când să-ți fi spus? A trecut dom' Paulică pe aici, am vrut să-l tratez cu o țuică, dar m-a refuzat. Nu erai nici tu prin preajmă și doar ai fi vrut să strig după tine, să ne audă vecinii?

– Vine ăla cu lumina, zise Sofica, este prin capătul străzii și Gică al meu nu s-a întors încă. „Că noi suntem tineri, avem și copil mic și stăm în șomaj, iar voi vă frecați fundurile de colo până dincolo și vă aduce pensia acasă, parcă ați fi niște boieri!”

– Și tu ai venit să soliciți un împrumut, spui uitându-te păgân în ochii ei frumoși, cum veneau țărani înaintea la boier să-i ceară un sac cu făină.

– Mă gândeam să plătesc lumina, că pe urmă se adună și o să fie și mai rău. „Iar degeaba te uiți așa flămând la mine, dacă n-ai întins mâna când se putea! Ce voiai, s-o întind eu? Veneai tu cu toată pensia la mine dacă nu-ți dădea Dumnezeu necazul acesta!”

– Sofica, dacă nu pățeam necazul acesta, nu-l acuz pe Dumnezeu, așa mi-a fost mie dat... intenționat n-o privești, numai puțin cu coada ochiului, suficient însă ca să observi cum ea roșește, ca și cum ar fi fost prinsă furând, ca să am nevoie de bani tot timpul, că nu știi când apare ceva mai special...

– Ei, la banii dumneavoastră!

– Ce bani, dragă, nu vezi papucii pe care-i am în picioare? o întrebă coana Paraschiva. Nu mi-am mai cumpărat o fustă de nu mai știu când!

– Doar nu vă comparați cu mine... „Și dacă ai fi avut nu una, ci mai multe fuste, tot șleampătă ai fi rămas. Că dacă era dom' profesor sănătos, rămâneai și fără el, nu numai fără fustă și papuci!”

Îți vine să râzi și, ca să maschezi asta, îți aprinzi o țigară și tragi un fum puternic, parcă zile în șir duseseseși dorul unei țigări.

– Cât vrei, fata mea? Și pentru cât timp? o întrebi tu așezându-te mai bine în fotoliu.

– Ieronim, dar cu fata noastră cum rămâne? Ai uitat că i-am promis și ei niște bani?

– Vreo două sute de mii, dom' profesor. Eu știu, până mâine, poimâine, cum o aduce Gică șomajul. „Adevărul este că întotdeauna mi-ai plăcut și m-aș fi culcat cu tine, dacă ai fi insistat puțin. Și acum te-aș lua în brațe și te-aș pupa, așa cum știu eu, dar dacă este cotoaroanța asta aici? zise Sofica uitându-se după coana Paraschiva care se depărtase câțiva pași”.

– Poftim! spui tu întinzându-i două hârtii de câte o sută. Și nu fi supărată pe soția mea...

Sofica roși acum de-a binelea, luă banii și plecă repede, ca din pușcă.

– Ce se întâmplă, domnule, cu ființa asta? Nici mulțumesc nu a spus, s-a înroșit ca un rac și a luat-o la fugă. Sau i-ai spus tu ceva mai în șoaptă și n-am auzit eu?

– Știu eu, dragă? Și-o fi amintit că are vreo oală cu mâncare pe foc, îi răspunzi tu căzând pe gânduri...

– Mă gândeam să mâncăm de prânz, mi-am adus aminte că a dat sorăta telefon. A sunat Aurelia și a spus că vrea să treacă pe la noi. „Și doar n-o

s-o pun și pe fandosita aia la masă! Parcă eu de prea multe ori am mâncat la ea!”

– Și nu vrei s-o inviți la masă? o întrebi tu. De ce nu vrei, dragă Paraschiva, s-o inviți la masă pe sora mea, Aurelia?”

– O cafea nu-i ajunge? „Să mai aduc un scaun, ca să nu aibă motiv să intre în casă!”

Atunci mai vino cu un scaun și pune apa la fiert!

Când v-ați căsătorit voi, Aurelia s-a mutat într-o garsonieră mai în centru pe care a și cumpărat-o până la urmă. „Cum adică, eu să plec din casa mamei și să rămână ea?” Deși n-o gonise nimeni, erau camere pentru toată lumea. Paraschiva care o gospodărise atâția ani, o considera acum casa ei.

Tresări când auzi pași pe alee, deși Aurelia pășea în vârful degetelor.

– Ce faci, dragă, credeam că ai ațipit și voiam să te sperii.

– Nu dormeam, mă gândeam, zici tu făcându-i semn să se așeze pe un scaun.

„Ce-o fi în mintea aia a ta, se gândea ea, dacă stai toată ziua și te clocești!”

– Mă cloceam în casă, zici tu, așa că am rugat-o pe Paraschiva să mă aducă sub pomul acesta. Să miros florile și să-mi mai clătesc și eu privirile. Îți face plăcere s-o vezi pe sora ta din când în când, mai ales azi, îmbrăcată într-un deus pieces de culoarea oului de rață, o culoare cam tinerească, dar care pe ea o prinde de minune și cu părul blond, tuns scurt. Te incită numai faptul că nu spune întotdeauna și ceea ce gândește.

„Mă studiază, precis se întreabă de ce-am venit. Precis se gândește că am să pun în discuție problema casei.”

– Îmi pare bine că ai venit să mă vezi, eu știu că ai și tu o mulțime de obligații...

– Mai veniși pe la noi, cumnată? „Poate te aștepti să-ți zic *Doamnă*, nu? Precis că are ea ceva în cap, altfel nu venea până aici să se murdărească pe pantofi!” Te servesc cu o cafeluță? o mai întrebă coana Paraschiva, zâmbindu-i mioros.

– Da, dragă, o cafeluță nu refuz! Deși am mai băut și una acasă! răspunse Aurelia scoțându-și din poșetă pachetul cu țigări. - Până nu ne luăm cu altele și uităm, te-ar deranja dacă aş veni cu o propunere în problema casei? Am mai discutat noi și altă dată, dar numai ca principiu, tangențial. Eu m-am gândit s-o vindem și să împărțim banii, să nu mai fie pe urmă probleme, că nu se știe niciodată...

„Ce să se mai știe, o să te duci, tu nu vezi ca arăți ca dracu' sau îți ascunde Paraschiva oglinda?”

– Că mă mai uit și eu în oglindă din când în când și parcă arăt ca dracu'. Nu-mi place, dar trebuie să mă gândesc.

– Discutăm, dragă, de ce să nu discutăm? spuse Aurelia scuturându-și cu un gest nervos ținara. Chiar că aş avea nevoie de niște bani și se vinde bine acum, mai ales terenurile se vând foarte bine. Dar voi unde o să vă duceți? „Paraschiva și cu fata, că tu ești gata! Salut!”

– Din partea care mi se va cuveni mie o să cumpărăm o garsonieră, iar restul i-l dăm fetei. Că o garsonieră ajunge pentru Paraschiva, că eu o să mă duc, sunt gata! Salut!

– Poftim, dragă, o cafeluță! zise Paraschiva.

„Ai dracului, nu se schimbă deloc, îmi scot ochii cu o cafea! Măcar o prăjitură să fi pus lângă ea! N-am mâncat de aseară și mi-e foame de mor!”

– Dragă, dar n-ai întrebat-o pe Aurelia, n-o fi mâncat de aseară, că așa sunt ăștia care trăiesc singuri, mai sar peste mese. I-o fi și ei foame! Rămâi să iei masa cu noi?

– Nu știi, omule, că nu prea suntem pregătiți? zise coana Paraschiva simțind că începe să se enerveze. „Pe noi de câte ori ne-a invitat la ea? Sau dacă ea nu se omoară gătind, ne-a invitat măcar o dată la un restaurant? Nu cine știe ce, doar doi mici și-o bere, dar gestul contează!”

– Nu vă deranjați, că trebuie să mai trec pe la cineva. „Să se uite ăștia în gura mea când mănânc, să-mi numere dumicații și să nu-și mai revină vreo săptămână? Cred că nici la pomană, după ce n-o să mai fii tu, nu o să vin!”

– Dar la pomana mea o să vii, dragă Aurelia? zici tu, încercând să zâmbești.

– Dragă, ce... ar fi vrut să spună. „Ce este cu tine?”, dar s-a redresat în ultima clipă... Despre ce prostii vorbești? „Numai să te duci tu unde vom merge cu toții și papițoaica asta nu o să vadă nici un ban de la mine!”

– Vorbeam și eu așa, nu știi cum sunt oamenii bătrâni? Le mai flutură mintea din când în când. Dar, dacă o fi să fie, o să ai grijă de Paraschiva, nu?

– Domnule, eu plec, zise Aurelia ridicându-se. Nu știu ce dracului am, dar a început, dintr-o dată, să mă doară cumplit capul. Parcă m-a deocheat cineva. Ne mai vedem noi. Pa! La revedere!

O vrabie s-a găinățat atunci pe mâna ta și, ridicând privirea, te-ai trezit într-o lumină abundentă...

Casa

Sinica veni în satul nostru să se mărite. Trase la Marusia, rudă cu ea, care are și renume de pețitoare. Aceasta avea una dintre cele mai coșcoviteocioabe, plină de igrasie, ajunsă astfel în urma unui trăsnet care-i arsesese acoperișul, pe care-l ridică mai târziu, după ploile toamnei, cu stof adunat din mila sătenilor. (Lumea spuse că Sfântul Ilie trăsniise „ciorticii” ce sălășluiau acolo.)

Așa că, pețitoarea o puse în astă primăvară pe viitoarea mireasă la muncă. Sinica fuse văzută zilnic spălând într-o albie de lemn în bătătură, preșuri, carpete, haine, toate zdrențele din casa Marusiei. Apoi, lumea o zări făcând ceamur pe care-l bătători cu picioarele ei frumoase, de fecioară, ținându-și poalele rochiei ridicate, și apoi lipind pereții plini de igrasie ai gazdei, care nu avusese până atunci „slugi” în viața ei, și care muncea cu ziua pe la alții. Casa Marusiei arată, în scurt timp, spoită cu lut amestecat cu balebă de cal, văruiță, vopsită, mirosind a curățenie, ba și cu ghiocei și zambile răsărite în straturi îngrijite. Apoi, Sinica fu observată săpând grădina și punând răzoare de zarzavaturi, semănând, prășind via.

Sinica era frumoasă, subțire, cu părul bălai ca para coaptă și părea că rabdă toate caznele, trebăluind chiar cu voioșie, stârnind invidia vecinilor, care o acuzau pe Marusia că o chinuie prea mult pe biata copilă. Se mai spunea că necazurile îndurate la maică-sa, în satul din care venise erau cu mult mai grele, că mamă-sa, Parasca, fusese batjocorită de tot satul pentru că n-avea casă, locuind pe rând la diferiți pușcăriași care mai întâi o primeau la ei, apoi o băteau de-o băgau în spital sau chiar în sanatoriu. Așa că, împlinind nici șaisprezece ani, Sinica fugise la Marusia, o rudă îndepărtată din mijlocul deltei, cu gând să scape din acel calvar și să-și întemeieze ea însăși o familie, să aibă o casă – mai presus de toate o casă a ei !- , căci, gândea că numai lipsa unei case o făcuse pe mama ei să trăiască în concubinaj cu toți „penalii” din sat. Sinica îndurase toate aceste nenorociri și umblase cu mamă-sa de mână „din tată-n tată”, unii dintre acești tați vitregi încercând s-o siluiască de mică. Casa era o idee fixă în mintea Sinicăi.

Nu se știa dacă toate aceste zvonuri erau într-un total adevărate, dar lumea începu s-o căineze pe viitoarea mireasă, văzând cum robotea toată ziua la Marusia, pe care o scosese din mocirlă. Dar, totodată își făcu o bună faimă de gospodină – și pețitorii nu întârziară să apară.

Nu avu decât să se gândească bine pe care îl alege, dar asta nu depindea doar de voința ei!

Îi intră în suflet un flăcău înstărit, cu părul cârlionțat, auriu, ca-n povești, Hubati, dar părinții acestuia, gospodari așezați, nu-l lăsară s-o ia, din cauza veștilor ce veniră din satul ei. Apoi voi să ia pe un altul, sărac și orfan, doar cu o casă moștenită. Chipul acestuia, rotund și senin ca o lună plină, îi bântuia somnul. Vaniușa se îndrăgosti și el de ea așa de tare, încât într-o noapte voi s-o fure, s-o ia cu forța și s-o ducă la el. Văzând că fata se împotrivese, flăcăul, băut, ca să-și facă mai mult curaj, se supără și o strânse de gât în mijlocul drumului, pe la miezul nopții, gândind că o va duce în cârcă, leșinată, până acasă și a lui va rămâne toată viața. Tocmai atunci apărură, în uliță, la miezul nopții, ca din senin, Spati, care o pândea mereu, disperat. Spati răsări ca un salvator, fata crezu că Vaniușa e violent și vrea s-o violeze, iar Spati o scăpă din mâinile acestuia!

Marusia o sfătui să se mărite cu Spati, flăcău tomonic și cam ciudat, din satul vecin, despre care se spunea că are o sută de vaci moștenire, acareturi... Pasă-mi-te, Marusia-și făcu planul să capete și ea ceva din această „afacere”. Acesta mai fusese însurat cu Hania, căreia-i umpluse toate degetele cu inele de aur, dar, numai după trei zile, fata-și scosese toate aceste podoabe, i le aruncase-n față și fugise pentru totdeauna, fără să explice cuiva de ce.

Spati veni de câteva ori acasă la Marusia, încărcat cu bunătăți, buturi de carne dintr-un vițel fraged, sacrificat anume pentru peșitoare, o paporniță de brânză, icre, pește și câteva sticle cu vin „tămâios”.

O vecină o sfătui pe Sinica să nu se mărite cu Spati, întrucât „e nebun la beție” și de aceea nu-l luase nimeni până atunci, dar fata gândi că destul trăise în sărăcie, fără casă, și apoi „pe bărbat îl strunește femeia cum vrea” o povățui Marusia. Totuși sta nehotărâtă. Cum pretendentul era grăbit și gelos și-i duse peșitoare destule daruri și-i mai și promise altele, Marusia o forță pe Sinica, spunându-i că „ori se mărită cu Spati, ori pleacă înapoi, în satul ei, de unde venise!”

Speriată și negăsind așa repede alt flăcău, Sinica se îmbracă gros, cu toate hainele pe care le avea, spunându-i Marusiei că-i e frig, deși era o toamnă călduroasă, și fugi cu Spati, acasă la acesta.

Nunta avu loc repede, întrucât vinul se limpezise în butoaie, flăcăul, care umblase cu mamă-sa pe la mănăstiri „ca să i se dezlege cununile” era grăbit, ca și mireasa care se săturase să stea pe capul Marusiei și să trudească la casă străină. Se strădui să-l convingă pe Spati să facă nunta repede, spunându-i că rămăsese deja grea, să fie sigură că „bogătașul” nu ia pe alta.

La nunta Sinicăi nu veniră, din partea neamurilor ei, decât Marusia și mamă-sa, Parasca, înțelegându-se ca acestea să dăruiască, „de fațadă”, la masa mare, din banii adunați din darul de la alți nuntași, ele fiind prea sărace. Din cauză că întreg cortul, din prelată, în care încăpuse mai tot satul, era plin de străini, Sinica părea mereu plânsă și nervoasă, se simțea părăsită.

Dar fosta nevastă de trei zile, a lui Spati, veni și ea la nuntă și-i șopti Sinicăi „Degeaba are vite! Poți să le bagi câte-un stuf în partea dinapoi și să le umfli până li s-or îndrepta coarneau! Că din ăsta tot nu faci om - e nebun la băutură!”

Tot satul era curios să vadă mireasa, după obicei. Așa că soacră-sa o trimitea mereu în cort, lângă Spati, în capul mesei, să fie admirată.

Atunci se întâmplă un incident neașteptat. Sinica veni, la insistențele soacră-si și se așeză „ca la vitrină, s-o vadă toți”, cum zicea ea. Dar, cum rochia avea un fel de cerc oțelit, atunci când se așeză mireasa pe bancă, rochia i se ridică în sus, astfel că toți nuntașii văzură o clipă pulpele pline și lenjeria intimă, albă și dantelată a Sinicăi. Până-și dădu aceasta seama, zăpăcită, ce se petrece, și până își trase cercul înapoi, care iar se ridică îndată ce-i dădu drumul, până se sculă Sinica în picioare ca să cadă rochia în jos, lumea râse și se veseli cu mare poftă, aplaudând și chicotind, ciocnind pahare și chiuind: „Bună bucatăică a găsit Spati! Fragedă, plinuță!” Sinica, indignată, sfecle de rușine și furie, înțelegând veselia nuntașilor, se așeză din nou, intenționat, ba își și desfăcu picioarele într-un fel obscen, lăsând să i se vadă și părul pubian cârlionțat și galben ca aurul, țipând: „Na! Uitați-vă! Na, mireasă! Mai vreți?!” Bărbații rămaseră o clipă cu gura căscată, apoi răspuseră, la întrebarea ei retorică, într-un glas: „Daaaa!” După care, în hohotele tuturor, Sinica se ridică și fugi în casă, plângând de indignare. Îl puse pe Spati, care alergă uluit după ea, să ia un clește și să scoată blestemata de sârmă oțelită care-i ridica poalele-n cap când se așeză! Dar, în urma ei, petrecăreții spuseră că „Mireasa e nebună!” Auziseră ei că și mumă-sa fusese internată la balamuc și li se păru că așchia nu sărise departe de trunchi! Unele femei observară dintr-o ochire că mireasa e grea și se desfătară cu această bîrfă, bănuind că nu Spati fusese în stare de această ispravă, în timp ce bărbații își plescăiră limba de plăcere și ciocniră paharele: „„Bună, mă, a dracu’!”

Marusia, pețitoarea, ameițită de băutură, bîrfea cu venin - mai întâi de invidie, că Sinica luă un bogătan care-i umplu degetele de aur, în timp ce ea era tot săracă și, din câți bărbați nelegitimi avusese „nici unul nu-i pusese pe deget un ineluș”, și apoi, pentru că era nemulțumită, considerând că Sinica și Spati nu-i dăruiseră pețitoarei îndeajuns de mult, pentru fericirea pe care le-o înlesnise... Așa că, Marusia, aprinsă de „rachiul roșu”, începu s-o bîrfească și mai amarnic pe mireasă, spunând că trebuia să se dea numai rachiul alb, întrucât mireasa nu părea a mai fi fată mare, iar trandafirul cel roșu din pieptul miresei, semn al virginității, trebuia să fie purtat „poate doar în ureche!” Marusia o prohodii și pe soacra mică, Parasca, aflată în celălalt colț al cortului cu nuntași, cum că aceasta, în tinerețe, făcea cu mâna de pe marginea drumului la câte un camion cu soldați, și când aceștia opreau, mergea în pădure și „se tăvălea cu toți, până se sătura”. Altădată se dusese de bunăvoie într-o unitate militară, pe înserat, și o companie întreagă trecuse prin patul ei până dimineața, când soldații în termen o luaseră, leșinată, de mâini și de picioare, și o aruncaseră peste gard, într-un cimitir alăturat. Alții, mai mihoși, anunțaseră ambulanța care o dusesse la spital, „iar doctorii scosese din ea, un chil de spermă”. Zăcuse două-trei săptămâni, de parcă fusese „ruptă de câini”, dar când se vindecase, iar ieșise să facă semn cu mâna la camioanele cu soldați...

Acest fel de a bîrfi „prin ricoșeu”, care sugera că „ce iese din piscă, tot șoareci mănâncă”, avea un efect devastator asupra victimei, era mult mai puternic decât dacă o vorbea de rău direct pe Sinica... De fapt, Marusia o ura și pe Parasca, deoarece îl părăsise pe un frate al ei, bețiv, pe vremuri. Lumea asculta într-un colț al cortului, minunându-se că tocmai fosta pețitoare, care o lăudase atâta, acum o împrășcă de parc-ar vrea s-o divorțeze!

În biserică, a doua zi, duminică, la cununia religioasă, mireasa, enervată și plictisită de moarte de ceremonie, zise ca pentru sine, dar suficient de tare s-o audă toată lumea:

– Nu mai se termină, dracu', slujba asta, că sunt gravidă și mi se face rău de la fumul de tămâie!...

Sfinția sa își bulbucă ochii pe deasupra ochelarilor, întrebător și uimit. Când preotul îi puse întrebarea, dacă, de bună voie și nesilită de nimeni îl ia de bărbat pe Spati, mireasa tocmai privi absentă spre un vitraliu, iar când ceilalți îi dădură coate, observând că ratase momentul solemn, ea răspunse distrată „da”, pornindu-se pe un chicotit sonor, încât și ceilalți începură să râdă, socotind-o pe mireasă trăsniță.

Sinica avusese dintotdeauna această idee fixă! Să-și cumpere casa ei, deși socrii aveau două case în curte, pline cu acareturi. Din acest motiv, Sinica amenință că se desparte de Spati, dacă socrii nu sunt de acord ca să-și cumpere o casă proprietate a lor, cu banii de dar de la nuntă. Mireasa, cu ochii inflamați de nesomn, nu se dezlipea de punga cu bani pe care o ținea zi și noapte în brațe. După ce se certă „pe moarte și pe viață” cu socrii, se mută din nou, pentru un scurt timp, la Marusia, spunându-i lui Spati că, dacă vrea să-l urmeze bine, dacă nu, nu. Flăcăul, uluit, luat pe nepregătite, își urmă nevasta, căci își aminti cum mumă-sa umblase pe la tot felul de mănăstiri și se rugase să se însoare, și cum plătise tot felul de vrăjitoare ca să-i „facă de cununie”. Iar Sinica era o frumusețe subțire ca o viperă cu părul bălai și ochii negri și strălucitori, ce-l hipnotizase!

Mireasa se războise nu numai cu mirele, care nu voise să-și părăsească cele două case părintești, îmbelșugate, ca să se mute în vreo cocioabă cumpărată, dar și cu cele două sate, căci oamenii nu înțelegeau de ce să părăsească tinerii gospodăria părinților, de ce să nu-i ajute la muncă, la îngrijirea cirezii, la prașă, și toate acestea să le rămână lor moștenire mai târziu, după obicei!

Așadar, banii dăruii la masa mare și cei pentru „sărutul miresei”, care fusese foarte conștiincioasă cu acest obicei, fuseseră adunați de Sinica într-o pungă de plastic, pe care o luase cu ea acasă la Marusia, neavând nimic altceva în cap decât să-și cumpere un adăpost numai al ei. Punga o ținea noaptea sub cap, și nu se-ncumeta să-i cumpere proaspătului mire nici măcar o bere, nici să-i dea o lețcaie Marusiei ca gazdă și fostă pețitoare, deși aceasta visa chefuri și petreceri fără număr din acești bani și devenea tot mai nervoasă, văzând că nepoata nu desface deloc punga... Deși Marusia „bătea șaua să priceapă iapa”, spunând că nu mai are prin casă nici făină, nici ulei, nici cartofi, nepoata prefera să rabde de foame, dar nu cumpăra nimic din banii ei, ținând cu dinții de ei, să-și cumpere colibă. De aceea, Marusia o bârfea și mai abitir prin sat, dar toate acestea încă nu ajunseseră la urechile tinerei. Nu după mult, Sinica plecă, urmată, de voie, de nevoie de Spati, în alt sat, dormiră pe la o rudă a bărbatului, și adunară toți moștenitorii unei case din satul nostru. Acolo aflară că proprietarii aveau actele în devălmășie, nu aveau schiță de cadastru, nu dezbătuseră moștenirea.

...Proaspeții căsătoriți stătură două săptămâni plecați, îi convinseseră pe toți, le plătiră drumul până la un notariat din Tulcea, se tocmiră la preț, la sânge, reușiră să legalizeze actele de vânzare-cumpărare ale unei colibe din satul nostru, și, Sinica se întoarse fericită în colibă, așa cum visase.

Mai ales ea, începu cu mare poftă de viață „să-și scoată la lumină” propria locuință, să „rânească”, să dărâme, să frământa ceamur, să o lipească și să vâruiască. Marusia era tot supărată. Când Sinica trecu cu Spati pe la ea, fosta pețitoare sta cu spatele înspre ei, aplecată, se prefăcea că smulge niște buruieni. Dacă cei doi tineri se mutau spre capul ei, ea iar se întorcea cu

dosul, smulgând iarba din cealaltă parte... Marusia răspândea prin sat zvonuri dureroase și nedrepte, fabulând, din răutate, cum că Sinica și mamă-sa, Parasca, se măritaseră amândouă deodată și că făceau dragoste amândouă în aceeași cameră, fără rușine, privind una la alta cum gem de plăcere, după care se certaseră și se despărțiseră tot amândouă deodată, din pricină că cea bătrână trăise și cu ginerele, voind să-i arate că e mai bună la pat... Marusia era obsedată de măritșuri, despărțiri și incesturi, dar ceva din cele zvonite erau crezute și amplificate de gura satului, asta lovind-o până la lacrimi pe Sinica, atunci când cineva se încumeta să-i mai povestească cele ce se spuneau pe seama sa... Sinica plângea de se zguduia cămașa de pe ea și nu înțelegea de ce mătușa vrea s-o distrugă, nu înțelegea ce avea cu ea...

Spati auzi și el unele din aceste zvonuri, dar nu știa ce să creadă. Sinica-i spuse despre Marusia că aceasta are darul minciunii și al înfloriturilor, că învrăjbea pe toată lumea, numai să capete ceva, și, când se afla adevărul, „punea coada pe spinare și pleca în alt sat”. Se spunea că odată învrăjbiase lumea cu bârfelile și intrigile ei, într-atât încât era gata să se facă răscoală, dar când se dezmeticiseră cele două tabere, dându-și seama cine e vinovatul, voiseră s-o linșeze. Dar ea era deja fugită în alt sat, cu alt bărbat.

Totuși, șarpele geloziei se strecură pe nesimțite în sufletul lui Spati. Acesta nu avea tragere de inimă să trudească la această casă șubredă, când părinții lui aveau una din cele mai frumoase gospodării în care își agonisiseră munca de o viață. Pe urmă, se gândi că bătrânii ar fi „păzit-o” mai bine pe nevastă-sa. Dând crezare unor zvonuri, Spati se duse acasă băut și își bătu femeia așa de rău, încât se spunea c-o vecină alergase disperată la ea ca să n-o omoare, și o găsisse cu capul spart de un perete însângerat. Tot această cumătră povesti că Sinica i-ar fi spus că bărbatul gelos „i băgase mâna și-o scosese plină de sânge din măruntaiele femeii”, după care plecase băut în stradă, noaptea, în fața casei lui Vaniușa, strigând să audă toată mahalaua să-i lase femeia în pace! Până la urmă, Vaniușa, care se însurase și el cu o lipoveancă bălană, ieși în uliță și-l convinse pe Spati, că el nu mai are nimic cu femeia lui!

Contrar impresiei Sinicăi, Vaniușa se purta blând în casă și în sat, și tocmai „salvatorul” ei, care „se purtase cu mânuși” se dovedea bătauș...

Sinica ducea o luptă neîncetată, chiar și în somn, să-l convingă pe Spati „să pună jos câte un danac”, adică să taie câte unul din vițeei socrilor și să-l vândă, pentru a cumpăra uși, ferestre, ciment, ca să întărească această magherniță ce sta să se surpe peste ei. Dar cireada de o sută de vite, cât se vorbea că ar avea flăcăul de însurat, se dovedi a fi cu mult mai mică, abia douăzeci-treizeci de capete, și acelea aparținând bătrânului...

Pe Sinica, socru-său, Tatarciuc, n-o putea suferi când venea pe la ei și-i mângâia vițeei: i se părea că, de îndată ce-i mângâie pe boturile moi, a și pus un fel de pecete pe ei, ca și când i-ar fi însemnat pentru tăiere... Bătrânul, „cirotic”, avea o vie de peste două hectare, ce făcea sute de vedre de vin și se spunea că nu băuse niciodată apă, din tinerețe. Poate de aceea avea ciroză și făcea uneori, crize hepatice, zăcând prin șanțuri ori prin bățătură, ridicându-se singur după ce zăcea ceasuri în șir. Pe Spati nu-l suferise niciodată, deoarece îi intrase în cap că bătrâna nu-l făcuse cu el. Spati își aducea aminte cum, la cinci ani se băgase sub pat, iarna, ca să mănânce „poame”, cum spunea el strugurilor stafidiți, și cum îl prinsese tată-său și-l snopise în bătaie cu o joardă, de-i lăsase numai vânăta. Niciodată, bătrânul nu-i dăruise nici un ban ca să-și ia dulciuri; doar Darca, uneori, pe ascuns.

Cum Tatarciuc nu voia să-i dea vite de tăiere, Spati, forțat de nevasta care nici nu mai voia să trăiască cu el altfel, se ducea noaptea pe grind, pe unde știa că-și ține tată-său vitele și tăia câte una. Căra animalul sacrificat în șareta unui văr, care-l ajuta și care-și primea și el partea.

Când tată-său, află că chiar fiu-său îi căsăpește noaptea vițeei și-i vinde, se duse și depuse o plângere la poliție. Spati se certă atât de rău cu el, încât îi puse un cuțit la beregată. Noroc că sări bătrâna, Darca, să-i despartă. Dar ura dintre cei doi creștea, alimentată de Sinica, ce-l „toca marunt” pe Spati, șantajându-l că nu se culcă cu el, până nu-i aduce alt și alt vițel de vânzare, amenințându-l ba că-l părăsește, ba că fuge cu altul, jucând un joc periculos, căci bărbatul era „nebun după ea” și în stare de orice.

Văzând că pe Spati nu prea-l trage inima să muncească la această nouă gospodărie, Sinica aciuse la ea o rudă venită din satul ei, un fost pușcăriș, cu care se ducea noaptea cu o căruță și furau de la un fost lagăr de deținuți politici desființat, ce mai rămăsese de furat în urma localnicilor care luaseră aproape totul: uși, ferestre, căzi, chiuvete. Ei mai găsiră doar cărămidă veche, bucăți de beton armat pentru subzidire, la temelie.

Sinica pleca noaptea pe lună cu acest Gaspar și se întorcea dimineața, cu ce apuca. Ziua construiau, lipeau pereții cu lut, vâruiau. Gaspar părea că nu cere pentru munca lui decât băutura și tutun. Spati refuza să meargă cu cei doi, spunând că n-a furat în viața lui și nu vrea să intre-n pușcărie. Sinica-l repezea, că, ar trebui să „pună jos” mai mulți „danaci”, să-i vândă, ca să-și reconstruiască izba, dacă vrea să nu fure. Spati aduse doar băutura și mâncare de la bătrâni, pentru muncitori. Gaspar deveni tot mai scandalagiu și violent, încât Sinica nu mai avu nopți liniștite. Musafirlu dormea singur în bucătărie, dar părea că n-avea somn niciodată.

Spati auzi prin sat că Marusia împrăștiase zvonul că ar fi urmărit căruța celor doi, noaptea, și că Gaspar ba ar fi răsturnat-o pe Sinica peste grămezile de moloz, ba că „o proptea de copaci”, ba chiar și în căruța oprită sau chiar din mersul cailor ar fi forțat-o, iar ea țipa de se auzea peste ape, dar numai Spati nu auzea nimic!” Iar ei „nu-i plăcea deloc, sărăcuța!”

Marusia mai spuse că Spati era „flăcău bătrân și nu putea să-și mulțumească nevasta”. Marusia ura pe toată lumea, pentru că ea avusese nelegitim zeci de bărbați și voia să arate că toată lumea e ca ea. Ca pețitoare, pe mulți îi „unise”, dar și pe mulți îi despărțise...

Gaspar o șantaja că, dacă Sinica nu-i dă tot mai multă băutura, îi spune lui Spati de relația lor. Ba mai mult, îl ținea și pe Spati nedormit, ca să nu fie singur la pahar în nopțile în care nu căra materiale, căci el bea neîncetat și parcă nu avea niciodată somn. Bietul Spati moțăia amarnic pe scaun, închidea ochii și chiar sforăia, în timp ce Gaspar îl trezea: „Brrr! Ho, prrr!” de parcă strunea caii de la căruță. Văzând că gazda nu rezista la nesomn și că nu se mai străduia să aducă îndeajuns de multe sticle cu vin, ca să-l mai trezească pe somnoros, într-una din nopți îi spuse:

– Sinica n-a fost fată mare când ai luat-o! Era doar o copiliță când am dezvirginat-o într-o șură de fân! I-am spus c-o omor, dacă-i spune mă-sii! Pe urmă, a-nceput să-i placă...

Lui Spati îi sări deodată piroteala!

După cele auzite, Spati se ridică cu ochii holbați, amenințător, de pe scaun. Gaspar însă îl domoli: „Șezi binișor, puișor!” și scoase un șiș de la brâu, apăsă pe un buton și lama ieși sclipind în lumina galbenă a becului. Gaspar îi turnă un pahar și i-l arătă, amenințător. Spati, vrând-nevrând îl

turnă pe gât, musafirul mai turnă încă unul și încă unul, iar gazda le goli sub amenințarea șifului. Apoi, Spati se duse în camera lui, dărâmat sufletește, și-i spuse nevastei cele auzite. Sinica negă totul, dar se duse dis-de dimineață la poliție. Șeful de post veni în aceeași dimineață și-i puse în vedere străinului să părăsească satul, ba îl și duse cu mașina poliției până la comună, după care îi arătă direcția de plecare, pe jos, înspre Sulina.

Totuși, scandalurile din cocioaba proaspeților căsătoriți, nu mai avură sfârșit, Spati veni mereu băut de la părinții lui, ba puse de câteva ori mâna pe un par și bătu în neștire, ore în șir, un cal dăruit, în sfârșit de Tatarciuc, ba o snopi pe Sinica, izbind-o cu capul de pereți până aceștia rămăseseră înroșiți de sângele ei, dând crezare bârfelor răspândite de Marusia.

Cum toate rudele lui Spati o blesteară pe Sinica, care „după ce veni în curul gol și se mai tăvăli și cu Gaspar”, Sinica hotărî să vândă casa aceasta, și, cu banii luați pe ea, să-și cumpere o alta, în satul ei de baștină. Se hotărî să plece. Spati încercă s-o oprească, chemă chiar și preotul, care-i sfătuî să se împace, deoarece așteptau un copil, dar Sinica îi arătă preotului corpul gol, plin de vânătăi, capul spart, peste tot și preotul îngenunche, spuse o rugăciune la icoană și plecă fără să mai spună un cuvânt.

Până la urmă, Spati o lăsă să plece, dar, după o lună de stat în singurătate, în bezna colibei reparată doar pe jumătate, nu mai putu să îndure, mai ales că ajunse la el vestea că Sinica născuse un băiat. Nu mai putu să rabde și se duse beat criță în satul ei natal, fericit că avea un copil, cinstind cu rachiu pe toată lumea pe care o întâlnea. Se împăcară, făcură alte planuri de viitor... Apoi se întoarse, bătu în cuie o scândură pe casă: „De vânzare”, mai luă în saci tot ce putu să care pe vapor, găini, porc, scaune, perne, plăpumi și multe altele și se mută în satul nevastei. Voise să care și calul dat de Tatarciuc, dar nu-l primiră cu el pe vapor și-i dădu drumul pe grinduri...

Făcură doar un „botez în caz de urgență”, care se făcea doar în cazuri deosebite, în timp de război ori dacă mama era în pușcărie, cum spuse preotul, care citi o ceremonie scurtă, fără nași de botez, fără petrecere, „doar să fie copilul încreștinat”.

Nu după mult, se întoarseră amândoi (ea lăsă pruncul câteva zile în grija mamă-sii, Parasca), se tocmiră și vândură casa mai degrabă la un preț mic și plecară din nou în satul ei, locuind, deocamdată, cu chirie. Toate acestea se petrecură repede și fără știrea lui Tatarciuc. Sinica îl trimise apoi pe Spati la mamă-sa, Darca, să-i ceară restul de bani pentru a cumpăra altă casă în satul ei, căci acolo erau mai scumpe decât în mijlocul Deltei.

La început, Darca nici nu vru să audă! Îi spuse fiului că Sinica, după ce-și va lua alt acoperământ deasupra capului, în satul ei, între rudele ei, îl va goni ca pe un străin!

Sinica, supărată de refuzul soacrei, lipsi tot mai multe seri de acasă, lăsând copilul singur în leagăn, spre groaza lui Spati, care o căuta disperat prin beznă în unele nopți ploioase, întunecate, de toamnă, în care orbecăia, nevăzând drumul. Erau nopți lungi cu ceață deasă, de „puteai să-ți bagi degetele-n ochi”, în care și bura. Nu se vedeau nici stele, nici puținele becuri de pe ulițele satului, care nu răzbăteau prin păclă. Spati o căută disperat, ca liliicii, mai mult simțind și urmând un fir nevăzut, o legătură sufletească între el și ea. Copilul plângea acasă în leagăn, sub o lampă chioară, din perete. Spati se mai întoarse din când în când să vadă ce face micuțul Adi, să vadă

dacă venise mama, și cât e ceasul. Ornicul acela mare din perete, îl tortura. Minutele în care ea nu se întorcea, îl tăiau ca atunci când spinteci un pește. Spati se întorcea iar în bezna ulițelor. Veni iar acasă și iar găsi doar copilul plângând. Luă ceasul, care devenise unealtă de tortură, și-l sfărâmă de perete. Simțea din toată ființa lui că umbla cu altul. Era în perioada în care avea „furia laptelui”, de după naștere, și o furie hormonală... Ea îl amenințase că, dacă nu aduce bani la bătrâni, pentru cumpărarea și refacerea cocioabei în care sta deocamdată cu chirie, va trăi cu altul... Juca un joc periculos cu Spati, împingând lucrurile în extrem. Spati se îmbătă, nemaiputând îndura chinul sufletesc, intuiția clară că îl înșală cu altul... Merse în ogradă, fără să știe de ce, rupse cu mâinile gâtul unui curcan, ca să se mai răcorească, se năclăi de sângele păsării, apoi plecă la discotecă, unde bănuia că e Sinica. Cei de acolo, văzându-l beat și plin de sânge, căutându-și nevasta, crezură că deja a ucis-o și că e mânjit de sângele ei. Unii îi spuseră că ar putea s-o găsească în casa unui sergent-major care lucrează la frontieră și care stă cu chirie la Anghelina lui Harlașa. Năuc, bătu în ușa acestuia, și, cum nu-i deschise nimeni, trânti un picior așa de tare, încât ușa sări din țâțâni. La lumina unei veioze îi văzu pe amândoi goi, în pat. Sergentul reuși într-o clipită să-și ia hainele într-o mână și să dea buzna afară, pe lângă Spati, afară în ploaia mărunță, neprimind decât un pumn în bărbie. Dar Spati tăbări cu pumnii și picioarele asupra Sinicăi, ce nici nu mai țipa, de spaimă. O scoase afară, în ulița întunecată, aproape goală, doar cu o bluziță pe ea, „mânând-o doar în șuturi și pumni”. Femeia, în picioarele goale, aluneca pe nămol, cădea, bărbatul iar o ridica de păr și o lovea. Doar câini lătrau pe ulița pustie, în noapte și ploaia care se întetea. De rușine să n-o audă și s-o vadă careva, femeia icnea surd la loviturile primite. Ajunseră acasă în bojdeuca din marginea satului, unde copilul, simțind parcă durerea mamei, țipă alarmat și mai strident ca niciodată. Casa era într-un loc pustiu, unde nu-i putea auzi nimeni, dar, chiar de i-ar fi auzit, tot „nu se băgau în casa omului”.

Bărbatul o târî în coliba lor, aproape leșinată. O lăsă să zacă pe pământul rece, în frig. Femeia gemu în intunericul odăii, în care abia mai pălpâia, fumegând fitilul ars. Copilul țipa. Spati căpăta în priviri o lucire dementială, roșietică, atunci când era băut și gelos. Se duse afară, dezlegă câinele și luă lanțul. Se întoarse și începu să-și bată femeia, domol, fără furie, pe spate, pe pulpe, în cap, unde nimerea. Când obosea, se mai oprea puțin să tragă din țigarea pe care o lăsase pe marginea unei farfurii de mâncare, nespălată. Femeia leșinată, încetă să mai icnească. Dar bărbatul continua s-o lovească, fără nici o grabă, mecanic, ca și când avea de plătit o datorie, pentru că așa cerea firea. Doar copilul tresărea și sughita în pătuț, de parcă el ar fi fost lovit. Bărbatul o lăsă acolo pe pământul rece, însângerată, îi desfăcu picioarele și o posedă sălbatic, simțind că în clipa aceea era toată a lui, îi aparținea numai lui, pe vecie. Spre ora patru dimineața, femeia se trezi din leșin, năucită. Flacăra lămpii se stinsese, nu mai avea petrol. Spati aprinse un rest de la lumânarea lor de cununie. Aduse apă caldă într-un lighean și o ajută să-și spele cheagurile de sânge de pe ea. O așeză pe patul cu saltea de paie.

Ea oftă, parcă resemnată. El se apropie de ea, o mângâie pe păr și simți că-i înghețaseră picături de sânge pe șuvițele bălane, îngălate.

Câinele de afară urla a pagubă lângă ușă, ca un câine strigoi, ieșit parcă din gropile din cimitir. Spati auzi și țipătul unei buhe care se izbise în geamul colibei și se temu să nu fie semn de rău. Copilul începu iar să plângă. Spati

Îl puse lângă femeia zdrobită, dezvelindu-i sânii și dându-i să sugă, mânjindu-se și el de sângele mamei. Copilul supse flămând și lacom și, când se sătură, tăcu.

Lui Spati i se făcu o milă nesfârșită de tot ce se întâmplă. Nu înțelegea ea că viața lui nu făcea nici cât un fir de praf fără ea, nu pricepea că ei amândoi erau una și a-i despărți însemna a tăia un singur trup în două și a ucide amândouă părțile? Singurul fel de a supraviețui era să trăiască împreună, altfel pierreau împreună!

Spati plânse și el, îndelung și calm, lângă lumânarea de cununie, ce pâlpâia pe sfârșite, și spuse că se duce la Darca și ori o omoară, ori aduce banii. Nu vrea să i se destrame familia din pricina acelor bani! Să stea doar cuminte ea - și să-l aștepte! Să nu se mai răzbune pe el în felul acesta!

Pentru Spati nu valorau nimic banii bătrânei, agonisiți cu sudoare după o viață întreagă de chin, nu valorau nimic toate averile de pe pământ! Toate acestea mai aveau un preț dacă mai puteau s-o țină alături de el pe Sinica! E drept că ar fi vrut s-o țină acolo, în Deltă, între ai lui, că în acest sat străin i se părea că o poate pierde mai lesne, dar n-avea ce face! Darca se gândi că, decât să stea banii în bancă și feciorul ei ori să se despartă ori să se omoare ori să cadă fără scăpare în alcoolism, mai bine e să-i dea, ca să mai trăiască fie și un an lângă femeia lui și alături de copilul lor. Deși, toată lumea îi spusese că Sinica, după ce-și va lua casă cu agoniseala ei de o viață, îl va izgoni pe Spati!

Spati, învățat de Sinica, îi ceru bătrânei plata pentru „cei treizeci de ani” în care o ajutase la munca gospodăriei, la creșterea animalelor. Până la urmă, nu de frică, pentru că Spati-i puse, la ceartă, lama cuțitului mumă-sii la gât (nu-i păsa ei de moarte!), ci de durere sufletească, Darca fu de acord să meargă cu el la oraș, și să-i dea restul de bani, fără să știe bătrânul.

Nimeni nu crezuse că Darca va scoate munca ei de o viață din bancă, dar aceasta se gândi că anii fiului ei trec și tinerețea acestuia trece și va rămâne singur ca mulți bărbați din neamul ei, căzuți în beție și părăsiți de femei, fără nici un rost pe lume!...

În primăvară, Sinica începu o muncă și mai grea, merse la cariera de piatră din apropiere, încercând singură pietre mari pentru temelia casei, căra zilnic câteva căruțe, lăsând copilul închis în casă. Spati muncea cu ziua, să câștige ceva bani! Sinica făcu hernie. Pe Spati tot nu-l trăgea inima să se opintească din greu pentru această dărpănătură, nou cumpărată, dar Sinica îl amenință că, dacă e trândav, va găsi ea pe unul s-o ajute! Dar Spati se supără și-i mai dădu o bătaie, chiar în satul ei și-n mijlocul rudelor ei, care „nu se băgau”, pentru că Spati aducea adesea de la bătrânii lui, buturi de carne și damigene cu vin.

Banii nu numai că se terminară, dar aveau și datorii.

După atâtea sacrificii ale Darcăi, aceasta speră că, în sfârșit, lucrurile vor merge bine. Dar nu fu așa! Se auzi din nou că Sinica-l acuză pe Spati, cu cinsprezece ani mai în vârstă decât ea, că „e bătrânog și nu mai e în stare, de atâta beție”. Sinica îi spusese în față că „nu pentru el îl luase, ci pentru vaci, nu pentru el, ci ca să-și cumpere casă cu vitele lui”. Și apoi, dacă s-ar mai duce la Darca să mai aducă ceva bănet pentru tencuială, mobilă, și altele, i-ar rămâne credincioasă în veci! Spati se îmbătă și, pierzându-și mințile de furie, aflând că, de fapt, planul ei fusese casa, Spati se duse și începu să sfarme cu toporul ușile noi, ferestrele, soba, tot ce investise în casă. Când veni Sinica

de la cărat piatră și sări la el, să-l oprească a mai dărâma casa, o snopi în bătaie. Femeia fugi peste grădini, țipând, la frații ei. Sinica scoase dovadă de la medicul legist și-l dădu în judecată pe Spati, care veni la Darca, zdrobit sufletește. La tribunal, Sinica câștigă copilul, care se dă, de obicei mamei. Dar partajul casei nu se dezbatuse. Se părea că Spati, aducând dovezi că izba fusese cumpărată din banii Darcăi, avea câștig de cauză.

Totuși, veniră curând vești că Sinica dă semne de nebunie. Făcuse un zid de cărămidă împărțind casa în două. Cealaltă jumătate, a lui Spati, se surpa sau o dărâmasse ea - acolo creșteau bălării printre care sâsâiau șerpi. Apoi veniră și alte zvonuri ciudate, cum că voise să se arunce de pe creasta casei, că o părăsise și cel cu care trăia, care emigrase, spunea ea, în America... Nu mai primea pe nimeni, se izolase total de lume, se spunea că doar un fost pușcăriaș se mai ducea pe la ea, doar el „știa cum s-o ia”, întâi „o bătea și apoi o f...”. Spati se mai duse o dată în satul ei. Ea nu-l primi („De ce-ai mai venit?!”), dar Parasca îi dădu lui copilul să-l crească, în ciuda hotărârii judecătorești, spunând că ea nu mai avea posibilități, în timp ce Sinica, internată de câteva ori la psihiatrie, părea rătăcită de cap. Lui Spati i se făcu milă și n-o mai chemă la tribunal în legătură cu partajul casei, căci, se părea, din cauza asta se declanșase boala ei! Copilul fu crescut de Darca. Apoi se mai auzi că Sinica fu internată din nou, dar reușise să fugă din spital. Sta singură în dărăpănătura ei, fără lumină, căci i se tăiasse curentul electric pentru neplata facturii, doar Parasca îi mai ducea câte ceva de mâncare. Marusia își aminti că Parasca nu avusese voie de la doctori să mai facă alți copii, și totuși, în tinerețe, Parasca rămăsese din nou însărcinată și o născuse pe Sinica. Mulți o jigniseră pe fată, atunci când se certau, spunându-i că „o să ajungă în cămașă cu mâneci lungi, ca mă-sa!”

Ultima oară când se duse Spati pe la ea, o găsi noaptea, ascunsă-n beci. Auzind-o gemând acolo, Spati scoase capacul de la pivniță și coborî treptele scării cu o lumânare în mână, urmat de Parasca. Sinica zăcea într-o beznă totală, pe niște cârpe, într-un ungher. Era mai cald decât în camera de deasupra, unde bătea un vânt rece prin ferestrele sparte... Spati o rugă să se întoarcă în satul lui din Deltă. Murise între timp și Tatarciuc, și voia să-și crească copilul împreună, iar această casă, sau ce mai rămăsese din ea, se gândea s-o vândă. Sinica răspunse cu ochii holbați și părul răvășit:

„Dacă vinzi casa asta eu o să pier. Pentru asta am trăit! Simt că sufletul meu rămâne aici, ca-ntr-un mormânt, în pivnița asta! Iar eu voi umbla în afara casei ăsteia, ca o moartă!...”

Deodată, Sinica, avu sentimentul că toată casa se clatină, ca în urma unui cutremur și că acoperișul deja e luat de o furtună și totul se năruie, iar ea rămâne îngropată sub dărâmături!

După ce plecară Spati și Parasca, Sinica avu noaptea un coșmar, ce se repetă aproape în toate nopțile ce urmară: se făcea că, mereu și mereu, ca în urma unui blestem, ea se chinuia să construiască o casă mare, cât o vilă, cu multe etaje... Dar nu reușea niciodată s-o termine, ba nu avea bani, ba se dărâma, de parcă era o făcătură de nedezlegat, ca în acea legendă cu meșterul Manole!...

După câțiva ani se mai duse Marusia în acel sat, la niște rude. Auzise că uneori, noaptea venea din orașul alăturat, cu o cursă de călători, Gora cu

câte un prieten, beți, o violau până dimineața, când plecau cu aceeași cursă. Dărăpănătura Sinicăi se năruia neîncetat într-o margine de sat, unde nu-i auzea nimeni țipetele. Dar, chiar dacă ar fi auzit-o, tot n-ar fi sărit nimeni s-o apere. Toată lumea spunea prin sat că „Sinica a înebunit”, că a intrat într-un magazin și a bătut-o pe vânzătoare, spunând că e magazinul ei... A lovit-o cu un par, încât i-a rupt mâinile. A venit poliția, apoi salvarea și au internat-o iar la psihiatrie o lună... (Doctorii spuneau că Sinica a rămas blocată în timpul când fusese vânzătoare la un magazin doar câteva săptămâni, după care fusese dată afară pentru că greșea calculele. Fusese nivelul cel mai de sus al vieții ei!)

Toți îi spusese Marusiei că e mai bine să nu o viziteze pe Sinica, deoarece nu se știe în ce toane o găsește și ar fi în stare de orice... Dar Marusia se duse. Casa era aproape prăbușită, o bucată de tavan era căzut, de se vedea soarele prin pod. Dar în cămară era curat, Sinica era dolofană, cu părul vopsit roșcat, îmbrăcată curat, cu niște mușcate roșii ca niște cheaguri de sânge la fereastră. Marusiei i se păru că totul e în regulă.

– Ai venit să-mi vezi casa? o întrebă Sinica. Am o casă mare, frumoasă!... La fiecare etaj locuiește câte un bărbat al meu... Cu toți trei am câte o fetiță... Am trei copiii...

– Ce bărbați?!... întrebă cu glas stins de uimire Marusia, încercând să priceapă dacă Sinica râde de ea sau vorbește serios...

– Păi, nu știi? La etajul întâi stă Hubati care are părul cărlionțat, ca niște inele de aur, prin care-mi trec toate degetele... Mătușă Marusia, ce mai face Hubati, am auzit că s-a însurat cu fata lui Savelea, bogătanul...?

– Așa e, Sinico, au și un copilaș... Da' cine ziceai că mai stă în... casa asta... a ta?...

– La etajul doi stă Pavel, învățătorul, care locuia pe vremuri cu chirie, acum are și el loc în casă, la mine, nu mai trebuie să ne ferim de nimeni..., și la al treilea cat e Vanușa, pescarul cu brațe de fier, care-i bătea pe toți flăcăii din sat pentru mine... Toți sunt acum bărbații mei... Și casa asta a mea se află într-un cimitir... mătușă...

– Dar de Spati ce știi? mai întrebă încet, uluită, Marusia.

– Nu mai știu nimic... Ba știu doar că rămăsesem însărcinată cu el și mi-am scos sarcina cu o coasă, dar, pe urmă m-am vindecat...

– Dar de Adiță? băiatul tău, îndrăzni, cu glas scăzut să întrebe Marusia... Copilul tău, Adiță...

– Eu n-am nici un copil Adiță... Am, parcă, un nepoțel cu numele ăsta... Dar el nu e la mine în casa asta.

– Bine, Sinico, spuse Marusia înspăimântată, făcându-și cruce, eu te las cu Dumnezeu...

– Vezi să nu calci florile de pe alea asta din cimitir, când pleci, mătușă, că mă chinui în fiecare zi să le ud... îi mai spuse Sinica, petrecând-o pe Marusia, care mai aruncă o privire îndurerată spre dărăpănătura căreia-i luase vântul jumătate din acoperiș, lăsând să se vadă căpriorii putreziți și tavanul surpat de ploii...

DYLAN THOMAS

Balada na(ia)dei cu picioare lungi

Prorele-n jos, al coastei castru
Negru de păsări mai privea cum
Pleca – păr smuls, ochi albalenastru;
Orașul tocit din pavele-i ura drum bun,

Adio-atunci filopescarei
Corăbii – ancora iute la larg –
Pasăre-n cârlig de mare,
Naltă-smaltă-n vârful de catarg,

Drăgăstosul nisip murmura
Și pe orbitul chei – bastionade.
De dragu-mi du-te, nu privi-n urmă,
Zise țărnu-n ocheade.

Pânze băură vântul, el alb lapte
Goni în bezna bețivă;
Vest soarele naufragiu-n perlă
Și luna înot peste ogivă.

Coșuri, catarte se-nvârtejiră.
Adio celui de pe punctocean
Gutei de aur cântându-i pe mosor
Na(ia)dei din sacul de golan,

Că-l văzurăm zvârlind dulcii unde
O fată vie cu șpăngi prin buze;
Toți peștii erau raze de sânge,
Ziseră nave n-auze.

Adio, coșuri și cornuri,
Matroane-n fum torcânde,

Orb fu la ochi de lumânări
Din geamuri de pe unde,

Dar își auzi nada trezindu-se,
Cum în nor de dorințe geme,
Acum varga zvârliți că marea-i
Numai coline-balene.

Dor e ea printre îngerii și cai,
De peștele curcubeu bucurată,
El pluta catedrala din plai
Clopote balizele de piatră.

Unde ancora tanga albatros
Mile lunatica barcă
Păsări țipând pogorau jos,
Un nor de ploaie din gât vărsa
leoarcă;

Văzu furtuna morții tos
Cu arc de fum berbec de gheață,
Foc steaua, vătrai al lui Crist os;
Și nimic pe-a apei față

Doar mir și fir de lună
Picând și-nțepând pe cale
Momitul pește-n spumă
Ales c-o sărutare.

Balene-n trezire scalp Alp
Cutremurată rău hău acerb,

Bușiră nada stuf cu buze ploi în
palp
Zburară solzii tonilor cu gheb

Și-amoru-n adânc le țesu.
Oh, lerihonul în plămâni le căzu!
Ea ciupi, se-adânci-n al iubirii
caer
Toarsă m(en)inge cu picioare
lungi de aer

Pân' orice fiară salt urla
Pân' ce țestoasa carapacea-și
fărăma
Pân' orice os în mormânt se
ridica
Cucuriga și se îndăra'!

Noroc la mâna de pe cange,
Tunete sub mari degete
Guta de aur fir de fulger
Mosoru-i cânta răgete,

Vârtejul bărcii-n sângele-i ars
Din plasă în plăsea guiță
Oh barcătaiat metatars
Oh buhail Biscayei și-a lor viță

Fac din neveste sub verde val
pus
Frumoasă nadă cu lungi picioare
Sparg negre vești pictează pe-o
velă sus
Uriășe nunți din mare

Deasupra veghei a țâșni
Deasupra grădinilor de-a largul
Se zvârli-n sus a delfinului zi
Clopot turla mi-e catargul

Neted lin pe punte doba
Cântă apa spusă prova
Caracatița călca amoeba
Vulturul polar cu pas de neoma'.

Din cioc sărat în pupa joasă
Cânta de foca pupându-și mortul!
Lung plumb mireasa clipe pasă
Din vechi în patu-i ortul.

Pe cimitir din mare
Nunți galerii lahare
Hiena-privighetoare
Săltând la moartea mișcătoare

Cânt urla-n nisip anemone
Vale-sahara-n ghioc
Oh vruta carne, demone,
O aruncași mării cu fata boboc

În vechi ca apa, șes c-al tiparului;
Mereu adio pâine-picioare-lungi
Franța-n cărări de deal ale lui
Cum păsări sărate fâl-gâl în pungi

Și sâmburi nalți li se-nspumară-n
ciocuri;

Mereu adio de pe față focuri,
De-a racul mort pe fundul mării
ridicat

Pe ochii ei a sabordat,

Privire oarbă-n clești ține
Vicleanul sub geană
Vădind adormitelor sine
Catart-luna-nudana

Călcând pe doruri cu drag doar jenă
Amuți-n flama-i de mirese.
Suzana se-necă-n barbhienă
Și nimeni pe Sheba n-o culese

Ci flămânzi regii mareelor;
Păcatu-n chip de femeie
Doarme pân' liniștea sparge nor
Și apele saltă meree.

Lucifer pasăre picând
Din părți septentrionale
Topindu-se în gând
În bolta respirației sale

Stea Venus zace la ea-n rană,
Anotimpuri ruinele senze
Peste lumea lichidă ecrană,
Primăveri albe în bezne.

Mereu adio-n ghioc strigă corul,
Adio mereu, carnea-i sloi

Și pescaru-și deșiră mosorul
Cu tot atât dor cât un strigoi.

Noroc mereu se ruga solzul în penet
Pasăre dup-amurg, peste rada-rada,
Velele băură grindină din tunet,
Fulger coada-lungă-aprinde prada.

Corabia în climă ani șase,
Vântu-și îngheață rafala fastă.
Vezi guta d-aur ce trase
De sub munți și galerii la creastă!

Vezi ce-atârână-n păr și scalp
La trecătul betei veliere!
Statuile ploii stau Alp,
Coline-s fulgii-n cădere.

Cântă și bat, hold-aduni
Plecând barca-n nea de pară!
Punțile lui numai minuni.
Oh, minuni peștii! De mult mușcară!

Din urnă măsură de om
Din cameră greaua-i silă
Din casa cu oraș sodom
În continentul fosilă

Unul și unu-n praf de prapur,
Ecouri seci, fețe-cărăbuși
Penele-i mâna fetei învapur
Și mâna moartă duce la cei duși,

Duce precum prunci și climate
Pe vârfuri roțițe în ceți;
Veacurile-și dau părul pe spate
Și moșii cântă cu buze de noi feți:

*Timpul naște alt fecior.
Ucide timp! Ea-i iarăși dor!
În ghindă gorun taie,
În ou omoară șoimul gaie.*

Cel ce marele foc porni
Și muri în șuier de flame
Ori pe glie-n amug păși
Numărând gliei calame

O prinde de păr și-o întinde;
Cine cânt le învățară buzele

Plânge ca răsărit soarele
Din trib de coruri lichide.

Se-ndoaie varga, dând de țărănă,
Târând prin ape despărțite
Grădina la ea în mână
Cu pământ și vite

Cu bărbați, femei, cascade,
Pomi umbroși în al navei aval
Năuc și lin pe verdele val cade
Nisip cu eres virginal

Și profeți dune ațăță;
Văi și insecte îi strâng pulpele
Timp, loc îi înșfacă os sub țăț
Anotimpuri și nori s-o spulbere;

Brățară-i mâna izvororb
Cu pești iuți și pietre-amurge
Sus și jos mai mare sorb
Alt rău respiră și curge;

Bate și cântă holda-i pe câmp,
Talaz de orz și secară,
Cirezile pasc al spumei dâmb,
Colinele unde zvântară,

Cu iepe marine și ude căpestre
Cu mânji sărați și brize-n limburi
Toți caii prin prăzi măiestre
Galopează-n arc pe verzi
câmpuri,

Trap și galop sub pescăruși
În coame trăznete.
Roma, Sodoma, Londra-acuși,
Cetății mareei-s petice

Și turla-nțepând nor pe umărul ei
Și pieptănite de pescari făgașe
Când carnea picioarelor lui era
vânt pe scânteii
Și șalele flame hăitașe

'Ncolăciră părul ei din răscruci
Și grozav acas' viu îl duci
Risipa casei ei în spaima lui,
Aprig abator amorului.

Jos, jos, jos, dedesubt
Sub pluta satelor
Se-nvârte-n lanț de lună, de-apă
supt

Metropolisul peștilor,

Nimic rămas, ba-al mării son,
Vocală mare sub pământ,
Pe pat de-ogrăzi corabion,
Na(ia)dei întru clăi mormânt,

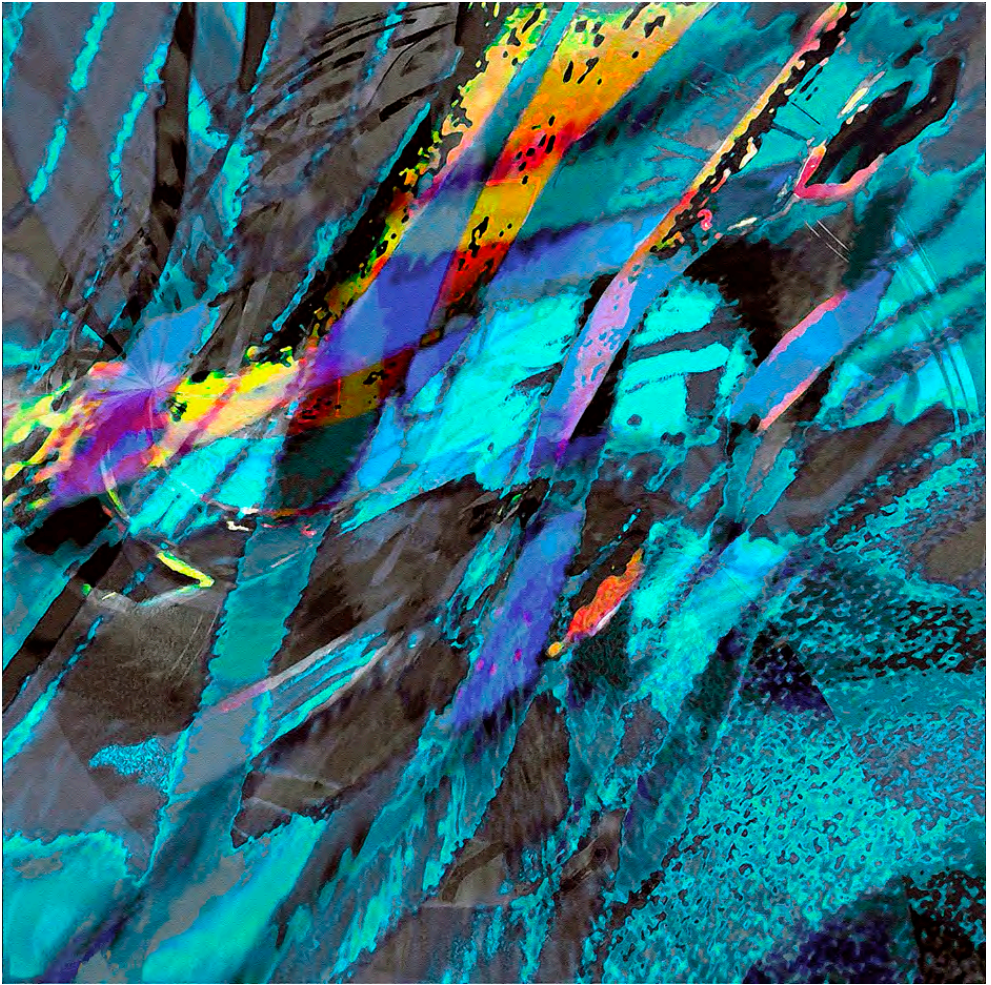
Glii, glii, glii, nimic îndure-se
Din pas marin doar predică

Și-n șapte morminte gureșe
Jos ancora printr-o biserică.

Adio, noroc, zic ancore și lună
Pescarului singur pe lunci
Stă-n pragul casei ținând în mână
Inima lui cu picioare lungi.

În românește de
GEORGE ANCA

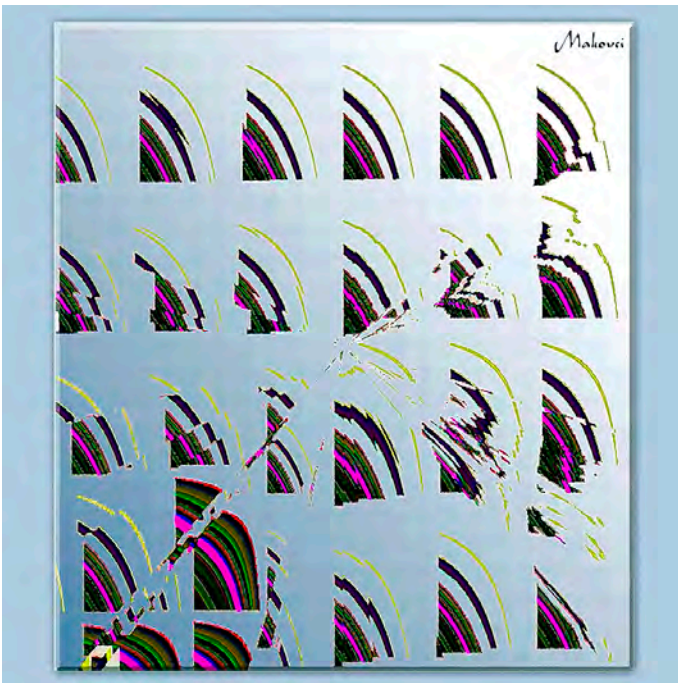
Nota traducătorului. Versiunea aceasta urmează alteia, din sanscrită, după Dundar-ya Lahari de Shankaracharya. Adjectivul „lahare”, utilizat la un moment dat vine de acolo, ca „unduitoare”. O unitate de alegere poate fi întărită de preferința traducătorului pentru poetul celt suprealist chiar în legătură cu vizite recente și întâlniri în atmosferă, toate revenite în atmosfera sanscrită).



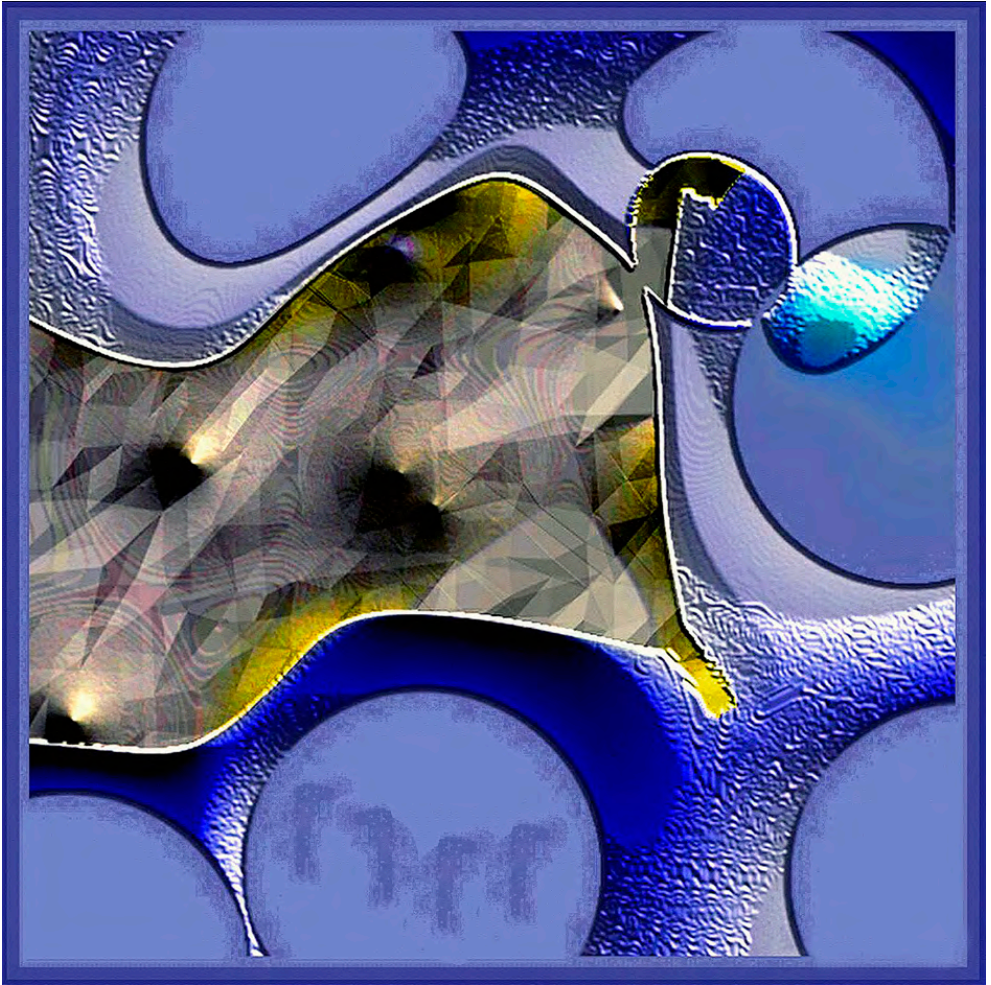
MAKOVEI - Digital art - STRATIFICĂRI



MAKOVEI - Digital art - GENESYS 2



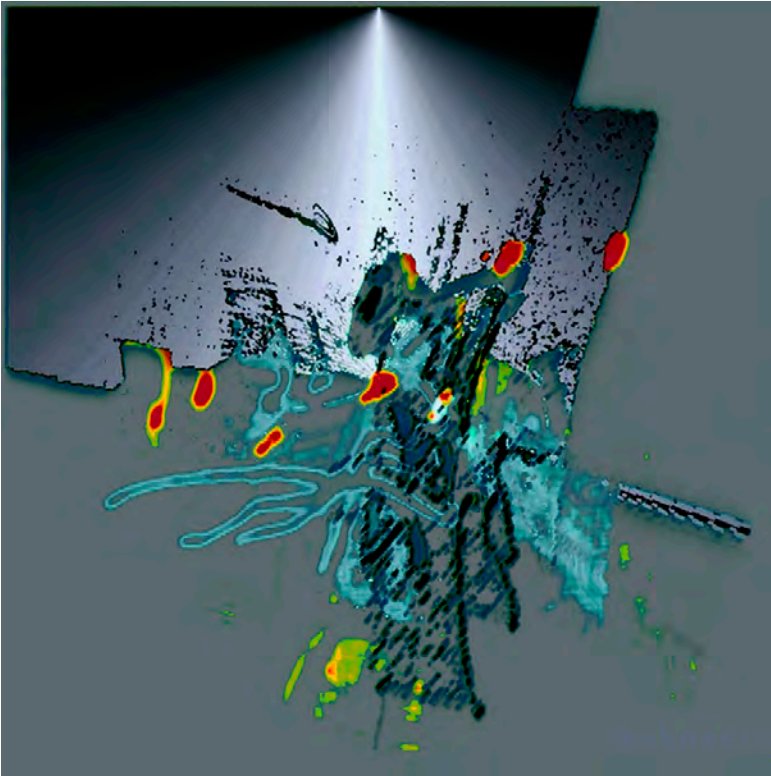
MAKOVEI - Digital art - FRAGMENTE



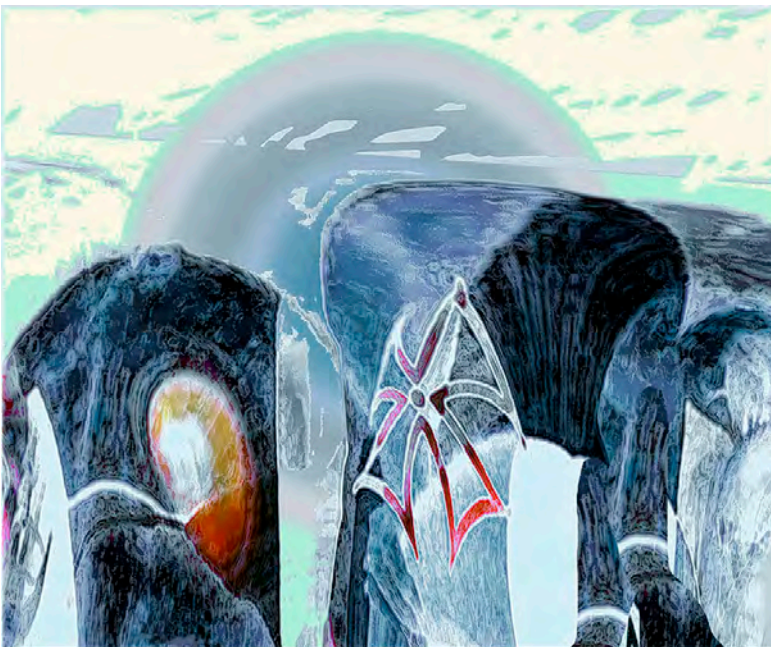
MAKOVEI - Digital art - PERSONAJ



MAKOVEI - Digital art - DESEN 12219



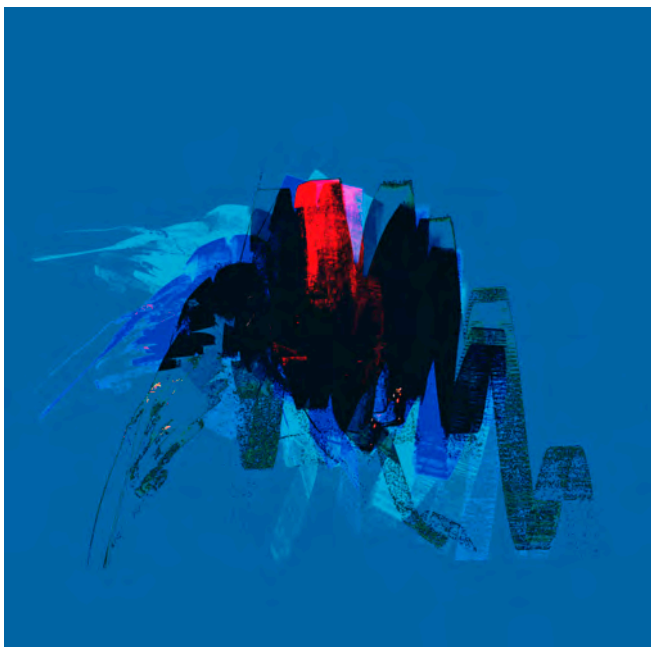
MAKOVEI - Digital art - DESEN 41263



MAKOVEI - Digital art - DESEN 12423



MAKOVEI - *Digital art - ARCA LUI NOE*



MAKOVEI - *Digital art - DESEN 07138*

NICOLAE MACOVEI

Digital art

Imagine. Dialog. Noutate.

Exprimându-mă cu ajutorul computerului, (*denumirea convențională a acestei tehnici este „digital art”*), am fost obligat să mă obișnuiesc cu o dinamică și cu o logică a schimbărilor necunoscută până nu cu mult timp în urmă, ceea ce face din domeniul I.T-ului un puternic accelerator al vremurilor. Dar, cel mai important lucru a fost legat de familiarizarea cu „softurile”, de cele mai diverse calibre, cu ajutorul cărora să arăt și să-mi arăt, aproape instantaneu, cum văd eu lumea de dincolo de vizibilul cunoscut și recunoscut de ceilalți ca normal și al tuturor. Computerul s-a dovedit a fi un instrument atât de inteligent și de harnic (chiar dacă are și el părțile lui mai „întunecate”, ca să spunem așa) încât e greu să-ți imaginezi prezentul și mai ales viitorul fără el și capacitatea lui de a rezolva probleme. Iar ideea că poate înlocui ori subjugă ființa umană nu merită a fi discutată decât cel mult ca variantă s.f.

Fiecare dintre noi are întâlniri mai mult ori mai puțin semnificative cu imaginarul, cu acest univers magic și misterios uneori, terifiant și fabulos alteori despre care se crede că organizează și explică viața și lumea. Lume care pendulează între sunete și imagine sau, mai exact spus, care se clădește deopotrivă prin imagine și prin sunete-cuvânt. Dar atunci când intri pe acest teritoriu al tuturor și al nimănui ca artist ești, de fapt, mereu singur iar incursiunea ta se apropie, ca rigoare și intensitate, de responsabilitatea maximă și neînduplecată a dialogului. Cu tine, cu sensul existenței tale dar și cu ceilalți semenii. Este ca o mărturisire a sfințeniei și, totodată, a păcatelor tale. Pentru că ideile și sentimentele tale te reprezintă dar te și dezvăluie. Este ca și cum ai merge dezbrăcat pe stradă. Între ceea ce ai fost, ești și vei fi, între bucuriile și durerile ce te-au marcat, între revoltele și neputințele frigide, între lașitățile și credințele nenumite apare o egalitate și un echilibru de drogat androgen al lumii. Nimic nu mai este din ceea ce a fost și nu va mai fi nimic decât ceea ce se vede. Nici atunci când ești singur și unic nu mai ești singur și nu ești decât ceea ce cred ceilalți că ești. E o umilință și o mândrie fără margini. Ești totul și ești totodată un nimic inexplicabil prin perisabilitatea lui. Fericit că ești și suferind de moarte că s-ar putea să pierzi ceea ce ești. Împăcat cu tine ca un surd și tenace ca un orb.

Ești ceea ce se vede în opera ta și nici măcar nu știi bine ce se vede acolo sau dacă există vreo operă în care să fii tu cu adevărat. Trebuie mereu să fii confirmat și să-ți descifreze ceilalți ce ai vrut să spui sau, pur și simplu, dacă ai spus ceva care merită să fie spus. Vrei să aduci în mijlocul pământului mlăștinos de sub picioare punctul de sprijin prin care lumea ta de însingurat exhibiționist să merite a fi trăită și privită ca o trăire normală. Vrei mai mult decât cerul înstelat și de neatins. Vrei ordinea sensibilă și unică, imediată, puternică ca o mântuire aici, în viața și în răsuflarea de zi cu zi. În forme. În structuri și planuri imposibile dar pline de speranță și, de ce nu, de poezie. De muzică și de tăceri mustind de culoare și promisiuni.

Oricum am privi lucrurile lumea nu se suprapune niciodată complet peste nici un prezent: tu ca artist, ca om, ești întotdeauna în urma sau înaintea ei. Iar computerul este un instrument docil care te apropie și te îndepărtează concomitent de ceilalți și de tine. Te poate duce oriunde și peste tot. Poate face orice este programat să facă iar tu nu ai altă soluție decât să fii stăpânul sau sluga lui „butonând” și stând cuminte în fața monitorului. Pentru că numai tu ești răspunzător. Tu ești cel care închizi ori deschizi dialogul. Tu ești sensibilitatea și forța ideatică a imaginii. Tu te apropii ori fugi din calea celorlalți. Îi iubești sau ești indiferent la ceea ce se întâmplă cu lumea și cu tine aruncat prin vreaea destinului în lume.

MARILENA PREDĂ SANC

Picturi digitale

Picturile digitale, fiindcă despre așa ceva este vorba, semnate de domnul Nicolae Macovei (Makovei) ne imersează într-o lume inventată, modelată după legi estetice, care, se integrează perfect în arealul noului vizual contemporan. Peisaje mnemonice real-virtuale, reverii întrezărite, ne încântă prin prospețimea culorilor și spontaneitatea modelării formelor. Unele lucrări digitale conțin un decorativ expandat, prelins din bidimensional care conferă ambiguitate imaginii și ne deschide nouă, ca privitori, poarta combinațiilor posibile în complectarea discursului autorial. Alte opere digitale implică desfășurări de forme organice nedenumite ce ilustrează un viu fabulos orchestrat în registre temporale pline de muzicalitate. Ecouri arhitecturale urbane sunt împachetate în structuri abstracte – obiectuale și crează *environment*-uri cu calități cinetice și de Op Art. Aglomerări de linii și culori configurează spații *horror vacuum* accentuând în unele cazuri un dramatism care rămâne în limitele armoniei clasice meditative. De remarcat sunt nano obiectele și nano peisajele, viziuni macrocosmice și incursiuni microscopice în lumi posibile / probabile.

Întreaga creație de artă digitală realizată de creatorul de imagini Nicolae Macovei este amprentată de o căutare pătimașă întru formă și culoare a unor lumi virtuale pe care le deconstruiește și le reorganizează în concretul tablourilor sale. Unele *framing*-uri ne conduc în spații generate de fractali, unde caligrafiile imprevizibile cartografiază teritoriile cufundate în cromatizări crepusculare. Întâlnim în lucrările sale metamorfoze ale anorganicului, ogindiri / simetrii, cadrări sparte, armonii și disonanțe coloristice, notații contrapunctice și narații lirice expresive nonfigurative.

Autorul își definește treptat un demers artistic multiplu, intermedial, început ca un joc ludic, fermecător, de inventator de suprafețe picturale realizate cu ajutorul *mașinii universale*. Nicolae Macovei parcurge mai multe etape inițiatice, legate de însușirea aplicațiilor digitale care-i devin unelte cu ajutorul cărora finalizează procesul complex în care este angrenat, de descoperire a unor stări, trasee vizuale, frazări coloristice și formale, improvizații și modele compoziționale proprii cu scopul de a-și contura o identitate artistică vie amprentată de originalitate. Fermitatea unei tușe sau pete de culoare articulate sever și nenuanțat se întâlnește imprevizibil și seducător cu o poveste vizuală alcătuită din linii și culori cu sonorități poematice. Există un suflu vitalist care traversează imageria digitală construită de Nicolae Macovei cu care conso-năm empatic. Multe dintre tablourile sale poartă în sine și reflectă starea de contemplare a creatorului în fața propriilor teme de meditație și a produsului artistic final într-o rotație lucidă și euforică, imagini ofrandă pe care autorul le dăruiește celorlalți.

CARMEN RALUCA ȘERBAN

Timpul ca ramă a ființei

Dacă timpul constituie orizontul înțelegerii conceptului însuși de ființă (Heidegger), iar moartea este suprema limită a ființei (a defini un lucru înseamnă a-i preciza limitele), nici un discurs intens ontologizant – precum poezia lui Eminescu și cea a lui Blaga – nu poate eluda raportul dintre devenire și finitudine.

Pascal Quignard pune în relație trei figuri înaripate ale mitologiei grecești, Hypnos, Eros și Thanatos, având în comun calitatea de a fi „maestrii aceleiași răpiri în afara prezenței fizice și în afara aceluia *domus* social.”¹ Am adăuga acestor zei un al patrulea, Timpul, cu cele două ipostaze ale sale: devoratorul Kronos și auroralul Kairos, zeul momentelor favorabile. Considerăm că și acești doi zei înfăptuiesc un act de rapt, deoarece devenirea te redă pe tine ție însuși întotdeauna schimbat. Dacă somnul te răpește lumii concrete, materiale, dacă erosul te răpește din starea ta obișnuită, invadându-ți interioritatea cu fantasma persoanei iubite, dacă moartea te răpește cu totul din lumea văzută, curgerea timpului îți răpește neconștientul eul, căci fiecare experiență esențială aduce o nouă ipostază identitară.

Atât Eminescu cât și Blaga au meditat asupra existenței amenințate de destrămare, exprimând tragismul clivajului dintre libertate și finitudine, dintre aspirațiile infinite ale omului și limitele sale ce țin de biologic și de cunoaștere, de determinarea sa spațio-temporală. Ambii poeți exprimă suferința pentru pierderea sentimentului atemporalității, specifice ființei ingenuae. Conștiința timpului aduce cu sine conștiința morții. Timpul este ceea ce fuge fără încetare, este ființa mea și totodată, ceea ce, în fiecare clipă, mă desparte de mine însumi și mă apropie de sfârșit.

1. Ape rele, ape ucise

Sintagma „marea trecere” apare ca un echivalent al anticei *panta rhei*, ce caracterizează gândirea lui Heraclit. Influența concepției acestuia este evidentă în cazul poetului Blaga și totuși atunci când îl folosește pe filozof ca motiv poetic — în **Heraclit lângă lac** — Blaga îi răstălmăcește, aparent, învățătura. Poetul nu îl așează pe poetul antic lângă râu, simbol al curgerii, al devenirii ci lângă un lac. În *Dicționarul de simboluri*, lacul apare ca ochi al

pământului prin care locuitorii lumii subterane pot să privească spre suprafață. Lacurile mai au semnificația de palate subterane, locuite de ființe malefice care îi atrag pe oameni spre moarte. Legătura dintre lac și moarte este semnificantă pentru sensurile textului. Primul vers: „lângă ape verzi s-adună cărările“, apare ca un avertisment. În Biblie, întâlnirile cele mai importante au loc lângă izvoare, râuri sau fântâni, dar în textul blagian cărările oamenilor se opresc lângă „ape verzi“, ape stătute, moarte. G. Bachelard, în *Apa și visele* afirmă că apele imobile evocă pe cei morți, pentru că apele moarte sunt ape stătătoare. Marin Mincu observa conturarea unei imagini statice a lumii în opoziție cu „acel heraclitean *panta rhei* (...), imaginea încremenită a naturii nu semnifică altceva decât moarte, stingere, lipsă de elan și îndoială.“⁴²

Dar există și o ipostaziere a timpului ca apă curgătoare, atât la Blaga cât și la Eminescu. O astfel de imagine apare construită amplu într-una din variantele poemului dramatic **Andrei Mureșanu**: „Cântarea? Cea mai înaltă și cea mai îndrăzneată/ Nu e decât răsunet la vocea cea măreață/ A undelor teribili, înalte, zgomotoase/ a unui râu ce nu-l vezi. – Sunt undele de timp/ Ce viitoru-aduce, spre-a le mâna-n trecut.“ Așadar, poezia („cântarea“) se naște din dureroasa conștiință a timpului. O imagine asemănătoare, a asocierii râu – timp, găsim la Blaga în **Poveste**: „Se cheamă Jaleș râul, râul – timp,/ și-i potrivit din veci cu toamna./ Ne oglindim în ape față, nimb./ Dar să fugim, că-i blestemată coama.“ În textul blagian **Moara**, timpul este un râu al uitării, un timp în care ne pierdem pe noi înșine: „Sunt ca o moară lângă râu,/ la poalele grindului./ Roțile mele bat/ în undele timpului./ Sufletul meu/ se va trezi cândva,/ când pietrele mele/ n-or mai umbla.“ Timpul ne face să uităm esența noastră divină, precum acel râu din Hades, Lethe, îi face pe cei morți să uite viața pământească. Metafora apei îmbătrânite nu semnifică altceva decât diminuarea esenței vitale, degradarea adusă de timp: „Din poarta înălțimei și până-n vale/ îmbătrânește, ah, cât de repede, apa. Și ceasul.“ (**La cumpăna apelor**). Timpul este ca un râu ce ne duce departe de izvoarele originii noastre, destrămându-ne, pare a spune și Eminescu în versul: „Viața mea curge uitând izvorul.“ (**Amicului F.I.**). Aceași intuiție o are și Blaga, care mărturisește în numeroase texte dorința de a se întoarce la izvoare, ca o modalitate de recuperare a ființei destrămate de timp.

Gestul de a închide cu pumnul toate izvoarele – din finalul textului *În marea trecere* – semnifică încercarea de a opri ivirea lucrurilor într-o lume supusă devenirii întru moarte, căci prin izvor se produce „prima manifestare pe planul realității omenești a materiei cosmice fundamentale, fără de care n-ar putea fi asigurate fecundarea și creșterea speciilor.“⁴³ Aceași dorință, de a anula germenii morții existenți în orice viețuiește, se regăsește și în **Rugăciunea unui dac**.

2. Crepusculul cetății

Sfârșitul își pune amprenta asupra simbolurilor civilizației urbane, cetatea fiind supusă ravagiilor timpului devorator, spre deosebire de sat, care aparține, mai de grabă, timpului epifanic al riturilor sau celui ciclic al naturii. Viziunea este comună ambilor poeți, doar că la Eminescu referirile la lumea satului sunt aproape inexistente.

Este de remarcat faptul că la ambii poeți, elementul distinctiv al spațiului urban este *turnul cu ceas*, ca emblemă a lui Kronos. Turnul, simbol al vechimii,

atenționează asupra îmbătrânirii lucrurilor. În **Veneția**, turnul din piața San Marco vestește stingerea orașului: „Ca-n țintirim tăcere e-n cetate./ Preot rămas din a vechimii zile,/ San Marc sinistru miezul nopții bate.“ În blagianul **Oraș vechi**, turnul-orologiu are aceeași aură de sacralitate, doar că acum, chiar el este cel învins de timp: „Turn negru stă în picioare/ și-și numără anii învins./ Taci, că sfântul de piatră/ aureola în noapte și-a stins.“

În textul eminescian, **Privesc orașul – furnicar**, agitația cotidiană maschează trecerea timpului, oamenii, prinși în turbionul activităților zilnice și în agitația orașului plin de evenimente, nu mai au vreme să mediteze asupra trecerii timpului, pe care orologiile o vestesc: „Și orologiile bat – / Dar nimeni mai nu le ascultă/ De vorbă multă, lume multă.“ În blagianul **Drum prin cimitir**, cel lucid îndeamnă la meditație asupra trecerii timpului: „Ca în clepsidre/ prin orbitele morților țărâna curge/ măsurând timpul cetății./ Pune-ți urechea/ s-ascuți“.

În **O, te-nseină, întuneric rece**, cimitirul visurilor, al iluziilor este denumit prin sintagma „orașul uitării“: „Toate (*gândurile – n.n.*) cerând brevet de nemurire/ Și toate strecurându-se cu toate astea/ pe calea care duce la orașul/ Uitării, îngropat de vecinicie.“ Optarea pentru o astfel de asociere poate fi motivată prin conotarea disforică a orașului, văzut ca un loc al alienării.

3. Cuvântul - *pharmakon*

Nici măcar frumusețile nu se pot sustrage veninului timpului deși timpul le sacrifică plin de regret pe altarul său: „Domniță, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi?/ Morminte-n care timpul și-a-nchis suferințele/ în fața acelor frumuseți ce calea-i ațin/ răbindu-l cu amarul lor farmec“ (**Domnițele**). Păstrarea prin cuvânt a celor trecute funcționează ca un *pharmakon*, în sensul folosit de Platon (referindu-se la scriere) în dialogul *Phaidros*: este leac al uitării, dar în același timp și otravă a vieții, pentru că nu *viul* vieții se păstrează ci umbra celor trăite.

Ideea aceasta a „cuvântului-mormânt“ apare și la Eminescu. Versurile „Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară/ Povești și doine, ghicitori, eresuri“ pot fi reinterpretate în funcție de relația *trăire – punere în text* a trăirii. *Uimirea* (în fenomenologia lui Ernest Bloch, prin *uimire* se înțelege modalitatea ființei de a trăi autentic), specifică vârstei copilăriei, nu mai motivează eul, acesta nu se mai lasă sedus de discursul sapiențial (cuprins în „povești și doine, ghicitori, eresuri“). Această stare de indiferență ar putea fi cauzată și de intuiția faptului că produsul (textual al) gândirii scapă *realității*, nu e viață trăită, e un mod prin care se realizează „punerea între paranteze a existenței“ (Husserl). Hegel va susține în *Fenomenologia spiritului*: conștiința trebuie să moară naturii – care nu este decât „cadavrul ideii“ – pentru a renaște spiritului, în viața pură a conceptului. În viziunea sa, gândirea și limbajul sunt niște forțe aducătoare de moarte, deoarece în ele, însăși efectivitatea realului se vede trimisă la moarte. În **Trecut-au anii...**, fără starea de grație a *uimirii*, atât de proprie copilăriei, Textele sapiențiale devin morminte, alveole în care zac gândurile omenirii.

Muțenia blagiană („lăsați-mă/ să umblu mut printre voi“) este o atitudine existențială față de inutilitatea cuvintelor pervertite și, totodată, o stare necesară procesului de anamneză recuperatoare a limbii adamice. Cuvintele au gustul amar al unui fruct putred sau otrăvit. Otrava timpului care alienează

ființa a pătruns și în cuvinte. În **Izvoade**, Blaga afirma că „la fiecare neam de oameni se ivesc poeți și sfinți și gânditori care știu să aleagă din limba seminției lor cuvinte de vrajă și de putere, care mai răsfrâng sau mai îngână limba Lui Dumnezeu.“ În textul **Către cititori** nu mai există credința în existența unor astfel de cuvinte, care să fi scăpat pervertirii timpului, demersul creator devenind inutil: „Amare foarte sunt toate cuvintele,/ de-aceea – lăsați-mă/ să umblu mut printre voi,/ să vă ies în cale cu ochii închiși.“

4. Materializarea timpului

Carl Gustav Jung consideră că „în propriul nostru suflet inconștient sunt active acele forțe pe care omul le-a proiectat întotdeauna în spațiu ca zei, cinstindu-i apoi cu jertfe.“⁴⁴ În acest sens, se poate spune că tendința de a da concretețe, materialitate timpului poate fi explicată ca o modalitate prin care eul își apropie și își apropiază timpul care este un fapt abstract, dar care lasă urme asupra lucrurilor materiale. O astfel de „corporalizare“ a timpului poate fi observată atât la Eminescu cât și la Blaga.

Sunt antologice eminescienele reprezentări ale timpului „cu trup“: „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie“ (**Scrisoarea I**), „Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie“ (**Memento mori**). Observăm o notă de ironie într-o astfel de reprezentare: călăul tuturor, cel care îi duce pe oameni spre moarte, el însuși devine asemenea unui cadavru uman, supunându-se morții. Ironia este plener afirmată în textul **Confesiune**, când Demiurgul rău își dezvăluie jocurile sale crude: „Ca să vă-nșel privirea am născocit eu timpul./ El vă arată iadul, imperiul, Olimpul/ Și cu mândrie poartă a veciniciei mască/ Când mama lui e-o clipă, care când stă să-l nască/ Îl și ucide.“ Deci timpul nu e decât tot o sărmană creatură, supusă capriciilor Demiurgului, o iluzie, în definitiv. Și el, ca și neamul omenesc, nu e decât o înșiruire de cadavre („A clipelor cadavre din cărți el stă s-adune,/ În petice de vreme cătând înțelepciune./ Ce înțeles au ele... ce este a lor fire?/ nimicnicie, umbră, mizerie, pieire.“).

Reprezentări antropomorfizate ale timpului găsim și la Blaga. În poemul **Vară**, liniștea patriarhală, starea de perfect echilibru a lucrurilor necesită și o oprire a timpului, care, împlânzit, se odihnește în torpoarea estivală: „Iar timpul își întinde leneș clipele/ și ațipește între flori de mac./ La ureche-i țârăie un greier.“ În **Gândurile unui mort**, se produce o inversare a raportului om – timp, cel trecut în veșnicie are putere asupra timpului devorator, acum împlânzit, cu duratele dilatate la dimensiunile lumii de dincolo: „De mână-aș prinde timpul ca să-i pipăi/ pulsul rar de clipe.“ Frumusețea unui lucru efemer, precum un urciur, pare a ridica obiectul de lut într-o sferă a imponderabilului. În raport cu el, timpul destrămării cade într-un plan inferior, capătă greutate telurică, trimițând la greutatea agățate de picioarele ocașilor (de altfel, se spune „bătrânețe – haine grele!“): „un vis prin zilele greoaie./.../ ulcioare mai frumoase și mai zvelte,/ cu mijlocul de păcătoase sfinte fete.“ (**Olarii**).

Astfel concretizat, timpul pare mai ușor de suportat, ființa nu mai simte cu atâta acuitate *constrângerile* temporale, dacă și timpul suportă încorsetarea materială.

Credem că viziunea *corporalizării* timpului ține și de imaginarul celor doi poeți, care este unul construit în special pe dimensiunea vizuală, indicii spațiali fiind mult mai numeroși decât indicii temporali, în discursul liric. Prin această *corporalizare* a timpului se produce, de fapt, o *spațializare* a timpului.

De aici, analiza ne conduce mai departe, la discuția asupra „caracterului spațial al memoriei” pe care o suscită motivul poetic al recitării scrisorilor, prezent în câteva texte eminesciene. Activitatea de recitare, în sine, poate determina interesante reflecții legate de relația text – spațialitate – temporalitate, așa cum dovedește Matei Călinescu în volumul *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Pe de o parte, lectura, ca atare, este o activitate ce se desfășoară într-un anumit timp (măsurat) obiectiv dar care, totodată, te introduce în timpul discursului. Pe de altă parte, recitirea unor scrisori funcționează ca o rememorare, reamintirea sustrăgându-se factorului timp, potrivit lui Rudolf Arnheim. Acesta consideră că memoria are un caracter spațial (se bazează pe vizualizare), secvențialitatea sa fiind independentă de factorul timp. Arnheim aduce un argument concludent pentru scoaterea rememorării de sub incidența temporalității: „Când nu există așteptare – cu frustrarea și nerăbdarea inerente ei – timpul pur și simplu se destramă.”⁴⁵

În **Sonet I**, citirea scrisorilor din roase plicuri este un demers care scoate ființa din timpul mecanic: „Și tu citești scrisori din roase plicuri/ Și într-un ceas gândești la viața toată.” O astfel de retrospectivă înseamnă o aducere în prezent a trecutului, a unui trecut îngropat în textul scrisorilor dar salvat de reveria salutară a celui care stă în odaia ocrotitoare și visează. Versul „Pierzându-ți timpul tău cu dulci nimicuri” face referire la un moment în care „reveria asimilează realitatea însăși”⁴⁶, punând psihismul uman la adăpost de toate brutalitățile realului, cum ar spune Gaston Bachelard, deci și de teroarea timpului. În texte precum **Singurătate, Departe sunt de tine...**, plonjarea în timpul amintirilor – un timp epifanic – nu înseamnă anularea conștiinței lucide. Amintirile sunt numite „dulci iluzii”, „trecutele nimicuri”, acestea „cad grele, mângâioase/ Și se sfarmă-n suflet trist”. Deci, eul rememorant trăiește acut conștientizarea faptului că amintirea fericită, cu timpul ei epifanic, nu poate anula timpul realității, reveria având un caracter efemer.

5. *Cadavrele vegetale*

Spectrul îmbătrânirii și al morții se profilează încă din textele de tinerețe ale lui Blaga. Însă poetul se dovedește un împlânzitor al macabruului, prin apelul la vegetal. Stricăciosul trup uman e sublimat prin trecerea lui în rândul plantelor, într-un gest de estetizare. Destrămarea adusă de timp nu mai mare nimic hidos datorită apelării la imagistica florală: „O toamnă va veni cândva târziu,/ când tu, iubit-mi vei cuprinde gâtul/ tremurând/ și strâns vei atârna de mine cum atârna/ o cunună/ de flori uscate/ de stâlpul alb de marmură al unei cripte.” (**O toamnă va veni**). Uscarea trupului ca o plantă ține de o stare aseptică, care vindecă, într-o oarecare măsură, spaima de moarte. Andrei Pleșu surprinde cu multă intuiție poetică o astfel de viziune a destrămării care nu înspăimântă: „În regnul vegetal, moartea pare scutită de mizeria descompunerii putride. (...) Pălire, uscare, dezagregare, toate păstrează ceva curat și firesc, fără duhoare și fără înnoiroire. Se trece doar dintr-o gamă cromatică într-alta, dintr-un registru de parfumuri într-altul. (...) Tandrețea cadavrului vegetal în contrast cu răcoarea noptatecă a cadavrului animal...”⁴⁷ O astfel de înscriere a cadavericului în registru vegetal diminuează nota terifiantă a unui cadru apocaliptic: „Au răsărit de prin morminte trupurile reci/ ca primăvara mugurii din ramuri/ și numai eu colind din cimitir în cimitir/ și nicăieri nu-mi aflu oasele împrăștiate/ ca florile de prun, curate, albe în noroi.” (**Pustnicul**). Același efect este obținut și atunci când plantele cresc printre rămășițele

osoase, într-un firesc al naturii: „Fără sfârșit, iar și iară/ i-a dat prin tâmples și degete rodul.“ (În **jocul întoarcerii**)

Și la Eminescu întâlnim asocierea umanului cu vegetalul, dar cu mai puține referiri și nu în același registru de semnificații ca la Blaga. La Eminescu, această asociere nu mai are drept scop împlânzirea angoasei morții, ci este chiar o modalitate de eludare a timpului care aduce moartea. În **Strigoii**, magul cu „zile nenumărate“, căruia îi crește mușchi pe piept, iar picioarele i s-au împreunat cu piatra jilțului, este integrat altor ritmuri vitale, care îl sustrag limitării biologice umane. Andrei Pleșu surprindea astfel esența a două dintre regnuri, evidențiind calitățile lor specifice care amintesc de atributele divinității: „Regnul mineral are această calitate extrem de pregnantă, extrem de viguroasă, care constă în anvergura *duratei* lui, în aspectul lui de (cvasi)eternitate. (...) Pe fondul sec al mineralității, lumea vegetală este o uriașă, multicoloră explozie a vieții, în inocența ei primordială, în bogata ei generozitate.“⁴⁸ Deci timpul devorator nu-l atinge pe mag datorită afinității sale cu regnul mineral (prin aceasta primind capacitatea situării într-o durată cvasi eternă), respectiv cu cel vegetal, ceea ce îi conferă atributul *viului* regenerator. Pentru mag, timpul curge altfel. La fel ca Ondin, magul este însoțit de doi corbi, unul alb și altul negru. În mitologia scandinavă, unul dintre acești corbi – embleme ale lui Ondin, reprezintă *spiritul*, iar celălalt *memoria*. O posibilă interpretare ar fi aceea că magul stăpânește timpul prin puterea spiritului său, memoria sa prodigioasă consemnând la nesfârșit semnele timpului.

6. Sub semnul lui Kairos

Viziunea apolinică asupra timpului, deși mai puțin conturată, are rolul său bine determinat în cazul imaginarului poetic al celor doi poeți. E vorba despre acel *timp – havuz*, cum îl numește Blaga, înțeles ca „orizontul deschis unor trăiri îndreptate prin excelență spre viitor“: „Timpul ar fi, grație structurii sale ascendente, creator de valori tot mai înalte. Sufletul statornic într-un asemenea orizont temporal gustă certitudinea, prin nimic demonstrată, dar nu mai puțin trăită, că totdeauna clipa următoare posedă prin ea însăși semnificația unei înălțări față de ceea ce este sau a fost.“⁴⁹ Ioana Em. Petrescu denuiește prin *timp echinoctial* „un timp cosmic în care grecii vedeau imaginea imobilă a eternității, cel pe care Eminescu îl vede măsurat în adâncul codrilor vecinici, de cântul monoton al greierilor, orologii cosmice.“¹⁰ O astfel de viziune vechii greci o personificau prin zeul Kairos.

Un loc comun al exegezei aplicate operei celor doi poeți îl reprezintă referirile la universurile compensative pe care Eminescu și Blaga le propun ca o corectare a răului din lume. Este vorba, în special, de cadrul natural, imaginat în mod paradisiac, de sat – ca păstrător al riturilor arhaice (la Blaga) și de povestea de iubire, care înalță ființa peste limitele firii.

Dintre acestea, ne vom opri asupra fascinației, de origine romantică, pe care o exercită lumea vegetală, ca manifestare prodigioasă a viului, asupra imaginarului lor poetic. La ambii poeți există viziunea copacului ca rezervor inepuizabil de vitalitate. Timpul trece în favoarea acestuia, împlinindu-l. **Revedere** celebrează perpetua întinerire a codrului. Fixitatea în spațiu se asociază cu acumularea sevelor vitale, pe când rătăcirea omului este măsurată de un timp ireversibil al destrămării. **O, rămâi!** ipostaziază pădurea ca spațiu în care timpul își desfășoară duratele vrăjit de farmecul copilăriei: „Anii tăi se

par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri.“ Dacă în textul blagian **Trezire**, așa cum observa Dumitru Chioaru, eul este identificat cu „un arbore totemic“, oscilând între „bucuria cunoașterii senzoriale“ și „regretul după starea de somn a ființei“¹¹ („Copacul meu,/ Vântul îl scutură, martie sună./ Câte puteri sunt, se leagă-mpreună,/ din greul ființei să mi-l urnească,/ din somn, din starea dumnezeiască.“), în **Ecce tempus**, ființa nu se mai simte părtașă la această vitalitate a vegetalului: „Numai în arbori inelele anilor/ mereu se lărgesc./ În trupul meu timpul sporește subțire/ de la o zi mai firav – la alta, sub crugul ceresc.“ Natura are șansa de a o lua mereu de la capăt prin ciclicitate, pe când omului îi este dat un timp finit, istoria sa înaintează pe un drum mărginit de morminte (ca în poezia **Cimitir roman**), singura sa șansă de a învinge limita temporală fiind *faptele*: „Natura-și împlinește ciclul/ și iarăși de la cap și-l ia./ Istoria înaintează pe Via Appia./ (...) / dar faptele mele unde sunt?/ Faptele ce ar putea pentru mine mărturie să stea/ în grădină, în lumină.“ Omul trebuie să-și construiască esența, să-și dovedească rostul pe pământ, pe când natura și-l împlinește fără nici un efort, urmând legile firii. Atât la Eminescu cât și la Blaga există această admirație pentru armonia naturii, în contrast cu sfâșierea pe care o aduc contradicțiile umanului.

Recurența asocierii codrului/ copacului cu vitalitatea indică însemnătatea sa în economia operei celor doi poeți. Sursa acestei viziuni este romantică: „Nu reflectând asupra naturii, umanizând-o prin concept sau prin formă vei avea acces la ea. Trebuie să devii natură... Și devenind natură, te apropii de esența însăși a devenirii; devii, o clipă, devenirea însăși. (...) Natura e perpetuă naștere și creștere, proces prelungit dincolo de orice termen final: natura e timp devenit corp. Romanticii germani erau și ei dispuși să o descopere ca *Idee aller Zeitlichkeit* (ideea oricărei temporalități).“¹²

În poezia lui Eminescu se observă mai apăsător decât la Blaga concepția că a exista înseamnă a ființa pentru moarte, predominând viziunea timpului ca succesiune de durate finalizată cu eternitatea morții. Tragismul cu care percepe timpul e mai mult decât sentiment, devenind viziune cosmică. Eminescu nu adoptă totuși, preponderent, tonul lamentației eclesiaste asupra deșertăciunii lucrurilor omenești. Jelaniei îi este preferată atitudinea titaniană, a revoltatului, împotriva unei ordini sociale și cosmice nedrepte, sau cea împăcată, de echilibru sufletesc, a stoicului.

La Blaga sentimentul destrămării este o „tristețe metafizică“ ce poate fi atenuată prin apelul la integrarea în ritmurile naturii. Dacă în poezia lui Eminescu, ordinea instituită în lume de către Creator este considerată drept una nefastă, viziunea asupra lumii ce se desprinde din poezia lui Blaga sugerează credința într-o rânduială necesară a firii, benignă, care se opune irumperii haosului, și care implică misterul.

¹ Pascal Quignard, *Sexul și spaima*, Editura Univers, 2000, p. 64.

² Mincu, Marin, *Lucian Blaga – poezii*, Editura Pontica, Constanța, 1995, p. 159.

³ Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri* (vol. II), Editura Artemis, București, 1995, p. 163.

⁴ Carl Gustav Jung, *Psihologie analitică și Wetanschauung*, Editura Anima, București, 1994, p. 38.

⁵ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 309, apud Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 42.

⁶ Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 22.

⁷ Andrei Pleșu, *Jurnalul de la Tescani*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 10.

⁸ Idem, *Despre îngerii*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 43.

⁹ Lucian Blaga, op.cit., p.121.

¹⁰ Ioana Em. Petrescu, op.cit., p. 55.

¹¹ Dumitru Chioaru, op. cit., p.157.

¹² Helmut Rehder, *Die Philosophie der Unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*, Haale, 1932, p. 4, apud Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Editura Univers, 1980, p. 83.

DORIS MIRONESCU

M. Blecher: viața ca operă (II)

Bolnavului i se recomandă o stațiune pe malul Atlanticului cu clinici și sanatorii specializate, Berck-sur-mer, „Mecca tuberculozei osoase”. La Berck a fost adus de tatăl său, față de care tânărul scriitor manifestă în toate ocaziile o afecțiune caldă, greu de împăcat cu reflecțiile psihanalitice ale doctorului Justin Neumann despre pulsivitatea oedipiană care s-ar găsi în *Întâmplări*. Și în *Inimi cicatrizate*, Emanuel, delegatul ficțional al autorului, aflat în aceeași situație ca și Blecher în toamna lui 1928, trece prin astfel de sentimente, chiar dacă prozatorul nu rezistă și îi complică acestuia motivațiile: „Emanuel fu emoționat; tatăl lui intră în odaie își ascunse mai bine turburarea tușind încetișor ca să nu-i vibreze vocea. Îl iubea pe Emanuel cu o intensitate de care acestuia îi era uneori frică. Emanuel se simțea angajat moralmente față de iubirea tatălui său și de n-ar fi fost decât din cauza asta, îi părea sincer rău că se îmbolnăvise”¹. Lazăr Blecher l-a plasat pe fiul său într-unul din sanatoriile cele mai bune, după cum se vede din relatările cu evidentă amprentă autobiografică din *Inimi cicatrizate*. Șocul resimțit la intrarea în orașul sanatoriu trebuie să fi fost unul profund. Reportajul *Berck*, publicat în „Vremea” în octombrie 1934, încearcă să transmită același șoc și cititorului, descriind mijlocul de locomoție cel mai uzitat în stațiune, gutiera trasă de cal, ca pe o metaforă a orbirii și a posedării de simțuri:

„Închipuiți-vă un fel de landou rectangular cu coviltir la spate, un fel de ladă, un fel de barcă pe roate în care zace un om culcat, înfășurat în cuverturi, care mână calul. Ați crede poate că e vorba de cineva care șade foarte înclinat într-o trăsură, într-o poziție confortabilă și oarecum normală. Nu. Bolnavul e completamente culcat pe un cadru de lemn așezat în trăsură și privește strict în sus și nicăieri altundeva. El nu întoarce capul nici la dreapta, nici la stânga, nu-l ridică, nu-l mișcă: se uită fix deasupra lui într-o oglindă prinsă într-un suport ce poate fi mișcat în toate direcțiile. Trăsura înaintează, cotește, evită un copil, se oprește în fața unui magazin și conducătorul ei a rămas tot timpul cu privirile pierdute în înălțimi, în timp ce mâinile trag hățurile într-o parte și alta cu gesturile orbului ce înaintează în propriile lui tenebre. Este în fixitatea acestei priviri în oglindă ceva ireal și trist, ceva ce seamănă într-adevăr cu umbletul orbilor care tatonează febril trotuarul cu bastonul, în timp ce ochii albi privesc indefinisabil în vag”².

La Berck a petrecut Blecher trei ani. Tratamentul consta, se pare, din băi speciale, combinate cu expunerea la aerul puternic iodat al stațiunii („cel mai pur aer din lume, cu numai patru bacterii pe metru cub”). Se impunea și fixarea părții afectate din corp în ghips, pentru a preveni mișcările bruște, cu efect dureros. În „orașul imobilității și al ghipsului”, tânărul a trebuit să se obișnuiască cu invariabila poziție orizontală, cu carcasa de ghips aplicată corpului și cu multele schimbări ale vieții zilnice pe care aceste lucruri le-au antrenat. Fotografii de la Berck îl prezintă întotdeauna culcat, pe pat sau în trăsură, în grădina sanatoriului sau pe malul mării.

Reportajul *Berck, orașul damnaților* descrie stațiunea maritimă drept un „miracol moral”, deoarece bolnavii sunt ajutați, printr-o serie întreagă de facilități, să se comporte asemenea persoanelor valide. E posibil ca majoritatea celor veniți la tratament în stațiunea atlantică să fi căutat acolo, așa cum afirmă scriitorul în reportajul său, un prilej de reabilitare morală, adică un loc în care să poată realiza obișnuitele lor gesturi și acțiuni fără a suferi handicapul privirii celui „normal”, care judecă și condamnă. Pentru mic-burghezii bolnavi, ocazia de a flirta din nou la plajă, uitând pentru o vreme de boala lor, trebuie să fi însemnat foarte mult: „Și flirturile acestea nu sunt întotdeauna inocente. V-am spus doar că bolnavii vin la Berck fiindcă acolo redevin oameni normali”³. Lor li se dă astfel din nou ocazia să facă cuceriri, să iubească, ba chiar să sufere, fatal, din dragoste. Reportajul citează un caz asemănător celui din *Inimi cicatrizate* (bizara relație Emanuel-Solange), în care o „exaltată și un bolnav incurabil s-au sinucis sub crucea unui calvar”. Ba chiar boala e atât de normal văzută, încât este și impozitată: o trăsură de bolnav costă mai mult decât o gutieră împinsă de un om, ceea ce îl duce pe reporter la concluzia paradoxal-ironică cum că „un om la Berck este mai ieftin decât un cal și face cam aceleași servicii”⁴. Având posibilitatea să uite, pentru o perioadă de timp și în spațiul limitat al orașelului-sanatoriu, de condiția lor de bolnavi, tuberculoșii de la Berck nu beneficiază totuși de o adevărată reabilitare morală. Fapt vizibil dacă urmărim cazurile înfățișate în *Inimi cicatrizate*, mai toate desperate, și nu din cauza suferinței fizice.

La Berck, Blecher a trebuit să învețe să fie un bolnav. Întins la orizontală, el nu stă pur și simplu „pierdut în reverii, cufundat în lecturi fără sfârșit, dematerializat în contemplația infinită a imensităților oceanului”⁵, cum lasă să se ghicească spre finalul reportajului din 1934. Tânărul scriitor are revelația bolii nu atât ca suferință fizică, ci ca o fundamentală experiență a absurdului vieții curente, a arbitrarului și convenționalității actelor umane celor mai obișnuite. Revelația bolii este pentru el una de natură morală, având rolul unei limpeziri. Tânărul devine atent la paradoxurile cuprinse în ceea ce se numește îndeobște „normalitate” și își pregătește viitoarea revoltă împotriva „dictaturii bunului simț”. Cu siguranță, anii de tratament l-au schimbat mult pe tânărul Blecher, schimbare resimțită atât de puternic încât, într-o scrisoare din 1933-1934 de la Techirghiol, trimisă Luciei Demetriade Bălăcescu, el o va socoti drept însăși cauza maturizării sale afective și nu numai: „Vraiment je suis trop vil dans un monde trop beau et, certainement, c'est une crime que d'avoir un coeur bizarre, sensible par exemple (ah!, j'y pense, c'est épouvantable, si je n'avais pas été malade cela n'existerait pas aujourd'hui)”⁶. Blecher era, la momentul internării, un tânăr încă neformat, cu o experiență de viață limitată. Pentru el, boala a făcut parte în mod organic din cunoașterea realității, completându-i lecturile cu o înțelegere a lumii pe care cu greu ar fi dobândit-o în alt mod. „Închis în carapacea de ghips, închis în cutia craniului, în lumea ermetică a

trupului meu”⁷⁷, tânărul își explorează interioritatea altfel decât ar face-o un ins apăsător de alte „boli sufletești”, precum gelozia holbaniană. Autoscoopia sa nu este o corvoadă, ci o opțiune, ea implicând asumarea unui destin și încercarea de a-i da un sens. Orientarea scriitorului, după apariția *Întâmplărilor...*, către tema bolii nu este urmarea unei strategii literare care să vizeze „exotismul” unei astfel de teme. Pe Blecher îl fascinează viața bolnavilor întinși la orizontală nu prin ceea ce o desparte de aceea a oamenilor sănătoși, ci mai degrabă prin asemănările lor penibile. Bolnavii vorbesc, iubesc, fac planuri, se roagă la fel ca oamenii obișnuiți, însă gesturile lor, imitându-le pe cele ale oamenilor „normali”, le parodiază într-un mod grotesc. Această parodie a existenței care este boala va surprinde inteligența lui Blecher, el folosind-o ca temă a ultimelor sale două romane, în continuarea insistenței chestionării a „sensului vieții mele” din romanul de debut.

În această perioadă, el se transformă într-un observator al propriului trup, trezit la o nouă conștiință de sine prin suferința fizică, detectând la fiecare pas schizoidia morală provocată de boală. Poate cel mai puternic semn al despărțirii de „viața normală” este ubicuitatea ghipsului care acoperă bolnavii: „Contrastul acesta între a duce o viață aproape normală (a ceti ziarul, a lua masa într-un restaurant împreună cu alții, a fi îmbrăcat), contrastul acesta între a fi un om ca toți oamenii și totuși a zăcea împrișonierat în ghips cu oasele cariate de tuberculoză, iată ce era dureros și trist în această boală. Paradoxul consta în a exista și totuși în a nu fi «cu desăvârșire viu»”⁷⁸. Literar, imaginea capătă în reportajul *Berck, orașul damnaților* o neobișnuită intensitate, atrăgând atenția prin radiația emoțională a ideii prizonieratului într-o carapace imobilă. Ghipsul este o negație a vitalității corpului, obligat să adopte, cel puțin pentru un timp, fixitatea obiectelor, a mecanismelor, în speranța vindecării. O formă de coerciție deci, lucru subliniat prin paralela (de inspirație kafkiană, am zice, dacă nu am ști că autorul nu a avut niciodată cunoștință de existența scriitorului praghez) între ghips și închisoare.

Revolta metafizică împotriva unui astfel de tratament alienant este dublată de ineficiența lui. În toamna lui 1934, când scrie reportajul pentru „Vremea”, Blecher era dovada vie a eșecului tratamentelor administrate în „Mecca tuberculozei osoase”. Descriind insistențios, cu voluptăți științifice, varietatea de ghipsuri aplicate pe corp la Berck, el creează o pagină curată literară, în al cărei filigran trebuie citită antifraza. Autorul invocă cu un entuziasm silit efectele miraculoase ale tratamentului („minunea ghipsului”), însă în contextul dezolant al vieții bolnavilor de la Berck, entuziasmul capătă o turnură decisiv ironică: „Ghipsul fixează, îndreaptă, sudează. La Berck ghipsul e materia specifică a orașului așa cum la Creuzot e oțelul, la Liverpool cărbunele și la Baku petrolul”⁷⁹.

Sensibilitatea morală și estetică a lui Blecher trebuie să fi fost puternic impresionată de sumedenia de tablouri, pendulând între grotesc și înduioșător, produse de dorința bolnavilor de a se comporta asemenea oamenilor „normali” în situații diverse, de la dragoste până la serviciul religios. Aspectele vieții de sanatoriu sunt descrise în reportajul din „Vremea” într-o manieră estetizantă, anticipând-o pe aceea din *Întâmplări*. Însă tânărul scriitor nu face asta doar pentru a da descrierilor sale un relief literar cât mai pregnant. Expresia estetizantă presupune o atitudine morală. Iată cum arată sălile de mese ale sanatoriilor, în viziunea prozatorului: „Aspectul unei săli este în același timp straniu și fastuos. Fastuos pentru că seamănă cu un festin roman la care toți invitații stau culcați, și straniu fiindcă paloarea maladivă a convivilor te face

să te gândești la nu știu ce nuvelă halucinantă de Edgar Poe¹⁰. Din această imagine lipsește tocmai nota de compasiune pe care cititorul o poate aștepta în mod legitim în cazul unui reportaj despre suferință. În schimb, scriitorul se folosește de analogii care, sub condeii unui alt reporter, neafectat de boală, ar putea indica cinismul, lipsa unei reale empatii. Bolnavii îi apar mai întâi ca patricieni din Roma imperială, într-o asociere imagistică aparent gratuită, dacă sugestia decadenței romane nu ar trimite spre decăderea corpurilor ascunse sub ghips; iar apoi este evocat fantasticul macabru de tip Poe, probabil cel din *Masca Morții Roșii*, care înstrăinează încă o dată imaginea concretă a umanității suferinde. Din întâlnirea decadenței antice cu fantasticul flamboiant („prințul Prospero” din nuvela poescă reprezintă o posibilă aluzie la *Furtuna shakespeariană*, piesa care celebrează triumful fanteziei, al visului, asupra vieții) se desprinde nu atât o imagine clară a suferinței din orașelul de pe țărmul Atlanticului, ci o atitudine morală față de ideea de boală. Înainte de a fi un document perfect creditabil, reportajul scris de Blecher reprezintă un gest de limpezire morală. Tânărul scriitor vorbește despre evenimentul major al vieții sale, încercând să-și lămurească schimbarea interioară.

În romane sau în reportajul *Berck* apar imagini grotești ale „vieții orizontale”, cum sunt aceea a cinematografului vertical, pentru oameni pe gutieră, sau aceea invocând dragostea contorsionată, limitată la un silnic „platonism”, a corpurilor erotizate ferecate în ghips. Viața la Berck este o sumă de revelații cu privire la arbitrarul și convenționalismul celor mai obișnuite acte ale vieții. Dar, în același timp, dereglarea obișnuințelor permite și regăsirea emoțiilor înalte. Alături de grotesc poate apărea sublimul. Astfel, o scenă emoționantă a reportajului scris de Blecher *après coup*, în toamna lui 1934, este aceea a liturghiei de Crăciun în biserica din Berck: primirea cuminecăturii este așteptată de către credincioșii întinși pe gutiere așa cum cei betegi așteptau, la scăldătoarea Betesdei, coborârea îngerului în apă. În semn de închinăciune, bolnavii întinși pe spate își acoperă ochii cu mâna. Gestul de umilință prin care creștinii își pleacă fruntea în fața divinității este schițat de către infirmi prin acoperirea privirilor, ca o formă de umilință față de Cel de Sus. Gestul ritual este modificat, alienat și astfel relativizat. Iată, chiar și unul dintre cele mai strict codificate gesturi, cel sacramental, este alterat de condiția bolnavului. Din astfel de revelații ia naștere ceea ce Blecher, încercat încă din adolescență de incertitudini existențiale, va numi „sentimentul profunde inutilități a lumii”¹¹.

În afară de asta, Berck este un orașel, având toate trăsăturile provinciei blecheriene, în plus cu o mai mare deschidere față de sentimentul pustiu-lui, datorită apropierii oceanului vast. Faptul că în măcelăriile din Berck se tranșează carnea cailor care au tras gutierele bolnavilor, dând astfel foștilor proprietari ocazia de a se folosi o ultimă dată de serviciile acestora, creează un puternic efect de comoție morală, dar trimite totodată la imaginea măcelăriilor din *Întâmplări*, descrise rapsodic în momentul aducerii cărnurilor de vită, dimineața. În mormântarea pe ploaie a unui decedat, într-o groapă plină cu apă, amintește de înmormântarea Eddei. Tablourile „premonitorii” din vila Elseneur amintesc de tabloul făcut din litere în romanul din 1936. Aceste coincidențe ne semnaleză o posibilă coincidență a stării de spirit născute în orașelul moldovenesc cu aceea din stațiunea de provincie franceză. În orașul atlantic, Blecher găsește amprente proprii sensibilității și se citește pe sine însuși în toate datele personajului.

O reconstituire de aproape a vieții lui Blecher la Berck este nu doar imposibilă, ci și inutilă. Romanele sale „de sanatoriu” evocă o experiență reală,

Însă încifrând-o într-un chip semnificativ. Ele nu dau mărturie, ci însumează și trag linie. Probabil că M. Blecher avea cunoștință de romanul lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, al cărui model îl urmează în *Inimi cicatrizate*, spre nemulțumirea majorității comentatorilor din interbelic. Ca și în romanul germanului, scriitorul român caută să rezume și să analizeze experiența bolii, folosindu-se în acest scop de numeroase cazuri de conștiință, multe dintre ele extreme. Toate cazurile au relevanță pentru „dezbaterea” morală și existențială din roman, formând laolaltă o diagramă elocventă. Unele personaje din romane e posibil să fie „extrase” din experiența lui Blecher la Berck. Aproape sigur, Ernest și Solange au existat în realitate, sau cel puțin prototipurile lor. Prin ponderea observațiilor sale din romanul *Inimi cicatrizate* cu privire la absurdul vieții pe gutieră, Ernest poate părea un dublu al personajului central Emanuel, inventat de autor ca să suplinească zone ale vieții de sanatoriu inaccesibile pentru un nou venit, iar Solange, cu aparițiile ei isteric-demonstrative, ar putea fi pur și simplu iubita „necesară” într-un roman care se ambiționează să descrie prăpăstioase traume afective. Însă ambii au fost arătați de Blecher lui Mihail Sebastian în niște fotografii (reproduse apoi în ediția *Vizuinii luminate* din 1971) în timpul unei vizite făcute de acesta la Roman¹². Un alt personaj revine cu insistență, sub nume diferite, în ambele romane: o fată tânără și plină de viață, cu un destin tragic, probabil cititoare de Lautréamont – „Isa” din *Inimi cicatrizate* (în caietul manuscris *Berck*, „Mab”) și „Tedy” din *Vizuiina luminată*. În scrierile despre Berck, populația sanatoriilor pare una, compusă din tineri puși pe joacă și interesați de amor, care refuză să cedeze bolii și nu se socotesc în primul rând bolnavi. Aceștia se plimbă, fac jocuri și dau petreceri pe care ei înșiși nu le simt drept penibile. Uneori fac baluri costumate, precum acela din *Vizuiina luminată*. A se îndrăgosti într-un sanatoriu li se pare un lucru firesc, pentru care merită încălcate rigorile impuse de medici. Într-un orașel transformat astfel încât să fie confortabil bolnavilor întinși pe gutieră, este ușor, se pare, să uiți că această situație nu este universală. Berck-ul este și oraș turistic, nu doar stațiune de tratament, așa că vara el devine o destinație vilegiaturistică. „Intrușii” sănătoși aduc cu ei amintirea unei lumi în care a fi bolnav reprezintă un handicap. Ei sunt priviți, invariabil, într-o lumină defavorabilă: O „hoardă sălbatică” ce produce o „agitație nesuferită”, transformând sanatoriul liniștit într-o „imensă uzină de ronțait plăci de gramofon”. Jocul stupid pe care-l inventează turiștii plictisiți, pornind toate gramofioanele în același timp, îi agasează pe bolnavi.

O mențiune specială trebuie făcută pentru întâlnirea, probabil spre sfârșitul șederii la Berck, a lui Pierre Minet (1909-1975). Acesta era un tânăr scriitor din cercul revistei „Le Grand Jeu”, format din apropiați ai mișcării suprarealiste situați pe o poziție critică față de inerțiile de gândire ale curentului bretonian¹³. Gruparea, din care au mai făcut parte scriitori precum Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal și Rolland de Renéville, reprezintă poate ceva mai mult decât o disidență a suprarealismului bretonian. Scurta ei existență glorioasă culminează în apariția a trei numere din revista cu același nume (1928, 1929 și 1930, deci în perioada șederii lui Blecher în Franța, fără însă ca românul să publice vreodată în revistă) și într-o polemică cu André Breton, care îi interpelase critic pe tinerii orgolioși în *Al doilea manifest suprarealist*. Scopurile grupului de la *Le Grand Jeu* sunt asemănătoare celor ale suprarealiștilor: „să sfideze raționalismul steril; să găsească «cuvântul absolut» care să redea limbajului un caracter absolut și intuitiv; căutarea unei metafizici a acțiunii printr-o redescoperire a faptului religios în toată puritatea sa”¹⁴. Deosebirea

era că gândirea celor de la *Le Grand Jeu* nu era atât de militant stângistă și admitea autenticitatea unor manifestări spiritualiste (fachirism, telekinezie etc.) pe care suprarealiștii le neglijau. „Cercetarea” celor din *Grand Jeu* însemna luarea în serios a experiențelor parapsihologice, considerate esențiale pentru tipul de revoluție gnoseologică așteptat în contextul modernității ultime, pe care și Breton o preconiza în *Întâiul manifest*. Mai celebrii preopinienți eșuaseră, după opinia tinerilor polemisti, prin experimentele de tip *cadavre exquis*, în zona experimentelor de limbaj lipsite de consecințe. Autor a trei cărți între cele două războaie, *Circoncision du cœur* (1928), *L'homme mithridate* (1928) și *Histoire d'Eugène* (1930), toate apărute în aceeași epocă „Le Grand Jeu”, Pierre Minet face figură, în ochii posterității, de ins preocupat mai mult să-și trăiască viața ca pe o operă de artă decât să o înfăptuiască pe aceasta din urmă. Criticii care s-au ocupat de grupul la care și el a fost afiliat îi reproșează lenea și preocuparea „obsedantă” pentru femei, poate unul dintre motivele pentru care nu și-a creat o operă. Personalitatea lui trece drept „magnetică” în ochii celor care i-au cunoscut. Înainte de a conta ca prețioasă legătură literară, prietenia cu Pierre Minet va fi una valoroasă omenește pentru Blecher, de vreme ce o amintea încă în interviul luat de Gh. Harabagiu în februarie 1937 pentru revista „Rampa”¹⁵. Tot datorită lui va publica Blecher în 1936 poemul *Promenade marine* în revista de grafică avangardistă *Feuillets inutilles* (care se bucura de colaborarea lui Max Jacob), unde apar imagini ale oceanului de la Berck cunoscute ambilor. Și tot lui Minet îi va dedica el poezia *Umblet* din volumul său de debut, cuprinzând expresia unei mari debusolări existențiale, pe care prietenul francez, pensionar al sanatoriilor atlantice și sfătuitor al începuturilor literare ale românului, o va fi înțeles foarte bine: „E un cer fără culoare fără miros fără carne/ Peste pașii mei fără importanță/ Cu ochii închiși umblu într-o cutie neagră/ Cu ochii deschiși umblu într-o cutie albă”¹⁶. Pentru noi, prietenia cu Minet este importantă din cel puțin un punct de vedere: ea marchează un punct cert al apropierii de zona suprarealistă a literaturii franceze din interbelic, și asta înainte de debutul liric în franceză al lui Blecher în „Le Surréalisme au service de la Révolution”.

În numărul 6/1933 al revistei oficiale a mișcării lui Breton, Blecher debutează ca poet cu *L'inextricable position*. Poemul nu este altceva decât un travesti oniric al vieții pe gutieră. El se inspiră vizibil din situații concrete, fabulând în marginea realității bolii: o „rană amplă” care sfredelește pieptul „până la inimă”, imaginea unui cap de cal întors în urmă cu ochiul său mare, în fine, ideea expunerii nemiloase a intimității („gol până la brâu” în fața lumii din stradă care asistă „iremediabil” la gestul, bineînțeles sacramental, al unui călugăr de a căuta „o gură de aer liniștit” unde să-și „depună inelele”). Datorită biografismului pregnant, ne putem pune întrebarea dacă acesta mai este suprarealism, liberă asociere de cuvinte și imagini, sau lirism pur și simplu modernist. S-ar putea spune că, publicând în paginile organului suprarealist, Blecher nu face un act de credință față de ortodoxia curentului, ci introduce un cal troian în cetate. Desigur, nu destabilizarea suprarealismului comunizant bretonian era obiectivul său, ci prezența într-unul dintre forurile cele mai înalte ale avangardei europene a momentului. Sensul poemului pare a fi altul decât cel de a realiza „hazardul obiectiv” prin asocieri imprevizibile de cuvinte. În text, puternica amprentă biografică este suprapusă unei viziuni de coșmar. Dar viziunea onirică exprimă, de astă dată, o aventură a realului. Tehnica avangardistă este folosită pentru iluminarea unor semnificații existențiale. Rana din piept („une large blessure s'enfonçait dans ma poitrine”), emblemă

a bolii, produce un sentiment de umilință, și nu durere. Putem citi aici o alegorie a suferinței morale („j'étais nu jusqu'à la ceinture”) pe care toate textele despre epoca Berck o mărturisesc. Nu foarte suprarealist, poetul începător Blecher va fi căutat să obțină certificatul de valoare și notorietate dat de colaborarea la o revistă celebră în toată lumea. În același timp, putem bănuși că atașamentul blecherian față de cauza suprarealismului poate fi trecut în contul dorinței lui de apropiere față de mișcarea românească de avangardă, pe care o ghicea afină preocupărilor sale literare. În primăvara anului 1934, Blecher se va prezenta, epistolar, lui Sașa Pană în calitatea lui de poet publicat de „Le Surréalisme au service de la Révolution”.

* * *

În ce privește lecturile, Lautréamont (împrumutat de la „Isa”) este autorul acestei perioade, citit cu fervoare și ducând fără greș spre suprarealiștii francezi. În *Inimi cicatrizate* este citat episodul hermafroditului din cântul al doilea al *Cânturilor lui Maldoror*: „Acolo, într-un tufiș înconjurat de flori, doarme hermafroditul în somn adânc pe iarbă, umed de lacrimile sale. În jurul lui pasările trezite contemplă fermecat fața-i melancolică în timp ce privighetoarea a încetat să cânte cavatinele ei de cristal... Pădurea a devenit solemnă ca un mormânt...”¹⁷. Nu poate fi lipsită de semnificație alegerea tocmai a acestui fragment din vestita carte a lui Lautréamont. Pe de o parte, scriitorul francez născut în Uruguay îi este confratern lui Blecher prin estetismul paradoxal, ce semnaleză o criză. „Mania bizară” din romanele blecheriene de a descrie o experiență în termenii alteia are multe în comun cu celebrele comparații scandaloase lautréamontiene, de felul acesteia: „Frumos precum vițitul de conformație congenitală a organelor sexuale ale bărbatului, constând în scurtimea relativă a canalului uretrului și a diviziunii sau absenței peretelui inferior”¹⁸. În același timp, e de bănușit că și literatura revoltei metafizice transportate pe teren moral a lui Lautréamont i-a vorbit într-un mod direct tânărului bolnav. „Hermafroditul”, cu alte cuvinte insul aflat dincolo de bine și de rău, adormit în propria frumusețe și scaldat de propriile lacrimi, care suferă de ultragiul întregii existențe, a cărui damnare este tocmai semnul elecțiunii sale, deschide o problematică la care va participa, nu peste mult timp, și scriitorul român.

Lautréamont este apreciat în *Inimi cicatrizate* pentru neobișnuitul calităților sale literare, reunite într-o formulă valorizatoare superlativă de tip antiliterar, pe care și unii dintre comentatorii *Întâmplărilor* (Mihail Sebastian, Miron Grindea) o vor folosi în întâmpinările lor critice din 1936: „cartea asta nu semăna cu nici un vers, cu nici o dulcegărie poetică, cu nici o criză de literatură. Conținea un fluid veninos ce încet, încet și pe măsură ce era cetit, intra direct în sânge și crea amețeli și febre ca un subtil și virulent microb”¹⁹. Lectura este prezentată ca o contagiare infecțioasă, o imagine care ar trebui să pară odioasă într-un roman a cărui temă era boala. Dar mai importantă este, se vede, asocierea cărții cu sugestia vieții, chiar și amenințată de morb. Cartea capătă conotații din sfera „adevărului”, a „autenticității”, ceea ce antrenează o respingere a „literarului”. Puțin mai jos, într-o imagine memorabilă, pe care Gh. Harabagiu o va folosi în interviul luat lui Blecher în 1937, cărțile sunt descrise încă o dată sub specia ambiguității, ca făcând parte dintr-un interregnum, nefiind nici vii și nici moarte, ci supraviețuind la hotarul indecis dintre două lumi: „O carte nu e nimic, nu este un obiect, spuse Isa. E ceva mort... care conține lucruri vii...”

ceva ca un cadavru intrat în putrefacție în care foșnesc mii și mii de gândaci”²⁰. Cartea trebuie să neliniștească, să părăsească regimul inert al descriției și parabilei și să invadeze într-o manieră categorică viața cititorului ei, să-l schimbe. Într-un astfel de context, conjurarea cititorului să părăsească lectura de la prima pagină a *Cânturilor lui Maldoror* venea cum nu se putea mai bine: „Nu e bine ca toată lumea să citească paginile ce stau să urmeze; câțiva doar vor gusta acest fruct amar fără primejdie. Prin urmare, suflet sfielnic, înainte de a pătrunde mai adânc în aceste sihle necercetate, îndreaptă-ți călcăiele îndărăt și nu înainte”²¹.

* * *

Convins că drumul său este literatura, Blecher îi trimite lui Tudor Arghezi în august 1929, la revista „Bilete de papagal”, două proze urmate de o serie de aforisme paradoxale. Dat fiind că revista își încetase temporar apariția, ele au fost tipărite abia o dată cu reluarea acesteia, în vara lui 1930. „Am avut atunci o dublă bucurie”, mărturisește autorul. „Mai întâi aceea de a mă vedea «tipărit» și apoi aceea de a ști că manuscrisele mele interesează pe cineva, de vreme ce fuseseră păstrate atâta timp”²². Prozele au subiecte din atmosfera de sanatoriu, dar fără preciza pentru cititorul neprevenit despre ce e vorba, ceea ce provoacă descumpănire. Mai mult decât spectaculozitatea vieții pe gutieră, pitorescul moral al bolii îl activează pe prozatorul Blecher. În prozele sale de debut apar un spaniol slobod la vorbă, dar pudic în același timp (*Don Jazz*), dar și un adolescent egiptean cu temperament liric, aflat în căutarea unei „raze verzi” parcă desprinse din Jules Verne (*Herrant*). Textele descriu momente încărcate emoțional ale vieții bolnavilor, cu o sobrietate care nu se trădează nici atunci când atinge momentele cele mai tensionate. Prima proză, *Herrant*, apare la 29 iunie 1930 și cuprinde o scenă tipică din Berck, cu un simbolism apăsător, pe care romanul de mai târziu, *Inimi cicatrizate*, îl va evita. Doi tineri întinși pe gutieră, aflați pe dig, așteaptă apariția unei raze verzi cu puteri miraculoase de vindecare, căreia Herrant, egipteanul bolnav de 25 de ani, vrea să-i încredințeze dorința de a fi iar sănătos. Dar atunci când raza verde apare, Herrant e adormit. Damnarea tânărului în boală este atribuită, cu o tandră superstiție, acestui moment de oboseală. Momentul este încărcat de patetism, de un patetism însă cenzurat, lăsat să răsune doar în conștiința cititorului. Cu timpul, Blecher va renunța chiar și la aceste diafane moduri de a solicita adeviziuni afective. Debutul său cu o proză de sanatoriu rămâne unul mai degrabă simbolic decât relevant estetic²³.

Schița *Don Jazz*, apărută la 13 iulie, are altă miză: aceea de a reprezenta o dramă într-o manieră estetizantă, înstrăinând-o astfel de semnificația ei emoțională. În acest scop, este adus în scenă personajul, împodobit cu un nume flamboaiant și exotic, cel din titlu, plin de timiditate dar plăcându-i să aducă vorba, pe ocolite, despre bordelurile din Buenos Aires, făcând astfel aluzii la un mod de viață senzațional ce i-a aparținut cândva (comentariul naratorial evocă numele unui reporter francez, călător pe meridiane îndepărtate din interbelic: „Asta era curat Albert Londres”). Individul este construit într-o manieră antipsihologică, oarecum urmuziană, însă spre deosebire de precursorul avangardist, personalitatea descompusă este unificată ulterior la nivel simbolic: „Dacă spaniolul nostru n-ar fi fost construit dintr-o singură bucată, acțiunile diferitelor lui organe ar fi alcătuit o serie nesfârșită de asasi-

nate intime²⁴. Organismul său pare a asista la un conflict între tuse și strănut. În vorbă este șovăitor, dar în gesturi este violent: „Gestul față de vorbă era ca un stâlp față de o rugăciune și invers”²⁵. De aceea, moartea lui Don Jazz nu poate surveni decât ca o ciocnire inevitabilă a unor contradicții interne ale persoanei sale. Sinuciderea unui om atât de inegal cu sine însuși, instabil, minat de incertitudini este descrisă ca o coregrafie implacabilă, trasând o figură geometrică perfectă la intersecția unui gând „înălțat până la lună” cu orizontala pistolului ținut în dreptul tâmpiei: „Glonte a pornit deci de la o tâmplă la alta orizontal, a întâlnit gândul vertical și la încrucișare Don Jazz a murit”²⁶. Este în această relatare ceva din nonșalanța lui Arghezi prozatorul, nonșalanță care creează puternice efecte de comedie neagră, de fantastic și grotesc, în *Cimitirul Buna-Vestire*. Poate că și această asemănare va fi contribuit la reținerea textelor în arhiva „Biletelor” până în momentul publicării lor. Poate mai importantă este asemănarea cu personajele lui Urmuz, și ele descărnate și descompuse în părți autonome, care nu-și mai găsesc rostul împreună. Ca autor de proză scurtă, Blecher poate explica posteritatea lui Urmuz, dincolo de exercițiile solipsiste ale unor Grigore Cugler sau Moldov. El utilizează „metoda” urmuziană a obiectificării personajului, a descompunerii lui în părți componente, ca pe un mecanism (se înțelege, stricat), pentru ca apoi să denunțe această descompunere ludică și să transforme estetismul în dramă. Este vorba deci de o depășire a psihologismului pentru o mai puternică reliefare a umanului, prin metaforă și simbol.

Aforismele intitulate *Limite* și apărute în august 1930, în numerele 469, 470 și 471 din revista argheziană, conțin reflecții de natură morală despre paradoxurile naturii umane. Primul aforism blecherian publicat în fruntea grupajului *Limite* din „Bilete de papagal”, reprezentând deci „punctul de plecare” al divagațiilor sale despre „principiile furtului și ale proprietății”, oferă posibilitatea de studia un interesant caz de cenzură în perioada comunistă. Maxima nu a fost publicată niciodată în volum: dacă în cazul ediției *Vizuina luminată* realizată de Sașa Pană în 1971 se poate lesne înțelege de ce, eliminarea sa din ediția realizată în 1999 de către Aius și Vinea este o neglijență. Iată aforismul: „Idealul proletarului e de a deveni burghez”²⁷. Început astfel, grupajul de cugetări din nr. 469 (10 august 1930) al „Biletelor” dezamorsează tenta socialistă a frazei imediat următoare: „Principiile furtului și ale proprietății sunt aceleași, o știm cu toții”. Astfel formulat, aforismul nu mai are o rezonanță atât de apropiată de aceea a celebrei maxime a lui Pierre-Joseph Proudhon („Ce e proprietatea? Proprietatea e furt!”). Tânărul Blecher formulează, firește schematic, o imagine a scării sociale ca formă a devenirii: muncitorul vrea să devină burghez, burghezul vrea să se îmbogățească și să parvină într-o societate în care principiile furtului și cele ale proprietății se confundă. În cele din urmă, nu trebuie să ne ferim a constata, sub masca paradoxului, o simplă banalitate: „Principiile furtului și ale proprietății sunt aceleași, o știm cu toții./ Procedurile diferă însă printr-un acord reciproc, iată ce ignorăm”. *En moraliste*, tânărul scriitor arată cu degetul înspre masa nenumită a acelor care confundă îmbogățirea cu furtul. Gest ineficace, numai aparent paradoxal.

Mai apoi, Blecher pare preocupat de motivațiile mărunte ale actelor sociale, ceea ce dovedește instinct de prozator: „Detest amabilitatea ce ne-o acordă anumite persoane în virtutea faptului că am asistat la o gafă ce-au făcut-o cândva”. Însă tot el coboară pe urmă la o aforistică minoră, cu judecăți categorice, în care paradoxul (nereușit) nu e decât o figură de stil, nu o formă de reflecție: „Scara prostiei trece prin toate capetele; privirile o scoboară”. Dez-

lănțuit lautrémontian, invectivând bunul simț în toate formele sale, oricât de benigne, este Blecher în momentul în care condamnă, cu un aer intolerant, lipsa dorinței de a risca: „Instinctul de conservare e starea cea mai pură, însă cea mai agresivă, a prostiei”. Aerul avangardist al afirmației amintește de revoluționarii violenți precum Aragon, Dali, dar și Geo Bogza și Stephan Roll. Dar emițătorul acestei fraze este un bolnav întins veșnic la orizontală, nu un revoluționar al literelor. Trebuie să detectăm atunci o notă de exasperare, nu doar o simplă formă de retorică angajată. În fine, tânărul scriitor lansează și unele considerații cu un aer mai general, prefigurând datele teoriei „irealității” pe care o va „aplica” în scrierile ulterioare. Lumea îi pare un congres aleatoriu de circumstanțe, un joc al hazardului, în care a căuta cauzalități este mai mult un joc de societate motivat de vanitate și de idealismul bunului-simț, blagoslovit mai sus cu numele de prostie. Oamenii de știință, ca investigatori ai regulilor după care funcționează universul, devin simpli roboți orgolioși ai unei necesități sociale de certitudine, lipsindu-le eroismul unei rimbaldiene plecări în necunoscut. Știința este deci denunțată ca formă a confortului mental al burgheziei moderne, cu toate racilele spirituale pe care această urgisită clasă le moștenește din vremea romantismului și a decadentismului: „Idealismul omului de știință constă în credința unor necesități ignorate. E egoismul lui justificator și orgoliul lui social”. O viziune despre lume este astfel respinsă de tânărul scriitor pentru lipsa ei de curaj în a-și asuma întreaga complexitate a existenței. Argument avangardist, se poate spune, la care suprarealiștii sau colegii de la *Le Grand Jeu* ar fi subscris oricând. „Omul de știință: a-și calcula iluziile”, punctează încă o dată ironic scriitorul.

În ultima serie a aforismelor trimise de la Berck Plage, Blecher se răfuește încă o dată cu nevoia burgheză de a fi consecvent, sugerând parodic până unde poate duce asimilarea mecanicistă a uzanțelor comunității: „Dacă am fi perfect logici, ar trebui să adormim îndată ce ne-am trezit”. Încercând să privim, ușor abuziv, opera blecheriană ca pe un vast intertext intern, în care fiecare rând îl amintește pe unul anterior sau îl prevestește pe altul, încă nescris la acea dată, putem vedea în acest aforism o anticipare a viziunilor profund imaginative ale unor lumi paralele, compuse din goluri sau din umbre, în romanul din 1936. Încă o dată își încordează autorul nervul observației morale în aforismul: „Modestia arivistului, suprema lui voluptate”, prin care este punctat un paradox veritabil. Arivistul își găsește alibiuri pentru viciul său în virtuți minore, indiferente, cu caracter compensator. Același tip de alibi va fi identificat în *Inimi cicatrizate*, unde dorința directorului sanatoriului de a alina cumva durerea rudelor unui bolnav decedat recent este deviată către... o porție suplimentară de sparanghel cât mai gros la masa de prânz. Din aceeași serie care anunță romancierul face parte și aforismul: „Orgoliul, mai uman decât viața”. Într-adevăr, o trăsătură accentuată a personalității, chiar negativă, poate fi socotită mai umană decât însăși viața, dacă prin „viață” înțelegem un concept teoretic vast și vag. În aceeași logică, și egoismul (orgoliul era „o varietate a egoismului”, după Taine) este un puternic motor al vitalității. După cum, probabil, boala cu servituțile ei poate fi socotită ea însăși vie, chiar vitală.

NOTE

- ¹ M. Blecher, *Întâmplări*, ed. cit., p. 129.
- ² „Berck, orașul damnaților”, în M. Blecher, *Întâmplări...*, ed. cit., p. 353.
- ³ Idem, p. 354.
- ⁴ Idem, p. 355. Trebuie spus că Blecher a făcut parte dintre cei puțini care își permitau să închirieze o trăsurică cu cal la prețul unui Rolls-Royce, după cum o arată fotografiile de la Berck. Compasiunea omenească nu putea însă să lipsească din formula personalității acestui romancier, vorba lui Liviu Petrescu, al „condiției umane”, atât de acut observator al variatelor suferințe.
- ⁵ Idem, p. 356.
- ⁶ M. Blecher, *mai puțin cunoscut*, ed. cit., p. 165.
- ⁷ M. Blecher, ms. *Berck*, caiet 3, p. 24.
- ⁸ M. Blecher, *Întâmplări*, ed. cit., p. 139.
- ⁹ Idem, p. 253.
- ¹⁰ Idem, p. 354.
- ¹¹ Idem, p. 48.
- ¹² Mihail Sebastian, op. cit., p. 103.
- ¹³ Constantin Pricop, „*Le Grand Jeu*”, în *Analele științifice ale Universității Alexandru Ioan Cuza, secția Literatură*, tom LI, 2005, p. 146.
- ¹⁴ Roger Gilbert-Lecomte, apud Constantin Pricop, op. cit., p. 146.
- ¹⁵ „În viața mea, două întâlniri au fost de covârșitoare importanță: aceea cu Pierre Minet într-un sanatoriu din Berck [...] și aceea cu Geo Bogza.” M. Blecher, în *Romanul românesc în interviuri*, București, Minerva, 1985, p. 373.
- ¹⁶ M. Blecher, *Întâmplări...*, ed. cit., p. 327.
- ¹⁷ Idem, p. 183.
- ¹⁸ Lautréamont, *Opere complete*, trad. de Tașcu Gheorghiu, București, Univers, 1976, p. 167.
- ¹⁹ M. Blecher, op. cit., p. 184.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Lautréamont, op. cit., p. 23.
- ²² M. Blecher, în *Romanul românesc în interviuri*, ed. cit., p. 372.
- ²³ Proza *Herrant* va fi reluată după doar o săptămână de la apariție în ziarul „Curentul Romanului”, pe prima pagină, în cadrul rubricii „În loc de medalion...”, având următoarea introducere din partea redacției: „Prietenul și colaboratorul nostru d. Max Blecher ne-a făcut o surpriză. În liniștea convalescenței sale, satisfăcând curiozitatea literară a sa și a altora, a așternut cu o dexteritate de expert câteva din impresiile galvanice ale inerției sale dureroase. Le plagiem cu plăcere pentru cetitorii noștri care nu le-au savurat încă în «Biletele de papagal» în care au apărut”. „Curentul Romanului”, 6 iulie 1930, an I, nr. 17, p. 1.
- ²⁴ M. Blecher, *Întâmplări...*, ed. cit., p. 342.
- ²⁵ Idem, p. 343.
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ Aforismul a fost restituit de către Ioana Pârvulescu în art. „Blecher – 60 de ani de la moarte – În imediata lui singurătate...”, „România literară”, nr. 20/1998.

GIOVANNI ROTIROTI

Maiestatea Sa, Absurdul

Ionescu și fantasma Rinocerului, Roma, II, Filo, 2009

Într-o dimineață de duminică, un rinocer năvălește într-un oraș liniștit de provincie. Stupoare. Rinocerul este urmat de un alt rinocer. Panică. De acum nici măcar scepticii și relativiștii nu se mai pot opune evidenței: rinocerii se multiplică și invadează puțin câte puțin întreaga comunitate. Dar se descoperă că nu este o invazie: este vorba de ființe umane care suferă rând pe rând o transformare, metamorfozându-se treptat în animale cu un corn sau două. La sfârșitul piesei pe scenă rămâne un singur om, poate ultimul... spune că își va lua carabina și că va încerca să reziste invaziei rinocerilor. Numele lui este Bérenger. Spectatorul nu va ști dacă până la urmă protagonistul se va transforma sau nu în rinocer precum ceilalți. Bérenger nu este un erou; nu deține nici o virtute eroică. Bérenger este un oarecare, un om obișnuit, sosia sau dublura lui Eugène Ionesco, anti-eroul, protagonist fără voia lui din *Rinocerii*.

Ce este *Rinocerul*? Rinocerul este *Odontotyrannos*, adică o fantasmă individuală cu semnificație colectivă, de masă, aproape. Am împrumutat termenul de *Odontotyrannos* de la Norman Manea, care în cartea *A cincea imposibilitate* l-a împrumutat de la neo-pitagoreicul Filostrat, care, la rândul lui, îl împrumutase din Cartea lui Daniel (7.7). În literatura iudaică apocaliptică indică forța devastatoare pe care tiranii ar fi recreat-o cu reînnoită vitalitate pornind de la spaima escatologică, încarnată de însuși *Odontotyrannos*. În tradiția indiană, *Odontotyrannos* este un animal fantastic cu dinți de fier; este o creatură neobișnuită născută din cârți.

Cu titlul acesta am vrut să subliniez legătura strânsă ce există între animal, sacralitate și puterea autoritară. Acest raport se referă în mod fundamental la om, adică la acel animal politic care, după Aristotel, este înzestrat cu capacitatea de a se exprima, de a trăi în comunitate și care, probabil, știe, dar nu cu precizie, că mai devreme sau mai târziu îi va veni rândul să moară. Cel puțin așa gândește Eugène Ionesco.

Rinocerii reprezintă imaginea totalitarismului politic și ideologic care s-a transformat în mit, istorie, povestire și, în cele din urmă, în operă teatrală. Eugène Ionesco a purtat mereu cu el în timpul conferințelor sale în lumea întreagă, *Rinocerii*. *Rinocerii* este o obsesie personală, o îngrijorătoare extraneitate care se instalează ireductibil în subiectivitatea

umană, este poate însuși gândul chinuit al operei ionesciene pornind de la experiența trăită în tinerețe în România. Cartea aceasta... parcurge locurile fundamentale care poate au contribuit la formarea acestei fantasmе trans-individuale și trans-ideologice. Nu este o întâmplare că, pentru a încerca să răspund la întrebarea ce este un *rinocer*, am pornit de la opera scrisă în limba română la începutul răsunătoarei sale cariere literare când Ionesco era doar un neînsemnat Eugen Ionescu în România, mai precis, așa cum s-a scris de mai multe ori, când Eugen Ionescu era un om oarecare.

În ceea ce mă privește, am întâlnit personal *Rinocerii* într-un îndepărtat 13 noiembrie al anului 1986. La acea dată Eugène Ionesco, de faimă mondială, inițiatorul consacrat al teatrului absurdului, a susținut o conferință despre *Rinocerii* la teatrul „Badia Fiesolana”, de pe lângă Institutul Universitar European, nu departe de Florența. Îmi amintesc că autorul nu a vorbit imediat despre piesă sau motivele profunde care l-au împins să creeze această operă.

Spre uimirea generală a celor prezenți în sală, Ionesco fără să stea pe gânduri și fără să dea nici o indicație de regie – poate doar aceea de a se evita sforăitul pentru a nu trezi spectatorii care inevitabil ar fi adormit în scurt timp – începu să citească în întregime povestea pornind chiar de la titlu, *Rinocerii*, timp de o oră, într-o franceză impecabilă, franceza Academiei Franceze. Era ca și când m-aș fi aflat în fața unui La Fontaine renăscut, un abil narator, un povestitor de fabule. Soția lui Ionescu, Rodica, colega de nedespărțit din vremea studenției, era în primul rând, îl asculta mulțumită ațipind și ea din când în când preț de câteva secunde.

În acele timpuri spectatorii prezenți la eveniment nu știau că dramaturgul originar din Slatina căuta cu acea ocazie să-și regleze în mod public conturile cu Tânăra Generație, adică cu acea generație de scriitori, prietenii lui, filozofi și artiști care împreună cu el fuseseră protagoniștii vieții culturale românești dintre cele două războaie, adică generația Criterion. Cartea încearcă să prezinte principalele trăsături ale acestei experiențe comunitare care a avut ca protagoniști pe Mircea Eliade și pe Emil Cioran, printre alții.

Dar să ne întoarcem acum la întrebarea pe care ne-am pus-o inițial. Ce înseamnă *Rinocerii*? *Rinocerii* funcționează ca un nume propriu. Înseamnă fie rinoceri la plural fie rinocer la singular. Limba franceză păstrează această ambiguitate. Prin această piesă din 1960 Ionescu revizitează un episod dureros din viața lui, petrecut cu douăzeci de ani în urmă. Aceasta înseamnă că *Rinocerii* este o reformulare *a posteriori*, *après coup*, ceva ce se petrece numai după, mai târziu, a lucrurilor deja întâmplate. *Rinocerii* este deci o operă autobiografică care se referă la anii pe care Eugen Ionescu i-a petrecut în România în momentul în care naționalismul autohton se transforma într-o veritabilă isterie colectivă, o ciudată și îngrijorătoare boală psihică, adică o epidemie rinocerescă.

Din punct de vedere istoric, ideologia extremistă a Legiunii arhanghelului Mihail (mișcare filofascistă română) începuse să convertească la convingerile ei mulți intelectuali din tânăra generație, o mare parte dintre aceștia fiind prieteni apropiați ai lui Eugen Ionescu. Autorul povestește această ciudată experiență în jurnalele sale atât în limba română cât și în franceză. Își amintește că aceștia începeau să capete inconfundabile trăsături zoomorfe. Era vorba de o experiență halucinantă, de transpunere imediată a unui delir. Ionescu afirmă că se simțea din ce în ce mai singur și izolat de ceilalți, spune că era înconjurat de persoane dure ca pietrele, periculoase ca șerpii, implacabile ca

tigrii. Se întrebă: cum s-ar putea vorbi cu un tigru sau cu o cobră? Cum să convingi un lup sau un rinocer? Cum să te faci înțeleș de el? Se simțea ca și când ar fi fost ultimul om pe o insulă plină cu monștri. Din acel moment începuse să simtă că nu mai reprezenta nimic pentru prietenii lui și că, dimpotrivă, el era anomalia pentru ei, că el era monstrul.

Tot din jurnale aflăm că după ce carismaticul leader al Legiunii, Corneliu Zelea Codreanu, a fost asasinat din ordinul regelui – la acea dată în România toată lumea înțeleșese ca era vorba de o adevărată crimă de stat – din acel moment, se spune, Eugen Ionescu resimte direct propagarea unui virus contagios, o reală pandemie psihică de conținuturi ideologice și propagandiste. Conform spuselor lui Ionescu, această boală a spiritului, nu numai că este extrem de contagioasă, dar nu este deloc absurdă, ci urmează o logică internă precisă de tip spectral. Este ca și cum rinocerul, adică omul care a contractat rinocerita, ar fi fost posedat de un cadavru viu, un reînviat care pune stăpânire într-un mod nimicitor pe psihicul intelectualilor din tânăra generație într-o manieră colectivă. Ionescu este de părere că, istoric vorbind, tocmai acești intelectuali rinocerizați poartă responsabilitatea efectivă a propagării bolii psihice în cadrul societății civile românești. Această vină revine mai ales prietenilor care s-au lăsat îmbolnăviți de extremismul politic. Ei s-au lăsat vampirizați de Rinocerul spectral asemeni lui *Macbeth* de Shakespeare.

În jurnalul său, Ionescu constată că de la acea dată în România funcționează o societate filozofică extrem de periculoasă pentru viața democratică. Această societate de filozofi este condusă de un profesor universitar (adică Logicianul din *Rinocerii*). Această societate s-a convertit la mistica legionară și de acum înainte va aparține, în fapt, familiei spirituale a Gărzii de Fier. Din mărturiile elevilor săi, se știe că acest profesor era înzestrat cu o puternică carismă socratică, apreciată de studenții din București. După șederea în Germania nazistă din 1933 – nemaivând nicio considerație din partea suveranului Carol al II-lea cu care fusese coleg de liceu – acest profesor imaginează alături de aleșii săi o „comunitate politică și spirituală de destin” care ar fi trebuit să stingă supărarea maselor de tineri educați și a șomerilor nemulțumiți de viața lor. Comunitatea aceasta spirituală și politică ar fi trebuit deci să vehiculeze o astfel de nemulțumire în scop revoluționar pentru mântuirea patriei. Ar fi fost o revoluție antiinstituțională și antiliberală. Ionescu afirmă că reprezentanții acestei comunități filozofice și politice invadează deja toate ziarele, revistele, radioul. Țin cursuri la universitate și conferințe în teatrele capitalei și în provincie, scriu cărți, discută, vorbesc și acoperă totul cu zgomotul lor asurzitor. Viziunea lor despre lume a devenit dominantă și cine nu gândește ca ei va fi pierdut.

Situația se înrăutățește în România. Regele impune de fapt, o dictatură personală. Girează prevederi antisemite și promulgă pedeapsa cu moartea. Dacă pe de-o parte suveranul combătea secta mistică a Legiunii, pe de altă parte, folosea în scopuri personale propaganda ideologică ce se făcea în numele geniului inegalabil Codreanu. Căpitanul e mort! Trăiască Căpitanul! Spectrul Căpitanului supraviețuiește astfel rămășițelor sale pământești. În timp ce corpul fizic al lui Codreanu este un cadavru, celălalt, cel ideal, supraviețuiește în dimensiunea lui spectrală și fantomatică. Eugen Ionescu este neliniștit. Se simte singur și abandonat de prietenii de odinioară. Încearcă să fugă din România. Spune că i s-ar fi putut întâmpla orice: o posibilă contaminare ideologică, o metamorfoză definitivă precum prietenilor lui, să se

transforme în câine, să fie bântuit de Demonul Legionarilor. Se convinge că nu se mai poate imuniza. Contaminarea este imposibil de evitat.

În piesă, Bérenger ezită; conformismul, crede el, ar putea fi mult mai sigur. Poate ar putea fi în avantajul lui, ca antidot al neliniștii sau al greșelii de a nu fi ca ceilalți. Dar acest raționament nu se susține. El nu reușește să fie ca ceilalți. Nici măcar nu știe prea bine de ce. Panică totală. Eroismul lui Bérenger, în piesă și povestire, apare deci ca fiind involuntar. Alegerea nu este conștientă. Aceasta este trăsătura etică a piesei și a povestirii. Nu este vorba așadar de o decizie calculată sau chibzuită. Poate tocmai faptul că Bérenger este un anti-erou este ceea ce îl face simpatic publicului spectator în ciuda evidentelor defecte de ordin comportamental. Pe scenă Bérenger este mereu amețit, aproape îmbătat. Este ca și cum ar trebui să bea pentru a mai avea curajul să vorbească cu prietenii.

Bérenger, după cum se știe, este alter ego-ul ionescian. Este sosia unui Eugen Ionescu oarecare, un om ca oricare altul din România, un *everyman* anonim fără nici o virtute eroică tradițională. Obsedat de propria fragilitate și de propriile slăbiciuni, Bérenger refuză pur și simplu să fie altceva decât ceea ce este. Dar nu cunoaște cauza și nici motivația acestui lucru. Ceva, aparent singular sau simptomatic, îl împiedică să se alătore corifeilor Legiunii. Poate nu are calitățile lor, nu este capabil ca ei, sau poate exact sloganurile, ordinele, indicațiile, trecerea rinocerilor la actul politic îl împiedică să se adapteze, să stea în rând, să se înregistreze într-o poziție netă și clară în interiorul comunității prietenilor lui intelectuali.

Poate sunt de vină anumite cuvinte, o anumită limbă, o anumită sonoritate perversă ce îl determină pe protagonist să dea înapoi, să nu adere la viziunea dominantă, aparent conciliantă, regulamentară, conformistă. Toți vor să facă revoluție. Toți spun același lucru. Este un refren care îl obsedează continuu. „Iată un slogan rinoceresc, – scrie – un slogan de om nou – pe care un om nu îl poate înțelege: totul pentru Stat, totul pentru Națiune, totul pentru Rasă. Asta mi se pare monstruos, evident”. Și apoi se întreabă: „Dar ce este Statul, ce este Națiunea și ce este societatea?” Ionesco încearcă să-și dea anumite răspunsuri: „Sunt abstracțiuni. Umanitatea nu există. Nu sunt oameni, societatea nu există, există numai prieteni. Pentru un rinocer nu este același lucru. Pentru mine Statul este o fantasmă. Pentru el, persoana concretă este fantasmă.”

Din nou fantasma, reînsuflețitul, logica spectrului din *Rinocerii*. Cuvintele lui Ionesco reflectă afecțiunea animalică care izvorăște din forța suverană a legii, adică din frică, din teroarea generalizată. Un cuvânt rinoceresc se naște atunci când legea morală devine un dispozitiv pervers. Această lege cere contractanților săi o formă absolută de supunere în schimbul protecției. Asistăm la exacerbarea monstrului, a animalului, a bestiei și a autorității puterii. Figurile legii, ale Statului națiune, ale fricii suverane, care stau la baza contractului civil, sunt emanații animalice ce provin genealogic din Hobbes, Machiavelli, din fabulele lui La Fontaine, din creaturile bizare ale lui Urmuz, și chiar din *Metamorfoza* kafkiană a lui Gregor Samsa.

Zeul fetiș, ce dă glas chemării Legionarilor, este în realitate un mort. Artificiul pervers al legii spectrelor transformă viața socială într-o mașinărie sadică pe un fond mitic și xenofob. Este o logică implacabilă, indecentă, un mecanism dereglat. Este o nevoie de absolut care se alimentează în vederea unei izbăviri în lumea de dincolo. Ofranda adusă acestui zeu obscur implică sacrificiul suprem, care nu este numai acela al vieții reale (al organismului

biologic), dar este înainte de toate, moartea cuvântului, sfârșitul umanității și al vieții, adică a ceea ce îi aparține în mod exclusiv.

Rinocerii nu vorbesc; urlă, sunt capturați de un dispozitiv pervers care îi împinge spre o convulsie motorie ce este în întregime purtătoare de moarte. Legea și crima în logica aceasta sunt inseparabile și se supun unei puteri absolute, ce nu admite replică. Este implacabila lege a Rinocerului.

Ceea ce Ionesco pune în scenă nu este numai denunțarea contaminării ideologice, ci mai ales pulsiunea acefală care împinge rinocerii spre competiție spasmodică, fanatism, cinism, spre voracitatea puterii care îmbracă idealismul religios și care se conturează ca o știință infailibilă. Toate acestea înainte ca dictatura reală, aceea a sentințelor inapelabile, să se instaleze în ganglionii atrofiați ai gândirii și să-și asume caracteristica definitivă a mutației psiho-antropologice. Ionesco stabilește astfel o echivalență între *Omul nou*, – acela preconizat de ideologia totalitară – și *Rinocer*, invenție a fantasmei subiective.

Pentru Ionesco *Omul nou*, împlinit, comunitar, spiritual, cu destin eroic, adus în prim plan de ideologia totalitară, este omul mort-viu, cadavrul care trăiește în lumea spectrelor, a *strigoilor* și a *vampirilor*. Adevăratul parcurs al *Omului nou* este oribil și absurd, aducător de moarte, dar și neliniștitor, mistic și agresiv. Este vorba deci de un nou tip de subiect îngropat viu, care îl abolește pe cel vechi.

Urmând până la capăt această logică a sacrificiului, mutația antropologică a unui astfel de subiect supus certitudinii stabilite de orizontul narcisist al comunității fuzionale poate ajunge numai la acordul (auto)distrugerii fizice de sine și a celuilalt. Subiectul rinocerizat ajunge astfel să se găsească pe pământul nimănu, în terenul morții reale, un teritoriu în care orice ordine simbolică este suspendată și unde sunt abolite toate diferențele în numele unei logici implacabile și neprimitoare care elimină tot ceea ce apare ca fiind corp străin în imaginarul social al națiunii.

Prietenii lui Eugen Ionescu au devenit de nerecunoscut. Sunt fantasme, fantasme de animale sau animale-fantasme, însă „amintirea îndepărtată”, „enorma deziluzie” ce pare a-l scufunda pe Eugen Ionescu „într-o beznă fără sfârșit” este aceea legată de „A.”, prietenul pe care cu câțiva ani în urmă Eugen Ionescu îl apărase în presă susținându-l pentru câștigarea premiului literar al Fundației Regale care, pe bună dreptate, ar fi trebuit să-i revină. Iată mărturia dezorientării ionesciene, făcute direct, fără ocolișuri, la vederea prietenului apropiat, și el, ca și ceilalți, târziu legionarizat.

„L-am întâlnit recent pe A. Nu ne mai putem înțelege, s-a schimbat, este altul, un altul ce poartă același nume. Odată, nu cu mult timp în urmă, când îi pronunțam numele, când îi scriam numele, când îl vedeam, sau când mă gândeam la el, inima mi se lumina; simțeam o prezență călduroasă și reconfortantă. Nu mă mai simțeam singur. Acum, când îi scriu sau pronunț numele, când îi revăd în gând chipul, mă cuprinde groaza, aproape ura, o mâhnire profundă. Numele lui îmi părea a fi cel al unui arhanghel. Acum a devenit barbar, sau așa mi se pare mie, ba mai rău, a devenit numele unei hiene sau al unui câine.

Cu câțva timp în urmă, locuia într-o casă micuță în mijlocul unei grădini imense. Grădina era păzită de un câine enorm, un bulldog, pe jumătate sălbatic, foarte urât, de o cruzime prostească. În timpul zilei era legat în lanț, nu avea prieteni. [...]. Implacabil și feroce. Este singurul câine cu adevărat idiot din câți am văzut vreodată. Nu lătra niciodată. Sărea în liniște la oricine gata

să-l transforme în bucăți. Odată, în timpul zilei câinele a reușit să scape din lanț. A. se află în fața câinelui. Câinele sări peste el. A., țipând, a luptat câteva minute cu câinele, într-o încăierare atroce. După ce s-a reușit separarea lor, A. era livid, cu chipul altcuiva, schimbat, era într-un mod curios, schimbat. Începând cu momentul acela A. a început să devină un altul. Bestia îl posedase, lăsându-și în el sămânța. L-am întâlnit cu puțin timp în urmă, din întâmplare, pe noul A. Eram uluit, îngrozit. Germinarea, creșterea, dezvoltarea seminței bestiei avusese loc. Aceeași înfățișare a lui A. nu mai este aceeași: fața i s-a lărgit, seamăna cu cea a câinelui. A. a devenit fiul câinelui, sau poate femela bestiei. Este feroce, implacabil, stupid. Nu i se mai poate vorbi. Nu mai înțelege limba mea, limba lui cea veche. I-am spus, brutal o singură frază: *că ar trebui eliminat*. În realitate, este doar o aparență a lui A. - A. este de acum o amintire îndepărtată.”

Legionarii au ajuns pe culmile puterii de Stat după abdicarea regelui. Rinocerii nu mai vorbesc. Acum acționează. Ionesco descrie oroarea:

„Priviți-i; auziți-i: nu se răzbună, *pedepsesc*. Nu ucid, *se apără*: apărarea este legitimă. Nu urâsc, nu urmăresc, dar *fac dreptate*. Nu vor să cucerească, nici să domine, vor *să organizeze lumea*. Nu vor să alunge tiranii pentru a le lua locul, vor *să stabilească adevărata ordine*. Nu poartă decât *războaie sfinte*. Au mâinile pline de sânge, sunt înspăimântători, sunt violenți, au capete de animale, se tăvălesc în noroi, urlă. Nu vreau să trăiesc alături de nebunii aceștia, nu iau parte la sărbătorile lor, vor să mă târască cu forța alături de ei. Nu este timp de explicații.”

Ionesco asistă în direct la acapararea puterii de către grupările extremiste ale Gărzii de Fier înainte de iminenta lor prăbușire. Nu vrea să facă războiul nici pentru naziști nici pentru comuniști. Știe foarte bine că de acum doar *patru sau cinci prieteni intelectuali din țară gândesc la fel ca el*, după cum spunea la Florența. Visează că este la Paris, dar se trezește în România „plin de cumplită durere și de nostalgie”. A pierdut de acum totul. Este momentul să facă o alegere ce nu mai poate fi amânată.

Convins că totul era absurd și că cei care luptau erau stupizi, era mândru că *nu participa la joc* și că o ștergea repede, grație condiției sale care îi permitea să nu fie nici român nici francez, sau când una când alta. Surprizele nu s-au terminat. Iată că apare în viața lui Ionesco, Maiestatea Sa, Absurdul. Jurnalul, care ne poartă la data de 31 decembrie 1941, înregistrează decizia lui Ionesco de a părăsi România rinocerizată. Dar nu este ușor să plece: „consiliul de miniștri a hotărât că *nimeni nu poate trece dincolo de frontiere decât în misiune oficială*”. După mai multe tentative eșuate de obținere a vizei pentru străinătate, „miracolul se produce”. Destinația „misiunii oficiale” este la Vichy, capitala Franței colaboraționiste cu naziștii. Ionesco scrie:

„Prietenii mei din diferite ministere mi-au procurat un pașaport bun, cu vize în regulă. Plec mâine cu trenul. Soția mea mă însoțește. *Sunt precum un evadat care fuge îmbrăcat în uniforma gardianului*. De fapt, Eugen Ionescu fuge din România travestit în Rinocer.”

Însă Maiestatea Sa, Absurdul, nu și-a terminat opera. Fantasma totalitarismului este extrem de dură. România după destituirea regimului militar instaurat de Ion Antonescu, s-a îndreptat spre stabilitatea politică și reconcilierea stalinistă. Și exact în acest context Curtea Marțială din București va condamna „în contumacie” la cinci ani de reclusiune „pe numitul Eugen Ionescu”, „pentru insulte împotriva armatei române” și la alți șase ani „pentru prejudicii aduse națiunii” din cauza ultimei *Scrisori* expediată de la Paris (publicate în *Viața*

românească) la sfârșitul războiului, când credea că în sfârșit câstigase bătălia lui împotriva rinocerilor nazificați.

Ionesco relatează cu următoarele cuvinte episodul care îi va marca în mod definitiv propria viață, constrângându-l la exil definitiv în Franța:

„În timpul și după război eram la Paris. De la Paris am trimis o scrisoare unei reviste românești, o scrisoare care a atras spre mine mânia presei și condamnarea unui tribunal din care făcea parte cumnatul tatălui meu, magistrat militar al noului regim, după ce condamnase, cu câțiva ani în urmă, în aceleași haine, *caracatițele comuniste*. Tatăl meu, din depărtare, mi-a spus că ar fi greșit dacă ar fi atacat armata acum când ea era armata poporului, și că magistrații români erau deja magistrați socialiști. În principal acum mi se reproșa vina de a nu fi bolșevic.”

Ce glume ciudate face istoria! ...

Generația Criterion, generația prietenilor scriitori, era de acum transformată „în praf”. Autorul *Rinocerilor* nu va înceta niciodată să spună că cei care fuseseră cu adevărat legionari și care ocupau posturi inatacabile ale puterii în aparatul de stat avuseseră timpul să-și schimbe costumele de scenă și să devină comuniști perfecți în solda unui alt patron. Și va spune și că numai colegii lui de generație, aceia care nu au murit pe frontul rusesc sau în Siberia, vor plăti cu adevărat pedeapsa pentru greșelile lor vinovate. Unii dintre aceștia, care nici măcar nu fuseseră înscriși pe listele Legiunii, vor înnebuni, vor fi reduși la afazie sau la mutism forțat, impus de noul regim, iar alții vor fi constrânși să mucegăiască în taberele de muncă forțată pentru marile opere statale de realizare a canalelor.

Deci, cu privire la delicata și complexa chestiune a *Rinocerilor*, nu toți prietenii au știut să reziste la contaminarea psihică denunțată de Eugen Ionescu. Ce se întâmplă atunci când bate realitatea și această realitate se numește Hitler, Mussolini, Stalin sau Codreanu? Se deschide spre irosire, spre risipa cuvintelor aducătoare de moarte însemnate cu puterea lor de distrugere. Simptomul, uneori, vorbește și se îmbracă cu ordine, cuvinte ale rinoceritei și se asistă la o transformare nu numai lingvistică, dar și la o mutație mai ales antropologică. Cuvântul, în acest caz, nu mai este un simplu vorbitor, dorință, ci se transformă în piatră, metal, armă contondentă, violență lipsită de sens.

Delirul rinoceritei vorbește cu un anumit limbaj, dovadă a confuziei omului acolo unde totul este minciună. Dar pretinde că trăiește în adevărul absolut și incontestabil al faptelor. Aici se află putere distructivă a cuvântului. Lumea aceasta a devenit intolerabilă pentru că lucrurile, așa cum sunt ele, nu sunt deloc satisfăcătoare. Atunci este necesar răspunsul simptomului care să ofere certitudine. Este nevoie de absolut, de imortalitate, de delir care să garanteze într-un anumit mod un plan sigur de izbăvire. Aceasta este adevărata nebunie a rinoceritei. Ar fi de ajuns de aceea să rămânem logici până la final pentru a găsi un rezultat definitiv. Prevenirea rinoceritei nu este posibilă. Orice cuvânt conține, într-o oarecare măsură, virusul rinoceritei atunci când se vrea situat în rama delirantă a certitudinii, adică dincolo de întrebare, de interogația critică permanentă. Nu există „antidoturi” pentru această boală, decât poate, ascultarea grijulie a unui cuvânt la înălțimea inimii.

Traducere din limba italiană de
LILIANA-DANIELA MITU

Ionescu și fantasma rinoceritei

Noua carte a lui Giovanni Rotiroti vine ca o continuare firească a volumelor sale dedicate literaturii și culturii române interbelice. După traducerea în italiană a *Paginilor bizare* de Urmuz însoțite de un studiu introductiv în care scriitorul este plasat printre experimenterii estetizanți ai manierismului din secolul al XX-lea, Rotiroti publică în România (1999) și apoi în Italia (2000) un volum despre Dan Botta, rezultatul cercetării sale doctorale de la Universitatea București. Citindu-l pe Botta în grila dualității apolinic-dionisiac a lui Nietzsche, Rotiroti face un erudit excurs în clasicismul lui Botta pentru a descoperi „idealismul trac” camuflat sub elementele dionisiace sau prezent alături de ele. Căutarea arhetipului trac în opera eseistică și poetică a lui Botta îi prilejuiește criticului italian sondarea în profunzime a lecturilor generației Criterion. Prietenia lui Botta cu Mircea Eliade este văzută din perspectiva intereselor comune pentru mit, sacru, sacrificiu, dar mai ales ca ecou al vocii lui Eliade în textul lui Botta. După volumul de eseuri *Il processo all scrittura* (2002) care conține un text despre *Elegii pentru ființe mici* precum și traducerea integrală a singurului volum de versuri a lui Eugen Ionescu din 1931 volumul *Odontotyrannos* (2009) nu este o surpriză. În 2005 apăruse volumul *Il demone della lucidita. Il „Caso Cioran” tra psicanalisi e filosofia*. Aceeași strategie de a recupera sursele europene (Nietzsche, Kierkegaard, Șestov, Husserl, Heidegger, Bergson) ale unui fost criterionist, Emil Cioran, este instrumentată pentru a prezenta personalitatea intelectualului român interbelic ca un Janus cu două fețe, una întoarsă către substratul adânc al culturii române, cealaltă către modernitatea europeană. Această analiză este un răspuns complex și nuanțat la critica exclusiv ideologică a lui A. Laignel-Lavastine, care se hazardase, în opinia lui Rotiroti, să abordeze psihopatologic „cazul Cioran” fără instrumentele necesare și fără o bibliografie specializată. Rotiroti atrage atenția că scriitoarea franceză nu a avut acces la volumul lui R. Vizioli și L. Orazi *La depressione creativa di E. Cioran* (2002), bibliografie obligatorie pentru cei interesați de abordarea psihanalitică.

Investigarea „cazului Cioran” este o repunere în discuție a operei lui Cioran în contexte diferite în care a apărut. Contextul 1934 în care Cioran publică *Pe culmile disperării* iar Mihail Sebastian *De două mii de ani* este reconstruit în capitolul „Il suicidio mancato” sub semnul „rinocerizării”. În acest capitol

folosește Rotiroți pentru prima oară termenul lui Ionescu de „rinocerizare” și înțelege complexitatea sugestiilor pe care acesta le deschide. „Din 1934 *rinocerizarea* cuprinde implacabil [societatea românească], este epidemia care bântuie pe foarte mulți intelectuali tineri, dintre care mulți nu-și vor mai reveni niciodată” (77). Ideea folosirii unui termen poetic pentru a desemna o realitate *avant-la-lettre* îi conferă un dublu avantaj: pe de o parte, este un termen deja celebru datorită succesului celei mai rezistente piese din dramaturgia lui Eugen Ionescu,¹ pe de altă parte, este un termen care, prin multiplele valențe, nuanțează realitatea culturală, istorică și politică din România anilor 1930.

Volumul publicat de editura Il Filo din Roma la începutul acestui an extinde analiza rinocerizării din *Il „Caso Cioran”* la opera lui Ionescu, creatorul termenului cu sensul de maladie contagioasă de natură ideologică. Dacă inițial criticul italian doar sugerase că nimeni nu poate scăpa de virusul rinocerizării de îndată ce chiar Mihail Sebastian dăduse curs publicării volumului său *De două mii de ani* cu prefața lui Nae Ionescu în ciuda „accentelor antisemitice”, de această dată Rotiroți afirmă explicit că Eugen Ionescu a fost la rândul lui bântuit de „fantasma rinocerului”. Deși nu face nicio trimitere explicită la fantoma regelui din *Hamlet* Rotiroți lasă cititorul să presupună că relația lui Ionescu cu fantasma rinocerului este asemeni relației lui Hamlet cu fantoma tatălui: pe de o parte, numai el o aude, pe de altă parte, numai el urmărește să dovedească adevărul exprimat fantasmatic. Ionescu / Hamlet crează fantasma care-l va urmări întreaga viață și îi va traversa întreaga operă. Conform analizei lui Rotiroți, „urmele” „fantasmei rinocerului” se anunță de la primele opere.

În capitolul despre debutul poetic cu *Elegii pentru ființe mici* din 1931 Rotiroți insistă asupra elementelor care se vor vădi în opera dramatică ulterioară. Opțiunea pentru limbajul infantil este citit ca un exil lingvistic în limba maternă a tatălui, limba „celuilalt” care „l-a constrâns să abandoneze cuvintele mitice și secrete ale unei limbi «paradisice»” (40). În acest punct criticul face cea mai explicită aluzie la episodul din *Hamlet*. El subliniază faptul că spațiul imaginar al elegiilor este spațiul creat pentru „fantasma celuilalt” care deja fusese identificat ca „Tatăl”. Citind eseurile critice din volumul *Nu* ca pe forme ale paricidului literar asupra lui Camil Petrescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Rotiroți are un argument în a susține că elegiile ascund același adevăr în teatralitatea specifică marionetelor, decorurilor de carton și vată, lumii mici, animate: limba poeziei este limba celuilalt care se vrea stăpân pe sine, pe cuvintele „paradisice și mitice ale copilăriei pierdute” (52). Un alt text ionescian de mai târziu pe care această proiecție a celuilalt din elegii îl anunță este *Trecutul prezent*. Conștiința prezenței celuilalt atât de diferit conduce la dorința disperată și absurdă de a se întoarce la copilărie pentru a evita de a mai fi un altul.

Capitolul „Ionescu și generația tânără” prezintă o ingenioasă lectură ionesciană autoreflexivă a lui *Nu*, textul care a impus decisiv mitul unui Ionescu subversiv și non-conformist. Rotiroți recitește pasaje din *Nu* în paralel cu fragmente din interviul pe care C. Panaitescu i-l ia în octombrie 1933 lui Ionescu. La întrebările care sunt criteriile criticii sau ce poate suplini critica Ionescu răspunde cu o serie de paradoxuri: critica nu are criterii, critica ar putea fi suplinită de istorie. De fapt, critica nu poate fi suplinită de nimic pentru că defectul ei capital este obiectivitatea. Întorcându-se la textul inclassificabil din *Nu* Rotiroți ajunge la concluzia că miza acestuia fusese imposibilul. Mai mult, negația ionesciană se dovedește a fi chiar „lucrul în sine” al nihilismului transferat în domeniul criticii literare. Pentru Rotiroți acest fapt reprezintă o

racordare la critica europeană a momentului. Mai aproape de Aristotel, Tzara și Freud decât de oricare alte exerciții critice, Rotiroți consideră că Ionescu a dorit „să demonstreze criterioniștilor aspectul paradoxal al subiectului cartezian și pascalian, respectiv al spiritului geometric al sistemului” (59). După o altă serie de întrebări și răspunsuri din interviu, fragmentul despre geniu este pus în relație cu articolul „Popor fără misiune?!” de Mircea Eliade, „Profilul interior al Căpitanului” de Emil Cioran și „Fragmente dintr-un jurnal intim” de Ionescu însuși. Astfel se dovedește intuiția formidabilă a lui Ionescu în legătură cu pericolul care plana asupra membrilor marcanți ai generației Criterion. Fascinația politicului în haine spirituale și în termeni revoluționari i-a furnizat lui Ionescu atmosfera de „real fantasmatic”. Lumea fascinată de carisma Căpitanului, imagine echivalentă a geniului așteptat din *Nu*, este o lume rinocerizată.

Rinocerizarea pe care Rotiroți o amintise în treacăt în volumul II „*Caso Cioran*” este analizată până la ultimele ei consecințe. Marele tabloul cultural realizat din înregistrarea dialogului din textele publicate înainte și după apariția cărții simptomatice *Pe culmile disperării* a lui Cioran nu-l mai interesează pe critic. Faptul că Eugen Ionescu acceptă să devină atașat cultural pe lângă guvernul de la Vichy prin intervenția directă a lui Mihai Antonescu, cel care a avut ideea de a salva de război o parte din elita intelectuală a tinerei generații, are aceeași relevanță pentru Rotiroți ca și acceptarea prefeței lui Nae Ionescu de către Mihail Sebastian. Ionescu notează în 1940 în *Prezentul trecut, trecutul prezent* că este asemeni unui evadat care a îmbrăcat uniforma gardianului. Gestul paradoxal al acceptării tacite a unei forme de rinocerizare din partea lui Sebastian datorită incapacității sale de a respinge prefața lui Nae Ionescu este echivalent cu rinocerizarea lui Ionescu care, paradoxal, vrea să scape din România rinocerizată, asemeni lui Cioran care se folosește de bursa obținută pentru a lăsa România în urmă pentru totdeauna. Se remarcă „sensul critic-literar al existenței” – cum spune Ionescu în interviu. Deciziile existențiale sunt implicit critici ale contextului rinocerizat din care Ionescu, Eliade și Cioran vor scăpa.

Interesantă este demonstrația lui Rotiroți că în textele lui Ionescu de după publicarea volumului *Nu* se poate observa emergența obsesivă a ideii cum că moartea este inseparabilă de viața comunității căreia îi alimentează „metafizica spirituală”. Contaminat de teoria criterioniștilor care așteptau ca un geniu salvator, capabil de sacrificiul suprem, să impună ordinea în comunitatea în derivă, Eugen Ionescu denunță „omul nou” ca pe „mortul viu” în dimensiunea spectrală a strigoii sau a vampirului (75). Teoria lui Rotiroți prinde contur în acest pasaj. Sub presiunea contextului Ionescu schimbă sensul textelor lui Cioran și Eliade despre eroul salvator, „geniul angelic”, sacrificiu, „moartea colectivă”, „omul nou”. El însuși este marcat de experiența criteriunistă căreia îi înțelege așteptarea unui erou genial pentru că el însuși sesizase absența geniului în cultura română după Eminescu. Cel care ar fi putut deveni geniul noii generații, Mircea Eliade, „cade” din zona înaltă a științei și filozofiei în eseistică apoi în literatură, și finalmente în literatura sentimentală, declară fără ironie Ionescu în interviul acordat lui Panaitescu. Salvarea prin cultură este văzută de Ionescu în acest caz ca abdicare, chiar dacă exprimată în termeni superlativi ca „cea mai elegantă” abdicare. Sesizând expresia oximoronică în context, Rotiroți consideră ambivalența lui Ionescu față de efortul cultural al lui Eliade simptomatic pentru întreaga generație. Criterioniștii proiectează „omul nou” în raport cu „celălalt”. Dialectica aceasta presupune însă, ca și în *Nu*, un

discurs al violenței. Pentru Rotiroți, *Nu* închide imaginea „violentei simbolice” (78) într-o „mărturie secretă” care a fost interpretată, tocmai datorită acestei ambivalențe, la vremea aceea ca un apel la cauza criterionistă.

Ca urmare firească a analizei elementelor istorice, culturale și literare care s-au topit în materia lui *Nu*, capitolul „Un caz editorial” problematizează dificultatea contemporanilor lui Ionescu de a interacționa cu textul lui. Recepțări dintre cele mai neașteptate culminează cu și mai neașteptata premiere a volumului. Contextul publicistic din jurul volumului precum și raporturile individuale dintre membrii Fundației Regale, critica oficială și colaboratorii revistei *Criterion* este atent reconstruit pentru a înțelege paradoxul pe care Ionescu îl reprezintă și pe care îl va pune în scenă în dramaturgia ulterioară. Pentru I. I. Cantacuzino, Ionescu ilustrează atitudinea egocentrică, sterilitatea, falimentul. Șerban Cioculescu îl cataloghează drept „anarhic”, „frivol”, dar echivalează anarhismul și „negarea tuturor valorilor” pe care o face Cioran în *Pe culmile disperării* cu anarhismul lui Ionescu din domeniul artistic. Mircea Vulcănescu îl numește „veleitar dogmatic”, dar consideră negativismul critic ionescian „un joc inteligent”, „un act gratuit”. Vulcănescu recunoaște oportunitatea etică a gestului critic obiectiv care stă în puterea juriului pe care-l prezidează. Rotiroți împinge descifrarea sensurilor închise în textele critice despre Ionescu către concluzia că „actul ionescian” „emulează, mimetizează, descrie, descompune pe Celălalt textual și încearcă să scoată la iveală secretul, dar, în ciuda tuturor eforturilor sale interpretative, Eul se smulge din imaginea Celuilalt. Eul se reflectă, se identifică cu Celălalt dar și încearcă să se sustragă din înlănțuirea acestuia, tentează desprinderea, anularea identificării cu reprezentările imaginare care se profilează și se desfășoară în fața ochilor lui” (117). Dialectica Ionescu – Criterion, Eu – Altul/ Celălalt, Afirmare – Negare, mai târziu, Ionescu – Ionescu este miza criticului italian. Rotiroți identifică aceste oscilații paradoxale în teatrul lui Ionescu ca emergente din *Nu*: «Anti-teatrul, teatrul absurdului, nu este într-atât de absurd încât să nu fie în același timp real, necesar și imposibil. Logica absurdului este esențial mărturia simbolică a unui „adevăr secret” care se regăsește în joc, care se expune în „al treilea” impersonal al privirii, în imaginea Celuilalt care poate că încă nu știe, care ar putea ști sau care poate știe deja și împinge tăcut propriul discurs» (104).

Pentru Rotiroți ontologia teatrului absurd al lui Ionescu urmează logica heideggeriană din *Originea operei de artă*. Așa cum pentru Heidegger arta precede și stăpânește opera de artă, pentru Rotiroți absurdul iese din experiența anilor formatori din România deceniului trei al secolului al XX-lea pentru a amprenta teatrul lui Ionescu de la prima piesă, *Cântăreața cheală* (1948) până la ultima, *Rinocerii* (1959), care nu întâmplător extrage esența tare a absurdului deopotrivă din istorie și dramă. Consecvent cu abordarea heideggeriană conform căreia opera de artă este contopirea perfectă dintre faptul de a fi creat și adevăr – ca deschidere a ființării –, Rotiroți demonstrează cum opera dramatică a lui Ionescu este creația care distilează adevărul problematicului tip de ființare românească interbelică. Pentru că știe că adevărul este uneori inaccesibil prin simpla documentare istorică care pierde din vedere aspectele subiective, „afinitățile electivă” ale protagoniștilor de pe scena criterionistă criticul folosește juxtapunerea de texte critice, filozofice, memorialistice și literare pentru a produce sens din izotopiile marcante ale acestora. Ceea ce rezultă este portretul unei epoci al cărei adevăr s-a instalat în opera lui Ionescu producând un tip unic de ființare pe care Ionescu l-a numit „rinocerită”.

Interconectarea textelor primare ale generației noi cu intenția vădită de a utiliza la minim bibliografia critică pune în evidență „problema relației” dintre Mircea Eliade și Eugen Ionescu. Prietenia acestora este analizată cu aceeași logică a construirii celuilalt prin opoziție și contestare, dar și prin apreciere și respect intelectual. Lectura atentă a articolelor critice ale lui Ionescu despre romanele lui Eliade revelează tandrețea caustică a autorului lui *Nu*. După cincizeci de ani, Ionescu decide publicarea în franceză a unui text despre Victor Hugo scris în același timp cu articolele despre Eliade dintre 1935-37. Ionescu revizuieste textul pentru publicarea la editura Gallimard în 1987. Opțiunea pentru titlul „Hugoliade”, după o chibzuită renunțare la „Viața și moartea lui Victor Hugo”, „Victor Hugo sau Geniul, amorul, nebunia și moartea” și „Viața solemnă și ridicolă a lui Victor Hugo”, indică faptul că textul ar putea fi citit și ca un text despre meritele culturale ale lui Eliade pe care îl consideră una din instituțiile remarcabile ale culturii române așa cum Hugo era pentru cultura franceză în ciuda multiplelor parodii la adresa sa și a operei sale. Prefața ediției franceze este explicită în acest sens. Ionescu recunoaște: „Mi-a plăcut în tinerețe să discreditez (astăzi s-ar spune demistific) oamenii mari, instituțiile (ceea ce numim de câțiva ani establishment). Victor Hugo era pentru mine, la acea epocă, un om mare și în același timp o instituție” (129). Astfel, parodic și serios, voalat și direct, Ionescu restabilește legătura cu Eliade din 1935, data la care publicase textul „Victor Hugo” în România în revista *Ideea românească*.

Trecerea în revistă a textelor care au dus la cristalizarea conceptului de „rinocerizare” funcționează ca un epilog în cea mai bună tradiție dramatică. Rotiroți își însușește tehnica teatralizării textului critic de la Ionescu și revitalizează vocile lui Ionescu, Cioran, Eliade, Vulcănescu, Nae Ionescu, Panaitescu, Cioculescu într-un dialog care lasă nerostite o serie de episoade. Criticul italian controlează deopotrivă cuvintele celor prezenți la simpozionul său textual și tăcerile acestora. Ca în orice operă teatrală tăcerile sunt la fel de revelatorii ca și replicile. Rinocerita se instaurează în tăcerile dintre replici așa cum fantoma regelui din *Hamlet* bântuiea printre personajele piesei. Giovanni Rotiroți înțelege rinocerita ca pe „o anume limbă [care] mărturisește rătăcirea omului în spațiul în care totul este minciună până când cere să trăiască în adevărul absolut și necontrovertat al faptelor. Rinocerita este dictatura ripostelor, imaginea reificată a sensului, iar dominantă sa metafizică este credința în forma obiectivată a promisiunii și a amenințării ca răspunsuri unice și valide la solicitarea substanțială a fundamentării” (154). Sfârșitul epilogului nu încheie povestea rinoceritei odată cu povestea fantasmelor lui Eugen Ionescu pentru că rinocerita nu este invenția lui Ionescu, ci doar geniala lui descoperire și, mai ales, geniala lui definire. Cartea *Odontotyranos. Ionescu și fantasma rinocerului* reprezintă o curajoasă abordare a unui fenomen istoric, cultural și politic care încă bântuie memoria colectivă românească. A încerca să ajungi la rădăcinile din istoria românească a dramaturgiei franceze a lui Ionescu este un demers eroic care presupune izolarea asumată de critica consacrată despre Ionescu, pe de o parte, și reșezarea pieselor din puzzle-ul criterionist într-un nou desen, pe de altă parte. Exercițiul critic al lui Rotiroți merită să fie cunoscut cititorilor români nu numai datorită acurateții lui, dar și datorită virtuozității stilistice.

¹ *Rinocerii* se joacă pentru prima oară la Paris în 1959 și continuă să se joace pe toate scenele lumii: Germania, Brazilia, Anglia, fosta URSS, SUA, Japonia, etc., fiind cea mai rezistentă piesă din dramaturgia lui Ionescu.

CRISTINA VLAICU

Scenariul postmodern al apocalipsei Estului

În perspectiva posibilităților de existență ale culturii recente a Estului, cele două extreme, cea a *veseliei* și cea a *morbidului*, ocupă un loc aparte. De cele mai multe ori, sumbrul ia o turnură apocaliptică, pentru că însăși ideea de apocalipsă este indisolubil legată de ideea sfârșitului unui mare plan, a unui proiect monumental în care se investește umanitatea, iar apocalipsa postmodernă a Estului are un scenariu specific, scindat între apocalipsa *imagologică* – prin monstruos, apocalipsa *politică* – prin haos, apocalipsa *mentalitară* – prin dispariția criteriilor etice și prin criminalitate, apocalipsa *poetică* – un corespondent autohton și nuanțat pentru acel *anything goes occidental*.

Între apostolii distrugerii marelui sistem literar modernist, culpabilizat, după modelul lui Adorno (*după Auschwitz*), de Epstein (*după Gulag*) pentru a fi atras umanitatea într-un dezastru al utopiei implementate totalitar, se numără autori ruși ca Victor Erofeev, Vladimir Sorokin, Iuri Mamleev sau Victor Pelevin, mai nou traduși și de editurile românești. Literatura lor are ca numitor comun o tehnică a distrugerii autorității naratorului prin „decăderea” lui din funcția de educator al poporului, prin plonjarea într-o lume a non-eticii sau chiar a contra-eticii, prin distrugerea strategiilor narrative ordonate ale modernității, dar și prin tematica distrugerii și morții care descrie sfârșitul lumii. Pentru acești autori, colapsul sistemului socialist în Europa de Est echivalează cu o apocalipsă, iar raportarea lor la realitatea istorică are un puternic *background* religios. Această scindare între prezent și trecut, între „lumea nouă” și lumea totalitară, între sistemul etic normat și negația totală a regulii, oscilarea brutală între vesel și apocaliptic ține de acea dualitate pe care o descriu Iuri Lotman și Boris Uspensky¹, în încercarea de a descrie un specific universal al culturii ruse, indiferent de epocă.

Un astfel de apostol al apocalipsei este Victor Erofeev, care ghicește semnele „dezastrului” în chiar anatomia spiritului, mentalității și culturii ruse:

Chiar și în cele mai bune portrete ale pictorilor ruși care înfățișează chipuri ce-ți trezesc compătimirea, la Kramskoi, bunăoară, există admirație pentru nenorocire.²

Percepția asupra spațiului este modulată de această perspectivă, Rusia fiind eminentamente spațiul în care apocalipsa apare:

„Totuși, Rusia e făcută pentru molitve, tristețe și nenorociri. Rusia e un soi de țară care provoacă oamenilor suferințe. Există toate premisele istorice pentru ca țara să fie nenorocită la nesfârșit.”³

„Rusia este, fără îndoială, o țară primejdioasă. Dar trebuie să fim de acord și cu Nietzsche care ne îndeamnă să „trăim primejdios”. (...) Trădătorii și unii străini au încercat sincer să descrie Rusia ca pe o țară a răului și a nenorocirilor, dar au făcut-o doar din considerente politice sau turistice și de aceea n-au fost suficient de consecvenți.”⁴

„Rusia e populată de oameni blajini, capabili de orice.”⁵

Viziunea lui este similară cu cea a lui Constantin Leontiev, pentru care „*Rusia va plodi Antihristul*” și cu cea a lui Churchill, care vede această țară ca pe un „*imperiu al răului*”.

Din perspectivă critică, cea mai frecventă raportare la acest model negativ al culturii ruse recente se face prin grila creată de interpretii marchizului de Sade și, mai puțin, de cei ai lui Baudelaire, de autori ca Simone de Beauvoir⁶, Georges Bataille⁷ – care devin ei înșiși teoreticienii *conceptelor negative*: moartea este înlocuită cu crima, mântuirea cu absența justiției lumii de apoi, erosul cu pornografia, seducția cu perversiunea, esteticul cu monstruosul, intimitatea cu obscenul sau moderația cu obscenul în sensul de exces conferit obscenității de Baudrillard⁸ în *Strategiile fatale*. Fiecare dintre aceste concepte rezonează în celelalte, formând împreună un sistem de gândire, și, prin aceasta, un fenomen specific al postmodernismului Estic.

Desigur, vom găsi numeroase contraexemple de literatură similară în Occident, dar nu trebuie ignorat *patternul* cultural și istoric care conferă specificitate acestui fenomen. După 50 de ani de comunism, în care expresia artistică urma, cu rigoare, imperatiivele formării omului nou, prin personaje pozitive în lumi decantate de rezidurile societății burgheze, cortina (*de fier*) se ridica și lăsa la vedere o comunitate artistică în descompunere, în care frustrarea și moartea deveniseră termeni familiari.

O mare parte a criticilor raportează această atitudine nihilistă la avangarda rusă, singurul curent artistic autentic și important până la postmodernism, ultimul gest firesc al culturii ruse înaintea impunerii absurde a realismului socialist. Această parte a criticii va încerca să plaseze postmodernismul în zona unei legături pierdute cu modernitatea uitată și, astfel, să legitimizeze noua poetică prin raportare la poetica artei de opoziție pe care o reprezenta avangarda.

Monstruoșitatea este conceptul cu care operează și Ulrich Schmidt în articolul *Flowers if Evil: The Poetics of Monstrosity in Contemporary Russian Literature*, publicat în compendiul *Russian Literature*⁹ pentru a discuta operele lui Victor Erofeev, Iuri Mamleev, Sașa Sokolov și Vladimir Sorokin. Situându-se în *trend-ul* amintit, articolul construiește o argumentare genealogică, pornind de la afirmația că provocarea violentă a gustului public este un gest obișnuit pentru cultura rusă. Pentru Ulrich Schmidt, *monstruosul* este definit ca: „a radical (or – to use a medical metaphor – pathological) deviation from culturally established norms.” Iar definiția, cum se poate remarca, conține un

reflex avangardist, în ciuda precizării că literatura cunoaște particularizări ale ipostazelor monstruoziității în schema șocantului: „în literatură, monstruosity is then artistically realized as aesthetic shock”.

Această tendință radicală ține, în opinia majorității criticilor, de încercarea brutală a artiștilor în general și a scriitorilor în special de a se elibera de rolul de „educatori” sau „discipoli” ai maselor. Desprinzându-ne însă de grila critică a celor care văd în arta recentă o radicalizare a avangardei (între care Boris Groys¹⁰ ocupă un loc de frunte) putem interpreta această literatură pusă sub semnul apocalipsei ca pe un argument că postmodernismul este o consecință firească a caracterului depășit al tradițiilor culturale, a epuizării multor idealuri ale modernității. Aceasta poate explica recurența aspectelor de monstruozitate patologică la Mamleev în *Sectanții*, la A. Korolev în *Celovek-iazik – Omul-limbă*, la Victor Erofeev în *Viața alături de un idiot (Jizn's idiotom)*, la Vladimir Sorokin, etc.

Apocalipsa romanului negru

Un concept foarte potrivit pentru a descrie arta apocalipsei și arta apocaliptică în Europa de Est este cel de „roman negru”, într-o accepție actualizată, prin care înțelegem acea artă care folosește mijloace brutale nihiliste pentru a distruge canonul beletristic și canonul etic, care sfidează rigorile constructiviste ale compoziției, discursului și limbajului normat, acceptat și ai cărei agenți sunt monștrii în toate ipostazele lor.

În istoria literaturii, conceptul de *roman negru* (în franceză „*le polar*”), desemna, până în postmodernitate, o cu totul altă specie artistică: aceea a ficțiunii detectiviste, în care investigatorul, victimele și criminalii se confruntă cu aceleași condiții sociale vitrege, de sărăcie și injustețe, într-o viziune pesimistă și care pune sub semnul întrebării normele etice.

Blasfemia și „romanul negru” descind în Europa de Est pe filon modernist, marcând trecerea de la negația avangardei la alternativele apocaliptice ale postmodernismului. Apocalipsa „romanului negru” cunoaște o serie de ipostaze literare extrem de interesante, precum romanul lui Iuri Mamleev, *Sectanții*, al lui Vladimir Sorokin, *Dimineața lunetistului*, romanul lui Victor Erofeev, *Frumoasa rusoaică* și multe altele. Tot pe filiera apocalipsei se înscriu într-un registru mai moderat, distopiile, de care Estul nu duce lipsă: *1984* de George Orwell este concurat, în Est, de *Noi* al lui Evgheni Zamiatin sau de *Zâțul* al Tatiane Tolstaia.

Apocalipsa soft: Distopia, ca apocalipsă a utopiei comuniste

În arta Estului european, există o formă de apocalipsă „soft”, în care lumea este distrusă și reconstruită post-apocaliptic, *nostalgic*. Așa este pictura *Ost-Pop* a lui Milan Kunc, dar, cu ipostaze „împrumutate” parcă din *Judecata de Apoi* a lui Hieronymus Bosch, așa este romanul Tatiane Tolstaia, *Zâțul*. După distopia veselă, picarescă, a lui Andrei Platonov din romanul *Cevengur*, Tolstaia descrie peisajul apocaliptic al sfârșitului de lume și al nașterii unei noi societăți, deja bolnave. În viziunea ei, haosul, ca efect al apocalipsei, constituie o reflecție a sufletului rus, pe care, în volumul de eseuri *Copiii lui Pușkin*¹¹, îl asemăna, ca mulți alți critici, unei structuri feminine, iraționale:

Russian writers and thinkers have often called the <Russian soul> female, contrasting it to the rational, clear, dry, active, well-defined soul of the Western man. The West, in fact, often refuses to speak about the <soul> at all, insofar as it applies to a people or a culture.

Zâtul este o antiutopie escatologică și satirică, proiectată la câteva generații după o explozie nucleară, care demonstrează ficțional că „*totul devine mutant în Rusia*”, așa cum observa și unul dintre personajele centrale ale romanului, Nikita Ivanovici:

„de ce totul, totul devine mutant la noi? Ei, hai, oamenii, da, dar și limba, noțiunile, sensul?! A? Rusia! Totul este cu susul în jos!”¹²

Istoria lumii pe care o reconstruiește crează o mitologie în care violența abundă prin creaturi degenerate și lubrice, dominate de instincte primare, ca frica de cel puternic (autoritățile) și de necunoscutul mitologizat (*Zâtul*). Apocalipsa Tolstaiei este un *basn* (*skaz*) postmodern într-un cadru magic, de religie uitată: orașul construit de autoare, ca și *Cevengurul*, este locul în care mor utopiile, în care civilizația prerevoluționară este îngropată de societatea inculturii totalitare. Apocalipsa *soft* ironizează ideea unității de destin a poporului rus și regândește istoria și Rusia patriarhală, idealizată de slavofili.

Tatiana Tolstaia este ultimul apostol al apocalipsei încercat de nostalgie. Dincolo de varianta „*soft*”, respectuoasă față de o parte dintre episoadele trecutului, există acele negații violente, *sadice*, ale rolului modern al creatorului de artă, negații pe care le experimentăm prin autori ca Victor Erofeev, Victor Pelevin, Vladimir Sorokin, Iuri Mamleev și alții, într-un *crescendo* al resentimentului.

Florile ruse ale răului

Victor Erofeev este unul dintre creatorii poeziei postmoderne a apocalipsei. Editor al primei ediții ruse a *Lolitei* lui Nabokov, un roman care, la rândul său, a fost considerat (paradoxal, mai ales de către ruși) scandalos și negativ, Erofeev este considerat epatant, „*prin latura lui scandaloaasă*”. Apariția almanahului *Metropol* a fost catalogată drept un gest de „pornografie a minții”, deși acuza avea un substrat exclusiv politic. Gesturile extravagante ale autorului continuă cu celebra scrisoare adresată președintelui Vladimir Putin în 2002, scrisoare în care protestează împotriva agresiunilor pe care kulturicii le proferau împotriva lui Vladimir Sorokin, acuzat de pornografie, împotriva lui Victor Pelevin, și altora.

Spre deosebire de Tolstaia, asimilată *realismului magic*, Erofeev este considerat de I. S. Skoropanova în *Ruskaia postmodernistskaia literatura*¹³, un exponent al *realismului murdar*, pe care autoarea îl descrie prin atenția pentru fiziologie, folosirea unui lexic trivial, argotic, prin demitizarea reprezentării despre om, ceea ce, în opinia Skoropanovei, ar reprezenta o sinteză contemporană între realism și naturalism.

Unul dintre subiectele favorite ale lui Erofeev este *decadența*, distrugerea *boem-apocaliptică* a lumii, pe care o reformulează într-o antologie din 1995 și un eseu purtând același nume cu reperul său literar baudelaireian, volumul de poezii, *Les Fleurs du mal*. În antologie, Erofeev caracterizează literatura rusă a ultimului sfert al secolului XX prin impunerea autorității Răului. Așa

cum observa și Ulrich Schmidt în articolul dedicat temei răului în literatura rusă contemporană, această tendință apocaliptică este, în opinia amândurora, o formă de manifestare a angoaselor colective, care eludează criteriile moralității:

The revival in Russia of Baudelaire's famous formula is significant: Literature in the aftermath of totalitarian culture can uncover the aesthetic possibilities that lurk in the collective psychopathology. However, for both Baudelaire and his Russian successors, the term <evil> does not imply a moral judgement. It rather plays with the reader's traditional perspective which tends to confuse aesthetics with ethics.¹⁴

Eseul¹⁵ care precede antologia de proză scrisă în colaborare cu Vladimir Sorokin, poate fi citit ca un manifest artistic care încurajează exprimările morbide ale noii literaturi a Răului, într-o poetică nouă, care, așa cum observa Ulrich Schmidt, încearcă să dizolve legătura nefirească între etică și estetică, legatură pe care anii de socialism au încercat să o impună abuziv prin realismul socialist.

Erofeev pornește de la ideea că studiul literaturii contemporane dezvăluie prezența unui important corpus textual care surprinde noile ipostaze ale umanității și care parodiază visul literaturii sovietice, acela de a crea un mare text, unic. Parafraza baudelaireiană este motivată prin metafora: „literatura rusă contemporană a rupt un întreg buchet de *fleurs du mal*”. Fraza de la care se revendică studiul sau este cea a lui Bazarov din *Părinți și copii*, „*omul este bun, numai circumstanțele sunt proaste*”, care, pentru Erofeev, reprezintă un motto al mării literaturii ruse, și pe care, în alte formulări, îl va folosi și în celelalte romane-eseu ale sale, de exemplu, în *Cinci fluvii ale vieții*. Mai departe, fraza își găsește o aplicație contemporană:

„Principalul patos al ei (literaturii), în cea mai mare parte, a fost salvarea omului și a omenirii. Este o sarcină foarte grea, și literatura rusă atât de bine a reușit să nu o îndeplinească, încât a obținut un succes mondial.”

El respinge principiile „*creștinismului roz*” (Constantin Leontiev) al lui Dostoievski și Tolstoi și *filozofia speranței* (Feodor Sologub) pentru care răul are doar o semnificație personală, și propune o poetică a răului generalizat, în care individul și societatea împărtășesc dorința de distrugere. Pe linia nihilismului modernist, dar cu mijloacele „apocaliptice” ale postmodernismului, Erofeev renunță la iluzia optimistă care a fundamentat filozofia progresistă a comunismului. Cei doi poli pe care îi descrie Erofeev, pe linia lui Adorno (*După Auschwitz*) și a lui Groys (*După Gulag*), sunt două interpretări ale umanismului: prima, a ideologilor sovietici, percepe umanismul ca o filozofie a „iubirii omului față de om”, cealaltă, cea postsovietică, aparține celor care constată eșecul ideii de umanism. Această a doua direcție cunoaște mai multe etape, de la cea imediat următoare morții lui Stalin, la cea din perioada Hrușciiov, când umanismul „oficial”, prin care Erofeev înțelege umanismul *vechiului regim*, se confruntă cu o variantă de umanism „liberal”, prin care Erofeev înțelege umanismul *ne-normat etic*. Deși tema binelui apare obsesiv în operele șaizeciștilor ruși, răul se insinuează în text, prin chiar sensul evazionist pe care aceste texte îl au în raport cu politica oficială. Ca răspuns la arta evazionistă, apare literatura care își propunea să descrie „iadul”, iar

discipolii acestui gen sunt Soljenițan, cu *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, și Varlaam Salamov cu *Povestiri din Kolâma*.

Noua literatură, fascinată de Sade, de decadenții începutului de secol și de suprarealiști, mistici, pop-art, de cântecele argotice sau de postmodernismul occidental, este și ea orientată către „rău”, iar Erofeev aderă la această opțiune, în condițiile în care, susține el, Rusia a fost întotdeauna un „paradise for sadists”. Prin sadism, nu înțelege glorificarea aceluia comportament care a fost asociat cu numele Divinului Marchiz, ci transferul mentalitar de la narațiunea hedonismului la cea a violenței și despotismului politic.

La jumătatea anilor '70, postmodernismul se instalează odată cu îndoielile față de superioritatea omului nou, dar și față de om în general. Haosul din afara lumii artei se transferă în interiorul acesteia:

„S-a prăbușit zidul protector al literaturii clasice dintre agenții vieții și cei ai morții (eroii pozitivi și cei negativi). Fiecare putea, pe neașteptate, nemotivat, să fie purtătorul distrugerii (...). Frumusețea este înlocuită cu tablourile expresive ale monstruoziității”.

Referirea recurentă la Nabokov, Baudelaire și Sade este specifică lui Erofeev, dar similară și celei operate de noua generație de critici ruși. Literatura rusă recentă înlocuiește salvarea cu cinismul, obsesia Răului face ca moartea violentă să devină un dat firesc.

Erofeev concluzionează că, prin amestecul ipostaziilor negative, literatura rusă de la sfârșitul secolului XX „a cumulat informații uriașe despre Rău”. Eseul lui reprezintă o revizuire postmodernă a esteticii urâtului și a categoriei filozofice a Răului, generată din nevoia de adaptare a artei contemporane la condițiile specifice acestui spațiu, la istoria lui recentă și la traumele sale.

Forțând puțin nota, eseul *Florile ruse ale răului* poate fi acuzat că și volumul lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, că este dedicat, în primul rând, propriei literaturi, că descrie în primul rând opera autorului și apoi pe cea a generației sale. Ținând cont de toate aceste descrieri, putem observa cum majoritatea lor se întâlnesc în textele lui Erofeev din anii '80 și '90, în care eroii normativi, pozitivi, ai literaturii sovietice, sunt înlocuiți cu monștri morali. Ulrich Schmidt considera textul, *Viața alături de un idiot*, o „parabolă horror” a vieții în comunism, în care se amestecă perfid sexualizarea puterii și desexualizarea vieții private cu infantilizarea individului. Un alt text al mutațiilor simptomatice pentru apocalipsa rusă este și *Frumoasa rusoaică*, romanul despre care Gerald Matthew McCausland scrie că succesul de vânzări a fost eclipsat de succesul scandalului public.

„Literary scandals based on the violation of thematic taboos are short-lived and *Russian Beauty* enjoyed much more notoriety than actual success.”¹⁶

Dacă apocalipsa romanului negru tolerează ideea de mântuire, această mântuire este, exclusiv, iubirea carnală și perversă sau crima. Apocalipsa ficțională este dublată de apocalipsa strategiilor textuale, a fragmentarismului și a distrugerii programatice a vechilor sensuri, a amestecului discursurilor, care, ducând până la extrem dialogismul, generează senzația de haos. Fiecare operă „a apocalipsei” este, în același timp, o imagine *soț-art*, o iconă batjocoritoare a lumii în momentul de apogeu al distrugerii ei, moment care

consumă o plăcere ascunsă a autorului, condamnat preț de aproape jumătate de secol la tăcere.

Estetica negativității – Georges Bataille și Vladimir Sorokin

Pentru cei care îi agreează literatura, Vladimir Sorokin este captiv între două grile de lectură: cea a lui Sade și a criticilor lui și cea a lui Bataille. Pentru ceilalți, el reprezintă doar exponentul exceselor negative.

În articolul, „*Russian Post-Avanguard*”, Slobodanka Vladiv Gover discuta literatura lui Vladimir Sorokin din această a doua perspectivă a esteticii negativității a lui Georges Bataille, dar păstrând meritoriu legătura cu estetica lui Sade. Pe linia lui Michel Foucault și Simone de Beauvoir, autoarea așează momentul formării acestei poetici a lui Bataille care caracterizează momentul de ruptură al discursului european, marcat de apariția scrierilor marchizului de Sade:

„Michel Foucault, writing on one of Bataille’s contemporaries, Maurice Blanchot, relates Sade’s poetics to Blanchot’s (surrealist) prose and Holderlin’s poetry of the limit, in which language becomes the main character, represented in its virtual dimension as something existing as an <outside> (...)

Simone de Beauvoir ascribes similar importance to the phenomenon of Sade’s excremental and pornographic prose. In her 1951/ 52 article <*Must We Burn Sade?*> Beauvoir attributes to Sade the fundamental break with the world of appearances, by which she means <concepts>, which had dominated aesthetics and epistemology until his time. (...)¹⁷

Prin *post-avangarda*, Vladiv-Glover înțelege, de fapt, acea etapă de creație din perioada post-stalinistă pe care restul criticii o numește *postmodernism*. Motivul pentru care optează pentru acest termen este acela că, asemeni lui Boris Groys, împărtășește ideea că perioada sovietică reprezintă apogeul proiectului modernist și al avangardei și că ceea ce urmează nu poate fi catalogat altfel decât în perspectiva continuității, drept post-avangardă. Aceste diferențieri nu fac însă obiectul studiului de față, iar articolul este vizat strict din perspectiva nouă pe care o propune asupra prozei lui Sorokin, prin estetica lui Bataille.

Bataille și-a început el însuși cariera în mediul „corupt” al „pornografiei artistice” prin poemul *Istoria ochiului*, iar *estetica negativității* lui Bataille păstrează încă o influență uriașă asupra poeticii postmoderne occidentale de după 1950. În opinia lui Vladiv Glover, aceeași sursă inspiră și *post-avangarda* rusă, echivalentul Slobodankăi Vladiv Glover pentru postmodernismul occidental, și *soț-art*-ul, etapa artistică pe care criticul de origine rusă o consideră a succeda „post-avangardei”.

Referințele critice vizează atât textele lui Sade, cât și pe ale criticilor săi. Pornind de la articolul lui Simone de Beauvoir (*Să ardem opera lui Sade?*¹⁸), Vladiv Glover construiește o paralelă între elementele analitice pe care aceasta le folosește pentru a descrie opera lui Sade și cele care ar putea descrie opera lui Sorokin, constatând astfel că cei doi autori au foarte multe în comun, începând cu „*etica autenticității*”, care motivează perpetuu experiment cu limbajul și tabuurile lui, cu opoziția dintre aparență și experiență, cu amalgamarea diferitelor discursuri sociale, care, împreună, obstrucționează percepția realităților și sfârșind cu experiențele corporale și impulsurile dorinței.

Analogia care a coalizat critica literară provine, în cel mai respectabil caz, din faptul că și Sorokin se focalizează pe limbaj și pe relația acestuia cu dorința, pe legătura realizată prin „*the negative form of the excremental, the pornographic, the perverse, and the ugly*” dintre inconștient și discurs. În această lectură, indulgent-înnobilantă, proza lui Sorokin dobândește sensul de a revigora tradiția europeană îmbătrânită prin întoarcerea către poeticile „eterogene” ale trecutului și îmbogățirea prin prezentificarea discursurilor culturale uitate. Există însă și o interpretare alternativă și „nerespectabilă”, care se preocupă de tematica instinctelor primare, experimentată în opera celor doi.

Ca și proza lui Erofeev, proza *soț-art* a lui Sorokin este un corespondent estic pentru *pop-art* și un obiect cultural cu valoare de consum, în care ficțiunile edulcorate sunt înlocuite de estetica negativității. Nepopularitatea lui Sorokin printre conașionarii săi se datorează, în primul rând, acestei depărtări de canonul ideatic și de canonul de receptare al literaturii ruse clasice, iar efectul de receptare este similar celui descris de Gerald McCausland cu privire la romanul *Frumoasa rusoaică*.

Deși corpul este cultural reconstruit prin experiența și senzația concretă, Sorokin inventează asemeni lui Bataille un nou „simț”, *sentimentul ca judecată senzorială*, ca fundament al esteticii postmoderne, dar și ca percepție și sens ca atare. O analogie similară cu modelul poetic al lui Bataille operase și Mikhail Epstein, vorbind despre instalațiile lui Ilya Kabakov, dar această filiație era precizată prin prisma culturii medievale bizantine și a teologiei apofatice. Vladiv Glover este inspirată de acest articol, iar adeziunea sa față de Epstein merge chiar mai departe de această analogie cu Bataille, către identificarea conceptualismului anilor '60 – '70 drept avangardă de gradul al doilea (*avangard vatarogo prizyva – Epstein, „post-avangarda” – Vladiv Glover*), deosebită de avangarda anilor '20 prin tendința „anti-utopică”.

Cei doi termeni ai analizei operei lui Sorokin sunt *pornografia* și *obscenul*. Barierele concepului de „pornografie” au fost mult extinse, pentru a include „*scandal, violence, humiliation, repression*”. După Vladiv Glover: „*The ugly as negativity and freedom finds expression in the pornographic and the obscene.*” Obscenul este generic efectelor negative („*fear, awe, disgust*”) și este definit ca „*ill-omened, abominable, disgusting, indecent*”. Obscenul, ca și pornograficul, sunt epurate la Bataille de orice semnificații transcendente și sensuri predeterminate. În contextul esteticii eterogenității, obscenul nu indica decăderea morală, ci absența moralității.

„The pornographic and the obscene are inalienably linked to the perverse which circumscribes the sphere of the negativity of desire. That is, what the <I> desires to be the desire of the <other>, which is the desire to become an (impossible) object, the cause of desire or *objet petit a*.”¹⁹

Proza lui Sorokin, ca și a lui Sade, constituie o reprezentare a sensului literar și postmodern al conceptului de „pornografic” și nu al sensului invocat de critica tradiționalistă, oripilată de abundența violenței și sexualității în economia narativă. Încercând, mai mult decât este cazul, să descarce din textul lui Sorokin un sens metafizic, Vladiv Glover admite că:

„(...) this mundane narrative is never sustained for long without a rupture or a violent shock propelling the reader out of the mundane (profane) into the pathological and transgressive (the sacred)”²⁰.

Ca și Occidentul, și Estul european răspunde observației lui Baudrillard că „scena ne pasionează, obscenul ne fascinează. Odată cu fascinația și extazul, pasiunea dispare.”²¹

Considerat „*leading monster of Russian contemporary literature*”²², Ulrich Schmidt vorbește despre Sorokin ca despre un reformator al clișeelelor realismului socialist cu mijloacele violenței:

„To be sure: Sorokin is not presenting a parody of socialist realist literature but rather is turning socialist realism into pop art. This procedure does not allow for irony. A familiar cliché is placed into a new cultural context without any comment on the new situation. Pop art – or Soc art, as the Moscow Conceptualists put it – needs no aesthetic explanation. It is the context which provides the work of art with meaning”²³.

Literatura apocalipsei și literatura apocaliptică, incluse într-o paradigmă a non-eticii, nu are sentimentul culpei sau rușinii, sau, așa cum concluziona Gerald McCausland:

„In the most varied ways, the new trend in Russian prose of the 1980s involved representations of decomposition, disease, disorder, confusion, and chaos. (...) this focus on filth has nothing to do with „gritty reality,” but marks a kind of limit of artistic narrative.”²⁴

¹ Vezi Iuri Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, București, Univers, 1974 și Lotman Iuri M., Uspenski B.A., Ivanov, V.V., Toporov, V.N. și Piatigorski, A.M., *Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts)* în Jan van der si Grygar, Mojmir (editori), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague, Paris: Mouton, 1–28.

² Victor Erofeev, *Enciclopedia sufletului rus*, Paralela 45, 2003, p. 24.

³ *Ibidem*, p. 25.

⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁶ Simone de Beauvoir, *The Marquis de Sade, An Essay by Simone de Beauvoir*, New English Library, 1972.

⁷ Georges Bataille, *Erotismul*, Nemira, București, 1997.

⁸ Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, Polirom, Iași, 1996, pp. 57-79: „Obscenitatea este proximitatea absolută a obiectului văzut, îngroparea privirii în ecranul viziunii – hiperviziunii în prim plan, dimensiune fără recul, promiscuitate totală a privirii față de ceea ce vede.” (p. 67)

⁹ Ulrich Schmidt, *Flowers of Evil: The Poetics of Monstrosity in Contemporary Russian Literature* (Erofeev, Mamleev, Sokolov, Sorokin), nr. 48 (2000), pp. 205-222.

- ¹⁰ Vezi: *Despre nou, Eseu de economie culturală și Stalin, opera de artă totală.*
- ¹¹ Tatiana Tolstaia, *Pushkin's Children*, Writing on Russia and Russians, Mariner Books, 2003.
- ¹² Tatiana Tolstaia, *Zățul*, Curtea Veche, București, 2006.
- ¹³ I. S. Skoropanova în *Ruskaia postmodernistskaia literatura*, Moscova, 2001, p. 237, 245.
- ¹⁴ Ulrich Schmidt, *Op.Cit.*, pp. 207.
- ¹⁵ Ed. Victor Erofeev, *Russia's Fleurs du mal*, Penguin Books, Londra & New York
- ¹⁶ Gerald Matthew McCausland, *The Post-Soviet Condition: Cultural Reconfigurations of Russian Identity*, University of Pittsburgh, 2006 (dissertation), p. 99.
- ¹⁷ Slobodanka Vladiv-Glover, *Russian-Post-Avantgarde* în Epstein, Mikhail N., Alexander A. Genis, Slobodanka M. Vladiv-Glover, *Russian Postmodernism – New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Bergham Books, New York, Oxford, 1999, p. 273.
- ¹⁸ Simone de Beauvoir, *Op.Cit.*.
- ¹⁹ Slobodanka Vladiv-Glover, *Russian-Post-Avantgarde* în *Op.Cit.*, p. 284.
- ²⁰ Slobodanka Vladiv-Glover, *Russian-Post-Avantgarde* în *Op. Cit.*, p. 291.
- ²¹ Jean Baudrillard, *Strategiile...*, p.76.
- ²² Ulrich Schmidt, *Ibidem*, p. 214.
- ²³ *Ibidem*, p. 214.
- ²⁴ Gerald Matthew McCausland, *Op.Cit.*, p. 104.

COSMIN CIOTLOȘ

Do not forget!

Formula aceasta, ca și textul pe care-l anticipă, nu e decât o traducere trivială a indicației iusive din titlul celei mai faimoase nuvele a lui Mateiu Caragiale. *Do not forget* ar fi, așadar, o versiune *soft* a lui *Remember*. Cum însă excesul de interpretare a ridicat scurta narațiune în niște slăvi prea puțin oxigenate, deci prin forța lucrurilor abiotice, un asemenea tip de lectură devine, din perspectivă critică, nu doar necesar, ci, pur și simplu, adecvat. Hipertrofia analitică reprezintă o constantă a tuturor comentariilor pe care singulara bucată le-a stârnit în cele mai bine de opt decenii de la publicare. S-a văzut în ea fie o proză poetică estompat anecdotică, fie o fantastică străfulgerare a subconștientului, fie un rezultat al influenței frisonante exercitate, în conștiința autorului, de modelul tatălui său. S-au căutat apoi, interferent, posibile oglinzi mascate în portretistica savantă, eventuale suprapuneri succesive de pagini erudite, complicate ritualuri oculte sau, în sfârșit, imponderabile doctrine ale tainei¹.

Fără vreo excepție, aceste decriptări literare au drept premisă – sau, în cel mai bun caz, ratifică superior – scenariul conform căruia tânărul aristocrat britanic Aubrey de Vere, protagonistul trucatei² aduceri aminte, a fost ucis în chip violent într-o noapte caniculară din Berlinul anului 1907. Nedescifrat, misterul planează exclusiv asupra resorturilor crimei. Sacrificiu mistic sau omucidere pasională? Indicii există și într-un sens, și în celălalt. Iar când nu există, se inventează. Un singur pas, prudent, făcut înapoi ar ridica însă o chestiune cu mult mai fertilă, referitoare la identitatea victimei.

Că acest pas nu s-a făcut, e și vina comentatorilor, prea dispuși să transforme – laolaltă cu scrierile – autorul într-un obiect de cult. De aici, pe urmele vechii confuzii, naratorul matein, așa de unitar de la un capăt la altul, s-a văzut la rândul său atras în rotativa pioasei mistificări. Scrierile s-au transformat, cu scuza labilă a respectării arhaismului, în scripturi, iar vocea – în hierofanie. Nici măcar publicarea scrisorilor expediate în tinerețe lui Boicescu n-a avut darul de a fixa, oricât de firav, imaginea palpabilă unui Mateiu Caragiale, în acord cu realitatea, histriion. La aceasta a contribuit, cu o probabilitate considerabilă, și obișnuința didactică de a feri povestitorul, în situațiile unor texte oricum problematice, de sus-

piciuni suplimentare. Nici nuvela pe cale de canonizare, nici deja canonicul roman nu sunt, în litera lor, ușor de prizat. Iar în atari condiții, spiritul devine, din rațiuni evidente, accesoriu.

Ironiei devastatoare a omului i-a fost preferată, astfel, cerbicia lipsită de umor a – până la urmă – autodidactului inițiat. Să nu uităm însă că, pe lângă rafinații Pașadia și Pantazi, mâna lui Mateiu i-a dat, în definitiv, formă și lui Gore Pirgu³. Or, tocmai din etapa preliminară a biografiei, cazul *Remember* ar trebui să nedumerească. Mărturia autorului e, dintr-un anume punct de vedere, deconcertantă: „*Conceput* (subl. mea) în timpul unor preumblări nocturne la Șosea, în 1911. Scris în 1913, remaniat progresiv, definitiv în 1921, când a apărut în revistă.”⁴

Ce înseamnă, fiind vorba de o proză într-atât de marcată de gratuitățile frazei elegante, termenul acesta mai curând ingineresc? Precaritatea epică invocată de mai toți criticii literari care s-au pronunțat asupra textului nu reclamă o schemă prealabilă, ci doar un – recunoscut de altminteri – travaliu cât mai îndelungat cu putință. Totuși, Mateiu accentuează ferm acest, destul de bizar în consistența lui, nucleu. De bună seamă, cele câteva nopți de reflecție nu au fost umplute de grijile secundare ale amănuntelor stilistice. Pe de altă parte, simplitatea episoadelor din care se compune nuvela – și care, cu îngăduință, nu sunt mai multe de cinci – nu justifică durata, deloc neglijabilă, a elaborării. Atunci?

Avem, în această dilemă liminară, indiciul unui artificiu narativ bine disimulat în pagină. Insuficient – și, desigur, ineficient – în argumentare, el e, în schimb, foarte prețios sub raport intuitiv. Ce se întâmplă, de fapt, în *Remember* dincolo de ceea ce memoria comună a selectat? Voi încerca să suplinesc un exercițiu anxios de *close reading* printr-un decupaj exact și, sper, semnificativ, al episoadelor. Răsfoind printre hârtii îngălbenite, povestitorul dă peste una, care îi deșteaptă amintirea proaspătă – dar incertă – a unui prieten de demult. Îl cunoscuse în Berlinul începutului de secol, ales ca loc de pelerinaj și convalescență, în sălile Muzeului Frederic și, nu mai puțin, în încăperea strâmtă a unei cârciumi în care aveau să împărtășească „capodopirele unei vechi rachierii neerlandeze”. Distins (în exces) și cultivat (sub același atribut), tânărul părea să se tragă dintr-o nobilă familie din Albion. Real sau nu, căci un semn de întrebare persistă, numele lui Aubrey de Vere e în măsură să declanșeze fantezii genealogice, după cum conduita e în măsură să stârnească rapid înăbușite presupuziții impudice: „Acum, fie că trebuiseră veacuri ca, la asfințitul ei, o înaltă rasă să înflorească așa de strălucit, într-un semeț avânt al sângelui albastru spre tipul ideal, fie că fusese numai o nemereală fericită, în toate chipurile mai mult nu se putea da. Mai era nevoie, e drept, și de ceva osteneală, zilnic, ca această podoabă a omenirii să-și împlinească frumusețea, pentru că atâta găteală nici la o muiere nu mi-a fost dat să văd. Să-l fi presupus după asta că era unul din acei deșuchiați cu năravuri rătăcite al căror număr pare a fi sporit, în timpii din urmă, pretutindeni, într-o măsură întristătoare? Nu, nu-mi venea să o cred, căci dacă păpușii acesteia sulemenite îi flutura uneori pe buze un surâs neliniștitor, sub arcul sever al sprâncenelor, trase negre cu condeiul, ochii aveau acea nevinovată limpezime ce strălucește numai sub pleoapele eroilor și ale copiilor. Era și foarte tânăr; să tot fi avut douăzeci de ani. Ce nu se îngăduie la vârsta aceasta, celor bogați mai ales? Lipsa grijii zilei de mâine prefăce creierul omenesc, amorțind simțământul temerii de răspundere; avuția moleșește și îmbată de o amețeală dulce, neîntreruptă, ce îndeamnă la goana după plăceri rare, după senzații noi.”⁵

Ceva din acest hermafroditism bizar se va confirma însă, dincolo de simpla alură dandy, ceva mai încolo. Deocamdată să notăm că, dacă în cazul unui așa de neobișnuit tânăr se poate vorbi *grosso modo* despre semne distinctive, acestea sunt, categoric, în număr de trei: „Această coloare îi era îndeosebi dragă noului meu prieten, el o purta în însăși făptura lui, în ochi și sub pielița foarte străvezie a mâinilor, în cari, când la una când la cealaltă, sclipeau șapte inele, gemene toate – șapte safire de Ceylan. Cu brățara și cu parfumul, acea de neuitat mireasmă de garoafă roșie, inelele erau singurele lucruri cărora le rămânea credincios – încolo, ca îmbrăcăminte, nu știu să-l fi văzut de două ori la fel. Dar toată această migăloasă găteală nu era la dânsul decât un amănunt dintr-un întreg desăvârșit, de o fericită armonie.”¹⁶ Citite cu atenție, nici unul nu e, însăși, imposibil de permutat. Și inelele, și brățara, și – în sfârșit – mirosul de *Dianthus caryophyllus* sunt, de la o distanță a lecturii precaute, simple anexe.

Nu peste mult, datorită acestor detalii invariante, povestitorul va avea parte, din întâmplare, de o surpriză aptă să-i tulbure măcar o parte din certitudini. Ceasurile – din zi, numai și numai din zi – petrecute cu fascinantul britanic se împuținează, uneori cu scuze scrise, prilejuindu-i, de teama plictisellii, lungi plimbări crepusculare: „Tot umblând astfel până târziu, am avut odată, spre miezul nopții, într-o alee pustie din Tiergarten, o stranie întâlnire. Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roșu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă și osoasă, fără șolduri și fără sâni, într-o rochie strâmtă de fluturi negri. Ea pășea țeapănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voința ei, spre un țel tainic în noapte. Nu știu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei țintiți mari, ce arătau a privi înăuntru, și în trăsurile feții sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaște... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degetele lungi rânjeau șapte safire de Ceylan ? Am rămas uluit, în prada unui simțimânt tulbure, în care și nedomerirea și urâtul și teama își aveau partea lor, apoi, cu nările pline de cunoscuta mireasmă – mireasma de garoafă roșie – am dat să o urmăresc. Era însă târziu; o pierdusem. La capătul aleei așteptau câteva droști de piață; se suise pesemne într-una și pierise.”¹⁷

Identificarea se produce nu numai rapid, dar insidios. Ceea ce sare în ochi precedă, narativ, și pe bună dreptate, ceea ce stârnește atracția olfactivă. Dacă, însă, inelele cu safire de Ceylan sunt, în raționament, adevărate garanții, parfumul garoafelor, tot atât de propriu lui Aubrey de Vere, nu beneficiază – logic – de un statut similar. Ba mai mult, el se adaugă, pasager, unei – în condițiile date – firești stări de totală confuzie. Pentru o asemenea discriminare voită, e de bănuț că există, în curgerea faptelor, un temei.

De aici încolo, până la scena decisivă nu mai e mult. Într-o noapte „de catifea și de plumb”, proteicul prieten se ivește din nou, în același Berlin, în preajma fântânii lui Roland. Machiat strident, dar gătit ireproșabil, el frapează totuși mai degrabă printr-o curioasă neliniște: „Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru, sub mantaua ușoară de seară, cu orchideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brățara de la mână, nici inelele din degete. Avea însă ceva schimbat, era neastâmpărat, neliniștit, pe cât eram eu de muiat și de stins. Împotriva obiceiului lui, vorbea pripit și tremurat, rugându-mă să rămân cu el – el, care făcea parte din acei oameni ce fără voie, în ciuda însăși curteniei lor, dau să înțeleagă că fac o însemnată jertfă când suferă să stea cu

cineva. Mai mult, îmi luase chiar brațul și mă întoarse din drum. Îl simțeam cum dârdăie din toate încheieturile, scuturat de friguri, și vedeam cum ochii aci i se ținteau în gol, sticloși ca ai femeii cu păr roșu, aci îi lăcrămau lăncezi și pierduți. După cum atunci nu-mi venise să cred că arătarea ce trecuse pe lângă mine era o femeie, acum mi se părea că ființa ce mă târa cu ea în umbră nu era un bărbat. Am mers tăcuți pe marginea pădurii, eu posomorât, cătând a arăta cât mai puțin plictisit, el, cu surâsul pe buze, privindu-și în zare pietrele albastre, de cari se legau poate amintiri tainice și cărora le hărăzea parcă, cu patimă și dor, gândirea lui cea din urmă – am mers tăcuți până ce, ajungând la podul de peste canal, unde începe calea Electorilor, el s-a oprit, desfăcându-se de mine. Aveam înaintea mea un alt om, cu desăvârșire altul decât acel de adineaori. Să fi avut pietrele lui visuri ascunse?”⁸

În lumina observațiilor de mai sus, întrebarea din finalul pasajului pare de-a dreptul tendențioasă. Căci ceea ce naratorul nu remarcă – poate fiindcă, dinainte, s-a deprins să neglijeze sau poate fiindcă nu vrea – în tot nefirescul atitudinii lui de Vere e tocmai absența parfumului. Ciudată scăpare, de vreme ce, cu numai câteva rânduri mai sus, descriind stranietatea acelei nopți, notează, aparent distrat, că „mirosea a taină, a păcat, a rătăcire.”

Ce urmează se știe. Revenindu-și din dispoziția neguroasă, care-l face să citeze o sentință aproape instigatoare a lui Stendhal, propune ca, după ce-și va onora o obligație, întâlnirea accidentală să continue, înaintea unei sticle de vin. Treabă, spune el fixând termenul revederii, de mai puțin de jumătate de ceas. Așteptarea însă se va dovedi, pentru povestitor, zadarnică. Va contempla, pierdut într-o prostrație adâncă, ferestrele caselor de pe malul Spreei, se va gândi la prozele lui Barbey d’Aureville, va auzi bătând orologiul de la Gedaechniss, dar pe Aubrey de Vere nu-l va regăsi, nici atunci, nici altcândva.

După o săptămână de ploi, „într-un ajun de sărbătoare”, decidându-se să părăsească, în cele din urmă, casa, dă, îngrozit, într-un ziar, peste o știre cutremurătoare. Reproduc, de dragul silogismului, fragmentul: „Se pescuise în Charlottenburg, acolo unde Spreea își ia înapoi apele împrumutate canalului, făcând vârtej – se pescuise, legat cobză într-o mantă, un cadavru ce arăta a fi acela al unui tânăr blond și zvelt, bogat îmbrăcat în ținută de seară, gătit și înmănușat, însă desculț. Tânărul fusese nu de mult ucis. Trupul purta în partea stângă a pieptului o rană adâncă. Lovitura fusese atât de puternică încât arma – o lamă îngustă cu două tășuri – se frânsese, o parte rămânând în rană. Se găsisse asupra victimei, în hârtie și aur, o mică avere, bașca prețul sculelor ce purta cu risipă nebună, toate din belșug bătute în safire de Ceylan, numai în safire de Ceylan. În schimb nici o hârtie tipărită sau scrisă care să poată trăda ceva despre ucis – nimic, nimic. Hainelor le fusese smuls petecul cu numele croitorului, iar ceasornicului tasul cu iscălitura aurfaurului. După chip, înecatul nu mai era în nici un fel de recunoscut, pentru că fața îi fusese arsă cu o apă tare ce-i rosese aproape în întregime pielea și carnea până la os. De așa sfârșit a avut parte sir Aubrey de Vere.”⁹

Trec, nu fără a marca printr-un asterisc de lector ipocrit sintagma, peste cele două tășuri ale cuțitului. Trec și peste tentația de a asocia, în descendența lui Harold Bloom, apa tare a fiului cu vitriolul patern. Dar nu pot să nu remarc cum concluzia cade, la finele unei biete informații jurnalistice, cam precipitat. Povestitorul, excelent strunit de păpușarul Mateiu, aplică din nou, indistinct, un algoritm care, în câteva situații anterioare, îi servise în recunoașterea,

dincolo de travesti, a lui de Vere. Raționamentul nu e, poate, formal, eronat. În schimb este emic – folosesc conceptul lui Kenneth L. Pike, care opune, în sistemele lingvistice, imanența emică alterității etice – incorect. Oricând transferabile – după regulile economiei sau după cutumele tâlhăriei – de la un posesor la altul, inelele și brățara nu mai pot constitui, în absența unor probe adiționale, semne ale identității. Sunt, juridic vorbind, bunuri mobile. Șansele ca identificarea să fie precisă se diminuează dintr-odată, ajungând la neconcludentul echilibru statistic al celor 50 de procente.

Cinismul mărunț și egoismul meschin care urmează acestui sofism înlătură posibilitatea – mereu prezentă până în acest punct – de decriptare simbolică a nuvelei. Claviatura amplă a *kitschului* e solicitată fără rest, preconizând discursurile sforăitor naționaliste ale aceluiași, inevitabil, Pirgu. Ieremiada merită transcrisă în întregime: „Prin ce am trecut, din clipa în care am înțeles cine era ucisul, ce am tras, mai e nevoie să spun? Și n-a fost nimic totuși pe lângă ce puteam păți. Remember? – da, cred. Se zice că frica e albastră; eu am văzut-o de toate colorile, i-am străbătut iadul întreg, pogorându-i râpele fără fund, suindu-i culmile cele mai rezezi, piscurile de groază ce se pierd în norii nebuniei, și cum n-am înnebunit de-a binelea e de mirare. Fusesem singura ființă în tovărășia căruia se arătase sir Aubrey în lume la lumină; la taverna olandeză, la terasa de la Grunewald trebuia să fi trecut ca nedespărțiți, încât nimeni n-ar fi voit să creadă că despre tânărul cu care păream atât de legat, tocmai eu, *sărăcuț de mine* (subl. mea), eram ăl care știa mai puțin – mai puțin chiar decât nimic. Nu ar fi dat aceasta mai mult temei bănuielii că nu aș fi fost străin de răpunerea acelu necunoscut? Simțeam urzindu-se în ascuns, în jurul meu, strângându-se pe tăcute mrejele meșteșugite ale celei mai îndrăcite poliții, mă și vedeam apucat, năpăstuit...pierdut pentru totdeauna, nou Lesurques, ispășind nelegiuirea a cine știe cui... Începusem a mă crede singur vinovat – și nu eram oare îndestul pentru faptul numai că înnădisem prieteșug cu un om ca sir Aubrey? Atunci mi-am dat lămurit seama cât e de greu *în țară străină, între străini*. (subl. mea) Întâiul meu gând a fost dar să părăsesc numaidecât Berlinul, să fug la mine în țară. Nu am putut închide ochii toată noaptea, mă apăsa de data asta întunericul, iar zorile le așteptam ca o dezrobire. Cu lumina renăștea în mine liniștea și nădejdea. M-am răzgândit de plecare și mi-am desfăcut lucrurile, apoi seara le-am strâns la loc, făgăduindu-mi iarăși să plec, fără greș, dimineața – și a mers astfel multe zile, zile negre, la amintirea cărora, astăzi încă, pâlpaie în fiori scurți răsunetul îndepărtat al spaimei cumplite de atunci, când orice nimic făcea să mi se zbată inima ca o pasăre rănită.”¹⁰

Cum s-ar zice, din fandacsie în ipohondrie, apoi, și nimica mișcă ! Numai că, n-a remarcat până acum nici un exeget al operei lui Mateiu Caragiale, întreaga secvență are un corespondent aproape identic – minus o informație esențială – în Ion Ghica. Citată îndeobște pentru chestiunea conexă a falansterului, scrisoarea intitulată *Teodor Diamant* furnizează, chiar de la început, o anecdotă, în discuția despre *Remember*, absolut hotărâtoare:

„Știi ce s-a întâmplat acum un an amicului nostru Hyacinthe de la Vau-deville! Bietul om, burghezul cel mai liniștit și mai pacinic din tot Parisul, bun fiu, bun soț și bun părinte, face și el odată un chef la birt cu câțiva amici; dar, tot golind la pahare, când în sănătatea unuia, când a altuia, se scoală de la masă cam amețit, încât, întorcându-se noaptea târziu acasă, mergea pe două cărări și în colțul uliței Jeffroy Marie – 'Mi-e frig Marghioală', cum zicea

Chirița – se împiedecă de o femeie bătrână, căzută în noroi pe pietre. Milosul de Hyacinthe nu-și caută de drum, ci, temându-se să n-o calce vreo trăsură, dă s-o ajute să se scoale. Femeia se deșteaptă din somn și începe să strige: «Săriți, săriți! Hoți, asasinii!» ... El, speriat, o ia la fugă, ajunge într-un suflet acasă, ostenit; se trânteste pe pat, încălțat, îmbrăcat cum era, și adoarme ca un prea fericit. A doua zi, de 2 mai, se trezește cu capul cam greu. Nu-și prea da seama bine despre cele petrecute. Când pune mâna pe jurnalul care era pe toaleta nevastei, citește chiar pe pagina întâia jalnica povestire a unui grozav omor comis, în noaptea de 1 spre 2 mai, asupra unei sărmâne bătrâne în colțul uliței Jeffroy Marie; tocmai în locul unde încercase să dea ajutor. Peripețiile înfiorătoare drame erau povestite pe patru coloane. La citirea acestei povestiri, omul începe a se îngriji, caută să-și aducă aminte, se pipăie, se uită la mâni, își vede mâinile pline de sânge: se zgâriase opintind să ridice pe femeia adormită; se uită la haine, hainele pline de noroi. Cu cât citea și se gândea, cu atât se convingea că ucigașul nenorocitei bătrâne din jurnal era el. O sfeclește, îngălbenește, îl apucă fiori de moarte, tremură ca varga. Își închipuiește că-l caută poliția, că-l urmărește, că i-a dat de urmă; se vede arestat, acuzat, judecat, condamnat și cu capul tăiat. Zăpăcit și desperat, se hotărăște să fugă; părăsește casă, masă, nevastă, copii, tot, și se duce de s-ascunde sub pământ, în catacombe. Închipuiește-ți starea spiritului unui neguțător cinstit, blând ca o oaie, milos ca un copil, bun ca pânea caldă, care ajunge a se convinge, el pe sine însuși, că este un hoț, un scelerat, un ucigaș ... Norocire că în pripa de-a părăsi casa îi rămăsese jurnalul agățat de câptușeala surtucului, și când aruncă ochii în capul foii citește: «Anul 1830, mai 2». Era descripțiunea unei crime întâmplare acum cincizeci și trei de ani, pe când amicul nostru nici nu era născut. Jurnalul făcea parte din bogata colecțiune consacrată zulufilor madamei Hyacinthe.»¹¹

Nici pripa cu care cadavru desfigurat își dezvăluie identitatea prin intermediul unei bijuterii nu e – eufemistic – străină de Ion Ghica. Epistola anterioară celei din care am citat, *Teodoros*, încheie biografia îndoielnică a prințului etiopian plecat, după toate aparențele, de pe moșia Gherganilor, astfel: „În 1864, când au intrat englezii cu asalt în Magdala, Theodoros, după ce s-a luptat vitejește ca un leu, nelipsit din mijlocul soldaților lui oriunde era primejdia mai mare, apoi s-a închis într-un turn cu vreo câțiva ofițeri, zece la număr cu dânsul împreună, și de-acolo trăgea în englezi. Când sir Charles Staveley a spart turnul și a intrat înăuntru, Teodoros, întorcându-se către servitorul său Valde Gabir, singurul luptător care mai rămăsese în viață, îi zise: «S-a sfârșit! Fugi, te dezleg de jurământ; cât pentru mine, eu nu pot cădea viu în mâinile inamicilor», și, punând țeava pistolului în gură, și-a zburat creierii. Nimeni nu știa că unul dintr-acele cadavre era al negoșului, când un prizonier abisinian, zărind inelul din deget, a strigat: «Teodoros!»»¹²

Sursa aceasta, inexplicabil ignorată atâta vreme, se arată a fi, din senin, deosebit de ofertantă. Pentru că, existând un reper livresc, amintitele chinuri ale conceperii tramei narative intră, fără ocol, din domeniul fabulației în acela al deturnării ironice de sens. Căci dacă, în *Teodoros* și în *Teodor Diamant*, farsa destinului e, cumva prea fățișă, în *Remember* ea va căpăta, îndărătul faldurilor, întregul rafinement care-i era, dintru-nceput, necesar. Textul de bază, persiflant sau sobru, e, în replica târzie, dat peste cap cu consecvență. (Ca precizare parantetică, interesul lui Mateiu Caragiale pentru Ion Ghica, flagrant acum, nu era nici inocent, nici imposibil de prevăzut. Inamic al de-

testatului, freudian, I. L., cel puțin după episodul din 1879¹³, și aristocrat din os domnesc, Ghica întrunea deja două criterii de afinitate.)

Odată clauza secretă a pactului narativ dată – în felul acesta – în vileag, lectura se lărgiște, cred, definitiv. Ușa nu mai e abia întredeschisă, ci izbită cu putere de perete. Refuzul povestitorului de a afla, de la un indiscret amic de studii berlineze, adevărata poveste a cadavrului din Charlottenburg, devine, altfel decât s-a susținut în cazul lui Mateiu, extrem de locvace. Explicitându-și tăcerea, vocea din *Remember* o rupe de fapt. Consecințele sunt multiple. Întâi, pretinsa poetică a tainei, reconstituită entuziast de comentatori, e taxată drept un „fel de a privi lucrurile cam ușuratic”. Apoi, trimiterea la *Micuța* – deci nu la inițiala *Duducă Mamuca* – lui Hasdeu poate confirma, printr-un sistem de scripeți destul de instabil, interpretarea nuvelei drept un colosal joc cu strategiile narrative. În viziunea mea, diferența dintre cele două texte – la fel de ultragiante – scrise de Hasdeu la interval de un an nu constă în vreo retractare a pamfletului, ci într-o deplasare, strălucită, către o șarjă impersonală. În prima nuvelă, imoralul seducător se sinucide. În cea de-a doua, doar mimează, literar, sinuciderea. Cu aceleași instrumente cu care va opera, mai târziu, Alphonse Allais, causticul autor își va preface clasică *Duducă Mamuca* într-o inovatoare *Micuța*. De data aceasta, nu indivizii Urechia și Maiorescu sunt vătămați, ci, mai grav pentru masca publică a acestora, cititorii numiți, ca din întâmplare, tot Urechia și tot Maiorescu.¹⁴

Aparte de aceste remarce izolate, pasajul ultim e, în întregul lui, consternant: „Întârziasem, pe vreme rea, într-un local de noapte bucureștean și căzuse peste mine un cunoscut de prin școală; îl zărisem, de departe, și pe la Berlin, învăța ceva pe acolo, pare-se. Limbut peste măsură și în felul lui hazliu, mi-a împuiat urechile cu o sumă de fleacuri, istorii de gazete, de fete și de slujnici de gazde – tot lucruri înălțătoare, după calapodul *Micuței* lui Hasdeu. Câtă deosebire între cum văzusem eu Berlinul și cum omul care sta în fața mea, fălindu-se cu însăși nerușinarea lui ieftină! Dar de ce în acea seară se deștepta, vie ca niciodată, amintirea lui sir Aubrey, de ce vedenia nopților berlineze cu întâlniri stranie îmi răsărea atât de puternică? Să fi fost pricina aburii amării ai spiritului de sămburi, care venea și el de la acea veche și vestită rachierie neerlandeză? Nu, era altceva. Mai îmbătătoare ca orice băutură, mă învăluia o aprigă mireasmă de garoafă care se desprindea de la o coconiță așezată la masa de alături — mireasma ce răspândea tânărul cu pietre albastre, mireasma ce odată, spre miezul nopții, o lăsase în urma ei femeia cu păr roșu într-o alee pustie din Tiergarten. Și-i revăzui și pe ea, și pe el, și fereastra cu turburea lumină verzuie, toată aievea ca în puterea unei vrăji. Nu m-am împotrivit unui imbold neîncercat până atunci, acela de a povesti cuiva istoria lui sir Aubrey de Vere. Am fost ascultat cu toată luarea aminte. Băgam numai de seamă cum din când în când pe buzele cunoscutului meu mijea ușor un zâmbet. Când cu pescuirea cadavrului am încheiat, m-a întrebat dacă asta e toată povestea? I-am răspuns că da... «Să-ți spun eu atunci urmarea, a reluat el, a fost dandana mare. S-a făcut mușama ce e dreptul numaidecât, dar adevărul n-a putut fi împiedicat să răsuflă. Ai să afli lucruri grozave, să vezi... »”¹⁵

În trei situații, spune naratorul cât se poate de lămurit, i-a fost dat să simtă acea inconfundabilă mireasmă de garoafe. Primele două, tot el o mărturisește, aveau ca protagonist una și aceeași persoană, deghizată după alternanțele unei continue indecizii sexuale. Aubrey de Vere cel diurn, degustând alcooluri

dulci de proveniență flamandă era succedat de Aubrey de Vere cel vesperal, purtând o rochie strâmtă cu paiete negre. A treia oară, la sute de mile distanță de cele dintâi manifestări, o coconiță oarecare se învrednicește să emane, nu se știe cum, același parfum intens. Ea nu mai stârnește, altfel decât ca prilej de rememorare, atenția inertă a celui deprins să povestească. Zâmbetul neîntrerupt al amicului nu zdruncină, însă, integral, adevărul acestei povești? Mușamalizarea mării dandanale proteja, oare, numaidecât eugenia victimei? Iar victima e numaidecât Aubrey de Vere?

Aflat, spațial, atât de aproape de răspunsul incarnat, singurul imbold căruia nu i se poate împotrivi rămâne, pentru povestitor, cel devitalizat al istorisirii. I-ar fi fost, cu siguranță, de mai mare folos să treacă, în privința coconiței, la niscaiva „fapte creștinești”¹⁶, care ar fi condus, poate, către câteva obiecte, șapte la număr, în felul lor, anulare. Barbey d'Aureville, amintit cu deferență de Mateiu, îi acordă măcar vicontelui de Brassard, într-o conjunctură similară, spre minimală edificare, o șansă¹⁷.

Anexă

Un proces de presă

(*România literară*, nr. 48/ 2005)

Când Nicolae Manolescu afirma că „unui autor ludic și licențios ca Nabokov *Duduca Mamuca* nu i-ar fi displicut”, intuia, desigur, mult mai mult decât lasă să se întrevadă suficiența noastră de cititori. Pentru că remarca se susține și se reține cu ușurință dacă îl privim pe Nabokov exclusiv drept autor al *Lolitei*. Nu au, în măsuri aproape egale, Humbert Humbert și Toderiță N.N. (protagonistul scrierii lui Hașdeu) planuri de seducție diabolice și nu tocmai ortodoxe? Totuși, dincolo de a fi un excelent scriitor (și stilist), Vladimir Nabokov e un redevabil cititor. Iar când vine vorba despre o preferință sau alta, nu cel care scrie *Invitație la eșafod* (de pildă), ci acela care citește cu o minuție aproape maniacală e în drept să se pronunțe. Până la Nabokov nimeni nu încercase să afle în ce fel de gândac se metamorfozează Gregor Samsa. Cum ar fi dacă nuvelele licențioase ale lui Hașdeu ar avea parte de o asemenea lectură?

Înainte de orice, fără a aluneca în biografism, relația autorului ca persoană cu textul *Duducai Mamuca* nu e deloc nepolemică. Cu cititorii, nici atât, mai ales cu cei importanți (ca Maiorescu). După ce, în 18 aprilie 1863, Comitetul de Inspecțiune a Școalelor de Dincoace de Milcov (același Maiorescu fiind membru, iar V.A. Urechia - președinte) îl avertizează pe criteriile de imoralitate, Hașdeu ripostează: adaugă nuvelei pasaje cu adevărat explozive. Urmează demiterea sa din funcția de profesor colegial, celebrul proces și tot atât de celebra pledoarie. Lucru iarăși știut, autorul e achitat. Ce îl face să rescrie, după un an, nuvela incriminată sub titlul *Micuța*, temperându-și ironiile și notele lubrice? Gestul este, cert, lipsit de orice utilitate. Și chiar de credibilitate: lasă Hașdeu de la el într-o chestiune așa de tensionată? Nu pare omul care să facă asta, mai ales atunci când „cărțile” îi sunt favorabile.

Duduca Mamuca evoluează, așadar, în *Micuța*. Rusia Harkovului se transferă într-o Germanie difuză. Aluziile licențioase (ca aceea a inițierii în *ars amandi* alături de o femeie de 57 de ani) dispar. Și, odată cu ele, numeroase fragmente inofensive: visul tibetan, psihanalizabil, fragmente din articolele lui Aleschin Uho. Cum, de ce și unde adaugă Hașdeu nu s-a prea scris. *Micuța*

fiind considerată o simplă retușare *ad usum delphini* a violentei nuvele inițiale și nu o cu totul altă scriere, cum ar fi fost prudent. Mutarea acțiunii din Rusia în Germania nu are efect asupra culorii locale, însă e prea gratuită pentru a fi întâmplătoare. Ar putea fi o marca intenției lui Hașdeu de a scrie alt text, radical diferit de primul. Fără vituperanță erotică, dar, oricum, vituperant. Iar acest alt se traduce nu atât prin trunchieri, ci prin minore adăugiri. Prin urmare: Toderiță N.N. (respectiv corespondentul sau, Ghiță Tăciune) se sinucide într-un acces de cinism. Manuscrisul se încheie aici, intrând în pagina cel de-al doilea, necunoscut și neprevăzut narator. El este cel căruia îi este lăsată, spre terminare, nuvela memorialistică, printr-o scrisoare testamentară: „«Prietene,/ Ești compatriot și tovarăș al meu; ești cam literat; vei fi și mizantrop ca mine, o prevăd de pe acuma; așadar, nemene nu este mai capabil de a mă înțelege și a complecta începutul acestor memorii, ce eu singur nu le-am putut sfârși, viața devenindu-mi prea amară. În așteptare ca să-ți vină și ție gustul a te împușca, al tău T.N.N.» Am primit cu bucurie amicală însărcinare și m-am grăbit a aduna din suvenirile mele și din *hârțiile postume* (subl. mea) ale lui Toderiță, știri despre ulterioarele sorți ale *Duducăi Mamucăi* ș.a.m.d.“ (*Duduca Mamuca*)

Ulterior, în *Micuța*: „«Prietene,/ Sinuciderea mea este un anacronism. Adevăratul ei moment a trecut deja de șapte ani. De atunci eram mort în idee, și dacă nu mă sinucideam în realitate, cauza era că nu voiam ca lumea să poată presupune din parte-mi măcar o umbra de pusillanimitate [...]. Îți las un manuscris, pe care nu l-am sfârșit, fiindcă m-am oprit, din întâmplare, pe descrierea rețetei; și atunci mi-a venit ideea de a rămânea comic până și în ajunul sinuciderii: e foarte natural de a muri vorbind de rețete! Tu ai cunoscut toate personajele Micuței; deci adună-ți *suvenirile* (subl. mea) și sfârșește singur acest scurt epizod din scurta mea viață! Al tău – vorbă să fie – Ghiță». Am primit cu bucurie amicală însărcinarea nenorocitului meu – vorbă să fie – Ghiță și, cu ajutorul *hârțiilor* sale postume, am reușit a complecta *Trei zile și trei nopți din viața unui student*.”

Un evident plus textual (singurul!) în al doilea caz și un mai puțin evident plus polemic în această zonă nodală. După ce excesul prezenței verbului „a plăcea” într-o epistolă a unui coleg era pretext de amuzament pentru Tăciune, iată-l, lucid, folosind de trei ori termenul în cauză. Și asta mai mult cu intenții parodice decât din nesiguranță stilistică. Ceea ce odată l-a contrariat nu se poate repeta ingenuu în scrisul naratorului.

Cu adevărat important însă e un alt amănunt: naratorul X (cel de-al doilea, neidentificat) e invitat să continue manuscrisul folosindu-se de propriile amintiri. Și doar de ele. Fără muștrări de conștiință, acesta ne oferă varianta finală a *Micuței*, ajutat de „*hârțiile postume*” (și nimic mai mult). Discrepanța e sfidată nonșalant, aici. Între memoria personală și însemnările sinucigașului par a nu exista, în fond, diferențe (pericol pe care *Duduca Mamuca* îl evita subtil: N. N. nu indică vreo sursă, iar X prelucra, deopotrivă, amintiri și notițe). Corelând bizareria cu refrenul autoironic „vorbă să fie” și cu hazliul cântec despre falsa moarte a diavolului, ne putem întreba dacă sucidul lui Ghiță nu e un simplu artificiu de stil. Oare nu cumva, insidios, Hașdeu renunță să-i mai caricaturizeze pe Maiorescu și Urechia ca indivizi contemporani lui, luându-i peste picior ca lectori (atemporalii, deci)? Citite una după alta, cele doua nuvele seamănă, dintr-o anume inerție. Privindu-le independent, au finaluri opuse. Jocul narativ al morții are farmecul său. E de luat în calcul, fie și numai pentru amuzamentul

intelectual, șansa ca sinuciderea lui Toderiță să fie reală, iar a lui Tăciune, nu. Și atunci, ca și textul lui Alphonse Allais (*Un drame bien parisien*), s-ar putea ca *Micuța* să-și includă, seducă, păcălească cititorii.

Sub lupa de entomolog a lui Nabokov, Ghiță s-ar încadra în familia *Phasmidae* (insecte ce, trăind pe frunze, au tocmai formă de frunză). Aflat în descendența unui personaj suicidal, Tăciune mimează credibil. Sub lentila paranoidă a secolului XX, faptul pare o știre spectaculoasă din seria „Elvis Presley n-a murit”. Se cuvine deschis un nou proces de presă...

¹Am în vedere, în ordinea strictă a enumerării, viziunile unor Alexandru Bădăuță, Pompiliu Constantinescu, Matei Călinescu, Cornel Mihai Ionescu, Ov. S. Crohmălniceanu. S-ar fi putut invoca, cu riscurile unei fraze prea lungi, și alte nume de referință, ca Barbu Cioculescu, Ovidiu Cotruș, Alexandru George sau Nicolae Manolescu.

²Folosesc acest termen devansându-mi puțin raționamentul. Oricum, atâta vreme cât corespondența berlineză dintre Mateiu Caragiale și N. A. Boicescu nu atestă, între suficient de multe incidente amorale, proximitatea unui omor, întâmplarea trebuie luată, din punctul de vedere al documentelor, sub beneficiu de inventar.

³O subtilă pledoarie pentru o mai dreaptă cinstire a acestuia din urmă alcătuiește, într-un eseu, Alexandru Paleologu.

⁴Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p. 776.

⁵*Ibidem*, pp. 38-39.

⁶*Ibidem*, pp. 39-40.

⁷*Ibidem*, p. 42.

⁸*Ibidem*, p. 43-44.

⁹*Ibidem*, p. 48.

¹⁰*Ibidem*, pp. 49-50.

¹¹Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Editura Pentru Literatură, București, 1967, pp. 179-180.

¹²*Ibidem*, p. 176.

¹³Este vorba despre cearta debutantului Caragiale cu directorul din acel moment al Teatrului Național, episod încheiat cu celebra formulă infamantă *ieux coquin*.

¹⁴Vezi, la Anexă, întreaga demonstrație cuprinsă în articolul *Un proces de presă*, pe care l-am publicat în nr. 49/ 2005 în *România literară*. Ar mai rămâne, numai, ca Mateiu Caragiale să fi citit nuvelele lui Hasdeu în cheia propusă de acest articol.

¹⁵Mateiu Caragiale, *Op. Cit.* pp. 52-53.

¹⁶Am în vedere întregul context al sintagmei, așa cum se regăsește ea în Craii de Curtea-Veche: „Cu căutătura-i tulbure și posomorâtă, Pașadia dezbrăca o durdulie ovreică, așezată în fața lui, ceva mai departe. Mă întovărășii și eu la această creștinească faptă, știind că nu supăram întru nimic pe marele meu prieten.”

¹⁷În *Perdeaua stacojie*, rememorându-și o tragică escapadă erotică din tinerețe, vicontele are ocazia de a privi, în treacăt, din fuga diligenței, înspre o fereastră la care, cu ani în urmă, s-a stins în brațele lui frumoasa și clandestina Alberte: „Mi-am amintit că-mi povestise la început despre *pata neagră* ce-i întunecase, toată viața, plăcerile de crai...când deodată, ca să mă uimească și mai mult, mă cuprinse brusc de braț: - Iată! îmi spuse, uitați-vă la perdea! Umbra zveltă a unei siluete de femeie se conturase o clipă în dreptul ferestrei. – Umbra lui Alberte ! spuse căpitanul. Hazardul își cam bate joc de mine astă-seară, adăugă plin de amărăciune.” (Barbey d’Aureville, *Cea mai frumoasă iubire a lui Don Juan precedată de Perdeaua stacojie*, trad. de Mircea Lazaroni, Editura Humanitas, București, 2008, p. 76)

Mitul metempsihozei în romanul românesc interbelic

Mitul a constituit o temă de discuție filozofică și istorică încă din antichitatea greacă și latină, mitologia fiind nu numai izvorul, dar și baza artei grecești, însă elementele esențiale ale acesteia au fost studiate în perioada modernă a ultimelor două milenii.

Mircea Eliade susținea că este *greu să se dea mitului o definiție acceptată de toti savanții și care să fie în același timp accesibilă ne-specialiștilor*¹, fiind imposibil ca o singură definiție să îmbrățișeze toate tipurile și toate funcțiunile mitului, în toate societățile arhaice și tradiționale. Mitul este o *realitate culturală extrem de complexă care poate fi abordată și interceptată în perspective multiple și complementare*². În accepția lui, mitul este *povestea unei faceri, a unei geneze, a unui început*, care relatează istoria sacră a unor ființe supranaturale care au creat totul; de aceea exprimă un *model exemplar al tuturor activităților omenești*³, dezvăluind istoria sacră a începuturilor gândirii omenești, *tot ceea ce s-a petrecut la origine*. Este un act de *cunoaștere de ordin ezoteric (...) însoțită de o putere magico-religioasă*⁴. Prin experiența mitului, reiterăm evenimentele mitice trăite în trecut. Și, în concluzie, Eliade susținea că *în civilizațiile primitive mitul (...) exprimă, scoate în relief și codifică credințele; salvagardează și impune principiile morale; garantează eficacitatea ceremoniilor rituale și oferă reguli practice ce urmează să fie folosite de om*⁵.

În compoziția unui mit intră un mister genetic, fiind o proiecție a realității în supranatural, deoarece *Mitul povestește cum, mulțumită ființelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul, sau numai un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție*⁶.

Caracteristica evenimentelor mitice – spune Eliade – este aceea de a fi reluate ritualic pentru a reface ceea ce s-a petrecut *illo tempore*, dincolo de istorie. Discuția despre cele două moduri de a fi în lume – sacrul și profanul – este avansată în volumul din 1957 (*Sacrul și profanul*), în care se reconsideră raportul sacrului cu istoria, pentru a se ajunge la concluzia că experiența sacrului produce rupturi în spațiul omogen al realității. Trecerea din timpul profan în cel sacru se face

prin ritual, al cărui caracter repetabil indică reversibilitatea timpului sacru. Prin participarea la ritual, omul religios devine contemporanul zeilor, trăind, astfel un timp mitic.

Una dintre cele mai interesante mitologii este cea a anticei Elada, insulele grecești fiind astăzi recunoscute drept matricea vieții intelectuale europene occidentale. Mitologia greacă reprezintă un depozitar de legende care provin din religia vechii civilizații elene, cu zei creatori, intrigi în Eden și eroi civilizatori. În general, miturile grecești au parvenit din marile epopei sau alte creații literare ale Antichității, începând cu Homer (*Iliada*, *Odiseea*), Vergilius (*Eneida*), Hesiod (*Theogonia*) sau Ovidius (*Metamorfoze*). Un element foarte important în mitologia greacă este dat de două stări, atitudini fundamentale, generate de două divinități: *apolinicul* și *dionisiacul*, subiect abordat pe larg în lucrarea lui Fr. Nietzsche – *Nașterea tragediei*. În această lucrare, filosoful german consacră două tipuri de artist, artistul apolonic, închis în limitele propriei individualități, neavând posibilitatea de a se depăși, supus eternității formei frumoase și creatorul dionisiac, ce trebuie să-și distrugă creația, într-o mișcare continuă a sufletului și a unei tendințe de autodepășire.

O altă interesantă mitologie este cea creștină, cu ansamblul său de mituri biblice, dintre care unul dintre cele mai fascinante și controversate este cel al *metempsihozei* (cunoscut sub conceptul de *reîncarnare*), informații referitoare la acest mit existând în Biblie și în unele texte apocrife. Biserica primelor secole a acceptat teza reîncarnării, susținută și de Iisus, în ciuda cenzurii impuse textelor originare, păstrându-se referate Hristice despre reîncarnare (*Evanghelia* lui Ioan [3,1-8], de asemeni afirmațiile lui Iisus despre reîncarnarea profetului Ilie în trupul lui Ioan Botezătorul din *Evanghelia* lui Matei [11,14 și 17,10-13], sau cele spuse de Iisus fariseilor, în legătură cu faptul că el ar mai fi trăit odată pe pământ, încă înaintea patriarhului Avraam [*Evanghelia* lui Ioan, 8,56-58]). Alte pasaje biblice care aduc indicii asupra reîncarnării: *Ieremia* (1,5), *Cartea Înțelepciunii* (2,5 și 8,20), *Cartea lui Kohelet* (12,6), *Evanghelia* lui Matei (26,52), *Evanghelia* lui Ioan (9,1-3), *Epistola lui Pavel către Filipeni* (2,6-7), *Epistola sobornicească a lui Iacov* (3,6). De asemenea, în documentele necanonice (apocrife): *Evanghelia după Pistis Sophia*, *Evanghelia lui Toma* ș.a.

În anul 553 însă, la cel de-al cincilea Conciliu Ecumenic de la Constantinopol, teza reîncarnării a fost anatemizată, fiind catalogată drept o eroare dogmatică. Împăratul Justinian (leit-motivul său: *Afurisit fie cel care, de aici încolo, va mai crede în preexistentă sufletului!*) a impus clerului propriul său crez, a pus sub arest pe Papa Vigilius (spre a nu conturba Conciliul) și a obligat episcopii să accepte noua dogmă. Justinian a considerat că teza reîncarnării acordă omenirii o prea lungă perioadă de timp pentru atingerea unei trepte mai înalte de dezvoltare a conștiinței. După anul 553, credincioșilor li s-a spus de către biserică că au la dispoziție o singură viață pentru a reveni din nou la stadiul dinaintea comiterii *păcatului originar*. Noua teză a lui Justinian, propagată masiv în rândul creștinilor de pretutindeni în cursul secolelor următoare, continuată până azi, a dus la erori și mai mari de comportament ale oamenilor, majoritatea încercând să trăiască din plin așa-zisa *unică viață*. Biserica a exclus, treptat, aproape toate textele, documentele și cele 31 evanghelii apocrife, neconforme noii linii dogmatice trasate.

La baza versiunii biblice al mitului *metempsihozei* se află unele comunități practice ale religiei inspirate de Orfeu (*orfismul*), apărute în Grecia, începând cu secolul 6 î.H., orfismul fiind un sistem de credință care asocia

nemurirea sufletului cu ciclurile de reîncarnări. După ciclul nașterilor și roata destinului, existența trupească (fizică) e considerată ca o pedeapsă. Exilat în corp, sufletul trebuie să scape de tristul destin al reîncarnărilor și nu poate să o facă decât prin asceză (prin abținerea de la consumul alimentelor pe bază de carne). Numeroși filozofi au fost marcați de orfism, dar oricare ar fi forma pe care o ia doctrina lor, finalitatea rămâne aceea a eliberării sufletului. Încarnarea sufletului este percepută ca o penitență pe care acesta și-a atras-o prin propriile sale greșeli; prin urmare, reîncarnarea funcționează în același timp ca o fatalitate care impune eliberarea și ca o șansă de eliberare. Pentru ca această eliberare să intervină, este necesară o inițiere religioasă sau o conștientizare filozofică. Pytagora și școala sa filosofică explică metempsihoza prin migrațiile sufletului lui în alte vieți. Platon o susține în *Fedru*, pentru ca mai apoi, Plotin să o corecteze redenumind-o *metensomatoză*.

Ideea de reîncarnare se exprimă cel mai pregnant în hinduism, cu toate că și aici ea a trecut printr-o serie de reinterpretări. De fapt, metempsihoză în accepția indică se referă la o serie de reîncarnări (nu numai umane, ci și animale și vegetale) într-un ciclu nedefinit de existențe individualizate (*samsara*), până ce sufletul corporal se transformă în suflet spiritual, care se neantizează (în *Nirvana*). Suma actelor materiale și voliționale ale vieților anterioare fiecărei reîncarnări alcătuiește procesul mitologiei (*hatman*) care predestinează procesul escatologic al ultimei reîncarnări. Cele mai vechi texte (*Rigveda*) nu pomenesc nimic despre această idee. Abia în *Upanișad*, vechea teorie a plății a fuzionat cu ideea de reîncarnare. Ca urmare, se pot observa unele influențe reciproce între religia originară, revoluția adusă de *Upanișad*, *Baghadavad Gita* și evlavia populară. În *Upanișad*, identificarea salutară a Sinelui (*atman*) cu Absolutul (*brahman*) nu poate avea loc decât dacă Sinele o rupe cu ciclul infernal al existenței (*samsara*), adică cu șirul de reîncarnări succesive. Salvarea înseamnă oprirea revenirilor pe pamânt și nicidecum înmulțirea numărului de reîncarnări, cum pretind adepții occidentali ai unui hinduism deformat. Nu e vorba aici de o nouă naștere; omul se naște o singură dată, dar nu moare cu adevărat: din reîncarnare în reîncarnare, el nu-și schimbă decât trupul, până ce ajunge la adevărata libertate, în *Nirvana*. Principiul care dirijează călătoria dintr-un corp în altul este dorința sau legea *karmei*. Scopul spiritualității hinduse este acela de eliberare de această legătură karmică, pentru a se putea uni cu brahman. Prin *Bakhti* (curent de devoțiune) se insistă asupra harului divin ca unic mod de salvare. Omul nu este agentul propriei eliberări din ciclul reîncarnărilor. Hinduismul culminează printr-o mistică a eliberării, dar nu și prin explicarea răului și morții prin reîncarnare. Este aici o mare diferență față de ezoterismul occidental, care se consideră ca derivând din hinduism.

Pentru Albert Schweitzer, această mistică este legată de o negare a lumii, de o concepție pesimistă a existenței, foarte apropiată de cea greacă privind trupul-închisoare; această idee este contemporană cu predominanța ideii de reîncarnare, ea este de asemenea legată de o viziune pesimistă a materiei și istoriei. Ideea de reîncarnare este centrată total asupra omului și faptelor sale.

Buddhismul, ca și hinduismul, crede în existența unei relații strânse între reîncarnare și legea karmei. Sunt totuși numeroase diferențele față de hinduism:

- privind concepția eliberării; omul se poate elibera singur de lume și de suferință. Terapia se bazează pe critica iluziilor legate de dorință și pe renun-

țare; ea propune un demers mai puțin mistic, cât psihologic. Accentul nu este pus pe fuziunea cu brahman, ci pe detașarea care conduce la Nirvana, înțeles ca o privațiune de orice dorință, ca un calm desăvârșit.

- non-permanența sufletului; continuitatea subiectului uman nu este decât iluzie și aparență. Nu se are în vedere nemurirea sufletului. Sufletul este un flux, o curgere, o transformare neîncetată. Doar curgerea vieții pare să asigure continuitatea reîncarnărilor.

- Nirvana: în budismul clasic este definit într-o manieră negativă. El nu este de fapt nimic, nu este un loc, el exprimă starea de eliberare, de non-dorință. Dar anumite secte îl văd ca pe locul de beatitudine, de fericire deplină atinsă la sfârșitul procesului de eliberare de către individul care a trecut printr-o serie de reîncarnări.

Alte sisteme de gândire unde întâlnim teoria metempsihozei sunt:

Gnosticismul: este o ipoteză iudeo-creștină alcătuită din mai multe curente creștine apărute în cursul celui de-al II-lea secol după Hristos. Printre altele, această ipoteză atribuie lui Hristos teoria după care Ioan Botezătorul ar fi fost Ilie reîncarnat.

Cabala ebraică există din vremea celui de-al II-lea secol după Hristos, dar extinderea ei s-a făcut între sec. al XIII-XVI-lea. Este o teosofie în formă ebraică. Cabaliștii nu sunt toți de acord asupra ideii de reîncarnare. Sunt multe adaptări succesive, care dau impresia de a te găsi în fața unei compilări doctrinare, în care reîncarnarea își joacă rolul în funcție de problemele care se ivesc în conștiința populară.

Ideea de reîncarnare a atras și o serie de filozofi moderni. Pentru Lessing (1729-1781), aceasta constituie o ipoteză, pentru Arthur Schopenhauer (1786-1860), ea este un element important al unei filozofii extrem de pesimiste (în lucrarea sa *Lumea ca voință și reprezentare*, unde ar putea fi prezentată ca o filozofie a plictiselii).

Un curent religios interesant este cel al *Rozacrucienilor*, care afirmă, printre altele, că reîncarnarea nu este un simplu fapt de credință, ci ceva sigur, accesibil capacităților oculte ale inițiatului și că orice ființă este parte integrantă din Dumnezeu (tema care se regăsește azi în curentul *New Age*), că doctrina despre reîncarnare este o explicație etică mulțumitoare a nedreptăților din această lume; că reîncarnarea și legea cauză / efect sunt în perfectă armonie cu astrologia; că Hristos a dat ucenicilor săi învățături despre reîncarnare, dar le-a poruncit să nu vorbească nimănui despre aceasta, de unde ar reieși o ocultare a existenței reîncarnării timp de 2000 de ani.

Rudolf Steiner (1861-1929), fondatorul *antropozofiei* a cunoscut inițierea *Rozacrucienilor*. Antropozofia este o concepție despre om și lume, care susține existența unor facultăți de percepție suprasensibilă în cazul tuturor oamenilor, prin dezvoltarea cărora, urmând o metodă precisă și sistematică, se poate atinge perceperea nemijlocită a spiritualului. Fiecare persoană e considerată a fi în legătură cu diferite ființe spirituale, lucru inconștient pentru majoritatea oamenilor. Hristos ocupă un rol central în acest sistem spiritual, fiind cel care dă sens întregii evoluții pământești. Se observă la Steiner, ca în toate teoriile moderne ale reîncarnării, o deplasare de accente și chiar o răsturnare completă a sensului reîncarnării. Pentru hindus, scopul era de a fi eliberat de fatalitatea reîncarnărilor. Pentru R.Steiner, reîncarnarea nu mai este o lege îngrozitoare a existenței, de care ar trebui să se elibereze, ci devine un instrument pozitiv, indispensabil dezvoltării spiritualității și a libertății. Nașterea într-un corp este ceva minunat în sensul biblic al creației omului după chipul

lui Dumnezeu. Ceea ce alienează omul, nu este trupul său, ci atitudinea în fața vieții. Suferința legată de *karma* destinului provine dintr-o incompatibilitate a sufletului cu posibilitățile pe care i le oferă viața actuală. Sufletul trebuie eliberat de această nepotrivire, dar nu de corp. Această concepție este legată de evoluționismul și ideea de progres a lui Steiner. Pentru Rudolf Steiner, *Hristos* constituie impulsul central și hotărâtor al istoriei mondiale.

Plecând de la aceste perspective diacronice de gândire sau chiar de sistem filosofic asupra controversatului mit al metempsihozei, este interesant de văzut cum acesta a fost reflectat în spațiul cultural românesc, în speță cel literar. Ecouri ale teoriei reîncarnării apar în proza lui Eminescu și Rebreanu, din perspectiva a două curente literare diferite: romantismul și realismul. Ca lucrări reprezentative pentru acest mit sunt: nuvela fantastică eminesciană *Sărmanul Dionis* și romanul lui Rebreanu *Adam și Eva*. Ne vom ocupa de cea de-a doua lucrare, deoarece aici contextul genezei lucrării este mult mai pregnant, autorul lui *Ion* fiind recunoscut în a-și prezenta în scrierile sale geneza romanelor și nuvelilor.

Astfel, putem spune că spre deosebire de celelalte romane ale lui Liviu Rebreanu, *Adam și Eva* avea să fie tipărit mai întâi în foileton, începând cu ianuarie 1925 în *Adevărul* și, câteva fragmente, în *Dimineața*. Concomitent cu publicarea lucrării în revistă, scriitorul continuă travaliul de perfecționare a manuscrisului, realizând astfel a doua versiune în primele trei luni ale anului 1925, ultima pagină fiind transcrisă la 22 martie 1925. Adăugând că, încă din 1913, scriitorul se gândea la o piesă în patru acte, *Răscoala*, inspirată de evenimentul din 1907, putem conchide că *Adam și Eva* – geneza și scrierea – conviețuiește cu procesul de constituire a celor mai importante creații ale lui Rebreanu. *Adam și Eva* apare în volum în mai 1925, la editura bucureșteană *Cartea Românească*, atunci când Liviu Rebreanu se apropia de vârsta de 40 de ani și se afla în plină glorie literară; îi apăruseră cele două romane de succes, ce l-au consacrat ca romancier realist și de investigație psihologică (*Ion*, 1920, și *Pădurea spânzuraților*, 1922), se afirmase în lumea scenei nu numai în calitate de cronicar dramatic, ci și ca autor al pieselor *Cadrilul* (1919) și *Plicul* (1923), ambele cu premieră la Teatrul Național din București, iar în 1923 este ales vicepreședinte, iar la 14 iunie 1925 – președinte al *Societății Scriitorilor Români*.

Nu întâmplător am invocat vârsta romancierului la data editării *Adam și Eva* deoarece există o stranie coincidență a acesteia cu aceea a profesorului Toma Novac, protagonistul lucrării, care înaintea asasinatului împlinise vârsta de 40 de ani. Cât despre tipologia romanului, unele critici au înclinat să susțină că este un roman teosofic, deși L. Rebreanu pleda pentru o *sincreză mitologică personală*, în care intrau:

- androginismul platonician,
- metempsihoza și reîncarnarea de tip indian și
- simbolismul numeric al transgresărilor terestre. În fond, *Adam și Eva*

este o operă *sui generis*, în care conceptele mitice au fost rezolvate la modul personal. Astfel, androginismul dintr-o concepție teogonică generalizată în mitologia antică asiatică (India, China, Persia etc), în Europa (Tracia, Grecia, Imperiul roman), în America centrală (în Mexicul precolumbian etc.), capătă în opera lui L. Rebreanu aspecte noi. Elaborat în Europa de Orfeu, stă la baza teogoniei grecești. Preluat de Pytagora în filosofie, este remodelat de Platon în antroponomie; în *Symposion*, Platon descrie mitul primului om creat în formă de sferă, care încorpora laolaltă pe bărbat și femeie. Deși *teratomorf*,

omul sferic era suficient sieși. Taiat în două, cele două părți androgine au devenit sexuate, s-au rătăcit în lume și au început să se caute reciproc pentru a redobândi unitatea întregului, egală cu fericirea.

În elaborarea teoriei androginismului intervine dihotomia cosmogonie / antropogonie, conform căreia creația cosmosului s-a realizat fără lăcărare de erotism. Fărății au plămădit non-erotic cosmosul din plictis sau din joacă. Erotismul apare mai ales în antropogonie, ca o activitate demiurgică suplimentară a cosmogoniei; deci drept o creație experimentală, deoarece primele creaturi – care erau androgine – nu cunoșteau sexualitatea și erotismul. Separarea androginilor a fost ideea Nefărtatului, care urmărea pe această cale să corupă pe sexuați, îndeosebi făpturile feminine, cele mai slabe de fire. Fărtatul nu și-a dat seama decât târziu de șiretenia Nefărtatului, după ce acceptase sexuarea androginilor și, ceva mai mult, într-un act de bravură sau de generozitate divină, a extins-o la toate făpturile create mai înainte, la speciile de animale și chiar la plante. Erotismul, ca activitate complimentară a sexualității nu a apărut imediat după separarea sexelor. Inițierea erotică aparține tot Nefărtatului care și-a perfectat, astfel, opera corupției. Numai el a încărcat sexualitatea, de plăceri urmate de neplăceri, copulația, urmată de fecundație și naștere. Iar Fărtatul a ponderat sexualitatea și implicit erotismul cu chinurile nașterii, cu maternitatea și desprinderea copilului de grija mamei; în timpul sarcinii femeii, Nefărtatul a făcut pe bărbat să caute plăcerile sexuale în altă parte. Așa a apărut corupția, perversiunea, sadismul. Pentru a-l feri complet pe om de retușările neconținute ale Fărtatului, în lupta împotriva acestuia, Nefărtatul a creat demonii erotici care să întrețină vie sexualitatea, mai ales umană. Printre demonii erotici creați de Nefărtat cei mai importanți sunt *incubi și succubi*.

Incubii, sunt demoni masculini a căror finalitate era să corupă pe fete, neveste și văduve și să le lase însărcinate, pentru a crea monștri antropodemonici. Succubii, sunt demoni feminini care urmăreau să corupă pe bărbații tineri și însurați pentru a procrea cu aceștia altă serie de monștri antropodemonici. Aceste două categorii de făpturi antropo-demonice se recrutau adesea dintre vrăjitori și vrăjitoare. Ei foloseau magia neagră și activau noaptea între prima și ultima cântare a cocoșilor (la *cîntători*). Întâlnind pe drum de noapte victimele, le atrăgeau în tufișuri, sub poduri sau în pustietăți, unde își împlineau poftele. Intrau în casele persoanelor vizate pe ușa sau fereastra deschisă sau pe horn, se strecurau în patul lor, le chinuiau psihoerotic și apoi se retrăgeau la ultimele cântări ale cocoșului. A doua zi, cei chinuți de incubi și succubi erau recunoscuți după cearcăne, oboseală și langurozitate. Împotriva incubilor și succubilor părinții, soții și rudele victimelor recurgeau la descântece sau slujbe de dezlegare sau de exorcizare. Văzând succesele coruperii în rândurile oamenilor, Nefărtatul a încercat să extindă erotismul și în rândul divinităților și eroilor, apelând la incest. Extinderea treptată a erotismului de la majoritatea creațiilor, la divinități, s-a transformat într-un proces vital complex, care a antrenat forțele latente ale creației cosmice. Apariția erotismului și dezvoltarea lui pe scara creației cosmice a constituit o nouă mitogonie: *erotogonia*. Revenind la teoria platoniciană a androginismului, putem spune că erotogonia devine, astfel, o *re-creare* a lumii întregi pe baza dualismului antagonic sexuat, al luptei contrariilor psiho-fizice dintre sexe.

Receptarea critică a romanului a adus ipoteza că acest mit platonician al androginului – susținut în dialogul *Banchetul*, prezent în textele inițiatice ale antichității, la gnosticii creștini, la alchimiștii Evului Mediu, reactualizat la

începutul sec. al XVIII-lea de suedezul Swedenborg, apoi de romantismul german (Novalis, Hölderlin), postromantismul englez (Huysmans, Théophile Gautier) și ilustrat și de Balzac în *Seraphita*, ar fi fost preluat de Rebreanu din romantismul german.

Ca punct de plecare pentru geneza romanului, a fost întotdeauna citată confesiunea din *Jurnal* a lui Liviu Rebreanu, republicată de el însuși. Scriitorul dezvăluie într-o întâmplare autobiografică sursa tiparului eroinei și fenomenul de *déjà vu*, pe care în roman avea să-l trateze, ca romanticii, prin metempsihoză: *Pretextul romanului Adam și Eva e o scenă trăită prin septembrie 1918 la Iași. Pe strada Lăpușneanu, pe o răpăială de ploaie, am întâlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari, parcă speriați, care mă priveau cu o mirare ce simțeam că trebuie să fie și în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deși îmi dădeam perfect seama că n-am mai văzut-o niciodată. Din toată înfățișarea ei înțelegeam că și ea avea aceeași impresie. Am trecut privindu-ne cu bucurie și curiozitate, ca și când ne-am fi revăzut după vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă deși am dorit amîndoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuși n-am reținut decît ochii și mai mult privirea. După ce am trecut cîțiva pași, mi-a părut rău că nu m-am oprit și am întors capul. Făcuse și ea aceeași mișcare, îndemnată desigur de același imbold. Pe urmă a dispărut pentru totdeauna...*

În urma întâlnirii de pe strada Lăpușneanu, scriitorul ar fi elaborat o nuvelă cu o reîncarnare ciudată, cu o viziune mai veche, de la vârsta de 14 ani, când primele efuziuni erotice erau secondate de friguri de primăvară. Și astfel, punctul de referință pentru procesul genezei romanului este împins înapoi a doua oară în timp, raportat la cronologia biografiei scriitorului: *Viziunea aceasta (a adolescentului bolnav de friguri, care are un vis de dragoste), demult uitată, mi-a reapărut în suflet atunci cînd m-am apucat să scriu o poveste cu reîncarnare. Romanul Adam și Eva de-aici a pornit, deși apoi a urmat alte căi. Viziunea a servit doar la închipuirea teoriei ce mi-a trebuit pentru motivarea celor șapte vieți sau a încarnărilor celor două suflete...*

În *Caiete de creație*, Rebreanu descrie evoluția elaborării romanului până la finisarea acestuia. După cum își amintește Fanny Rebreanu, „pretextul” romanului *Adam și Eva* s-a petrecut între redactarea nuvelei *Șarpele*, inspirată de drama Iosif / Anghel, și începutul lucrului la romanul omonim, care, însă, nu a fost scris. Mărturisirile dezvăluie, deci, o poligeneză declarată prin:

- 1) viziunea din adolescență;
- 2) întâlnirea cu necunoscuta de la Iași;
- 3) drama poezilor Șt. O. Iosif și Dimitrie Anghel, ambii îndrăgostiți de Natalia Negru;
- 4) mitul metempsihozei ca model literar și oscilarea alegerii unui titlu între *Poveste de reîncarnare*, *Șarpele* și *Adam și Eva* – pentru a exprima simbolic succesiunea celor șapte vieți predestinate.

Formula și tematica au incitat frecvent la caracterizarea operei prin comparații până la exces, o listă întreagă de autori putând fi inventariată de exegeți: Eminescu cu *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlá*, Jack London cu *Star Rover*, Théophile Gautier cu *Le roman de la momie*, Madăch Imre cu *Tragedia omului*, Victor Hugo cu *Legenda secolelor*, Flaubert cu *Salammbô* etc. Dar trebuie menționată constatarea făcută de un cercetător al manuscriselor rebreniene: *Cert este că nici o însemnare din arhiva romanului nu atrage atenția asupra unei anume cărți care să-i fi slujit drept model.*

Romanul debutează în manieră senzațională: profesorul de filosofie Toma Novac, e adus în stare gravă la sanatoriul doctorului Filostrat, după ce s-au tras asupra sa patru focuri de revolver de către emigrantul rus Stefan Alexandrovici Poplinski, care l-a surprins în flagrant delict de adulter cu soția sa, Ileana. Senzaționalul continuă, cuprinzând și planul experiențelor teoretice ale eroului. Pacientului îi vin în minte, în pragul morții, frânturi din discuțiile despre iubire, viață și moarte, purtate împreună cu bizarul său prieten, profesorul Tudor Aleman. Aserțiunile acestuia deduc totul dintr-un principiu al spiritualității, socotit drept factor de coeziune și echilibru în univers, de unde viziunea unui eros mai presus de orice sugestie pământească, impură: *Un bărbat din milioanele de bărbați dorește pe o singură femeie, din milioanele de femei (...). Instinctul iubirii e reminescenta originii divine. Prin iubire numai se poate uni sufletul bărbatului cu sufletul femeii pentru a redeveni parte din lumea spirituală*⁷.

A șaptea moarte a unuia și aceluiași suflet, care a rătăcit în căutarea termenului complementar, găsindu-l, înseamnă cucerirea vieții eterne și aduce cu sine recapitularea, într-o clipită, a tuturor celor șapte vieți trecute, – mai susține Tudor Aleman, venit repede la patul muribundului, pentru a-i verifica, în ultima privire, revelația credinței profesată de el. Toma Novac se arată îndeajuns de circumspect față de aceste idei, păstrându-se sceptic până la capăt, după cum rezervat e autorul însuși, atras fiind, nu atât de conținutul ocult, ezoteric al doctrinei, cât mai ales de idealismul moral impregnat în ea.

Obsesia *semnelor de întrebare ce mărginesc rațiunea omenească* – spre a folosi o expresie aflată în roman – și-a avut și ea rolul important în această tentativă romanescă de sondare a necunoscutului. Să menționăm că, indiferent de mobilurile care ar produce-o, scăparea de imensă fericire pe care Tudor Aleman o caută cu înfrigurare în ochii unui muribund – pare să aibă o confirmare științifică.

Cuprinsul romanului, plasat între *începutul și sfârșitul* agoniei lui Toma Novac, este alcătuit din derularea filmului celor șapte avatarii ale eroului:

1. păstor (*Mahavira*) în vechea Indie,
2. nomarh (guvernator - *Unamonu*) în Egiptul antic,
3. scrib (*Gungunum*) în Babilon,
4. cavaler roman (*Axius*) pe vremea împăratului Tiberiu,
5. călugăr (*Adeodatus*) în evul mediu german,
6. medic (*Gaston Duhem*) în Franța Revoluției de la 1789,
7. profesor universitar (*Toma Novac*) la București.

Fiecare dintre cele șapte capitole consacrate acestor stadii poartă ca titlu, unul din numele femeii destinate: *Navamalika, Isit, Hamma, Servilia, Maria, Yvonne* și *Ileana*, ea însăși divers ipostaziată, ivită ca într-o străfulgerare, în drumul bărbatului, dar tot atât de repede pierdută, până la ultima întâlnire din final.

Rebreanu a limitat metempsihoza la o serie umană, a supus bărbatul la suferințe groaznice, lăsând femeia să supraviețuiască bărbatului, în final aceasta lamentându-se la creștetul eroului mort. Premisa analizei lucrării s-a constituit, în general, ca răspuns la întrebarea asupra genului: roman sau ciclu de nuvele cu ramă. S-a optat pentru a doua categorie, deși analiza a continuat să fie situată în contextul aceleia a romanelor rebreniene. Este o opțiune care precede și criteriul cel mai favorabil scrierii, adică al relevării valorilor ei, deoarece remarcabile sunt, cu justețe, capitolele realizate ca nuvele de sine stătătoare, aceste nuvele în care triumfă, dincolo de intenția

metafizică afirmată de scriitor în schema liantă a ramei, – realismul apreciat al creației rebreniene.

Pentru împlinirea evenimentului esențial – regăsirea perechii eterne –, personajul masculin traversează de la un capitol la altul întâmplări foarte variate în conținut. În ipostaza indiană, eroul însoțește un brahman până în orașul sfânt, pentru muștrarea regelui (Capitolul I, *Navamalika*). Călătoria aceasta o va face și Adeodatus din Capitolul al V-lea (*Maria*), care va prelua și funcția muștrării. Dar demersul, întemeiat cu justețe în primul capitol, are false criterii în al V-lea. În ipostaza egipteană, alături de obiceiurile fastuoase ale înmormântării lui Senusret, sunt expuse și cutumele de la curtea faraonului (Capitolul al II-lea, *Isit*). În capitolul al III-lea (*Hamma*), personajul suportă experiențele unui prizonier de război, cu toate cruzimile presupuse de epoca asi-ro-babiloniană. În al IV-lea capitol (*Servilia*), în centrul narațiunii fascinante apare descrierea nunții eroului. În al V-lea capitol sunt urmărite meandrele „convertirii” demonice a unui călugăr în atmosfera apăsătoare din preajma sfârșitului de mileniu unu. În Capitolul VI (*Yvonne*), eroul participă la revoluția franceză, cuprinsă într-un tablou captivant. Așadar: o călătorie în capitală, o înmormântare, captivitate în război, o nuntă, spaimele apocaliptice de la sfârșitul unui mileniu, Revoluția franceză sunt evenimentele care, proiectate cu arta realismului rebrenian, particularizează capitolele cărții salvând lectura de pericolul monotoniei. Mai palid, capitolul al șaptelea preia în parte funcția ramei.

Tema centrală mitică este structurată pe antinomia *eros / thanatos*, romanul, – acea *carte a iluziilor eterne* – cum o gândise autorul, fiind cartea utopică a salvării condiției umane prin iubire, deoarece traversând cele șapte vieți, omul păstrează ca pașaport pentru eternitate memoria iubirii. Iubirea apare în romanele lui Liviu Rebreanu ca o fatalitate, alternând într-o relație de complementaritate cu moartea. În *Ciuleandra*, scriere care a beneficiat în multe sensuri de experiența de creație *Adam și Eva*, s-a putut observa și dezvăluirea legăturii secrete dintre *eros* și moarte. Situațiile erotice – configurarea triunghiului El / Ea / personajul handicap – din *Adam și Eva* cuprind majoritatea situațiilor erotice din romanele rebreniene. Așa apar în *Ciuleandra*: Mădălina / doctorul Ursu / Puiu Faranga, în *Ion*: Ion/ Florica/ George, sau în *Gorila*: Toma Pahonțu / Cristiana / Belcineanu etc. În Capitolul I, El (*Mahavira*) aparține unei caste inferioare, iar Ea (fecioara *Navamalika*) este viitoarea soție a regelui Arjuna, personajul handicap. În Capitolul II, Ea face parte dintr-o stare socială inferioară: *Isit* este sclava și iubita faraonului, cu care are trei copii. În Capitolul III, iubirea este transferată în plan oniric: *Hamma* îl cheamă pe *Gungunum* în visele somnului, la fel ca Iștar, zeița dragostei; se anticipează astfel Capitolul V, unde iubirea se proiectează în visul treaz, fiind rodul halucinațiilor călugărului *Adeodatus*. În Capitolul IV se inversează raportul din Capitolul I: Ea (*Servilia*) este sclavă, iar El (*Axius*) este nobil, personajul handicap fiind soția lui, patriciana *Chrysilla*, cu rol tot atât de bine marcat ca și în ipostaza indiană, fiindcă decide moartea unuia din membrii cuplului etern. În ambele capitole, I și IV, intervine diferența socială accentuată: *Mahavira* este un sudra, *Servilia* este sclavă. În Capitolul V, Ea este fictivă, și anume născută din „coasta” imaginației lui prin animizarea unei icoane. În Capitolul VI, personajul handicap este estompat, funcția revenind circumstanței social-istorice. În ultimul capitol, personajul handicap este soțul Ei (*Ileana*) și asemeni situației din Capitolul IV, în care *Chrysilla* o ucisese pe *Servilia*, el decide moartea bărbatului din cuplul etern și o și execută.

Cele două personaje ale perechii eterne susțin unitatea ficțiunii cuprinse de-a lungul celor șapte capitole, și, gândindu-le ca pe niște constante, scriitorul le fixează revelația *iubirii adevărate* la o vârstă care crește de la un capitol la altul, astfel încât Toma Novac atinge 40 de ani, așadar – după opinia lui Liviu Rebreanu – vârsta iubirii depline, posibilă numai la maturitate.

Frumusețea celor două personaje (sunt niște aleși, distinși de restul lumii în care trăiesc) susține caracterul utopic al cărții. Bărbatul este un intelectual, în măsura în care etapa istorică și situația socială i-o permit: Mahavira are acces în poiana înțeleptului, Unamonu este înclinat către studiu, scribul Gungunum își împarte deopotrivă sufletul între dorința de a copia tăblițele vechi și aceea de a o căuta pe frumoasa Isit, Axius se dedică studiului, ca și doctorul Duhem, în dauna afirmării în viața publică. Toma Novac, strălucit profesor de filosofie, atinge apogeul. Femeia are o frumusețe misterioasă și în figura ei se sugerează acel *nu știu ce* irezistibil, circumscris comunicării afective a cuplului etern. Scriitorul caută să trezească simpatia lectorului pentru personajele care traversează o utopie tristă.

Construcția ezoterică a cărții (dar un ezoterism fictiv ad-hoc, după cum avertiza scriitorul) particularizează scrierea în cadrul operei lui Liviu Rebreanu și constă în repetarea numerelor, în utilizarea motivului matematic cu sugestie simbolică și în selecția onomastică. Cel mai frecvent apare numărul 7 (*numărul sfânt*) și multiplii lui. Cartea are șapte capitole, fiecare din ele organizat în șapte părți. Toma Novac, care încheie ciclul celor șapte vieți, moare în ziua a șaptea a lunii a șaptea și pe Ileana o regăsește după șapte zile de căutare. Vârstele lui Mahavira sunt sesizate la șapte și *la de două ori șapte ani*. Tânărul indian și Marele înțelept, fiul lui Vasishta, care vrea să-l dojenească pe regele Arjuna, *Merseră șapte luni de zile trecură prin șapte orașe și de șapte ori șapte sate...* și *zăbovesc șapte zile în Doab*. Orașul sfânt, Hastinapur, este *cetatea cu șapte porți* și cu *șapte rînduri de coperișuri piramidale*. Toiagul marelui pustnic are *șapte noduri*, înțeleptul a călătorit *șapte luni și șapte zile*. Haremul regelui Arjuna numără *șaptezeci și șapte de femei*. În procesiuni, personajele apar în grupuri determinate de *numărul Sfânt*; „șapte fecioare”, sau „șapte femei” sau „patrusprezece slave”. Unamonu, din Capitolul II, *Isit*, se naște *în ziua a șaptea a misterelor lui Osiris, în anul când se făcea a șaptea numărătoare a vitelor...*, la șaptesprezece ani este înfățișat regelui, el duce vestea morții tatălui său *în mijlocul celor șapte mari preoți ai lui Osiris*, corpul lui Senusret se mumifică șaptezeci de zile, mormântul lui fusese săpat de șaptezeci de sclavi, iar sarcofagul era gata cu șapte ani înainte de moarte, înmormântarea se face în ziua a șaptezeci și șaptea și participă trei mii șapte sute de preoți, raiul egiptean are șapte săli cu „patrusprezece porți și patrusprezece locuințe”, nomarhii sărută de șapte ori pământul, Unamonu iubește șapte zile o femeie și adună șapte femei în Pahimtu etc. Exemplele confirmă funcția de laitmotiv a numărului în scopul sugerării unui univers imaginat în virtutea semnificațiilor care susțin mesajul artistic al scrierii: șapte este regula prin care se construiește o lume după jocul ficțiunii, este cifra-cheie și reiterarea ei întreține aura de basm a relatării.

Referitor la esoterismul onomasticii, se știe că Rebreanu căuta mult numele unor personaje pentru a le găsi pe acelea care i se păreau adecvate. În *Mărturisirile* din 1932 declara: *Chestia numelor pare multora fără importanță pentru opera de artă. Eu însă cred că, și în viața reală, numele au o însemnătate deseori hotărâtoare asupra soartei celui ce îl poartă. În roman, numele*

oamenilor le definește dintru început fizionomia morală... Numele personajelor din Capitolul VII al romanului *Adam și Eva* sunt semnificative pentru structura cărții: *Toma* înseamnă *geamănul*, așadar acela care are o pereche, iar *Ileana*, venind din *torță*, *făclie*, *strălucirea soarelui* se poate apropia de sugestia iluminării, a revelației. Și *Toma*, neîncredătorul față de teoria lui *Aleman*, va avea după revelația „iubirii adevărate” pentru *Ileana* și revelația celor șase existențe anterioare.

Concluzionând, în intenția de a releva valențele spirituale ale operei, vom cita doi dintre lectorii avizați – aceia care dețin informația necesară pentru a se apropia de o lectură totală a operei – dintre contemporanii scriitorului. În 1925, criticul *Mihail Dragomirescu* (autorul teoriei capodoperei), care-l susținuse pe *Rebreanu* la debutul literar în *București*, găsea în romanul *Adam și Eva* puterea de imaginație a lui *Cervantes* din *Don Quijote*. Trebuie să menționăm spre nuanțarea comparației, că „puterea de imaginație” înseamnă nu egalizarea operelor, ci sugestia dimensionării universului imaginar.

În timp ce unii cronicari se grăbeau să vadă în *Adam și Eva* un semn al declinului, o constatare de finețe, sugerând locul cărții în înțelegerea și aprecierea creației rebreniene, o face *Mircea Eliade* în 1934: *Cînd, după Pădurea spînzuraților, am citit Adam și Eva, am fost sigur că Rebreanu este într-adevăr un scriitor mare*.⁸

Astfel de considerații au rămas ca inestimabile îndemnuri, fiecare nouă lectură urmând să beneficieze de zestrea intelectuală a cititorilor necesară întâlnirii cu „cartea iluziilor eterne”.

BIBLIOGRAFIE

Eliade, Mircea – Aspecte ale mitului, în românește de *Paul G. Dinopol*, *București*, Editura Univers, 1978

Rebreanu, Liviu – Adam și Eva, Editura Minerva, *București*, 1989

¹ *Mircea Eliade – Aspecte ale mitului*, în românește de *Paul G. Dinopol*, *Buc.*, Editura Univers, 1978, p. 5

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, passim.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.* p. 6.

⁷ *Liviu Rebreanu – Adam și Eva*, Editura Minerva, *București*, 1989, p. 17

⁸ *Ce rămâne din Liviu Rebreanu*, în revista *Azi*, ianuarie, 1934

GEO VASILE

„Câtă atroce seninătate pe marile căi metropolitane”

Virgil Mazilescu (1942 Corabia-București 1984), absolvent al Facultății de limbă și literatură română din Capitală, va face parte din grupul oniric al anilor șaizeci ce își propunea, confrom „ideologului” respectivului curent estetic, D. Țepeneag, „nu să transcrie, ci să creeze lucid vise, scopul fiind instaurarea unei realități analoage visului” (apud *Virgil Mazilescu, Opere*, 2003, 400 p., ediție alcătuită de Alexandru Condeescu și care stă la baza acestor însemnări.). Autorul romanului „Pont des Arts” va afirma mai târziu: „Onirismul a fost o piață care a fost traversată de diverși inși, care veneau din diverse părți și se duceau în diverse locuri. Adică, de exemplu, Turcea s-a dus spre misticism, Mazilescu venea dintr-un fel de suprarealism, Sorin Titel a trecut pe acolo, dar în final a ajuns într-un fel de tradiționalism. Dimov a rămas în piață. Dimov e, să zicem, stâlpul din piață. Eu m-am dus spre experimente încă și mai complicate”.

Debutază editorial cu „Versuri” (E.P.L., 1968). Încă de la început are critica de partea sa pentru inteligența artistică, deruta carnavalescă și noblețea frondei în disprețul comandamentelor realismului socialist. La 28 de ani este angajat ca redactor la „România literară” unde va semna până la sfârșitul vieții. În 1970 îi apare a doua carte, „Fragmente din regiunea de odinioară” (Editura Cartea Românească). În 1973 se căsătorește cu Ștefania Deleanu (pe care o cunoscuse încă de studentă), locuind amândoi la Casa de creație a scriitorilor de la Mogoșoaia până la cutremurul din martie 1977, moment în care li se repartizează un apartament în Drumul Taberei.

În 1979 publică în noua serie „Hyperion” a Editurii Cartea Românească cel mai consistent volum al său, „Va fi liniște, va fi seară”. Inedite plus o amplă selecție din primele două volume. În același an o cunoaște pe vecina sa de scară, Rodica P., cu care va avea patru ani de iubire sub semnul nenorocului, făcută din despărțiri și împăcări, pe cât de dese, pe-atât de tensionate. Jucând cu garda jos, poetul va suferi cumplit mai ales în ultimele luni ale lui 1984, când, „repudiat” fiind, se autodistruge cu bună știință prin consum zilnic de alcool, în doze aproape otrăvitoare, inimaginabile în prima tinerețe, să zicem, ravagiile acestui drog prin care omul Mazilescu urmărea să ajungă la „anestezie”, adică la o stare „animalică” de uitare sau somn fiind consemnate în scurtul jurnal tragic („apocalipsa după Virgil”, cum spune Edi-

torul), ținut sporadic între 22 decembrie 1983 și 25 aprilie 1984; aceasta este și perioadă în care boala s-a instalat ireversibil și internarea poetului din mai 1984 devenise un placebo. Nimeni nu îi sărise în ajutor în timp util, iar acum medicii nu mai puteau face nimic. Acest breviar anamnetic și autolezionist este util și istoricului literar datorită numeroaselor nume de scriitori cu care Virgil Mazilescu conversa, bea sau se întâlnea la „Casă”, la Eugen Suci (pe atunci directorul cinematografului Union), la „Spaniol”, sau la „Pușa”. Îi cităm pe cei mai des invocați: Romoșan, Madi, Paul Orleanu, Groșan, Radu Săplăcan, Nic Iliescu, Francesca Banciu, M.Șora, Țeposu, M. Nedelciu, Monoran, B. Ghiu, Eva Lendvay, Radu Călin Cristea, Gabriela Negreanu, A. Frățilă, Laurențiu Cârstean, Eugen Chirovici, Radu Popa, Arsenie, Nora Iuga, Magda Cârnecki, Iaru, Ioana Crăciunescu ș.a.m.d.

Să nu uităm totuși de episoade mai luminoase din viața lui Virgil Mazilescu, cum ar fi de pildă participarea sa în 1981 la Festivalul de poezie de la Liège, de unde, în urma unor stăruitoare proteste i se acordă viza pentru un sejur de o lună la Paris. Găzduit de prietenul de pe vremea onirismului bucureștean D. Țepeneag, poetul se va întâlni cu mai toți autorii români din diaspora pariziană, inclusiv cu Paul Goma. La sfârșitul anului 1983 îi apare ultimul volum antum „Guillaume poetul și administratorul”.

Cititor nemântuit al suprarealiștilor, dadaiștilor și expresioniștilor autohtoni și străini, Virgil Mazilescu, a evitat programatic în propria poezie platitudinea și previzibilul fastidios, folosind cu sistem unele procedee de bruiaj al comunicării anodine, supuse rațiunii practice, instaurând în schimb o dezordine elocventă, epică, prin aglutinarea unor inserturi dispartate, frapante, insidioase. Feluritele dislocări și derapaje ale mesajelor se fac în favoarea unei gratuite semantici a hiatusurilor și omisiunilor menite să sfideze logica și limbajul poetic convențional. Textele poetice par a începe cu sfârșitul ca să se termine datorită diverselor decupaje înainte de a începe. Avem de-a face cu o sintaxă a echivocului, a perplexității, a unei fantezii creative și parodice totodată, a unor clovnerii pe seama câtorva tropi supralicități în poezia interbelică, de pildă. Poezia lui Mazilescu, sucind gâtul confesiunii, excelează prin intertextualitate, alibiuri prin care disimularea și subversiunea sunt la ele acasă. La mare preț este mimarea elocinței digresive, vide de sens și sentiment din poezia postmodernă, noima finală a acestor subterfugii fiind oferta unor imagini memorabile în poezia noastră contemporană. Iată un text, și nu e singurul (a se citi <copilăria lui franz kafka>) ce-l arată ca demn discipol al inventivității și subversiunii subiacente tip Gellu Naum: „o ! norme ale durerii călare pe propria lui imagine/ guillaume scoate din buzunar (la auzul unei frunze galbene ca și la auzul unei trompete)/ revolverul mic de alamă.el scoate apoi din servietă o chivără de mucava/ și până la urmă scoate și disprețul împăturit în două :/ mă scoate visător pe mine din umbra măslinului sacru - /și numai astfel învinge o!norme ale durerii.”

Ambiția poetului a fost cea de a fi întotdeauna straniu, tulburător și totodată diversiv:”ce-i spune un perete altui perete când se-ntâlnesc la colț”/ce-i spune tristețea mea broaștei care se legănă se legănă/ce faci dragostea mea dacă refuz și acum să vorbesc/ce frumoasă toamnă ce despărțire ce înviere”. Parodiarea corozivă a locurilor comune specifice epocii, ludicul în fond face un pas de deux cu tragicul, poetul bătând monedă pe straniețea figurilor de stil. Substantivele neutre d.p.d.v. semantic sunt relaționate cu sintagme-metafore ce țin mai curând de nonsens, în orice caz de noțiuni debordând de substanță,

sonoritate, palpit, concretețe: „în ochii celui ce privește și privește fără să ne vadă/în călătoria ca un bici de aramă ca o trompetă lungă/în depozitia ca o bătaie de aripă ca un fum peste case/în gustul și în pipăitul acestui act insondabil îndură-te de mine o! noapte/în noaptea senină și în palida groapă cu resturi/în tot ce înaintează o! noapte”. Vidarea de sens prin repetitivitatea unor truisme (deja-dit-uri epuizate), o tehnică ce ține de ludicul optzeciștilor, capătă pe neașteptate investitura unei fatalității ce se anunță. Acest procedeu se poate derula și invers: strigătul de disperare al îndrăgostitului părăsit se convertește într-un climax floral cu virtuți simbolice și heraldice ale numelui iubitei: viață moarte viață moarte/pentru că ne-am despărțit de o mie de ori/pentru că ne-am despărțit de o mie două sute patruzeci/și patru de ori/noi nu ne mai putem despărți niciodată niciodată/oh salvie levănțică iasomietrandafir”.

Virgil Mazilescu face și tipologie, diseminându-și textele cu unele figuri livrești, emblematice: cinicul egolatra în stare pură („kirilov”), criminal prin omisiunea sau ocolirea victimei, baletând cvasi algebric („alături și peste și dincolo”), sau sinucigașul potențial „stepan trofimovici verhovenski”), un depresiv psihotic ce stă de vorbă cu umbra propriei nefericiri invazive: „venise prin perete prin mortarul/vechi scorojit sfărâmicios.vorbeai de doi ani de zile cu umbra/nefericirii tale. Nimic nu se auzea nimic/nu se vedea. <retează-i vinele> și-a spus <și cât mai repede>”. Iată în continuarea acestor prevestiri funeste, sub care recunoaștem avatarii poetului, cel mai trist și cel mai frumos text scris vreodată de către un depresiv în momente de luciditate, inspirație, exorcism, credință: „perechi perechi se legănau la orizont în ștreangul zilei/vorbeau ca morții în praf deși morți nu erau/ își însușiseră un fel de limbaj subiacent – al adorației//nici acum nu e prea târziu nici acuma/dangătul norilor o! mărunță iluzie-n ștreangul zilei/și convoiul care se duce o! mărunță iluzie-n ștreangul zilei/pe toate căile viața mă previne mă avertizează”. Pe de altă parte, copilul Guillaume ar vrea să se întoarcă la paradisul amniotic, la natura primordială, la zorii angelismului și zborului prin smulgerea din torpoarea maturității; doar astfel i se va face auzit cântecul de dragoste, acele versete biblice amintind de nunta din Cana , dar mai ales de euharistia săvârșită la Cina cea de Taină.

Poetul a pățimit provocându-și un infern „personalizat”, cel al îndrăgostitului fără speranță, refuzat. Ca și Nerval nu-și mai poate regăsi locul în viața și inima simplității, fiind pentru totdeauna proscrisul soarelui negru al melancoliei. Mai ales că obsedanta „margareta îl înțelege într-o foarte mică măsură pe guillaume”; deși tandră, consolatoare, maternă, îi vestește totuși sfârșitul. Tipică pentru textele poetice ale lui Virgil Mazilescu este starea amfigurică, ambivalentă între vis și trezie, între zi și crepuscul, între elegie și ironie, generatoare a aceluși sentiment, vorba poetului, de „atroce seninătate pe marile căi metropolitane”, de unde iminenta înstrăinare și spaimă nemărginită și irațională care îl apropiau tot mai mult de moartea anunțată: „la ora asta în lume pe ziduri spaima ca o iederă japoneză./încerc să descriu muzica ei monotonă pentru că spaima cântă fără/pic de rușine despre copiii firavi care se răsucesc prin somn,/despre bărbatul părăsit de femeia lui./despre bărbatul părăsit de/ femeia lui despre sângele nostru al tuturor./ ea spune că nimic nu pare mai de preț decât umbra unei tâmpile/abia înmugurite sau decât strigătul sau decât limba strecurată/printre dalele pavajului cântec incoerent – spaima nu are nici logică nici măsură”.

NICOLAE ROTUND

Istoria critică a literaturii române. **5 secole de literatură de Nicolae Manolescu**

Așteptată cu nedisimulat interes, **Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*** confirmă în bună măsură previziunile. Monumentalei istorii călinesciene i se adaugă, după 67 de ani, cea a lui Nicolae Manolescu. Avem, așadar, a doua istorie a literaturii noastre de la origini scrisă de un singur autor. Aceia care s-au îndoit de capacitatea cronicarului literar Nicolae Manolescu de a realiza sinteza, au primit, pe parcurs, câteva semnale certe ale unor disponibilități egale și în ceea ce privește analiza, dar și sinteza (*Metamorfozele poeziei* – 1968, *Contradicția lui Maiorescu* – 1970, *Arca lui Noe, I-III* – 1980-1983). Să nu uităm, de asemenea, că anterior scrisese, în colaborare cu Dumitru Micu, *Literatura română de azi. 1944-1964*, apărută în 1965, o istorie a literaturii române, fie ea parțială.

Interesul pentru scrierea unei istorii literare ca și evoluția conceptului de „istorie literară” sunt cunoscute din studiile lui Ovid Densusianu, H. Sanielevici, Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu, Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu, N. Popovici etc. și, desigur, G. Călinescu cu *Tehnica criticii și a istoriei literare*, 1938, și *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, 1947. Atât în „Introducere” la *Istoria critică a literaturii române*, I, 1990, cât și în masivul volum prezentat aici sunt discutate multe dintre problemele pe care le-au ridicat cei enumerați, inclusiv opiniile călinesciene din *Tehnica criticii și a istoriei literare*: „În realitate, critică și istorie sunt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg... Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Așadar putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstrației ulterioare, că istoria literară este forma cea mai largă de critică...”

Raportarea lui Manolescu însuși la G. Călinescu rămâne evidentă, prin numeroasele trimiteri din „Introducere”. Remarcăm același interes în despărțirea literaturii de cultură, ca și urmărirea literaturii noastre de la începuturile ei. Călinescu însă include și texte slavonești, cele ale cronicarilor moldoveni, pe când Manolescu le ignoră fiindcă tocmai limba română este lipsă. Transferul unor istorici literari înspre mentalitate ar fi lipsit de semnificație. În studiile citate, Călinescu și-a fundamentat metoda – cea narativă. El rezumă conținutul unor texte epice, romane,

*„Paralela 45”, 2008

de ex., pentru a dovedi apartenența la specie. La Manolescu, în schimb, conținutul e redus, când acesta e prezentat, la câteva propoziții. Comună este frecvența citatelor ca bază a unor observații, citate selectate cu finalitatea sprijinirii demonstrațiilor avute în vedere. În rest, desprinderea de Călinescu devine evidentă și pentru lectorul mai puțin avizat. Spune Manolescu: „Am lăsat, firește, la o parte, cel puțin la prima vedere, prezentările cadrului extern, biografiile și toate accesoriile istoriei de evenimente culturale”. Călinescu se sprijină pe o documentație bogată în amplele și amănunțitele biografii ale marilor personalități literare, Manolescu dă doar datele nașterii și morții, intervenind extrem de rar, cu minimum de explicații. Trimiterile în *Istoria...* lui Călinescu la judecățile altor critici sunt aproape inexistente. **Istoria** lui Manolescu este critică, nu lipsesc amplul tablou al receptării – să nu uităm că *Istoria* sa e scrisă la două mâini, fie că aceasta a doua se numește Călinescu, Cioculescu, Pompiliu Constantinescu ori Perpessicius, să spunem (o intertextualitate) – și polemica, totodată (polemică directă sau indirectă, inclusiv cu G. Călinescu). Nu se poate vorbi la Manolescu despre o „proză a criticii și eseisticii”, în formularea lui Negoïtescu, adică despre o proză artistică, așa cum întâlnim în istoriile lui Lovinescu și Călinescu, deși nu lipsește chiar în totalitate. Suplinirea e făcută cu prisosință de expresivitatea unor reacții, de un fundament teoretic solid, de schimbarea perspectivelor în analiză, de forfota ideilor, de transferul unor texte vechi în plin modernism și post-modernism, de înnoirile în receptarea critică, de adecvarea metodelor și limbajelor. În finalul „Introducerii” criticul afirmă că: „... toate istoriile literare visează să fie pure prin definiție și sunt impure prin natură. Există destule impurități și în cea de față. Nu le-am eliminat, fiindcă nu am vrut să scriu o operă perfectă (din acest punct de vedere) și stearpă, ci una vie și chiar contradictorie, în măsura în care nu exprimă un autor abstract, intemporal, ci pe mine cel de acum și de aici, cu lecturile, competența, temperamentul, gustul și capriciile mele”. Textul poate fi considerat și o măsură asiguratorie la eventualele acuze care, până la data terminării lecturii volumului, trecuseră de la circulația unor nedumeriri orale la indignarea, pe diverse paliere, scrisă. Ori, mai degrabă, o confesiune aptă să scutească lectorul de inevitabilele întrebări ce se impun, fiindcă, mărturisește autorul: „Nu ofer un manual destinat instruirii, ci, cel mult, o încercare menită să placă celor instruiți”. Niciun fel de preîntâmpinare probabil nu va rezista în fața ostilităților izvorâte din diverse pricini.

Criteriul structurării **Istoriei** este cel cronologic, marcat, însă, și de determinante impuse prin doctrine literare (ce includ, când a fost cazul, manifeste estetice) și genuri. Este o opțiune corectă, dacă avem în vedere specificul literaturii noastre. „Bătăliile canonice” nu sunt determinate, ca în cazul marilor literaturi europene, de curentele literare, ci de mari evenimente istorice și sociale. Cele două „clasicisme”, cum le-am numit la sfârșitul anilor '70 în absența ori necunoașterea conceptului de „canon literar”, le-am plasat în junimism și interbelic. Acceptul pe care l-am dat noțiunii de „clasicism” a fost de „model”. Criticul vorbește despre existența unui „canon pașoptist”, dar ca doctrină literară, nu și ca valoare estetică. Secolele XVI-XVIII, între 1521-1787, sunt tratate mai amplu (sau detaliat) în volumul I apărut în 1990 și revizuit în 1997, când pe copertă va imprima ilustrația lui M.C. Escher „Mâini care desenează”, total pliantă concepției **Istoriei critice...** și care oferă posibilitatea unei biografii a receptării pentru toți marii scriitori, îndeosebi pentru cei canonici. E prezent, în acest întâi volum, și sec. al XIX-lea, până la junimism, prin pașoptism și postpașoptism, sub semnul romantismului, după cum le

tratează, dar numai cu aspectele teoretice și proza. Absolut inedite rămân poezia perioadei și tot ce urmează. Nu găsesc diferențe majore între cele două „versiuni”. Modificările intervenite vizează economia unor demonstrații prea amănunțite, eliminarea unor date nesemnificative și care doar încarcă memoria, o ușoară mobilitate de limite a unor perioade literare. Sunt fixate datele strict biografice pentru a se alinia **Istoriei...** integrale. Comentariile nu suferă nici schimbări de perspectivă, nici răsturnări de judecăți. Este o perioadă revolută, noutăți de documentaristică aptă să lumineze altfel opera și în consecință receptarea e puțin probabil să mai apară. Această perioadă de la începuturi până la junimism („prima bătălie canonică”) este bine pusă în valoare (cu anumite concluzii ce țin de spiritul polemic al criticului) și nu cred că se pot înregistra prea multe obiecții. Deși ingenioasă în argumente, plasarea nuvelei lui Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușeanul*, în rândul celor comune, de tip romantic, pare, în opinia mea, mai mult o reacție la afirmația lui G. Călinescu, devenită în timp celebră, după care aceasta „ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale” (să spunem între paranteze că problema lipsei de „universalitate” a limbii noastre a fost o bună pavază în explicarea, de către culturnici postbelici, a slabei rezonanțe în afară a literaturii române). E forțată încercarea de a dovedi lipsa obiectivității și liniaritatea întâmplărilor. În nuvelistică statutul de capodoperă e rezervat pentru *O alergare de cai*, nuvelă într-adevăr modernă. Locul printre întemeietori i se cuvine. Dacă Mihail Kogălniceanu în același subcapitol, „Întemeietorii” îi urmează lui Negruzzi, cred că opțiunea are în vedere latura de îndrumător al literaturii – „Introducția” la *Dacia literară*, ca primul nostru canon literar, activitatea de editare a vechilor texte - , nu de scriitor. Câteva remarci percutante atrag atenția: finalul romanului *Un boem român* de Pantazi Ghica anunță acea „operă deschisă”, așa că „tratarea glumeață a tehnicilor românești nu l-a așteptat pe Costache Olăreanu din *Ficțiune și infanterie*; *Duduca Mamuca* a lui B.P. Hașdeu care în opinia des folositei „a două mâini”, Șerban Cioculescu, mai pudibond ca nicicând, este o adevărată „mascaradă libertină”, la Manolescu ne apare ca „mică bijuterie indiscretă și intertextuală”; cu *Țiganiada* „suntem în plin joc de-a literatura” și epopeea devine *Don Quijote* al nostru, glumă și satiră, fantasmagorie și scriere înalt simbolică, ficțiune și critică a ei”. Exemplele pot continua.

Fac o aproximativă statistică a spațiului rezervat perioadelor mari: 330 de pagini pentru scrierile dintre 1521-1867, 100 de pagini junimismului, încă 100 etapei de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. XX, cca 330 de pagini interbelicilor, 550 literaturii postbelice. Așadar, literaturii medievale și celei moderne le sunt consacrate tot atâtea pagini ca și celei interbelice. Sigur că nu poate fi socotit criteriul cantității ca având pondere deosebită în economia ce are ca finalitate valoarea. Dar este o încărcătură, un balast de care autorul s-ar fi putut debarasa în favoarea unor scriitori trecuți la „Dicționar” în alte perioade. Pare că o ușoară sastisie intervine, dacă ne gândim câte cărți ale criticului discută literatura din perioadele celor două bătălii canonice, nu de puține ori cu schimbări ale imaginii unor opere și scriitori „clasicizați” cu vremea.

Nu intenționez să fac o radiografie a fiecărei perioade în parte. Efortul lui Nicolae Manolescu de a pune în funcțiune criteriul axiologic, de a face ordine într-un domeniu atât de rebel cum este literatura rămâne pe cât de orgolios, pe atât de stimabil. Distanțarea de autor ca persoană îi permite să abordeze textul fără prejudecăți. Când principiul nu funcționează hotărât, intervine și decepția cititorului cunoscător. Poate că s-ar conveni ca și el, lectorul, să procedeze

precum autorul: să citească și să recitească textele scriitorilor comentați în ordine cronologică și invers pentru a avea, pe cât posibil, perspectiva acestuia. La bucată, cred că mulți dintre noi am făcut așa, ca să verificăm justetea unor afirmații. Dacă ele nu ne-au convins, e altă problemă.

Cu cât se apropie de prezent, observațiile criticului par că stârnesc reacții mai puternic adverse, chiar dacă metoda și tehnica rămân aceleași, principiul estetic fiind suveran. În „Epilog” explică funcționarea selecției, „mai potrivită cu spiritul mileniului în care am intrat”, care „constă mai puțin în ce afirmă decât în ce neagă.” „Selectivitatea” nu funcționează în junimism, dar își face din plin prezența atât în interbelic, cât și în postbelic: M. Blecher, Anton Holban, Ion Pillat și Mateiu Caragiale își fac apariția printre canonici, alții sunt minimalizați ori dispar: I.Al. Brătescu-Boiești, Gib I. Mihăescu (din păcate!), Nichifor Crainic, Cezar Petrescu, Radu Gyr etc. Astfel de mutații, față de scara de valori anterioară înregistrăm și în contemporaneitate, cum spuneam, cazul care bulversează ordinea stabilită de fiecare dintre noi fiind Marin Preda, sancționat pentru gândirea „realist-socialistă” evidentă și în capodopere precum *Moromeții I*, în pofida „imensului său talent”. Deci nu estetica a intrat în funcțiune ca factor absolut, ci doctrina („literară, înainte de orice”). Și pentru alte cazuri criticul aduce explicații suplimentare: „În fine, am coborât nivelul tonului judecării estetice multora dintre contemporani, dar pe care i-am reabilitat (nu în compensație, ci fiindcă mi s-a părut firesc) ca scriitori *reprezentativi*” (s.a.) Criticul excelează în sentințe negative în special, indiferent de autor, pe care-l fixează la stadiul ansamblului operei, nu al „cărții exemplare”. Dar cum „absențele” au prioritate, la trimerile directe se impun clișeele negative. Câte o judecată sintetizatoare, ce pare aruncată în trecere, tinde să anuleze întreaga personalitate. Micile redactări sunt memorabile și vor fi citate, pozitiv ori negativ, de mulți. Câteva exemplificări din rândul criticilor și istoricilor literari, care pot stârni animozitate nu doar din partea celor vizați aflați în viață, ci și a cititorilor. Astfel, Alexandru Balaci, italianistul, este „autor de compilații”, Zoe Dumitrescu-Buşulenga lipsită de originalitate, adică „fără contribuție personală”, Constantin Ciopraga ascunde „carența intuiției și a ideii”, criticii lui Ion Pop „îi lipsește originalitatea în caracterizări și e timidă sub raportul judecăților de valoare”, despre Cornel Ungureanu, al cărui interes din ultimii ani s-a îndreptat spre o proiectată – în parte realizată – *Geografie a literaturii române, azi*, constată: „Exprimarera a devenit imprecisă, delirantă, ca o navă în derivă”. Cu privire la rafinatul eseist Alexandru Paleologu, tratat ca atare, scrie, trimitând la mărturisirile din *Politețea cu armă*, din 2000: „Este mult laxism ideatic și chiar etic în interviuri, și o stilistică tot mai precară. Senectutea literară (autorul trecuse de 80 de ani, n.m.) a unuia dintre cei mai străluciți esești din câți am avut suferă de lipsă de caracter”.

În timp, lucrurile cunosc modificări, sentimentele și ele, probabil. Nici opiniile nu rămân la fel! Ironia și maliția funcționează din plin. Despre Dumitru Micu, coautor, alături de Nicolae Manolescu, al unui volum bine receptat nu doar la apariție ci și mai târziu, *Literatura română de azi. 1944-1965*, București, 1965 și care a scris nu de mult o *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I-IV, afirmă că este „autor laborios de critici și istorii literare... în spirit didactic și fără priză la modernitate”.

O poziție chiar paradoxală se întâlnește la aprecierile față de Eugen Simion. În scrisoarea, publică, pe care i-o trimite acestuia cu ocazia vârstei de 70 de ani, scrie: „Eugen Simion este, astăzi, la o vârstă, incredibilă pentru cine-l vede și aude, cel mai important critic al literaturii noastre postbelice”. Sunt

tentat să cred că a fost o apreciere de pură curtoazie, dacă e să selectez printre, desigur, numeroase estimări favorabile: „critic absolut remarcabil” care „oferă cea mai obiectivă panoramă a unei epoci literare deloc obișnuite” (cea comunistă, n.m.) unele afirmații, conform cărora „nu i-a plăcut niciodată să riște”, „n-are suficientă vigoare nici în entuziasm, nici în dispreț”, „e greu de spus că a descoperit ori că a lansat un scriitor”... Firesc, riscurile afirmațiilor revin autorului, indiferent de natura lor. Criticului i s-au reproșat și i se vor reproșa multe: că a omis o sumedenie de nume, că a inclus altele irelevante, că „lista” lui a funcționat prioritar în selecție, că și-a schimbat părerile anterioare ori că le-a lăsat la fel, că a inclus numeroși scriitori de valoare în lista celor de dicționar (uitându-se, totuși, că apelurile la unii dintre ei, pe parcursul **Istoriei**, sunt numeroase). Cei mai răniți în orgoliu vor fi, indiscutabil, prezenții în literatură, „cei plugari”, cum ar spune Ion Barbu. Provincia, bănuiesc, va fi și mai feroce. În fond, fiecare, indiferent de poziția unde se află, are dreptul să-și manifeste părerile, incertitudinile, să acuze tăietura paradoxală a unor afirmații și argumentații. Eugen Lovinescu, ctitorul canonului modernist, cel care și-a îndeplinit cu atâta abnegație decenii întregi rolul de mentor al literaturii noastre, a fost contestat și jignit chiar și de aceia ce s-au bucurat de o atenție aparte (să spunem și că n-a prea rămas dator!). **Istoria** lui G. Călinescu a fost supusă unui veritabil bombardament, deși ea rămâne sinteza celor două canoane literare și meritele deosebite au ieșit în evidență pe parcurs. Prin activitatea de cronicar literar vreme de trei decenii Nicolae Manolescu poate fi considerat un adevărat critic de direcție. Portretistica este una de tip critic și când sună ca o concluzie: „Unicul mare manierist din literatura română, Șerban Foarță este un poet extraordinar și *inventiv*” (s.m., pentru a evidenția un paradox remarcabil), și când e construită din linii amintind de vechi epoci: „... Țoiu are ceva din spiritul meridional și funambulesc al muntenilor, cu faconda lor inepuizabilă, dar amendat de o eleganță și un rafinament trecute definitiv la muzeul literaturii precum malacoavele doamnelor și caftanele domnilor la acela al modei”, ori din asocieri geologice: „Autorul *Reflecțiilor* (Lucian Raicu, n.m.) e un vulcanolog care caută apropierea craterelor și iminența exploziilor, mereu amenințat să piară, ca Pliniu cel Bătrân, sub lava unui Vezuviu literar”. Paradoxurile îl așază la aceeași altitudine cu Călinescu: „Cea mai mare calitate a criticii lui Negoșescu a fost și cel mai mare defect al ei: extrema originalitate”. Exemplele pot continua. Multe sunt încă de comentat: despre neașteptatele opinii asupra unor cărți cunoscute, despre o posibilă cauză a patra, a agresiunii față de critica și istoria literară, și anume tendința de a părăsi modelul literar, centrist, pentru o întoarcere spre cele culturale dintr-o pluralitate de perspective, despre stilul criticului pendulând între cel lejer, nesubordonat decât restricțiilor gramaticale, încărcat de suculență și vigoare, și cel fastuos ca de paradă, despre dinamizarea acelor ierarhii postbelice la stabilirea căreia au contribuit factori extraestetici, despre „nostalgia esteticului” și atâtea alte, încă.

Un fapt rămâne sigur, că **Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură** este o operă monumentală, a cărei valoare se va vedea cu claritate în timp, atunci când umorile negre vor dispărea, spiritele se vor potoli și judecățile sale vor fi receptate așa cum se cuvine, *sine ira et studio*.

Transcriu, în finalul acestei cronici, un scurt fragment din dialogul pe care l-am avut cu Nicolae Manolescu la Constanța, în iunie 1982: „Trebuie să facem tot ce depinde de noi și să așteptăm cu seninătate pe istoricul de mâine, pe care nu-l putem influența, nici corupe”.

GEO VASILE

Eugenio Montale: muze, stadii, traduceri

Sunt întipărite pentru totdeauna în mintea, inima și literatura absolvenților secției de italiană de la Universitate celebrele incipit-uri montaliene, tip: „Esterina, i vent'anni ti minacciano, /grigiorosea nube... „Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe... „Spesso il male di vivere ho incontrato... „Gloria del disteso mezzogiorno... „Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale... „Se la ruota s'impiglia nel groviglio / delle stelle filanti... „Come la scaglia d'oro che si spicca / dal fondo oscuro e liquefatta cola... Citatele sunt din masiva antologie bilingvă apărută la Editura Humanitas *Poesie. Poezii*. Este vorba de o ediție îngrijită de Șerban Stati ce figurează și în calitate de traducător, alături de Florin Chirișescu, Ilie Constantin, Marian Papahagi și Dragoș Vrânceanu.

Prefața lui Pietro Cataldi are darul obiectivității calme, oferind o interpretare critică ce nu face abstracție de contextul istoric, de biografia, locurile și „muzele” predilecte ale poetului italian. Departe de a relua știutele calificări apologetice minate de didacticism, criticul reface itinerarul elaborării și publicării culegerilor ce l-au consacrat pe Montale, nu doar ca poet, ci și ca un *maître à penser*, oricum ca un reper estetic și civic în vremuri de restriște. Debutând în deceniul doi al veacului XX, clasicizantul Montale, înrâurit de rezoluțiile ermetice ale unui Parronchi sau Luzi, interferează cu neorealismul unui Pasolini sau cu neoavangarda generației botezate *i nuovissimi* (Giuliani, Pagliarini, Sanguineti etc.). Cel din urmă avatar al poetului este identificat de Cataldi în dicțiunea profetică, epigrafico-aforistică a cărților în chip de jurnal, marcate de biografism și sarcasm, comportamente tipice pentru cultura postmodernă.

Așadar, Eugenio Montale (Genova 1896 - Milano 1981) slujește poezia veacului său vreme de 65 de ani ca martor, actor și senzor al unei crize istorice și existențiale (războaie, dictaturi, coșmarul atomic) care a marcat ireversibil Occidentul. Confruntându-se în primul rând cu lipsa semnificației și a sensului vieții, poetul aruncă în joc marile sale metafore revelatorii, un intens, subversiv contrapunct între consternare, perplexitate, disidență, opoziție. Fapt e că arsenalul imaginarului său a intrat în istoria poeziei și în conștiința publică încă în timpul vieții poetului, fie că era vorba de peisajul mediteranean al Liguriei din „Ossi di seppia” (1928), un corespondent în linie simbolică al

Ginestrei leopardiene, de valorile cardinale ale Florenței umaniste din „Le occasioni” (1939), fie de poezia din „La bufera e altro” (1956) datorată etapei milaneze a unui Montale confruntat cu efectele noii societăți de masă și ale consumismului frenetic. Opțiuni tematice personalizate de inconfundabila grifă stilistică montaliană.

O revizitare mai puțin abstractă a stadiilor operei montaliene face Cataldi evocând principalele figuri feminine care au însoțit rând pe rând cărțile poetului. Spre deosebire de adolescentina Arletta ce duce cu gândul la leopardiana Silvia aflată sub semnul fatalității, Clizia (nimfă iubită de Apollo), inspiratoarea „Prilejurilor”, este o emblemă a inteligenței, culturii și civilizației occidentale, mai precis a temelor iudeo-creștine. Irma Brandeis, de origine ebraică mitteleuropeană, îl va cunoaște pe poet la Florența în calitate de cercetătoare americană a operei lui Dante. Sub semnul erosului și vitalității carnale va fi în schimb coliziunea lui Montale (la 53 de ani) cu tânăra poetă Maria Luisa Spaziani, zisă Volpe; cumpătatul autor de motete și madrigale dă frâu liber avatarului pătimaș, convertindu-se la idolatria formelor feminine, de care până și Sf. Anton a fost ispășit.

După mai bine de zece ani de tăcere, Montale revine în peisajul poetic cu volumul „Satura” (1962) aflat sub auspiciile unei noi muze, zisă Mosca, nu alta decât Drusilla Tanzi, soția sa vreme de câteva luni și de curând moartă, dar cu care mai avusese o rundă de iubire cu mulți ani în urmă (perioada '27 – '39). Departe de a avea puterea de seducție a Vulpii sau farmecul intelectual al Cliziei, Mosca este totuși un partener tutelar de dialog, obstinat și critic, gata să-l apere pe poet de obscenitatea masificării invazive și de ipocrizia falselor elite. Mitologia psiho-existențială din cărțile de tinerețe anticipă și include aventura metafizică din cărțile de maturitate. Poetul ce realizează condiția de proscris a subiectului sensibil aflat în dizarmonie cu realitatea social-istorică, nu-și refuză totuși o cât de firavă speranță de renaștere: „Am atâta credință încât mă arde; sigur / cine mă va vedea va spune e-un om de cenușă / fără să înțeleagă că era o renaștere.” (p.360, traducere de M.P.).

Revoluționând limbajul poetic al vremii încă impus de stilemele dannunziane, cât și de cele pascoliene, fructificând din mers experiența simbolistă și expresionistă europeană, Montale revizitează modelul dantesc, inclusiv procedurile alegorice, lexicale și prozodice ale divinului florentin. Dacă vom adăuga și empatica admirație pentru poetica lui T.S.Eliot, ne explicăm gradul sporit de dificultate al poeziei lui Montale în comparație cu poezia unui Saba sau Ungaretti, mai „umană”, mai respirabilă, parcă. După ce i s-a decernat premiul Nobel (1975), Montale renunță la structurile articulate tematic, oferind culegeri în formă de note de jurnal, fragmente și diverse, titlurile acestora fiind pe măsură: „Jurnal din '71 și din '72” (1973), „Caiet pe patru ani” (1977), „Alte versuri și poezii risipite” (1981). Aceste cărți au nuanțat și desăvârșit „vocea oficială a Italiei”, cum îl numește Cataldi pe Montale.

Selecția poeziilor oferite cititorului deopotrivă român și italian este, ni se spune în nota semnată Ș.S., opțiunea îngrijitorului ediției care a avut în vedere atât reprezentativitatea textelor pentru fiecare etapă, cât și (mai ales) „calitatea versiunilor românești, apărute anterior în volume și la care am avut acces”. Așadar, sunt reeditate culegerile montaliene a patru italieniști: Dragoș Vrânceanu, Florin Chirițescu, Marian Papahagi și Ilie Constantin. Între aceștia, doar primul și ultimul erau și poeți, și doar ultimul mai este în viață. Ilie Constantin este primul traducător în limba română al lui Montale, cronologic vorbind

(1967), urmat de D.V. („Poezii”, 1968, ediție bilingvă), de Florin Chirițescu („Quaderno di quattro anni / Caiet pe patru ani”, 1981) și de volumul antologic de „Poezii” (1988) semnat de M.P. Nu este departe clipa, suntem convinși, când va apărea traducătorul unic, apt să asigure omogenitatea stilistică pe măsura operei poetice montaliene; până atunci, mulțumindu-ne cu această ofertă fatalmente mozaicată, vom face câteva observații, îndreptări și sugestii pe adresa soluțiilor și interpretărilor fiecărui traducător mai sus pomenit.

Așadar, regretatul Marian Papahagi care semnează mai mult de jumătate din textele antologate, se dovedește a fi un bun cunoscător al limbajului poetic montalian, versiunea sa românească probând o stăruitoare voință de perfecțiune. Și totuși... Dorind să instaureze prozodia specială a lui Montale (melodie amplă plus sincope plus epică atonală plus madrigale și motete plus...) M.P. sfârșește prin a poetiza pe filiera unui melos reminiscent din poezia română, menit parcă să menajeze clișeele mnemonice ale cititorului, inclusiv prin preluarea unor lexeme specifice. Ce poate însemna „mișcarea poalei din vecie” (p.39) decât subevaluarea vocabulei „grembo” în detrimentul sensului ei figurat de inimă, matcă, profunzime; „să treci miezul zilei pal și făr-aminte” (p.57) este lung și inexpresiv pentru incisivul „merigiare pallido e assorto”. Nu ne miră unele echivalări stridente, inexacte sau simpliste, unele cazuri de diluare a frumuseții solemne a originalului de dragul unor rime irelevante (p.73) cât traduceri literale ale unor cuvinte, tip „frige un reflector” (frige înseamnă de fapt sfârâie), „zahărul în cub” (în loc de zahăr cubic), „apa serală”, „conflagrante”, „ar fi de dus la rug”, „larg nevândute” (ultimele trei într-o singură poezie din 9 versuri, p.297). Brevitatea incisivă din „sui superstiti” este inexplicabil trădată printr-un număr dublu de silabe, cele două cuvinte fiind traduse prin patru: „peste cei care supraviețuiesc” (191). Nedumeriți inclusiv de eroarea gramaticală „vor apare” (p.215), vom observa că este de-a dreptul prozaică folosirea în poezie a unor termeni ca „modalitatea de a evita capcanele” (p.273), „colaborarea”, „scopurile”. Uneori mirarea noastră în fața unor echivalări pripite în deserviciul originalului, devine perplexitate, căci a traduce „i nostri commerci con l'Altro” prin „comerțul nostru cu Celălalt” poate ului pe oricine, chiar și pe neștiutorul de limbi romanice care intuiește că Montale a folosit termenul în sens de legături, treburi, relații, negocieri, dar în nici un caz de comerț. Inutil complicată ni se pare traducerea prin „atăt de ancorată în nisipuri” (p.291) a expresiei „così insabbiata” (adânc îngropată, dată uitării).

Ne vom referi, desigur, și la ceilalți traducători, proporțional însă cu numărul de texte semnate. Dragoș Vrânceanu, poet fiind, își îngăduie uneori libertatea de a modifica expresii din original, încât te întrebă dacă nu este vorba de o perpetuare a unei greșeli de lecțiune sau de tipar: în poezia „Falsetto” versul „salgono i venti autunni” este echivalat prin „urcă vânturi de toamnă” (p.45), deși este vorba de cele douăzeci de toamne ale Esterinei. Tot astfel, „ricordi la lucertola” este tradus cu „ți-e mîntea la șopârla” când de fapt Montale vrea să sugereze asemănarea eroinei cu șopârla, traducerea corectă fiind „amintești de șopârla...”. Iluminant și totodată exact traduce poetul și eseistul Ilie Constantin poeme dificile precum „Arsenio” (în ciuda franțuzismului „antrenează” din primul vers), „Dora Markus”, „Motete”, „Mamei” (am fi preferat pentru adjectivul „sgombra” adjectivul pustie, iar nu sumbră), „Grădina” (neologismul „predilectă” din al doilea vers, p.209, nu este foarte inspirat). Traducând volumul „Caiet pe patru ani”, Florin Chirițescu se dovedește a fi fost un filolog și

un om de carte cu experiența a sute de traduceri menite să apară la Editura Univers unde era redactor. Foarte îngrijit și cu o intuiție fără greș a expresiei poetice românești, Florin Chirițescu greșește doar atunci când nu verifică în dicționar, bazându-se doar pe memorie. Este cazul traducerii sintagmei „le larve di un premondo” (p.304) cu „larvele unei lumi dinainte”, corect fiind fantasmale...; „dio dimidiato” (p.310) înseamnă zeu numai pe jumătate, iar nu „zeu lipsit de orice dumnezeire”. Ne-a pus pe gânduri totuși traducerea unor verbe la perfect simplu (provvidero, divenni, p.326) prin forme verbale de viitor. Impecabil traduce tandemul F. și Ș.S. (în ciuda unor extensii sau contracții ale versului montalian, vezi „Rebeca, p.279). Câteva sugestii pentru textele „Arno la Rovezzano” și „Țiparul”: poate mărturisi, în loc de „poate spune” (p.271), încovoiată peste Arno, în loc de „Curba de pe Arno”, săgeata lui Amor, în loc de „săgeată a iubirii” (p.223).

Dacă tot am citit „cu lupa” această ediție, se cuvine să consemnăm inclusiv greșelile de tipar: Sanguinetti (p.5), corect Sanguineti; più vioento (p.302), corect più violento; stereo (p.240), corect sterco, expresie de amintire dantescă; hamuri (p.93), corect hanuri.

Între „trâmbițele de aur ale solarității” Mediteranei și poezia ultimilor ani în formă de epitaf, sentențe, stoice mesaje exorciste, s-a scurs o viață de om. Concluzia: de vreme ce limbajul este doar pe jumătate zeu și nu aduce mântuirea fiindcă nu știe nimic despre noi și nici despre sine, firește, „continuăm să gândim cu capete omenești și când intrăm / în neomenesc” (p. 337, traducere de M.P.).

Gândirea utopică și literatura britanică¹

Eu multă vreme înainte de publicarea cărții sale (1516) *De Optimo Republicae Statu, Deque Nova Insula Utopia*, Thomas More (Morus) și prietenul său Erasmus au folosit în corespondența pe care o întrețineau termenul de *Nusquama nostra* (derivat din locativul latinesc cu semnificația de „niciunde,” „nicăieri”). Un alt prieten de-al lor, umanistul francez Guillaume Budé, i-ar fi scris lui More pentru a-l felicita pentru *Udepotia* sa (termen ce rezultă din structura adverbială greacă însemnând „niciodată”). Adaptarea latină de „utopia” a părut ilustrarea ideală a unui avatar pentru sintagma elenă *topos atopos*, rădăcina „topos” a acesteia fiind adăugată prefixului *-ou*, particulă folosită ca instrument de negație. Astfel, *Outopia* a căpătat conotația de „loc care nu există”. Totuși, moderatul cancelar britanic a ales să rămână optimist: meditănd asupra pronunției engleze a semnificantului asociat insulei ideale, More aduce în discuție și remarcă conotația unui alt prefix grecesc (omofon, în engleză, cu *u-*), anume *eu-*, ce marchează prezența unor atribute pozitive, oscilând între „bun”, „ideal”, „înfloritor” și „perfect”.²

Încă de la Republica lui Platon, *Utopia* va căpăta treptat conturul unui concept universal, o mentalitate, o *forma mentis*. Un exemplu edificator de definiție generalizată, universală a utopiei ca *eveniment mental* este cea propusă de Frank E. Manuel și Fritzie P. Manuel, care califică fenomenul de utopianism ca plantă hibrid născută din ciocnirea între credința în existența unei alte lumi, paradisiace, caracteristică, printre altele, religiei iudeo-creștine, și mitul elenic al constituirii unei cetăți ideale chiar aici, pe pământ.³

Două calități focale sunt reprezentative pentru utopie ca gen, aproape invariabile, decurgând din chiar procedura de alcătuire a universului utopic, fiind identificate de către Northrop Frye în studiul său intitulat „Varieties of Literary Utopias.”⁴ Primul principiu stipulează că manifestările comportamentale ale societății sunt descrise în mod ritualizat (cineva, de regulă un narator de persoana I, este condus prin regatul utopic de către un ghid care aderă întru totul la respectiva lume alternativă și care se identifică cu ea din punct de vedere cultural; povestea evoluează și ne este dezvăluită printr-un dialog socratic, în care străinul – intrusul – adresează întrebări sau ridică obiecții). A doua trăsătură definitorie constă în percepția divergentă, de către vizitator, respectiv gazdă, a ritualurilor: deși la început acestea sunt pur și simplu respinse pe

temeiul lipsei de rațiune, ajung progresiv să fie considerate raționale odată ce motivul prezenței lor este elucidat (normele de conduită socială sunt explicate prin prisma unui punct de vedere rațional și justificabil; prin urmare, societatea utopiană este guvernată de legi cutumiare ritualizate sau de o conduită morală și socială cu caracter prescriptiv, elaborat pe o bază rațională).

1. Visul utopic

Caracterul social-politic al umanismului englez, legat de marile probleme de viață ale timpului, se reflectă în cea mai reprezentativă operă a acestui curent în spațiul englez – în *Utopia* lui Thomas Morus⁵ (1478-1535). Această carte de critică hotărâtă a stărilor existente, departe de a fi un simplu exercițiu imaginativ de umanist, urmărea în mod declarat să influențeze guvernarea și constituția Angliei, dezvăluind cauze și propunând soluții.

Tendențele și semnificația *Utopiei* (1516) sunt adânc înrădăcinate în complexul de realități al epocii: „*El și-a publicat Utopia în scopul de a arăta datorită căror motive se petrec lucrurile în state, dar a avut în primul rând în vedere constituția britanică*”, sublinia Erasm.⁶ Cartea începe printr-o descriere a situației politice, sociale și economice din Anglia. Autorul vede cauzele mizeriei în viața nobililor, susținută de exploatare și de transformarea ogoarelor în pășuni: „*Acolo unde domnește proprietatea particulară, iar banul este măsura lucrurilor, este cu neputință ca statul să fie administrat cu dreptate și să înflorească.*” (citată în *Drîmba, 2003, 334*) În opoziție cu Anglia este înfățișată țara Utopiei. Aici nu există proprietate particulară, nu există clase antagoniste, singurii oameni scutiți de muncă sunt cei care se dedică studiului (dintre aceștia se aleg și dregătorii), călugării sunt puși să facă muncile cele mai respingătoare, iar aurul – inutil și corupător – este desconsiderat. Utopienii trăiesc foarte civilizată, întrețin un comerț intens, iar în cazul unui surplus de populație fondează colonii pe pământuri rămase în paragină și îi acceptă pe indigeni ca tovarăși. Viața socială și familială este supusă unor legi severe. Constituția politică este bazată pe reprezentarea poporului; războiul (cu excepția celui de apărare sau de eliberare a unui alt popor de sub jug tiranic) este detestat și catalogat ca bestialitate. Pentru utopieni, plăcerea este elementul principal al fericirii omenești, iar cele mai înalte plăceri sunt cele spirituale; de aceea și viața științifică este foarte dezvoltată aici. Viața religioasă nu este supusă nici unei constrângeri, fiecare alegându-și singur forma de cult dorită.

Inspirată de *Republica* lui Platon, *Utopia* este un vis al unui stat ideal, cu mențiunea că în această fantezie abundă referințele concrete și atacurile la realitățile cu totul nemulțumitoare ale Angliei secolelor 15-16 (monarhia absolută, indiferentă la nevoile poporului și sângheroasă, precum și sistemul economico-social nesatisfăcător).

Regimul monarhic englez este atacat (cu excepția domniei lui Eduard IV) pentru abuzurile și cruzimile lui, însă monarhii francezi nu sunt nici ei scutiți de aceste atacuri: „dar oamenii au făcut regi pentru oameni, iar nu pentru regi [...]. Demnitatea regală constă în a domni nu peste cerșetori, ci peste oameni bogați și fericți.”⁷ La fel ca și înalții magistrați ai statului, și principele este ales, prin vot secret, de către delegații familiilor dintr-un număr de patru candidați propuși de popor, iar slujbele de demnitari – cu excepția principelui – se reînnoiesc din an în an. Utopia propune totuși un control tiranic al statului asupra cetățenilor (ce se va confirma de-a lungul secolelor în imaginarul utopic

englez odată cu distopiile lui Orwell și Huxley) – chiar și călătoriile dintr-un oraș în altul al insulei necesită aprobare.

Morus face și o critică a regimului social. În societatea vremii, acesta nu vede decât „o conspirație a celor bogați împotriva celor săraci. [...] Principala cauză a mizeriei publice este numărul excesiv de nobili, trântori care se hrănesc din sudoarea muncii celorlalți.” (citată în *Drîmba, 2002, 226*). În jurul acestora – alți paraziti: călugări cerșetori, categorie parazitara, profund nocivă societății (opinie comună tuturor umaniștilor). Cu referire la capitalismul manufacturier incipient, Thomas Morus este cel dintâi care a atras atenția conducătorilor de state asupra necesității de a stabili un control asupra producției.

Programul de reforme are în vedere, potrivit modelului utopienilor, întregul cadru de viață al cetățenilor, începând cu sistemul educativ al copiilor, regimul familial și programul zilei de muncă, până la regulile de urbanistică, organizarea economiei și a societății, viața politică și relațiile internaționale. În *Utopia*, munca este obligatorie pentru toți, proprietatea privată este suprimată, moneda de asemenea, toți cetățenii iau masa în comun și cu toții practică o meserie. Programul de organizare economică prevede o precisă planificare a producției. Viața politico-socială este și ea organizată după principii rigide. Regele este ales pe viață, dar poate fi destituit dacă este suspectat că ar urmări instaurarea tiraniei.

Legile, puține și foarte clare, sunt deduse direct din principiile universale de morală. Puterea spirituală – organizată într-o ierarhie precisă și proporțională cu numărul populației – dublează puterea mundană și are dreptul de a-i admonesta pe cetățeni. Fiecare este însă liber să își aleagă forma de credință, excluzând ateismul (religia utopienilor este o religie naturală). Categoria intelectualilor este ținută în mare cinste; Senatul îi desemnează prin decret pe cei ce urmează să se consacre studiilor de vastă erudiție (principiu platonician), îndeosebi studiului civilizației și capodoperelor Antichității clasice. Pe planul politicii militare, ținta supremă a statului rămâne pacea.

Așadar, Utopia este un stat ideal: fără clase, caste, corporații sau partide. Un stat în care proprietatea comună a bunurilor constituie condiția necesară egalității tuturor cetățenilor, căci pe această egalitate sunt fondate instituțiile țării: corolarul acestui principiu nu poate fi decât prevalența interesului general asupra intereselor particulare (*Drîmba, 2002, 228*).

Această construcție pe planul idealului, visată de strălucitul reprezentant al societății cu vederi înalte a vremii – depășind însă limitele burgheziei, căci cuprinde și revendicările păturilor de jos ale poporului cu privire la instaurarea egalității și a bunăstării generale – care implică deci și o aspră critică a realităților contemporane, s-a bucurat de un succes imens în rândurile umaniștilor europeni, deschizând astfel seria utopiilor sociale și punând bazele socialismului utopic.

2. Statul global

Ideea unei ordini internaționale sau a unui *stat global* a început să devină populară odată cu conturarea principiilor iluministe și capătă un statut autonom și o importanță evidentă în secolul XX. Principalul factor care a dat naștere acestui ideal își are originea în dorința unui răgaz în mijlocul distrugerilor și dezastrului general produs de războaiele continue duse în Europa. După cum aduce în discuție Thomas Fleming în al său eseu *The Morality of Everyday Life*, ducele de Sully⁸, al cărui țel ultim era planificarea unei federații a țărilor

europene, a trăit una dintre cele mai tumultuoase și întunecate perioade ale istoriei franceze – războiul civil dintre catolici și protestanți – și în acest sens, proiectele sale de unificare, ca și ale altora, erau menite nu să elimine statul suveran, ci să înlăture și să preîntâmpine ororile războiului.⁹

Fără îndoială că în perioada dintre cele două războaie mondiale, teama izbucnirii unei noi deflagrații și dorința de pace i-a făcut chiar și pe oamenii raționali să spere într-o federație ceva mai durabilă și mai eficientă decât Liga Națiunilor. Pe măsură ce semne iminente prevesteau izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial, H.G. Wells¹⁰ ajunge la concluzia că lumea nu poate fi salvată decât printr-o „nouă ordine mondială” ale cărei principii de bază se rezumau la „cele trei idei de socialism, lege și cunoaștere.”¹¹ (H.G. Wells, *The New World Order*, 1940, citat în *Fleming*, 2004, 46) Deși cercetătorii din domeniul globalizării precum și adepții acestui curent ar putea să nu cadă întru totul de acord asupra termenilor exacti, formula lui Wells denotă cu acuratețe drumul și orientarea către o ordine internațională auto- și super-impusă, iar acuratețea ei originează în parte din activitatea literară pe filieră *science fiction* în contextul curentelor intelectuale contemporane, care tindeau să conveargă asupra problemei idealului unui *stat global*.

Wells își declara viziunile politice ca fiind socialiste. El a fost pentru o vreme membru al Societății Fabiene (de orientare socialistă); se rupe însă de aceasta întrucât principiile ei nu erau suficient de radicale pentru el. Mai târziu îi acuză că nu ar avea o înțelegere în profunzime a reformei economice și educaționale. Candidează la alegerile generale din 1922 și 1923 din partea partidului laburist, ca reprezentant al Universității din Londra, după moartea prietenului său W. H. R. Rivers, însă la acest punct încrederea sa în partid era cel puțin incertă.

Cel mai bine conturat și teoretizat ideal politic al său a fost conceptul de *stat global* (World State/Global State- ulterior reinterpretat critic de către Aldous Huxley). În autobiografia sa, Wells afirmă că începând din 1900 a realizat faptul că instituirea unui stat global a devenit inevitabilă. Și-a închipuit statul ca fiind o societate planificată ce se va clădi pe știință și o va duce pe culmi, va pune capăt naționalismului, și le va permite oamenilor să avanseze prin merit și nu prin privilegiile de clasă născute (principiu platonician recurent în gândirea utopică a spațiului britanic). Cât timp a lucrat la carta Ligii Națiunilor, Wells a manifestat rezistență la orice mențiune a ideii de democrație. Se temea că cetățeanul global cu statut mediu nu ar putea fi niciodată suficient de educat sau de conștient pentru a i se acorda putere de decizie asupra chestiunilor majore ale lumii. Prin urmare, acesta a favorizat limitarea sufragiului la cercetători, oameni de știință, economiști, ingineri, și alte persoane de rang intelectual înalt, deși credea că cetățenii ar trebui să se bucure de toată libertatea până la limita la care libertatea celorlalți ar fi fost amenințată.

Valorile și părerile sale politice au fost ținta unor aspre critici începând cu anii 1920 și ulterior. Încercările lui Lenin de a reconstrui economia grav afectată a Rusiei, după cum arată o relatare a vizitei scriitorului acolo (*Russia in the Shadows*; 1920) sunt o dovadă în plus. Iar acest lucru se întâmplă deoarece la început a crezut că Lenin ar putea deschide calea către tipul de lume planificată pe care el și-a închipuit-o și a conceput-o. Totul, în ciuda faptului că era un socialist anti-marxist învederat care avea să afirme mai târziu că lumea ar fi fost mai bună dacă Karl Marx nu s-ar fi născut.

Venirea la conducere a lui Iosif Stalin a atras după sine o schimbare a modului în care Wells percepe Uniunea Sovietică, chiar dacă inițial îl privește

pe Stalin cu un amestec de nehotărâre și circumspecție. I-a displicut ceea ce a considerat a fi gândire ortodoxă îngustă și încăpățânare oarbă caracteristică dictatorului. Cu toate acestea, i-a recunoscut anumite calități, afirmând în publicația de stânga *New Statesman*, „I have never met a man more fair, candid, and honest” („Nu am mai cunoscut niciodată un om mai corect, mai franc și mai cinstit” - traducerea îmi aparține) și declarând clar că imaginea „sinistră” construită în jurul lui Stalin era nedreaptă sau pur și simplu falsă. Cu toate acestea, a socotit conducerea lui Stalin ca fiind mult prea rigidă, restrictivă în ceea ce privește libertatea de gândire și de expresie, iar în plus nu oferea nici o cale către Cosmopolisul la care spera el.

Wells mai credea în teoria *eugeniei* (parte a capitolului de perpetuare selectivă din cadrul geneticii)— vom vedea cum și acest aspect este preluat polemic la Huxley în a sa *Minunată Lume Nouă*. În 1904, Wells discută un eseu al lui Francis Galton¹², co-fondator al *eugeniei*, afirmând: „Cred că posibilitatea îmbunătățirii rasei umane constă în sterilizarea rebuturilor, și nu în selecția specimenelor reușite în vederea perpetuării.” (traducerea din engleză a citatului îmi aparține). Unii susținători contemporani au sugerat chiar existența unor legături între ființele degenerate portretizate în *Mașina Timpului* și convingerile lui Wells în domeniul eugeniei. De exemplu, economistul Irving Fisher a afirmat într-un discurs adresat în 1912 către Eugenics Research Association: „Rasa nordică va... pieri sau își va pierde prevalența, dacă nu cumva chiar întreaga rasă umană nu va decădea atât de grav încât să devină prada, după cum H.G.Wells și-a imaginat, unui animal mai puțin degenerat!” (traducerea din engleză îmi aparține)¹³

Wells a oferit o oarecare susținere moderată și lipsită de entuziasm ideii de *teritorialism* înainte de Primul Război Mondial, pentru a deveni mai târziu un oponent convins al mișcării zioniste în general. Wells a privit zionismul ca pe o mișcare exclusivă și separatistă ce submina solidaritatea colectivă pe care el o viza prin conceptul său de *stat* global ca *organism perfect*. Nefiind din principiu un susținător al recunoașterii identității iudaice, Wells a prezis în scrierile sale utopice o eventuală asimilare a evreilor.¹⁴

În final, impactul gândirii sale politice a fost limitat în ce îi privește pe contemporanii săi. Eforturile sale de susținere a Ligii Națiunilor au eșuat într-o dezamăgire, organizația dovedindu-se prea slabă pentru a putea împiedica izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial. Războiul în sine i-a alimentat lui Wells latura pesimistă. În ultima sa carte, *Mind at the End of its Tether* (1945) — scriitorul ajunge la concluzia că înlocuirea umanității de către alte specii nu ar fi deloc o idee rea. De altfel, și-a numit epoca „The age of frustration”.

3. Coșmarul distopic

Frye constată că, începând cu 1850, utopiile abundă în teme cu specific tehnologic, în timp ce tiparul de utopie ca insulă izolată începe să își piardă din forță, favorizând apariția a două noi tipuri de *romance*: pe de o parte, *the straight utopia*, care închipuie un *stat global*, fie imaginat ca și construct ideal, fie trasând o paralelă cu realitatea; pe de altă parte, *satira* sau *parodia utopică* ca mod de întruchipare a acelorași idealuri prin expunerea unor societăți de tip represiv ori anarhic (Frye, 1973, 26-29). *Brave New World* (1931), ca și *Ape and Essence*, scrierile ficționale distopice ale lui Huxley, ilustrează din plin cea de-a doua formă, în încercarea lor de a pune sub semnul întrebării întrebunțările pe care contemporaneitatea le dă descoperirilor și progreselor

științifice, în forma unei aspre critici a perspectivelor și strategiilor implementate de Henry Ford și Sir Alfred Mond în ceea ce privește optimizarea gestionării de trust industrial precum și extinderea confortului de trai la nivel general, pentru a fi accesibil tuturor categoriilor economice, sociale și intelectuale. O altă viziune de coșmar, de data asta a contemporaneității, și nu a proiectării în viitor, este romanul orwellian *O mie nouă sute optzeci și patru* – deși punctele de divergență între aceste două constructe imaginare nu trebuie ignorate, nici la nivel ideatic, nici structural, întrucât dictatura propusă de Orwell este întocmai cea stalinistă, pe când Huxley se raportează la viitoarea tiranie a marketingului, a manipulării prin publicitate, dar și prin progresele medicale datorate impunerii științei geneticii ca metodă de selecție și consemnare a indivizilor la anumite caste.

Ficțiunea pe linie distopică datorează enorm lui More (Morus), întrucât nașterea acestui gen se bazează pe închipuirea unei societăți perfecte. În legătură cu acest aspect, a nu se ignora motto-ul de pe prima pagină a romanului *Brave New World* (*Minunata Lume Nouă*), ce se reduce la: *moins parfaite, plus libre* — revers al dictonului circumscris gândirii utopice prin excelență (*moins libre, plus parfaite*). More pune accent pe controlul asupra cetățenilor. Utopia este modelul prin definiție al unei civilizații ideale, în care oamenii și-au sacrificat libertatea și al căror comportament a fost remodelat pentru a ajunge la *stabilitate absolută*. Exploratorul Raphael Hythloday explică mecanismele societății comuniste și egalitariste pe baza cărora trăiesc utopienii: binele general, public este pus înaintea nevoilor individuale ale cetățenilor, care sunt sacrificate în încercarea de a îndeplini scopurile înalte ale respectivei culturi. Proprietatea privată este o noțiune cu totul necunoscută¹⁵ (More, 38), aurul și nestematele au ajuns material pentru olițe de noapte sau jucării, pentru a preveni lăcomia și avariția (51); toți utopienii poartă haine cu aceeași croială și de aceeași culoare pentru a nu stârni invidia semenilor (40); iar bolnavii în fază terminală sunt eutanasiați (65); și, după cum subliniază Hythloday, „nu există nici o cale de a irosi sau de a pierde vremea, nici un pretext pentru a scăpa de muncă; nu există taverne și bordeluri; corupția nu are nici o șansă; nu există locuri unde te poți ascunde; nici locuri secrete de întâlnire” (49). *Distopia* uzează de multe dintre aceste convenții, iar dacă este să ne gândim la *statul global distopic* al lui Huxley (*the World State*), unde putem vedea cum fiecare dintre cele menționate mai sus sunt manipulate polemic.

Tehnologia folosită ca strategie de control a societății

Brave New World (1931) ne avertizează asupra pericolului pe care îl pune controlul statului asupra tehnologiilor noi și puternice. O ilustrare în acest sens este controlul extrem de rigid asupra reproducerii speciei umane prin intervenție tehnologică și medicală, inclusiv extirparea ovarelor, procesul Bokanovsky¹⁶ (interesant este că la momentul scrierii romanului mai erau ani buni până la descoperirea structurii ADN — cercetările în acest sens încep în anii 1950, pentru ca modelul să fie recunoscut prin premiul Nobel în 1962, pe când romanul apare în 1931) și condiționarea pavloviană, dar și cea hipnopedică. Cetățenilor, proprietate a statului, li se inculcă în somn precepte rigide, dar ridicole, care ulterior sunt asimilate memoriei colective și care îi orientează spre desfrâu, consumerism isteric și indiferență față de „spirit,” „suflet” — concepte care le sunt cu totul străine; de altfel, monogamia este prezentată pe tot parcursul discursului ca fiind nu numai ilustrația prin excelență a imoralității și

coruperii, ci și cu totul interzisă. **Moartea nu îi sperie, căci ei înșiși nu se percep ca persoane, ci drept celule identice ale unui țesut care mor și sunt perfect înlocuibile.** De fapt, ei sunt învățați că prin moartea lor își ajută semenii, întrucât materia organică din cadavre este recuperată și valorificată pe cale industrială. Toate aceste elemente sunt menite să asigure un **grad maxim de stabilitate și fericire** oamenilor.

Este important însă să remarcăm distincția între știință și tehnologie. Deși Statul vorbește despre progresul în știință, el se referă de fapt la cel tehnologic, și nu la explorări și experimente destinate unor noi descoperiri. Statul folosește deci știința pentru a construi o bază tehnologică prin care să creeze o lume superficială, fericită, netulburată.

Societatea de consum

Se impune să realizăm că *Brave New World* nu este doar un avertisment, ci și o satiră a societății în care Huxley însuși trăia (Henry Ford devine în romanul său noul Mesia, pentru care se construiesc lăcașe de cult – ale desfrâului – „the feelies”; Sir Alfred Mond, mare industriaș britanic devine Mustapha Mond, conducătorul suprem al Statului Global, iar Marx, Engels și Lenin sunt și ei prezenți ca măști la nivelul personajelor principale dar lipsite de profunzime psihologică sau spirituală Bernard Marx, Lenina Crowne și Saraojini Engels), și în care trăim și noi astăzi, la un nivel infinit amplificat. Deși cea mai mare parte a atitudinilor și comportamentelor cetățenilor Statului Global par inițial bizare, crude sau scandaloase, indiciile arată ca acest stat este o consecință extremă, dar directă și logică a valorilor economice, sociale și spirituale a lumii noastre – în care fericirea este sinonimă cu satisfacerea nevoilor, iar succesul unei societăți – cu prosperitatea și creșterea economică.

Mark R. Hillegas trage concluzia că acest tip de literatură este „un fenomen al lumii noastre contemporane, probabil la fel de nou ca și guvernele lui Hitler, Stalin sau Roosevelt.”¹⁷ Cu toate acestea, Sisk atrage atenția că istoria distopiei merge înapoi până la mijlocul secolului al 18-lea, unde orizontul Revoluției Industriale, cu promisiunea sa de progres tehnologic și de ridicare a standardelor de viață, a atras după sine o mecanizare și o exploatare pe măsură¹⁸. Analogia lui Aldridge ne arată pe scurt cum distopia încearcă să facă o critică a perspectivelor lumii științifice care le-au insuflat entuziasm promotorilor și precursorilor săi utopiști și pe baza căruia utopia, „visul rațiunii,” a fost construit.¹⁹

¹ Lucrările în limba engleză care compun bibliografia au fost consultate pe biblioteca on-line cu acces contra cost QUESTIA. Traducerea și parafrizarea anumitor fragmente îmi aparțin. În **bibliografia** lucrării nu am menționat **decât** lucrări pe care le-am parcurs **cel puțin** parțial/fragmentar. Orice sursă a fost citată și indicată corespunzător, în conformitate cu standardele de redactare MLA. Sursele de ordin doi au fost menționate ca atare, cu indicarea imediată a sursei de grad 1 (i.e.- cea consultată în mod direct) de proveniență (prin sintagma de marcare „citat în/de către”).

² Sorin Antohi, *Utopica: Studii asupra imaginarului social*, Cluj: Idea Design & Print, 2005, p.13.

³ Frank E. Manuel, Fritz P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Oxford: Blackwell, 1979, p.15.

⁴ Northrop Frye, "Varieties of Literary Utopias", în *Utopias and Utopian Thought*, ed. Frank E. Manuel, London: Souvenir Press (Educational and Academic), 1973, p.25-49.

⁵ Ca burghez și umanist, Morus era un monarhist. Crescut în sfera de idei a burgheziei londoneze, era un „om al ordinii”, care nu se temea de nimic mai mult decât de o acțiune autonomă a poporului. „*Totul pentru popor, nimic prin popor*”, acesta era motto-ul burghezului Morus. Criticând însă excesele absolutismului, el acuza neglijența regelui față de supuși, precum și preocupările acestuia de război și viață fastuoasă, el elaborează în Utopia un program politic ce găsește repede o largă aprobare printre cititori și prin care autorul a intrat în primele rânduri ale oamenilor politici englezi; ajunge la cea mai înaltă demnitate din imperiu, după rege – *lord chancellor*. Împotrivindu-se însă politicii lui Henric al VIII-lea și refuzând să depună jurământul pe actul prin care regele devine capul suprem al bisericii engleze, Morus este decapitat.

⁶ Citat în Ovidiu Drîmba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. XI, cap. „Literatura engleză”, subcap. „Umanismul englez. Th. Morus,” București: Saeculum I.O., 2003, p. 334. Referința va fi făcută în continuare în cadrul textului, ca inserție parantetică, sub forma (*Drîmba, 2003, p...*)

⁷ Citat în Ovidiu Drîmba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. IX, cap. „Politica externă. Diplomația. Teoria statului”, subcap. „Thomas Morus,” București: Saeculum I.O., 2002, p.226

⁸ De numele lui Maximilien de Béthune, duce de Sully (1559-1641), se leagă în mare măsură renașterea Franței în secolul XVII. Ca ministru de Finanțe al regelui Henric IV (1589-1610), ducele de Sully a favorizat dezvoltarea agriculturii și comerțului, facilitând circulația negustorilor prin extinderea drumurilor și construcția de poduri (unele celebre pentru spațiul francez - cum ar fi parizianul Pont-Neuf) și de canale. Activitatea sa s-a extins și în domeniul edilitar - înfrumusețarea Capitalei cu Piața Regală, astăzi cunoscută sub denumirea de Piața Vosges, Piața Dauphine sau a reședintelor regale.

Dar, la 26 ianuarie 1611, la un an după moartea regelui Henric IV, al cărui camarad și confesor fusese, Maximilien de Béthune înmânează reginei Maria de Medicis, regenta în numele fiului său minor Ludovic XIII, demisia.

Cuprins de mâhnire și deznădejde, departe de agitația Curții pe care altădată o comandase, Sully meditează în tihnă la o nouă Europă, mai puternică. Memoriile sale, cu un titlu ce dorea să inspire cititorului prestața timpurilor trecute - *Mémoires de Sages et Royales Oeconomies d'Etat, domestiques, politiques et militaires de Henri le Grand* („Memorii despre înțeleptele regalele afaceri regale de stat, interne, politice și militare ale lui Henric cel Mare) - încep să apară din 1640 sub patronajul său, iar tipărirea lor va continua chiar și după moartea lui Sully, până în anul 1661. Europa unită devenise subiect de dezbateri.

Ideile sale însă nu vin deloc pe un loc gol. Se impune rememorarea unui autor puțin cunoscut astăzi, contemporan cu ducele nostru, pe numele sau Emeric Crucé, profesor de retorică la colegiul cardinalului Lemoine. Lucrarea sa, *Le Nouveau Cynée* (1623), are ca temă **stabilirea unei păci generale, în mod prealabil necesare libertății universale a comerțului**. Extras din Theo Stănescu-Stanciu, *Comunitatea Europeană - un vis de 400 de ani*, www.itcnet.ro, <http://www.itcnet.ro/history/archive/mi2001/current7/mi21.htm>

⁹ Conținut informațional extras din Thomas Fleming, *The Morality of Everyday Life*, cap. „Citizens of the world,” subcap. „The brotherhood of men,” University of Missouri Press: 2004, p. 46, carte disponibilă pe Google Books, <http://books.google.ro/books?id=t5VARcZPIMUC&printsec=frontcover#PPA46.M1>

¹⁰ **Herbert George Wells** (21 septembrie 1866 - 13 august 1946), cunoscut mai bine ca *H. G. Wells*, scriitor englez, a fost cunoscut mai ales pentru cărți de anticipație ca *Mașina timpului*, *Războiul lumilor*, *Omul invizibil*, *Primul om pe lună* și *Insula doctorului Moreau*, publicate între 1895 și 1901. A fost un scriitor prolific producând opere în multe genuri, incluzând nuvele contemporane, istorie și comentarii sociale. A fost socialist și pacifist, operele sale devenind foarte politice și didactice. Doar primele

sale romane/nuvele science-fiction realmente citite astăzi. Câteodată Wells și Jules Verne sunt numiți "Părinții Science Fiction". Wells și-a petrecut ultimii ani dându-și frâu liber frustărilor sale la diferite ținte. Cum și-a devotat ultimii ani pentru cauze care erau respinse de contemporani, și reputația sa literară a avut de suferit. Wells suferea de diabet și a înființat în 1934 ceea ce azi este cunoscut ca Diabetes UK. A murit din cauze necunoscute pe 13 august 1946 în casa sa din Regent Park Londra. Wikipedia, [http://ro.wikipedia.org/wiki/H.\[G.\]Wells](http://ro.wikipedia.org/wiki/H.[G.]Wells)

¹¹ În original: "the three ideas of socialism, law and knowledge". Traducerea sintagmei din engleză îmi aparține.

¹² Selecția caracteristicilor genetice de dorit în scopul îmbunătățirii moștenirii genetice a generațiilor viitoare, în special în domeniul de aplicare al geneticii umane. Teremenul de *eugenie* a fost patentat în anul 1883 de către exploratorul și naturalistul britanic Francis Galton, care, sub influența teoriei selecției naturale a lui Charles Darwin a propus un sistem care să permită "raselor sau configurațiilor sangvine celor mai adaptate o șansă mai mare de a prevala mai curând asupra celor mai slabe." Darwinismul social, această teorie atât de populară la sfârșitul secolului al 19-lea, susținea că viața umană în societate este guvernată de principiul "supraviețuirea celui mai puternic/apt," a încurajat eugenia să avanseze prin studii aprofundate la începutul secolului 20. Până la izbucnirea Primului Război Mondial, numeroase somități în lumea științei și a vieții politice au ajuns să adere la această teorie. Cu toate acestea, această ramură a geneticii este abandonată ca știință în anii 1930-40, când ipotezele de la care pleacă eugenia sunt preluate de către naziști în scopul exterminării a întregi subrase ale rasei umane (contemporaneitatea nu recunoaște decât existența unei rase în cadrul regnului uman- cea umană); date extrase din baza Britannica Online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/195069/eugenics>; traducerea îmi aparține

¹³ Citat în David M. Levy și Sandra J. Peart. "Eugenics Rides a Time Machine: H. G. Wells's outline of genocide". Reason Magazine. 26 March, 2002: "The Nordic race will... vanish or lose its dominance if, in fact, the whole human race does not sink so low as to become the prey, as H. G. Wells images, of some less degenerate animal!"

¹⁴ Cheyette, Bryan. *Constructions of "the Jew" in English Literature and Society*. Cambridge University Press, 1995. (Pag. 143-148); Hamerow, Theodore S. *Why we watched: Europe, America, and the Holocaust*. W. W. Norton & Company, 2008. (p. 98-100, 219); „Desirable Aliens: British Men of Letters on The Jews”. Rezumatul rezumatelor Vol. XXXIII Ian-Iun 1906. (Pag. 378)

¹⁵ Thomas More, *Utopia*, reprint, Robert M. Adams, ed. & trans., New York: W. W. Norton and Company, 1975

¹⁶ În universul creat de Huxley, acest proces se aplică ovulelor umane fertilizate *in vitro*, astfel încât să se dividă, iar fiecare să dea naștere la copii identice ale originalului. Procesul se poate repeta teoretic de 96 de ori. Sistemul de caste nu permite însă procesul de multiplicare la speciile Alfa și Beta, ci numai la Delta, Gamma și Epsilon- „scursurile societății,” necesare totuși muncilor simple și repetitive. Statul deține pe cuprinsul lumii câteva instituții de acest fel, în care se produc și se predeterminează oameni. Procesul de condiționare începe încă din perioada „intrauterină” de creștere în borcan. Instituția familiei nu mai există de foarte mult timp, considerată ca fiind principala sursă a nefericirii (vezi Platon, *Republica*)

¹⁷ Mark R Hillegas, *The Future as a Nightmare: H.G. Wells and the Anti-Utopians*, New York: Oxford University Press, 1967, 4.

¹⁸ David W. Sisk, *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Westport, CT: Greenwood Press, 1997, p. 7.

¹⁹ Alexandra Aldridge, *The Scientific World View in Dystopia*, Studies in Speculative Fiction, no.3, Ann Arbor: UMI Research Press, 1984, p.79.

ANGELO MITCHIEVICI

Cultura marginii și provocările ei

Noua carte a Lăcrămioarei Berechet, *Modele cultural-literare la marginea imperiilor. Eseu despre romanul românesc interbelic* (Ovidius University Press, Constanța, 2009), vine pe filiera deschisă de studiile mai vechi ale lui Mircea Muthu *Literatura sud-est europeană și Balcanismul literar*, dar mai ales pe cele mai noi inițiate de grupul „A treia Europă” (Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, Cornel Ungureanu), cu privire la cultura Mitteleuropeană, *Europa centrală. Nevroze, dileme, utopii* (Adriana Babeți, Cornel Ungureanu), *Geografia literaturii române azi* (Cornel Ungureanu). Ultima lucrare ne oferă și un concept operativ, cel de *geografie literară*, sesizabil mai ales într-un spațiu cultural aflat la confluența unor culturi diferite și suportând influența unor modele culturale care se exercită cu diferite viteze și presiuni. Odată în plus, Lăcrămioara Berechet este îndreptățită la această abordare, întrucât chiar teritoriul Dobrogei posedă propria geografie literară, procesul de cartografiere estetică fiind inițiat abia după ce Dobrogea intră în componența României în 1878, geografie care presupune și demersul arheologic cu rol fondator al fixării întemeierii culturii pontice în perimetrul fostelor colonii grecești, cu aportul unei figuri exemplare, cum este poetul latin Ovidiu, exilat la Tomis. Argumentului „local” îi răspunde o cercetare extensivă care vizează preponderent perioada interbelică și ca gen predilect, romanul, genul care devine reprezentativ întrucât este în măsură să sintetizeze cel mai bine spiritul timpului. Doi dintre termenii care intră în discuție sunt cei de *canon* și *model cultural-literar*, primul forjat de Harold Bloom în cartea sa *Canonul occidental*, al doilea termen selectat și adaptat din patrimoniul conceptual mai larg al istoriei mentalităților, cu care cercetarea Lăcrămioarei Berechet devine iremediabil tangentă și care îl cuprinde pe primul. Cercetarea se deplasează constant de la repertorierea clivajelor „istorice” dintre cultură (*Kultur*) și civilizație (*Zivilisation*), tradiție și modernitate către analiza unei *culturi a marginii*, o cultură de metisaj cu valențele unei relativizări critice a valorilor Centrului, „pentru că marginea are experiența deșertăciunii ecleziastice”, cu identificarea unui model care le transcede, un „model transmundan, plasat într-o exterioritate difuză, dar transcendentă”. *Profesia de marginal* explică și formatul identitar precum și gradul

de refracție a unor modele culturale prestigioase surprins cel mai adesea în registrul deriziunii. O concluzie importantă formulată la finele analizei sale pe multiple paliere constă în identificarea pe filiera unor observații formulate de Mircea Eliade cu privire la mecanismele deriziunii a unei componente soteriologice a marginii. În mod esențial, Lăcrămioara Berechet identifică aici o posibilitate care prelungește teoriile lui Mircea Eliade atât privind sacrul ca element fondator și integrator de cultură și civilizație, teorii care definesc un nou universalism, cât și teoriile particulariste privitoare la cultura română și răspunsul exclusiv estetic pe care le formulează în fața „terorii istoriei”. „Se naște o cultură de margine care experimentează particularul, atentă la propriile tipare, dar având intuiția unui tipar care transcende orice caz particular de conștiință.” Astfel că, esențial în abordarea criticului rămâne „modul în care sunt gestionate diferențele între culturile care interferează în vecinătatea geografică sau transfrontalieră” fapt care se stabilește prin configurarea unei identități naționale în raport cu una multiculturală. Lăcrămioara Berechet alege să sondeze tocmai acest loc geometric al interferențelor, influențelor modelatoare ale modelelor culturale occidentale, dar și orientale corespunzătoare unei reacții localiste de autocentrare și conturare a elementelor de specific național pornind de la premiza că în evoluția romanului românesc se poate citi în paralel cu structurarea sa artistică „desfășurarea istorică a mentalităților românești, în epoci distincte, în regiuni geografice diferite, care, prin vecinătățile proprii cu arii diverse de civilizație au primit influența unor modele culturale literare care i-au influențat specific identitatea.” În acest caz, invocarea canonului, nu doar al celui occidental, ci și a canonului literar românesc structurat în perioada postbelică – o încercare de validare canonică în privința romanului o oferă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe* – are rolul unei constrângeri aplicative, a unei reglementări a câmpului de cercetare. Pornind de la o evidență, și anume influența exercitată de centrul fondator de canon, cultura occidentală, în special cea franceză, fără a absolutiza însă rolul ei modelator sau mai degrabă, acceptând influența acesteia pentru un anumit interval de timp care include și perioada interbelică, Lăcrămioara Berechet identifică câteva modele culturale recuperabile în contextul romanului românesc interbelic. Este vorba de modelul vest-european cu canonul balzacian și cel proustian, – aici criticul și-a propus o adaptare a conceptului la opera de maximă influență a unor autori exemplari precum Balzac și Proust –, modelul balcanic-bizantin care operează în contextul romanului tradiționalist în perioada interbelică, modelul central-european sau mitteleuropean și într-o mai mică măsură un model oriental. Accentul se va muta dinspre dihotomiile clasice central-marginal, esențial-neesențial spre zona de interferență unde au loc tensiunile formative și unde modelele invocate mai sus diseminează. În termenii teoriei lui Huntington din *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale* la care face trimitere și Lăcrămioara Berechet acest contact cu modelul prestigios al unei culturi/civilizații în curs de formare se poate transcrie drept o *clash of civilizations*. Modelul propus de Huntington se cere însă reconsiderat și relativizat în spațiul de cultură românească, ciocnirea fiind una mai puțin violentă întrucât contactul a fost mediat prin apropi(er)ieri succesive (a se vedea în acest sens teoretizările atât cele ale lui Ibrăileanu cât și cele ale lui Lovinescu), cât și printr-un benevolat entuziast care a operat modernizarea într-un ritm alert a societății românești în a doua jumătate a secolului XIX. În acest sens se pronunță Neagu Djuvara în *Între Occident și Orient* cu

privire la asimilarea civilizației și culturii franceze în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de către Principatele Române, vorbind de un caz excepțional de aculturație benevolă. Prin urmare, putem relativiza și modera aceste ciocniri, fără însă a trece cu vederea reacția puternic exogenă a unui fond arhaic, sau a culturii tradiționale, în ceea ce Sorin Alexandrescu a încercat să definească drept *Paradoxul român*, și anume contestarea virulentă a Modernității în chiar momentul implementării acestei paradigme, fenomen definit ulterior cu termenul lui Antoine Compagnon de *anti-modernitate*. Cred că modelele culturale invocate de Lăcrămioara Berechet împlânzesc cumva această interacțiune aducând-o de pe terenul ideologiilor pe cel al teoriilor, urmărind mai degrabă versantul *asimilaționist, revoluționar* decât cel *reactiv, reacționar*. De remarcat, de asemenea, faptul că o serie de modele precum cel *balcanic-bizantin* sau cel *oriental* răspund unei mișcări conservatoare, regresive de asimilare localistă, dar într-un cadru ceva mai larg decât cel național, iar cel *mitteleuropean* subliniază emulativ relația culturii de margine cu cultura aulică printr-un *ethos al instruirii*, cu o miză centrată pe precizarea accentuată a identității naționale, fapt relevat de literatura ardeleană. Cu alte cuvinte, avem exploatarea în registru peiorativ a balcanismului ca fanariotizare cu Eminescu într-un registru al gândirii conservatoare sau chiar la Nicolae Filimon cu *Ciocoi vechi și noi*, și într-un registru idilic, paseist, exotist, al „lumii ce se duce” la Emanoil Bucuța sau Mihail Sadoveanu pentru a nu vorbi de Panait Istrati. Ambivalența se regăsește la Mateiu Caragiale cu *Craii de Curtea-Veche* unde bizantinismul și eteroclitul balcanic sunt privite atât prin prisma nostalgiei după *belle époque*, cât și vaticinate pentru metisajul etnic și cultural printr-o filipică ce o anunță pe cea cioraniană din *Schimbarea la față a României*. Un model de interacțiune, al „sintezelor ordonatoare” construit pe un sincretism fertil al lumii balcanice, criticul îl găsește teoretizat de Blaga în *Eonul dogmatic* (1931) ca armonizare a unui sistem de gândire mitologizant, oriental cu unul raționalist, abstract, occidental care conduce într-o perspectivă postmodernă la o abordare multiculturalistă. Foarte important, trebuie spus că modelele culturale invocate de critic nu apar fixate absolutist și între modelele culturale vest-european, mitteleuropean și cel balcanic sau cel oriental apare o diferență nu de ordin calitativ, ci genetic. În cazul ultimelor două, Lăcrămioara Berechet sesizează riscul de a opera cu niște constructe cu un grad mare de relativizare, „inventate”. În cazul modelului balcanic, *balcanismul literar* se dovedește un operator cultural esențial, asupra căruia criticul se fixează dubitativ, inventariind o serie de accepții care-i definesc spațiul de joc cultural, „univers simbolic”, „expresia unui univers interior”, „nișă protectoare”. Spre finalul cărții Lăcrămioara Berechet îi conferă legitimitate prin componenta soteriologică evidențiată mai sus, modelul este un construct servind modalizării experiențelor de contact ale culturii marginii, dar și a unei deschideri inițiatice către o transcendență culturală, propunere extrem de incitantă de a regândi coordonatele culturii românești. Analiza povestirilor lui Eliade, unul din punctele unde Lăcrămioara Berechet iese aparent din proiectul cărții care vizează în special romanul, relevă o întoarcere cu un argument esențial, valorificarea experienței sacralului ca model universalist prin revalorizarea miturilor identificând o transcendență culturală. Lăcrămioara Berechet identifică în propunerea atât literară cât și filozofică cu argumentul istoricului religiilor și a orientalistului, Mircea Eliade, deschiderile inițiatice pe care le oferă cultura marginii, cât și șansele ei de a se alătura canonului occidental de pe o poziție slabă. Cred că un fenomen similar îl întâlnim tot într-o cultură de margine, o cultură

de metisaj, cea latino-americană, iar cazul merită discutat lărgind contextul propus de critic.

De asemena, modelul mitteleuropean este relativizat dar nu din punctul de vedere al configurării lui, ci al influenței exercitate în literatura română. Cred că aici demonstrația își găsește antecedente solide în cercetările membrilor colegiului „A Treia Europă” și în studiile citate de critic ale lui Victor Neumann. Modelul mitteleuropean este mai degrabă asimilat de literatura Ardealului cu Liviu Rebreanu, însă pe un alt palier, Lăcrămioara Berechet îl recuperează cu Tristan Tzara, Urmuz, Eugen Ionescu, dar și Paul Celan, Benjamin Fundoianu sau chiar Max Blecher unde similitudinile prozei sale cu cea a lui Bruno Schultz au fost deja remarcate.

O altă premiză importantă a cărții Lăcrămioarei Berechet o constituie descărcarea de peiorativ a raportului centru-periferie, ceea ce îl face pe critic să mizeze pe această *cultură a marginii* care s-a dovedit mult mai interesantă de multe ori decât cea canonică dacă pornim numai de la cazul romanului mitteleuropean care se regăsea la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX pe poziția periferiei în plin proces de emancipare și confruntare cu paradigma centralistă a culturii germane. Un astfel de caz se petrece sub ochii noștri cu filmul românesc, periferia cucerind centrul pentru a se fixa canonic la un moment dat. De ce merită investigată această *cultură a marginii*? Cartea Lăcrămioarei Berechet răspunde inteligent provocării, cultura marginii răstrânge în mod fertil modelul prestigios, acesta suportă mutații spectaculoase, intră în coliziune cu miturile fondatoare și le fecundează benefic. Un alt răspuns la întrebare privește „dialogul lumilor ficționale în spațiul eterat al bibliotecii, al imaginarului” și ne indică locul în care se plasează criticul, digresiunile naratologice marchează discursul său critic și solicită familiaritatea cu jargonul naratologiei, sociocriticii, teoriei literare și chiar a semioticii. Spațiul de interferență este și unul abstract cu jaloane recognoscibile în spațiul unui structuralism revizitat, am putea spune un poststructuralism. Abordarea vine din mixarea acestor două registre, unul care introduce cu necesitate contextul, celălalt care-l abandonează temporar, fapt care relevă și două straturi ale formației. Din această perspectivă a modelelor digerate, asimilate și supuse unor mutații, proustianismul, balzacianismul, expresionismul, balcanismul, bizantinismul ca „orientări literare” îi apar criticului rescrise la întrebuintare, iar exemplele sunt elocvente, balzacianismul *second hand* al lui Călinescu care l-a asimilat teoretic, proustianismul localizat mai degrabă tematic decât structural la Camil Petrescu în coliziune cu un balzacianism tardiv – mixat și acesta cu autenticismul generației Cioran, Eliade, Vulcănescu, Sebastian – în *Patul lui Procust*, dar și cu *rag-time*-ul romanesc al lui Scott Fitzgerald, etc. Modelul occidental poate fi identificat la un Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian sau Mihai Sadoveanu receptat pe filiera unui discurs cvasi-tradiționalist. Nu este vorba aici de circumscrieri radicale, un prozator proteic cum este Mihail Sadoveanu vădește deschideri deopotrivă către modelul balcanic-bizantin cu *Creanga de aur*, spre exemplu, sau către modelul oriental cu *Divanul persian*. Cu romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* ne aflăm chiar într-o zonă de interferență unde se întâlnește bovarismul flaubertian asimilat constrângerilor provinciei, modelul bizantin ilustrat de tradiția pe care o reclamă aristocratul scăpătat Lai Cantacuzino, modernismul și cultura de import adusă de acesta de la Paris și împărțită cu familiile bogate evreiești și cu un tradiționalism livrat în tușe crude, naturaliste

cu degenerescență pe filiera unei eredități încărcate și presiunea formativ-deformantă a mediului.

Studiul riguros documentat al Lăcrămioarei Berechet are meritul atât al unei recapitulări a romanului interbelic cu trimiteri către o literatură a autenticității, spre exemplu cea a jurnalului interbelic, cât și către o experiență culturală universalistă pe care o configurează Mircea Eliade în povestirile și romanele sale pentru a trasa un punct arhimedic de reevaluare a *culturii marginii* ca interpretantă de modele culturale, generativă pentru o serie de modele culturale proprii, dar mai ales transgresivă într-un orizont universalist.

Experiment: Gellu Naum

Opera lui Gellu Naum are reputația de a fi una dintre cele mai dificile și reclamă un cititor de măsura ei, un cititor versat, reflexiv, pretențios, obișnuit să „aștepte” un sens revelat sau niciunul. Cu atât mai mult pentru criticul care abordează această operă sarcina este mai complicată de a se situa *dincolo* și *dincoace* de textul cu un înalt grad de ocultare semantică; *dincoace* îl așteaptă disprețul autorului pentru critici, un dispreț magnanim care rezzonează în estetica suprarealistă cu mijloacele informale de a descoperi sensuri, iar *dincolo* se află plasat în arcanele unui text care explodează într-o polisemie derutantă. În cartea sa *Gellu Naum: experimentul poetic* (Pontica, Constanța, 2007), Alina Ologu își asumă cu autoironie rolul ingrat pe care-l indică autorul criticului, dar și pe cel de hermeneut care intră în labirintul textului. Fără a acorda prea mult spațiu biografiei, în afară de câteva referiri care confirmă „opțiunile” lui Naum în planul propriei sale opere, spre deosebire de alte abordări, criticul pornește de la text în recuperarea unei *forma mentis*, a unei identități „tari”, secrete, a autorului, Alina Ologu subliniază o premiză importantă pentru demersul ei: suprarealismul este înainte de toate pentru Gellu Naum un mod de a fi, „un mod de viață”. Știm că avangarda românească și grupul suprarealist își încetează activitatea în 1948, cu instaurarea regimului comunist. Avangardiștii care nu și-au ascuns niciodată simpatiile de stânga, acceptați ca „tovarăși de drum” erau obligați să renunțe la exercițiile lor, Stalin lichidase ce mai rămăsese din avangarda rusă la sfârșitul anilor '30, de fapt, LEF-ul începea să se dizolve încă din 1924, avangardiști precum Hlebnikov, Malevici, Krucionâh, etc. devenind incomozi prin proiectul lor reformist totalizator care făcea concurență unui creator mai puternic și care se considera mai autorizat decât ei în a modela URSS după chipul și asemănarea lui: Stalin. Chiar dacă Naum debutase în perioada interbelică, niciun volum nu îi va mai apărea în timpul obsedantului deceniu. Ieșirea la suprafață a suprarealismului se făcea tardiv, în anii '60, – volumul *Athanor* al lui Naum apărea în 1968 –, găsindu-și continuitatea prin onirism cu Leonid Dimov care-și intitula inofensiv primul volum din 1966, *Versuri*, și Dumitru Țepeneag. Naum își reia, după un interval considerabil, „activitatea”, iar Alina Ologu este în-

dreptătită să considere că neosuprarealismul lui Naum se situează, într-un fel, dincolo de suprarealism, iar acest dincolo este cuantificat de critic prin conceptul de *experimentalism*. După ce inventariază câteva din coordonatele esențiale ale spațiului de joc pe care-l presupune suprarealismul, Alina Ologu trece la definirea termenului conex, pornind de la relația acestuia cu avangarda, – Adrian Marino cu *Dicționar de idei literare* constituie un prim reper teoretic –, identificarea sa ca avangardă „târzie” evidențiind totodată capacitatea conceptului umbrelă de a strânge rândurile semantice în jurul său. Alina ia în calcul și accepția dată termenului de Marin Mincu pe filiera teoretică inițiată de Angelo Guglielmi în *Avangardă și experimentalism* unde teoreticianul italian operează o serie de distincții fundamentale printre care definitoriu rămâne raportul dintre negație și inovare, ultima componentă fiind sesizabilă fazelor tardive ale suprarealismului. Cele două impulsuri, unul al negației și unul al reconstrucției sunt sesizate și de Matei Călinescu, al treilea teoretician român pe care-l ia în calcul Alina Ologu, stabilind astfel contextul interpretativ românesc de la care pornește în propria sa analiză. Un alt context configurat de critic este cel al filozofiei științei unde sunt menționați Karl Popper cu definirea raportului fundamental al oricărei episteme cel dintre *teorie* și *experiment*, Ilya Prigogine, Isabelle Stengers care focalizează mixajul dintre spiritul *teoretic* și cel *empiric*, din care este reținută posibilitatea devenită ipoteză ca textul experimentalist să se constituie drept expresie a unui corpus teoretic. Cu alte cuvinte, ipoteza este plasată în orizontul demonstrației pe care o va oferi cartea cu o maximă probitate teoretică. „Textele lui Gellu Naum pot fi afiliate experimentalismului întrucât scriitura este controlată de un ansamblu de concepte, valori, percepții și practici cu rol de infrateorie.” Mai mult decât atât, criticul deduce aceste „legi” de funcționare a textului lui Gellu Naum din corpul hermetic al gândirii gnostice filtrat suprarealist ceea ce oferă o deschidere inițiativă poeziei scriitorului. „Legile care conduc experimentul și care emerg din experiment sunt – cu precădere în creația de maturitate – axiome ale gândirii gnostice sau formule sapiențiale ale marilor inițiați trecute prin filtru suprarealist.” Meritul Alinei Ologu este acela de a reproiecta această ipoteză de lucru pentru demonstrație în domeniul științelor limbajului de la postructuralism la neoretică, păstrând ca punct de reper suprarealismul subiacent al acestor texte, și având ca numitor comun experimentalist ducerea până la ultimele consecințe ale blocării funcției referențiale a artei care-și găsea spre exemplu o tradiție în obiectele *ready made* ale lui Duchamp. „(...) obiectul experimentalist este un artefact care nu mai vrea să comunice cu reprezentările comune, căzute în convenție, care se „inventează” în spiritul unei legi, care își caută, utopic, idealitatea.” Trebuie remarcat faptul că miza teoretică devine cu atât mai înaltă cu cât, chiar acest gen de operă ridicată la puterea experimentului se reclamă ca autarhică, guvernată de stele fixe, cu un model „cristalin”, cu asumarea paradoxului cristalului care conține haosul *in potentia*, adică un univers cu o entropie maximă. O mare parte din opera lui Naum evidențiază această structură polară, maximă concentrare și codificare a formulei, minimum de tranzitivitate, incomprehensibilitate care generează paradoxal o polisemie derutantă, dacă nu chiar opacitate semantică. Acestui model al operei îi corespunde atât scenariul gnostic nu odată evidențiat de critic, dar transpus în cheie suprarealistă și solicită o hermeneutică adecvată. Ceea ce își propune criticul este să construiască un model teoretic în perfectă adecvare cu lumea textului, cu formula lui Naum

pornind de la stabilirea prototipului textual al operei ca narativ poetic. Cuvintele-text și imaginile care stabilesc un cod poetic la Naum îndreptălesc o astfel de abordare, dar și tendința autorului de a turna conținuturi în forme simbolice reprezentative. Cu toate că analiza se adresează întregii opere naumiene ca macrotext, pentru evidențierea reformei experimentaliste, criticul decupează doar o zonă începând cu volumul *Athanos* și sfârșind cu volumul *Partea cealaltă* având în centru „rromanul” *Zenobia* ca text interpretant. Dacă acceptăm metafora, Alina își construiește analiza tratând opera lui Naum sau macrotextul ca pe un obiect matematic invizibil sau incomprehensibil altfel decât într-o dimensiune specifică și măsurabil doar prin intermediul unor modele matematice care-i corespund, în cazul de față lingvistice, spre exemplu, realizând trecerea de la lingvistica structuralistă la neoretorică și lingvistică textuală, de la genul *poeticului* la poematice, lectura demersului său reclamând un cerc exclusivist, al celor familiarizați cu teoria literară. Pentru a determina forma unui astfel de obiect-text poetic este necesară o „înfășurare” a lui, iar Ologu o face apelând, în primul rând, la peritext, adică titluri, motto-uri, epigrafe etc, în cazul de față, titlul jucând un rol determinant. A doua „înfășurare” a obiectului – text poetic o constituie *experimentarea plastică*, unde criticul identifică în limbaj „teatrul propriei sale produceri” de expresie iconică și consecințe în plan semantic, considerată o coordonată identitară a poeziei lui Naum și unde spre exemplu, un semn grafic precum paranteza dobândește o valoare simbolică sau este pusă în scenă coliziunea mai multor caractere tipografice, în același poem, de la drepte, cursive, aldine la majuscule sau minuscule amintind de experimentele lettriste sau pictopoetice ale avangardei reinvestite însă pe un alt nivel energetic al experimentalismului. Maximul de ocultare al grafopoemelor naumiene este atins în textul intitulat sugestiv *Nigredo*, un poem redactat prin dicteu automat cu caractere inventate dintre care unele grafeme corespund în diverse scrieri arhaice și care-l transformă pe cel care redactează textul într-un hermeneut aplicat cifrului propriului text. Una din coordonatele esențiale ale experimentalismului lui Naum trece prin articularea subiectului/subiectivității poetic(e) în temeiul unei solidarități substanțiale între *eu* și *lume* respectiv text fapt care decurge din ontologia suprarrealistă care dizolvă frontierele cutumiare între existență și „operă” cu un termen revolut. Există cel puțin două instanțe, remarcă Alina Ologu, un eu care asumă trăirea în poezie, diferențiat de un eu care o consumnează, semnul heraldic cu care cel din urmă se identifică fiind litera „h”. Astfel se semnează Gellu Naum în calitate de *lector in fabula*, acest eu este responsabil pentru *poeme*, *rhoame/homane* etc. În alt context scriitorul se desemnează ca persoană a treia, sau își atribuie denominații hilare, derutante. Toate aceste mărci ale eului sunt reunite de aceeași atitudine pe care criticul o identifică drept „eu”, „marcă unificatoare a procedurilor de enunțare, o poziție sintactică realizată morfologic multiplu, un vector al forțelor ce guvernează substanța textuală.” Stabilind seria de coordonate la nivelul macrotextului, Alina Ologu se va adresa apoi sistematic volumelor selectate pentru configurarea dimensiunii experimentaliste a operei lui Gellu Naum, evidențiiind cu fiecare volum etapele devenirii inițiatice a scriitorului. Criticul își evidențiază miza la finalul demonstrației, aceea de a „furniza o soluție teoretică și critică - alta decât prin filtrul conceptelor negative – adecvată constructelor culturale pe care le livrează avangardele.” Într-un fel aici Alina Ologu se desparte de o întreagă direcție critică, această încercare de sistematizare punând

accentul pe o dimensiune pozitivă constructivă a textului prin reconstruirea unui obiect estetic care să se comporte asemeni unui model matematic, adică logic, pozitiv, axiomatic. Alina a păstrat atât cât era necesar din vulgata suprarrealistă analizată însă minuțios în ceea ce privește mecanismele constitutive, *experimentalismul* constituie, de fapt, cadrul reformulării atât a avangardismului cât și a suprarrealismului trecut prin filozofia științei, apropiere definitorie pentru analiza ulterioară. Dincolo de stăpânirea simultană a unor limbaje analitice diverse cu care teoreticianul literar jonglează cu dexteritate, meritul acestei cercetări constă în asamblarea lor pentru a obține o structură coerentă semantic corespunzătoare tratării textului ca un *continuum*, însă nu neapărat unul omogen, ci structurat. Alina are capacitatea de a analiza obiectul estetic prin translații repetate în dimensiuni diferite unde el își dezvăluie parte din geometria sa secretă. Experimentul interpretativ al Alinei Ologu poate fi citit ca un exercițiu complex, de un mare rafinament care deschide oportun către demersuri similare în cazul unor opere „dificile” care intrigă și în același timp obligă cititorul la o inițiere.

LIVIU GRĂSOIU

Dominând incertitudinile, confirmând aprecierile

În urmă cu circa un deceniu, am întâlnit poezia ciudată, în peisajul liric al vremii, a unui artist complet, arhitect de profesie, bântuit de demonul literaturii și cochetând, din pură plăcere, cu fațete ale artelor plastice, precum desenul și – în tinerețe – cu sculptura. Lui Emil Stănescu i-au fost necesari ani îndelungați spre a îndrăzni să-și publice în volum versurile la care trudise vreo douăzeci de ani. A ținut secretul pentru sine, a tot citit, a acumulat, a selectat din lecturi nu întotdeauna ordonate, iar când a apărut în fața cititorilor, s-a prezentat cu demnitatea poetului pentru care accesul la spectacolul ideilor nu era interzis. Un intelectual în ipostază lirică, având (intuitiv) posibilitățile de a-și dezvolta formula proprie, în făgașul inaugurat de Al. Philippide. Drum greu, puțin spectaculos, inaccesibil aceloră grăbiți la lectură. Printre ei se află, din păcate, și destui critici superficiali, ceea ce a făcut ca experiența propusă de Emil Stănescu să aibă ecouri ne semnificative, explicabile și prin poziția sa oarecum retrasă, evitând rețetele dătătoare de succes imediat.

Deși s-a dezvoltat ca un artist supus căutărilor continue și nu o dată devastatoare ideatic, Emil Stănescu și-a continuat imperturbabil (aparent) calea spre consolidarea efigiei proprii, a perseverat în poezie, a abordat cu dezinvoltură proza de nuanță memorialistică, impregnată meșteșugit de plonjări în miracolele credințelor populare.

În 2008, Editura „Bibliotheca” din Târgoviște i-a tipărit încă o carte de poezie: **Liberus / Centurionul**. Apariție insolită, concepută matur, mărturie deplină a luptei duse cu incertitudinile de tot felul, accentul căzând pe cele gnoseologice, dar și estetice în egală măsură. Adept al poemului amplu, compus din secvențe ce se interferează abil, Emil Stănescu a folosit doar în finalul strofelor intitulate *Liberus* un procedeu la care mai apelase, anume opoziția ego-alter ego. Probabil spre a mări suspansul și a-l deruta, atât cât trebuie, pe „fratele” său, cititorul.

Emil Stănescu dedică poemul *Liberus* câtorva spirite tutelare, aproape imposibil de unit într-o familie: Hölderlin, I. Budai-Deleanu, E. Ionesco și N. Steinhardt. Emil Stănescu descoperă însă vasele comunicante: „revelația luminii nevăzute”. De aici unul dintre motto-uri: „Poezia nu este sens, ci stare, nu înțelegere, ci existență”. Cuvintele aparțin lui Cesare

Pavese. Chiar dacă afirmația scriitorului italian îi provoacă un dublu semn (?!) Emil Stănescu dezvăluie un amplu discurs despre Poet și Poezie, mizând pe livresc, pe trăirea *prin* și *întru* arta superioară a supunerii cuvântului. Aflat pe drumul său, „în mijlocul zilei”, netentat de „licăririle lumii materiale”, poetul botezat Liberus își face o apariție spectaculoasă, într-un alai multicolor, intens colorat de elemente vitaliste, „binecuvântând/ ziua scăldată în noua lumină”. Personajul cu aură mitologizantă este „rege al limbajului”, dominând „cuvintele trezite la o nouă viață/ întru creșterea cugetului/ și inimii”. „Poporul de cuvinte” aparține „Limbii române”, „construcția sa”, cu „originea-/ învăluită în taine”. Oficiind la „serbările Cuvintelor”, „la porțile orașului Byblios,/ pe câmpia esențelor/ libertății”, convins că „în inima mea tronează inima poetică” are iluzia „mulțimii/ ce mi se alătură/ sub zodii faste...”. „Suntem cu toții ai luminii” este leit-motivul discursului său, rostit în cadențe grave, solemne, într-o manieră amintind retorica romantică. Încrederea în investitura luată prin propria-i voință nu are limite: „sub domnia mea se ridică din josnicie/ limbajul cotidian/ decăzut”. Locul său se află în „turnul de aur,/ sclipitor și tăcut/ al bibliotecii,/ centrul iradiant al energiei și/ sipetul de aur al timpului”. Viziune ostentativ don-quiotescă la fel cu cea unică și impalpabilă împărăție, fără de granițe, împărăție care îi aparține. De la Mihai Ursachi n-am mai întâlnit asemenea obsesivă încredere în forța Poetului. Construcție de tip simfonic, *Liberus* se încheie cu o stingere în stil schubertian, de real efect artistic.

Centurionul, cealaltă secvență a volumului, derivă firesc din credințele anterior exprimate și ni-l înfățișează pe acest nou maestru al ambiguităților trăirii, interpretând faptele *altora*, căutând însă cu obstinție esențele. Rezultatele sunt, fără rezerve, de un înalt nivel estetic, ele concretizându-se în patru balade antologice, fiecare meritând analize amănunțite. Mă rezum, deocamdată, la cea mai succintă atenționare, sperând că voi reveni, sau că un alt confrate se va apleca asupra pieselor ce compun *Centurionul. Romeo și Jul...* pendulează între puritate și viciu, între sublim și derizoriu, pornind de la un motiv celebru. *Harold și Ameny* pare o prelungire a tradiției ludicului practică de „cerchiști” în deceniile '40-'50 din veacul trecut. *Cain și Abel* oferă o inspirată schimbare de tonalitate, expresia vizând adâncimi de trăire rareori întâlnite în lirica publicată la noi astăzi. În fine *Gugu-Adam și Harold cel bătrân* pare o replică la *Balada puricelui*, cu final radical schimbat, după adevărul „cherchez la femme”, invitând la meditație despre mărire și decădere.

Emil Stănescu își domină incertitudinile și confirmă din plin aprecierile de până acum. Cărțile viitoare vor trebui citite cu mult mai multă seriozitate.

Un sculptor în marmora sudorii

Poezia lui Arthur Porumboiu e de un echilibru piramidal „captiv”, așa cum atât de inspirat o definește însuși autorul.

Într-adevăr, acesta este Poetul: un „prinț captiv” în sfera înfricoșătoare a cuvintelor. El, „căutătorul”, se află la un capăt al veșniciei întru aflarea celuiilalt capăt. Pe acest traseu, acesta traversează deșerturi de gheață și cataracte de întâmplări zguduitoare: „Încetinirea pentru o clipă/ a ghilotinei/ mai insuportabilă/ decât tăișul ei”. Iată cât de scurt poate fi enunțul unei poezii antologice!

Oricum, Arthur Porumboiu e un poet „șlefuit” (în sensul de rafinat), pe al cărui „chip neatins de lumină/ o icoană va naște”.

E o mare vrednicie (un secret?) a versului arthur-porumbian, ca, dintr-un aparent aflux de cuvinte, să sclipească deodată o răscruce strălucitoare, luminând umbrele din urmă: „Tăcere și mister./ Și numai ora oarbă agitându-și nisipul/ pe ochiul lui Homer”. Și astfel de răspântii se arată, multiple, în poezia sa: un orgolios al singurătății, un ciufut și un sclav al libertății absolute, târându-și lanțurile de aur după el.

Acest poet de sorginte buzoiană (o precizare necesară a unui veritabil patriotism local!) suferă de prea multă inspirație. De aici, și numărul mare de cărți. De aici și suprafața plurilingvistică a traducerilor (turcă, franceză, engleză, și altele ce vor urma). Ceea ce, de fapt, nu e rău.

Arthur nu-și mai este sieși suficient. El dorește să spargă niște zări mai depărtate de capătul privirii sale, în dorința de a atinge „porțile Limitei”. În încrâncenarea sa clocotitoare, Arthur Porumboiu este, de fapt, un suav: toată viața a fost un tehnician al florilor, un preot horticultor – și o mărturisește aproape răstit: „Între maci și iarbă,/ acoperă-mă, cu pacea ta!/ Să nu mai fiu scormonit de grija/ pentru-o bucată de pâine pândită mereu de frații-lupi;/ smulge-mi zâmbetul/ și aruncă-l în șanț!// Smulge-mi totul - / ca să poți construi/ o groapă în plus”.

Și iată un Orfeu lovindu-se de sine însuși: „Cineva mi-arată/ oglinda/ unde forfotesc ridurile/ și eu/ încercând s-o sparg,/ pe mine lovindu-mă...”

Poetul nu e niciodată sortit să stea la rând la fericire – un perpetuu învins: „Cadavrul unui GENIU/ nu are valoarea unui surâs;/ cadavrul unui Geniu/ e-o bucată de țărână/ din care vor crește stânjenei triști/ ca sufletul poetului/ Arthur Porumboiu”.

Da! Arthur Porumboiu rămâne a fi, și pe mai departe, acel „infaillibil Sculptor în marmura sudorii”, în marmura poeziei princiare, un captiv în cătușele perenității.

Pescuitorul de perle

Așteptam cu interes acest al treilea volum de versuri, **Identitate**, al cunoscutului om de cultură Olimpiu Vladimirov deoarece, de-a lungul câtorva decenii autorul a preferat să-și cheltuiască energia și talentul cu îndrumarea și promovarea multor poeți și pictori de perspectivă, care i-au cerut sfaturi. După cum au remarcat mai toți comentatorii cărților sale și după cum mărturisește el însuși, Olimpiu Vladimirov s-a risipit punând mai presus misiunea sa de samariteam cultural. Astfel, și-a permis o mai profundă valoare a propriei sale arte poetice și a proiectelor literare îndelung studiate.

Volumul **Identitate**, o frumoasă realizare grafică și de conținut, ca toate cărțile editate sub îndrumarea sa, apare în 2008, la „Ex Ponto”, la Constanța, având 104 pagini și 79 poeme, marea majoritate în vers liber, cu o prefață de Dumitru Mureșan. Mai notăm echipa „tehnică”: Eugenia Leca Botezatu, (coperta „Plutire”), Leonard Sebastian Păun (culegere computerizată), Ovidiu Dunăreanu (lector de carte), Sorin Roșca (îngrijitor de volum) și Vasile Drăgușanu (ilustrația de interior) având prospețimea și spontaneitatea fractaliilor realizate la computer. Decelăm aici și gustul rafinat al autorului, un vechi admirator al măștrilor tulceni precum Găvenea, Bratfanof, Poiată și alții.

Espectativa literară a lui Olimpiu Vladimirov poate fi înțeleasă și ca o încercare de a se distanța de avalanșa de poeți veleitari care, fără vreun temei, iau cu asalt înălțimile Pantheonului numai pentru a se împăuna cu merite inventate. Identitatea lui Olimpiu Vladimirov e alta; el este „muntele din care se desprind mereu stânci”, deci un descoperitor de talente care vor putea străluci cândva (p. 19). Avem de-a face cu o atitudine horațiană *odi profanum vogum et parceo* prin care autorul preferă să se țină departe de vulgularul profan, amator de succese nemeritate. Riscul mare constă în aceea că alții se vor lăuda cu bijuteriile sale: „necunoscutul ce trece mereu fără teamă/ semnează cu numele meu, mă parodiază” (p. 12).

Nu se pune problema unor metafore obsedante, cum sugerează unii comentatori, întrucât sensul figurat este o condiție esențială a poeziei însăși. Și nici autorul volumului **Identitate** nu ar fi făcut o fixație pentru prozodia clasică din care cauză s-ar presupune că a optat pentru o tehnică literară desuetă. Sunt, într-adevăr, și câteva poezii cu ritm și rimă, dar aceste instrumente literare nu pot fi declarate perimate prin decret arbitrar al curentelor postmo-

derniste, căci oricum, nici nu au dat dovada excelenței lor. Poezia lui Olimpiu Vladimirov este clară fiindcă e esențială. Nu e nevoie de nici o „descifrare”, adică de a muta în proză, în narațiune, mirajul eufonic al creației lirice în care receptarea mesajului beneficiază de un binecuvântat sinergism.

Dulcele stil clasic nu poate fi invocat în cazul poemelor sale deoarece autorul folosește limbajul dintotdeauna al poeziei culte, fără amorse pașoptiste, dar și fără proteze pro sau ultra moderniste în care limbajul fără perdea pare a fi la el acasă.

Departate de a da impresia de „o uitare de sine” la care l-ar fi obligat niște condiționări politice sau chiar propria sa mărinimie, Olimpiu Vladimirov, dimpotrivă, dă dovada unui mare și onorabil orgoliu artistic. Nu găselnițele de import sau jonglerile verbale propuse de niscai mode efemere dau valoare unei creații, ci limbajul esențial, armonicos și purtător de mesaje profunde, numai acesta poate figura perenitatea unei opere.

E greșit, de asemenea, să cuantificăm valoarea unei poezii după gradul ei de „obiectivare” sau de exprimare a „conștiinței morale”. Modalitatea lirică are resorturile ei și nu se individualizează mai bine dacă trece de la un stadiu estetic la altul „epic”, fiindcă aceste valori se află pe paliere diferite. Să ne fie permis să repetăm aici aprecierile de la p. 99: „... poetul caută fiorul pur al emoției lirice în orice eră și pe orice palier al cunoașterii. Într-o perspectivă mai înaltă, se poate afirma că versurile sale, împresurate de noapte, de spaime acvatice și de idoli ai cetății moderne, păstrează în taină o irepresibilă nostalgie a luminii”.

După propriile sale mărturisiri, poetul Olimpiu Vladimirov „caută identitatea/pescuitorulului de perle” (p. 72), indiferența și popoarele timpului nu-l derutează, știind că lucrarea sa e o etapă în planul devenirii culturii autohtone: „Cutumule tale,/ tată,/ poartă caratele aurului vechi;/ Eu vin să așez acum/ dimineții de platină/ vârstei mele”. (p. 83)

CONST. MIU

Nostalgie și reflexivitate

Î

n considerațiile sale lapidare, de pe coperta a IV-a a cărții dnei Fatma Sadac – **Coaja pergamentului** (Editura Ex Ponto, Constanța, 2008), Sorin Roșca menționează trei aspecte care definesc noul op de versuri: **poezia reflexivă, sentimentul singurătății și sufletul locuit de speranță.**

Sub aspect structural, cartea are două secțiuni: prima – **Eu, vuietul tău**, a doua – **Mintea cea de pe urmă a fântânilor** – o parafrază poetică a proverbului **mintea cea de pe urmă a românului**, care punctează astfel dulcele-amăru al regretului.

În prima parte, dominant este sentimentul singurătății, pus în relație cu anotimpul nostalgic al toamnei. Ilustrativă este poezia **e toamnă**: „e toamnă/ crizantemele cântă/ o bucată de cer coboară/ peste pleoapele-mi obosite/ aripi nevăzute rotesc toamnele/ vântul mângâie ferestrele/ e ceasul crizantemelor/ nimeni nu-mi bate la ușă” (p. 22).

Imaginea fluturilor – simbolul speranțelor pentru sufletul asaltat de singurătate – este edificatoare pentru poeta ale cărei versuri sunt **respirații nevinovate**: „ți-am adus fluturii știind cât îi iubești/ (...) ți-am adus fluturii să dai nume la tot/ mușcând verdele din câmpie vertical/ vei coborî în cuvinte ca o binecuvântare/ (...) bucură-te abandonând o clipă depărtarea/ (...) ai să reiei negreșit dansul fluturilor” (**ți-am adus fluturii**, p. 28). Imaginea din ultimul vers citat accentuează în felul acesta revenirea la un modus vivendi definitoriu pentru obiceiurile concretizate în armonia dansului.

În a doua parte a volumului în discuție, tonul nostalgic este mult mai evident, deoarece poeta se întoarce **ad origines**, evocând părinții, dar și vârsta de aur a oricărui om – copilăria. Bunăoară, în poezia **mă voi întoarce** promisa revenire acasă e făcută din perspectiva creatorului: „ți promit mamă neplecare/ dorul de ducă o să-l sechestrez/ definitiv/ mă voi întoarce sigur/ (...) mă voi întoarce să-ți vărui/ cu cuvinte cât mai poți să vezi/ lumina lor” – s. n., p. 44. În alt loc – **pe când am plecat de acasă** –, ironia înțelegătoare a tatălui relevă – ca un memento – incompatibilitatea dintre sat și târg: „taică-meu mi-a spus nu-i de nasul tău târgul/ întoarce-ți verile spre câmpul arat/ la toamnele coapte din glie/ și aici la opaițul din cotlon/ (...) am trecut dereaua desculță/ cu aburii copilăriei înveșmântată/ (...) mă scutur de dor, de-nlăcrimare/ aici în târgul unde mă găsesc/ o împăcată culoare” (p. 49). Ultimele versuri citate dezvăluie reflexivitatea versurilor, de care vorbea Sorin Roșca, prin această modalitate poeta conturează poetica sinelui împăcat cu statutul dezrădăcinatului.

CORINA APOSTOLEANU

„Otravă roz, iubirea”

Publicista și scriitoarea Vera Cordonescu, debuta în proză în urmă cu unsprezece ani cu volumul „Întâlnirea”, apărut la editura constănțeană „Leda”, apreciat la acel moment de publicul cititor și de critică.

„Otravă roz, iubirea” este o trilogie ale cărei trei secvențe se numesc: „Alunecând pe panta aventurii”, „În capcana păianjenului” și, respectiv, „Nu se moare din dragoste”. Înseși reproducerile după Salvador Dali ce apar pe fiecare dintre copertele celor trei volume amintesc de momente complicate din existența umană, într-un stil specific marelui artist. Alege-

rea lor de către autoare este, fără îndoială, un avertisment că nimic din ceea ce se va regăsi în interior nu va fi prea simplu de descifrat. Pentru a întregi mesajul vizual, Vera Cordonescu alege un motto din Pedro Calderon de la Barca, ce sună astfel : „Dacă iubirea nu-i nebunie, nu-i nici iubire”.

Povestea de iubire pe care Flavia o aduce în atenție se petrece în perioada anilor 80, indicat mai ales prin realități ce astăzi par de domeniul absurdului. Deși subiectul este aparent unul extrem de cunoscut-triunghiul conjugal ce pornește de la ideea că „soția prietenului meu” este iubita mult așteptată, Vera Cordonescu reușește, prin introspecție să radiografieze cu multă sensibilitate trăirile unei femei, etapă cu etapă dintr-o istorie sentimentală complicată. Odată tulburat, confortul iubirii conjugale nu va mai reveni nicio clipă la echilibrul pierdut. Ștefan, un bărbat singur, medic stomatolog pe la vârsta de treizeci de ani, se apropie de Flavia, Andrei și fiica lor într-un mod la început neașteptat, apoi „firesc”, dictat de apropierea naturală care se crease între timp între cei trei. Iată de ce, este mai puțin important să căutăm epicul, și ale cărui întâmplări sunt cele obișnuite, cât mai cu seamă să urmărim jocul de lumini și umbre ale unei zbateri interioare, în care o persoană aflată la maturitate trece, rând pe rând prin toate stările dragostei. Relația cu prietenii de familie, „complicitatea” unor situații create de absențele lui Andrei din oraș sunt tot atâtea momente descrise cu precizia unui bisturiu ce descoperă prin tăiere necunoscute sentimente ale Flaviei: reproșuri interioare sincere, adolescențe tresăriri la întâlnirile mai mult sau mai puțin întâmplătoare cu Ștefan, iubire, ură, disconfort, revoltă, plăcere, teamă, regrete. Femeia este gata să renunțe într-un moment sau altul la statutul său matrimonial pentru această „nebunie” pe care cu greu în unele momente o numește dragoste. Este, în fond un fel de desprindere de real și intrarea într-o lume utopică în care numai trăirile sentimentale contează, un univers în care urâtul din real nu mai există, iar ființa ei se sublimază într-o ireală detașare. Tot ce face în existența reală stă sub semnul preocupării pentru Ștefan. De multe ori, inițiativa aparține femeii, care pare să nu poată suporta o posibilă despărțire de iubitul ei. Ea ar vrea să știe totul despre Ștefan, să-i cunoască gusturile în materie de lecturi, ce gândește, ce simte, ce preocupări are, ce-i place să facă în timpul liber, ce reprezintă pentru el. Cele mai importante momente devin cele ale venirii, plecării ori convorbirilor cu Ștefan, omul „împodobit” cu toate virtuțile, după cum recunoaște Flavia. De altfel, scriitoarea mărturisește cu maximă sinceritate: „Otravă roz, iubirea” este „romanul înverșunării într-o iubire sortită din start eșecului, eroina perseverînd împătimit în ipostaza don quijotescă a unui vajnic asediator luptând cu morile de vânt”, căci în fiecare femeie, oricât de matură – spune Flavia la un moment dat – este o fetișcană care așteaptă să i se îplinească iluziile.

Este însă aceasta perspectiva Flaviei, căci ea povestește și nu știm – într-o primă etapă – cine este cu adevărat Ștefan, ce gândește și – mai ales – ce simte personajul.

Fiecare cititor poate intra în povestea Flaviei prin acea fațetă de oglindă care răspunde perspectivei sale asupra lumii interioare care i se prezintă.

Multe subiecte literare, muzicale, artistice, în general arată că scriitoarea se menține într-o arie familiară, Flavia fiind profesoară și urmându-și firesc vocația de om al cărții, al culturii.

Momentul în care Andrei descoperă însemnările soției sale și are primele confirmări că există un anume sentiment între Flavia și Ștefan, pornește

„mecanismul scriiturii”, al trecerii poveștii reale în literatură: pentru a scăpa de momentul incomod, ori într-un moment de clară opțiune de a scrie, Flavia spune că sunt paginile unui roman.

Sosirea unui copil aduce noi complicații în relație, mai cu seamă pentru că Ștefan, într-o manieră previzibilă se detașează de eveniment. Este perioada comunistă în care un posibilă intervenție de renunțare la copil atrage după sine implicații grave în plan social. Intervenția are loc, totuși.

Interesantă devine în volumul al doilea ruperea bruscă de ritm, când povestirea trece de la relatarea directă a Flaviei la cea a unei prietene, Raluca, bun observator al întâmplărilor. Mărturisirea Flaviei că a avut un amant, insistența cu care vorbește de dragostea pentru el, sună destul de neconvingător Ralucai, ce o sfătuiește să treacă de momentul Ștefan. Ruperea de ritm continuă, căci în capitolul imediat următor, Flavia reia povestirea, iar completările vin de la un imaginat dialog cu Raluca. Ștefan află, la rândul său, că va devenii personaj de roman. Este modul în care Flavia înțelege să iasă cu sufletul întreg din jocul sentimental în care a dăruit enorm

„Mirajul” lui Dali de pe coperta I a celui de-al treilea volum este însuși mirajul literaturii. Scrisul devine o „scrijelire a răni” pe care Flavia o mărturisește Ralucai cu tristețe. Furia lui Andrei care află de întreaga istorie, comportamentul lui violent nu fac decât să aducă în viața Flaviei noi accente dramatice. Intervine în roman relatarea lui Andrei, din a cărei perspectivă fațetele povestirii de schimbă din nou.

Vera Cordonescu alege apoi un alt povestitor, pe Simona, fina Flaviei.

Cel care citește manuscrisul Flaviei, Ovidiu, nu se arată încrezător în demersurile literare ale unei femei, disperată de a-și expune sentimentul într-un roman. Ovidiu intră și el în cutia cu oglinzi, căci el o va descrie dintr-o privire exterioară pe Flavia, devenită autoare.

Descoperim, în final, că adevăratul narator e Raluca, ce deconspiră jocul literar în care personajele Flavia, Ștefan, Andrei, iubita lui Ștefan, Adelina, au fost aduse rând pe rând în plan central sau secund pentru se împlini destinul unei povești. Raluca e o pământeană, ce nu e îndrăgostită de scris, dar întâmplarea, destinul, sau, pur și simplu, un „accident” au transformat-o în scriitoare. Este, aceasta de fapt, o nouă „iluzie” menită să intrige cititorul.

Romanul se recomandă prin naturalețea stilului și jocul interesant de planuri narrative, din perspectiva căroră Vera Cordonescu re-crează o întreagă lume.

RADU BĂRBULESCU

Doi domni de la Răsărit

Despre Domnul Dumitru...

Am încercat să devin, când Ion Dumitru împlinea 70 de ani, scriind rândurile acestea, din prieten, cronicar. Și știam dintru început că voi da greș în încercarea mea, că rândurile ce urmează nu vor putea nicicum atinge ariditatea seacă a unei cronici imparțiale, obiective. Dar de ce ar trebui să fiu obiectiv, cine mă poate obliga să fiu obiectiv, în această ocazie?! Să se mulțumească, deci, cititorul, cu acest text subiectiv, în care doar răceala cifrelor, desfășurarea lor cronologică va fi obiectivă și locurile și dimensiunea, deseori epopeică, a faptelor prietenului Ion vor fi redată cu acuratețe. Fiindcă mă recunosc incapabil să scriu altfel despre el, decât apăsător de vechea povară a prieteniei.

Ne cunoaștem din 1981, de peste un sfert de secol. Este prima mare prietenie încheiată aici, pe pământ străin, străin atunci și rămas străin și-acum, după atâta amar de ani. Este o prietenie începută din simpatia reciprocă încercată de la prima întâlnire, în sediul de pe Kaiserstrasse al Editurii „Ion Dumitru”, consolidată și probată în numeroșii ani de colaborare directă, verificată în numeroasele întâlniri de după aceea, când schimbarea nu chiar dorită a coordonatelor existențelor noastre a redus mult din frecvența ocaziilor.

În 1981 însă, cred că prin iunie sau iulie, abia conștientizasem, cu dură claritate, că mă aflu *in exil*, că punțile spre țara mea și a strămoșilor mei fuseseră arse în urma-mi de leprele comuniste încăpușate la Putere, cu cărțile-mi credincioase – singura avere „acumulată” în vreo opt ani de muncă la cel mai prost patron din lume, statul român comunist – aflate pe undeva, într-un port american, (cred că le-au aruncat în apă, destinatarul fiind rămas, din prostie și sentimentalism în Europa asta neaerisită și șovină), însetat de lectură (lectura în engleză sau franceză neputând suplini decât limitat, în ființa mea de atunci, plăcerea lecturii în limba... paternă), m-am năpustit, plin de speranțe precum un orbete pelerin la izvorul de la Lourdes, pe ușa „Domnului Verlag”. Și, spre deosebire de ipoteticul orbete, eu am găsit atunci, în dosul ușii, leacul miraculos căutat.

L-am găsit pe Domnul Dumitru, la aproape 45 de ani atunci, fără urme de oboseală fizică și spirituală, cu o inimă și o minte generoase, cuprin-

zătoare ale fenomenelor politice și istorice din tot ce înseamnă România și românismul – ajungând la Vorkuta și Vladivostok, chiar! -, lucrând cu fervoare și perseverență și real patriotism în favoarea minții, inimii și literaturii române libere. Înconjurat de o mică echipă de colaboratori, eficienți, mai toți, căroră *reușea* să le achite, lunar, din salariul primit de la „Europa Liberă” și modestele redevențe ale editurii, salarii la nivelul german de salarii pe economie, cu asigurări de pensie, sociale și de boală... N-a pregetat nici o secundă să-mi ofere și mie de lucru, plusând, chiar, pretențiile mele! Realizez abia acum când scriu aceste rânduri, dimensiunile eposului lui Ion Dumitru, poetul și fostul ofițer de marină capabil să creeze, la poalele Alpilor, portul salvator pentru scrierile și trupurile naufragaților scăpați din furtuna comunistă care eram, cei care lucram pentru el, dar și cei care-l bombardau cu manuscrise, mai mult sau mai puțin publicabile dar mai toate invandabile și cu pretenții pentru drepturi de autor! Un Ion Caraion, de pildă, sau chiar regretatul meu prieten, Ioan Dan: acesta din urmă, măcar, din motivele foarte plauzibile, ale vârstei avansate și a lipsei de șanse de a-și îmbunătăți altfel soarta...

Acest superb don-quișotism, pe care nu l-au egalat în istoria exilului românesc (de care m-am ocupat, volens-nolens) nici inși mult mai înstăriți, milionari în lire sau dolari sau mărci, directori de posturi de radio, medici etc. a fost de bună seamă cauza pentru care, mulți ani la rând, n-am reușit să mă adresez prietenului Ion altfel decât cu „Domnul Dumitru”. Fiindcă eu unul nu sunt în stare, chiar în momentele de mare afinitate spirituală, să nu recunosc superioritatea cuiva și respectul îmi bloca, pur și simplu, limba care ar fi vrut să rostească termeni de mai mare apropiere...

Domnul Dumitru! Desigur că azi, după „domnirea” post decembristă a tuturor foștilor tovarăși și tovarășei, a foștilor activiști pcr, a ciocoilor celor noi și a ultimelor căzături naționale, cuvântul „domnule” să fi căpătat în limba română, o conotație peiorativă. Atunci, însă, când ne vedeam zilnic lângă Gestettner, sau composer, sau la masa de montaj foloseam cuvântul absolut fără conotații, cu deplină sinceritate și el exprima în același timp respect, admirație, prietenie.

Cum spuneam, nu pot scrie aici sec, la obiect, fiind vorba de unul dintre marii prieteni, puțini, dar într-adevăr mari, pe care i-am cunoscut într-un sfert și ceva de veac aici, în Germania.

Chiar datorând cititorului unele date exacte despre biografia lui Ion, a Domnului Dumitru, născut la 27.08.1937 în Boteni, Muscel, absolvent al Școlii Tehnice pentru Marina Comercială din Constanța *trebuie* să apelez, vreau nu vreau, când ajung la momentul ajungerii, a fugii sale în Occident, apăsând de raza stelei Libertății, la o pagină, pe cât de plastică, pe atât de sinceră în declarația ei de prietenie:

„Pe singurătatea mișcătoare a pânzelor alburii de la suprafața apei se perindau, ca înainte de derularea unui film, linii incerte și dăre prinse în potpuriuri incoerente. Apoi, brusc, mișcarea vie s-a limpezit, parcă ochiul ar fi coborât în scenă și ar fi ridicat bagheta dirijorului, amenințând delicat involburarea de impresii. Au împietrit toate și din mijlocul lor s-a desprins silueta prietenului meu Dumitru înotând spre țârm, cu o bocceluță ridicată deasupra capului. Înțelesesem, fără să o fi gândit anume, că repetam imaginar ceea ce el îmi povestise de mai multe ori: cum, în urmă cu mai bine de treizeci de ani, ajuns în apele germane cu vaporul lui *cultural* care-l aducea din România, și-a pus în practică scenariul disimulării pe care și-l repetase în minte de zeci de ori:

cum își obișnuise companionii drumului cu dorința lui zilnică de a face baie în Dunăre, cum apărea mereu în costum de baie și nu în uniforma lui de marinar, cum făcea zilnic plajă pe punte, ca să justifice pentru ceilalți răcorirea pe care i-o aducea îmbăierea, cum apoi, când vaporul ajunsese la locul pe care-l socotise ideal, a găsit momentul unei acalmii în rutina activităților și cum și-a învins reproșul instinctiv că se va abandona unei întâmplări care îl poate costa viața, cum și-a înșfăcat bocceluța cu haine, a sărit în apă și a înotat cu disperare către țărmul libertății sale. Înainta parcă și acum prin clipociturile apei, fixându-și privirea avidă pe limanul izbânzii sale de care, cu cât se apropia, cu atât se îndepărta de pericol. Era o cursă contracronometru, silențioasă și hotărâtă. L-am văzut cum se apropia de țărm, cu acea metodică înaintare pe care o sporește nespectaculos înotul marinăresc, dar și auzeam fâlfâiri frânte de împușcături care l-ar fi hărăzit definitiv apelor Dunării. Îi citeam deja în ochi bucuria victoriei, mai avea doar câțiva metri până la țărmul izbăvitor și atunci m-am aplecat, întinzându-i mâna ca să-l ajut să urce și totodată să-i salut biruința.” (Titu Popescu, *Colonia compatrioților*, Criterion, 2006, p. 41).

Ce mai pot scrie?!

Domnul Dumitru a întrunit în una și aceeași persoană, pentru exilul intelectual și literar provocat de ploșnițele comuniste, un promotor, un consilier, un (nesperat dar consistent) ajutor. El a fost mijlocul și centrul neostentativ – fiindcă buna educație și caracterul nativ îi interzic ostentația fudulă a jumătăților de om și a pseudo-intelectualilor, speță, din păcate, atât de răspândită în establishment-ul României de alaltăieri, ieri și de azi – al mării majorității a evenimentelor și înfăptuirilor cu care exilul românesc – *cât a fost el*, și nu dintre cei care azi, la București sau aiurea, își bat pieptii cu pumnii și fac concurență ventilatoarelor de mare randament... - se poate mândri.

A înființat, în 1969, în propriul domiciliu din Siegfriedstrasse, cenaclul „Apoziția”, reușind să coaguleze un nucleu inițial, eclectic în componența-i etnico-religios-artistic precum și poporul român, de altfel: George și Galatea Ciorănescu, scriitorul Jacob Popper, sculptorul George Pană, Mathilde Kloos, Ion Cicală etc. Și chiar acesta este motivul principal al „divorțului” meu de „Neo-Apoziția”: depărtarea evidentă și stridentă de istoria cenaclului și de o minima morală obligatorie unei instituții create *în și de către exil*: colaboraționismul din ce în ce mai servil și greșos cu actualele autorități de pe Dâmbovița, ajungând până la tentativa relativ recentă de invitare a unui dovedit colaborator al Securității și, mai nou, dorința de a o băga sub patronajul unei asociații (mult) post-decembriste care, în afară de lipsa de orientare politică are ca palmares o evidentă dorință de a se înfrupta din banii publici, fie nemțești, fie românești, egal, dar să pice... Nevoind să fac parte dintr-un colectiv de ciocoi și ciocli ai exilului, am preferat și prefer să rămân deoparte, poate mai sărac, dar oricum curat!

Revenind la Domnul Dumitru, altă operă a vieții sale a fost înființarea, în 1976, a Editurii „Ion Dumitru”, distinstă, între puținele edituri ale exilului românesc printr-un impresionant palmares de titluri și autori ce dovedesc, pe de o parte, profunda înclinare spre istoria nefalsificată a românilor, pe de alta o deosebită deschidere spre literatura scrisă în condiții de libertate. Ca să mă opresc la autori, în editura Domnului Dumitru au apărut, în decursul anilor, cărți semnate de George Ciorănescu, Vlad Georgescu, Virgil Ierunca, Constantin Dumitrescu, Nicolae Baciuc, I.G. Duca, Ion Caraion, Nicolae Novac, Vlad Stanomir, soții Mănuceanu, Ioan Dan, Larry Watts etc. – volume de istorie, memorii, proză, poezie, publicistică, traduceri, în română, germană, engleză.

În Editura „Ion Dumitru” s-au executat culegerea și fazele pre-tipar ale unor publicații ca *Limite*, *Perspective*, *Curentul* și *Correspondances*. Au apărut primele și multe numere consecutive ale revistei *Apoziția* precum și, timp de aproape trei ani, prima tentativă de stabilire a unui săptămânal românesc de exil, *Săptămâna müncheneză*.

Tot Domnul Dumitru a fost promotorul Centenarului Brâncuși la München și nu a uitat să sprijine financiar continuarea activității Bibliotecii române / Institutului Român din Freiburg...

Dar, ceea ce voiam este doar să evidențiez marile, enormele merite în ce privește literatura, publicistica și viața culturală a exilului românesc din München, ale celui pe care, vreo cinci ani în care ne-am întâlnit quasi-zilnic, n-am fost în stare să-l numesc decât Domnul Dumitru.

...și Domnul Doctor

Când îl caut la telefon – în ultima vreme, remarc că, poate din comoditate, încep să-mi standardizez expresiile! – îl salut cu: „Bună ziua, dom' doctor! Am nevoie de un tratament!”

„Prescripțiile” vin la fel de firesc, fiind totodată și medicația. Fiindcă îl sun doar așa, din nevoia de comunicare cu o ființă înrudită nu prin sânge – ci prin fluidul mult mai sensibil al preocupărilor, ocupațiilor, opticienilor, gândirii apropiate. Or eu unul, cu excepția telefoanelor ce-mi toacă nervii cu diverse autorități, nu telefonez decât atunci când mi-o cere sufletul... și-mi sun, atunci, prietenii, fie ei de-aici, fie din țară. Nu-s ei mulți, dar toți aleși pe sprânceană.

Titu Popescu a acostat în 1987, pe seară, sosit de la Sibiu la bordul ambarcațiunii lui de uscat, o „Dacia 1300”, unde altundeva, la ușa Editurii „Ion Dumitru”. Venise nu ca să ne ceară, ci ca să ne dea. Aducea cu el o mare încărcătură de cunoștințe în materie de publicistică, o stea de doctor în estetică și o serioasă (chiar prea serioasă, asta mă supără pe mine la ardeleni!) pregătire profesională în domeniu, cu un palmares de opt titluri de critică literară deja apărute în România. Când mă gândesc, acum, cred că tocmai asta i-a dăunat atunci când – ca mai toți mai mult sau mai puțin intelectualii din România ajunși la München – a căutat o ocupație în meseria de jurnalist și o pâine la „Europa Liberă”. Postul american le oferea pe ambele cu o mare generozitate, atât ocupația pe linie profesională, cât și pâinea zilnică... dar, vorba proverbului românesc „până la Dumnezeu te mănâncă sfinții”, or cele... mai... culturale personalități din rândul Departamentului românesc al radioului n-aveau ce pune, în privința asta, pe masă. Fiindcă nu avea, de fapt, nici un fel de „operă”.

Dar oricât le-ar fi fost de ușorică „opera”, cu atât erau mai puternice în... „spate” și prezența unui intelectual autentic ar fi dăunat probabil: nu intereselor americane, cât jocului de sfori și ambițiuni ale „establishment”-ului românesc local... Așa că tentativa lui Titu de a se angaja la portavocea plătită de americani pentru românii însetați de libertate a căzut victimă „cenzurii” locale exercitată de redactorii și redactorașii de ambe sexe din Departamentul românesc. Poate, ca jună doamnă sau ca tânăr domn cu o viziune foarte liberală asupra relațiilor dintre sexe, ar fi putut trece mai ușor de cerberii respectivi, câștigându-le

cumva bunăvoința, dar... un doctor în estetică, cu opt titluri publicate în valiză, fost redactor la prestigioasa (și atunci!) *Transilvania?! Nee...* Lista voluntarilor și voluntarelor, a văduvelor și viitoarelor văduve era prea lungă...

După cum îmi amintesc, însă, seara în care Titu a coborât pe cheul Editurii „Ion Dumitru” s-a dovedit, pentru noi toți, mai mult decât benefică. Fiindcă ne-a obligat nefericita legislație bavareză să părăsim Editura, ne-am îndreptat, cu părere de rău, spre o mică locandă a portului la Isar, München, unde printre multe vorbe și puține pahare cu bere, s-a consumat unul din momentele astrale ale existenței noastre: încheierea unui pact tripartit de prietenie, care, spre deosebire de pactele încheiate între egoistele națiuni ale Planetei, mai durează și astăzi. Poate fiindcă l-am semnat, cu cerneală invizibilă, pe șervețelele respectivei taverna, care, am descoperit cu stupeoare acum vreo doi ani, a căzut victimă cerințelor de reînnoire ale urbei: în locul venerabilului „Zum Zum”, dependență neoficială a Editurii „Ion Dumitru”, adăpost quasi-familiar ocrotitor al nenumărate întâlniri marcate de nenumărate discuții, proiecte, visuri și speranțe ochiul a zărit, îndurerat, un morman de cărămidă și moloz. Tristețea de atunci mă apasă și acum, evit să mai trec pe la colțul respectiv de stradă. Simt, în acest sens, o durere existențială și mă gândesc că poate și Eminescu ar fi simțit ceva asemănător dacă ar fi fost nevoit să treacă pe vestita-i stradă, după defrișarea nemiloasă a ploilor...

În prima sa apariție în volum în exilul münchenez, *Un an cât o speranță. Romanul unui azilant*, publicat în 1989 în editura noastră și, în ediție identică, în editura Transpres din Sibiu, în 1993, Titu Popescu – născut la 1 mai 1942 în Stupca, azi Ciprian Porumbescu – se confesa:

„Într-o discuție, d-l Chihaia lansase următoarea remarcă: noi, ca intelectuali, de ce am venit aici dacă nu ca să facem ceea ce nu puteam să facem în țară? Deși este simplu și în ordinea evidenței, adevărul spus pe față m-a pus pe gânduri, întorcându-mă și pe mine spre aceeași întrebare. După ce am publicat opt cărți de specialitate în țară și am risipit prin ziare și reviste sute de articole, ce voi scrie aici, în continuare? Deocamdată, fac două lucruri: scriu despre cultura română din Occident și scriu această carte. Publicistica îmi este acaparată de o zonă de interes la care nu aveam acces în țară. Cartea aceasta este mărturia unei experiențe directe, cu totul noi. Îmi doream această «personalizare», față de impersonalismul relativ al cărților de estetică. Și iată că o fac. Mai departe? Cred că mă voi reîntoarce la artă, dar numai când voi avea «spațiul» sufletesc necesar. Deocamdată, încerc să mi-l mențin, cât este, prin acest roman de azilant. Scriindu-l, mă fixează pe mine însumi și mă pregătesc. Blocada singurătății va fi fisurată, distrusă și apoi aruncată la coșul de gunoi al istoriei personale”.

De la confesiune, însă, și până la punerea în practică a doleanțelor este cale lungă. Chiar prin același an de grație primisem vizita scriitorului Adrian Rogoz, stabilit cu familia la Bad Nauheim și-a unui tăcut însoțitor din München, și el scriitor. Răposatul Rogoz, aruncând un prea grăbit ochi critic asupra celor opt pagini tipărite care formau hebdomadaru nostru münchenez, parcă stăpânit de teama ca nu cumva ceva din textele publicate să depășească nivelul retinei și să-i pătrundă în creier, a oftat din rărunchi: „Ah, dacă aș găsi eu mijloacele de finanțare, ce revistă profesională aș face!” l-am replicat că loc este destul, în exilul românesc, oricine dorește fiind liber s-o facă. Nu a mai avut loc o a doua vizită la München a romancierului, autor de romane

științifico-fantastice, o boală chinuitoare răpindu-l dintre cei vii. Iar taciturnul său însoțitor, și el autor de gen, nu și-a mai făcut apariția printre scriitorii din München, decât după ce apele tulburate de Revoluție în 1989 se calmaseră de mult. Reapariția cunoscutului autor, de această dată mult mai vocal, a tulburat însă, în replică, fostele ape liniștite ale comunității de exil românești din München, amestecând noțiuni de moral/imoral bine fixate anterior, în anii romanticei, prea romanticei *noastre* rezistențe anticomuniste!

Titu Popescu a rămas însă credincios „profesiunii de credință” formulată în primul an al șederii sale sub steaua Libertății.

Aportul lui Titu în coloanele *Săptămânii müncheneze* și-ale *Curentului*, mai târziu ale *Observator-ului* a consolidat substanțial calitatea periodicelor müncheneze de exil. La fel, volumele sale, *Un an cât o speranță. Romanul unui azilant, Povestiri din Italia, Calul troian, Der steinerne Mensch, Antichitatea mirabilă*, monografia sa despre *Poetul Horia Stamatu*, albumul *Radu Maier*, apărute aici, au sporit zestrea literaturii române din exil – și a literaturii române în general – în mod consistent. Impresionantă este și lista aparițiilor sale în volum în România, după 1988: *Senzație la Florența, Estetica paradoxismului, The Aesthetics of Paradoxism, Sibiu – album sentimental, Editoriale, Nimeni nu-i profet în țara lui, ci în Exil, Martin Frei – fascinația culorii, Convorbiri despre exil și literatură, Din perspectiva exilului, Mirela – un paradox, Colonia compatrioților* precum și numeroasele sale contribuții în presa din țară și de peste hotare: *Jurnalul literar, Dorul* etc.

Poate că tocmai refuzul angajării la Europa Liberă a fost definitoriu în amplificarea activității lui scriitoricești, ambiționându-l să-și probeze capacitatea creatoare: în mediul stătut al conspirațiilor inter-clan și inter-familare ce se consumau în clădirea de lângă Englischer Garten astfel de calități neavând de fel căutare...

Doi Domni de la Răsărit, așa cum parafrazam, veniți să ofere Libertății obolul lor de inteligență, putere de lucru, talent, omenie. Și desigur că și ofranda lor a contribuit substanțial la miraculoasa, nesperata, acum peste 19 ani, evoluție retrogradă, spre Est, a stelei Libertății și reinstaurarea ei, cu blândețe-i raze, deasupra plaiurilor mioritice.

NISTOR BARDU

Despre polisemia cuvântului *stil*

În mod curent, conceptul de *stil* se referă la orice manifestare umană pentru a-i defini caracterul distinctiv, originalitatea. În *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX, București, Editura Academiei, 1984 s.v.), prima definiție a *stilului* tocmai la un asemenea conținut referențial trimite: „mod specific de exprimare într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării”. Pentru Ion Coteanu, (*Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei, 1973, p.15), *stilul* este o problemă de expresie, adică de redare „a unui conținut (a unei gândiri sau a unei stări psihice) prin semne și simboluri plastice, grafice, mimice, sonore sau verbale care însoțesc în mos inevitabil orice activitate umană”. Așadar, specificitatea de exprimare nu privește numai exprimarea verbală, ci orice tip de exprimare făcută cu scopul de a comunica un mesaj.

În acest sens, se vorbește de stil mai ales în legătură cu creația artistică: plastică, muzicală, literară etc., deosebindu-se astfel stiluri individuale, ale unor epoci, ale unor curente artistice, ale unor genuri. Considerat un termen fundamental în științele umaniste, stilul comportă un mare număr de sensuri, care au constituit mult timp obiectul de studiu al esteticii.

De la estetică, după Primul Război Mondial, sub influența ideilor lui Wilhelm Dilthey (1833-1911), adept al psihologismului în sociologie, în filosofia istoriei și a culturii, și fondator, între alții, al „filosofiei vieții” (*Lebensphilosophie*), ale lui Oswald Spengler (1880-1936), reprezentant și el al „filosofiei vieții”, precum și a altor autori, conceptul de stil a trecut în filosofie, mai exact, în filosofia culturii. Există, cred acești filosofi ai culturii, un numitor comun al tuturor manifestărilor spirituale ale unei epoci sau națiuni, în care se intuiesc raporturile imuabile ale inconștientului, la indivizi sau popoare. Astfel, reflecția asupra stilului se transformă, în cele din urmă, într-o reflecție asupra condiției umane. Făcând parte din structura intimă a ființei omului, ca semn al predestinării sale de creator de cultură, stilul trebuie privit drept purtătorul unei semnificații ontologice.

Aplicând la cultura românească asemenea idei, Lucian Blaga dezvoltă în *Trilogia culturii* (*Orizont și stil*, 1935; *Spațiul mioritic*, 1936; *Geneza*

metaforei și sensul culturii, 1937) o adevărată „filosofie a stilului” (*Filosofia stilului* este chiar titlul unui volum al lui Lucian Blaga din 1924). Potrivit acesteia, orizontul temporal și orizontul spațial se reflectă în inconștientul omului, al unei colectivități umane, al unui popor, acționând de acolo ca niște factori formativi ai actelor sale de cultură, care se articulează astfel într-un anume *stil*. „*Orizontul spațial al inconștientului*, spune Lucian Blaga, *e deci o realitate psiho-spirituală mai adâncă și mai eficace decât ar putea să fie un simplu sentiment*”. Acest orizont „*poate cu adevărat dobândi rolul de factor determinant pentru structura stilistică a unei culturi sau a unei spiritualități, fie individuale, fie colective. Cum orizontului spațial al inconștientului îi atribuim o funcție plastică și determinantă, putem să-l numim „spațiu-matrice”*” (*Spațiul mioritic*, București, Humanitas, 1994, p.14-15). Spațiul-matrice definitoriu pentru stilul culturii populare românești este plaiul, identificabil în rezonanța doinei, cântec care exprimă „*melancolia nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plai ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duiosia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit*”, dar și în duhul baladelor noastre. Acest spațiu-matrice, „*înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specifice accente ale unui sentiment al destinului este spațiul mioritic*” (s.n.)” (ibidem, p. 16-17). El face parte organică și inseparabilă din sufletul românesc, după cum sufletul rusesc, pentru a da un alt exemplu, este inseparabil legat de orizontul spațial al stepei.

Termenul *stil* este folosit în limba română contemporană și în legătură cu modul de a calcula timpul calendaristic: după calendarul gregorian (*stil nou*) sau după cel iulian (*stil vechi*). Între cele două sisteme există o diferență de 13 zile.

Un alt domeniu în care apare cuvântul *stil* este cel al botanicii, unde desemnează „*porțiunea subțire și cilindrică a pistilului care pornește de la ovar și se termină cu stigmatul*” (*DEX*).

Așadar, semantica termenului *stil* este destul de bogată, ea implicând, după cum am văzut, domenii variate. Numai în științele umaniste există peste 200 de definiții ale acestui cuvânt (Emilia Parpală, *Introducere în stilistică*, Pitești, „Paralela 45”, 2005, p. 69).

Pentru articolul de față, ne interesează însă acea definiție sau acele definiții ale stilului care se referă la exprimarea lingvistică. După cum vom vedea, chiar de la începuturi, cuvântul *stil* a fost legat de scris, adică de limbă, căci scrisul, potrivit lui Saussure (*Curs de lingvistică generală*, Iași, „Polirom”, 1998, București, „Nemira”, p. 48), nu face altceva decât să reprezinte sistemul de semne verbale care este limba. Etimologia termenului este deosebit de elocventă în acest sens.

Conform *DEX*, în limba română, termenul *stil* își are originea în franțuzescul *style* sau în latinescul *stilus*, ambii termeni intrând în limba noastră pe cale cultă. În franceză, potrivit autorilor lui *Dictionnaire de la langue française. Lexis* (Paris, Larousse, 1992 s.v.), primul sens pentru *style*, este „*Poinçon servant à écrire*” „*poanson/sulă servind pentru a scrie*”, mai exact, „*Poinçon de metal dont les Anciennes se servaient pour écrire sur de tablettes enduites de cire*” (în traducere: „*poanson (sulă) de metal de care anticii se serveau pentru a scrie pe tablete unse cu ceară*”). A doua definiție se referă la „*manière de parler*” (în

traducere: „manieră, fel de a vorbi”): „Façon particulière dont chaque individu exprime, le plus souvent par l'écrit, et grâce aux ressources de la langue, sa pensée, ses sentiments” (în traducere: „mod specific prin care fiecare individ exprimă, cel mai adesea prin scris, și grație resurselor limbii, gândirea sa, sentimentele sale”). Apoi sunt menționate celelalte sensuri referitoare la artă, la mobilă, la fel de a se purta etc.

În latină, de unde a intrat în franceză și, posibil, și în limba română (pe cale cultă), *stilus* a însemnat la început „țepușă, țaruș, băț ascuțit” (folosit la grădinărit), apoi, „condei (de metal sau de os, ascuțit la capătul cu care se scrie pe tăblița cerată și lat la partea opusă, spre a netezi ștergând)”, sensuri care stau la originea zicerilor lui Cicero, *stilum prendere* „a pune mâna pe condei” și *stilum vertere in tabulis* „a întoarce condeiul în tăblițele cerate, a șterge ce e scris”, pentru a șlefui exprimarea scrisă. Această locuțiune devine la Horatius *Saepe stilum vertas* „să ștergi de mai multe ori cu scopul de a rescrie mai bine” (Cf. G. Guțu, *Dicționar latin-român*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983 s.v.) Există și expresia *tabula rasa* „tabla ștearsă”, care se referea, la început, la posibilitatea de a șterge, la nevoie, ce a fost scris cu *stilum* pe tăblița cerată pentru a scrie din nou, mai bine. Astăzi, a face *tabula rasa* a ajuns să însemne „a șterge cu buretele trecutul, a o lua de la început” (Teodora Irinescu, *Dicționar de expresii și locuțiuni juridice latinești*, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2007 s.v.). Înțelegem, în consecință, că abia mai târziu *stilus* a căpătat sensul figurat de „scris, compoziție, stil”.

Dar și în latină cuvântul a fost împrumutat, etimonul fiind grecescul *stylos*, care însemna „baghetă subțire cu care se zgârâiau literele în ceară” (Emilia Parpală, *loc. cit.*).

Așadar, a vorbi despre *stil* înseamnă, înainte de toate, a vorbi despre limbă. De aceea, în ceea ce ne privește, ne însușim definiția din *Dicționarul de științe ale limbii* (București „Nemira”, 2001 s.v.), potrivit căreia stilul este o „manieră individuală sau colectivă de a marca personalitatea vorbitorului/autorului unui enunț, prin utilizarea unor forme/procedee ale expresivității” (DSL s.v. *Stil*). Este o definiție sinteză a principalelor teorii exprimate de lingviștii care s-au ocupat în mod special de stil și stilistică de-a lungul timpului, dintre care menționăm pe Charles Bally, Karl Vossler, Benedetto Croce, Leo Spitzer, Roman Jakobson, Michael Riffaterre, Iorgu Iordan, Tudor Vianu, Ion Coteanu etc.

Dezvoltând puțin această definiție, se poate spune că stilul nu este altceva decât *un mod specific de a întrebuința limba de către un individ sau o colectivitate umană pentru a exprima un anumit conținut, într-un anume fel*. „Limba exprimă, stilul subliniază” spunea Michael Riffaterre (*Încercări de definire lingvistică a stilului în Probleme de stilistică*, București, 1964), arătând astfel că în procesul comunicării lingvistice, concretizată prin transmiterea și receptarea de mesaje, există o funcție stilistică. Aceasta se evidențiază prin anumite fapte de limbă care devin fapte de stil și care au menirea să sublinieze trăsături semnificative ale mesajelor conținute într-un text sau altul.

VALENTIN SGARCEA

Pescărușul lui Cehov a mai murit o dată la Constanța

Sfârșitul lunii mai a găsit Teatrul de Stat din Constanța cu o „lipsă de penurie” îngrijorătoare și vinovată. Ultimele producții s-au dovedit terne, fără nerv. Anul trecut răzbăteau din sala de pe Ferdinand ecouri din „Vrăjitoarele din Salem,” și se juca „Pană de automobil”. O baghetă magică, țâșnită cine știe de unde (se știe, dar se tace!), i-a scos din ecuație pe admirabilii Nina Udrescu și Liviu Manolache, prinși într-un „Gyn Rummy” de zile mari. Dacă acum doi-trei ani lucrurile se legau, cel puțin repertorial, azi se înselează cu veselie și tenacitate.

Am semnalat în repetate rânduri că „importul” de regizori și actori „de la centru” are și fațete nu totdeauna benefice. Provincia nu macerează orice. Când ajung în turneu la Constanța, doar trupele cu realizări autentice au sorți de izbândă. Cu alte cuvinte, în provincie se moare lent, dar nicidecum de dorul altora. Nu ajunge să ai „viziuni regizorale” ca să convingi un public obișnuit să guste teatru cu pipeta (3-4 premiere pe an). Musai să și convingi. Iar **Ion Cărmăzan**, alminteri regizor de film cu experiență (în studenția comună, la Timișoara, spirit întreprid, filma chiar și la nunți), și-a propus să pună la bătaie un mai vechi vis al domniei sale: *Pescărușul* de A.P.Cehov. Piesa a mai fost... ratată cu ani buni în urmă, tot de un regizor de film (Alexa Visarion), la sediul vechi al Dramaticului constănțean.

Mai este astăzi nevoie de Cehov? Firește, dar de unul... reșapat. Dacă nu răspunde sensibilității unei generații, chiar și un text genial pălește. E greu să te înhami la un autor, fără asumări majore. În lectura lui Cărmăzan, uneltele sunt firave, lupa lipsește cu desăvârșire, iar nuanțele scapă printre degete. Blegeala se întinde ca molima peste personaje. O singură scenă încearcă „tulburarea apelor”, dar și aceea ușor isterizată, a la Dostoievski, în gama majoră a patimilor ieșite din matcă (izbucnirea Irinei Trepleva). Piese ceho-viene propun dimensiuni umane aflate, în ciuda lipsei dinamicii, la o răscruce: eroii vor să evadeze și să-și depășească fatumul, tânjesc, dispar pentru a păși pe alte cărări semănite de destin, dar niște cărări înscrise în același fatal circuit. În plus, textul mai are două capcane: pasajul dialogat asupra menirii artei în viața oamenilor, o ars poetica, și secvența de teatru în teatru, când Konstantin Treplev ia contact cu fața nemiloasă a eșecului. Ambele, expediate amatoristic și la nivel ilustrativ.

Piesa e o succesiune de tablouri dramatice în care trăirile majore, izvorâte din fapte aparent banale, duc la construcția dramelor individuale ale personajelor. Raportul de forțe înclină spre Actor. De înzestrarea lui depind multe din formulele salvatoare ale întregului.

Teatrul psihologic e o afacere nu tocmai lesne de expediat. Stanislavski înțelegea la vremea lui ce tipologii propun *comediile* cehoviene, de câtă finețe în abordare e nevoie să sondezi sublimul și ridicolul în același câmp fizionomic. Să ne închipuim o clipă că Cehov ar fi pus miza și pe arhitectura dramatică: construcție atent elaborată, urzeală filigranată a secvențelor, pe principiul acumulărilor succesive. Asemenea, cu alte cuvinte, unor Ibsen sau Strindberg. Ce s-ar fi ales atunci de **Pescărușul** d-lui Cărmăzan?

Până la urmă, ce aduce proaspăt această mizanscenă? Poate doar caietul-program color, bine tipărit, cu interpretii imortalizați ca pentru un afiș de cinema (apropo: nici secvența „ciupită” din cinematografie n-a fost asimilată convingător). S-ar spune că nu Cehov suferă de-o vreme încoace. Suferă cei care-l îndrăznesc, sub felurite pretexte. Mai e posibilă, oare, o montare de anvergura celei cu „Livada cu vișini”, cântecul de lebdă de acum două decenii al lui Gheorghe Harag? Chiar și „Livada...” de la Constanța, cea de anțărt, era o realizare notabilă.

Și totuși, a fost defrișată prematur. Cu aceasta, atingem o *chestiune a zilei* destul de sensibilă: garanția lucrării. Ca orice product cultural, o montare teatrală ar trebui garantată. Măcar preț de o stagiune. Dacă tot vin la țarm de mare și încasează onorarii pentru regie, decor, costume, muzică, idei, concepții și alte daraveli, de ce n-ar asigura onor realizatorii și ceva viață produsului lor?

Pescărușul dlui Cărmăzan va muri, sigur, de inaniție, după câteva zbateri de aripă-ieșiri la rampă. Iar după faldurile cortinei, nu se va auzi niciun scâncet, nici un regret. Rufele se spală-n familie, peste capul spectatorului. Ceea ce începuse Beatrice Rancea prin diversitatea repertorială, pălește de vreo stagiune. Să spunem lucrurilor pe nume: miroase a gașcă la această instituție din care s-au evaporat talente autentice. Un aspirator nevăzut lucrează cu dibăcie. Să fie dl. Zgabercea? Să fie altcineva? Forțele oculte? Organismele internaționale? Evreii? Masonii? Ungurii? Bulgarii?

Dar să trecem... în revista de față numele sonore ale celor care au pus umărul la această memorabilă cădere. Asistent de regie: Dana Dumitrescu, sora lui Adrian Dumitrescu, pe care-l vom întâlni ceva mai încolo.

Ilustrația muzicală: Camil Dumitrescu (sic!), costumele: Carmen Pușcariu, iar decorul: Grigore Pușcariu (sic!). Concepție, nu glumă!

Despre decor: era bine ca măcar ăsta să nu fi fost rău! Tern și incoerent, în griuri necăjite, câcâite și aruncate la întâmplare. Bine că lacul e undeva la loja oficială, pe unde patrulează Konstantin Treplev în secvența de teatru în teatru. Altfel, am fi avut cine știe ce argintiu metalizat, cu irizări roșietice în vălurele gălbui jucăușe.

Actorii evoluează după puținți. **Dana Dumitrescu** (Irina Trepleva) e adesea statuară și interiorizată cum o cere turnura personajului. Dar și mai adesea bătoasă, țâfnoasă, vidată de umanitatea caldă a celei ce-și realizează dimensiunile propriului eșec și care se lasă cufundată în plasa renunțărilor. Slăbiciunilor de femeie, actrița le răspunde printr-o poză bățâită și colțuroasă. **Bogdan Bucătaru** (fiul ei, Konstantin) se mișcă stângaci, între cadrele unui personaj-cheie care-l strivește literalmente. Tânărul actor e când febril, când

vădit emotiv, cu reacții difuze și inconstante. **Mihai Sorin Vasilescu** (Piotr Sorin), **Lucian Iancu** (Evgheni Sergheevici) și **Eugen Mazilu** (Ilia Samraevici) fac roluri de serviciu, înscrise în rutina unor experiențe serioase, dacă includem aici și reluarea unor mai vechi habititudini ale ultimului de a face câte o concesie publicului. În schimb, **Adrian Dumitrescu** (Boris Trigorin) e inu-bliabil! Junele-prim pe viață e aici un scriitor infatuat, artificios, meschin și ipocrit. Lasă că Cehov pune îndestulă ironie în construcția personajului. Dar dl. Dumitrescu chiar cabotinizează cu asupra de măsură, și stârnește haz involuntar prin frazarea sâsăită și poza inutilă, prin grandilocvența de amator în piese de duzină, de prin vreo defunctă Casă de cultură. Frumos ca un zeu uitat de mult în vreo berărie, transpirând abundent de câte ori replica e mai lungă, actorul atrage atenția mai cu seamă prin stângăcia cu care-și folosește mâinile, picioarele și celelalte ustensile, altfel extrem de utile unui artist veritabil. Doamne, apără și păzește, să-l vezi distribuit în vreun musical!

O singură rază luminoasă: **Tamara Roman** (Zarecinaia). Tânăra actriță percutază, își dozează atent și inteligent nuanțele, descriind un traseu dificil, de la ingenuitatea și gingășia îndrăgostitei, la dezabuzarea, disperarea și tăcerea îndurerată a femeii părăsite. Ea chiar întruchipează un pescăruș cu aripi frânte.

În varianta Cărmăzan, **Pescărușul** lui Cehov a fost ucis altundeva, probabil cu alice de la buget, și adus în scenă, gata împăiat de către Adrian Dumitrescu. În varianta Visarion, el era furnizat viu. Probabil că cineva a gândit just: regizori de la centru găsești destui, dar de unde atâția pescăruși? Unde mai pui că ăștia au, în captivitate, și alte proaste metehne: bat din aripi, chițăie, izbesc cu ciocul, ba chiar se găinațează. Dacă se vede găinațul din loja oficială?

MARIANA POPESCU

Tenorul Mihail Munteanu – o voce de aur

Pentru românii, cei de dincoace de Prut, Basarabia reprezintă acel pământ binecuvântat de Dumnezeu cu toate darurile pământului, cu soare strălucitor, dar mai ales cu oameni de o bogăție sufletească deosebită.

În lumea muzicală s-au impus un număr impresionant de compozitori, dirijori, interpreți, muzicologi, care s-au născut în Basarabia. Printre aceștia se numără și renumitul tenor Mihail Munteanu, nume cunoscut pe scenele teatrelor de operă rusești: Moscova, Kiev, Sankt Petersburg, în orașele din Asia Mijlocie sau Țările Baltice, în România, Polonia, Bulgaria, Ungaria, Germania, Marea Britanie, Japonia, SUA, Franța, Filipine, Italia, etc...

Într-un cronică muzicală apărută în Germania, Mihai Munteanu este definit ca un artist de excepție care posedă *o voce de tigru regal*.¹

Tenorul Mihail Munteanu s-a născut la data de 15 august 1943, în satul Cricovo, raionul Lipcani (fostul județ Hotin). Dragostea pentru cânt o moștenește de la părinții săi: tatăl, care era un cântăreț recunoscut al petrecerilor, precum și de la mama sa, care din păcate s-a prăpădit când Mihail avea doar 9 ani. Talentul său vocal avea să fie descoperit de către Dumitru Blajinu – Directorul Casei de Cultură din satul vecin – Drepcăuți și de către profesorul de muzică – Alexandru Mânzu. Primele sale interpretări s-au îndreptat înspre genul de romanță, care atunci era în mare vogă.

Cu muzica de operă a intrat în contact pentru prima oară, în casa unei rude de-a mamei sale, unde l-a ascultat la o placă de patefon, pe renumitul interpret Enrico Caruso.

La absolvirea liceului, familia l-a îndemnat să urmeze Facultatea de Chimie. Dar o dată ajuns la Chișinău, avea să se prezinte la Conservator, la sfatul unui unchi de-al său, care și-a dat seama că nu trebuie să se piardă un asemenea talent.

Ca student la Conservator, avea să se confrunte cu greutățile legate de faptul că nu poseda o pregătire muzicală. Avea mult de recuperat. Dar suportul său moral avea să-l constituie spectacolele de operă care i-au dat prilejul de a urmări îndeaproape evoluția unor mari cântăreți: Maria Bieșu, Tamara Aliosin, Ludmila Erofeev, Nikolai Baskatov.

Debutul său în operă a avut loc la data de 3 februarie 1972, în opera „Tosca” de Giacomo Puccini. Avea să obțină o bursă de studii la Milano, în stagiunea 1977 – 1978, având șansa să lucreze cu maestrul consacrat – Gina Cigna și Renato Pastarino. Tot la Scala, avea să intre în contact cu marea muzică, în interpretarea „monștrilor sacri” ai operei: Placido Domingo, Luciano Pavarotti, Mirela Freni, José Carreras, Monserat Caballé.

Cariera sa a căpătat o ascensiune uimitoare, care avea să-l înscrie în rândul „stelor” muzicii de operă, abordând o arie repertorială vastă, realizând peste 30 de roluri prezentate în peste o mie de spectacole: Radames („Aida” - G. Verdi), Riccardo („Bal mascat” - G. Verdi), Pollione („Norma” - V. Bellini), Don José („Carmen” - G. Bizet), Canio („Pagliacci” - R. Leoncavallo), Cavaradossi („Tosca” - G. Puccini), Turridu („Cavalleria Rusticana” - P. Mascagni), Maurizio („Adriana Lecouvreur” - F. Cilea), German („The Queen of Spades” - P. I. Ceaikovski, Lenski („Eugene Oneghin” - P. I. Ceaikovski) etc.

Între rolurile sale de „suflet”, se înscriu: rolul Canio din „Paiate” de Leoncavallo și Otello din opera cu același nume de G. Verdi. În anul 2004, în Anglia, critica muzicală avea să-l numească *cel mai bun Canio din Europa*.²

Minunata sa voce de tenor dramatic va răsună în România, pe scenele Teatrelor de Operă de la Iași, București, Cluj, Brașov, Craiova, Timișoara, Constanța.

Pe scena Operei de la Chișinău va da viață mai multor roluri, în compania renumitei soprane Maria Bieșu, în perioada anilor 1975-1995. Această colaborare va fi descrisă de criticul muzical Rodica Iuncu, cu ocazia împlinirii a 50 de ani ai Operei din Chișinău: „Curiozitatea e că, fără a se agree personal, suspicioși și geloși pe succesul, faima și talentul fiecăruia dintre ei, mereu în coliziuni și neînțelegeri, camuflate cu greu de ochii publicului, pe podium, acești soliști au creat în tandem pasionante scene de dragoste, înscriind cele mai frumoase pagini în biografia teatrului”.³

Începând cu anul 1983, Mihai Munteanu s-a dedicat cu pasiune activității didactice, ca profesor la catedra de canto de la Academia de Muzică și Arte Plastice din Chișinău, având satisfacția ca discipolii săi să se afirme pe scenele mari ale operei: Ina Losi – solistă la Opera din Viena, Metodie Bujor – solist la Teatrul „Mariinski” din Sankt – Petersburg, Igor Macarenco, Iurie Gâscă, Rodica Picireanu, Robert Hvalov – soliști ai Operei din Chișinău.

Mihai Munteanu este un vechi colaborator al Operei Naționale din Constanța, unde a realizat numeroase roluri. În octombrie 2008, a participat la Simpozionul Internațional cu tema „Școala românească de cânt – între tradiție și modernitate”, organizat de Catedra de Interpretare Muzicală – Canto, cu prilejul împlinirii unui deceniu de existență a Facultății de Arte din cadrul Universității „Ovidius”.

O prietenie de „suflet” l-a legat de remarcabilul scriitor Ion Druță, pe care Mihail Munteanu l-a evocat cu atâta sensibilitate: „de la opera lui Ion Druță am învățat să creez multe chipuri pe scenă. Numai la bădița Ion, cuvântul e atât de mustos, de amplu, la el îi găsesc pe consătenii mei – moș Iacob, mătușa Dochița care pun câteva vreascuri pe foc... Aici, în creația marelui Ion Druță, îmi regăsesc copilăria, satul cu miros de bunățate, cărarea care mă ducea la școală, aici mă întâlnesc cu buncii mei, cu părinții și consătenii. Eu sufăr de la povara bunății noastre. Îmi pare rău că am venit târziu la Opera Națională și n-am reușit să cânt în opera *Casa mare*... Ca să fii actor, e necesar să-ți dezvolti imaginația, să cunoști multe, să crezi diverse chipuri scenice. O

sumedenie de lucruri am învățat din cărțile lui Ion Druță. Prin clasa a 9-a am citit *Război și pace* de Lev Tolstoi, dar pe acest mare scriitor l-am cunoscut mai bine după ce am citit *Întoarcerea țărânilor în pământ* de Ion Druță.

Îmi place să mă întâlnesc cu bădița Ion. Să mai stăm la un pahar de vorbă și la un moment dat el să-mi spună cu vocea-i moale:

– Hai, Mihai, cântă o romanță de-a noastră.

Îmi place de fiecare dată să-i văd privirea șugubeață, ochii umezi după o răsculțoară romanță, cum ar fi : *De ce m-ați dus de lângă voi, Car frumos cu patru boi, Mână, birjar...*

Aș vrea mult să-i mai cânt, să-i citesc și recitesc opera, și aștept alte creații noi. Bădița Ion scrie – *Dor de oameni*, iar mie mereu mi-e dor de **EL ...Ion Druță**.⁴

În semn de recunoaștere, Mihail Munteanu a primit înalte titluri și distincții: Artist al Poporului - Republica Moldova (1980), Artist al Poporului – USSR (1986), deținătorul Premiului de Stat și al Ordinului Republicii.

În 23 Mai 2007, Senatul Universității de Arte „George Enescu” din Iași, i-a conferit artistului Mihail Munteanu înaltul titlu de *Doctor Honoris Causa*, «Laudatio» fiind prezentat de către prof. univ. dr Laura Vasiliu.

La doi ani, exact pe aceeași dată - 23 mai (2009), tenorului Mihail Munteanu i s-a conferit titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universității «Ovidius» din Constanța, la propunerea catedrei de Canto a Facultății de Arte, «Laudatio» fiind prezentat de către prof. univ. dr. Florența Nicoleta – Marinescu, soprana în compania căreia renumitul tenor a realizat numeroase roluri.

În pragul vârstei de 66 de ani, Mihail Munteanu are o longevitate vocală rar întâlnită la o voce de tenor. Este prezent pe scenă, dând viață unor roluri memorabile – adevărate exemple de măiestrie.

1. Silvia Bogdănaș, *Cel mai bun Canio din lume*, Vip Magazin, aprilie 2009

2. idem

3. Rodica Iuncu, *Opera națională la jumătate de veac*, Revista Sud – Est, nr.3, 2008

4. Mihail Munteanu, *Dor de Druță*, Akademos nr.10, iunie 2008

MARIAN ZIDARU

Ipotezele probabile de război ale Bulgariei contra României

La mijlocul lunii martie 1939, situația internațională cunoștea o puternică deteriorare prin invazia germană asupra a ceea ce mai rămăsese din Cehoslovacia. Curând, în zona centrală și de sud – est a Europei, situația a degenerat într-o crâncenă confruntare de interese între cele două grupări de mari puteri, Marea Britanie și Franța pe de o parte, și Germania și Italia pe de altă parte, fiecare căutând să-și întărească pozițiile în această zonă. Prin ocuparea Boemiei la 14 martie, Reichul trecuse de la politica de expansiune națională la politica de agresiune; revendicările întemeiate pe comunitatea de rasă cedaseră locul imperialismului militar.¹ Punând stăpânire pe patruleterul Boemiei, Germania deținea o poziție strategică de prim ordin în Europa.² La rândul lor slovacii și-au declarat oficial independența în timp ce trupele ungare sprijinite în secret de polonezi au ocupat Ucraina Subcarpatică.

Datorită complexității situației internaționale, România a luat încă din luna martie 1939, unele măsuri cu caracter defensiv. Astfel, la 20 martie 1939, șeful Marelui Stat Major semnează următorul ordin: „Ținând seama de situația actuală și de faptul că anumite elemente interesate, indivizi sau organizații suspecte ar putea să activeze din punctul de vedere al căutării informațiilor sau prin propagandă pentru a crea diferite curente ostile statului nostru și eventual prin terorism sau sabotaj, vă rugăm a dispune ca organele dumneavoastră din subordine să-și intensifice acțiunea pentru:

1. descoperirea acestor elemente printr-un control permanent al circulației, precum și prin identificarea persoanelor străine sosite de curând în zonă și supravegherea lor și a tuturor celor ce sunt suspecți; prinderea lor și trimiterea în judecată;

2. zonele unde mijloacele de care dispuneți urmează să fie concentrate sunt: Ardealul și Dobrogea. În Ardeal se va da o deosebită atenție zonei Satu

Precizare din partea redacției

Articolul pe care îl publicăm are un caracter strict istoric și nu urmărește alte scopuri, ca de pildă, cele politice. În condițiile în care cele două state europene, România și Bulgaria sunt membre ale Uniunii Europene și ale NATO, este respinsă de la început orice interpretare răuvoitoare la adresa modului de abordare a subiectului.

Mare, Baia Mare, Sighet, frontieră, precum și centrelor mai importante ca: Oradea, Cluj, Timișoara, Arad, Sibiu, Târgu Mureș, Beiuș și a doua urgență Turnu – Severin, Caransebeș și Lugoj. În Dobrogea, pe teritoriul județelor Durostor și Caliacra și în special în centrele: Bazargic, Turtucaia, Silistra și în garnizoanele unde se găsesc trupe. Pentru realizarea unei acțiuni cât mai eficace rugăm a lua dispozițiuni ca, între organele dumneavoastră și acelea ale trupelor și comandamentelor să fie cea mai strânsă colaborare;

3. Pentru ca M.St.M. să cunoască în tot momentul situația pe întreg teritoriul țării, din punctul de vedere al activității străine (spionaj, propagandă, terorism și sabotaj) rugăm a lua dispozițiuni ca organele dumneavoastră în subordine să comunice și M.St.M. direct și imediat, telegrafic, cazurile ce se vor descoperi.³

Din analiza acestui document coroborat cu alte documente rezultă că la acel moment, în viziunea Marelui Stat Major Român, amenințarea ungară era pe primul loc, urmată de amenințarea bulgară și abia pe locul trei era amenințarea sovietică. Rapoartele SSI semnalau în luna aprilie în legătură cu amenințarea bulgară că organizația V.D.R.O., care organizează grupe de comitajii dobrogeni instruite de ofițeri bulgari, proceda la împânzirea Cadrlaterului cu emisari, în scopul de a recruta curieri și a organiza centre de aprovizionare. De asemenea s-au înmulțit trecerile frauduloase ale frontierei.⁴ Un alt raport semnală că studenții bulgari din București urmau să plece în vară în Dobrogea de sud pentru propagandă antiromânească, unde urmau să se întâlnească cu altă grupă de studenți bulgari veniți din Bulgaria.⁵ Această situație a atras contramăsuri românești. Contramăsurile vizau întărirea apărării graniței și culegerea de informații despre Bulgaria pe baza unui plan de căutare pe doi ani 1939 – 1941.⁶

Diplomația bulgară se dovedea a fi foarte mobilă, nepierzând nici o ocazie de a face propagandă antiromânească. Astfel în perioada 17-19 martie, premierul bulgar Kiosseivanov a făcut o vizită la Ankara unde a avut convorbiri cu președintele Turciei, Ismet Inonu, primul ministru Aidan, și ministrul de externe, Shukru Saracioglu. Premierul bulgar a declarat interlocutorilor săi că ceea ce împiedica Bulgaria să colaboreze mai strâns cu Înțelegerea Balcanică pentru a crea un bloc de state capabil să reziste presiunilor naziste era intransigența României. Kiosseivanov încerca în felul acesta să influențeze guvernul turc ca de dragul unei ipotetice colaborări cu Bulgaria să determine guvernul român să facă unele concesii Bulgariei. În timpul discuțiilor, premierul bulgar i-a întrebat direct pe conducătorii turci care ar fi atitudinea lor în cazul unui atac german sau bulgar împotriva României, căruia el îi prevedea o soartă asemănătoare cu cea a Cehoslovaciei. O astfel de întrebare, după cum observa și președintele turc, era departe de spiritul de colaborare balcanic pe care îl afișa Kiosseivanov. Răspunsul dat de oficialii turci a spulberat orice speranță a premierului bulgar, Turcia înțelegând să-și respecte cu rigurozitate obligațiile de alianță față de România.⁷

La 7 aprilie Italia invadează Albania. Unii oficiali credeau că era vorba de executarea planului stabilit de Hitler și Mussolini, după care Balcanii până la Dunăre urmau să cadă sub influență italiană, iar Europa Centrală sub influență germană. După alte păreri Macedonia sârbească urma să revină Bulgariei care astfel dobânda frontieră comună cu Albania, protectorat italian. În aceste condiții activitatea diplomației bulgare în Balcani rămânea în atenția diplomației române. Astfel, din Sofia, ministrul român în Bulgaria, Eugen Filotti, transmitea că a obținut informații despre expozeul lui Kiosseivanov din ședința Comisiei

de afaceri externe. Președintele Consiliului de Miniștri bulgar a declarat că subordonează intrarea Bulgariei în Înțelegerea Balcanică retrocedării Dobrogei de Sud și Traciei Orientale, între fluviile Marița și Mesta. El a adăugat că aceste revendicări vor fi urmărite pe cale pașnică și și-a exprimat speranța că vecinii respectivi vor recunoaște Bulgariei "ceea ce i se cuvine potrivit dreptății." El a accentuat tendința de a nu contracta nici un angajament față de terțe puteri.⁸ La 13 aprilie, Marea Britanie și Franța au acordat garanții de securitate României.⁹ Garanțiile acordate României au produs un puternic pesimism la Sofia. Astfel oficiosul "Dnes", căutând să le scoată cât mai puțin în evidență, făcea apel la liniște și unire în jurul regelui și guvernului care în opinia ziarului aveau menirea de a lucra pentru menținerea independenței și pentru satisfacerea revendicărilor naționale. În același timp ziarul "Mir", vorbind despre chestiuni balcanice nerezolvate, arăta că Bulgaria are răbdare în ceea ce privește aspirațiile sale. La rândul său premierul Kiosseivnov, și-a exprimat temerea că garanțiile vor provoca în Germania bănuiala că statele garante se angajează într-un front antigerman, ceea ce ar constitui un pericol pentru întreaga Peninsulă Balcanică inclusiv Bulgaria, care în această situație va trebui să-și precizeze poziția politică alături de Germania sau împotriva ei.¹⁰ La 18 aprilie, după ce a primit acordul guvernelor de la Belgrad și Atena, Gafencu a informat pe primul ministru bulgar, prin intermediul lui Filotti, de intenția guvernelor Înțelegerii Balcanice de a invita Bulgaria să participe la lucrările Consiliului Economic al Înțelegerii Balcanice. Kiosseivanov i-a declarat ministrului român la Sofia că este satisfăcut de acest demers și că nu vede nici un motiv să refuze invitația, dar și-a rezervat dreptul de a răspunde definitiv către sfârșitul lunii, după consultarea Consiliului de Miniștrii. Când însă, la 27 aprilie, Filotti a întrebat pe directorul politic din Ministerul de Externe bulgar, acesta a răspuns că Bulgaria nu consideră utilă participarea la acest consiliu pentru a nu da impresia că se mulțumește numai cu atât. Aceasta arăta că realizând că situația internațională evoluează în sensul favorizării politicii sale revizioniste, guvernul bulgar nu dorea nici un fel de colaborare cu Înțelegerea Balcanică pe baza statu-quo-ului teritorial. În același timp s-a declanșat la Sofia o puternică campanie de presă revizionistă îndreptată aproape exclusiv împotriva României, ceea ce a determinat un protest diplomatic al guvernului român susținut și de celelalte guverne ale Înțelegerii Balcanice. Campania de presă a fost dublată de o campanie diplomatică ce avea menirea să convingă aliații României că singura problemă care împiedica Bulgaria să colaboreze cu Înțelegerea Balcanică ar fi intransigența României față de cererile bulgare.¹¹

La începutul lui mai, adjunctul comisarului poporului pentru afaceri externe Potemkin, care călătorea spre Ankara, a avut o întâlnire cu primul ministru bulgar în cursul căruia acesta i-a spus că Dobrogea de sud este singura piedică în calea alăturării Bulgariei la un bloc Balcanic. La întoarcere, Potemkin a găsit o atmosferă mult mai puțin prielnică decât la ducere, cu revendicări teritoriale mai stăruitoare, cercurile conducătoare bulgare fiind gata de a se arunca în aventuri de îndată ce le-ar fi mijit speranța unor întinderi teritoriale.¹² Guvernul bulgar însă își continua politica sa de apropiere de Axă. Astfel la 24 iunie a fost încheiat un acord secret privind livrările de armament german față de Bulgaria, iar la începutul lunii iulie Kiosseivanov a făcut o vizită oficială la Berlin unde a găsit o deplină înțelegere pentru politica revizionistă a țării sale.¹³

La sfârșitul lunii august buletinele informative ale M. St. M. sugerau faptul că în ultimul timp Bulgaria achiziționase importante cantități de materiale pentru armată din Italia, URSS și Germania. Astfel din Italia se importaseră 50 de motoare de avion, din Germania 40 de aparate Messerschmidt. Efectivele armatei bulgare erau estimate în urma concentrărilor la circa 250 – 300000 militari. În această situație internațională complexă, Biroul II din Marele Stat Major al Armatei Române a elaborat studiul Ipoteze probabile de război ale Bulgariei contra României, document pe care vi-l prezentăm mai jos.

*MARELE STAT MAJOR SECTIA II-a Biroul 1 Informații Frontul Sud 28
Aprilie 1939*

*NOTA cu informațiunile ce au stat la baza studiului ipotezelor probabile
de război ale BULGARIEI*

Întocmirea studiului ipotezelor probabile de război ale Bulgariei contra României, a avut de bază:

1. Informațiunile care s-au putut procura în ultimul timp, cu privire la:

Potențialul armatei bulgare: Totalul forțelor de pace și la mobilizare; Organizarea de război a Marilor Unități operative; Dotarea armatei cu armament și material de război; Doctrina de luptă a acestei armate; Teatrele de operațiuni din N și N – V; elementele geografice; fortificațiuni; Căile de comunicațiuni bulgare; Situația politică internă și externă.

– Aspirațiunile poporului bulgar.

2. Un studiu aprofundat a acestor factori din punctul de vedere al Statului Major bulgar, utilizând pentru elementele ce lipseau, metoda deductivă rațională.

Informațiunile procurate de sursele noastre asupra armatei bulgare, din punctul de vedere arătat mai sus, sunt următoarele:

I. POTENȚIALUL ARMATEI

1. TOTALUL FORȚELOR.

În timp de pace:

- 4 Comandamente de Armată.
- 10 Divizii de Infanterie
- 1 Brigadă de Munte
- 2 Divizii Rapide
- 2 Brigăzi Cavalerie.

La mobilizare:

- 5 Comandamente Armată.
- 14 Divizii Infanterie.
- 1 Divizie Munte.
- 2 Divizii rapide.
- 2 Brigăzi. Cavalerie

2. ORGANIZAREA DE RĂZBOI A MARILOR UNITĂȚI OPERATIVE

a) ARMATA:

– Comandamente
– Trupe: 2-4 Divizii Infanterie; 1 Regiment de Artilerie grea monitorizat pe 3 divizioane; 1 Batalion Care Luptă; 1 Batalion mitraliere; 1 Batalion pionieri; 1 Batalion transmisiuni; 1 Grup recunoaștere.

– Servicii.

b) DIVIZIA DE INFANTERIE

– Comandament
– Trupe: 4 Regimente de Infanterie pe 3 batalioane a 3 Companii și 1 Companie armament întovarasire; 1 Regiment artilerie pe 3 divizioane; 1 Grup recunoaștere; 1 Batalion geniu; 1 semi-batalion transmisiuni.

- Servicii.
 - c) DIVIZIA RAPIDĂ
 - Comandament
 - *Trupe: 2 Regimente Cavalerie; 1 Regiment. Artilerie cu 1 Divizion de 75 artilerie călărești și 1 Divizion de 105 motorizat; 1 Batalion Infanterie motorizat; 1 Escadron Auto-Blindate.*
 - Servicii.
 - d) BRIGADA DE CAVALERIE
 - 2 Regimente Cavalerie; Divizion Artilerie Călărească.
3. DOTAREA ARMATEI CU ARMAMENT ȘI MATERIALE DE RĂZBOI
- Armament infanterie: Arme, în număr suficient pentru întreg efectivul mobilizabil (circa 750000 de oameni).
 - Restul armamentului, în număr suficient pentru a asigura necesarul la mobilizare a 15 Divizii de Infanterie + 2 Divizii rapide + 2 Brigăzi Cavalerie cât și valoarea a 4-5 Divizii Infanterie cu armament mai vechi.
 - Armament artilerie: Ușor: 147 baterii; Greu: 65 baterii (inclusiv materialul din forturi); Antiaerian: 9 baterii; Antitank: 252 piese tunuri-mitraliere de 20m/m.
 - Material motomecanizat: 8 care de luptă mijlocii; 30 care de luptă ușoare; 56 tanchete; 16 autoblindate; 400 tractoare; 1096 camioane; 79 auto sanitare; 320 camionete; 1512 motociclete; 800 side cars.

II. DOCTRINA DE LUPTĂ A ARMATEI BULGARE

A fost dedusă din studiul Regulamentului serviciului în campanie bulgar în vigoare (editia 1935) cât și diferitele aplicațiuni publicate în revistele militare de specialitate.

III. TEATRELE DE OPERAȚIUNI DE NORD ȘI NORD-VEST

A fost studiat de pe harta și diferitele geografii militare bulgare. O recunoaștere pe teren, pentru completarea acestor elemente nu s-a făcut până în prezent de nimeni, cu toate că importanța ei ar fi deosebit de mare pentru studiile biroului. Pentru fortificațiunile bulgare de pe aceste teatre de operațiuni, s-au folosit datele foarte sumare ale Serviciului S și Centrului D.

IV. CĂILE DE COMUNICAȚII BULGARE

S-a făcut un studiu amănunțit al căilor de comunicații bulgare, din punctele de vedere:

- al capacității de transport a căilor ferate,
- posibilităților de concentrare utilizând la maximum rețeaua de cale ferată și soselele existente.

V. SITUAȚIA POLITICĂ INTERNĂ ȘI EXTERNĂ

S-au avut în vedere toate informațiile primite în ultimul timp asupra evoluției politicii interne și externe, cât și influențele din ultimele evenimente internaționale au avut în orientarea politică a Bulgariei.

S-a tinut de asemenea seama de:

– Aspirațiunile poporului bulgar; Caracterul și temperamentul acestui popor; Pactele de alianță și prietenie ce s-au încheiat.

BULGARIA – CONSIDERAȚIUNI ASUPRA TEATRULUI DE OPERAȚIUNI DE NORD

1. ASPECT GENERAL

Limitând considerațiunile ce urmează la cadrul actualelor frontiere naturale și convenționale ale BULGARIEI, teatrul de operațiuni de Nord al acestei țări este constituit din așa numita “BULGARIA DE NORD” fiind mărginit:

- 1. La Nord, de Dunăre și frontiera de sud a Dobrogei;
- 2. La Sud, de lanțul muntos STARA PLANINA;
- 3 . La Vest, de cursul inferior al râului TIMOC și de creasta STAREI PLANINA ce formează frontiera cu IUGOSLAVIA
- 4. La Est, de Marea Neagră.

Aspectul general al acestui teatru de operațiuni nu este uniform, putând fi împartit din această cauză în două părți având caracteristici distincte:

– 5 – partea de Est, aflată la râul CERNI LOM, prelungit în direcția localității SLIVEN.

– 6 – partea de Centru și Vest, aflată la Vest de același aliniament.

2. OROGRAFIE ȘI HIDROGRAFIE

a) Partea de Est: cuprinde la rândul său două zone distincte: Zona muntoasă (la Sud) și Deliormanul (la Nord)

Zona muntoasă este constituită din Balcani cuprinși între aliniamentul CERNI – SLIVEN și MAREA NEAGRĂ (Balcanii de Est); înălțimile cele mai mari se găsesc în Vest (1127, Nord SLIVEN) de unde apoi ele scad:

- 8 – către Est, ajungând la 180 m în apropierea litoralului Mării Negre;
- 9 – către Nord, ajungând la 350 – 400 m zona de legătură cu Deliormanul.

Din această zonă muntoasă izvorăsc următoarele ape principale:

- 10 – LOM (și afluenții săi) tributar al bazinului Dunării
- 11 – KAMCIA (și afluenții săi) ce se varsă direct în Marea Neagră.

DELIORMANUL se întinde la Nord de linia localităților RUSCIK – RAZGRAD – SUMLA – VARNA, ultimele ramificațiuni terminându-se în Dunăre. Deliormanul este constituit din o serie de undulațiuni acoperite în general cu păduri și a căror înalțimi variază între 350-500m

Râurile ce izvorăsc și străbat această regiune, tributare Dunărei cu excepția Provadiei) nu ajung de cele mai multe ori să se verse în fluviu, cursul lor seacă, apa fiind total absorbită de crăpăturile terenului calcaros; spre Dunăre se deschid numai văi seci, umplute rareori prin torenții formați din ploile mari ce le sapă din ce în ce mai adânci.

Lipsa de apă a regiunii este caracteristică; apa de băut este scoasă cu burdufuri de la adâncimi mari (80-100m) locuitorii strâng apa de ploaie cu cea mai mare grijă.

Pe timpul campaniei 1916 cavaleria bulgară – în special s-a resimțit foarte mult de această lipsă de apă.

Guvernul bulgar a luat o serie de măsuri pentru remedierea acestor situațiuni; prima regiune luată în considerare este cea în jur de SUMLA. Pe lângă nevoile zilnice ale populației locale, aceste măsuri au avut în vedere și necesități de ordin militar, zona RAZGRAD – SUMLA – VARNA, fiind de o deosebită importanță din punct de vedere operativ.

b) Partea de centru și Vest, se poate de asemeni împarti în două zone distincte:

- La Sud, zona muntoasă,
- La Nord platoul dunărean.

Zona muntoasă este constituită din lanțul STARA PLANINA și ramificațiunile acestora ce coboară către Nord până ce se pierd în Platoul dunărean, dând astfel acestei părți a Teatrului de operațiuni de Nord caracterul unui imens amfiteatru cu priviri deschise către Dunăre.

Platoul dunărean, este constituit de o terasă ușor ondulată, cu înălțimi variind 200-400 m scorbând foarte ușor către Dunăre unde altitudinea medie este de 100-200 m. Unele mameloane ajungând până la 300-400m.

Din punct de vedere hidrografic, întreaga regiune este înglobată în bazinul dunărean. Dunărea, constituie un obstacol foarte important prin volumul apei, lărgime (500-1000m.), adâncime (5-15 m) și regiunile inundabile ce o însoțesc în special în zona sa centrală.

Pe toată lungimea frontierei comune între ROMÂNIA și BULGARIA, țărmul drept este mai înalt ca cel stâng, pe care îl domină cu 50-200m.

Totalitatea restului apelor ce brăzdează acest teatru de operațiuni izvorăsc din munții STARA PLANINA (cu excepția Isker-ului ce izvorăste din RILA PLANINA fiind sigurul curs de apă ce traversează BALCANII) și se varsă în Dunăre, orientarea generală a tuturor acestor ape fiind de la Sud la Nord.

3. CĂI DE COMUNICAȚII

a) Căi ferate

Local, Teatrul de operațiuni de Nord se poate considera destul de bine desăvârșit.

Principala rocadă este reprezentată prin calea ferată VIDIN – BOICI-NOVITI – MEZDRA – PLEVNA – LEVSKI- GORNA OREHOVITA – SUMLA – KAPSICIAN, localitate unde această principală rocadă, intră în altă rocadă ce ar putea fi denumită „a Dobrogei” fiind constituită din calea ferată RUSCIUK – RAZGRAD – KAPSICAN – SINDEL – VARNA.

Din rocada principală pornesc 5 penetrante spre Nord (Dunare) și anume către localitățile LOM, OREHOVA, SAMOVID, SVICHTOV, KUSCIUK; din rocade ale Dobrogei pornesc două penetrante: către KRAAIA și OBORISTE.

Spre deosebire de bunele legături către Nord, rocada principală, este foarte slab legată către Sud, actualmente numai două căi ferate (Sofia – Mezdra si Stara – Zagora – Gorna – Orhevita) traversând Balcanii dintr-o parte, în alta, a lor.

Acest defect este pe cale de a fi remediat, actualmente fiind în lucru încă două căi ferate ce vor traversa Balcanii (Karlovo – Lavecii și Karnabat – Sumla).

Atât timp cât aceste căi ferate nu vor fi terminate, concentrarea grosului bulgar pe Teatrul de operațiune de Nord, va fi executată în bună parte – pentru trupele venind de la Sud de Balcani – și prin alte mijloace de transport, capacitatea actuală de traversare a Balcanilor fiind destul de redusă în special din cauza liniei Stara - Zagora – Gorna Orhevița.

b) Șosele și drumuri.

Șoselele și drumurile principale complectate cu alte drumuri, mai puțin importante, însă în majoritate practicabile, alcătuiesc pe tot întinsul Teatrului de operațiuni de Nord un adevărat cadrulaj ce permite cu ușurință mișcări de trupe în toate sensurile. De remarcat în special numeroasele șosele ce

traversează Balcanii (pe mai mult de 10 direcțiuni) remediind parțial astfel lipsa semnalată de căi ferate din acest punct de vedere.

Prin noile lucrări se întinde la o întrebuințare a actualei rețele rutiere, în special în zona de imediată apropiere a Dunărei.

4. CANTONAMENT ȘI RESURSE

Partea de Est.

Zona muntoasă este puțin populată; locuitorii trăiesc în colibe împrăștiate și se ocupă cu creșterea vitelor și exploatarea pădurilor.

În general, regiunea prezintă o capacitate de cantonament foarte redusă, subzistențele lipsesc aproape total, mijloacele de transport sunt foarte puțin numeroase.

Zona deluroasă (Delioirmanul) are solul mult mai productiv, substanțe putându-se găsi în cantități mari; capacitatea de cantonament este însă redusă, satele fiind rare, în primul rând, din cauza cunoscutei lipse de apă a acestei regiuni.

Diferind de zona muntoasă și de cea deluroasă platoul SUMLA – VARNA – PROVADIA – KAMCIA este o regiune foarte bogată în produse agricole, păduri, pășuni, apă, etc. Populația este densă, capacitatea de cantonament, subzistențele și mijloacele de transport sunt suficiente.

Partea de Centru și Vest.

Zona muntoasă are caracteristici în totul asemănătoare zonei muntoase, aflate în partea de Est a Teatrului de operațiuni de Nord.

Platoul dunărean este însă, unul din ținuturile cele mai bogate și productive ale Bulgariei. Populația este densă, satele sunt mari; cantonamentul și subzistențele din această regiune pot satisface nevoile unor efective destul de numeroase.

Situația politică internațională în care au fost considerate ca probabile să se desfășoare ipotezele de atac ale Bulgariei contra României, a fost aceea care rezultă în momentul de față din tratatele și convențiile în vigoare, încheiate între statele membre ale Înțelegerii Balcanice și în actuala conjunctură internațională.

Bulgaria este considerată, ca făcând parte din grupul de state raliat axei Roma-Berlin. S-a ținut seama într-o oarecare măsură, de raporturile rezultând din „Pactul de Amiciție perpetuă bulgaro-lugoslav”, cât și de situația creată lugoslaviei și Greciei, prin ocuparea ALBANIEI, de către ITALIA.

IPOTEZA I-a BULGARIA ATACĂ ROMÂNIA – acționând cu majoritatea forțelor în Dobrogea.

1. CONSIDERAȚII DE ORDIN POLITIC INTERNAȚIONAL CARE FAC POSIBILĂ ACEASTĂ IPOTEZĂ

În eventualitatea că ROMÂNIA se găsește puternic angajată pe frontul de Vest, – Bulgaria având sprijinul axei Roma – Berlin, (eventual chiar numai la îndemnul Italiei) va ataca ROMÂNIA și va încerca să ocupe Dobrogea, care constituie un punct principal în revendicările sale.

UGOSLAVIA, a fost considerată neutră; GRECIA în imposibilitatea de a interveni; iar TURCIA acționând cu majoritatea forțelor disponibile: (7-8 Divizii Infanterie +1 Divizie de Cavalerie), restul forțelor turcești fiind reținute în Asia Mică, pentru a face față unui eventual atac italian.

2. SCOPUL OPERAȚIUNILOR

A înfrânge grupul de forțe dislocate în DOBROGEA și a ocupa această regiune, - satisfăcând astfel, tendințele de revendicări teritoriale ale Bulgarilor.

3. CONCEPȚIA GENERALĂ A ACȚIUNILOR.

Făcând continuu efortul cu flancul drept, pentru a întoarce pe la Est regiunea împadurită a DELIORMANULUI, precum și centrele TURTUCAIA și SILISTRA, - Armata bulgară, va acționa cu grosul în direcția generală BAZARGIC – MEDGIDIA, pentru a pune inițial stăpânire pe linia CERNAVODĂ

– CONSTANȚA și ulterior, pe întreaga DOBROGE.

Concomitent cu aceasta, se va acționa atât pe calea aerului asupra Capitalei și regiunii petrolifere Ploiești, cât și pe mare asupra regiunii Constanța.

4. TOTALUL FORȚELOR CE AR PUTEA ACȚIONA CONTRA ROMÂNIEI:

– 7-8 – Divizii de Infanterie (grupul principal și grupul secundar), și eventual încă 2-3 Divizii Infanterie din rezerva generală.

– 1 – Brigadă Cavalerie.

– 1 – Divizie Rapidă.

5. REPARTIȚIA ȘI CONCENTRAREA FORȚELOR:

– Un grup principal, format din 5-6 Divizii Infanterie; 1 Brigadă de Cavalerie și 1 Rapidă, vor acționa probabil în direcția BAZARGIC – MEDGIDIA, în care scop se vor concentra în regiunea : RAZGRAD – SUMLA – PROVADIA.

– Un grup secundar, format din 2 Divizii Infanterie având concentrate grosul în regiunea PLEVNA – BJALA.

– Rezerva generală, formată din 2-3 Divizii de Infanterie și 1 Divizie Rapidă se vor concentra probabil în regiunea TÂRNOVO – OROHOVITA – STARA ZAGORA.

– Spre frontiera greacă, va fi probabil lăsată o Divizie de Infanterie de Munte, având grosul în regiunea PETRICI.

– Spre Iugoslavia, vor fi probabil lasate câteva batalioane de milițieni.

– Spre frontiera turcă, vor fi lăsate circa 4 Divizii Infanterie și 1 Brigadă de Cavalerie, având grosul în regiunea HARMANLI.

6. POSIBILITĂȚI DE CONCENTRARE:

– Concentrarea grosului va dura circa 11-12 zile.

7. CONCLUZIUNI GENERALE

– Un atac în forță, nu se va putea produce, decât după concentrarea tuturor Marilor Unități ce intră în compunerea grupului principal.

– Este de întrevăzut totuși, posibilitatea unor acțiuni locale, întreprinse cu un prim eșalon de forțe, în valoare de circa 2 Divizii de Infanterie și 1 Brigadă de Cavalerie (dislocate din timp de pace în vecinătatea frontierei noastre), chiar din primele zile ale concentrării operative a forțelor bulgare.

BULGARIA ATACĂ ROMÂNIA AVÂND MAJORITATEA FORȚELOR ÎN DOBROGEA

REPARTIȚIA MARILOR UNITĂȚI:

– GRUPUL PRINCIPAL:

– 73 Batalioane – 81 Baterii- 26 Escadroane

– Armata III-a: Divizia 4-a Infanterie; Divizia 5-a Infanterie; Divizia 6-a Infanterie

– Armata V-a: Divizia 8-a Infanterie; Divizia 2-a Infanterie; Divizia 1-a Infanterie; Divizia 1-a Rapidă; Brigada 3-a Cavalerie.

- GRUPUL SECUNDAR :
- 24 Batalioane – 27 Baterii – 4 Escadroane
- Armata IV-a: Divizia 9-a Infanterie; Divizia 14-a Infanterie;
- SPRE GRECIA:
- 12 Batalioane- 9 Baterii – 1 Escadron
- Divizia Munte
 - SPRE IUGOSLAVIA:
 - Batalioane de Milițieni
 - SPRE TURCIA:
 - 48 Batalioane– 48 Baterii – 14 Escadroane
 - Armata II-a: Divizia 3-a Infanterie; Divizia 13-a Infanterie; Divizia 10-a Infanterie; Divizia 11-a Infanterie; Brigada. 4-a Cavalerie.

IPOTEZA II-a BULGARIA ATACĂ ROMÂNIA

Având majoritatea forțelor axate pe direcțiunea ZIMNICEA – BUCUREȘTI – PLOIEȘTI.

1. CONSIDERȚIUNI DE ORDIN INTERNAȚIONAL CARE FAC ACEASTĂ IPOTEZĂ PROBABILĂ

Această ipoteză apare ca probabilă în situația actuală, numai în cazul în care ROMÂNIA va fi puternic angajată într-o acțiune pe frontul de Vest,

BULGARIA bazându-se pe sprijinul puternic, moral și material al ITALIEI și GERMANIEI (eventual chiar din îndemnul lor) va ataca ROMÂNIA, căutând printr-o acțiune energică asupra BUCUREȘTILOR și apoi PLOIEȘTI, să producă perturbări în rândurile populației civile și eventual în gruparea și concentrarea forțelor.

S-a presupus în această ipoteza, că IUGOSLAVIA va rămâne neutră, – GRECIA nu poate interveni; iar TURCIA va acționa, cu majoritatea forțelor disponibile în TRACIA (7- 8 Divizii de Infanterie și 1 Divizie de Cavalerie)

2. SCOPUL OPERAȚIUNII:

A bate grosul de forțe român, dislocate în Muntenia și a ocupa BUCUREȘTI, eventual și PLOIEȘTI,

A cuceri DOBROGEA până la linia de cale ferată CERNAVODĂ – CONSTANȚA (urmărind un efect moral și justificarea adevăratului scop al războiului: revendicările teritoriale).

3. CONCEPȚIA GENERALĂ A OPERAȚIUNII

Precedând acțiunea principală, pentru un atac bruscat în DOBROGEA, Bulgarii vor căuta să surprindă trecerile Dunărei de la RUSCIUK și SISTOV și după crearea unui solid cap de pod pe linia : OLOGI – ALEXANDRIA – CALNISTEA – MIHAI BRAVU, să-și treacă grosul forțelor la Nord de Dunăre.

Ulterior să înainteze pe două direcții:

- RUSCIUK – BUCUREȘTI – PLOIEȘTI,
- ZIMNICEA – ALEXANDRIA – PITEȘTI, căutând să pună succesiv stăpânire pe:
- ROȘIORI – de – VEDE – BUCUREȘTI, apoi pe direcția
- BALCIU – TITU – PLOIEȘTI.

Concomitent vor acționa și în DOBROGEA.

4. TOTALUL FORȚELOR CE VOR ACȚIONA CONTRA ROMÂNIEI
– 8-9 – Divizii Infanterie (grupul principal și grupul secundar) și eventual 1-2 Divizii Infanterie din rezerva generală, 1 Brigadă Cavalerie, 1 Divizie Rapidă.

5. REPARTIȚIA ȘI CONCENTRAREA FORȚELOR.

– Un grup principal, format din 7 Divizii Infanterie și 1 Divizie Rapidă, va acționa probabil în direcția generală : ZIMNICEA – BUCUREȘTI, în care scop se va concentra, în regiunea PLEVNA – LIWSKY – BELA. Pe restul frontierei vor fi lăsați probabil numai Batalioanele de Milițieni.

– Un grup secundar, format din 1 – 2 Divizii Infanterie 1 Brigadă Cavalerie, va acționa probabil în DOBROGEA, concentrându-se în regiunea RAZGRAD – SUMLA – PROVADIA.

– Rezerva generală compusă din 1 – 2 Divizii Infanterie și 1 Divizie Rapidă se vor concentra probabil în regiunea, TÂRNOVA – OREHOVITA – STARA ZAGORA.

– Spre frontiera turcă vor fi lăsate circa 4 Divizii de Infanterie având grosul în regiunea HARMANLI.

– Spre frontiera greacă, Divizia de Munte, având grosul în regiunea PETRICI.

– Spre frontiera iugoslavă, vor fi probabil lăsate batalioane de milițieni.

6. POSIBILITĂȚILE DE CONCENTRARE

– Concentrarea grosului forțelor, va dura circa 9 -10 zile.

7. CONCLUZIUNI GENERALE:

Operațiunile grupului principal nu vor putea probabil începe, decât după 1 – 2 zile de la teminarea concentrării grosului forțelor, deoarece măsurile pentru trecerea Dunărei, necesită câteva zile de pregătire.

*IPOTEZA II-a
BULGARIA ATACĂ ROMÂNIA AVÂND
MAJORITATEA FORȚELOR AXATE PE DIRECȚIUNEA GENERALĂ
ZIMNICEA – BUCUREȘTI*

REPARTIȚIA MARILOR UNITĂȚI:

– GRUPUL PRINCIPAL:

– 85 Batalioane – 87 Baterii 19 Escadroane

– Armata IV-a: Divizia 9-a Infanterie; Divizia 14-a Infanterie; Divizia 6-a Infanterie;

– Armata I-a: Divizia 1-a Infanterie; Divizia 2-a Infanterie; Divizia 7-a Infanterie; Divizia 3-a Infanterie; Divizia 1 Rapidă.

– GRUPUL SECUNDAR:

– 24 Batalioane – 30 Baterii – 12 Escadroane

– Armata III- a: Divizia 4-a Infanterie; Divizia 5-a Infanterie; Brigada 3-a Cavalerie

– REZERVA GENERALĂ:

- 13 Batalioane– 15 Baterii– 9 Escadroane

– Divizia 13-a Infanterie; Divizia 2-a Rapidă

– SPRE JUGOSLAVIA:

– Batalion de Milițieni.

– SPRE TURCIA:

– 48 Batalioane – 48 Baterii – 14 Escadroane

- Armata V-a: Divizia 10-a Infanterie; Divizia 12-a Infanterie; Divizia 7-a Infanterie; Divizia 11 – Infanterie; Brigada 4-a Cavalerie
- SPRE GRECIA:
- 12 Batalioane – 9 Baterii – 1 Escadron
- Divizia 1 Munte

Acest document valoros nu a fost de nici un ajutor Armatei Române, așa cum de nici un ajutor nu a fost nici politica guvernului de la București de apropiere a relațiilor cu Bulgaria, care s-a dovedit a fi un eșec. Neîncrederea continua să fie dominantă, alimentată de intervenția unor factori externi. Înțelegerea îngustă a interesului național și lipsa de moderație în cererile formulate de guvernul de la Sofia precumpăneau față de conștiința intereselor comune. De pe urma acestei situații au profitat marile puteri revizioniste, mai întâi Germania și apoi URSS, care au reușit pe rând să includă cele două state în sfera lor de influență.

¹Grigore Gafencu, *Ultimele zile ale Europei*, Editura Militară, București, 1992, p. 68.

²Zaharia și Botoran, *Politica de apărare a României în contextul european interbelic. 1919 – 1939.*, Editura Militară, București, 1989., p. 171.

³Apud Cristian Troncotă, *Istoria Serviciilor Secrete Românești*, Editura Ion Cristoiu, București, 1999, p. 168.

⁴Arhiva SRI, fond D, Dosar 9086, f. 5.

⁵*Ibidem*, f. 6.

⁶Arhivele Statului filiala Constanța, fond Direcția Marinei Comerciale, Dosar 99/ 1939 – 1940, f. 328- 329.

⁷Ion Calafeteanu, *Diplomația Românească în sud-estul Europei. 1938 – 1940*, Editura Politica, București, 1980, p. 103 – 104.

⁸Arhiva SRI, Fond D, Dosar 9086, f. 87.

⁹A. M. A.E., telegrama 694, f. 240 – 241.

¹⁰Calafeteanu, *op. cit.*, p. 108.

¹¹*Ibidem*, p. 110.

¹²*Ibidem*, p. 114 – 115.

¹³*Ibidem.*, p. 121 – 122.

STOICA LASCU

Profesorul Ioan Scurtu – rigoare, echilibru și onestitate în cercetarea, scrierea și înțelegerea Istoriei (I)

Storiografia noastră din ultima jumătate de secol a parcurs un traiect în consens cu evoluția înseși a societății românești – un lucru lesne sesizabil, în opinia mea, pentru un evaluator obiectiv și lipsit de patimă ori de *parti-prisuri* politico-resentimentale păgubitoare și contraproductive, ce distorsionează caractere și atitudini. A unei evoluții în care, este adevărat, politicul a primat, în contextul istoric dat, în bună măsură – dar nu în mod exclusiv și determinist –, în conturarea direcțiilor de abordare tematică ale istoriografiei; respectiv, ale unei discipline științifice pentru a cărei depolitizare (iarăși, de subliniat, *nota bene*, în contextul politic dat) și profesionalizare, la începutul deceniului al șaptelea, au fost antrenați, alături de venerabilii și consacrații profesori, și tineri cercetători și universitari care aveau să devină, cu timpul, ei înșiși reprezentanți consacrați – iar unii și emblematici – ai științei istorice românești.

Între acești tineri care și-au identificat viața cu slujirea muzei Clio s-a aflat și aproape septuagenarul de astăzi Ioan Scurtu – cunoscutul profesor de la Universitatea din București (iar din 2004, profesor la Universitatea „Spiru Haret”, respectiv din acest an la Universitatea „Ovidius” – instituție care, în urmă cu doi ani, i-a acordat înalta distincție de *Doctor Honoris Causa*).

Evoluția profesională, științifică și social-publică a domniei sale se constituie, am putea spune, ca o expresie a unui destin care, la nivel individual, poate reprezenta o imagine a unui eșantion uman reprezentativ la scara istoriei noastre din ultimele cinci decenii. A avut șansa să urmeze cursurile unei instituții de învățământ cu „ștaif” și tradiție – respectiv, prima școală publică din jud. Neamț, ce datează din 1869 (și care poartă, din 1893, numele de „Petru Rareș” – azi, Colegiu Național; dar, în spiritul vremii, după 1948 s-a renunțat la numele cunoscutului voievod), și unde, în 1957, adolescentul Ioan Scurtu își va susține, la „Școala Medie nr. 1 din Piatra Neamț” – cum se numea atunci –, Examenul de Maturitate. Nu știu ce l-a determinat pe junele moldav în a alege o facultate care pregătea studioși în primul rând pentru carieră didactică, dar este cert că alegerea s-a dovedit fastă pentru destinul său și, în ansamblu, atât de fructuoasă pentru disciplina științifică respectivă. Iarăși, nu știu resorturile care l-au determinat să nu se îndrepte, în cadrul subramurilor acesteia, spre studiul istoriei medievale – simbolistica și întreaga istorie medievală a zonei puteau marca definitiv opțiunile tematice

ale unui adolescent atras, este neîndoios, spre cercetarea trecutului; oricum însă, pentru viitorul istoric, umbrele voievozilor, arhierieilor și cronicarilor se vede că nu l-au marcat într-atâta încât să nu se dedice cercetării și scrierii istoriei secolului al XX-lea. La absolvirea Facultății de Istorie a Universității „C.I. Parhon” din București (care, nu-i de prisos a reaminti, mereu și mereu, nu se numește astăzi, încă, *Universitatea „N. Iorga”...*), în 1962 – făcând parte dintr-o serie de viitori recunoscuți profesioniști, precum regretații Mircea N. Popa și Gh. Zbucnea, respectiv Constantin Bușe, Olga Cicanci, Anca Ghiăț, Nicolae Isar, Gheorghe Neacșu ș.a. –, fostul student este oprit, ca preparator, la Catedra de Istoria Românilor (a cărei conducere o va gira, mai apoi – în perioada 1990-2003); anume – la Specialitatea Istoria Contemporană (acolo unde activau profesorii Ladislau Bányai, Vasile Hurmuz, Aron Petric, Eufrosina Popescu, mai târziu Gheorghe I. Ioniță, Doina Smârcea, Vasile Budrigă); în cadrul acesteia se va axa pe cercetarea perioadei interbelice, în mod particular a componentei sale politice.

Sunt anii – la acest început de deceniu șapte, atât de special și hotărâtor în istoria contemporană a țării, prin opțiunile politice ale conducerii de partid și de stat – de deschidere spre o cercetare mai aplicată, științificește, a trecutului (a primei jumătăți a secolului XX, în special, puternic ideologizată, până atunci), inclusiv spre cea a partidelor, implicit aducerea în atenția publică a unor figuri politice din cadrul României monarhiste asupra cărora se operează, treptat, în sensul recuperării activităților și meritelor lor la un diapozon cât mai apropiat de realitățile istorice ca atare; corespunzător, se introduc în circuitul științific noi surse istorice – autori puși la index și cărți interzise (în frunte cu N. Iorga) dar și arhive, presă, memorii –, după cum publicarea studiilor și a cărților devine tot mai lesnicioasă. Profesorul Scurtu – ca și mulți din seriile absolvenților de Istorie din acel început de deceniu plin de speranțe (de pildă, ca să rămânem tot la anul 1962, la Cluj au absolvit atunci, între alții, Sever Dumitrașcu, Nicolae Edroiu, Viorel Faur, Liviu Maior, Vasile Vesa; iar la Iași – Aurel Filimon, Ion Toderășcu, Dumitru Vitcu) – are astfel șansa structurării personalității științifice beneficiind, dincolo de înzestrarea nativă ca atare, tocmai de fertilele deschideri politico-ideologice, cu răsrângeri benefice în sfera cercetării științifice: „În noul context – *arăta dânsul într-un interviu din 1999* – puteai să încerci să scrii o istorie adevărată”.

Și așteptările ori speranțele puse în dânsul de către cei care au întrevăzut în meticolosul student un viitor autentic profesionist (inclusiv de către unchiul său dinspre mamă, fermecătorul și enciclopedistul profesor de istorie modernă universală, totodată atât de popularul scriitor Dumitru Almaș) – nu s-au lăsat așteptate. Încă de la primul material științific publicat (în 1965, în revista Facultății) – din cele peste 250 de studii și articole inserate în reviste de specialitate, în volume colective sau publicații de cultură istorică –, anume *Poziția P.C.R. față de partidele „istorice” în timpul primului guvern Sănătescu* (o problematică nouă în istoriografia vremii, ce o abordase încă în *Lucrarea de Licență*), se lăsa să se întrevadă apariția unui cercetător dezinhibat, cu apel la surse documentare noi, cu un stil sobru, fără eflorescențe stilistice dar cu aprecieri – dincolo de formulele ideologizante, specifice formalismului propriu cerințelor supervisorilor politici – nuanțate și lipsite de un fâțiș partizanat, contrar evidențelor evenimențiale ca atare. Suflul înnoitor, plin de speranțe, al anului 1965...

Pentru onestul istoric în formare, apelul la documente – poate și sub influența meticolosului dascăl Vasile Maciu ori a lui Constantin C. Giurescu,

revenit la Facultate în 1963 și coleg de Catedră – este esențial în cunoașterea cât mai apropiată de realitate a trecutului; tocmai de aceea, studiile sale au o bază documentară solidă – iar el însuși este autorul (ori coautor sau coordonator) al unor indispensabile *culegeri de documente*, ce au încorporat, la vremea apariției lor, mărturii de epocă necunoscute până atunci sau vehiculate în cercuri restrânse de inițiați – cum este prețiosul corpus documentar *Culegere de documente și materiale privind istoria României* (însușind peste 600 pp.), respectiv volumul (1918-1922), apărut în 1973, și volumul (1938-1940), apărut anul următor. Această specială atenție acordată editării izvoarelor istorice va constitui, pe parcursul întregii activități, o preocupare constantă – materializându-se în alte numeroase volume, însumând mii de pagini –, în calitate de coautor sau coordonate de din ce în ce mai laboriosul istoric – *Culegere de documente și materiale privind istoria României (1940-1944)* (1978), *Din istoria studențimii române. Presa studențească (1851-1978)* (1979), *Culegere de documente și materiale privind istoria României (1929-1933)* (1979), *Culegere de texte privind istoria mișcării muncitorești din România. De la începuturi până în 1945* (1981), *Istoria României între anii 1918-1944. Culegere de documente* (1982), *Probleme fundamentale ale istoriei României. Manual și crestomație* (1987), *România. Documente străine despre români* (1992), *România. Istorie în documente. Album* (1992), *Pagini de istorie. Culegere de texte. Istoria Românilor* (1993), *România. Documentele Unirii* (1993), *1947. România. Viața politică în documente* (1994), *1945. România. Viața politică în documente* (1994), *Minoritățile naționale din România. 1918-1925* (1995), *Documente privind istoria României între anii 1918-1944* (1995), *Totalitarismul de dreapta în România. Origini, manifestări, evoluție. Documente. 1919-1927* (1996), *Minoritățile naționale din România. 1925-1931. Documente* (1996), *1946. România. Viața politică în documente* (1996), *România și Marile Puteri (1918-1933). Documente* (1999), *România și Marile Puteri (1933-1940). Documente* (2000). Enumerarea de mai sus nu are rolul inventarierei operei „unui istoric care a intrat *demult* în panteonul nemuritorilor culturii române” – cum releva, în urmă cu aproape un deceniu, profesorul Constantin Hlihor –, ci de a sublinia continua și silnica preocupare, prioritară, a profesorului Scurtu, ca expresie a unui principiu metodologic esențial, în a așeza la baza descrierilor evenimențiale documentul de epocă, elaborarea lucrărilor monografice putând câștiga doar astfel în credibilitate. Cu o asemenea viziune asupra cercetării trecutului – ce se situează în valoroasa tradiție a istoriografiei noastre –, este și firesc ca studiile și volumele de sine stătătoare ale domniei sale să se caracterizeze prin rigoare documentară, prin aserțiuni subsumate faptelor documentate în desfășurarea lor, în contextul istoric respectiv. Și, prin aceasta, să sporească încrederea cititorului în disciplina științifică Istorie, atât de zdruncinată în deceniul al cincilea. (Relev, în acest context, pentru cunoștința generațiilor de istorici mai noi – unii, grăbiți în a da verdicte în necunoștința de cauză –, că pe vremea când nu se vorbea, explicit, de istorie orală, profesorul Scurtu intervievea foști politicieni – precum Corneliu Coposu, de pildă –, iar în 1990 efectua peripluri pentru documentare în centrele mai importante de județ și /mă/ îndemna la culegerea și tezurizarea acelor mărturii edite și imagistice ce aveau să fie martore ale noului cadru în evoluția societății românești, inclusiv ale apariției și afirmării partidelor; în perioada Paștelui, s-a aflat, în acest scop, și la Constanța, însoțit fiind de distinsa și devotata sa soție, doamna Paula – absolventă, și dânsa, de Istorie.)

Cărțile de specialitate care au urmat, și care se constituie într-un impresionant florilegiu al istoriografiei noastre, l-au impus pe tânărul universitar atât în rândurile colegilor din breasla slujitorilor lui Clio – ce se structura, și ea, tot mai mult, prin profesionalism și rigoare –, cât și, lucru mai dificil de realizat, în conștiința unei societăți care nu mai tolera compilațiile istorice ori „analizele” conjuncturale și era extrem de receptivă la noile deschideri tematico-interpretative ale istoriografiei noastre. Din această perspectivă, cărțile de început ale profesorului Scurtu au reprezentat un vârf de lance în realmente zbaterea tinerilor istorici pentru impunerea propriilor cercetări – ce au avut girul ca atare al instituțiilor științifice respective – unor autorități cu răspunderi decizionale în domeniul editorial, dar cu o conduită ezitant-evazivă față de aducerea la cunoștința publicului larg a unor perioade și teme neagreate explicit de oficialități.

Bref, este cazul tezei sale de Doctorat – susținută în anul 1971, sub conducerea profesorului Ladislau Bányai, cu tema *Întemeierea și activitatea Partidului Țărănesc (1918-1926)*. N-a putut fi publicată decât sub egida unei instituții editoriale care nu făcea parte din sistemul editurilor de stat (ori a Partidului Comunist Român – respectiv, Editura Politică, metamorfozată, în 1990, în euro-mondialista Humanitas...); anume, la Editura Litera, un soi de rămășiță și expresie a sistemului mandatariatului și supapă pentru autoritățile ce nu-și luau o răspundere explicită, într-un stat atât de centralizat instituțional, în a edita cărți și autori mai puțin dezirabili politicii oficiale sau cu o mare doză de veleitarism (în domeniul creațiilor poetice, de pildă). Este de înțeles că publicarea monografiei unui partid – altul decât cel aflat la cârma Țării după al Doilea Război Mondial (și a cărei istorie, cum se știe, nici n-a fost publicată, în ciuda indicațiilor și cererilor formulate explicit și repetat, în epocă, de către Nicolae Ceaușescu) – catalogat, potrivit limbajului vremii, „burghez” sau „istoric”, nu putea fi nicidecum a fi agreată de către culturnici. Și totuși, tenacitatea urmașului plăeșilor nemțeni s-a materializat – contra cost, din buzunarul propriu – în apariția, în România socialistă (unipartidistă), a primei monografii a unui partid ce activase în România monarhică (pluripartidistă); sub un titlu, e drept, tactic (și inteligent) cosmetizat – spre a atenua aprehensiunile, mai mult sau mai puțin mărturisite, ale unor oficiali, istorici/activiști –, anume *Din viața politică a României. Întemeierea și activitatea Partidului Țărănesc (1918-1926)* (198 pp.). (Să arătăm, în context, că în anul precedent mai tânărul coleg de la Catedra profesorului Maciu, Lucian Boia, își publicase deja – în aceleași condițiuni –, la fel de documentata Teză de Doctorat, referitoare la un fruntaș politic al românilor ardeleni, mai puțin cunoscut, respectiv *Eugen Brote* /212 pp./.) Apariția, în 1975, a unei lucrări cu o asemenea tematică, fie și sub egida unei edituri semiprivat – sau tocmai de aceea –, a îmbucurat pe mulți români, fiind receptată de către publicul avizat drept un semnal din partea autorităților înspre recuperarea trecutului apropiat. Pentru foștii membri ai partidelor istorice, apariția cărții le mai însenina din suferințe și o vedeau ca o răsplată – fie ea și întârziată – a Istoriei, demersul științific al autorului fiind apreciat în consecință; fostul secretar general al organizației județene Constanța a P.N.Ț Dan Alecu, fostul deputat național-liberal de Constanța Traian I. Berberianu, fostul prim-ajutor de Primar, național-liberal, al municipiului nostru Scipio P. Vulcan (tustrei avocați, pe vremuri, și apreciați publiciști) – pe care, la recomandarea profesorului-muzeograf Gh. Dumitrașcu, i-am frecventat spre finele deceniului opt (trăiau acum la București) – erau vădit emoționați și mișcați de apariția cărții, relevând, pe de o parte, gradul de obiectivitate și

competență al autorului, respectiv, cum spuneam, gradul de liberalizare al regimului, și întrebându-se dacă vor apuca zilele (nu le-a apucat nici unul) când vor citi monografiile ca atare ale celor două partide.

Să mai dau două exemple, la fel de instructive. Publicistul din perioada interbelică, pe atunci octogenar, Sterie Diamandi – autor, între altele, a unor foarte populare în epocă, citabile și astăzi, portrete de „oameni politici”, „eroi ai revoluției Ruse” sau „dictatori” (dar și a „Mântuitorului Iisus Hristos”) –, îmi ceruse, la prima din cele trei întâlniri pe care le-am avut, un exemplar al monografiei profesorului Scurtu, spre a o da altor colegi de generație – dânsul o avea deja; firește că i-am înmănat, după ce am făcut rost de volum (iar acest vlăstar al Pindului, fiul profesorului și luptătorului național-cultural în Macedonia otomană Vasile Diamandi-Aminceanul, m-a onorat, la rândul-i, în a-mi da unicul exemplar, pe care-l mai posedă, dintr-o celebră lucrare a sa, rarismă /apărută în 1940/ – *Oameni și aspecte din istoria aromânilor*); talentatul și apreciatul portretist român, cu o scriitură ce releva nu doar talent ci și o credibilă contextualizare istorică, considera că promițătorul autor („curajosul profesor”) este înzestrat cu toate datele spre a întocmi și biografiile ale oamenilor politici din perioada interbelică. Era parcă o premoniție; peste ani, profesorul Scurtu va elabora, într-adevăr, o sumă de biografii (studii și monografii) ale unor figuri reprezentative pentru istoria românească – de la Cuza la cei patru regi și de la frații Brătianu la Ceaușescu; respectiv: despre Maniu, Mihalache, A.C. Cuza, Averescu, Argetoianu, Principele Nicolae, Principesa Ileana, Barbu Știrbey, dr. Nicolae Lupu, Gheorghe I. Brătianu, Mihail Manoilescu, Patriarhul Miron Cristea, Titulescu, Nae Ionescu, Antonescu, dr. Petru Groza, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Ion Grămadă, Dimitrie Onciul, Constantin C. Giurescu, Leonte Filipescu, Ion Gheorghe Maurer, Emil Bodnaraș, Gheorghe Apostol; semnificativ pentru dimensiunea credițională a unui istoric român, cele mai multe studii sunt dedicate lui N. Iorga, începând cu cele două publicate în 1967 – *N. Iorga și atacarea Serbiei de către Austro-Ungaria*, respectiv *N. Iorga despre cauzele și caracterul primului război mondial* –, și sfârșind cu cel apărut anul trecut – *N. Iorga: „Foarte frumos s-a făcut ce s-a făcut la Alba Iulia”* – în ultimul (vol. VIII se află acum, la începutul lunii iunie 2009, sub tipar) din opurile masivei colecții coordonate de profesorul Constantin Bușe și doctorul (absolvent și de Istorie!) Constantin Găucan. Al doilea exemplu, subsumat și el relației directe cu ecoul cărților profesorului Scurtu, îl vizează pe Pantelimon Halippa. Falnica-i statură de altădată a distinsului bărbat, redusă acum fizicește, era ținută într-un vechi fotoliu, aflându-se în ultimii ani (va fi chemat Dincolo în 1979, la 96 de ani) ai vieții (când am avut norocul a-l cunoaște și a-l asculta în casa fiicei sale) într-o semiparalizie fizică – cu o prospețime intelectuală însă ce-l făcea pe imberbul vizitator în a-și simți din plin nevolnicia; cu o memorie uluitoare, ce evoca date exacte și spuse ale oamenilor demult trecuți în lumea umbrelor – inclusiv din „periegeza” siberiană, în a cărei descriere nu simțeam nici o patimă, nici un resentiment vindicativ, de parcă ar fi fost vorba de experiența unei persoane terțe; o expunere cu o judecată istorică clară și coerentă asupra societății și regimului politic nealterată de vicisitudinile deceniului șase; cu aprecieri surprinzător de pertinente asupra politicii mondiale și cu o încredere aproape naturală, de un firesc pe care nu-l percepeam la parametrii optimistului aproape centenar amfitrion, în viitorul românesc al congenerilor basarabeni (într-una din zile, un grup dintre aceștia îi relatează fostului adversar al Ohranei cum lucrarea-replică

a lui Petre Moldoveanu /sic/ – profesorul Constantin C. Giurescu/, un soi de *samizdat* la alegerile lui Lazarev, fusese trecută peste Prut disimulată fiind în miezul unei pâini...). Venind vorba despre viața politică interbelică, îmi arată trei cărți – ca semn al faptului că istoricii din noua generație sunt capabili în a scrie istoria adevărată a românilor; două dintre ele aveau sublinieri în text – cartea în discuție a profesorului Scurtu, respectiv lucrarea lui Mircea Mușat și Ion Ardeleanu, *Viața politică în România. 1918-1922* (apărută în 1974) (primul din cei doi coautori îl vizitase, convorbiseră și i-a dat mai multe cărți). A treia carte tocmai apăruse – era cu un an înaintea morții celui care în 1918 fusese unul dintre artizanii Unirii și vicepreședinte al Sfatului Țării –, nu avea nimic însemnat și m-a întreat dacă sunt pomeniți și eroi basarabeni în ea...; era vorba despre noua carte a profesorului Scurtu – nu am reținut dacă cei doi se convorbiră –, *Presărați pe-a lor morminte ale laurilor foi. Eroii ai luptei pentru unitatea și independența patriei (1916-1918)* – prilej de evocare patetică, din partea fostului om politic și sensibil literat român din stânga Prutului a tragismului figurilor de eroi basarabeni, a căror includere în istoria neamului nostru o vedea, plin de optimism, realizată în cele din urmă. Și iarăși semnificativ: analog față de primul exemplu-evocare, și în acest caz profesorului Scurtu îi este dat a coordona, peste ani, prima sinteză originală, monografie cu caracter științific, apărută la București după al Doilea Război Mondial, respectiv *Istoria Basarabiei. De la începuturi până în 1994...*

Dissimilis Doctor Honoris Causa – Prof.univ.dr. Ioan Chiper –

„**È**u unul aș scrie pentru istorie următorul epitaf: Nu voi ascunde nimic». Este un citat care i se potrivește atât de bine unuia dintre cei mai mari istorici români contemporani, Ioan Chiper, profesor universitar doctor, decan al Facultății de Istorie a Universității Creștine „Dimitrie Cantemir” și cercetător la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” din București.

Simțul adevărului, analiza și căutarea, dorința de a cunoaște adevărul istoric și de a transmite mai departe studenților, colegilor și tuturor pasiionaților de istorie și-au pus amprenta asupra evoluției reputatului istoric Ioan Chiper încă de la începutul carierei sale.

Ca student al Facultății de Istorie din cadrul Universității „Constantin I.Parhon” din București, Ioan Chiper a fost interesat de istoria veche și de arheologie. Pasiunea către acestea au determinat și prima legătură, care apoi s-a menținut, cu Dobrogea - șantierul arheologic de la Dinogeția-Garvăn.

La absolvirea Facultății, ca șef al promoției sale, a optat pentru cercetare la renumitul Institut de Istorie al Academiei „Nicolae Iorga”. Interesul tânărului istoric a mers către istoria contemporană, din fericire pentru istoriografia românească așa cum ne sugerează cuvintele acad. Florin Constantiniu, și aș adăuga eu, spre marea șansă a noastră, a celor care am îmbrățișat această meserie și avut onoarea să beneficiem de atenția și îndrumarea profesorului Ioan Chiper, mereu gata să ajute și dispus să ofere din știința sa.

Opera profesorului Chiper, care însumează foarte multe monografii, tratate, studii, etc., reprezintă rodul unei munci de o viață în care s-au îmbinat într-un chip armonios pasiunea pentru istorie și rigoarea, simțul critic și măsura, talentul și erudiția. Dintre aceste foarte numeroase contribuții ale istoricului Ioan Chiper la istoriografia românească aș menționa aici o parte: (monografii, tratate) - *Contemporary Epoch, 1919-1944*, în vol. *Chronological History of Romania*, București, 1972 (coautor); *Istoria poporului român* (sub redacția acad. Andrei Oțetea), București, 1970, (coautor); reditare în limba română (1971); ediții Italia (1971, 1976); S.U.A. (1974); Iugoslavia, Japonia (1977); *Enciclopedia istoriografiei românești*, București, 1978 (coautor); *România în anii celui de-al doilea război mondial*, vol. I, București, Editura Militară 1989 (coautor); *Sovietizarea României. Percepții anglo-americane, 1944-1947*, București, 1993 (coautor); *Contested territories. Border disputes at the Age of the Former Soviet Empire* (ed. Thuomas Forsberg), series-Studies of Communism in Transition, Adelshort-Great Britain, Vernon-U. S.A., 1995 (coautor); *Autoritare Regime in Ostmitteleuropa 1919-1944* (ed.

Oberlander ș.a), Mainz, 1995 (coautor); *Misiunile Vișinski în România. Din istoria relațiilor româno-sovietice, 1944-1946. Documente secrete*, INST, București, 1997 (coautor); *Cazul Ștefan Foriș. Lupta pentru putere în PCR de la Gheorghiu-Dej la Ceaușescu. Documente, 1940-1968*, București, 1999; *România și Germania nazistă. Relațiile româno-germane între comandamente politice și interese economice (ianuarie 1933-martie 1938)*, București, 2000 – Premiul Academiei Române; *Instaurarea regimului Ceaușescu. Continuitate și ruptură în relațiile româno-sovietice*, București, ISNT, 2003 (coautor); *Istoria Senatului României*, București, Monitorul Oficial, 2004 (coautor); (studii) - *Relații româno-germane în 1933*, în „Studii”, tom 21/1968, 4, pp. 715-735; *L'expansion économique de l'Allemagne nazi dans les Balkans: objectives, méthodes, résultats (1933-1939)*, în „Studia Balcanica” (Sofia), 7, 1973, pp. 121-127; *Atitudinea Germaniei față de problema unirii Transilvaniei cu România (1918-1919)*, în „Revista de istorie”, tom 31/1978, nr. 11, pp. 2065-2074; *Cel mai vechi sigiliu în limba română*, în „Magazin istoric”, an XIV (1980), nr. 2 (155), pp. 6-8; *La situation politique de Roumanie au printemps et à l'été 1944 (à la lumière de documents allemands)*, în „Revue Roumaine d'Histoire”, tome 23 (1984), nr. 3, pp. 210-225; *Dans le coulisses de l'adversaire: la capacité de réaction de l'Allemagne nazi face à la situation de Roumanie (été 1944)*, în „Revue Roumaine d'Histoire”, tome 24(1985), 1-2, p. 125-135; *Al III-lea Reich și Nicolae Iorga: proiecte de presiuni și influențare a savantului*, în „Revista istorică”, tom 2, nr. 1-2, pp. 73-84; *La France et le système régional d'alliance de la Roumanie au milieu des années '30. Convergences et divergences*, în „Revue Roumaine d'Études Internationales”, tome 24 (1990), 3-4, pp. 203-211; *Diplomația română în anul 1941: obiective, metode, mijloace (I)*, „Revista Istorică”, tom II, nr. 3-4, pp. 121-135; *Disputa pentru Balcani: interesele Germaniei și Uniunii Sovietice la Dunărea Maritimă și relațiile româno-sovietice (septembrie-decembrie 1940)*, „Revista Română de Studii Internaționale”, nr. XXVI, nr. 5-6 (121-122), pp. 315-333; *Conjunctura semnării armistițiului de la Moscova*, „Revista Istorică”, tom V (1994), nr. 9-10, pp. 891-898; *The Stalinist Model of Romanian's Sovietization*, „Totalitarianism Archives”, vol. IV-V, nr. 13-14, Winter-Spring, pp. 130-177; *The Impact of Russian-German Relations and the Historical Evolutions of Romania*, în „Idées politiques et mentalités entre l'Orient et Occident. Pologne et Pays Roumaine au Moyen Âges à l'Époque Moderne” (sur la redaction de Janusz Jarnowski), Instytut Historii PAN, Warszawa, pp. 127-134; *Documente privind poziția conducerii URSS față de revoluția română, 23-24 decembrie 1989*, în „Clio 1989”, an I, nr. 1-2; *The Little Entente and the Versailles System. Concord and Discord at the Crucial Time (1935-1937)*, în vol. *Czechoslovakia and Romania in the Versailles System*, ed. Oldrich Tůma and Jiri Jindra, Institute for Contemporary History of the Academy of Science of the Czech Republic, Praga, 2006, pp. 131-138; 2007, *Atitudinea S.U.A în cursul celui de-Al Doilea Război Mondial față de problema frontierei româno-bulgare în Dobrogea*, în volumul „Români și bulgari. Provocările unei vecinătăți”, coord. Mariana Cojoc, Florin Anghel, Magdalena Tiță, București, Cartea Universitară, pp. 319-334.

Cercetarea istorică s-a îmbinat într-un mod fructuos în cariera istoricului Ioan Chiper cu activitatea didactică. La Facultățile de Istorie din cadrul Universității din București, Universității Creștine „Dimitrie Cantemir” din București și Universității „Ovidius” Constanța, profesorul Ioan Chiper a predat de-a lungul anilor și predă în continuare cursuri din domeniul principal de activitate științifică al domniei sale, *Istoria contemporană a românilor și universală*,

Istoria relațiilor internaționale în sec. XX-XXI, precum: Istoria contemporană universală; Marile puteri și sud-estul Europei în prima jumătate a secolului XX; Relațiile româno-germane, 1933-1944; Sovietizarea Europei Central-Orientale și de Sud-Est și geneza evoluției unității europene; Politica SUA în Mediterana Orientală și Balcani de la Neutrality Act la Doctrina Truman; Politica europeană a URSS, 1917-1991; Evoluția centrelor de putere în politica internațională în sec. XX; Politica externă americană: de la izolaționism la globalism, 1919-1949; Problema germană în lumea postbelică din 1945 și până în prezent; Istoria relațiilor internaționale.

Deci, nu doar Dinogeția, de care profesorul Ioan Chiper își amintește cu emoție, ci și cursurile predate la Universitatea „Ovidius” Constanța, participările consecvente la conferințe și sesiuni științifice, calitatea de membru în organizații cultural-științifice, participarea în diferite comisii pentru grade didactice, comisii doctorale sau proprii doctoranzi constănțeni, au creat legătura continuă și specială a profesorului Ioan Chiper cu Dobrogea și tot ceea ce reprezintă aceasta – istorie, oameni, fapte.

Numele prestigiosului istoric Ioan Chiper a mers dincolo de granițele României, fiind recunoscut ca unul dintre specialiștii importanți. Bursier al Fundației Alexander von Humboldt și Fulbright, membru fondator și organizator al Institutului româno-german de masterat cu profil interdisciplinar (constituit cu sprijinul Ministerului Educației Naționale și DAAD), fiind responsabil pentru segmentul istoric, membru fondator al Asociației de Drept Internațional și Relații Internaționale, Membru al Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde e.v. Heidelberg/ sediul Schloss Hornack, Guldshiem/Neckar, R.F.G, secretar pentru istorie-arheologie al Clubului Humboldt din România, vice-președinte al părții române a Comisiei bilaterale a istoricilor din România și Federația Rusă (1993-2006 secretar științific), participând adeseori la simpozioane, conferințe și congrese științifice internaționale (Viena – 1992; Bruxelles – 1993; Sofia – 1971, 1982, 2001, 2006; Praga – 1969, 2003; Opocino – 1993, Kerimäki/Finlanda – 1993; Berlin – 1973, 1995, 1999; Essen – 1981; Trier – 1981; Potsdam – 1981; Stuttgart – 1985; Lambrecht – 1993; Vilnius – 1999; Chișinău – 1991, 1993; Varșovia – 1973, 1980, 1999; Lincoln, New York – 1988; Budapesta – 1971; Moscova, Sankt Petersburg/Leningrad – 1970, 1972, 1974, 1986, 1991, 1992, 1993, 1994, 1996, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007; Beijing – 2009) sau lucrând în arhive din Belgia, Bulgaria, Italia, Cehoslovacia, Franța, Germania, Marea Britanie, Polonia, S.U.A și Federația Rusă) profesorul Ioan Chiper, cu probitatea, sagacitatea și rigoarea caracteristice, a devenit o prezență dorită și obișnuită în mediile științifice internaționale.

Cunoscându-și așadar prea bine valorile, Facultatea de Istorie a Universității „Ovidius” Constanța a decernat, la 16 mai 2009, titlul de Doctor Honoris Causa prof.univ.dr. Ioan Chiper, o realizare admirabilă a instituției dobrogene de învățământ, pentru care îi adresăm cuvenite congratulații.

Nu aș putea finaliza scurta mea expunere, pe care am avut onoarea să o fac unei personalități căruia ar trebui să i se dedice mai mult, dacă nu aș spune că simplitatea și modestia îi sunt specifice profesorului Ioan Chiper, și cunoscându-l știu că-mi va fi iertată cutezanța de a-i fi adus binemeritate laude doar pentru că are o mare înțelegere pentru oameni și bunele intenții.

Reviste primite la redacție pe trimestrul II/2009

- **Agora** (Constanța)
- **Apostrof** (Cluj-Napoca)
- **Apoziția** (München)
- **Ateneu** (Bacău)
- **Bucovina literară** (Suceava)
- **Contemporanul. Ideea europeană** (București)
- **Convorbiri literare** (Iași)
- **Cronica** (Iași)
- **Cultura** (București)
- **Dacia literară** (Iași)
- **Dunărea de Jos** (Galați)
- **Euphorion** (Sibiu)
- **Familia** (Oradea)
- **Luceafărul** (București)
- **Metafora** (Basarabi)
- **Metamorfoze** (Medgidia)
- **Nord literar** (Baia Mare)
- **Poesis** (Satu Mare)
- **Poezia** (Iași)
- **Porto Franco** (Galați)
- **Pro Saeculum** (Buzău)
- **Ramuri** (Craiova)
- **Transilvania** (Sibiu)

Cărți

- ◆ Nicolae Motoc. **Erezii marine**. Versuri. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- ◆ **A fost odată George Muntean**. Remember. Ediție alcătuită de Adela Popescu. București, Editura „Palimpsest”, 2008
- ◆ Mircea Ioan Casimcea. **Antim**. Proză scurtă. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009
- ◆ Daniel Corbu. **Urmele lui Dumnezeu și alte povestiri**. Iași, Princeps Edit, 2009
- ◆ Shaul Carmel. **Fabuloasa Licornă**. Versuri. Prefață: Irina Airinei. Postfață: Nedeea Burcă. Iași, Editura „Cronica”, 2009
- ◆ Shaul Carmel. **Această moarte care mă învie**. Cu un cuvânt înainte de Nicolae Breban. Postfață de Zoltan Ternér. Iași, Editura „Cronica”, 2008
- ◆ Shaul Carmel, Adi Cristi. **Descoperă-mi ceea ce eu am pierdut**. Versuri. Cu un cuvânt înainte de Cezar Ivănescu și un studiu critic de Constantin Dram. Iași, Editura „Cronica”, 2007
- ◆ Adi Cristi. **Prizonieri unul altuia**. Versuri. Iași, Editura „Cronica”, 2009
- ◆ Adi Cristi. **Această moarte care mă învie**. Versuri. Cu un cuvânt înainte de Nichita Danilov și o postfață de Ioan Holban. Iași, Editura „Cronica”, 2008
- ◆ Ion Dumitru. **La început de patimi și de joc**. Epos subiectiv al unei copilării. Poeme. Vol. 3. București, Editura „Fundăția Culturală Memoria”, 2008
- ◆ Ion Faiter. **Remus Opreanu. Povestea unui sat dobrogean**. Monografie. Constanța, Editura „Mar”, 2009

- ◆Liviu Țiplica. **Poeme... în răcoarea serii.** Versuri. Constanța, Editura „Ex Ponto”
- ◆Traianus. **Când s-au fost spus îngerii.** Versuri. Chișinău, Editura „Epigraf”, 2009
- ◆Nicolae Cârlan. **M. Eminescu în context bucovinean.** Studii și materiale. Ediția a 2-a revizuită și adăugită. Suceava, Editura „Lidana”, 2009
- ◆Emil Stănescu. **Liberus Centurionul.** Versuri. Târgoviște, Editura „Bibliotheca”, 2008
- ◆**Înțeleptul din America.** *Alexandru Nemoianu – opera în analize și exegeze.* Documentar inițiat, îngrijit și prefațat de Arthur Silvestri. București, Editura „Intermundus”, f.a.
- ◆Florin Anghel, Mariana Cojoc, Magdalena Tiță. **Românii și bulgarii. Provocările unei vecinătăți.** București, Cartea universitară, 2007
- ◆Cosmin Ștefănescu. **Labirint apocaliptic.** Proză S.F. Prefață de prof.dr. Constantin Miu. Constanța, Editura „Virom”, 2009
- ◆**Primul cocor.** Romanian Haiku. Anul I de concurs. Cluj-Napoca, Editura „Grinta”, 2009
- ◆Paul Sân-Petru. **Alchimia muzelor.** Poeme. Prefață de Valentin Ciucă. Versiunea în limba franceză Paula Romanescu. Iași, Editura „Art XXI”, 2009
- ◆Iulia Mitu. **Fericire în doze mici.** Proză. Prefață de Emilia Dabu. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- ◆Sorin-Eduard Manta. **Valetul O’rubick.** Nuvele. București, Editura „Univers științific”, 2009
- ◆Emanuela Mafteiu. **Zi de noapte.** Versuri. București, Editura „Univers științific”, 2009
- ◆Selian C. **Laudanum.** Versuri. București, Editura „Semne”, 2009
- ◆**Râdeți cu noi...** Antologie de umor. București, Editura „Anamarol”, 2008
- ◆Cornuțiu Gavril. **Idear.** Cugetări. Oradea, Biblioteca Revistei *Familia*, 2008
- ◆Cornuțiu Gavril. **Pe cheiul uitării.** Jurnalism provincial. Oradea, Editura Universității din Oradea, 2009
- ◆Mica Mihăilă. **Veseliți-vă, copii!** Versuri. Constanța, Editura „Metafora”, 2009
- ◆Mica Mihăilă și Costin Rotărescu. **Aripa destinului.** Memorialistică. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009