



# PONTO

*text imagine metatext*



iulie - septembrie 2009

Nr. 3(24)  
anul VII

**EX PONTO**

**TEXT / IMAGINE / METATEXT**

Nr. 3 (24), (Anul VII), iulie - septembrie 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: **VIDIU DUNĂREANU**

Redactor șef adjunct: NICOLAE ROTUND

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

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare: AURA DUMITRACHE

## Colegiul:

SORIN ALEXANDRESCU, Acad. SOLOMON MARCUS,  
CONSTANTIN NOVAC, NICOLAE MOTOC, VICTOR CIUPINĂ,  
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

## ◆Ovidius – 2000

ADINA CIUGUREANU – *Ovidiu la Tomis*  
(p. 5)

---

TEXT

---

## ◆Poezie

ION STOICA (p. 7)  
SORIN ROȘCA (p. 10)  
IULIAN TALIANU (p. 13)  
IULIA PANĂ (p. 16)  
DAN SOMEȘAN (p. 19)

## ◆Proză

LIVIU LUNGU – *Cercetare asupra pre-  
sfârșitului unei specii* (p. 23)

## ◆Manuscrise. Inedit

PERICLE MARTINESCU – *Singularul  
Constantin Fântâneru* (p. 30)

## ◆Traduceri din literatura română

BOGDAN GHIU – *Tu regardes et tu  
gagnes; Reportage sur les matelas de  
l'avenir*. Traducere în limba franceză de  
MĂDĂLIN ROȘIORU (p.33)

## ◆Traduceri din literatura universală

GÉRARD AUGUSTIN – *Poeme*. Pre-  
zentare și traducere de CONSTANTIN  
ABĂLUȚĂ (p. 38)  
TIZIANO SCARPA – *Fața*. Presentare și  
traducere de GEO VASILE (p. 48)

---

IMAGINE

---

Reproduceri după lucrările plasticianului  
CONSTANTIN GRIGORUȚĂ (I-VI)

Repere critice de: DOINA PĂULEANU,  
FLORICA CRUCERU, OVIDIU DUNĂ-  
REANU (p. 51)

---

METATEXT

---

## ◆Interviu „Ex Ponto”

OMAR LARA: „...privirea mea spre spațiul  
românesc, uman și cultural (...) a fost și  
este diafană și inalterabilă”. Interviu rea-  
lizat de AMELIA STĂNESCU (p. 55)  
LEO BUTNARU – „...literatura din Basa-  
rabia nu există decât dacă rezistă în con-  
textul românesc general”. Interviu realizat  
de ANASTASIA DUMITRU (p.60)

### ◆Pontice

ȘTEFAN CUCU – *Ovidius și Eminescu* (p.66)

### ◆Suprarealismul

DORIS MIRONESCU – *Max Blecher: viața ca operă* (III) (p.70)

### ◆Mari scriitori români. Eseu

ANGELO MITCHIEVICI – *Panait Istrati – revoluționarul rătăcitor* (p.79)

### ◆Literatura interbelică. Eseu

CLARISA TRANDAFIRESCU – „*Sub pecetea tainei*” – *pastişori și mimotexte* (p.96)

### ◆Mari critici și romanele lor. Eseu

LIGIA TUDURACHI – *Romanul ca tragedie. În marginea lui Lulù* (p.103)

### ◆Cronica literară

NICOLAE ROTUND – *Preot Traian Moșic – „Din cele trăite printre oamenii de la izvoarele Jiului”* (p.116)

### ◆Comentarii

ANGELO MITCHIEVICI – *Manualul de ratare literară individuală sau colectivă, anul școlar 2009* (p.122)

LIVIU GRĂSOIU – *Trei vieți - un singur OM* (p. 125)

### ◆Interpretări

LUCIAN COSNEANU – *Între mythos și logos* (p.128)

NASTASIA SAVIN – *Eul liric și mască în Prințul captiv* (p.134)

### ◆Lecturi

MARIAN DOPCEA – *Demnitatea intelectuală a poeziei* (p.143)

ALINA COSTEA – *Poeme de dimineață* (p. 146)

CONST. MIU – *Memorialistica - „Epică de gradul doi”* (p. 148)

ILIE CILEAGĂ – *Pagini de memorial* (p.152)

### ◆Film

ILEANA MARIN – *Romanian films, in search of a new identity* (p.156)

### ◆Muzică

MARIANA POPESCU – *Ioan D. Chirescu (I)* (p.164)

### ◆Istorie. Eseu

MARIAN ZIDARU – *70 de ani de la semnarea pactului Ribbentrop-Molotov. Semnificații și consecințe* (p.170)

### ◆Universitaria

STOICA LASCU – *Profesorul Fischer-Galați - eminent reprezentant de origine română al istoriografiei nord-americane* (p.185)

### ◆Balcanistică

VLATKO DIMOV – *Balcanii, drum continuu spre Europa* (p.195)

VIRGIL COMAN – *Biblioteca „Albotina” din Vidin, o oază de cultură pentru românii din Timocul bulgăresc* (p.199)

### ◆Istoria Dobrogei. Recenzii

EUGEN DUMBRĂVEANU – *Portrete de voievozi și domni munteni: Mircea cel Mare și Neagoe Basarab* (p.201)

MAGDALENA TIȚĂ – *Despre Dobrogea și dobrogenii* - o rememorare salutară (p.202)

GELU CULICEA – *Povestea unui sat dobrogean* (p. 203)

*Revista revistelor* (p. 205)

*Cărți primite la redacție* (p. 208)

ADINA CIUGUREANU

## Ovidiu la Tomis

Să ne imaginăm o ruină – să zicem, un mic templu grecesc  
 Care povestește, ori prevestește ori se-nfățișează  
 Răpusă la pământ, să zicem, de un cutremur,  
 Cu-o singură coloană încă în picioare care, susținând un colț,  
 Ne lasă să imaginăm clădirea cum arăta altădată.  
 Ce este mai trist oare, să vezi structura ruinată  
 Ori coloana supraviețuindă, însingurată  
 Care susține restul? Ruina este viața mea; a ta, iubită soață,  
 Este acea coloană frumoasă, dreaptă, barcă  
 A spiritului spre care cu greu se închină.

(*Tristia* 1.6)

**Î**n anul 8 AD, în timp ce își petrecea vacanța pe insula Elba, Ovidiu a primit vestea că împăratul Augustus decisese alungarea lui, ceea ce însemna că i se interzicea să locuiască la Roma și că scrierile lui erau blamate public. Urma să fie exilat la Tomis, o localitate rece și austeră de pe malul vestic al Mării Negre. Cauza căderii în dizgrație a poetului latin, dacă ar fi să-i cităm propriile cuvinte din *Tristia* (2.207), a fost *carmen et error*.

A fost oare *carmen Ars Amatoria*? Și atunci care să fi fost ireversibila *error*? Studiile ovidiene, extrem de numeroase, discută pe larg presupusul motiv al exilului precum și justetea sau injustetea lui. Există însă și studii moderne ovidiene care se îndoiesc de realitatea tragică a vieții de exil la Tomis. Sceptici moderni suspectează până și faptul că Ovidiu ar fi pus piciorul în cetatea Tomis, considerând că ori ar fi rămas pe insula Elba ori ar fi inventat întregul exil. Alții cred că Ovidiu a exagerat în mod conștient viața mizeră la Tomis, distorsionând realitatea cu scopul evident de a înmuia inimile de la Roma și de a obține grațierea.

Oricare ar fi adevărul, mitul exilului s-a născut la Tomis și-l reclamă pe Ovidiu ca părinte. Oricare ar fi motivul exilului la Tomis sau viața reală a poetului în îndepărtata cetate tomitană, percepția locului de exil este evident dislocată în poezia ovidiană; Ovidiu nu vede marginea de lume în care se află din perspectiva centrului, adică Roma, ci Roma din perspectiva capătului lumii. Aceasta ar explica vizitele imaginare ale poetului la Roma, momente în care își vede cu ochii minții familia și prietenii. Aceasta

ar explica și descrierea Sciției Minor ca *tristis* (tristă) și *inamabilis* (neospitalieră), iar a sciților (geților) ca neciopliți (*crudī*), sălbatici (*feri*) și neînduplecați (*duri*) la fel ca mediul în care trăiesc. Singur printre localnici, Ovidiu se vede pe sine barbar, „un barbar neînțeleș de nimeni.” Nici măcar în momentele în care-și recită versurile în fața localnicilor, nu este fericit. La un moment dat, se spune, Ovidiu scandează pentru un auditoriu format din geți un poem în latină despre apoteoza lui Augustus. Geții, înarmați, își scutură sulitele și murmură, apreciind politicos, performanța lui Ovidiu, deși probabil nu înțeleg bine limba în care se recită. Surprins de o asemenea manifestare ‘interculturală’, Ovidiu comentează: *Carmen demens, carmine laesus amo* („deși de vers ruinat, în nebunia-mi încă iubesc versul”).

Nebunia lui Ovidiu ne-a lăsat *Epistolele* și *Tristia*. Nebunia lui Ovidiu a molipsit generații cu *Metamorfozele* și *Ars Amatoria*. Această nebunie ne face și pe noi, astăzi, să-i iubim poezia. Fiecare generație, susține Theodore Ziolkowski în studiul său *Ovid and the Moderns*, a avut Ovidiul pe care îl merită. De la anticul Ovidiu *tenerorum lusor amorum*, la medievalul *Ovidius Christianus* și *Ovidius redivivus*, de la Ovidiu travestit al Renașterii la Ovidiu baroc și rococo, de la Ovidiu erotic și erotizat la Ovidiu naționalizat, psihologizat și trivializat.

În ultimii 20 de ani Ovidiu și-a povestit și repovestit existența, s-a metamorfozat în personaje care i-au purtat numele, exilate în opere ficționale precum: *The Last World* (1991) de Christoph Ransmayr, *Impossible Saints* (1998), Michèle Roberts, *Tales from Ovid* (1998), Ted Hughes, *An Imaginary Life* (1999), David Malouf. Margaret Atwood și A.S. Byatt au folosit motive din Metamorfoze în povestiri, care au fost la rândul lor metamorfozate în piese de teatru și jucate pe scenă. Cu câteva decenii mai devreme, în 1961, apare romanul care probabil reprezintă cel mai elocvent spiritul getic autohton într-un jurnal imaginar scris de Ovidiu. Este vorba de romanul lui Vintilă Horia, *Dumnezeu S-a născut în exil*, roman scris în limba franceză de un expatriat precum Ovidiu, care și-a dedicat viața studiului poetului latin și s-a identificat cu el. Dacă Vintilă Horia își trăiește propriul exil în stil ovidian, poetul contemporan irlandez Derek Mahon își imaginează un Ovidiu vizionar, un Ovidiu căruia i se dezvoltă în timpul exilului viitorul cetății Tomis:

... această grămadă de  
Colibe de pământ vor fi

Un oraș frumos,  
Un port important  
O stațiune populară,

Cu o conductă de țigări  
Terase cu reclamă de Martini  
Și o foarte demnă

Statuie a *mea*  
Privind fix spre mare  
De pe faleză.

Ovidiu la Tomis a devenit, așadar, Ovidiu la Constanța.





## Temelia

Pe prea puțin mă sprijin,  
Prea moale temelia,  
E piatra ca o apă,  
E abur poezia,  
Pe stâlpii de cuvinte  
Nimic nu se ridică,  
Nici cuibul de speranță,  
Nici aripa de frică,  
Din vorbele de goluri  
Nu pot să Țes veșminte,  
Nici patimilor oarbe,  
Nici gândurilor sfinte,  
Pe roțile împinse  
Cu mâinile-amândouă  
Nu pot să duc nici vântul,  
Nici sufletul de rouă,  
Iar sub picior, pământul  
E frunză mișcătoare  
Și soarele, departe,  
E ochiul care doare;  
Cerșesc o temelie  
Prin veacul de ruine;  
Poate-o găesc în ierburi,  
Poate-o găesc în tine

## Rămâi acolo

De știi cum trece vorba și gândul  
cum răsună,  
Când ești numai cu tine și  
preajma n-are chip,  
Decât să lași o urmă fugară pe  
nisip,  
Rămâi acolo-n țara cu dealurile-n  
lună;  
Eu voi veghea statornic, văzând  
cum ne desparte  
O pulbere curată de aur și de  
vânt,  
În care nu e nimeni, în care parcă  
sunt,  
Învins de-o amăgire, plângând că  
ești departe;  
Și voi croi din raze și stropi de  
amintire

Icoane mai frumoase decât răsar  
în vis,  
Vei fi mereu cu mine când cerul e  
deschis  
Și semnele de taină încep să se  
înșire;  
Nu vreau către-nserare lumina  
să-ți apună,  
Aici lângă câmpia cu trupul androgin,  
Speranța se măsoară și timpul e  
puțin;  
Rămâi acolo-n țara cu dealurile-n lună

## Către himera mea

Până-n amiază, până spre seară,  
Mai e o vale, mai e o scară,  
Până la capăt, până în noapte,  
Mai e o coastă de spice coapte,  
Iar până-n ceasul din zorii reci,  
Mai e o moarte prin care treci;  
Apucă drumul și du-te-n sus,  
Până-ntr-o toamnă către apus  
Și dacă drumul mai duce drept  
Și dacă gândul mai ține piept,  
Așteaptă vremea de după frig,  
Să crească iarba și să te strig,  
Să vii în soare ca-n ziua-ntâi;  
Dacă e vară, poate rămâi!

## Bunavestire

Pe unde-ai fost e noapte deasă-n  
urmă  
Și munți de nori coboară înainte,  
Până poteca timpului se curmă  
Și semnul tău de taină se dezmințe;  
Tu dai luminii chipul strâns în tine,  
Lăsându-l libertății, din iubire,  
Ca umbrele, cărarile străine  
Încep în fața ta să se deșire;  
Și te dezlegi de vorbe dintr-odată,  
Chemând tăcerea veche să te-ajungă  
Și vânt de-nsingurare să te bată  
Către robia gândurilor, lungă;  
Bunavestire umple clipa crudă,  
Din iarbă-n iarbă, lumilor plămadă,

Ca glasul care nu știe s-audă,  
Ca raza care nu știe să vadă

## Un vânt de seară

De-atâta mers cărarea-n cer răsare,  
Înaltul cheamă caii năvăși,  
Eu calc doar iarba clipelor sub pași,  
Crezând mereu că-nving o depărtare;  
De-atâta drum cuvintele se-ngână,  
Râvnind poiana florilor de mac,  
Doar câțiva pași am învățat să fac  
Prin iarba vorbeii aspră și păgână;  
Iar când răbdarea zilelor rotunde,  
O urmă slabă-ngăduie să las,  
Nainte de-a ajunge la popas,  
Un vânt de seară urma o ascunde

## Tu ai știut

De-atâtea ori cuvintele mă cer,  
De-atâtea ori sunt lacăt pentru toți,  
Tu ai știut cu ochii tăi de cer  
Din pietrele tăcerii să mă scoți;  
N-am mai vorbit de mult, e-adevărat,  
Acum că-mi dăruiești o clipă-n dar,  
Eu îți trimit cuvântul împărat  
Să îți se-nchine la picioare iar;  
Vorbind cu tine uit din nou de ceas,  
Sau poate doar atunci e timpul crai  
Când bucuriei vorbelor mă las  
Și tu puterii vorbelor mă dai;  
Vorbind cu tine drumului mă-mbii,  
Cuvântul meu străbate ere lungi,  
Dacă înveți de vorbă să te ții,  
La porțile veciei poți s-ajungi;  
Vorbesc, vorbesc ... ce semn mai bun  
să-ți fac

Să înțelegi că urc spre brazii tăi,  
Deși e rodul vremii mai sărac,  
Deși sunt câinii timpului mai răi

## Să uiți cuvintele

Cuvinte-n cer, cuvinte-n ape,  
Cuvinte-n ierburile moi,  
Cu vorbe se încing de-aproape  
Tăcerile din amândoi;  
Dacă rostești, un nor se rupe  
Și cad iar pietre pe pământ;  
Să lași cuvintele în cupe  
De risipire și de vânt,  
Dacă rostești, se-ntind ruine  
Până-n apusul vremii greu;  
Să uiți cuvintele în tine,  
Ca să vorbim cu Dumnezeu

## Doar tu mai știi

Un veac automat, cu ochii goi,  
Sub zbaterea văzduhurilor oarbă,  
Când nu mai vine sufletu-napoi,  
Paharul din fereastră să și-l  
soarbă;  
O vreme blestemată, fără nori,  
Cu clipe albe, adunate-n șiră,  
Degeaba-nveți cu clipele să mori,  
La margine grămada se deșiră;  
Doar tu mai știi tăcerea să mi-o  
ceri,  
Prin veacul cu izvoarele secate,  
Te-aștept cu brațul plin de  
mângâieri,  
Când trece duhul lunii peste toate

## Poetul, Primăvara și eu

Deși pare o amintire  
pusă la uscat  
între două turle pragmatice,  
poetul e-n post,  
își amestecă moartea-ntr-un blid  
și toarnă ultimul strop de ulei  
spre a ține lumina aprinsă  
în candela cu înfățișare de carte;

uneori îmi spunea  
că limuzina lui e parcată-ntr-o  
vrabie,  
așa că poate oricând  
s-o ia nebunește pe sub streșini  
până-n cais,  
spunea că zilele sortite nouă-s  
corăbii  
învârtindu-se-aiurea  
prin mările reci ale lunii  
și-or să ne-adune sub pânzele  
albastre  
doar când s-o sparge vreo  
fereastră din vis...

Mă lua pe genunchi născocind,  
rătăcindu-mi ochii prin stele,  
buzele lui erau atunci aripi  
și nopțile-acelea într-o ureche  
furișau în mine  
magice fuioare de frig...

Ursuz câteodată,  
cu grădina-n spinare,  
cu umbra lipicioasă a casei  
ca o piele a neliniștii trasă pe  
chip,  
poetul potrivește-n țărână

cheia năzuroasă a zilei  
și vorbe anapoda-i sar dinainte  
ca iepurii,  
poetul întreabă pe limba lui  
și-un clopot sub talpă îl strigă  
mereu mai cu noapte-n adânc...  
Eu nici nu respir.  
Printre șipcile gardului  
Primăvara vine furiș,  
mi se gudură la picioare,  
cu botu-i umed îmi caută obrajii,  
de-am să miros trei zile-a pământ  
reavăn  
și-a muguri, și-a răsuflare îngerească  
de tei,  
Primăvara poetului mă iubește  
ca pe un pui căzut în lațul gerului;  
ageră îmi dă ocol, sfâșie tristețea  
și latră ulii  
cu gheare lucii râcâind pe cer,  
de când mă știu  
Primăvara poetului e o cățea de  
nădejde!

Poetul e-n post,  
își amestecă moartea-ntr-un blid  
și soarbe tăcut dintr-o carte,  
deși sufletul lui ca blănița de ied  
încă poate să învelească orașul  
și lumea  
până departe ...

## Studiu asupra femeii din vis

### 1. Noapte de iubire cu o mie de coame

Cu șiretenie își strecoară ghearele  
în coama răvășită

a unei nopți de iubire,  
felină gata să-ntoarcă la cuib  
până și zâmbetul stelelor tinere;

degetele ei îmbăiate în mierea  
salcâmului  
sunt ramuri de catifea  
din care s-or împleni șoaptele,  
neîntrecute capcane  
pentru îngerii începători,  
pentru zburătorii iubirii dintâi  
cu aripi crude;

ea vine în caleașca unei adieri  
cum ploaia cea caldă a verii,  
pe vărfuri,  
noaptea-și adună-ntr-o piersică  
ciutele albe-ale orei când ea  
pe sub gene-mi deschide doar cât

să trec

porți azurii  
înspre ulița dulce a păcatului;

călare pe un zâmbet trufaș  
îmi aprinde atunci  
primăvara sidefată a sânilor  
dinainte,  
între coapsele ei  
mă cuprind anafoarele unei mări  
în balans

și lumea dispare o vreme  
mistuită de un soare  
cu mii de tentacule ...

## *II. Portret pe o flacăra în rostogolire*

\*\*\*

Orice drum  
deschis cu floarea caisului  
într-o carte  
merge pe urmele tale.  
Eu îl urmez  
luminându-l cu povestea,  
eu sunt câinele credincios al drumului  
până la tine;

\*\*\*

Te aștept  
sub streășina unei seri de vară

cu îngerii pictați  
pe stindardele teilor  
și dintr-o dată  
liniștea se-mbracă-n solzi  
trandafirii,  
cum șarpele parfumului tău  
viclean ademenindu-mă;

\*\*\*

Cu tăciunii dorului pe buze  
deschid în șoaptă  
fereastra numelui tău  
și-atunci singurătății îi dau ramuri  
pe care-și face cuib  
din puf de aur  
amintirea nopților nebune ...

\*\*\*

Ai învățat curcubeul din grădină  
să-mi spună cu buzele tale  
cuvinte de aprins trandafirii,  
ai învățat lanul cu maci  
să mă despoaie de singurătate  
și lebăda să-mi deseneze  
cu pasta groasă a înserării  
cerul din care vei veni  
să mă răpești în iubire

\*\*\*

Ce minunate sunt cărțile  
fiindcă le iubim!  
Ce minunate sunt femeile,  
care sunt cărțile noastre  
în care se ascund sâmburii visului!  
Cât de uimiți, în marea lor  
minunăție,  
sunt poeții,  
când logodesc silabe de lumină  
pe coapsele femeilor din vis!

## **Epistole din Pont**

### **IV**

Habar n-ai, prietene, cum susură  
viața  
ca o închipuire-înspre periferia

unde și pruncii zăvorâți în pântec  
levitează în stare "perplex",  
unde madone aiurite înfășurate-n  
drapele  
conduc revoltele pufului de  
păpădie

și oacheșe domnițe  
scot nunțile, ca pe iepuri, din  
cești...

Mereu se întâmplă minuni  
și seri paranormale  
în pronaosul crâșmei  
cu posterul binefăcător  
Golden Brau,  
aici se dă înapoi și-nainte istoria  
după ora cețoasă a cartierului,  
aici se altoiește cu levănțică  
veacul

și se despoaie, pe sărite, femeia  
când și guvernele-au căzut  
și Nostradamus  
își dă-n vileag, pe-o halbă, ultimul  
verset...

Ferească-te Domnul, prietene,  
să nimerеști prin canioanele frigului  
când vin în stol cartali de la Finanțe  
să-nhațe ceva, ce-o mai fi,  
să vezi atunci cum susură viața prin  
periferia

unde în fiecare an  
se face pomenire de un secol  
nesăbuitului verb extraterestru  
„A Fi”...

## IULIAN TALIANU

### O zăpadă fără urme

de la o casă la alta e o zăpadă fără  
urme  
de parcă nopțile care au trecut pe aici  
au fost duse în brațe de îndrăgostiți

când scriu acest poem (departe de  
mine

noaptea își pune grăbită cămașa  
pe care valul înalt o lasă pe țarm)

simți că nu vei mai fi tovarășul  
acestui drum căci ziua pe care ai  
visat-o

s-a risipit și se întoarce noaptea acum

noaptea aceea temerară precum  
neliniștea

în acest oraș ireal unde zăpezile  
sunt nepăsătoare ca niște statui

### Dealuri cu bujori

e o dimineață cu aerul împânzit  
de mirese risipite tot timpul peste  
pomii

îmbătrâniți în livada bunicii

lumina se adună domol ca într-un tren  
de noapte

mă aflu în orașul dintre dealuri  
(dealuri cu bujori  
pe care nu i-au văzut decăt  
îndrăgostiții)

dimineața de acum seamănă cu  
bărbia

umezită de lacrimi a Toniei  
e o toamnă cu dimineți tulburi  
ca lumina din ochii bunicii  
când plouă peste ochelarii ei

### Marea nu se aude

noaptea nu se mai uită înapoi  
parcă ar fi biciuită  
(se strecoară în pădurea de la  
Comorova)  
și rănilor ei vii devin dintr-o dată  
luminoase

în urma ei rămâne o ultimă  
ezitare  
rătăcită în umbra firelor de iarbă  
(să aibă și mâinile mele ce să  
mângâie)

sufocată de atâta pustiu  
marea nu se mai aude  
până și gândul ar putea osteni  
până la ea

ziua se risipește pe fiecare drum  
ca argintul viu  
pe cărțile unei vrăjitoare

### Uitarea

când scrii despre uitare  
să te gândești la o femeie  
dacă ea ar fi departe acum  
ai putea să-i trimiți o scrisoare  
să vadă că viața e ca un clovn

Își potrivește cravata într-un ciob  
de oglindă  
înghite săbii scoase din flăcări  
crește șerpilor la sân  
visează cu pistolul la tâmplă  
și cântă când îi trece glonțul  
pe lângă ureche

uitarea e ca o femeie ce vine  
lângă tine  
și ezită să mai plece

## Uimirea

într-un târziu vine o dimineață  
când te trezești cu grădina  
îngălbenită  
până la ultima frunză

cel mai bine se vede în privirile  
tale  
uimirea

dimineața din fereastră pare să  
fie  
ochiul unui înger întors de pe  
drumurile  
neodihnite ale apei

sufletul tău parcă a băntuit  
pustiul unei tăceri

amintirea aceasta se îngroapă  
în gândurile tale  
așa cum se îngroapă marea

## Albe ca unghiile mamei

când m-am întors de pe munte  
într-o noapte  
m-am privit în oglindă

ultima adiere de vânt  
îmi stăruia pe tâmple  
strigătul meu îngheța în aer

numai Dumnezeu știe cum a fost

apoi a urmat o avalanșă  
de atunci nopțile însinguratului din  
mine  
sunt albe ca unghiile mamei

## Dă-ne nouă Doamne

clovnul scoate stele din pălărie  
(cu ele atât de aproape zborurile  
nu vor mai fi înalte)  
și sufletele sunt acum înfrigate  
de parcă ar fi nins peste ele

e noapte și drumul spre casă  
abia se mai vede sub lumina  
descumpănită  
ca tăcerea pândită de clopote

Doamne dă-ne nouă dezlegare  
măcar în ultimul ceas  
să trăim o clipă  
ca în nesfârșitele jocuri  
din serile copilăriei

## Martie

când ajungi pe strada cu felinare roșii  
nu mai cauți cu privirea turla bisericii  
privești cu neîncredere primăvara  
prin luneta puștii până se apropie  
seara  
plutind pe niște picioroange uriașe

în urma ei rămâne un drum pe unde  
se întoarce  
bătrânul tăcut ca un han părăsit

a doua zi primăvara împrumută  
culorile ei  
ochilor tăi de parcă până atunci  
s-a gândit numai la tine

## O spaimă

dacă le privești dimineața  
când trenul abia iese din ceață

ești ispitit să crezi că fântânile  
sunt niște ființe oarbe  
ce se înalță să facă semne de  
plecăciune  
singurătății

mă gândesc că ele au rămas pe loc  
în așteptarea unui trecător  
care a rătăcit drumul subțire

abia către seară vine un timp  
când tăcerile se adună  
și atunci simți (la fiecare pas)  
o spaimă

această spaimă  
este ca vulturul descătușat

## Viața e ca o pisică

seara ne face semne de prietenie  
în timp ce ziua se târăște ca un  
animal  
în ultima lui clipă de viață

privim în gol așteptând  
gândul rătăcit să se întoarcă  
întunericul dă buzna și se așează  
lângă mine friguros ca o femeie

acum aș putea să ating liniștea ca pe  
floare

viața e ca o pisică  
tulbură până și cea mai adâncă liniște  
dacă simte că nu este a ei

## Orașul pe care îl caut

din amintirea mea se năruie  
puțin câte puțin  
ceva

mi se pare că este ceea ce  
trebuia  
să trăiesc un timp cu adevărat

cititorule  
să nu crezi că sufletul meu  
îl vei găsi în acest poem

el a rămas în orașul  
pe care îl tot caut noaptea  
(într-un vis)  
cu brațele întinse

## Linia vieții

până la urmă vine o vreme când  
amintirea  
însăpăimântă (se întâmplă ca în  
zborul păsărilor  
să auzi un foșnet de lanuri) dacă  
un diavol  
s-ar ivi în fiecare amintire și ar  
clipi precum roua  
dimineața sufletul meu ar tresări  
de teamă

el nu a fost un răsfățat al  
destinului

acum simt că de la o frunză la  
alta  
tăcerea e tot mai mare  
dezlegate  
urmele se cheamă precum  
gândurile prietenilor

pe la amiază o femeie îmi citește  
în palmă  
linia vieții de parcă ar avea în fața  
ochilor  
sufletul meu



## E așa

E așa, o chemare canibalică,  
E în nucleul celulelor e un țipar  
E un colaj  
Nu e decât  
ecoul din mine sau  
un țipăt divizat în alte ecouri  
Mici, înăbușite între *buzelebureți*  
În bumbacul din tricoul alb, în  
stratosfera  
Patului răvășit în care ele  
ecourile ratate devin  
Căutările ce pe ascuns se agață  
de urechi.  
Spun un vers, spun o gamă,  
trupul se gândește  
Ce să facă cu mine, cu mintea  
mea  
un bol de sticlă  
Din care fără să ai...  
Habar te înghit ca pe un șir de  
cuvinte  
Cine e această doamnă poetry și  
cine o ține de mână?  
O ține bine să nu-i piardă  
îmbrățișarea,  
curbura torsului desenat pe  
cearceaf,  
Mai atrăgătoare decât încercarea  
mea  
Mai ademenitoare în suave note  
pastelate  
Clar adunate din emoții și spaime  
e o nouă senzație, să mă las  
copleșită?  
se pliază se lipește ca un mulaj  
mă strânge în  
propria-mi carne mă umple de

sânge proaspăt,  
să trăiesc cu ea

## Pânză subțire, memoire fin

Mi-e dor de fata vie din pozele vechi  
din Poveștile tale  
despre cum ne-am văzut prima oară.  
Fiecare își țese o pânză subțire un  
memoire fin  
pe care își leagă elefanții.  
Neverosimilă dorință  
nu mai văd amintiri, de trei zile aud  
straturi de liniște căzând peste scrisori  
și pulbere  
azi am găsit un cd cu muzica unor  
menestrel  
îl pierdusem de 7 ani  
niciunde  
azi l-am găsit din niciunde,  
când în mine se comprimă inima  
prea strâmtă, apucată de două mâini  
ce răsucesc în mine un drug înroșit de  
minciună  
ce răsucesc în minte un gând iute de  
răzbunare.  
mai respir mai urc mai cobor o scară  
din ață  
mai cos, pe un fin memoire un copil  
într-o poză  
caligraf pe o galbenă filă.  
în cadranul de-argint o femeie  
se-agață de minutarele  
translucide  
se lovește în orele atât de mic tipărite  
că nici secunde nu mai încap ...  
se răzvrățește o amintirea în care  
biologic mă pierd...  
în memoir-ul meu, ce să păstrez?  
direct în piele ca semne de viață...

noi balansăm pe pânze de apă  
moșteniri monstruoase  
albe răzbunări

## Poveste psiho

Cum te-ai depus  
Cum te-ai așezat  
În forma în conturul  
Între aripile bleoalbastre  
Desenate pe zid,  
Răsucind fără vlagă  
Butonul de panică  
Al oboselii-simplu  
Ca un efect pavlovian

Cum te-ai înfipt  
Cum te-ai recreat  
În nimbul decupat  
În perete în locul de  
Dat cu capu  
Sau de fumat  
Gol pe dinăuntru  
Mai gol pe dinafară  
Desenat în îngerul  
Cu buze maro de atâta  
Pauze de cafea  
Fără texte biblice  
Doar o slăbiciune  
Caldă în pânțele

Cum te-ai eliberat  
Cum te-ai divizat  
Între inimile și celule  
Zanga și iar zanga  
Împrăștiat în stânga și dreapta  
Desfășurat ca un ecran mare  
pătat  
Cu niște linii albe  
Prin care povestea filmată se vede  
Extravagant.

## Raiurile au program nonstop

Traversez prin locuri nepermise  
Pe bulevardul Tomis  
Traversez raiul cu stăpânii lui în  
fiecare zi de două ori

O dată dimineața când o pe o  
vitrină de magazin  
apare un soare alb din lapte de  
rac  
și o dată noaptea, când în piscina  
vecinilor  
luna face baie goală pușcă  
e așa o frumusețe în jurul  
oamenilor că  
viața are apnee nocturnă  
călătoresc într-o mașină de  
plastic și gumă  
visez să am parcare la purtător  
traversez singură pe lume prin  
locurile unde  
am retrăit moartea, iluminată de  
becul  
uriaș cu neon  
mă înnebunește căldura, frigul  
mă omoară  
locul de unde vin băieții în alb e  
aproape  
raiurile au program nonstop și  
camere de luat vederi.

## Șoptește-mi ceva – o minciună

Sângerez,  
se scurge din mine femeia  
necunoscută  
Strig după mama și nu mă aude  
Pe spate se intersectează dungi  
adânci urme de șenile, de bice,  
de lanțuri și băte  
Șoptește-mi ceva – o minciună  
în spate am doar gratii  
și cineva țipă la mine cu o gură  
tăiată de-un ciob de lumină  
memoriile îmi sunt baterii  
încărcate

Sângerez,  
se scurge din mine femeia mai  
bătrână  
Cu o inimă decupată din altă  
inimă  
Strig după tata  
Pe săni tăieturi adânci scrijelite  
de scoici

sâni plini de otrăvă  
 Spune-mi că am coșmaruri  
 Că e doar o obișnuită ceartă  
 Sângerez și mă scurg din mine...  
 sunt acum mai aproape de  
 Toate întrebările și nu am la cine  
 să strig  
 Dinții îmi sunt prinși în împletitura  
 de ură  
 Din gât îmi vine – un șuier pe  
 limbă  
 și curge doar sânge în loc de  
 salivă  
 Sângerez, sângerez se scurge  
 femeia  
 Strig după iulia și iulia fuge  
 în față am un câmp de războaie.

## Experi/mental

Experimentez  
 Un cobai alb e sufletul meu  
 Niște oameni răi testează tortura  
 Se umple măsura  
 rezistenței la șocuri  
 Electroșocuri

Electro  
 Electroșocuri  
 Electrotehnică  
 Electro  
 O viață electro  
 Conectată la fire  
 Conectată la 220

## El este aici

Ai deschis sezonul de bărbați  
 La tine acasă  
 pe un pat cu un picior beteag  
 proptit pe un vraf de cărți  
 te arunci într-un conflict  
 existențial  
 în clipa albă ce se amestecă în  
 culori calde fierbinți  
 pe caietele tale deschise la  
 pagina cu poeme lungi  
 ca niște imaginare partide de sex  
 istovitoare

descrise, rescrise, scenete mici  
 încastrate pe muchie de zid.  
 Apar mâinile bărbatului de alături  
 sunt negre de cerneală  
 Dactiloscopia îți arată semnul  
 amprenteii  
 pe cartea de treflă  
 tipărită singură de pe piele direct pe  
 hârtie  
 De mâine va veni  
 o zi de luni  
 o zi de primeneală apoi  
 vei popula din nou budoarul  
 cu cărămizi de așteptare,  
 de dorințe  
 până în living pe canapeaua de piele  
 neagră

Ce emană feromoni unde  
 Senzațiile cresc  
 pupilele se măresc și-ți arată casa lui  
 fără pereți  
 casa din pânză desenată cu miracole  
 e un om cu o  
 Vioară uriașă ce îl strivește  
 mâinile-i stau  
 fără rost atârinate pe afară  
 din poveste  
 vă privesc din patul în care dospesc  
 Poemele mele.  
 mă întind ușor pe-o parte  
 deschid larg brațele  
 el este aici.

## O ceașcă albă e inima

O ceașcă albă e inima  
 Aseară am încercat să o desenez  
 Să-i conturez cu o linie simplă curbura  
 Toartei.  
 Am atins-o fin cu degetul arătător  
 S-a înfiorat și emoția s-a auzit  
 oftând...  
 În fiecare zi pun apă proaspătă  
 În fiecare zi cineva o bea  
 Urmele lăsate sunt semnele  
 De dragoste și răbdare  
 Inima e un obiect de uz casnic  
 De multe ori o dau cu împrumut.

(din volumul în lucru *Experi/Mental*)

DAN SOMEȘAN

**S**tudent în anul III, al Universității „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Litere, tânărul Dan Someșan are o șansă pe care scriitorii din generația mea o credeau, la vremea respectivă, un vis prea frumos ca să se și împlinească: debutul editorial, simultan cu debutul într-una dintre cele mai prestigioase reviste culturale și literare ale țării.

Aflat abia la începutul unui drum dificil, în căutarea sunetului liric distinct, Dan Someșan refuză tipare și mode aflate într-un război inutil și inconștient cu poezia și bunul simț estetic. El mizează pe cartea câștigătoare a talentului său indiscutabil, dublat de sensibilitate și de o incisivă viziune critică și polemică asupra vremii sale.

SORIN ROȘCA

**Baterie pentru  
vise mecanice**

am o coroană de aur dar nu o port  
niciodată  
o țin ascunsă să nu-mi fie furată  
cred c-o voi duce la topitorie în cele  
din urmă  
ca să-mi fac dinți de aur  
cu care să pot mușca ceea ce voi nu  
puteți visa  
nuuuu  
nici tu nu vei scăpa draga mea  
voi mușca ceața din capul tău  
în locul ei se va așterne o strălucire  
aurie  
lanterna mea dentară va ilumina minți  
va crea sfinți ascunși pe după perdele  
de catifea  
îți voi dărui o lume mai bună  
niciun om de zăpadă nu se va mai  
topi  
și nicio secundă nu va mai trece fără  
tine

**Altruism**

ploaia nu se udă niciodată pe  
sine  
moartea nu se auto-trimite în  
lumea umbrelor  
cutremurele nu se dărâmă  
gloanțele nu se sinucid  
nu există ghepard care să se  
devoreze  
nici muzică să se asculte  
să se plângă cu lacrimi acordate  
Dumnezeu nu-și ține problemele  
pentru el  
ne dă și nouă  
iar în același ton *preafericit*  
*înaltpreasfințit*  
o bere nu se bea singură  
urmând aceste exemple  
am hotărât să nu mă mai îmbrac  
doar pe mine

ci să mă pun mantie de purpură  
în jurul gâtului tău  
pentru a te face să te simți  
regală.

## Regnul muzical

din portative reci îmi dansează  
spre timpane  
o muzică de pagini albe  
și constat că nimic nu-i mai plăcut  
decât sunetul nimicniciei

sunetul sinelui îmbată firi bolnave  
ori prea slabe.  
orgile solare ce înalță note grave  
mă plimbă prin lume ca un tren  
murdar

plin cu navetiști  
constat cu stupeoare  
că-mi place praful de pe clape  
aparent

și ție

amprentele degetelor tale încă se  
pot distinge  
pe paralelipedele  
ba albe ba negre  
ale sufletului meu

## Parazitism

te văd  
mi se dezvăluie misterele trupului  
viața se scurge prin mine în  
pământ  
mă ia drept paratrăsnet animat  
simt că amețesc

mă rezem de amintirile noastre  
te respir de la distanță

te țin în plămâni  
focul devine verde  
apa se face neagră  
norii una cu ochii tăi

cu siguranță  
acum nu mai poți scăpa

pulsații cardiace PREA puternice  
îmi provoci hemoragii violente în  
creier

TRĂIESC cu tine în mine  
TRĂIESC puțin  
dar TRĂIESC cu tine

prin tine  
TRĂIM amândoi deodată

## Puzzle

puzzle din două piese suntem noi  
tu te-ai pierdut

încerc să mă lipesc de alte piese  
nu-mi găsesc locul  
în peisaje kitsch  
luate de la o tarabă din gară

soluția credeam că am găsit-o:  
m-am plimbat cameleon prin toate  
vreme de trei luni

degeaba.

castele, leoaice cu pui, opera din  
Sidney,

chiar un câmp cu flori:  
toate mă refuză  
împreună cu ele nu vibrez

puzzle din două piese suntem noi  
tu te-ai pierdut  
în focuri străine  
-n imagini închipuite

mă voi atașa  
în curând  
clandestin  
de-nchipuirea ta

astfel *iubirea-aracet* își face  
simțită prezența  
în trupuri frivole

## Conferință de presă

mă pun protagonist în rândurile ce  
urmează

pentru a scăpa oarecum  
de chinul creării altui individ

mă prezint în fața dumneavoastră  
frământându-mi mâinile între ele de  
emoție

mă prezint așa cum sunt  
cu membre amortizate  
ochi închiși  
un coș pe tâmpla stângă  
și o schiță în loc de suflet

îmi dreg vocea  
îmi repet în cap discursul  
iau o gură de curaj

și-ncep:

*mă numesc  
și mă voi numi și de acum încolo  
mă ocup cu voi și asta mă face să  
surâd nu arareori  
pentru că sunteți MAI personaje ca  
mine  
aveți acel vârful de sare și piper ce mie  
îmi lipsește*

*văd chipurile voastre fixându-mă  
nedumerite,  
vă pot citi epitafurile în ochi  
și abia aștept să vă adun  
să vă pun într-un țarc neîmprejmuit  
și să vă expun:  
galeria mea de portrete cu priviri fixe*

Întrebări?

## Geneză hepatică

un fel de apocalipsă se întrevede  
dacă e să judecăm după mulțimile cu  
priviri fixe  
ce se perindă prin jurul meu

mă las purtat de-un val în sus  
spre cer  
pe mare alături de mine  
sunt și alte milioane de stele în  
carne și oase

căzute și roase  
ce-n mâini poartă coase

privesc uimit  
se încinge o horă  
la mică distanță de trupul meu  
veștejit

descusut

încep să-mi fac în mod firesc griji  
cum că  
masa de apă nu ne va mai putea  
susține pe toți

și prin urmare  
ne vom îneca

în astfel de împrejurări iau măsuri  
drastice

încep să transpir necontrolat  
spre a-mi reface salteaua  
acvatică

transpir apă / idei / iubiri demult  
apuse

transpir flori și tancuri  
hârtie măzgălită și CD-uri  
transpir pe Stalin & pe Buddha  
transpir însăși întreaga conștiință  
umană

iar în cele din urmă îmi înflorește  
pe chip un zâmbet victorios

îl transpir și pe acesta  
putem trăi liniștiți încă două mii  
de ani

avem iar ce călca în picioare

## Paralelism

fiecare copac e o viață  
frunzele ce le pierde  
anii ce curg.

în acest petic de sălbatică pădure  
pe care eu, tu, ea (oh, Doamne,

ea!) și ceilalți îl alcătuim  
fiecare copac își pierde frunzele  
în ritmul său

de departe se vede însă în  
mijlocul nostru  
al plopilor, mestecenilor, teilor și  
al celorlalți  
bradul Dumnezeu (veșnic verde)  
ce naște gelozie.

răsare învingător deasupra  
noastră  
veghează cu mândrie când  
deodată  
apare pădurarul Nietzsche cu un  
topor

plin cu cerneală  
gata să rescrie realitatea

LIVIU LUNGU

## Cercetare asupra pre-sfârșitului unei specii

– recompunere/relatare –

**S**ă intrăm în subiect, transcriind la început un fragment din textul care acoperă paginile 238-242 ale celui de-al patrulea volum (caiet) din „Jurnalul...” lui Dacian Uțu Pandrea:

„Vineri, 3 iulie, între orele două și trei noaptea, se pare că Dumnezeu nu numai că a fost prezent în Valea Călâii, dar își va fi amintit de *Silviu Horia* [în jurnal, se folosește numele veritabil; aici se va trece un pseudonim, fiind textul sau personajul important din lumea politică de azi], cu toate ale lui și chiar cu aceea ce vroia să facă, deci a stors din zodii, picurându-l pe creștet cu tot norocul trebuincios ca ticălosul să ajungă cu bine la Cotu Apei, trecând prin Pădurea Veche fără să-l atace vreo jivină, și mai apoi lăsându-l să ducă la bun sfârșit treaba, oricare ar fi fost ea. *Silviu Horia* a stat puțin lângă Stânca Rotundă, cât să fumeze o țigară și să mai bea din pălincă, apoi s-a apucat să sape și a săpat înverșunat și înverșunat în plus de băătură, bizuindu-se mai mult pe lumina Lunii decât pe raza palidă a lanternei. Peste puțin, a dat de primele remige, lungi cât de lungi sunt brațele unui bărbat voinic și chiar mai lungi, așa că a a fost mai atent și a lucrat numai cu vârful hârlețului care acum era șpaclu, așa cum prin pădure trebuie că fusese armă. După ce a dezvelit, din leș, cam tot ce trebuia să dezvelească, a stat să-l cerceteze cu lumina lanternei, iarăși a băut, iarăși a fumat și apoi l-a măsurat călcând potrivit pe margine (o margine; cadavrul nu fusese coborât în groapă, ci se trântise pământ din mal, peste el) pentru că lăsase acasă ruleta mică, gândindu-se să o ia pe cea mare, pe care o uitase. A numărat șase pași, aproape încă unul...”

Fragmentul se rupe, fiind urmat de câteva fraze foarte alambicate, scrise cu pastă roșie, și apoi de notele zilnice obișnuite, stupid de scrupuloase cu încadrarea lor cu ore și minute dublu subliniate. Este limpede că Pandrea a schițat începutul unei povestiri (mai sunt exemple, în cuprinsul celor opt caiete), doar că în cazul acesta personajul este real, plus că „două mondenități” (marca Valea Călâii), consemnate, sugerau că povestirea nu era (nu ar fi fost), cu totul, fantezistă. Pentru data de 2 iulie, orele 22. 23 și 23. 05.: „... aproape beat de atâta pălincă, *Silviu Horia* a intrat în local, a băut și a vorbit despre niște lucruri ciudate... ..și mie



mi-a povestit alte ciudățenii...” iar pe data de 3, orele 05. 35 și 06. 45: „... m-a trezit și m-a pus să deschid localul numai pentru el, că vrea să bea. Ciudat, pentru că intră a doua oară, în două zile, în bombă, iar acasă are whiskey veritabil... Iar a povestit, cum că a fost la Cot, dar numai atât... Când a apărut Ostrețu, se îmbătase de-a binelea... au vorbit, afară, dincolo de gard, că lui Temeneală îi e silă să intre aici, așa cum îi fusese, odata, și lui *Horiea*, și s-au luat la bătaie, ca ultimii derbedei, ei, oameni cu pretenții...”

Fragmentul acela de povestire și cele două note (în fotocopii), cu notițele și comentariile aferente, descoperite de prietenul I. I. N. în dosarul Valea Călâii, dosar întocmit de I. N. (istoricul și tatăl prietenului meu), sunt părțile cele mai consistente. Împreună cu o înregistrare audio, din urmă cu cinci ani (la nouă ani după evenimente), în care Toader Balș, „...în etate de douăzeci de ani, văcar...” povestește, gângav și peltic, ba și cu o evidentă dificultate a logicii și concentrării (vina alcoolului pe care îl înghițea, fie și în timpul interviului, era una secundară), că el văzuse, în data de 2 iulie, „atunci”, ceva zburând pe sus, mare, întunecat, care „a luat ziua”, dar nu a văzut bine ce este, că el se afla în Pădure, iar acolo copacii sunt deși, deși... Înregistrarea, făcută și cu un reportofon vechi și nu prea funcțional, plină de bruijele tehnice și de cele ale cârciumii, se limpezea subit la comentariul profesorului: „...așa încât, cu un martor mut și intangibil, cu unul dispărut în zări albastre-verzi și cu altul retardat, nu se face primăvară... Toader Balș abia știe de el, cred că eu i-am sugerat și data, poate chiar și evenimentul, sau și l-o fi amintit pentru că fie *Horiea*, fie Ostrețu l-au amenințat că îl omoară, dacă scapă vreo vorbă...”

Doar trei martori la eveniment, și aproape niciunul pentru ce s-a întâmplat în sat (reverberațiile cele ciudate)... Pandrea, cârciumarul-fost-învățător, student la facultatea de istorie (cursuri I. D.; la universitate îl cunoscuse profesorul), apucase doar să se destăinuie, venerabilului I. N., într-o nouă criză acută, să-i arate jurnalul (de fapt: „Jurnal. Note. Schițe diverse. Gânduri.”) și să fie înghițit de ospiciul nr. 11. (I. I. N., cu un umor cam greu: „...ca în filmele maglavitiene de peste un ocean și un continent!”) Iar în satul Valea Călâii nu mai era nimeni care să-și amintească de întâmplare sau, de ce nu, nu era nimeni care să-și amintească de ceva ce nici nu trăiseră, și despre care nici nu (prea) auziseră.

Profesorul, făcând mica anchetă, în urmă cu cinci ani, fusese primit cu amiciție respectoasă, dar aceasta lunecase iute în circumspecție și sfârșise în ostilitate. Sătenilor le era limpede numai că un cineva ciudat venise să dezgroape un ceva din trecutul domnului senator *Silviu Horiea* (care acum se îngrijea de spital, de club, de...), din anii lui de legături cu Ostrețu Răducanu zis Temeneală (contrabandă, corupție, scandaluri: toate la oraș, satul fiind numai sediul mai ferit și cu ascunzători)!

De ce? Nu, nimeni nu știa să... Nimeni nu a auzit că...

În același zid impenetrabil avea să se oprească și prietenul I. I. N., când și-a făcut ancheta lui (încă nu-mi ceruse ajutorul), ba poate și mai și, fiindcă în acea a doua alegere senatorul era încă și mai strașnic la tribună, încă și mai atent cu vechii consăteni, iar Ostrețu (care, desigur, avea ceva amestec în ascensiunea tovarășului de odinioară; amestec cu bani mulți) era tot dispărut. Iar nepotul lui Dacian Uțu Pandrea și moștenitorul cârciumii, „...tânăr, tânăr, dar cârciumar sadea!” îi propusese „domnului curios” să-i vândă niște „povești veritabile”, scoase din Pădurea Veche, „...altele, de-alea cum trebuie, nu năzăreli...”

Când am ajuns și eu în Valea Călâii, cu muncitorii mei de pe șantierul arheologic de la Cetate și cu aparatura (n-a fost greu să fac rost de o autorizație de săpătură; mai greu a fost cu fondurile), am produs ceva impresie (primarul nu s-a dezlipit de mine și m-a ajutat cum a putut, inclusiv cu o gazdă plătită de Primărie). Iar când însuși domnul *Horiea* a trimis, pentru cheful de încheiere (după trei zile de scotocit) bere-și-mici grămadă, chef la care am chemat pe mai toți bețivanii satului (adică, trei sferturi din suflarea masculină), prestigiul meu s-a impus până într-atât încât târziu, în noapte, chiar fără să întreb, mi s-a spus de profesorul ciudat, care trebuie să fi fost securist, ba chiar și de o ceartă, pe care ar fi avut-o, într-o dimineață, într-un an de dinainte, ceartă cu bătaie, domn senator și Temeneală, „...că erau tineri...”. Ciudat; părea că acele evenimente erau singurele, în Valea Călâii, demne de a fi povestite unui străin important sau amic... N-am întreat de la ce pornise cearta traficantilor, ba am mimat un soi de indiferență, și bine am făcut, pentru că, odată porniți, vreo doi, trei mai bătrâni și-au amintit să înșire, cum se pricepeau, niște frânturi din ceea ce le trecuse pe la ureche, „atunci”... Trăgând o linie/concluzie narativă prin balmăjelile lor, reieșea că Ostrețu, despre care se putea vorbi mai mult, împușcase ceva în Pădurea Veche, la Cot, poate om, poate animal, „...gângavul de Toader, Dumnezeu să-l ierte, zicea că era pasăre, dar cum să fie pasăre, dacă avea atâta lungime, cum... cum spunea Pandrea-âl-bătrân că i-a zis domn senator, la beție, că avea...” „...s-a dus, l-au lăsat acolo și l-au mâncat lupii și urșii...” „Nu, nu s-a făcut anchetă... Nu s-a știut... Cine știe ce porc, adică vier, a omorât, că dacă era om, ptiu, s-ar fi știut, s-ar fi aflat...” „Ostrețu nu avea voie să aibă armă de aia, că avea pistol automat militar, nu unul, ci mai multe...”

De fapt, singurele obiecte pe care le-am descoperit în poienița de la Cot și pe malul râului au fost două gloanțe de pistol automat (pe lângă recipiente de plastic, capace, arcuri, un toc de pantof femeiesc și două prezervative vechi, sfâșiate), despre care, însă, primarul spunea că trebuie să fi fost de la militarii care făcuseră niște exerciții și niște trageri, în urmă cu niște ani, adică până să se declare, Pădurea Veche, rezervație...

Mai descoperisem ceva, în scormoneala noastră de care se scârbiseră și muncitorii cei vechi, dar prin care îi amețisem pe săteni și pe primar: într-o groapă (nouă, relativ nouă), un vas de lut cam cât un ceaun, cu torți orizontale și picior scurt, cenușiu, bine ars, pictat cu negru (un brâu de cercuri cu raze, care se uneau prin razele diametrale), plin cu pământ de o consistență aparte și cu niște coji de nucă. Vorba lui Vizu, șeful echipei: „... domn injiner, ăsta-i de ieri, alaltăieri...”. I l-am arătat primarului, chiar în ziua descoperirii (ziua-întâia), iar acesta întâi s-a bucurat: „...facem stațiune de cercetare arheologică, ha, ha, ce mai!...” apoi, auzind de vechimea vasului, a strâmbat din nas și mi-a răspuns, cu greu: „...ce folclor, domnule, ce magie? Nimeni nu se mai ocupă cu prostiile astea. Era una, rudă cu Temeneală, o țigancă, Rela, dar a murit, se aude... Poate că a pus-o Ciudatul, că el face tâmpenii destule, asta n-ar fi prima... Din cauza lui stăm cu proiectul motelului cum stăm, în sertar, că nu vrea să vândă din terenul lui care-i step...”

Întors în oraș, l-am găsit pe I. I. N. foarte necăjit; tocmai discutase cu doi etnologi și cu Aurelian D., ornitologul. „Nici urmă de mit care să ne intereseze, pe rază de cincisute, iar pana este de ieruncă; aia cam cât o găină...” (Profesorul I. N. păstra în dosarul cu pricina un cotor dintr-o pană, și crezusem că acela era alt martor sau singurul...)

„Mai bine să nu mă fi certat în tinerețe cu tata...”

După ce a rostit asta (și eu am ghicit că tot ce făcuse, în ultimul an, cu „ancheta”, și tocmai făcea, prietenul meu făcea mai ales ca o reparație tardivă), I. I. N. a lovit palma cu pumnul (tic în anii studenției, în pauza dinaintea vreunui set decisiv), și a continuat, crescând tonul cu fiecare cuvânt: „Avem o ceva care vine de sus și care e împușcată de un traficant care nu are voie să dețină armă militară dar are antecedente, deci ascunde cadavrul sub un mal, ajutat de tovarășul lui care poate tocmai se gândea la o carieră politică și nu vroia scandal... Bun. Acel tovarăș se întoarce, noaptea, să măsoare cadavrul sau, mai degrabă, să se convingă că totul a fost adevărat; un ziar, într-un număr din anii trecuți, susținea că domnul senator a scăpat de alcoolism cu politica și că ajunsese să vadă liliaci ieșind din tavan...” „Și dacă a fost, atunci, un liliac din ăia...?” Prietenul a continuat netulburat, după ce mi-a arătat nota de pe o foaie a dosarului, reamintindu-mi: „Martorii bății matinale, minus Pandrea, au susținut că *Horiea* și *Ostrețu* s-au bătut pentru niște dimensiuni, dar asta au înțeles ei; *Ostrețu* devenise violent când a auzit că tovarășul, probabil încalcând jurământul, mai făcuse un drum la Cot... Deci: totul e tăcere, iar arătarea dispăre, cu tot cu fulgi, cum dracu', în burțile lupilor și vulpilor. Nu a rămas nici o dovadă. Toader-cretinul e mort... Pana e de ieruncă, gloanțele au fost trase de militari la aplicație, oricum nu puteau spune prea mult și, colac peste pupăză, tu găsești o strachină care nici măcar obiect arheologic nu este. Voi încerca să-i vorbesc lui *Silviu Horiea!*”

Prietenul s-a înscris pe lista de audiențe în secretariatul biroului senatorial și a obținut întrevvedere chiar mai curând decât se aștepta, numele profesorului ajutându-l și de data aceasta. S-a prezentat în fața senatorului cu hotărâre și chiar incisivitate, vorbindu-i despre calitatea sa de scriitor și despre intenția de a încheia o culegere de „povestiri neverosimile” (!) legate de „respectiva întâmplare din Valea Călâii”. I. I. N. avea ascuns în buzunar reportofonul ultraperformant, al cărui receptor nici nu trebuia scos la vedere.

Am ascultat de câteva ori răspunsul senatorului. Amabil, ferm, părând extrem de interesat de proiectul domnului scriitor dar râzând aproape isteric când a auzit de „zvонul” uciderii unei „superjivine” la Cot, ucidere la care ar fi fost martor. „Dar minte!, a concluzionat I. I. N., și avea dreptate. Râsul îi e forțat, poftim, e limpede, și apoi, na, i-auzi ce spune...” *Silviu Horiea*: „...hai, domnule, te-am ascultat, e în regulă, dar asta e o problemă care... nu știu cum să o iau... Cine știe ce bețivan de prin satele alea, vai de capul lor, ți-a pus imaginația pe jar...” I. I. N.: „Vezi? Și-a luat măsura de precauție... Dar, culmea, nimeni de prin satele alea nu vorbește de întâmplare...” „De ce nu i-ai spus-o?” „La ce bun? Oricum, l-am prevenit... Să-l mai și înverșunez?”

Pentru că, după întrevvedere, prietenul se oprise la un bar și băuse vreo două vodci, plus una de față cu mine, era înfierbântat și l-a chemat pe M. A., paleozoologul. Deși ar fi fost a patra întâlnire cu același subiect, acesta (de altfel, vecin de bloc) a venit, a patra oară, atras de vodca de calitate și de sucul de roșii. A spus din prag ce avea de spus: că nu există și nici nu a existat o asemenea arătare („...păi cum dracului să plutească, nici atâta lucru nu-ți trece prin minte?!”), că o fi fost vreo acvilă de stâncă, specie foarte rară, sau vreun zăgan, „...ceea ce tot e o chestie, că zăganii sunt dispăruți de zeci de ani de aici...”, sau a fost nimic, vreo trăznaie, vreo...

„Nu am trăit și nu trăiesc numai pentru povestea asta, dar mă râcâie!” – a bolborosit prietenul, înainte să adoarmă pe canapea (paleozoologul sforăia, de vreo oră, în dormitor...).

În noaptea următoare, pe la ora unu, I. I. N., bolnav de singur și încă mahmur, mi-a transmis prin telefon că știe ce are de făcut. Îi cășunase pe senator ca pe un mare vinovat: de angoasele și frustrările lui, de lașitatea sătenilor din Vale, de slugărnicia primarului, de altele, asemenea, iar dacă ar fi fost beat, l-ar fi acuzat de moartea profesorului însăși sau de cearta tată-fiu, petrecută la divorțul de Ioana.

Nu ne-am văzut, vreo câteva luni, iar prin telefon prietenul îmi răspundea scurt și distrat.

Pe la mijlocul toamnei, a dat buzna în garsonieră, întinzându-mi o carte subțire, pe coperta căreia lucea, scris cu auriu, un titlu parcă decupat din jurnalele copiilor de la școala primară: „Pajura cea uriașă din Valea Călâii”. Mă luase amețeala, dar mica lui dezamăgire a avut darul să mă întremeze, oarecum. „E numai macheta. Editura are planul prea încărcat și m-a amânat pentru decembrie... dacă atunci n-or tipări calendare, agende și alte porcării de-alea... Ți place?”

Coperta: strident colorată, cu o femeie-vampă, despuiată, arătându-și sânii imenși chiar în prim-plan și cu brațele de aripi albe, deschise, parcă deasupra unui peisaj din nuanțe de roșu, verde și auriu. Textul: pe nici două sute de pagini, încăpeau atâtea povești sentimentale în clișee răzverificate, în care se amesteca o pretins-legendă cu o preafrumoasă îndrăgostită care s-a preschimbat în... Textul: din el, se puteau ușor încropi vreo cincizeci de telenovele și câteva seriale de desene animate (pentru spectatori fără limită superioară de vârstă)... „Așa, ca să cumpere toată lumea, adică mai toată lumea... Ce dacă zic că am înnebunit? Am înnebunit, da! Dar nici chestia aia cu pajura n-o să mai stea ascunsă multă vreme...” Scenariul filmelor viitoare: după carte, urmează niște documentare cu fauna din Pădurea Veche („...am vorbit deja cu Popaciuc; le face... De bani se îngrijește Mastar!”) și „niște” talk-show-uri cu pădurarii din zonă și cu turiștii care au văzut și altceva decât urși, lupi sau râși... „...vreo doi, trei, sunt băieții de la Răchita Roșioară; învață libretul pe de rost... Al meu e libretul...” Apoi: „Ai înțeles? Picătura chinezească... Un an, strop cu strop... Până...” „Până...?”

Nu cred că I. I. N. a plecat de la mine convins că face o prostie, și o face pentru că, poate, nu a consultat un psihiatru, dar un semn de exclamare, din partea asta, a auzit. Totuși, dezlegarea avea să vină, subit, dintr-o direcție nebanuită...

De Sfântul Andrei („Capul Iernii, ...când se strâng lupii la trecători”) obișnuiam să tragem un chef cu pastramă și vin molan la Haită, adică în băutura lui nenea Gheo, care bătătură, ca să nu aibă parte de reclamații, nenea Gheo o legalizase ca local public. Fără firmă și reclamă, curtea, amenajată cu doar o masă lungă, cu douăzeci și patru de scaune, plus grătarul zidit și „sobe de exterior”, avea destui clienți pasageri, vreo câțiva credincioși și un mănunchi de enoriași, dintre care eram eu, I. I. N., plus încă trei sau patru. Când se încingea câte un chef-chef, nucleul se îngrijea de mâncare, patronul de băutură, iar invitații: de bancuri și povești cu haz. Eram tare mândri de obiceiul ăsta al nostru, care își ținea rangul cu vreo cinci, șase întâlniri de acelea pe an.

În seara de Sfântul Andrei ne strânseserăm destui.

... a treia ediție de pastramă sfârâia pe sârmele încinse de cărbuni din lemn, deja se băuse destul vin, hazul, de la noi și de la „invitați”, atinsese prima culme, bancurile și glumele încheiaseră fericit primul act... Ca în istoriile cele vechi și adevărate... Și atunci, vecinul de masă al lui I. I. N., pe care îl știam de un timp, pe care îl cântărisem ca fiind de ispravă, dar atât, probabil îmboldit de

vreo șoaptă a prietenului meu (care se distra mai puțin ca de obicei și părea ca niciodată prins în ale lui), a spus povestea care ne lămură cazul. Tot ca în poveștile maglavitene... Ciudat, însă: povestea nu era nici cu prea mult haz, nici nu ținea de vreun context al momentului, iar camaradul nostru, fost ofițer de poliție, a povestit-o „nici nu știa de ce”, poate pentru că îi stătea în minte de mai mult timp... Adică, „...într-o zonă splendidă, cu pădure din cele neumblate”, aveau fief niște contrabandiști („...întâi țigări, apoi de toate, până la droguri, informații și servicii...”), i se luase urma unuia, Temeneală, dar era greu de dovedit și de prins, pentru că avea relații multe și sus-puse. De fapt, nici nu fusese prins sau dovedit. La bună înțelegere, a fost tolerat cu tot cu fuga în vest, iar el se pare că a dat cât trebuie, cui trebuie, bani și lămuriri... A fost și o întâmplare de răs. Temeneală (dar ofițerul n-a repetat numele, a spus numai „ăla”) avea un colaborator în zonă (pauza de trei respirații și căutătura ex-ofițerului spuneau multe) care era recunoscut ca „om ce pilea strașnic”, dar de încredere și care, se pare, îl ajutase la multe pe ăla, pe vremea comuniștilor... „Aveau două elicoptere, care le aducea marfa exact într-o poiană din pădure, de unde era preluată de oamenii lor și dusă...” Într-o zi, de la centrul aeronautic Ps 205 („...era ceva distanță, până la pădure!”) a fost ridicat un planor, pe care l-au purtat curenții tocmai pe Vale (vreo cincizeci de kilometri), iar acolo pilotul (nu tocmai experimentat) s-a decis să aterizeze cum o putea, de teama altor curenți. A primit aprobarea și a aterizat cu bine chiar lângă râu, pe un loc atât de îngust, încât numai norocul chior, contrabalansând ghinionul și nepriceperea dinainte, a făcut să nu se întâmple nici măcar o stricăciune. Dar când a ieșit din carlingă, băiatul, pilotul, a avut o surpriză: un cineva, probabil tovarășul lui ăla, probabil beat, a tras în el cu un pistol, și nu o dată, ci de două, trei ori, așa că, bietul, s-a speriat și a fugit ca nebunul prin pădure, unde s-a rătăcit (nu se mai afla în aria de acoperire a telefonului) și de unde a ieșit mai târziu cu o zi și o noapte de spaime (pădurea era plină de lighioi...). „Am vrut să vedem cum se descurcă ăla, contrabandistul, cu problema nouă... S-a descurcat... ...Da, chestia se poate explica numai așa: tipul cu pileala era ori beat, ori avea o criză de delirium tremens, naiba știe ce căuta prin zonă tocmai atunci... A tras... Dar nu a răsuflat nimic, nici pilotul n-a făcut vreo plângere... ...Păi noi știam, că aveam omul nostru, de fapt oamenii noștri, puși ca de planton, în zonă, strângeau dovezi, film după film... până ce le-au clasat pe toate...”

S-a răs, în general din curtoazie, s-a băut... Eu, însă, am răs cu poftă, iar I. I. N. era să se sufoce. Noaptea aceea, a Sfântului Andrei, a fost și a unui chef care s-a terminat în ziua păgână și spre prânz...

Scriitorul I. I. N. (adică, poetul; dar nu se mai declară poet, de când cu povestea cu Ina B.) a renunțat la planurile mărețe (mai mult înverșunate) și s-a hotărât să păstreze „exemplarul zero” al nemai... cărți... „Pajura...”, ca mostră de...

„Ar fi o idee: să o transform în carte umoristică, zău că ar fi o idee, dar parcă simt că nu aș mai putea...! O să râdem, toată viața, de ce a fost și de ce ar fi putut să fie!”

„Veacul ăsta mercantil... sper să nu se mai nască.”

Bazându-ne în plus prietenia pe o complicitate la o tărășenie care se reactualiza mereu, cu noi motive de răs, nu ne-am mai întâlnit decât prin coptul verii următoare, eu venind de la șantier, iar I. I. N. de la un festival de poezie unde se strepezise binișor.

„Plecăm în vacanță. Un week-end, atât...”

Ne-a tras ața spre Moașele, adică dincolo de Valea Călâii, între noi cu Muntele și Pădurea Veche. Am înțeles asta abia a doua zi, urcând spre Stâni, cum am înțeles și că din vremea stagiaturii urcam acolo, fără să înțelegem, în „perioada căutărilor pajurei” că ne aflăm în cealaltă margine a fiefului... decor de carte nepublicată.

Bineînțeles că am găsit ceva la Stâni, ceva care ne-a închis cercul istoriei (altfel, n-aș mai fi scris-o), iar întâmplarea din urmă are destul straniu prin straniețea coincidenței: Moș Carâmb, ciudatul, nu ieșea din ocolul lui de pe munte decât de două ori pe an, după sare și făină și nu vara... Atunci se apropiase de Stâni chemat de ciobani, pentru că boleau niște oi și era teama de a nu se îmbolnăvi toate. „Că cu veterinalii...”

Bineînțeles, nu ni l-am putut apropia pe bătrân. Nici nu i-am vorbit, măcar, pentru că doar celălalt moș, Pața ciobanul, avea drept să se apropie de Carâmb și să-i vorbească. L-am urmărit cu binocurile, din căsuță (scund, iute, călcând apăsător și părănd că sub căciula surie părul bărbii și al pletelor i se zburlește și se înmoaie când și când), l-am văzut trebăluind pe lângă oi, vorbind cu Pața, apoi plecând direct spre munte, ducând o joardă și, încolăcită pe umărul stâng, o funie groasă.

Pața, care cred că i-a fost un soi de ucenic, în tinerețe, ne-a povestit, mai apoi (și parcă era la el un soi de invidie rea) că moș Carâmb, ciudatul, se număra din soiul solomonarilor vechi, știa vrăji și tămăduieli, avea cale bătută ori la Bunul Dumnezeu, ori la Dracul, împlinise veacul (!?) și se păstra verde, tot timpul ăsta trăise numai în cocioaba lui de la țura, poate cu aceleași câteva oi, cu vaca și mereu același câine, nici bolșevicii nu-l călcaseră, semn în plus că știa să facă vrăji, și îi mai ajuta pe câte unii care știau cum să-l abordeze. Până mai ieri, urca la el un alt bătrân aidoma, unul de tot chel, venind de nu se știe unde, și poate că moșul se ducea și el la acela, să-l caute, și atunci lipsea puțin de acasă, și nu îndrăznea nimeni să se apropie de bățătura lui. Unchiul lui Pața susținea că, înainte, venea în Țura și un pletos-bărbos chior și șchiop, pe care însă îl sfârtecaseră lupii, în vremea războiului, și încă un ciudat, unul roșcovan și mare, uriaș, cât... Dar și pe acela îl mâncaseră niște fiare, tot așa, vara, lupi, urși... „ăia nu mai sunt, n-o să mai fie nici Carâmb, sau cum l-o chema cu adevărat, dar ăsta, știu eu, zice că o să-l ia în căngi o pasăre mare, mare, și o să-l urce în țăriile Cerului, deasupra norilor pe care îi stăpânește. Iar asta, numai dacă nu uită să-i pună, jivinei, de mâncare, miere și nuci într-o ulciță nouă, la fiecare zece ani, în locurile în care ea coboară, mereu în altul, ca să o îmbuneze...”

Am rămas la Stâni numai o seară, iar la cabana de la Moașele încă o zi. Am vorbit foarte multe, dar abia la urmă, pe drumul de întoarcere, ca să nu lase dopul în mâna celui Pața, prietenul I. I. N. a spus că trebuie să mai ascultăm o dată gândăveala lui Toader cel retardat, din înregistrarea făcută de profesor, ca să înțelegem dacă acela văzuse umbra care luase ziua coborând pe malul râului, sau urcând direct la Cer. Și că mai trebuia găsită fiara care mânca miere și nuci ascunse în oală, sub pământ.

După care am răs, desigur...

PERICLE MARTINESCU

## Singularul Constantin Fântâneru

Constantin Fântâneru făcea parte din acea „generație tânără” ce s-a afirmat, uneori cu aplomb, adesea chiar cu un accentuat virus de frondă, în perioada interbelică, perioadă rămasă în istoria culturii noastre drept una dintre cele mai prolifiche și mai glorificate. Dar când se spune „generația tânără” se folosește un generic ce poate fi aplicat la mai multe valuri de generații succesive, diferențiate între ele prin intervale mici de timp – trei sau patru ani numai – însă având fiecare timbrul ei estetic și intelectual raportat la momentul când și-a făcut intrarea în arena literară. Prima „generație tânără”, care a și pus în circulație această denumire emblematică, a fost aceea de la 1927, a lui Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Mihail Sebastian, Dan Botta și ceilalți, deveniți mai pe urmă actori și reprezentanți de frunte ai literaturii și artei din acele vremuri. A doua „generație tânără”, semnalată imediat după cea anterioară, prin 1931-1932, s-a relevat printr-o și mai gălăgioasă prezumțiozitate, mergând până la nihilism, negativism și alte tendințe anarhizante, ca refuz al vechilor dogme și modalității literare și artistice dinaintea ei. În decursul anilor și-au mai spus cuvântul câteva „generații tinere”, o a treia, o a patra, până prin 1940, când, odată cu ultimul val, al cărui exponent era Vintilă Horia, s-a încheiat seria, evenimentele căpătând noi întorsături și disputele dintre tineri și bătrâni deplasându-se pe alte planuri.

Constantin Fântâneru rămâne integrat în a doua „generație tânără”, adică aceea apărută imediat după 1930. Spre deosebire de celelalte însă, această generație s-a ivit sub niște auspicii speciale, într-o ambianță morală și sufletească ce avea să-și pună amprenta pe întreaga ei componentă creatoare. Este vorba de un fel de „rău al veacului”, cum observa Călinescu, ce se caracteriza prin neliniște, anxietate, sete de absolut, ca diverse dileme metafizice, mai presus de eventualele și realele neajunsuri de care se loveau în viața de toate zilele oamenii tineri de atunci. Erau anii când se infiltrasse în cultura noastră o anumită viziune de coloratură „sună” asupra existenței, ilustrată prin câteva creații ce dădeau tonul. S-ar putea invoca aici o poezie a lui Lucian Blaga, publicată ceva mai înainte (prin 1925), intitulată premonitoriu *Tristețe metafizică*. Aceasta a fost numai un semnal. După aceea aveau să urmeze contribuții mai directe, la obiect, și mai nuanțate, proprii generațiilor de după Blaga. E destul să amintim doar câteva titluri, aflate în gestație și care aveau să iasă la lumină în curând, pentru a indica tonusul spiritual al momentului: *Pe culmile disperării* de Emil Cioran, *Existența tragică* de D.D. Roșca, *Nu* de Eugen Ionescu și altele. Tinerii poeți ce debutau în acei ani de la începutul

deceniului patru respirau în atmosfera sugerată de asemenea scrieri. Astfel, la primii pași ai carierei sale lirice Emil Botta clama: *Într-una, într-una silabisesc, amar cuvântul dis-pe-rare*. Alt poet, Simion Stolnicu, se lamenta: *Sunt copilul negrelor claviaturi, talisman din cerul meu posomorât*. Eugen Ionescu nota în **Jurnalul** său: *Suntem niște copii caraghioși, părăsiți în această lume, în această imensă casă care se dărâmă*. În fine, Constantin Fântâneru însuși declara în volumul **Interior**: *Suferința mea creștea din zi în zi, trăind epoca cea mai tristă a vieții mele*. Era, după cum se vede, o molimă în epocă, o exhortare a suferinței. Din fericire însă, nu era o maladie endemică, o epidemie, ci mai curând o „modă”, un *snobism al suferinței* (cum a și fost taxat la timpul respectiv), de care cei implicați aveau să se vindece mai târziu.

Constantin Fântâneru a fost implicat, dar el nu s-a vindecat. Fiindcă la el suferința, „tristețea metafizică”, n-a fost un snobism, ci o condiție vitală inerentă. Este considerat autorul unei singure cărți, iar aceasta nici nu e măcar o carte, ci o cărțuție de o sută și ceva de pagini, intitulată **Interior**. Un titlu ce nu spune nimic prin forma lui absconsă, dar care, metaforic, exprima atunci mult. Și mai e de relevat ceva. Fântâneru a fost primul din generația lui care a debutat editorial, deoarece **Interior** a apărut în 1931, înaintea tuturor celorlalți confrăți menționați mai sus. De asemenea, **Interior** s-a bucurat de o primire entuziastă la apariție, fiind socotit un testimoniu intelectual și sufletec valabil pentru întreaga generație. Nu e vorba de un roman propriu-zis, ci de un jurnal romanțat, ilustrat de un personaj abulic, surprins într-un proces de criză sufletească și morală din faza trecerii de la adolescență la vârsta rațiunii mature, și a interogărilor metafizice. Fapte disparate, fără vreun fir narativ logic, unele bizare, altele maladive sau frizând absurdul, sunt consumate printr-un metabolism *interior* febril, dar inapt pentru o viață exterioară normală. Stări de melancolie și depresie, aspirații nedeslușite și sumbre stări de astenie, avataruri trupești, sufletești și intelectuale fără motivații clare sunt înregistrate rând pe rând, prin prizma unei *autenticități* absolute, a unei sincerități nude, modalitate adoptată de altfel de întreaga generație a scriitorului.

Totuși, Fântâneru, ca și ceilalți congeneri ai lui, nu lăsa impresia unui om blazat, dezabuzat sau „disperat” în sensul cioranian al cuvântului, cum s-ar putea deduce din lectura volumului **Interior**. În viața de toate zilele, se comporta, cel puțin în aparență, ca un slujitor devotat și perseverent al condeiului, care își vedea de treburile lui (stricte și numai literare), fără să trădeze neliniștile ce-l agitau în *interior*. Atât doar că aceste „neliniști” s-au perpetuat la el mai mult decât în cazul altora, în sensul că din cauza lor Fântâneru n-a mai putut realiza alte opere literare, **Interior** rămânând singura lui contribuție de notorietate. A desfășurat, în schimb, o neîntreruptă activitate ca redactor la revista „Universul literar”, unde împărțea sarcinile cu Mihai Niculescu, el ocupându-se de poezie și partea critică, celălalt de proză și eseu.<sup>1</sup>

\*

Pentru prima dată m-am întâlnit cu Fântâneru pe la începutul anului 1932, la câțva timp după apariția **Interior**-ului. Citisem cartea, asistasem la succesul ei, dar pe autor nu-l cunoscusem încă. Aceasta avea să se întâmple în curând, într-o împrejurare plăcută și neașteptată. Într-o seară, m-am încrucișat pe Calea Victoriei cu un grup de tineri poeți ce se îndreptau înspre Ateneu. M-am auzit deodată striga de unul dintre ei: „Vino cu noi, îl sărbătorim pe Fântâneru.” Era Simion Stolnicu, prieten și coleg de studenție, cu care mă



vedeam zilnic, fie pe culoarele Facultății de Litere, fie la cantinele studențești sau prin oraș cu diferite ocazii. El mă văzuse pe stradă și mă chemase din mers. Grupul se compunea din Fântâneru, Eugen Ionescu, Emil Botta, Arșavir Acterian și Stolnicu, toți prieteni mai vechi de generație și de studii liceale sau universitare. De asemenea, toți aspiranți la oblănduirea Muzelor.

Ne-am oprit la cafeneaua-restaurant Corso, lângă Ateneu, unde ne-am instalat la o masă dintr-o boxă mai retrasă, ca să nu ne amestecăm cu „maestrii” din părțile mai expuse ale localului. Fântâneru era, bineînțeles, în capul mesei, ca sărbătorit. El ne-a și oferit câte două „rânduri” de bere, în cinstea mult lăudatului *Interior*. Era primul membru al „generației tinere” care își vedea o carte tipărită. Evenimentul suna epocal pentru ceilalți!... Atmosfera se arăta foarte simpatică, plină de voieșie și antren, presărată cu glume, anecdote și mici „răutăți” la adresa „cabotinelor” din sală, ca la orice agapă de juni pretendenți la gloria literară. Nici unul dintre convinvi nu dădea semne că își amintește de „molima suferinței” pe care o proclamaseră în proză sau în versuri. Fântâneru se afla în vervă, deși nu se număra printre cei mai vorbăreți, ca Eugen sau Arșavir. Conversația lui păstra tonul și decența unui bun simț atavic, fără exhibări zgomotoase sau replici șocante ori provocatoare. În relațiile de toate zilele se comporta mai mult ca un taciturn, închis într-o lume *interioară* a lui, greu de pătruns și descifrat.

De atunci nu l-am mai văzut și nici n-am auzit ca Fântâneru să fi participat la vreo escapadă de acest gen a boemei din oraș. Dar el se găsea în permanență în inima vieții literare, ca redactor la „Universul literar”, unde era abordat zilnic de numeroșii colaboratori din afară. Împreună cu Mihai Niculescu, și mai mult decât acesta, ducea în spate revista, al cărei „director”, Victor Popescu, fiul celebrului Stelian Popescu, se îngrijea mai mult de partea administrativă a publicației.

În această calitate și cu atribuțiile ce și le asumase, Fântâneru a străbătut anii tinereții în muncă și tăcere, slujind cu modestie și devoțiune literatura, în dauna creațiilor proprii. În afară de cronicile literare pe care le semna, el n-a mai cultivat proza și multă vreme n-a mai apărut cu vreo carte nouă. Abia după vreo zece ani a dat la iveală (în 1940) un laborios studiu despre *Lucian Blaga și gândirea mitică*. Acesta era o analiză riguroasă și originală despre opera (filosofică și poetică totodată) a lui Blaga, constituind o contribuție ce se numără printre primele exegeze blagiene.

În același an, 1940, a încredințat tiparului o plachetă de versuri, intitulată *Râsul morților de aur*, sintagmă ce atingea absurdul și alienația, înainte ca acestea să devină teme predilecte în literatura veacului XX.

Târziu, după 1944, i-am pierdut urma, pentru ca, și mai târziu, să aflăm că Fântâneru, retras undeva la țară, în plaiurile natale muscelene, a trecut prin momente grele cu sănătatea, suferind unele dereglări psihice și cerebrale grave. Abia atunci am căpătat explicația anumitor atitudini ale lui din tinerețe, ca om și ca scriitor. A fost un *singular*, atât prin modul de a se prezenta în societatea confrăților săi, cât și prin faptul că a rămas autorul unei singure cărți de beletristică, *singulară* și ea, ce i-a rezervat un loc aparte în istoria literaturii.

---

<sup>1</sup> Mai târziu, în exil, Mihai Niculescu s-a impus și ca poet în publicațiile de limbă română din Occident

BOGDAN GHIU

## Tu regardes et tu gagnes

La poésie comme discours hyper - efficient comme prototype du discours efficient tout le monde rêve non pas d'écrire mais de parler de vivre d'agir non pas « poétiquement » mais poésie autrement dit à livre ouvert que les choses aillent comme dans le discours poétique droit au centre de la cible rapidement sans perte de temps et sans détours mais en recueillant néanmoins tout en chemin un chemin large et aussi vaste que le monde que la réalité la poésie est le chemin le plus court le plus droit le plus large c'est pourquoi nous haïssons la poésie parce qu'elle ne peut que s'écrire faire le monde la réalité chemin droit au centre de la cible regarder la télé c'est comme si on jouait à la loterie on peut parfois gagner pas grand chose exactement ce que te fera continuer de jouer mais le plus souvent toujours au fait on perd on perd le temps c'est ton rôle à toi de jouer de participer au gain absolu quoique dérisoire de l'humanité entière j'ai rencontré avant-hier Vasile Ernu qui m'a raconté sur Moscou où il a été en novembre si je ne me trompe pas pour lancer sa traduction en russe de son livre de Roumanie *Né en URSS* il m'a dit que chez le même éditeur publient tous les furieux de la littérature russe d'aujourd'hui un certain Suhurov il me semble je n'en suis pas certain je le lui demanderai a publié récemment un livre où il dit que la Russie doit produire à nouveau des raquettes balistiques pour que le monde s'intéresse à nouveau des romans de notre monde si nous n'avons pas de raquettes derrière nous n'intéressons personne en Roumanie qu'est-ce que la politique peut faire pour la littérature pour les artistes ils font bien quelque chose pour la politique jamais vice-versa qu'est-ce que nous pourrions emballer avec la littérature avec nos idées à nous rien à la télé donc à la *Realitatea TV* on discutait il me semble (comme toujours à l'infini) sur la taxe de première immatriculation rebaptisée taxe d'environnement un revendeur le chef des revendeurs de voitures *second hand* de Roumanie s'étonnait pourquoi chez nous tout est inversé par rapport à l'Allemagne à l'Europe Occidentale en général personne n'a su commenter analyser lier logos les choses bout à bout ou bien personne n'a voulu osé au fait c'est simple l'apparente contradiction est au fait complémentarité et projette une brève lumière foudroyante sur les vraies raisons de l'acceptation de la Roumanie dans l'UE et sur la mondialisation en général UE n'étant qu'une tentative de contrôler d'institutionnaliser la mondialisation « sauvage » mais pas contre la mondialisation, en la réglant seulement pour la rendre plus efficiente plus sûre une politique et non pas qu'une réalité anarchique et à peine à ce moment-là économiquement sûre UE régleme la mondialisation en

Occident en Allemagne pour les nouvelles voitures on collecte une taxe plus petite pour les voitures anciennes une taxe plus grande à mesure que la voiture vieillit la taxe grandit en Roumanie c'est l'inverse pour les voitures neuves la taxe est plus grande pour les voitures plus anciennes toujours plus petite pourquoi UE a à peine accepté ce mode de taxer les voitures en Roumanie c'est très clair mais il n'y a personne qui me contredise qui m'éclaire à la télé on ne discute rien même si on le dit le plus souvent et on le voit mais personne ne se met à « concrétionner » ce serait maintenant le rôle de la pensée de la philosophie de l'art des intellectuels de dire de mettre bout à bout ce qui se dit ce qui se voit au fait ce que nous savons tous la vérité en suspension mais parfois on peut apprendre des choses intéressantes desquelles si on veut et si on n'est pas mort dans l'intervalle en regardant la télé on peut essayer à commencer à comprendre un peu exactement ce qui ne se dit pas en Roumanie ils doivent recycler les voitures *second hand* anciennes de l'Europe bref simple et ensuite plus loin le capitalisme contemporain intègre comme principe de production la durée brève l'éphémère la précarité la consomptibilité presque immédiate sont incluses dans le mode de production dans la philosophie de marché de la production pour pouvoir produire tout le temps assurer des emplois à une population toujours plus grande qui doit toujours elle consommer la durée optimale d'une voiture c'est une année après quoi si on ne la change pas si on n'en achète pas une autre c'est-à-dire si on se révolte à son insu et on se comporte de manière non solidaire et si on ne donne pas par son achat de l'emploi à ses prochains tout comme ils en donnent en retour on bloque le système ne pas acheter et ne pas acquérir et ne pas consommer à temps c'est-à-dire vite répétitif tout le temps compulsif spasmodique équivaut à la grève au blocage du circuit grève « systémique » la grève ne se fait plus comme il y a cent ans dans la production mais dans la consommation il faut consommer pour que l'on puisse produire pour que tout le monde ait du travail quoi manger on ne peut pas se soustraire au système si on ne consomme pas on ne paye pas des taxes l'explosion démographique le capitalisme est devenu consommable - réitérable consommer signifie te comporter en humaniste responsable consommer signifie te comporter démocratiquement la vraie solidarité sociale est la consommation la communauté instrumentale entre marchandise et consommateurs comme instruments du profit les biens sont collatéraux ce sont des moyens éthiques depuis que j'ai commence à comprendre tout là je vais au hypermarché comme au boulot comme à l'église je regarde régulièrement la télé religieusement le coeur tremblant de peur avec le sentiment du devoir envers l'humanité envers mes prochains envers moi-même égoïsme éclairé biaisant à travers l'humanité entière si pour un instant je cessais de regarder de consommer si je me soustrayais en égoïste l'entier « système - monde » d'acheter pourrait se bloquer capitalisme désespéré sous le spectre et l'imminence du *crash* il faut participer il faut être solidaires nous sommes dans la même barque si je ne consomme pas de manière assez efficiente si je ne jette pas tout ce que je chérirais éventuellement pour en acheter du nouveau quelqu'un de mes prochains ou des populations entières risquent de mourir de faim si je ne mange pas si je ne me gave pas farouchement désespérément quelqu'un quelque part immédiatement près de moi moi-même n'aurai plus quoi manger si je ne me marie pas plusieurs fois dans une vie qui Seigneur prendra soin des femmes du monde de la production de Femme du sexe de la reproduction de cette espèce toujours

plus pléthorique qui doit avoir de l'emploi pouvoir consommer les pauvres capitalistes sur leurs épaules pèse le sort de l'entière humanité et nous les critiquons ingrats myopie seule la consommation produit il faut consommer par devoir civique par patriotisme planétaire par responsabilité pour le sort immédiat de l'humanité et toutes ces choses je les vois elles sont visibles mieux que n'importe où ici maintenant en Roumanie à la télé ce qui se passe n'est aucune aberration aucun accident mais l'auto - règlement du système la gueuserie sauve la Roumanie l'Est sauve l'équilibre l'Ouest mais qui dirait ouvertement de telles paroles qui néanmoins n'ont rien de désagréable de dangereux de subversif si on reconnaissait peut-être on serait heureux apaisé tu regardes et tu gagnes je regarde et nous gagnons tous tant qu'il nous faut pour pouvoir continuer de regarder consommer vivre pour produire consommer en consommateur humaniste humanisme de consommation logique de l'agglomération de l'amasement du stockage j'écris *hypermarket* l'hypermarché comme poème j'écris en consommant pour consommer des mots je dévore des mots je produis comme si je jetais je jette tout le temps au fait je ne consomme pas nous ne consommons pas nous jetons nous ne recyclons plus rien ne peut être consommé il n'y a plus rien à consommer nous inventons nous produisons des produits *fake* bons à jeter nous produisons des déchets qui ne peuvent plus être consommés il n'y a rien à consommer en eux ce sont des produits à jeter la production jette produit des déchets je consomme je participe au cycle du Déchet de l'Artificiel la nature n'offre plus rien le naturel est épuisé la nature est un luxe nous promenons les ordures d'un côté à l'autre comme des fous nous déplaçons des flux réglementés des ordures inconsommables des restes résidents le déchet ne peut pas être éliminé jeté nous ne pouvons pas nous débarrasser des ordures elle ne sont pas recyclables il y a voilà des choses éternelles au monde que faire avec on les promène on les déplace on les agite on les transforme on les mélange on les masque les unes dans les autres l'inconsommable c'est le monde même nous sommes résistants inéliminables parce que nous sommes totalement artificiels en matière plastique nous nous mangeons entre nous les uns les autres réglementé le capitalisme est digestion impossible l'intestine doit être prolongé à l'infini les masses plastiques du monde masses critiques plastiques

## Reportage sur les matelas de l'avenir

J'ai vu, une nuit, tard, à la télé, un reportage sur les matelas. Et dans ce domaine mineur seulement en apparence, mais si proche, si immédiat, si familier que nous ne le voyons pas, nous ne le sentons pas, et dont, justement, il ne faut point être conscient, car il est le support même de nos rêves, les recherches sont continues et extraordinairement intenses. Il y ont eu des révolutions dans le domaine inconnu, d'au-delà de nous, des matelas.

Je suis allé me coucher avec la pensée, chaude, de l'avenir éloigné, pénétré par une légère nostalgie : mes descendants, gens de l'avenir, dormiront mille fois mieux, de manière plus « qualitative » que moi-même ! Ils dormiront de manière extraordinaire. Ils ne sentiront plus rien.

Sinon, au fait : ils se sentiront extraordinairement bien, ils sentiront positivement, de façon prééminente, le Bien, comme disait De Quincey sur Kant, en décrivant, justement, *la technique, l'art* de dormir de celui-ci (en s'auto - enveloppant, comme un nouveau-né) et le fait qu'il *se réjouissait*, à proprement parler, comme seulement un grand philosophe le peut faire, prophétique pour l'entière humanité, d'une sensation *perceptible* de santé (non pas comme absence du mal, de la souffrance, mais comme présence marquée de la non - souffrance'). L'avenir sera philosophique !

Mes descendants dormiront mille fois mieux que moi, ils vivront le Bien, tandis que je dormirai purement et simplement, aussi bien qu'eux, mais sans sentir plus rien.

Quelle merveille, positiver la mort, la transformer en un état de bien, l'introduire, banalement, dans la vie, en tant que le *Plaire* suprême. Oui, dans l'avenir le Bien, le Suprême, mais le si abstrait, l'impersonnel, l'insensible Bien pourra être vécu immédiatement comme *Plaire*. L'apparition, enfin, du *Plaire* dans l'histoire, comme matérialisation concrète, immédiate, palpable du Bien. La *Plaire* ! L'avenir de l'humanité sera agréable, sera le *Plaire* même. Comme j'envie les gens de cet avenir merveilleux !

Et tout grâce aux banals, humbles matelas, aux recherches furibondes, elles aussi vraiment philosophiques, dans le domaine des matelas ! Àa, c'est du travail au service de l'humanité !

Les matelas de l'avenir seront bien plus mous, ils prendront, comme des êtres vivants et proches, intimes, la forme de notre corps, ils nous envelopperont sans se déformer. Ils seront des objets moraux.

Nous ne sentirons plus rien, aucune opposition, tout *se vouêtera en disparaissant* autour de nous, en nous engageant à rêver. La Vie sera, finalement, et surtout, de fa<sup>o</sup>n non - baroque, sans ombres et contorsions, Rêve. Nous vivrons exclusivement pour rêver et pour nous réaliser directement, immédiatement, les rêves. Il n'y aura plus de télévision, plus de *displays*, nous ne *verrons* plus, de manière duale, passive, en séparation, emprisonnés dans l'Extérieur, condamnés à l'extériorité, comme (jusqu') à présent, en rupture, rien. Nous rêve-vivons tout, tout le temps : « comme en rêve », en images sur nous-mêmes en tant que notre monde à nous. L'image proprement dite disparaîtra, en devenant réalité permanente, justement, éphémère, parce que rien ne doit durer, justement la durée des choses est « la terreur de l'histoire » et la fatalité, comme (jusqu') à présent, tout doit être toujours améliorable, d'une seconde à l'autre, nous vivons pour réaliser effectivement le Progrès, le Mieux permanent, le *Plaire* infini.

Et tout, grâce aux matelas de l'avenir !

Aucune opposition, aucune sensation : tout mou et adéquat, *passif*, se soumettant à nous automatiquement, de soi-même, nous recevant, nous acquérant, hospitalité universelle (autre rêve philosophique qui sera finalement accompli !), plus rien ne s'opposera à nous, nous aurons vaincu toute opposition. Tout disparaîtra. Pouvoir immédiat, agréable, sensation de bien sans, justement, support, parce que la sensation de bien est justement créée par *la disparition de la réalité*.

Nous évoluerons dans un vide concentrique, dont nous serons le centre chaud d'irradiation. Nous nous tiendrons chaud à nous mêmes par l'intermédiaire d'un monde réfractant, mais pas réfractaire. Tout autour de nous se propagera un vide accueillant. L'environnement même disparaîtra.

L'art, la *technique* de la disparition.

Et alors, *l'art* seulement fera *quelque chose apparaître*, nous fera encore sentir autre chose.

L'art devra re-crée la dureté, l'âpreté, l'opposition, *les tares*, la rencontre, le contact, la présence et la co-présence. La société. Le social.

La vraie révolution est la révolution invisible des matériaux, la fabrication de la matière elle-même. Les télé - technologies de limage constituent, aujourd'hui, seulement *les pionniers* de cette évolution. Tout comme, aujourd'hui, les télévisions, les écrans, « l'infrastructure » technologique suit, déjà, la voie et le destin de l'image, en devenant virtuelle, en s'aplatissant, en disparaissant pour se réaliser, la réalité elle-même, la matière elle-même suivra cette destinée.

Nous reposerons dans le mou, le duvet, le vide.

Autre signe actuel : le désir dominateur de relâchement des jeunes, qui, même pour cinq minutes, où qu'ils se trouvent, dans les postures courantes de la vie quotidienne, *se prélassent*, veulent se sentir *bien*, sentir le plaisir du simple fait d'être : la réalisation du Rêve.

Aucune résistance, jusqu'à l'infini.

Et alors, l'art seulement pourra refaire *le souvenir de la réalité*. La tâche de l'art est, déjà, *la réalité* pure et simple, la vétuste, la surannée réalité.

Le futur rôle de l'art sera énorme, monstrueux : l'art devra recréer non seulement un monde, mais la réalité même. Tout reposera sur les épaules de l'art.

Dans l'avenir, l'art passera, complètement, à *la place de la réalité*, elle devra la suppléer, prothèse ontologique totale, pour re-crée la *sensation de réalité*, le dés - agréable « historique », historié, dépassé, du fait d'être par l'autre, avec l'autre, sur l'autre et contre lui.

L'art sera la contre - technique du « Des - Agréable », de la « résistance des matériaux ». Seul l'art sera capable de re-crée la sensation « désagréable » d'histoire, d'ajournement, de clôture, d'in - suffisance, d'impuissance, de finitude, d'irréalisation du Rêve, quand tout à sera, scientifiquement, dépassé, et quand l'Humain même sera devenu le suprême Matelas de l'Homme, l'Homme - Matelas.

Malheureusement, l'avenir appartient à l'art. Nous sommes condamnés à devenir, tous, des artistes, si nous voulons sentir encore, ressentir, en général, quelque chose.

Traducere în limba franceză de  
**MĂDĂLIN ROȘIORU**

---

<sup>1</sup> « Une longue pratique lui avait enseigné un mode très adroit de se nicher et de s'envelopper dans les draps. En premier lieu, il s'asseyait au bord du lit ; puis, d'un mouvement agile, il se glissait obliquement dans son repaire ; puis il tirait un coin des draps sous son épaule gauche, et le faisait peser sous son dos pour qu'il reposât sous son épaule droite ; en quatrième lieu, par un *tour d'adresse* tout particulier, il procédait de la même façon avec l'autre coin ; et parvenait enfin à l'enrouler autour de sa personne. Ainsi enveloppé comme une momie, ou (ainsi que je lui disais souvent) comme un ver à soie dans son cocon, il attendait l'arrivée du sommeil, qui d'ordinaire survenait aussitôt. Car la santé de Kant était exquise : ce n'était pas une simple santé négative, ou l'absence de souffrance, d'irritation et de malaise (dont chacun, bien que n'étant pas douleur, est parfois bien pire à supporter), mais un état de sensation positive de plaisir, et une possession consciente de toutes ses activités vitales » (Thomas de Quincey, *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Murlon, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1996, p. 21).

## Gérard Augustin

**G**érard Augustin s-a născut la Toulon. Trăiește la Paris. Profesor de filosofie, poet, eseist, traducător. Lector, apoi redactor la Ed. Flammarion. A fost redactor al revistei **Digraphe-Ed**, consultant UNESCO pentru Ziua mondială a poeziei la Delfi în 2001. Participant la festivaluri de poezie din Europa. Corespondent al unor reviste din Beirut, Istanbul și Atena. Actualmente codirector al colecției *Levée d'Ancre* la Ed. L'Harmattan. Cele mai cunoscute volume de poeme sunt: **Sans intention**, 1970; **Contre-œil**, 1975; **Vies nouvelles**, 1979; **Indes méditerranéennes**, 1984; **Dragons**, 1987; **Le Retour du temps**, 2002. A tradus din engleză, spaniolă și greacă, printre alții, următorii autori: Clay Grubb, Antonio Cisneros, J. Lezama Lima, Nanos Valaoritis, Ayyappa Paniker, ca și antologii din poezia chiliană și scoțiană. În 2003, editura Ex Ponto din Constanța îi publică volumul bilingv **Constanța / Constantza**, iar în 2007 volumul **Călătoria lui Lao-Tzi la Constantinopol**, amândouă în traducerea Gabrielei și a lui Constantin Abăluță. Fragmentele pe care le prezentăm acum cititorului român fac parte din volumul **Ghidul rățăciților**, 1999.

---

### (Semi-panteon)

Copilul nu se oprește  
își continuă aventura rătăcitoare  
refuză chiar să se nască doar  
din iubirea noastră  
și să străbată spații locuibile  
chiar dacă pune-n scenă  
abandonul și mârșăvia  
lucrează o materie precară  
șuie pe care nimic n-o va reda  
vieții cotidiene își urmează  
drumeția solitară  
fiindcă dumnezeul ce-l veghează  
nu i-a dat vreme să se găsească

alături de el,  
propulsează drumul scufundat  
decupează timpul în deșeuri  
de capital și chiar viața care-l face să  
reapară acolo unde nu-i așteptat  
în grota acidă a timpului  
din care-au evadat cu toții :  
iată-i întorcându-se doar câteva ore împreună cu  
el rotindu-se și ne-ncercând  
să-l izoleze și neaflându-le prea repede  
planurile cu mult înainte și după  
ce s-a arătat prima zi  
considerându-se oarecum în pericol  
căci ei poartă luminoase particule  
buzuindu-se pe-o tandră promiscuitate  
el îi află iar  
în clipa-n care-au dispărut cu toții  
plictisindu-se de zor în plasa  
subțire  
apoi s-au rătăcit de bunăvoie

## 6

Povestea e procesul născocit ca să  
mă eliberez de ne-spuse, ne-cântatul ca  
tribut și dăruire. N-am scăpat, întâia  
oară când rătăceam prin Roma,  
dorinței de-a întoarce inelul din Frascati  
cu căsuța pietrei goală : vin alb și pulberea jilavă  
a statuiilor sale. Cred că n-aș fi știut  
să-l iubesc cu-adevărat atâta timp  
cât cele două chipuri nu se  
vor fi-ntâlnit, și pasiunea reînțoarcerii nu va  
fi renunțat. Slujba a făcut din ea un ghid  
al suferinței; ghidul găfâie și-l  
duce-n fața idolului. Totuși, prima  
oară, pentru el nu mai era întoarcere  
posibilă. Ea purta copilul mitului, îl  
ferea de ciopârțire, ascunzând în  
zămislirea solitară inamicul orașului. Ea  
aducea rod orașului, elabora timp  
embrionului neatent, îl acoperea,  
cea mai bună armă împotriva orașului.  
Ea purta titanul și  
această proeminență a timpului acoperea  
căutarea. În primele zile eram departe  
de ea și plimbările noastre vizau antrenamentul  
ordonat al suflului orașului  
în lupta lui cu timpul. I-am împărtășit Daniellei  
șiretlicurile ce dejoacă această ambiție,



mai puțin în beznă priveliștea colosului  
gol, a nașterii în nenumit – sau  
a haosului – decât a căutării numelui.

### (tinerețea lui dumnezeu)

Să determini iubirea sau gradul  
de iubire se-nsoțește doar cu deplina  
descoperire în locuri nepotrivite  
la oră de relativă tăcere  
cuvintele-i simple bungăsit sau așteptare  
făcut-au loc îndatoririlor  
parcele respective de timp  
îndatoriri nicicând îndeplinite  
buzele-i nu s-au atins de tăcere  
totuși darul cel mai sigur al orașului  
împrejurul fiecărui nucleu  
de zgomot tasat și mulat în tăcere  
sclipitor arătându-i delicatele origini  
pipărate tresăltânde fericite  
pe totdeauna înmulțite și desprinse în timp  
ce aproape nimic dintr-însa nici n-o revela nici  
n-o ascundea  
noi azi în acest oraș  
care seamănă grânele materiei sonore  
aproape vâscoase  
tăcerea riscă să ne strivească  
pentru că fiecare sămânță ne smulge  
un timp prețios ne silește să  
meșterim  
o cușcă solidă călduroasă  
o contemplare și aproape fiecare sămânță  
este o clipă cauza  
iubirii noastre supus încercării  
lipsei sale declasate puse de-o parte  
în pulbere fără ca vreun Adam să  
vină trasându-i vreo cruce albă pe-o coastă  
adăugându-i un sâmbure roșu de rodie  
și intrând în excitație erotică și  
erecția tardivă a vocii  
brusc acoperind totul ca un  
fruct oarecum rușinos hatâr al orașului  
brusc liberat de numele lacom  
părăsim incinta nupțială murdară  
unde sămânța fost-a zvârlită pe pământ  
unde tăcerea suflă  
pulberea miracolului și materialul alb  
convingând stabilitatea noastră

Unicul pe care l-am întrupat și repatriat  
deși nu exista acolo nici o asemănare

## 7

Să vorbești de contrafacerea orașului care a oprit  
timpul, Florența, copie burlescă, oraș fără  
umbră, oraș-reflex, înseamnă să lipești pe zid  
figura dureros parfumată a Daniellei.  
În locu-i, în piața cu scară pufoasă  
și  
însângerată, planul vieții apare. Când  
ea capătă consistența victimei, s-o  
plimbi prin tot orașul, să-i târâi trupul asudând  
în urmă-i, împuternicit ghid imposibil și  
precoce care izgonește duplicatele amantului. Aici  
totul e ciopârțit : orașul îi cerne aparițiile și  
tot ceea ce străbate palida membrană insinuează  
că povestitoarea e o simulantă, o figură  
ce uzurpă nedesăvârșirea femeii  
cataclismului. Un cataclism a subjugat  
orașul, discret și liniștit urmând ultimele  
ei cuvintele rostite-n telefon. N-a rămas  
decât mâna asta de pulbere sonoră,  
cojițe de calcar prinse pe geam, șiroind  
la marginea realului. Întotdeauna ea e rânduie  
pieziș. Ea ființă veșnic imploratoare.  
Venind, împrăștiată, din orașul distrus,  
însămânțează zeul cu-o minciună menită  
să deschidă toate adevărurile. Prima oară  
orașul tăcea. Dispensându-se de falsele  
răspunsuri la întrebare, ea anunță îngerul,  
ea e îngerul făgăduielii.

### (permanență)

„În sens metaforic, verbul șakhan  
este aplicat lui Dumnezeu, permanentei sale  
șekhinâ (majestăți), sau Providenței sale într-  
un loc.” Metafora îl va lua cu sine,  
va continua să dispună de el căci  
a prelevat dintr-înșă colecția de  
modalități derizorii a sufletului occidental, larvă  
din boțuri de ceară din aripa lui Icar care nu  
cade pentru că filmează Galatea.

## (Galateea îngerilor)

Atât de stânjenitor când el își deschide  
evantaiele de lumină stinsă  
liliecii care se agață  
și se lipesc de pereții galeriei  
când el își lansează plasa de aripi  
care se-cleiază lin de mituri  
atingând mesajul afon  
strigat iar și iar măcinat de Galateea  
în goana-i nebună spre locul de-ntâlnire  
de parcă i-ar fi adus ceea  
ce el dorește dacă-ar fi știu  
ce dorește și de ce a luat locul  
lui Acis proiectându-l în mii de puncte  
în vidul iubirii sale  
brusc fericită de-a aduce doar tăcere  
în despărțirea care l-a-nvățat totul  
și-n primul rând cum s-o extragi din  
infailibila fericire unde-o vede ancorată  
acum că s-a apropiat într-atât  
că ea nu-i mai dăruiește decât  
un zâmbet-ecran și o carne-ecran  
pe care poate zvârli  
lumina lui vagă de Acis  
pe care n-a copiat-o ci doar a  
împrumutat-o ejaculând sclipiri  
rapide pe toată suprafața  
zâmbetului și cărnii sale  
împroșcând cu sămânța-i un întins  
periplu încă monocrom  
și liber de-a nu mai căuta  
să-l recunoască într-atât  
ca el s-o satisfacă fără-a avea timp  
să priceapă că ea n-aduce decât  
spărtura orbitoare în norul  
sau globul pe care el îl azvârle  
în faze palide-mprejurul ei  
ca s-o rotunjească și să-i stârnească  
imaginea lui Acis pe care n-a găsit-o  
și pe care el bucuros ne-o va lăsa  
înainte de-a pleca în chip de furaj  
poate al unui Polifem  
indulgent ce n-a mai avut timp  
să vadă când ea venea  
în întâmpinarea-i și nepriceput  
cu precizia tehnică a gesturilor sale  
menite a-l împlânzi  
și a-l face să-și uite pedeapsa  
pentru a ajunge în acel punct când străluci-va  
în răsplata-i atât de diferită

de-al lui Acis destin  
de rățacitor falsificat cu două ori trei  
role de momeală pe care le-a svârlit  
înainte ca Galateea să recunoască  
în el pe Acis fotograficul

## 8

Ea mă-mprejmuește-n culoarea cerului pal.  
Pare-a se retrage, ștergându-se dinaintea  
măreței figuri, zeița-mamă cu atâția  
sâni umflați.  
Măreața figură se-ascundea-n ea însăși, se  
măcina, îngrozită, femeie, siluetă  
oscilantă, un pumn de grăunțe curgătoare. Măreața  
figură nu se-apropia, era doar  
lunecarea unei materii nestatornice, o movilă  
de nisip, o dună târcolind pe-un meleag  
de negăsit. Precizia zidurilor  
și-a malurilor Tibrului, a podului și-a nesfârșitului  
coridor de frunze și de ciorchini întunecați ne  
conducea până la surâsul imposibil al primului  
bun-venit. Danielle, pe care-o căutam, și orașul,  
cu vremea s-au contopit oare într-o  
divinitate geamănă?  
Șuierând, un suflu puternic  
sfâșia firavul cuib de certitudini  
curcubeine. În absența spiralatei memorii,  
ea era retragerea-n noi înșine  
înzestrată cu-o lumină lin nivelată,  
convențională, opunându-se șarjei  
științei orbitoare care ne cobora în  
vale apoi ne urca pe colină și nu se  
liniștea decât apucând pe coridorul întunecat,  
pe via del Quirinale. Figura primordială  
se compromitea, învoindu-se : nu putea decât  
să se-amestece cu fluxul, cu stăruința iubirii,  
pe nesimțite pactizând pe ultimii o sută de metri  
de urcuș excesiv pe piatra albă, de mărturisiri  
și atingeri obscure. Trezindu-se, ea  
uita cine este, se găsea totodată și-n  
trecut și-n prezentul ce străbătuse  
acest trecut și se răspândea. Și ea o  
căuta pe Danielle, și ea o privea vorbind  
alături de mine, ușor neliniștită dar radioasă.  
Ea știa că încrâncenarea vine  
din altă parte, încrâncenarea, din locuri uitate,  
să mimezi retragerea și eschivarea,  
refuzul căutării obstinate, și asta a doua

oară. Ea era a doua oară și a doua iubire.

### (despre imagine)

„În om, această imagine este aceea din care decurge înțelegerea umană, și numai grație acestei înțelegeri intelectuale se poate spune : „Și l-a creat după chipul și asemănarea Domnului”... Imaginea ascunsă-n iarbă întoarce spre noi oglinda acestei civilizații unde omul și câinele fug de zor să reconstruiască iubirea sau unirea. Și apucând spre răsărit, câinele rătăcit prin iarbă se-nvârte-mprejurul imaginii până când aproape că-ncearcă fascinația noastră. De dincolo de trandafirii colinei Aventin, imaginea se-apropie de noi și ne pipăie prin gaura broaștei portalului vechii mănăstiri malteze : norul morții așteaptă în piatra trofeelor lui Piranesi. Ea interzice orice remușcare la despărțite, fără a o spune căci tăcerea e noua iubire care-l chinuie pe călăul ascuns în imagine.

### (Trandafirii de pe Aventin)

Hipodromul să-și întindă ecranul  
unde se proiectează trandafirii culeși de omul  
alergând prin iarba-nmiresmată  
scânteietoare, înscriindu-și astfel  
amintirile cu cap de câine  
mai iuți  
tăind ca o lamă de aer însămânțează  
între el și trandafiri  
o lamă spornică ce zmulge una câte una  
petalele acoperindu-l cu ele pe zeul-câine  
până-și ridică din iarbă capul  
alb  
sau purpuriu pe care și l-a visat  
ascuns și pe care și-l simte alergând pe fir  
printre ierburi înalte roșcate coborând de  
pe colină  
înainte de-a sucomba în iarbă  
el se-agață de firul ce străbate capul de  
câine  
ca să-l caute naintea înserării  
și să-l proiecteze diform pe coridoarele de

trandafiri  
pe suprafața lungă nescrisă  
a grădinii de trandafiri merită  
acestui câine-dumnezeu  
care se recunoaște pe pragul despărțirii în  
memoria asta  
etalează performanța trandafirilor  
care-a însoțit omul și a condus  
spre dânsul înainte să moară  
nu te descurajezi când  
toate urmele se rezumă la o mână de  
petale  
pe care suflul le-a dus peste capul lui  
pe deasupra ierbii vălul  
pe care nu-l poate atinge  
cât de puțin cum n-a știut să-l ridice odinioară  
într-o altă amintire vălul apropiat  
și la-nălțimea capului său lina impregnare  
de alb și purpuriu improprii cuvântului  
pur și simplu la capătul firului  
între avântat și respins în  
lumina metaforei primind toate  
sunetele  
aduse de zeul-câine  
la suprafață fără s-o străpungă

### (Trastereve)

Ea întâlnește iarăși orașul, în sensul că  
face exegeza dispariției sale. În  
Trastereve, odată ce copleșisem  
ciorchinele bizar al fluviului, ajuns poate  
la vremea culesului, chiar în  
piața asta dăruiată cu-o podgorie, ne-am  
împovărat cu imagini ce erau doar  
o prețioasă masă de aer roman  
pe capetele noastre. Aerul  
plin de ifose, trecuse de amiază, umbra  
zidului înalt al hanului ne îndepărta de  
ciudata iubire ce urca din fețele de masă  
curate și din tencuiala albă încețoșată  
cu frunze. Orașul și clipa prielnică, dorită  
din toate puterile noastre, forma cuplul.  
Beția speră că orice cuvânt o dezgolește,  
eu vorbeam, briza se ridica din fluviu ca  
binevenita ezitare din viețile noastre, pe măsură  
ce suflul din față în față creștea în  
preajma tot mai iubită a arbitrarului  
din cuvinte.

Seara din nou în Trastevere, în micul grup al celor din folk-studio genunchii noștri smulgeau cu-ncetul un perete și jalonau căutarea, ce nu era decât ruina imensă a tuturor celorlalte. Ea n-avea scârbă pentru faptul că fusese traseu al timpului, și să-l urmeze dovedește însăși existența orașului, atunci când nu mai este vreo altă probă. Ea atinge acest punct de unire de iubire și de sărăcie. Și apare astfel într-un șters bun-găsit.

## 9

Să te strecuri în oraș, printre faldurile unde femeia așteaptă, e-o ocazie lin întrecându-se cu imaginea care-o atinge. Brusc, pe fața ei emoțiile contradictorii tatuează pământul locuibil. Azi ea devine cea care distribuie căutarea, dar într-un chip ciudat : ea mă cunoaște, ea care-ncerca să mă desființeze. Evident : e femeia-ndrăgită. Ea îmi hotărăște timpul, mă grăbește, zorul matinal, propria-mi efigie, și decum mă-ntorc spre originea ei, căutând-o, mărinimos, ea divizează, distruge argumentele în fiecare seară, le schimbă-n fiecare dimineață, până-n ziua când mă deprind cu certitudinea că nici o călătorie nu va regăsi noima întoarcerii, ci mă va conduce mereu către figura prezentă-n locul ei, hazardata, bi-ruitoarea, care ocupă orașul, nestatornică precum marea. Lângă zidul care ne desparte de Tibru și ne-mpiedică să vedem timpul sporit de ultimii ani, eu spun că-ntotdeauna i-am ascuns căutarea, i-am ocultat faptul că am știut boteza timpul, fără să mă rezum la pseudonimele ce-i reveneau, am făcut totul să limpezesc certitudinea că nimic nu fusese jucat, că ea n-avea nimic de-a face cu figura mitologică, Gorgona romană, abia îndulcită de străzile orașului, în ciuda suferinței și-a somnului ei disperat. Mărturisesc că m-am înșelat, că n-a fost ea aceea pe care-am văzut-o prima oară, neștiind cui îi eram destinat, ci că ea este fetișcana aflată-n paza mitului său accesibil, că ea duce-n gesturi un vis pe care-l împarte

cu imaginea mea, pentru că e prea vast, și  
că acest vis pe care-l regăsește pe buzele mele  
vine din saliva universului. Acum,  
ajuns-am la o scară rațională,  
aproape umană, eliberată prin drumul  
parcurs într-o zi.

### (a urca și a coborî)

„Se folosesc aceste cuvinte pentru revelația  
coborând asupra profetului, și pentru suspendarea  
acestei profeții...” Pe strada care urcă  
dintotdeauna ți-ai închipuit că scapi acestei  
prima oară și ieși mult mai  
înalt, liber pe-acolo unde timpul alunecă rece.  
Poți măsura ceea ce face omul în decursul  
zilei, dar nu propria-ți fericire. De-ai fi fost născut  
ai fi depășit spațiul supraexpus înroșindu-se  
înăuntru mai abtirit ca rana ce răsuțește  
chei în sânge. Dar ascultă cum  
ricoșează timpul de când cineva din  
spate îl lovește silindu-l să vorbească și  
să ne-nvăluie în răsuflarea-i canină.

Prezentare și traducere de  
**CONSTANTIN ABĂLUȚĂ**



## Tiziano Scarpa

Tiziano Scarpa (n. Veneția, 1963) este romancier, dramaturg și poet. A publicat o seamă de romane și volume de povestiri la mari Edituri. Einaudi, Rizzoli, Mondadori: „Occhi sulla graticola”, 1996, „Kamikaze d’Occidente”, 2003, „Stabat mater” 2008,; este deasemeni autorul unor remarcabile radiodrame și texte de teatru : Comuni mortali, 2007. Recent i-a fost tipărită o antologie de poezii : „Discorso di una guida turistica davanti al tramonto”, 2008.

Ne vom referi cu precădere la cartea sa din anul 2000, *VENEZIA E’ UN PESCE*. Una guida. (Feltrinelli, Milano) din care vom oferi cititorilor în traducere un fragment. Oare se mai poate spune ceva original despre un oraș descris de sute de poeți, romancieri și călători din toată lumea? Și totuși autorul acestui ghid foarte sui generis, căruia traducătorul i-ar da alt titlu, ca de ex. „Totul despre Veneția” sau „Veneția, mod de întrebuițare”, foarte documentat, foarte îndrăgostit, pare să fi reușit cu adevărat, tocmai fiindcă a avut un al șaselea simț al scriitorului profesionist, cel de a evita reclama sau hagiografia, păstrându-se în datele unui realism diseminat de un umor subtil. Călăuzindu-ne în Veneția sa natală, trece în revistă faimoasele itinerarii turistice, fațadele unor edificii religioase, picturi și monumente, prevenind călătorul să evite expunerea prea stăruitoare la „radioactivitatea” estetică a acelora. Însoțitor trup și suflet, cicerone spiritual, inițiind vizitatorul în cele mai frecvente noțiuni toponomastice (calle, campo, campiello, fundamenta, rio, altana, nisioeti etc.), relatează experiențele fizice și emotive întâlnite doar în orașul lagunar, în nouă capitole care ne solicită trupul și sufletul: picioarele, gambele, inima, mâinile, fața, urechile, gura, nasul, ochii.

Citind această carte, vom încerca peripețiile senzitive și sentimentale care pot fi trăite doar aici: căci Veneția, nu este doar o anomalie urbanistică, ci un fel specific și inedit de a recepta lumea, este existența reinventată de la un capăt la altul, este un laborios și delicat capriciu al Existenței. Veneția lui Scarpa are ca orice bucată muzicală care se respectă și o „coda” fascinantă: un apendice în care ni se propune tot ce s-a scris mai frumos asupra Cetății Dogilor precum și o mică antologie de texte venețiene, între care un reportaj tradus pentru prima dată în italiană, al lui Guy de Maupassant, și un portret al orașului semnat de scriitorul brazilian Diogo Mainardi.

## Fața

Vólto în venețiană înseamnă mască, echivalent al cuvântului persona din latină. Studiile de antropologie despre Carnaval te lămuresc cum că între Bobotează și Păsesimi lumea se întorcea cu fundul în sus. Fiul nu-și mai respecta tatăl, sexul devenea schimbător, nu mai era interzis să-l batjocorești pe rege. Toate astea foloseau la confirmarea ordinii în univers. Încălcarea legii însemna celebrarea ei. A o viola o singură dată, în timpul unei sărbători instituite, echivala cu recunoașterea că ea era stăpână tot restul timpului.

La Veneția se circulă afișându-ți propria față așa cum este ea cu adevărat: un loc public. Este un oraș unde nu există privacy. Întâlnirile dintre oameni sunt neîncetate, se salută de șapte ori pe zi, se continuă schimbul de cuvinte și după despărțire, la douăzeci de metri unul de altul, ridicând glasul în mijlocul trecătorilor. Ferestrele față-n față sunt de cealaltă parte a uliței: la un metru distanță. E foarte greu să faci anumite lucruri pe-ascuns, să ai o viață dublă, să-ți ascunzi propriile înclinații, aventuri, adultere.

Dacă locuiești aici, îți vine cheful să faci o plimbare eliberatoare, lăsându-te pe tine însuși acasă, o preumblare pentru a uita oleacă de propria-ți personalitate. Uیți de propriile gânduri, și chiar de tine. leși și te limitezi doar să te uیți jur împrejur, ca și cum ai vrea ca peisajul să gândească pentru tine, arătându-ți o seamă de spectacole numai bune de contemplat, zgomote, mirosuri, scene pe care să le bagi în seamă și basta: numai că iată, dai imediat de unu' care te salută, îți zice pe nume, te restituie ție însuși, îți amintește cine ești.

Henry James a scris că Veneția este ca un interior, un apartament din coridoare și saloane: parc-ai merge mereu înăuntru, nicicând nu te afli afară cu adevărat, nu există exterior nici măcar pe stradă. Aparent (ca și cum ai spune: în chip mascat) slăbiciunea venețienilor pentru mască s-a născut din această nevoie de incognito, de ocrotire a propriei identități. Căci este vorba de un oraș în care viața publică te silește să-ți expui caracterul până la nivelul trăsăturilor feței, să-l transferi în permanență dinspre suflet spre față. Devii și tu un personaj în dauna propriei originalități, o stilizare a propriului eu.

Arlecchino, Pantalone, Colombina sunt o tipologie de stradă, întotdeauna extrovertiți, ca și cum ar fi ocupați neîncetat să-și deseneze un tatuaj care reproduce din cap până-n picioare propria lor fizionomie. Trăiesc la suprafața propriului corp. Ți spun în gura mare toate intențiile, tot ceea ce au de gând să facă. Nu-ți ascund nimic, nu folosesc trucuri pentru a înșela, acționează fățiș, reacționează exagerat: pofta de mâncare e foame de lup (Arlecchino); ambiția este lăcomie meschină (Pantalone); iubirea e dulcegărie zaharisită (Colombina). Nu există un filtru între mobil și act. Se comportă în chip comic, stârnesc râsul, par superficiali, deși nu sunt deloc: întrupează ceea ce se întâmplă cu firea atunci când e constrânsă să-și abandoneze propriile ascunzișuri, să migreze la suprafață și să trăiască mereu la firul apei. Fiecare din ele este un ansamblu de gesticulații expresive, un concentrat de zicale și de gâlceavă, un nucleu de relaționare cu ceilalți. Măștile lor sunt o față dublă, o identitate suplimentară sau, mai rău, un joc țărănesc ipocrit: sunt îngroșări ale feței, sunt fețe nerușinate. Tot afișându-și rolul în public, pielea le-a devenit tare precum tovalul. Ce se-ntâmplă cu sufletul atunci când este întemnițat în piele și surghiunit pe față, când este constrâns să se exprime pe sine însuși

în fiecare clipă? Commedia dell'Arte și comediile goldoniene cu măști nu sunt farse, sunt tragedii ale suprafeței.

Printre numeroasele măști tradiționale folosite în timpul Carnavalului vreau să-ți amintesc doar una, de femeie, mai curând perfidă față de femei: la moréta este un oval negru cu doar niște găuri în loc de ochi. Se aplică fără panglici, deținătoarea trebuind să muște un soi de nasture ce stă ascuns în spate la înălțimea gurii. În felul ăsta femeile ce și-o puneau erau silite să tacă. O micromască, și ea tot feminină, era negul fals, numit și musculiță, moschéta, întrebuițat nu pentru a ascunde, ci pentru a pune în evidență un punct al feței sau al decolteului, ca și cum carnația ar fi rămas friptă, carbonizată din pricina miilor de priviri prin lentila dorinței.

Buticuri de vânzare a măștilor sunt o puzderie, pentru toate buzunarele și de toată mâna. Cele de mucava sunt cele mai costisitoare, e nevoie de o mare investiție de timp și iscusință artizanală ca să fie construite, și sunt singurele făcute după metoda tradițională. Dacă te lași păcălit cu măști din alte materiale, carton presat, ceramică, das\* – ei bine, se fac chiar din das! – o să afli că de cele mai multe ori și se rup în mână, sunt de fapt inutilizabile, făcute doar pentru a fi atârinate de perete.

Care este capitala mondială a Carnavalului? Rio, Viareggio, Veneția? Și care sunt serbările pe care nu trebuie să le pierzi cu niciun preț în lagună în perioada ultima zi de Joi și ultima zi de Marți de Carnaval? Relaxează-te, încetează să crezi că te afli mereu în locul și momentul greșit. Acum îți spun unde să te duci, cum să te strecuri la recepția convenită. Ieși din casă, în orașul tău, într-o zi oarecare. Acolo e sărbătoarea! Cortegiile dau năvală pe străzi la orice oră: observă costumele făcute din tablă de fier, din faruri și cauciucuri, caroseriile care camuflează întregul corp, nu doar fața, învăluie întreaga înfățișare, se substituie trăsăturilor feței. Spiritul carnavalesc este atât de înrădăcinat în cei de la oraș încât fiecare are propria mașină-costum de paradă și propria muzică de carnaval transmisă stereo la bord, fiecare ia parte la chiolhan claxonând din tot felul de trâmbițe și declanșând tot felul de explozii ca niște petarde. Se ajunge la un limbaj de comeseni beți, insultele între vecini de culoar curg din plin, sunt pomeniți morții și mamele, este înfierat în cor maestrul de ceremonii cu mânuși albe și fluier: se încalcă regulile, dominantă este contravenția, universul funcționează pe dos. La Veneția Carnavalul e lucru de nimic, durează și nu prea două săptămâni: tot restul lumii se deghizează de la întâi ianuarie până la treizeci și unu decembrie.

Nu există urmă de automobil aici. Bogatul și săracul circulă pe jos, fără să se dea în stambă cu acel soi de declarație de venituri pe roți. Străzile venețiene sunt ele cu adevărat democratice? Sunt adevărate ambele lucruri. Dar dacă ai chef, câteva ore poți să te dai drept un mare șnapan, fără să fii nevoit să închiriezi o limuzină. Este mai ușor să înșeli și să seduci, două verbe care înseamnă același lucru. Veneția, orașul ideal pentru tipi Casanova aflați la strâmtoare.

Traducere din italiană  
**GEO VASILE**

---

\* numele comercial al unei paste sintetice pentru modelaj, asemănătoare argilei, dar care, spre deosebire de aceasta, se întărește fără să fie nevoie de încălzirea ei în cuptor; marca das, acronim al numelui inventatorului Dario Sala care a brevetat-o în 1962 (n.t.)



**Constantin Grigoruță** - *Cazinoul Constanța. Culori acrilice*



**Constantin Grigoruță** - *Case pe faleză. Culori acrilice*



**Constantin Grigoruța** - *Farul genovez Mangalia. Culori acrilice*



**Constantin Grigoruță** - *Plaja Eforie Sud. Culi acrilice*



**Constantin Grigoruță** - *Portul de pescari Tuzla. Culi acrilice*



**Constantin Grigoruță** - Piața Ovidiu Constanța. Culori acrilice



**Constantin Grigoruță** - Portul de pescari Soveja. Culori acrilice



**Constantin Grigoruță** - Bărci în portul Tomis. Culori acrilice





**Constantin Grigoruță** - Pe plajă la Mamaia. Culori acrilice



**Constantin Grigoruță** - Pescărie la Tuzla. Culori acrilice

## Constantin Grigoruță

**Doina Păuleanu:**

„De formație designer, Constantin Grigoruță și-a demonstrat în timp, prin manifestări expoziționale care au însemnat tot atâtea succese de public și de presă, disponibilitatea pentru pictură, grafică (de șevalet, pe computer, ilustrație de carte) și fotografie, investigate cu aceeași pasiune, tehnicitate și disponibilitate emoțională.

Arta sa are constantă nevoie de suportul realității, chiar dacă formele recunosciibile sunt disimulate prin trasee și conture energice, dinamice, uneori cu vădită tendință de abstractizare. În acest din urmă caz, artistul lasă imaginației noastre rolul de a face notațiile și conotațiile necesare, sugerând cu o discreție care este un dat caracterologic, prin colorit armonic, în care intervin uneori tonuri intense, concentrate, echivalențele simbolice operate conceptual sau doar stările sale de aleasă reflexivitate.

Deși aria de investigație tematică a artei pe care o practică este variată, Constantin Grigoruță nu vrea și nu se poate desprinde de Dobrogea „natală”, care i-a impregnat retina cu o lumină intensă, cu formele ei aspre, monotone și concentrate, cu vecinătatea imprevizibilă a mării. De aici provin desenul clar, conturile puternice, culoarea strălucitoare, uneori contrastantă. Și tot de aici, pe o filiație asumată, provine și vocația pedagogică pe care Constantin Grigoruță o demonstrează nu numai la catedră și prin expozițiile cărora le este curator, ci și prin gesturi de alteritate de tipul expoziției colective, mai puțin frecvente în originala noastră contemporaneitate.”

**Florica Cruceru:**

„Dotat cu un ascuțit simț al observației, dublat pe propria-i sensibilitate care-i hotărăște unghiurile de vedere și datele elementelor esențiale care-i însoțesc actul creator, artistul conferă fiecărei imagini o aură specială, îmbogățită de semnul grafic și nu mai puțin de cel cromatic, ades strălucitor. El folosește o bogată gamă de materiale: de la creionul grafitti solubil, acuarela, pastelul, tușul, laviul, până la acrilice, mediumuri și aerografe, aplicate pe variate suporturi. De ace-

ea în configurarea imaginilor obține adesea materialități congruente, înrudite cu pictura în ulei, asociate unei largi game cromatice, care vădesc, în ansamblu, empaticе semne ale comunicării. Așa apar pete de culoare aplicate pe pânză sau cartonul-suport, fără conture; altele cu delimitări parțiale ale unui desen întrerupt sau nu, dar apt să sugereze privitorului construcții de forme.

Armoniile de culoare îi aparțin; ele nu copiază natura; doar o sugerează, adesea, în tonuri vii, de o strălucire remarcabilă. Ea, culoarea, îi slujește pentru înscrierea atmosferei. Artistul întreprinde de ani buni studiul raportului și analogiilor dintre formele datelor naturii și ale celor artistice, care implică, dincolo de folosirea unui desen sigur (care are adesea „tăietura” specifică designerului), capabil să dea contur reprezentărilor și, adâncindu-se în studiul peisajului, nu uită nici o clipă ansamblul de date participative la alcătuirea întregului: desen, culoare, lumină și atmosferă ...

Ca și cum și-ar rememora mereu sfatul cuprins în câteva cuvinte ale lui Leon Battista Alberti că: „...pentru a deveni maestru arta se cucerește treaptă cu treaptă, prin silință, perseverență și studiu fără măsură”, ciclurile sale de lucrări denudează continua sa aplecare către cercetarea, înțelegerea și însușirea naturii ca dat existent, devenit fapt interior, prin faceri și defaceri ale componentelor ei esențiale, prin repetate, multiple, până la obsesie, a desenelor pregătitoare, perfectibile doar prin propria-i observație și perseverență intervenție.

Lucrările sale de după debut par să aibă un caracter ludic, așa cum însuși Dürer spunea, anume că „...la început artiștii erau toți copii, aveau și gust de joacă și bucuria muncii...”; artistul nostru a păstrat un anume sens „jocului” său „serios”, care a presupus evoluție temeinică în ani, sesizabilă în operă. Observația este confirmată de creațiile ultimilor ani, în care consecințele observării naturii vor fi duse până într-un punct din care el le preia ca forme ale unor posibile abstractizări, ce conduc spre o pictură „nouă”. El și-a format o gramatică plastică proprie, în care imixtiunea fotografiei este necesar-folositoare înnoirilor din ce în ce mai spectaculoase.

Fără îndoială că la o privire mai atentă suntem îndreptățiți să remarcăm că, dincolo de aparența de „joc” evidentă în suita de opere expuse în ampla expoziție din 1998 deschisă la hotelul „Prezident” din Mangalia, există o notă de profunzime în elaborările consecutive ale unor imagini obținute prin simplificări și abstrageri de planuri eliptice, sau răsturnări de planuri ș.a.m.d. Parcursul său creator a devenit în ultimii ani mai dens, mai strâns legat de descrierea și reorganizarea formelor din natură, a observării lumii și structurilor ei variate; aici fotografia slujește la „preluarea” unor fragmente care, prin suprapuneri ipotetice, supradimensionări sau delimitări, apar ca texturi dense, palpabile, congruente, definind uneori date necesare reformulării realului în inedite compoziții. Și adesea acestea au un pronunțat caracter abstract, observat, cunoscut în realitatea înconjurătoare, doar ca fragmente ale întregului. Ceea ce rezultă, emană o puternică forță lirică, trăsătură specifică întregii sale creații: alcătuirii de o simplitate sublimată, de o puritate mereu sesizabilă.

Peisajele sale au un caracter concret; imagini ale lumii văzute, în care artistul pune o ordine – „ordinea sa sufletească” în întregul ei. În sprijinul acestei afirmații aducem preferința pentru compozițiile înscrise preponderent pe orizontale, cadru în care se grupează, în desfășurare, elementele componente ale imaginilor: case, copaci, bărci, străzi etc., ca niște interpuneri necesare spațiului deschis al atmosferei. În acest chip artistul obține imagini stabile, liniștite, ale unor „așezări orizontale clare”, cum le spunea Klee. Efec-

tul structurărilor este acela al echilibrului. Și dacă detaliile configurate au ca fundal marea, ea aduce cu sine în afara semnelui linear orizontal și pe acela fabulos, al culorii; ea devine - în acest caz - culoare-lumină, sau îmbăind totul, venind de oriunde și de pretutindeni, vizează atmosfera specifică locului; inclusă prin orice alt procedeu, din multiplele cunoscute, ea emană o vibrație dominantă.

Așa cum spuneam, atmosfera integratoare pleacă ea însăși de la natură și creează impresia că ea, natura, este începutul și sfârșitul operei sale. Dar silința zilnică, perseverența și „studiul fără măsură” îl conduc spre noi cuceriri în reprezentarea acestei naturi inundată de lumină. Stau, în acest sens mărturie numeroase peisaje: „Portul Tomis”, „Farul de la Mangalia”, „Farul de la Sulina”, „Strada Geamiei”, „Strada Sulmona”, „Case din strada Caranzalis” ș.a., peisaje cu Casa Șuțu sau numeroase ipostaze ale clădirii reprezentative pentru arhitectura Art Nouveau din România - Cazinoul Constanței.

Vom observa astfel că lumea alcătuirilor imaginate de artist pleacă invariabil de la cele mai simple elemente ale naturii văzute în afara atelierului de creație; altelei obiectele acestui interior devin centre de interes pentru câte o lucrare, chiar. Toate acestea, luate disparat, prin desen, compuse, descompuse și recompuse în varii ipostaze, până la posibilele lor desprinderi de real, se adună parcă prin semnul unificator al culorii și al luminii deopotrivă, sau mai ales. Ea, lumina, este omniprezentă. Ca pentru toți artiștii care au venit și au lucrat în Dobrogea - și cu atât mai mult pentru acei care au ales să viețuiască aici, identificându-și viața și opera cu așezarea de la malul mării - și pentru Grigoruță lumina este factorul determinant, liantul închegării imaginilor. Ea este un element încorporat culorii și prin ea imaginii, definind matricea stilistică proprie, iar pentru privitor un dat al ipoteticii analize, a diferențierilor dintre un creator și altul.

Semnele morfologice, efectele decorative sau nu, contopirea luminii în ansamblul imaginii date; sau intervenția ei pe compartimente, preluarea albului hârtiei ca focar el însuși de lumină, inducerea ei pe zone cromatice intense etc., iată doar câteva dintre multiplele posibilități ale folosirii și reprezentării ei, în final demonstrație a măsurii în care artistul a fost determinat de factorul „lumină” și consecința alegerii mijloacelor spre a o defini.”

### **Ovidiu Dunăreanu:**

„Îmbinând rigurozitatea designer-ului cu simțul de a vedea dincolo de obișnuit și de a surprinde imagini din unghiuri inedite, spectaculoase, al artistului fotograf și talentul viguros și inspirat al pictorului, Constantin Grigoruță realizează în desene, acuarele și grafică un univers autentic, aureolat de o tulburătoare poezie și de o rafinată transparentă. Se remarcă în special compozițiile, ca expresie a unui interior hipersensibil, a unei candori germinative și a unui mister care le traversează firesc, fără să șocheze și să obosească. Plasticianul știe să speculeze fondul hârtiei, fie că este alb, roz sau gri etc., creând spații largi care respiră de lumină și de liniște și în care abundența semnelor este limitată. O bună parte din aceste compoziții, adevărate metafore ale unor idei, stări și sentimente sufletești rafinate, au servit la ilustrarea unor cărți de poezie, relevând legăturile tainice, imanente, dintre imagine și text.

Grafica, având în prim plan Peninsula, faleza și plaja, Portul Tomis, Piața Ovidiu și împrejurimile sale, se înfățișează ca o narațiune care „povestește” despre ceea ce are original și captivant orașul Constanța - interferența dintre elementele lui orientale cu cele mediteraneene și românești, marea și lumina nestăvilită, miturile și legendele venite din orizonturile de început ale celor două milenii de viață, istoria provocatoare, faptul că el a fost un reper autentic și valoros de civilizație. Astăzi, acest chip al Tomisului, mai mult ca niciodată, este supus degradării, indiferenței și dispariției. Împreună cu el piere o lume unică, pitorească, exotică, o lume cosmopolită și enigmatică; despre ea, cei ce vor veni după noi, vor avea o imagine tot mai vagă, vor ști din ce în ce mai puțin. Intuiția lui Constantin Grigoruță are meritul de a fi simțit acest pericol. Și pentru că din punct de vedere plastic, zona este o sursă inepuizabilă, de mare încercare, artistul - o conștiință febrilă a cetății - s-a apucat de treabă temeinic. Și destul de repede, trecând-o prin retorta sensibilității sale, a imortalizat imaginea acestui chip pe caietul de schițe. A făcut și face acest gest, călăuzit de crezul curat, că dincolo de valoarea estetică indiscutabilă, de prețul și utilitatea ei imediată, grafica sa cromatică, legată de acest colț al orașului, își va profila, în timp, și o semnificație documentară.

Minuțiozitatea descrierii detaliilor, finețea lor, accentuarea acelor trăsături care definesc personalitatea clădirilor și străzilor, unda precumpănitoare de lirism și cosmicitate, emanată de mare la capătul falezei înalte sau al unor străzi ce se prăbușesc deasupra plajei ori de geometria surprinzătoare a bărcilor din Portul Tomis, coloristica discretă sau densă, de un efect neașteptat, pentru a reda patina timpului și a locului, bucuria, dezinvoltura și ardoarea de a desena, consolidează un scenariu plastic echilibrat, generator de distincție și virtuozitate, fără a viza succesul imediat, ce nu mi se pare un „aspect mai puțin reprezentativ al creației” sale – cum lasă, uneori, plasticianul, din prea multă modestie și exigență, să se înțeleagă. Grafica cromatică și pictura lui Constantin Grigoruță sunt la fel de valoroase ca și opera sa de designer.

## Omar Lara: *„...privirea mea spre spațiul românesc, uman și cultural (...) a fost și este diafană și inalterabilă”*

**P**oet, traducător și editor, Omar Lara s-a născut în 1941 la Nueva Imperial, în Chile. Este unul dintre poeții latino-americani cei mai apreciați la ora actuală, publicând peste douăzeci de volume de poezie. Autor al unui număr impresionant de traduceri din folclorul românesc și din opera scriitorilor reprezentativi ai literaturii române: Mihai Eminescu, Ion Barbu, Marin Sorescu, Alexandru Macedonski, Marin Preda, Geo Bogza. După un exil de șapte ani în România, se întoarce în Chile, unde reia revista „Trilce” - fondată în 1964 -, una dintre cele mai prestigioase publicații din lumea hispanică și continuă promovarea literaturii române. Pentru opera sa literară, Omar Lara primește prestigiosul premiu cubanez Casa de las Americas, în 1975, Medalia Eminescu, în România, în 2001, Medalia Centenarului Neruda, în 2004, Premiul Casa da America, în Spania, în 2007, Premiul internațional de poezie al orașului Trieste, 2009, Italia. Revede România anul acesta ca participant la a VIII-a ediție a Festivalului Internațional „Zile și nopți de literatură” de la Neptun-Mangalia, unde i se acordă „Premiul pentru contribuție deosebită la răspândirea și promovarea literaturii române prin intermediul traducerilor”.

---

— **D**omnule Omar Lara, ați ajuns prima oară în România în 1974, cum vi s-a părut atunci această țară de refugiu și cum ați regăsit-o acum, după atâția ani, în 2009? Oamenii s-au schimbat? Literatura locului a căpătat o altă imagine pentru dumneavoastră? Și, până la urmă, cum de ați ales România ca destinație a exilului dumneavoastră?

— După lovitura de stat din 1973 presupun că am trăit într-o stare de șoc, într-un fel de marasm, într-o absolută dezorientare. Eram o țară liniștită, matură din punct de vedere politic (așa credeam), cu o democrație

imună la lovituri de stat. Erau timpuri în care „s-au petrecut multe lucruri frumoase și altele greu de înțeles”, cum am scris într-un poem - și scuză-mă pentru această autoreferire. Lovitura fascistă a fost, desigur, unul dintre aceste lucruri imposibil de înțeles și toată acea urmare de asasinat, torturi inimaginabile, exil, persecuții extreme și alte lucruri nu mai puțin importante. România a fost atunci pentru mine un răgaz. De asemenea, momentul pentru a reflecta la cele întâmplate și de a încerca să mi le explic. Aceasta am făcut în primele poeme scrise acolo, în locul meu de refugiu și siguranță. Să ajung în România a însemnat să scap de cruzime și de pericolul iminent (de fapt, din cauza unei confuzii de nume fusesem condamnat la 40 de ani de închisoare) să cunosc o poezie cu un înalt voltaj, să-mi fac prietenii care m-au făcut să renasc și m-au ajutat să înțeleg că încă mai era posibilă fraternitatea și speranța. Nu știu cât s-au schimbat oamenii sau literatura, dar eu am găsit acum, în 2009, aceeași calitate umană și aceeași poezie intensă și lucidă din totdeauna.

În 1974 am ajuns în România printr-un lanț hazardat de situații: în universitatea unde am studiat un an întreg ne ocupam de opera lui Mircea Eliade. Cunoșteam proza lui Panait Istrati, teatrul lui Eugen Ionescu, printre alții. Ascultam muzica lui Enescu și eram fanatic al lui Dinu Lipati. La biroul meu din universitate, primeam revista *Secolul 20*. În fine, eram total pregătit să ajung pe meleagurile lui Eminescu și Blaga.

*– Ați trăit experiența închisorii... După ce Pinochet a ajuns la putere ați fost imediat arestat. Aveați 30 de ani. Se poate defini această perioadă „inspiratoare” pentru scriitorul Omar Lara?*

– Nu. Nu aș dori să o definesc astfel, inspiratoare. A fost o perioadă de teroare și mizerie. Inevitabil sunt momente care marchează cu foc și sânge o viață și, deci, o operă. Dar niciodată nu aș dori acest fel de inspirație. Pentru nimeni.

*– Ați rămas în România timp de 7 ani, ați reușit să învățați limba română, ați urmat Facultatea de Litere a Universității din București și v-ați făcut mulți prieteni din rândul scriitorilor. Care a fost factorul declanșator al pasiunii fructuoase pentru traducerile din limba română?*

– Prima mea apropiere de țara românească, cu cultura ei și viața de zi cu zi a fost o experiență „literară”. În primul rând de lecturi și conversații cu profesori și scriitori români. Apoi a venit Universitatea, unde am urmat cursul de limbă și, pe urmă, Facultatea de Limbi Romanice. Din acea clipă nu am încetat căutarea, cunoașterea și practica traducerii, pentru care am avut sprijinul hotărâtor al unor persoane ca Maria Elena Răvoianu, Victor Ivanovici, Mihai Cantuniar, Dinu Flămând, mereu în amintirea mea, mereu în recunoștința mea. Am început munca mea de traducător cu poeți precum Marin Sorescu, Ștefan A. Doinaș, Mircea Ciobanu, Petre Stoica, Gellu Naum, Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Ioana Crăciunescu, Ioanid Romanescu, Eugen Jebeleanu, Ion Caraion și mulți alții, mulți dintre care mi-au fost apoi prieteni. Prima carte tradusă, în colaborare cu Victor Ivanovici, a fost „Lirica obiceiurilor tradiționale românești” (Poesia populară tradițională română). Poate că din cauza dificultăților caracteristice pentru faptul că am plecat de la o limbă populară, folclorică pentru a fi citită și înțeleasă într-o limbă cum este spaniola, cu atâtea nuanțe

naționale, și pentru că a fost și prima dintre traducerile mele, a rămas pentru mine o carte foarte semnificativă și dragă.

– *Nu este ușor să traduci poezie și, cu atât mai mult, lirica orală, lirica obiceiurilor tradiționale. A fost pentru dumneavoastră o reală provocare, dar și o muncă asiduă. Cum au fost receptate traducerile din poezia românească în Chile, Peru, Mexic, Spania?*

– Știu că s-au publicat recenzii ale traducerilor mele în reviste de specialitate și în publicații culturale. Acestea, fără excepție, au scos în evidență enorma transcendență, forța, capacitatea de căutare a poeziei românești, iar unii poeți precum Marin Sorescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Mihai Eminescu și mulți alții fac deja parte dintr-o hartă de interes poetic într-una din limbile cele mai vorbite de pe planetă. Aș vrea, de asemenea, să evidențiez munca profesoarei, traducătoarei și cercetătoarei române Gabriela Căprăroiu, de la Universitatea La Verne, California, care a scris o strălucită teză de doctorat la Universitatea din California cu titlul „Conexiunea română: Alberti, Neruda, Lara”, care, pe scurt, tratează relația dintre politică și literatură.

– *În volumul „Insule plutitoare” – apărut la Editura „Cartea Românească”, București, 1980 – amintiți de copilăria „neocrotită” sau de „viața câinească a exilatului dintotdeauna”. Volumul publicat la Editura „Univers”, București, 1979, poartă titlul „Călătorul neîmplinit”. Toate aceste fragmente de vorbire îmi par a face parte din aceeași familie semantică a durerii metafizice a dezrădăcinării. Ați reușit să vă găsiți liniștea, stabilitatea toposului sufletesc și creator sau și acum vă puteți asemăna cu o insulă plutitoare?*

– Titlurile celor două cărți publicate în România sunt suficient de sugestive. Dictatura a presupus o ruptură drastică în modul de a fi și a exista, nimic nu a mai fost la fel și, chiar și în ziua de azi, nimic nu mai este la fel. Am pierdut un mod de a ne relaționa între noi, între noi și lume. Unii dintre prietenii mei, îmi spun în glumă că acum sunt un român exilat în Chile.

– *Ce amintiri aveți despre satul dumneavoastră unde „indienii mapuche cheamă ploaia”?*

– Sunt în continuare acolo, nu doar în memorie. Mama mea trăiește în acel sat, Nueva Imperial și o vizitez de câte ori pot. Prezența satelor originare în Chile este tot mai puternică și are un accent revendicativ tot mai înalt. Sunt minorități marginalizate care luptă pentru a se face auzite. Nu invocă doar ploaia, ci și justiția istorică.

– *În 1964, ați fondat grupul și revista „Trilce”. Cum s-a născut această generație literară de poeți chileni și care a fost rolul ei?*

– Importanța și transcendența Grupului și Revistei *Trilce* s-au impus „în ciuda noastră înșine”. Niciodată nu ne-am gândit și nu ne-am propus această transcendență. Acum ne este foarte clar că generația noastră – generația anilor '60 sau Generația *Trilce*, care a fost numită și generația decimată, din cauza ravagiilor făcute de lovitura militară – s-a născut și s-a consolidat plecând de



la Întâlnirile Naționale organizate de *Trilce*, prin editarea revistei, editarea de cărți și alte evenimente culturale sub auspiciile grupului meu.

– *Revista „Trilce” continuă să promoveze poezie de calitate din lumea întreagă. Care este istoricul ei?*

– *Trilce* a fost fondată în 1964, în Valdivia. Între 1964 și 1973 s-au editat 16 numere. Dar *Trilce* nu era doar revista. În jurul ei se realizau întâlniri, cicluri de conferințe și lecturi, editări de cărți, concursuri de poezie și multe alte activități. Asta este ce eu numesc acum Prima Epocă *Trilce*. A doua este epoca de exil la Madrid, unde am ajuns în 1981, după șapte ani în România. A Treia Epocă este cea actuală, în Chile, începând din 1994, în care am editat deja 25 de numere. Unul dintre ele dedicat în întregime poeziei românești, chiar dacă foarte des includem autori români, printre ei *Poemele române*, ale lui Paul Celan, publicate pentru prima dată în spaniolă în revista noastră.

– *V-ați ocupat în egală măsură și de traducerea scriitorilor latino-americani în limba română. Împreună cu Dinu Flămând ați alcătuit o antologie intitulată „20 de poeți latino-americani contemporani”, apărută la Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, în 1983. Aveți în proiect o nouă serie de traduceri? Care ar fi scriitorii asupra cărora v-ați opri acum, în 2009?*

– Am vorbit în prealabil cu Dinu pentru o nouă Antologie de poeți latino-americani, posteriori celor menționați în întrebarea ta. Interesul meu nu se îndoiește și mă gândesc că nici al lui Dinu. Sper ca vreo editură românească să împărtășească acest mic vis. În ceea ce privește autorii români, recent s-a editat în Mexic o antologie din poezia lui Marin Sorescu, „El Centinela de la Galaxia”, o editură vrea să publice „Orion” de Geo Bogza și se află deja la tipar cartea „La Sonrisa de Hiroshima” de Eugen Jebeleanu. Zilele acestea fac corecturile finale la o antologie Dinu Flămând și elaborez o selecție de poeți români contemporani. Editura „Visor”, de la Madrid, poate cea mai prestigioasă în sfera hispanică, va edita, la sfârșitul lui 2009, o antologie Lucian Blaga tradusă în colaborare cu Gabriela Căprăroiu. Proiectele mele nu se încheie aici, dar prefer să nu anticipez și să las acest lucru pentru o conversație viitoare. În orice caz, vizita mea recentă în România mi-a întărit prietenia, admirația și adevărată totală față de poezia acestei țări.

– *Cu prilejul Festivalului „Zile și Nopti de Literatură” de la Neptun - Mangalia, președintele Uniunii Scriitorilor din România, domnul Nicolae Manolescu v-a acordat un premiu, în numele Institutului Cultural Român, pentru contribuția deosebită la răspândirea și promovarea literaturii române prin intermediul traducerilor. Nu este singura „răsplată” a muncii dumneavoastră de traducător și poet... Dar, filosofic vorbind sau cât mai concret cu putință, ce îl poate satisface cel mai mult pe artistul Omar Lara?*

– În București și la Neptun m-am îmbrățișat cu prieteni de aproape o viață întreagă. Și cu alții pe care i-am cunoscut și cu care m-am împrietenit acum. Am simțit că am un loc printre voi și am simțit, de asemenea, că poezia românească va continua permanent să-mi alimenteze spiritul. Ce pot cere mai mult? Și în numărul 17 al Revistei „Trilce” dedicat poeziei românești, în

luna decembrie 2006, am scris printre alte lucruri: „De asemenea, gratitudinea mea față de întreaga țară, de prietenii de atunci, Munții Carpați, Marea Neagră, Delta Dunării, zăpezile și ploile, frigul și canicula, străzile din București, pentru țiuca fiartă și mămăliga, ciorba, plopii din Cămpina, restaurantul Uniunii Scriitorilor, Spitalul Filantropia unde s-a născut fiica mea româncă, pentru drumurile și cerul acestei țări care ne-a primit, pe mine și familia mea, în vremurile cele mai grele ale vieților noastre, și le-a reclădit cu amabilitate și speranță”. După cum vezi, privirea mea spre spațiul românesc, uman și cultural, nu a trebuit să dărâme ziduri, a fost și este diafană și inalterabilă. O privire sigură pe ea.

– *Antologiile de poezie publicate în limba română sunt de mult epuizate... Pe când un nou volum de versuri pentru publicul din România?*

– Din partea mea, cât mai curând.

Interviu realizat de  
**AMELIA STĂNESCU**

## Leo Butnaru:

*„...literatura din Basarabia nu există decât dacă rezistă în contextul românesc general”*

– **S**timate Domnule Leo Butnaru, nu este prima dată când veniți la Constanța, dar este întâia oară când reușesc să discut cu Dvs. Am scris în revista „Contrafort”, în 2006, despre Festivalul Internațional de literatură, intenționez să relatez și acum despre acest succes iterativ. Subiectul intervenției Dvs. este actual, gândindu-ne la recente evenimente de la Chișinău. Cu ce gânduri ați venit anul acesta la Constanța, mai ales, știind care este și tema festivalului?

– Din experiența acumulată în cele șapte ediții anterioare, organizatorii *Zilelor și nopților de literatură* au găsit de cuviință să demareze, cu două luni înainte, pregătirile pentru festival, rugându-i pe scriitorii din străinătate și pe cei români, care au acceptat să participe la întrunire, să trimită titlul comunicării domniilor lor, ce s-ar fi încadrat în ideea temei de bază: „Literatura și politicul – Cât respectăm, cât criticăm”. Astfel că, inițial, am propus titlul discursului meu drept „Literatura și politica – sau politica literaturii?” Iar până a... boteza un text virtual, la acea etapă, era necesar să am barem câteva idei despre el, din el, cel „din viitor”. Și, atunci, pe la mijloc de lună mai, mă gândeam la ce au spus înaintașii literaturii noastre la acest subiect, în special Ion Luca Caragiale, clasicul atipic care susținea că literatura este sora mai mare a politicii, pe de o parte, și opiniile altor personalități autorizate care afirmaseră că cea mai puternică manifestare a gândirii unui popor nu poate fi decât în literatura sa națională etc. Adică, o luam și eu în context general, local, dar și european. Însă, între timp, la Chișinău a venit ziua de 7 aprilie, cu tumultul ei anticomunist, dar și cu noaptea de groază ce a urmat – cea a terorii polițienești. Astfel că mi-am modificat ideea-axă, găsind și alte noeme (noțiune ce ar veni, parcă, de la pluralul... noi!), anunțând organizatorii că tema mea va fi alta, și anume: *Din țara în care nu poți să rămâi în afara politicii*. În caz contrar, filosofând, civic, să zicem, la general-european-universal, fără a-mi „localiza” discursul, nu aș fi fost înțeles de mai mulți colegi care știu prea bine din ce spațiu socio-politic vin și ce se întâmplă acolo.

– *Actualmente lucrez la un eseu „Literatura română din Basarabia între complexe și complexitate”, care va fi inclus în cartea „Revenirea în fire” ce va apărea în toamnă, sper. Credeți că poate fi considerată literatura română din Basarabia ca încadrându-se între complexe și complexitate? Dacă da, atunci care sunt complexele ei? Dar complexitatea în ce constă?*

– Mai spuneam altădată: literatura nu are nici probleme, nici complexe. Astea îl pot bântui sau doar viza pe un autor sau altul, luați aparte. Deci, mă pot referi doar la scriitori singulari, concreți, și nu la cei... plurali, ca literatură-colectivitate, atât de abstracți și tot altfel și altcumva imaginați, percepuți de fiecare dintre noi. Eu unul m-aș putea referi doar la literatura lor, a... particularilor, și nu la cea a unei colectivități, aceasta, de regulă, – foarte peștriță și inegală ca persoane și personalități pe care le „înglobează”, zisă literatura din Basarabia sau Uniunea Scriitorilor din Moldova ori cea din România șiUSR. Prin urmare, în Interriverania prutonisteană există autori care nu mai au complexe în fața confrăților – buni, valoroși, – din dreapta Prutului, scrisul lor intrând dimpreună în complexitatea literaturii române. Dar sunt mai mulți autori care au și complexe, pe care nu le vor depăși nicicând, și care îi vor împiedica să fie parte din complexitatea și axiologia literaturii nu doar române, ci a literaturii de valoare de pretutindeni. Astfel că fiecare autor scrie și se... înscrie în context sau complexitate pe cont propriu. Și nici nu trebuie să i se pretindă unui sau altui condeier din Basarabia să fie obligatoriu scriitor român. Problema trebuie să și-o pună și să și-o rezolve fiecare în parte. La acest capitol colectivitatea, uniunea scriitoricească nu te poate ajuta.

– *Unul dintre complexele pe care le putem identifica este acela de „apărare-regresiune”, (a se vedea studiul lui Lois Tyson, **Critical Theory Today**, ediția a doua, 2006, Routledge Taylor@Francis Group, *Teoria criticii astăzi*)<sup>1</sup>. De asemenea, Mihai Cimpoi scrie despre senzația de „închiderea progresivă, de retragerea instinctivă” ca date fundamentale ale spiritului basarabean, situat pe una din extremitățile spațiului mioritic mereu hărțuit de năvălitori. Care este situația acum, în contextul postmodernității, când este nevoie de ieșire din izolare?*

– Nu știu dacă senzația dlui Cimpoi vizează și colectivitatea condeierilor, pe alocuri foarte... cvasiscriitoricească, al cărui președinte, cam sastisit deja, e de foarte, foarte mulți ani, încă din secolul trecut. Probabil, dumnealui formulează în dependență și de o responsabilitate, cam... relaxată, pe care consideră că o are față de colectivitate, de USM etc.

Însă cu totul altfel trăiesc „senzațiile” cei care tratează deja cu oarece suspiciune clișeistica legată de spațiul mioritic, sau – de ce nu? – de cel *meșteromanolic*. Astăzi, când noțiunea de „sat global” nu mai pare vorbă în vânt, sau vorbă în... roza vânturilor, mie unuia, uneori, Basarabia mi se pare mai curând un spațiu bermu(n)dian decât mioritic. Modul de comunicare, fantastica stocare și răspândire entropică impun și scriitorului din stânga Prutului să se *contemporaneizeze* continuu, să fie altul decât cel de ieri, dar, mai ales, cel din odinioarele sovietice, din *epoca represans*, din acel sistem de interdicții și intimidări de tot soiul. De unde și imperativa necesitate de ieșire din izolare, din starea atinsă, într-un grad mai mare sau mai mic (gradație individuală!), de majoritatea autorilor de la Chișinău sau Bălți, care citoresc, prin fapta scrisului, revistele „Contrafort”, „Sud-Est”, „Semn”, „Stare de urgență”, dar și

pe cea a tinerilor autori, „Clipa”. În acest spațiu literar se poate vorbi și de postmodernitate, dar și despre avangardism, postavangardism și, posibil, chiar de(spre)... post-postmodernitate. Sau – neopostmodernitate? În fine, aici pulsează literatura contemporaneității noastre și, dea Domnul, cea a zilelor ce vin. Și tot în acest spațiu este cea mai evidentă ieșirea din izolare.

– *Un alt complex este cel al fricii de trădare („fear of betrayal”), în terminologia lui Lois Tyson. I se poate atribui și literaturii din Basarabia?*

– Păi, și scriitorul din Interriverania cade sub incidența anticului *homo sum, humani nihil a me alienum puto...* Un autor bun, de pretutindeni, nu trebuie să aibă frică decât de trădarea ce poate veni din sineși: trădarea propriei vocații, lipsa de perseverență întru atingerea unui nivel valoric meritoriu și – iar perseverența! – întru a se ține la respectivul nivel, depășindu-l mereu. Bineînțeles, dacă e în stare s-o facă, să... se facă (acel *self made man* englezesc). Iar în situația generalizată a ceea ce numiți literatura din Basarabia, în cazul anumitor autori *colectiviști* frica de trădare înseamnă frica ei (lor) izvoditoare de complexe, prejudecăți, mofturi și ofuri local-*mioritice-meșteromanolice-anomănăstirești* provinciale și demne de tot hazul.

– *Spuneați într-un interviu că în spațiul literar și nu numai, din care descindeți, cocteilul Molotov nu e doar o metaforă... În special „cocteilul” politic, cu odiosul pact Ribbentrop-Molotov... Care este situația scriitorului în acest context?*

– Poate că și cocteilul Ribbentrop-Molotov... Însă eu prefer să mă refer doar la situația scriitorului și, iertată fie-mi exemplificarea, voi cita din revista „România literară” care, opinând despre unele proze ale celui care vă răspunde, scria: „Foarte atrăgătoare sunt ultrascurtele povestiri ale lui L. B. Au ritm, culoare și, pe alocuri, un umor irezistibil, combinație de însușiri care constituie un adevărat cocteil Molotov în lupta pentru cucerirea cititorului”. Astfel că propun să rămânem doar la paradoxalul cocteil Molotov prin care poți cuceri cititorii. La cocteilul politic ne-am referit, am impresia, chiar la începutul dialogului nostru.

– *Care este importanța revistelor „Contrafort”, „Sud-Est”, „Semn”, „Stare de urgență”, „Clipa”?*

– Una de căpetenie întru modernizarea și europenizarea literaturii mai multor autori care scriu între Prut și Nistru. Sunt dovada incontestabilă că, la Chișinău sau Bălți, se poate scrie la fel de bine ca și la Iași sau București. Sunt sigur că istoria literaturii nu le va putea omite, nici ca titlu, nici ca importanță.

– *Cu cât ura comuniștilor era mai mare, cu atât mai aprigă era și reacția scriitorului basarabean (a se vedea Literatura și Arta, Glasul Țării, Nistru de prin anii '90). Mai este valabilă această afirmație?*

– Nu, nu mai este valabilă. Statutul scriitorului, ca importanță socio-politică ce i se acorda acum douăzeci de ani, s-a schimbat radical. Dar și gradul de libertate a cuvântului, deci și a literaturii e unul incomparabil mai apropiat

„standardelor” universale. Altceva e că, răstimp de două decenii, mai mulți scriitori nu au știut ce să facă cu libertatea cu care s-au pomenit față în față. Spuneam și cu altă ocazie: membrii Uniunii Scriitorilor s-au înmulțit în... captivitate, totuși. Și nu totdeauna pe criterii valorice. Și aici vine o paralelă involuntară, dar și inevitabilă: de cele mai multe ori, vietățile ținute la zoo, să zicem, odată ce sunt lăsate în mediul natural, nu mai sunt în stare să supraviețuiască. Astfel, și cei mai mulți scriitori, care au trăit cu trup, suflet și ajutoare de la fondul literar în mediul Uniunii de acum douăzeci de ani, nu mai sunt în stare să creeze ceva important, să însemne ceva în libertate, grație libertății: ei sunt ca și atrofiați... Parafrazând un vers al lui Boris Pasternak, se creează impresia că mulți interriverani, prutonistreni, inclusiv scriitorii, cunosc libertatea doar în... traducere (și la... xerox!); varianta originală a ei nu ajunge la mintea, voința și fapta lor.

Iar unele dintre publicațiile periodice amintite pur și simplu au dispărut, au apărut altele, demne de toată atenția și considerația de autor și cititor; reviste la care ne-am și referit mai sus.

– *Mitul moldovenismului este analizat în cartea olandezului Wilhelmus Petrus van Meurs „Chestiunea Basarabiei în istoriografia comunistă”, Ed. Arc, Chișinău, 1996, unde se menționează că acesta a lăsat o amprentă sensibilă și asupra mentalității unor literați. „Mitul cel mai caracteristic, scrie Meurs, este mitul națiunii și al limbii moldovenești. Acest mit a avut o putere inegalabilă în socializare, mobilizare și legitimizare. El le-a dat moldovenilor o identitate independentă de cea a românilor și, practic, a conectat această identitate la patriotismul sovietic”. S-a acutizat acum problema luată în discuție?*

– E un mit care nu mă supără, însă deja mă cam plictisește. Eu unul sunt sigur că a vorbi despre „literatura moldovenească” e o enormitate. Și în această enormitate drept... adevărată uitare s-au afundat strădaniile sterile și numele „moldovenilor” Barschi, Corneanu, Șleahu, Lipcan, Cruceniuc, Barjanschi, Darienco, Săpunaru, Portnoi, Canna, Gheorghiu ș. c. I. de teapa și non-valoarea „moldovenescului” lor scris. (De altfel, unii dintre ei au fost oameni și cetățeni buni, bine intenționați, dar, ca scriitori... pardon...) Au rămas și vor rămâne cei care, chiar și în *epoca represans*, au scris conform „metodei” realismului... **antisocialist**. Problema este fals întreținută de golani (anti)spiritului, de politicienii de doi bani în permanentă devalorizare. Cu alte cuvinte – dar tot românești! – moldovenismul, în special în literatură, nu e decât un mit inflaționist.

– *Care sunt totuși amenințările scriitorilor?*

– Cenzura economică, kitsch-ul cam generalizat și imposibilitatea unora de a înțelege că adevărata literatură e asemeni muzicii simfonice: în pofida a orice, ea va supraviețui.

– *Cum va rezista literatura din Basarabia în contextul postmodernității, când libertatea de exprimare încă este îngrădită? În Republica Moldova problemele sunt mai mari. Se resimt restanțe, nu s-au consumat niște etape pentru că „totul este viciat, contaminat de politic, iar frâna este actualul regim anticultural, antieuropean, care blochează orice tip de libertate”, este de părere Vitalie Ciobanu<sup>2</sup>*

– Probabil, ați reținut: mă interesează condiția scriitorului din stânga Prutului în context panromânesc și, dacă e posibil, european. Orice autor valoros din Republica Moldova poate publica în orice revistă prestigioasă din România, poate intra în atenția editurilor de la Iași sau București, Cluj sau Timișoara etc. Astfel că literatura din Basarabia nu există decât dacă rezistă în contextul românesc general. Odată ce în România nu este îngădită libertatea de expresie, acolo te și exprimă, dragă confrate basarabean. Cu toate că eu unul consider că și la Chișinău există suficientă libertate, pe care și-o asumă unii autori, unii editori, unii directori de publicații periodice.

– *Niciun politician nu are dreptul de a îngădi, de a izola într-un „țarc strâmt” o cultură, pentru că Europa literară reprezintă un patrimoniu comun, rezultatul unei colaborări active intercontinentale. De aceea, suntem îndepățați să-i cităm pe Harry Levin care afirma că „toate literaturile” formează „one organic continuum”<sup>3</sup> și pe T.S. Eliot, care nota în „Tradition and the Individual Talent” (1919): „întreaga literatură europeană, începând cu Homer, are o „existență simultană” în cadrul unei ordini simultane”. Prin urmare, optăm pentru o patrie lărgită „extinsă”, (erweitertes Vaterland), așa cum o vedea Goethe. Suntem împotriva complexelor, dar pentru complexitate culturală, optăm pentru o „literatură europeană”, fără obstacole, fără restricții de niciun fel, în care să existe dialog, cooperare și stimulare.*

– Pledoaria, sau întrebarea dumneavoastră (subînțeleasă) exprimă exact (și) un răspuns la care subscriu. Ca scriitor român, dar și ca traducător care a *românizat* mii de pagini din creația a zeci și zeci de autori din lumea întreagă, dar în special din cea a avangardiștilor ruși, poeți, prozatori, dramaturgi, esești.

– *Ce înțelegeți prin „șlefuitul lentilelor”?*

– Ceea ce spuneam și în prefața la volumul meu de eseuri *Șlefuitorul de lentile*. Adică, șlefuitor de lentile (care, la propriu și la figurat, rămâne a fi, desigur, Benedict – *Binecuvântatul!* – Spinoza în persoană) poate deveni oricare dintre creatorii conștiinței de faptul că *celălalt/ceilalți* s-ar putea regăsi în credința, în ideile, în arta și năzuințele lor, învățând a-și rostui destinul (ce include și vocația) în funcție de libertate și grație acesteia; în funcție de Sfânta Libertate, de „un infinit de libertate, un spirit care acoperă pământul și frământă întregul eter”, precum raționa Kahil Gibran, afin filozofilor ce susțin că libertatea ar fi pre-dumnezeiască și că anume ea a fost cea din care s-a născut, subsecvent, Creatorul. Iar dacă Libertatea l-a creat pe însuși Dumnezeu care, la rândul-i, ne-a plăsmuit pe noi, oamenii, de ce oamenii nu ar crea în numele libertății, precum ne-a lăsat exemplul Binecuvântatul (Benedict) Spinoza, cel care declinase invitația la *curțile puterii*, căutându-și imperturbabil de-ale sale: de șlefuitul lentilelor?... Să ne amintim că și Eminescu a declinat invitații și decorații ce țineau de curte, regalitate...

– *Adrian Marino, în cartea „Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale”, folosește sintagma „a aduce Europa acasă”. Cum o interpretați dvs?*

– E mai greu să o *aduci* sub aspect economic și... non-nostalgic-comunist. Iar în spirit o poți aduce mai ușor, dacă dorești să faci aceasta, știi cum să o faci și mai pricepi la ce-ți este utilă ție și cititorilor tăi. Simplu: a *aduce Europa acasă* înseamnă să fii un om contemporan și să-ți contemporaneizezi-moder-nizezi țara, să-ți luminezi aproapele și departele (...de pretutindeni).

Interviu realizat de  
**ANASTASIA DUMITRU**

---

<sup>1</sup> *Perhaps one of the most complex defenses is regression, the temporary return to a former psychological state, which is not just imagined but relived*

<sup>2</sup> Revista *Sud-Est cultural*, februarie 2009, nr.1, articolul *Dialog*, „Scriitorul e un solitar, un luptător pe cont propriu”, (interviu realizat de Valentina Tăzlăuanu cu Vitalie Ciobanu, redactor-șef al revistei *Contrafort*, pag. 17-31).

<sup>3</sup> În *Grounds for Comparison*, 1972, p. 35, apud. Marino, Adrian, *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale*. Cuvânt înainte de Silviu Lupescu, pag. 156, ed. Polirom, 2005, Iași.



ȘTEFAN CUCU

## Ovidius și Eminescu

**E**courile antichității greco-latine în opera poetului nostru național au fost relevate de numeroși exegeți ai operei sale, la loc de cinste aflându-se studiile și articolele semnate de Al. Philippide, C. Balmuș, D. Murărașu, N. I. Herescu, St. Bezdechi, I. M. Marinescu, Gr. Tănăsescu, Tr. Costa, Gh. Ceaușescu. Toate acestea au fost reunite într-o substanțială antologie, apărută la Iași cu mai bine de două decenii în urmă și prefațată de neobositul clasicist Traian Diaconescu<sup>1</sup>.

Mihai Eminescu și-a exprimat mereu admirația nețarmurită față de antichitatea clasică, îndreptar în viața fiecărui individ, a colectivității umane în general, izvor de infinite satisfacții estetice și morale. Într-un articol publicat în 1880, în ziarul „Timpul”<sup>2</sup>, Eminescu contemplă „acel adânc spirit de adevăr, de pregnantă și de frumusețe a antichității clasice”, „simetria intelectuală a cugetării antice”, conferind antichității un rol imens în formarea personalității umane:

„Cultura clasică are calitatea determinantă de a crește, ea este în esență educativă /.../. Precum gimnastica dezvoltă toate puterile mușchiulare și dă corpului o atitudine de putere și tinerețe, tot astfel pururi tânăra și senina antichitate dă o atitudine analoagă spiritului și caracterului omenesc /.../. Spiritul antichității e regulatorul statornic al inteligenței și al caracterului și izvorul simțului istoric”.

Pentru marele nostru poet, autorii greci și cei latini sunt „pururea tineri”, „plini de adevăr, de eleganță, de idei nimerite”, ei oferind „un remediu în contra regresului intelectual”. Așadar, ei nu au devenit simple „piese de muzeu”, ci își păstrează actualitatea pentru fiecare epocă, pentru fiecare generație.

Majoritatea cercetătorilor consideră că Eminescu n-a manifestat un interes deosebit și statornic pentru opera lui Publius Ovidius Naso, totul reducându-se la unele reminiscențe de lectură din anii studiilor de la Cernăuți și Viena și la o receptare a elementelor pur biografice ovidiene. În acest sens, Emil Manu afirmă că „Eminescu a cunoscut opera lui Ovidiu din școală, dar nu l-a pasionat atât de mult ca aceea a lui Horațiu. Ovidiu, Propertiu, Sallustiu, Cicero, Tacit au lăsat numai urme de lectură în opera poetului român. /.../ Ovidiu, prin retorismul său, nu l-a pasionat!”<sup>3</sup>

Nu putem fi de acord cu opinia lui Emil Manu, menționată mai sus. În textele eminesciene nu întâlnim doar „simple urme de lectură” din opera lui Ovidius, ci și motive literare bine asimilate, chiar sintagme, construcții asemănătoare. Trebuie să subliniem însă de la început faptul că Eminescu a preluat unele motive ovidiene nu direct de la sursă, ci indirect, prin intermediul unor opere ale scriitorilor germani, pe care le cunoștea în profunzime. Putem menționa, în acest sens, scrierile lui Goethe, în special *Elegiile romane (Römische Elegien)*, în care existau numeroase reminiscențe din scrierile lui Ovidius.

Un punct de interferență artistică a spiritelor celor doi mari creatori este cel al temei iubirii concepute ca joc (*amor-lusus*). Spiritul ludic ovidian domină aproape întreaga sa creație de inspirație erotică. În *Amores* și *Ars amatoria (Ars amandi)* apare imaginea lui Amor-Cupidon, care este, de fapt, de sorginte anacreontică. Acesta este înfățișat ca un copil răsfățat și crud (*saevus puer*), înarmat cu arc și cu tolbă cu săgeți, făcându-le muritorilor tot felul de farse. Cupidon își bate joc de poet, atunci când acesta vrea să scrie despre lucruri serioase, solemne, readucându-l la starea de joc, de amuzament:

„Vream în măsurile avântate să cânt vitejia și lupta  
Cu grozăviile ei; se potriveau cu-al meu stih,  
Ce-i peste tot de-o lungime; dar Cupido râse de mine,  
Pare-se, și-mi șterpeli din cele șase-un picior.  
Cine, copil crud, ți-a dat oare asupra poemelor drepturi?”  
(Arma gravi numero violentaque bella parabam  
Edere, materia conveniente modis.  
Par erat inferior versus; risisse Cupido  
Dicitur, atque unum surripuisse pedem.  
Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris?)<sup>4</sup>

Imaginea lui Amor-Cupidon apare și în unele poeme eminesciene. Dar ea rămâne doar în sfera eroticului, nu trece în planul procesului de creație. Cupidon se hârjonește mereu, fiind ca și la Ovidius, un *ferus, saevus puer*:

„Pajul Cupidon, vicleanul,  
Mult e rău și alintat,  
Cu copii se hârjonește,  
Iar la dame doarme-n pat”.  
(*Pajul Cupidon*)

Într-un pasaj din *Ars amatoria*, Ovidius îl compară pe tânărul îndrăgostit cu un vânător care întinde curse cerbilor și mistreților, cu un păsărar sau cu un pescar:

„Știe pe unde să-ntindă rețeaua la cerbi vânătorul,  
Știe și unde, prin văi, aprigi mistreți se ascund.  
Crângul cunosc păsărarii, iar cel care undița-aruncă,  
Apele ce tănuiesc peștii ce-noată prin val.  
Astfel și tu care cauți prilej pentru-o dragoste lungă,  
Află întâi, în Oraș, fetele unde se strâng”.  
(Scit bene venator cervis ubi retia tendat,  
Scit bene qua frendens valle moretur aper.

Aucupibus noti frutices, qui sustinet hamos,  
Novit, quae multo pisce natentur aquae.  
Tu quoque materiam longo qui quaeris amori,  
Ante frequens quo sit disce puella loco).<sup>5</sup>

Constatăm că există unele similitudini, paralelisme între ilustrarea motivului *amans-venator* (îndrăgostitul-vânător) în *Ars amatoria* ovidiană și în *Luceafărul* eminescian. Cătălin, „vicleanul copil de casă”, i se adresează astfel Cătălinei, în chip ademenitor:

„Cum vânătoru-ntinde-n crâng,  
La păsărele lațul,  
Când ți-oi întinde brațul stâng,  
Să mă cuprinzi cu brațul”.

El încearcă, de fapt, s-o inițieze pe Cătălina în tainele iubirii, prezentându-i un extrem de laconic „curs de erotică”, asumându-și, în mod explicit, rolul de *praeceptor amoris*:

„Dacă nu știi, ți-aș arăta  
Din bob în bob amorul...”.

Ovidius își începea și el *Arta de a iubi* cu aceste două versuri semnificative:

„Dacă, romani, cineva nu cunoaște-ale dragostei taine,  
Să mă citească; aflând, să se grăbească-a iubi”.  
(Si quis in hoc artem populo non novit amandi,  
Me legat et lecto carmine doctus amet)<sup>6</sup>.

Structura frazei este identică la Ovidius și la Eminescu, primul vers din *Arta de a iubi* și cel corespunzător din *Luceafărul* începând cu o condițională negativă și cu același verb (*a ști*, *a cunoaște*): „Dacă nu știi...”. Dar, pe când tânărul îndrăgostit, Cătălin, se adresează direct unei singure ființe, Cătălina, versurile ovidiene au un mai mare grad de generalitate, poetul adresându-se oricărui tânăr sau oricărei tinere romane.

Un alt punct de interferență artistică a spiritelor celor doi mari reprezentanți ai liricii universale este cel al motivului literar-filosofic *fortuna labilis*.

Imaginea sorții omenești înfățișate ca o corabie fragilă, izbită de furtuni – imagine de sorginte ovidiană – se întâlnește la Eminescu, în *Rime alegorice*:

„Corabia vieții-mi, grea de gânduri,  
De stânca morții risipită-n scânduri,  
A vremii valuri o lovesc și-o sfarmă  
Și se izbesc într-însa, rânduri-rânduri”.

În prima parte a poemului *Memento mori* întâlnim aceeași sugestivă metaforă, luată din sfera navigației:

„Mergi tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri”.

Expresia cea mai elocventă a instabilității, a fragilității sorții omenești o constituie postuma *Dintre sute de catarge*, cu imaginea vânturilor și a valurilor, elemente distructive, însoțind permanent existența omenească:

„De-i goni fie norocul,  
Fie idealurile,  
Te urmează în tot locul  
Vânturile, valurile”.

Expresiile eminesciene „ale vieții valuri”, „al furtunii pas” (*Melancolie*) relevă aceeași concepție a nestatorniciei, a precarității condiției umane.

Remarcăm faptul că Eminescu preia cuvântul latinesc *fortuna* în accepția de „noroc”, și mai puțin de „soartă (prestabilită)”.

Motivul *fortuna labilis* este transpus frecvent pe plan erotic, imaginile căpătând mai multă concretețe. Nestatornicia *Fortunei* este legată de nestatornicia femeii iubite:

„Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut,  
Să uit cum dup-o clipă din brațele-mi te-ai smuls”.  
(*Departa sunt de tine...*)

O concepție asemănătoare cu cea din elegiile lui Ovidius - în care se elogiază perenitatea planului spiritual, a spiritului creator, în raport cu perisabilitatea, cu efemeritatea lumii concrete, materiale, supusă sorții schimbătoare -, concepție transpusă însă pe un plan superior, întâlnim în *Lucefărul* eminescian. Strofa finală subliniază ireductibila opoziție între „cercul strâmt” al preocupărilor cotidiene meschine, supuse hazardului, norocului schimbător (*fortuna labilis*) și lumea ideală, transcendentă, imuabilă a geniului creator, cufundat într-o seninătate ataractică:

„Trăind în cercul vostru strâmt,  
Norocul vă petrece,  
Iar eu în lumea mea mă simt  
Nemuritor și rece”.

---

1. Vezi *Eminescu și clasicismul greco-latin*. Ediție îngrijită, prefață, note, bibliografie, indice de Traian Diaconescu. Editura Junimea, Iași, 1982.

2. M. Eminescu, *Învățămintul clasic*. În: M. Eminescu, *Opera politică*. Vol. 2. Ediție îngrijită de I. Crețu. București, 1941, p. 104-107.

3. Vezi Emil Manu, *O traducere din Ovidiu și rectificarea unor date*. În: *Caietele Mihai Eminescu*. /Vol./ 2. Editura Eminescu, București, 1974, p. 77.

4. *Amores*, I, 1, v. 1-5. Traducere: Maria-Valeria Petrescu.

5. *Ars amatoria*, I, v. 45-50.

6. *Ibidem*, v. 1-2.

DORIS MIRONESCU

## Max Blecher: Viața ca operă (III)

**D**upă trei ani petrecuți la Berck fără semne de ameliorare, Blecher părăsește stațiunea atlantică. Pleacă în Elveția, la un alt sanatoriu din cunoscuta stațiune Leysin din Alpii Bernezi, pe malul lacului Geneva. Ne amintim că un alt celebru tuberculos al romanului românesc, prințul Maxențiu din *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat Bengescu, tot la Leysin fusese adus să-și aline boala aflată în ultimul stadiu. Până acolo, bolnavul trebuie să călătorească cu trenul, fiind silit a suporta mirarea celorlați călători la vederea unui om viu scos pe fereastră, cu targa, și mai ales privirile oamenilor dintr-o gară pariziană unde trebuie să stea, întins pe bancheta unei săli de așteptare, ca pe un catafalc, până la venirea ambulanței: „Când, la un moment dat, privii în dosul meu cu ajutorul unei oglinzi, rămassei uluit. În geamul vitrinelor își turteau nasurile palide și holbau ochii o mulțime imensă de gură-cască. Erau copii în primele rânduri, apoi persoane mai înalte și alții înalți de tot, privilegiați, în etaje de capete, privind cu toții în sală la «bolnav» și șoptind între ei tot felul de presupuneri și informații despre boala, vârsta și gravitatea cazului meu”<sup>1</sup>. Astfel, orașul visurilor de adolescent ale tânărului, „cu străzile lui luminoase, cu vitrinele scăldate în ape de lumini colorate ca niște acvarii stranii în care locuiau adormite splendidele și palidele manechine de ceară în somptuoasele lor rochii de reclamă cu tăblițe ce indicau nostalgic «SOLD» și prețul în cifre roșii evidente”<sup>2</sup>, Parisul rămâne orașul umilinței de a te ști bolnav, orașul înfrângerii.

La Leysin tânărul va rămâne un an, din iarna 1931-1932 până în primăvara sau vara anului 1933. Pe crestele Alpilor, zăpada este veșnică, de aceea anotimpul pare să fie mereu același: iarna. Atmosfera îi va fi părut bătrânicioasă: „un loc cu totul pustiu, o vilă searbădă și tristă, unde câteva pensionare bătrâne tricotau toată ziua cu ochelarii pe nas și câțiva englezi congestionați jucau în odăile lor bridge, plini de gravitate și de atenție”<sup>3</sup>. În memoria tânărului rămân peisajele de stampă ilustrată ale pitoreștilor munți elvețieni și panorama văii Ronului, în niște strălucitoare dimineți pe vastele terase ale sanatoriului. O astfel de terasă va încerca să recreeze la căsuța proprie din Roman, o dată ce se stabilește acolo în primăvara lui 1935. În Elveția, tratamentul rămânea în linii mari același ca la Berck, însă doctorii îi îngăduie acum să umble pe propriile picioare, sprijinit în cârje. Există o fotografie a lui Blecher la Leysin,

ținându-se drept, cu mâinile în buzunare, într-o plimbare prin zăpadă. Colegii mult mai puțin deschiși decât cei de la Berck, lipsa atmosferei tinerești și ineficiența tratamentului l-au făcut să nu întârzie mult peste un an aici.

\*\*\*

Readus la implacabila orizontală a bolii, el se întoarce în țară în 1933, unde se internează la sanatoriul „C.T.C.” pentru tuberculoși din stațiunea Techirghiol-Eforie (pe atunci purtând numele fostei regine a României, „Carmen Sylva”). La Techirghiol, Blecher face figură de original, deoarece împământește obiceiurile de la Berck: își așază targa într-o trăsură cu măgăruș și conduce singur atelajul spre plajă<sup>4</sup>. Vara, cu obligativitatea plajei, ca și suprapopularea sanatoriului românesc îi amintesc de fabrica de porțelanuri a tatălui său, unde căldura soarelui era folosită pentru uscarea vaselor de lut: „Erau și aici vase ce se uscau la soare, însă vase sparte pe alocuri reparate cu ghips alb”<sup>5</sup>. În august 1933 va face cunoștința cu Maria Ghiolu, venită la mare în vilegiatură și dornică și ea să-l întâlnească, la recomandarea unei prietene din sanatoriu, pe „Minù”, tânărul poet „cu ochi albaștri de profet” și „prea deștept”. Potrivit memoriilor de mai târziu ale femeii, relația lor evoluează până la stadiul de prietenie pasionată, pe care nu-l depășesc, tânărul trăind un amor profund spiritualizat și numind-o pe tânăra bucureșteancă „Diotima” în amintirile ulterioare ale acesteia. Sentimentele gingașe ale doamnei Ghiolu durează mult timp, până la moartea scriitorului, după cum declară Mihail Sebastian în *Jurnal*. Iar faptul că placheta *Corp transparent* de anul următor va fi dedicată „Mariei” atestă un durabil atașament al tânărului poet. După amintirile romanțate ale femeii, „Minù” făcea planuri de căsătorie cu Diotima sa, îi recita din Argezi *Niciodată toamna...* (semnificativă alegere!) și îi scria scrisori în care îi împărtășea gândurile sale negre prin intermediul citatelor din Eminescu sau îi povestea progresele înregistrate în scrierea unui roman. Dacă însemnările Mariei Ghiolu sunt exacte, atunci trebuie să datăm începutul lucrului la *Întâmplări în irealitatea imediată* în vara lui 1933, cu doi ani și jumătate înaintea apariției. Un timp neobișnuit de lung pentru maniera de a compune a lui Blecher, care a scris *Inimile cicatrizate*, în trei variante, pe parcursul a doar opt luni. Dat fiind că însemnările din corespondența cu Sașa Pană dau o altă dată pentru începerea lucrului la roman, iunie-iulie 1934, probabil că aici amintirile Mariei Ghiolu sunt eronate, amalgamând epoci diferite. În însemnările tinerei femei, *Întâmplările...* apar ca un „roman suprealist”<sup>6</sup>, excentric, dacă nu chiar „oribil”, așa că ea își propune „să-l decid a rupe cu genul ăsta de literatură”. Din fericire, nu reușește. Nu știm în ce măsură afirmațiile atribuite lui „Minù” în amintirile Mariei Ghiolu îi aparțin acestuia cu adevărat, însă ele conțin o remarcabilă intuiție: „Cartea mea avansează. Leitmotivul este moartea, după cum ți-am spus odată. Și totuși nu mă gândesc niciodată la moarte – de care sunt, cine știe? foarte aproape – decât destul de detașat, nicidecum în legătură cu mine”<sup>7</sup>. Așa cum făcuse și în adunarea gălăgioasă de tineri de la Berck, Blecher alege să se ignore în calitate de bolnav, să nu se gândească la moarte, ceea ce nu exclude confruntarea cu ideea abstractă a dispariției și a nimicului. Moartea ar putea fi socotită „leitmotivul” romanului său, o temă recurentă a întâmplărilor din copilărie și adolescență povestite acolo din perspectiva cuiva care a ajuns să-și pună în chip net problema existenței și a „irealității”.

Din august 1933 datează două proze scurte publicate în numărul 661 al „Adevărului literar și artistic”: *Buțu și Jenică*. Față de prozele de la Berck s-a schimbat sanatoriul (Techirghiol), dar și identitatea eroilor: Buțu și Jenică din prozele omonime sunt români, iar copilăria petrecută în ghips îi obligă la o șlefuire a caracterului înainte de vreme. Primul text pare preocupat de observație socială în mediul copiilor, un mediu neobișnuit pentru astfel de investigații. Efectele ironice sunt imediate: la brutalitățile vecinilor, „Buțu reacționează prin imperturbabil calm și prin viață interioară”<sup>8</sup>. Umorul este o altă strategie de înstrăinare a patosului emoțional. Ajută mult și limbajul cu afectare neologistică: „Poziția socială a lui Buțu este aceea a victimei la îndemână”<sup>9</sup>. Încheierea se desprinde de figura copilului bruscat de toți cei din jur, pentru a puncta aforistic: „Profesiunea lui de om matur se desenează de pe acum precisă și sigură: Buțu va fi în viață factor responsabil”<sup>10</sup>. În această proză, Blecher dă impresia că face tot ce poate ca să nu scrie despre drama copilului victimizat din toate părțile. Se refugiază în observația științifică de nuanță parodică sau în umor. Abilitatea de a descrie o experiență în termenii alteia îi va prinde foarte bine scriitorului în cărțile sale ulterioare, care vor consacra un „stil Blecher” bazat pe astfel de tranziții rapide. *Jenică* din schița omonimă este „oltean și poet” și posedă un briceag și un caiet de versuri. Portretul făcut cu căldură și umor accentuează cu măsură inocența vârstei, extrăgând efecte emoționale din contrastul între visurile polineziene ale copilului și tuberculoza de care suferă acesta. Narațiunea este empatică, extrăgând efecte de un comic duios din aparenta luare în serios a proiectelor de viitor ale micului infirm, care și-ar dori să călătorească „singur într-o corabie ca Alain Gerbault”, sucombând tuturor exotismelor la modă: Havana, Haiti, insula Majorca, papuașii. Copilul scrie poezii pline de naivitatea specifică vârstei, pe care naratorul se amuză să le prezinte, alarmat, cu gestul unui critic tradiționalist speriat de îndrăzneli avangardiste: „Dar caietul mai conține și neliniștitoare tendinți moderniste. Jenică este dadaist, însă fără s-o știe: dadaismul lui ține de diversitatea subtilă și admirabilă a visului. Una dintre povestirile halucinante este intitulată «Calul albastru și transatlantic elvețian»”<sup>11</sup>. Trebuie să spunem că, lipsită fiind de amprenta estetismului, povestirea își pierde aerul blecherian și este inferioară celorlalte.

Maria Ghiolu pleacă de la Techirghiol o dată cu venirea toamnei. Blecher o va vizita inopinat la București în primăvara următoare, „evadând” pentru o săptămână din sanatoriu, pe targă și cu însoțitor<sup>12</sup>. Corespondența lor se va prelungi în anii următori. Maria îi lasă tânărului drept suvenir la Techirghiol o antologie de poezie engleză modernă, cele mai multe texte fiind de dragoste. Poemul ei preferat era *Non sum qualis eram bonae sub regno Cynarae*, al decadentului englez Ernest Dowson, traducător din Verlaine și, cum se vede din acest titlu, cititor al lui Horațiu. Elegia lui Dowson evocă o dragoste fatală între ființe torturate sentimental, o iubire contorsionată, evocată prin refrenul obsedant: „I have been faithful to you, Cynara, in my fashion”. Poemul funcționa, probabil, ca un memento al relației sentimentale a celor doi. De fapt, limba engleză însăși devine pentru Blecher un fel de cod amoros pentru iubirea sa față de Maria Ghiolu. El învață cu dedicație limba în sanatoriul de la Techirghiol, luând lecții și de la Lucia Demetriade-Bălăcescu. Atunci când, anul următor, se va hotărî să facă traduceri pentru prietenii de la revista „Frize”, toate poemele sentimentale vor fi, probabil, alese din aceeași antologie engleză. *Dorință*, de Shane Leslie, este un text gesticulator și retoric, inferior

poeziilor similare ale lui Blecher (de pildă *Menajerie*). Înainte de plecare, poemul imagistului Richard Aldington, conține o invitație la amor în preziua „întâiei nopți de război”, având meritul, pentru traducător, de a nu prezenta mari dificultăți de înțelegere.

Dialogul la distanță cu Maria Ghiolu continuă deci prin intermediul mesajelor subînțelese și al declarațiilor încifrate. Am menționat deja faptul că placheta de versuri *Corp transparent* îi este dedicată tot acesteia. Dar „codul” amoros funcționează la nivel epigrafic și în volumul următor. Motto-ul romanului *Întâmplări în irealitatea imediată* face parte tot dintr-un poem de dragoste în limba engleză, de astă dată unul mai cunoscut: *Epipsychidion*, de Percy Bisshe Shelley. Lunga invocație cosmologică din poemul romantic maschează, afirmă specialiștii, o relatare periculos de autobiografică (poemul a fost publicat, inițial, anonim) a inflamării sentimentale a autorului față de contesa italiană Teresa Vivani. Fragmentul de unde este desprins motto-ul blecherian, „I pant, I sink, I tremble, I expire”, este cel final, care distruge întreg universul într-o explozie vizionară extatică, prin ciocnirea a două suflete care devin unul: „One hope within two wills, one will beneath/ Two overshadowing minds, one life, one death,/ One Heaven, one Hell, one immortality,/ And one annihilation. Woe is me!”. Climaxul viziunii este dantesc, sugerând depășirea materialității, ascensiunea eterică ce dizolvă personalitatea și o nimicește într-o îmbrățișare a Totului: „The winged words on which my soul would pierce/ Into the height of Love’s rare Universe,/ Are chains of lead around its flight of fire.—/ I pant, I sink, I tremble, I expire!”<sup>13</sup>. Astfel, este posibil ca motto-ul cărții lui Blecher să nu evoce un sentiment agonice, o lipsă de voință vitală abia pâlpătoare, specifică orașului de provincie, ci dimpotrivă, un avânt către o cunoaștere revelată, de factură vizionară, precum cea din exclamația lui Shelley.

De cea mai mare importanță pentru Blecher, și nu numai în calitate de desenator, este întâlnirea cu pictorița Lucia Demetriade-Bălăcescu. Bolnavă și ea de tuberculoză osoasă, urmase un tratament la Berck cu jumătate de an în urmă, fără însă a îl întâlni pe Blecher, ajungând pe urmă la sanatoriul C.T.C. al doctorului Virgil Climescu, la Techirghiol. Corespondența celor doi s-a păstrat aproape integral. E cert că, la Techirghiol, Blecher a realizat numeroase desene, în concurență cu pictorița. Totodată, tânărul poet a avut asupra ei o influență pe care Lucia Bălăcescu o va considera ea însăși, mai târziu, drept „inapreciabilă”: „Mi-a dat gustul, dorința nestrămutată a creației. M-a lăsat să nu mă las doborâtă de adversități, să lucrez neîncetat, orice s-ar întâmpla”<sup>14</sup>. De asemenea, numeroasele discuții panoramând cultura europeană modernă îi vor lăsa o puternică amintire pictoriței, care cedează în fața înrâurii intelectuale și farmecului acestui tânăr.

Cei doi schimbă idei și impresii de lectură, își povestesc visele nocturne cele mai ciudate, cu potențial de valorificare artistică, și plănuiesc isprăvi artistice împreună. Lucia Demetriade comentează pentru tânărul prieten pictura modernistă a unor Braque și Dufy, îi oferă desene de-ale ei și îi face portretul. Blecher îi vorbește despre suprarealism, făcând-o chiar să își intituleze un grup de compoziții expuse anul următor la București „Fantezii suprarealiste”, lucru sancționat dur de grupul suprarealist oficial, ca o încercare de mistificare a adevărului doctrinar. Gheorghe Dinu și Ion Călugăru îi vor reproșa, în „Adevărul literar și artistic”, impostura, deși suprarealismul desenelor respective nu era, recunoaște autoarea, decât o glumă. Lucia Demetriade-Bălăcescu apreciază cel mai mult la Blecher „darul însuflețirii” și al povestirii. Tânărul



prozator descoperise că pictoriței îi plăcea să deseneze pornind de la mici situații narative, așa că începe să-i furnizeze scenarii de tablouri: „Observase că-mi plac narațiunile de unde poți trage un miez pentru ilustrații. În colecția profesorului Rosetti – nu știu dacă o mai are – se afla o guașe, tare nostimă, al cărei subiect mi-l povestise prietenul Blecher. Avea darul să individualizeze, cu amănunte de o mare precizie și minuțiozitate, orice subiect: îl vedeai înaintea ochilor [...] Avea deosebit de dezvoltat acest talent de a-ți atrage atenția și a-ți-o ține încordată pe subiectul relatat<sup>15</sup>. Blecher își exploatează ingeniozitatea, lucrând pe teme date. Uneori solicitările pornesc de la o idee abstractă ce necesită concretizare: „vinul”, „gelozia”, „dragostea”. În alte cazuri, pictorița știe deja ce „personaje” vrea să folosească în tablou („o negresă, așa cum ați dorit, un animal, o maimuță și un alb<sup>16</sup>), dar îi lipsește „povestirea” care să le aducă laolaltă. Prozatorul nu se dezmente și creează scurte tablouri enigmatice. Unele dintre ele sunt remarcabile. Scenariul intitulat „Pasiphae”<sup>17</sup> face o aluzie ironică, în genul lui Cocteau (mai târziu Giraudoux), la soția regelui Minos și mama Minotaurului, cea care se împreună cu taurii: „o femeie tânără, întrucâtva demodată dar planturoasă, decoltată, catifea, dantele, umbreluță. Vară. Câmpie. Taur privind furios de după un gard. Expresie nițel prostească a femeii care-și îmbrățișează soțul, evident neputincios etc. Titlul «Pasiphae» va face aici totul<sup>18</sup>. Imaginația fatalmente epică a tânărului scriitor lucrează în tușe groase, evocând penelul satiric al lui Daumier sau, mai bine, carbunele lui Max Beckmann. Un alt scenariu este intitulat „Desen pentru o povestire erotică”, amintind izbitor de „Noaptea” grotești desenate de către expresionistul Beckmann: „Omul meu (geambaș de cai), cu melon (pe care-l poartă și în cameră!), cravată roz, pardesiu, inele în degete, așezat pe un scaun. Prim-plan: o măsuță plină de tartine, «samovar», dulcetuuri. O femeie blondă, în picioare, în capot verde, deschis în față, pregătește o tartină; pe canapea, o femeie întinsă, brună, goală, cu ciorapi foarte lungi, de mătase, cu o floare roșie în păr, cu papuci roșii. Omul are gura deschisă, explică ceva; să reiasă contrastul dintre femeile plictisite și tipul buimac, care nici n-a apucat să-și scoată pardesiu<sup>19</sup>”.

Faptul că Lucia Demetriade Bălăcescu solicită talentul de prozator al lui Blecher pentru niște desene poate părea curios. Pictura este considerată o artă a simultaneității, ceea ce o îndepărtează de narațiune, de personaje și în general de orice subiect epic. Însă artista întâlnită la Techirghiol nu este o simplă acuarelistă. Talentul său are o direcție anume, care îi fixează, de altfel, locul în pictura modernă românească. Este vorba de arta naivă. Eugen Ionescu, comentator de mare importanță și pentru receptarea critică a operei blecheriene, a caracterizat-o drept „un Douanier Rousseau român”. Și într-adevăr, multe dintre trăsăturile școlii naive, printre care exotismul, jovialitatea, libertatea, decorativismul, se regăsesc adesea în creația pictoriței.

Lucia Bălăcescu a pictat foarte mult peisajul dobrogean, cu cadrele sale atât de picturale și cu diversitatea mutrelor omenești de rase diferite pe care le oferă. Formele sunt aproximative, indivizii par niște păpuși înseilate care se pot oricând desprinde de la cusături. Însă asta nu conduce lucrurile spre tragicul expresionist, care lipsește din opera, ca și din personalitatea artistei. „Realitatea îi apare sub forma unei lumi calme în care conflictele pot avea cel mult cauze ridicole și infinit disproporționate cu efectele lor”, afirmă într-o monografie Iulian Mereuță. „În acest univers deci nu e loc pentru lacrimi, totul are forma firescului, mirajul lumii exterioare fiind dat de o ingenuitate

ce conține umorul ca esență”<sup>20</sup>. Umorul conduce în pictura naivă spre ideea maximei libertăți și a relativismului formelor vieții. Destule puncte comune se regăsesc între operele celor doi artiști din sanatoriul de la Techirghiol. Ideea libertății de a vedea lumea în moduri paradoxale, „revizioniste”, marchează atât desenele dobrogene ale Luciei Bălăcescu, cât și romanele blecheriene. Există, e adevărat, o mare schimbare de accent. Nu râsul este răspunsul oferit de romancier perplexității de a exista. Însă, nu mai puțin, nu trebuie să trecem cu vederea paginile în care, detașat momentan de povara uriașă a injustei întocmiri sociale și ontologice a lumii în care trăiește, eroul blecherian privește în jurul său și râde. Descrierea cinematografului mut din *Întâmplări în irealitatea imediată* este o astfel de pagină de un comic pe care, pentru a nu trebui să-l numim, conform clișeului, „monumental”, trebuie să-i adăugăm atributul „naiv”. O comedie bonomă, deloc încruntată, se relevă aici, amuzată de comentariile șmecherești ale covrigarilor din primul rând al cinematografului, aparent niște brute violente, dar în fond niște copii proști oarecare, silabisind în cor fiecare titlu de pe ecran. Privirea naivă din tablourile Luciei Demetriade Bălăcescu comunică, astfel, cu umorul absurd al romancierului.

Un alt atribut al picturii naive, prezent și la pictorița interbelică, este narativitatea, fapt vizibil chiar și în operele lipsite de prezența umană: „Naturile statice sunt doar fragmentele unui peisaj intim ce-și implică eroii chiar dacă ei sunt absenți”<sup>21</sup>, afirmă același Iulian Mereuță. Narațiunea este implicată în „formula” artei naive și ea, după cum se vede, nu lipsește nici măcar acolo de unde este absentă în mod tradițional, în pictura statică. Un subiect de tablou înseamnă, în acest caz, o povestire sau un cadru populat de figuri și obiecte care evocă o povestire. De altfel, Lucia Bălăcescu va ilustra în repetate rânduri cărți de povestiri, între care *Tablete din Țara de Kutu*, de Tudor Arghezi. Între subiectele furnizate de către Blecher pictoriței, unul se intitulează chiar „Desen pentru o povestire erotică”. Este vorba de un subiect pentru un viitor desen care ilustrează o poveste încă nescrisă. Prin atâtea straturi de ipotetic, se precizează ideea unui text menit să cristalizeze o sugestie care poate fi desfășurată epic ulterior. Exercițiul de ingeniozitate al prozatorului nu a rămas lipsit de consecințe. Implicațiile apar în primul său roman, acuzat încă de la apariție de lipsa caracterului narativ. Dar tocmai această particularitate a narațiunii blecheriene, scurtimea și secvențierea în episoade aparent independente unele de altele, îi dă un aer specific. Romanul blecherian este recognoscibil prin episoade precum aventura eroului în camerele „artistelor” de la cabaret, dar și prin incendiul de la cinematograful, prin inițierea erotică mută din prăvălia lui Eugen, dar și prin înmormântarea copilului de circari în decorul de bălci. Datorită tehnicii brevității, împrumutată poate din pictura naivă, aceste scene sunt retezate scurt și comentate apoi ingenios, uneori bufon. Nu puține dintre aceste episoade rămân enigmatice, având acel aer absurd de care unii comentatori se vor folosi pentru a vorbi despre existențialismul *Întâmplărilor*. În realitate, umorul și secvențialitatea narativă prezente în opera lui Blecher țin de o artă epică particulară autorului nostru, artă deprinsă prin decupajele suprealiste, pline de umor negru, dar și prin apropierea de școala naivă, cu spiritul ei ludic și relativist.

În preajma Luciei Demetriade-Bălăcescu, Blecher se exersează ca desinator. Realizările sale din această perioadă respectă maniera suprealistă, însă liniilor le lipsește precizia, ca în pictura naivă. Maria Ghiolu se declară oripilată de unele dintre ele. Un *Tuș* din 1934 conține toate ingredientele în

stare să-i displacă sensibilei bucureștence: o femeie fără cap, ascunzându-și convulsiv pieptul gol cu o mână (cealaltă, imitând statuile antice distruse de vreme, lipsește!), dispusă pe un soclu flancat de o uriașă roată de mecanism industrial, în timp ce alături, o pasăre cu coada amplă, înfioată, dar cu o sticlă în loc de cap, este o bună expresie a nedumeririi. Imaginea femeii poate fi un comentariu ironic la tradiția antică a statuiilor feminine (Venus din Millo, dacă la ea se face aluzie, apare îmbrăcată cu o rochie urâtă la Blecher, poate realizată din... „macat de pat”) și la pudoarea modernă în fața nudului, în vreme ce alăturarea bizară cu simbolul mașinist și cu pasărea pe jumătate obiect ne aduc aminte, în afară de ideea suprarealistă a hazardului obiectiv, de numeroasele contaminări între obiecte și ființe din proza blecheriană. Blecher a desenat foarte mult, puține dintre lucrările sale păstrându-se. Ele par să fie mai aproape de experimentalismul avangardei decât literatura sa, aceeași reacție de oripilare fiind mărturisită și de alții, e drept însă că nu de artiști. Familia Blecher a ascuns mult timp după moartea fiului lor desenele, temându-se parcă de potențialul lor perturbator pentru privitor, ca și cum în ele ar fi stat ascuns „răul”, pregătit, ca în *Portretul lui Dorian Gray*, să evadeze de pe pânză în realitate. Protestele anemice și poate puțin ipocrite ale Mariei Ghiolu față de tablourile „însălmântătoare” sunt puse într-o lumină nouă de mărturia surorii scriitorului: „Până în 1946 eu n-am știut nimic de aceste desene. Când le-am văzut, mi-am dat seama de ce părinții nu voiau să mi le arate. Erau desene în peniță, în tuș negru și roșu, mult negru și mult roșu, cu linii care exprimau explozii puternice. Erau, indiscutabil, niște metafore ale propriilor suferințe, transfigurări ale bolii care-l mistuia. Desenele reprezentau figuri mistice, monștri hidoși, figuri diabolice cu limba scoasă și ochii ieșiți din orbite, balauri agresivi. Când le priveai, îți provocau groază și durere. Întreaga mapă cu desene a rămas multă vreme în casa părintească, bine pilită”<sup>22</sup>. Schițele din această relatare par mai degrabă expresioniste decât suprarealiste, încercând să exorcizeze o suferință pe care o evocă cu fiecare imagine violentă. Desenele ar avea o funcție cvasi-magică, de tratament spiritual al bolii, pe care literatura lui Blecher, mult mai senină, nu o îndeplinește niciodată. Trebuie spus, totuși, că cele câteva desene ale prozatorului care au supraviețuit sunt ortodox suprarealiste, absurdiste, fără excesive complicații.

Tot din anul petrecut la Techirghiol datează un vis foarte literar notat într-o scrisoare către Lucia Demetriade-Bălăcescu, pe care datorită asemănării cu unele dintre pasajele onirice din romane, îl socotim demn a fi relevant: „În jurul peluzei principale bolnavii își făceau cura de soare sau își expuneau diferite obiecte a căror semnificație părea intim legată de viața lor. Își expuneau «calitățile individuale»! Nu erau simboluri, ci o parte materială a existenței lor interioare (abstracte). Am văzut, de exemplu, o statuie de lemn, prăfuită, reprezentând un bătrân cântând la vioară. Această statuie era a unui bolnav maniac (!) care își arăta astfel plictiseala. Sau poate că statuia era expusă în locul bolnavului pentru a face tratamentul la soare, în timp ce el se ocupa cu altceva. [...] Mai departe era un sicriu acoperit cu violete. Pe capac era culcat un om de ceară. Am înțeles că era un bolnav care tocmai murise și care nu renunța totuși la «expunerea calităților sale». «Calitatea sa individuală» fiind acum moartea, își expunea sicriul, *gol* firește. Era, în fond, ideea elementară care ne macină pe toți, supraviețuirea după moarte”<sup>23</sup>. În visul tânărului scriitor, oamenii sunt înlocuiți cu „calitățile lor individuale”, după o schemă pe care *Exercițiile în irealitatea imediată* o intuieră deja, transformând-o

în tehnică literară. „Calitățile individuale” sunt atent disjuncte de „simboluri”: ele nu alegorizează situația morală a individului, ci îl reproduc pe acesta în efigie, la scară mai mică. Oamenii sunt substituiți prin obiecte care ajung să funcționeze independent, urmând chiar tratamentul în locul acestora. Figuri precum doctorul transformat în șoarece în al doilea capitol al *Întâmplărilor* par să fi apărut tocmai din astfel de episoade onirice.

În sanatoriul C.T.C., Blecher suferă, ia parte la nevinovate „petreceri” ale bolnavilor, se pierde în discuții cu apropiații, lucrează și citește. Alături de Lautréamont, printre lecturile de la Techirghiol apar Oscar Wilde, George Bernard Shaw, André Breton, Saint Pol-Roux, Mircea Eliade, Cocteau și Valéry, deocamdată agreat, mai târziu denunțat pentru îngustimi de spirit precum lipsa de deschidere către poezia modernă a tensiunilor etice și ontologice. Bine situat în zona modernistă, Blecher nu îl neglijează pe Proust, a cărui lectură a lăsat puternice urme în memoria autorului *Întâmplărilor în irealitatea imediată*, dar nici pe Anatole France, din care își notează aforisme (le folosește apoi în corespondență). Dar Blecher citește mult mai mult decât autori care să cadreze cu tipul său de sensibilitate estetică. El nu dorește să-și formeze o cultură exclusiv din lecturi actuale, superficială, de magazin literar. Anii de sanatoriu sunt și cei ai frecventării clasice: Doamna de Lafayette, Goethe și Balzac, Petrarca și Pușkin, atestate de biletele zilnice schimbate în sanatoriul de la Techirghiol cu pictorița Lucia Demetriade-Bălăcescu. În publicistica scriitorului se mai face referire la Poe și Blake, citați tot acum. Față de Eminescu, „Minù” din memoriile deghizate ale Mariei Ghiolu își mărturisește o afinitate pornind de la obsesia thanatică a romanticului. Dar dacă revolta romanticului din secolul al XIX-lea pornea de la absurditatea morții și de la scandalul iscat de simpla existență a răului în lume, pentru Blecher moartea se anunță mai degrabă ca un capăt al unui drum chinuit, poate chiar ținta drumului prin viață: „Moartea este poate ca și dragostea sau ca o operă de artă un fel de a te realiza”<sup>24</sup>.

Moartea ca mod de a te realiza – iată o manieră neobișnuită de gândire, care poate să contureze altfel proiectul existențial al lui Blecher, și implicit și pe cel artistic. Pentru tânărul cotropit de boală, a cărui scurtă viață nu îi îngăduie să-și dea măsura pe pământ și să lase o urmă, moartea însăși, mai exact modul în care va ști să o primească, devine o supremă încercare. Ea poate fi ratată sau trecută cu succes, transformându-se astfel într-o realizare. Se poate deci spune că Blecher vede în asumarea propriei morți o decizie etică. Nu e indiferent cum mori; nu e lipsit de importanță cum ai trăit... Trebuie să recunoaștem că, în comparație cu acest înțeles acordat vieții și experienței, întreaga doctrină a „huliganilor” lui Mircea Eliade, cu viziunea morții ca o hecatombă a generației, pare o frivolitate, o figură de stil vinovată. Moartea nu mântuie necondiționat la Blecher. Și nici suferința nu reprezintă o „cale regală”, ci doar o responsabilizare.

Ajungem astfel să definim conceptul acestei biografii. Viața lui Blecher trebuie citită, cel puțin de la un punct, ca o operă ea însăși. Nu pentru că tânărul ar face niște gesturi exemplare din dorința de a-și construi o biografie estetizată, de dandy, așa cum ne place să credem că a făcut Mateiu Caragiale. Ci pentru că viața este privită de către Blecher de pe „margine”, de către cineva care se simte exclus, dar care are totodată perspectiva întregului. Moartea transformă viața în destin. Iar pentru cel care simte că nu și-a trăit viața, modul în care va îmbrățișa momentul final poate constitui o revanșă.

În același timp, obligat să conștientizeze lipsa de desăvârșire a proiectului său existențial, el are o perspectivă exterioară, îndepărtată asupra lucrurilor printre care trăiește și acțiunilor celor mai imediate. El nu trăiește pur și simplu, ci se observă trăind, așa cum un scriitor profesionist nu se aruncă în valurile inspirației, ci își controlează vizionarismul și își construiește opera.

---

<sup>1</sup> M. Blecher, *Întâmplări...*, ed. cit., p. 282

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Idem, p. 287.

<sup>4</sup> Maria Ghiolu, *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> M. Blecher, *Întâmplări...*, ed. cit, p. 313.

<sup>6</sup> Maria Ghiolu, *op. cit.*, p. 10.

<sup>7</sup> Idem, p. 54.

<sup>8</sup> Idem, p. 345.

<sup>9</sup> M. Blecher, *Întâmplări...*, ed. cit., p. 345.

<sup>10</sup> Idem, p. 346.

<sup>11</sup> Idem, p. 347.

<sup>12</sup> Informația este oferită de către Maria Ghiolu în memoriile ei deghizate și confirmată de *Jurnalul* lui Mihail Sebastian.

<sup>13</sup> Percy Bisshe Shelley, *The Selected Poetry and Prose*, Ware, Wordworth, 2002, p. 504.

<sup>14</sup> Lucia Demetriade Bălăcescu, *Destăinuiri anti-literare*, București, Litera, 1979, p. 101.

<sup>15</sup> Idem, p. 102.

<sup>16</sup> M. Blecher, *mai puțin cunoscut*, ed. cit., p. 154.

<sup>17</sup> Blecher ortografiază „Parsiphae”.

<sup>18</sup> M. Blecher, *mai puțin cunoscut*, ed. cit., p. 153.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Iulian Mereuță, *Lucia Dem. Bălăcescu*, București, Meridiane, 1970, p. 4.

<sup>21</sup> Idem, p. 2.

<sup>22</sup> Dora Wechsler, *op. cit.*

<sup>23</sup> Idem, p. 169.

<sup>24</sup> Maria Ghiolu, *Serenadă zadarnică*, ed. cit., p. 54.

ANGELO MITCHIEVICI

## Panait Istrati – revoluționarul rătăcitor

**M**ircea Iorgulescu îi face un profil tragic hamletian lui Panait Istrati, opțiune în dezacord cu un alt profil eroi-comic, don-quiotesc. Deși un împătimit al cărților, un scriitor autentic, Istrati discerne între planul realității și cel al ficțiunii, fără a merge cu confuzia până acolo încât să se substituie chiar și exemplar personajelor lecturilor sale favorite. Cu toate acestea, scriitorul își configurează profilul unui *cavaler rătăcitor* (Alexandru Oprea), «fără frică și fără prihană», mereu de partea „celor obidiți”, a celor slabi și nedreptățiți, mereu în slujba unui ideal și reiterând un cod medieval-cavaleresc al onoarei. Nedreptatea îi provoacă o reacție spontană și scriitorul nu ezită să se angajeze în cruciade morale indiferent de consecințe, fapt care va conduce la deziluzia amară a celui care „nu aderă la nimic”. Această profesiune de credință cavaleriească la care Istrati nu renunță își pierde dimensiunea don-quiotească abia când scriitorul se confruntă cu mașina de propagandă sovietică. Ea se regăsește transpusă în tipul eroului-haiduc, formula autohtonizată și evident idealizată a cavalerismului, formulă la care apelează sarcastic și Barbusse în articolul care va deschide campania personală de ostracizare a lui Istrati, «Le Haidouk de la Sigurantza» publicat în *Le Monde*, publicație al cărei director era scriitorul francez. Eroismul lui Istrati survine și din faptul că îmbrățișează un model exemplar, un model livresc, într-un spațiu, U.R.S.S., pe care-l concepe ca un spațiu al transpunerii idealului în realitate, înnobilându-l și populându-l cu adversari pe măsura sa. De aici incapacitatea de a disocia între cele două planuri, utopismele umanist-revoluționare epurate de orice reziduu de mercantilism burghez sunt plasate în locul realității care refuză să transfigureze gestul eroic, pedepsindu-l cu măsura josnică a realului. Inițial, și scriitorul român era prizonierul unei propagande extrem de eficiente. Cât de dispus era însă Panait Istrati să vadă? Stelian Tănase sesizează punerea abilă în ecuație a naivității sale în raport cu semnalele îngrijorătoare pe care le are din partea lui Cristian Racovski, prietenul său, care se întorcea de la Paris pentru a lua în foarte scurt timp drumul exilului la Astrahan. Istrati evită sau nu e capabil să descifreze discursul sibilinic al diplomatului, care revine în U.R.S.S. fără glorie și pe care nu-l întâmpină nimeni la gară. Cristian Racovski contribuise din plin

la inițierea lui Istrati, atât cât a fost, în activitatea clandestină, subterană, a mișcării comuniste, pentru ca situația dificilă a ambasadorului să nu constituie un avertisment serios pentru Istrati.<sup>1</sup> Se poate face o paralelă între evoluția celor doi revoluționari, întâlnirea din trenul care îi poartă și pe unul și pe celălalt spre Moscova este edificatoare. Racovski se află deja în dizgrație, își ascunde dezamăgirea, îngrijorarea sau poate chiar presentimentul, păstrând față de vechiul tovarăș de drum o discreție politicoasă care-l contrariază. Diplomatul evită să-i dea orice amănunt edificator entuziastului călător în Patria Sovietelor. Consternarea lui Istrati relativ la primirea fără fast a lui Racovski îi va fi explicitată pe parcursul propriei călătorii. Eșecul diplomatului sovietic prefigurează propriul său eșec, propria dezamăgire cu privire la revoluția bolșevică și la U.R.S.S.. Racovski va fi executat prin împușcare de către NKDV la Orel pe 11 septembrie 1941, drept răsplată pentru serviciile aduse U.R.S.S.. Mai există o altă întâlnire care ar fi putut fi edificatoare, dar care s-a dovedit o întâlnire ratată, o întâlnire pentru care Istrati nu era pregătit. Se pare că Nina Arbore i-a intermediat o întrevedere cu un personaj de excepție al revoluției bolșevice, Leon Troțki, în anul 1911/1912 la hotelul „High-Life” din Piața Episcopiei unde refugiatul Leon Davidovici își găsisse un adăpost temporar. Însă întâlnirea a fost departe de a aduce revelația pe care o aștepta Istrati poate și pentru faptul că în ochii lui Troțki, Istrati însemna mult prea puțin. Marile întreprinderi revoluționare așteptau încă. Dialogul scurt, privit peste timp are ceva profetic. „Într-o cameră foarte mică, Leon Davidovici, cu capul lui clasic, ochi necruțători, îmbrăcat cu o bluză neagră, sta în picioare, rezemat de pat. Necunoscând nicio limbă europeană, l-am privit ca un vițel. Întrebai, totuși, de ce purta o bluză neagră.

– Pentru că sunt pesimist!, îmi răspunse, în bătaie de joc.»<sup>2</sup>

Odată consumată experiența vizitei în U.R.S.S., scrierea cărții ridica pentru Istrati o problemă delicată, ea trebuia să justifice cum adeziunea tumultuoasă a scriitorului la bolșevism s-a transformat peste noapte în revoltă contra regimului bolșevic ca regim care a trădat revoluția și pe cei care l-au adus la putere. Istrati își construiește și o strategie justificativă, încercând să contrabalanseze afirmațiile foarte dure la adresa U.R.S.S., prin atitudinea tranșant antioccidentală și antiburgheză, ilustrată cu exemple copioase, precum vizita pe care o face însoțit de o serie de scriitori detracți la un bordel parizian de lux,<sup>3</sup> unde maxima atracție o constituie copulația în decor macabru a clientelei stabilimentului, înlocuind patul cu sicriul. Prezentarea stabilimentului îi provoacă scriitorului oroare, mai ales că investiția beneficiind de concursul unui artist celebru al cărui nume nu-l aflăm se ridică la cifra ultragiantă de 4 milioane de franci. Pentru a spori dimensiunea decadenței societății burgheze occidentale prin efect de contrast, Istrati va așeza acest episod exotic alături de decupaje nu mai puțin macabre de la rubrica fapt divers, ilustrând cazuri de atrocitate în familie pe fondul unei indigențe extreme. Acesta este, de fapt, punctul de plecare al călătoriei lui Istrati, o evadare din marasmul societății occidentale iremediabil corupte și căutarea unei lumi mai bune, o lume ideală așa cum se desena sub ochii lui patria bolșevismului. Prezicând ca un adevărat profet apropiata apocalipsă a societății burgheze, Istrati o părăsește la momentul potrivit, înainte ca aceasta să se scufunde. Călătoria sa dobândește și sensul particular al unei soteriologii. Istrati dorește să sublinieze că în condițiile unei lumi care a atins un climax antagonistic, sortită fiind unei apocalipse iminente, singura posibilitate rămâne U.R.S.S. Nu trebuie uitat că pentru Istrati, Franța constituise la începutul carierei sale patria de elecțiune, așa cum cultura fran-

ceză era cultura de adopție, iar moașa nașterii sale în cadrul literelor franceze era impersonată de Romain Rolland care, nu întâmplător, este printre primii căruiia îi adresează îngrijorările și ezitățile sale după întoarcerea din U.R.S.S. cu privire la publicarea cărții și exprimarea adevărului.

Și cum s-ar explica altfel enorma sa dezamăgire după vizita în U.R.S.S. dacă n-ar fi creditat măcar temporar fabulosul proiectului sovietic? Nu este desigur unicul înșelat, dar pare să fie cel care a investit afectiv cel mai mult. În ce privește profilul de erou hamletian pe care i-l confecționează Mircea Iorgulescu, lipsește integralității lui tocmai caracterul ezitant al acestui erou. Istrati este însuflețit de un activism idealizant, dar nu lipsit de eficiență, care-l pune mereu în conflict cu lumea și în special cu societatea românească, iar meditațiile sale dureroase nu-l proiectează niciodată definitiv într-un limb al reflexivității pure și distante. Istrati nu se limitează la discurs, este un activist care se duce acolo unde se află revolta, nu ratează evenimente ca diversiunea de la Tatar-Bunar din 1924 și nici greva de la Lupeni din 1929, pentru care scrie numeroase reportaje. Chiar și când nu mai aderă la nimic, Istrati rămâne fidel cauzei, (Adevărul, Binele etc., cauza proletarietului, a celor învinși, printre care se socotește și el) o cauză pe care o creditează acum numai cu propria sa fidelitate, cu propriul său sacrificiu. Chiar dacă hamletizează pe alocuri, Istrati rămâne consecvent acestui activism revoluționar luat pe cont propriu. Este aici pe lângă dezamăgire poate și un orgoliu care-l apropie de personajul shakespearian, acela de a fi singur împotriva tuturor sau mai precis a unei adversități gigantice, lumea ca ansamblu alcătuită din lașitate, ignoranță și josnicie, o lume prost creată de un Demiurg rău. Acest fapt este ilustrat din plin prin poziția singulară prin vehemența ei când publică, în 1929, la întoarcerea din U.R.S.S., *16 luni în U.R.S.S.*, cartea care îi va face țândări „cariera” revoluționară. S-a impus subtitlul întregului ciclu, *Spovedanie pentru învinși*, care era într-adevăr mai de efect. Opoziția cauzei la care aderă și a adversarului ireconciliabil apar însă și în *Pagini de carnet intim*.

Puțin după acesta, am asistat la câteva întruniri socialiste și am înțeles că socialismul cuprinde în sânul lui toate virtuțile pe care în zadar le căutăm în faptele servitorilor lui Dumnezeu: dreptate, bunătate, cinste, cumpătate, cultul frumosului și, mai presus de orice, o adevărată înfrățire cu cel învins de viață.

Iată care avea să fie, de-acum încolo, noua mea religie, singurul meu Dumnezeu: năzuința spre dezrobire a omului îngenunchat de om.

Și deodată m-a lovit un orgoliu nemăsurat: mă simțeam chemat să fiu un apostol al acestei religii, poate chiar un martir, ca acel muncitor ucis în bătaie. (...) M-am încredințat că omenirea e o gloată lipsită de calitate, un rezervor uman din care nu apare la suprafață și nu se impune decât geniul rău: *asupritorul*. Geniul bun, *gânditorul generos*, e veșnic învins și nu-l susțin nici chiar acei cărora el le închină viața.

La etatea de douăzeci de ani eram complet format în chipul acesta. Lumea socialistă însăși, pe care o cunoșteam din ce în ce mai bine, îmi dovedea că nu toți cei care reclamă dreptate sunt capabili să fie drepecți. Chiar și acolo, numai o mică elită simțea și gândea ca mine. Cât despre cultul frumosului, care era o altă latură a dezrobirii, nu ajungeau până la el decât prea puține individualități. Imensa majoritate îl caricaturiza.<sup>4</sup>

Profilul istratian este mai degrabă prometeic, un sacrificiu care se reia prin tortură perpetuă, prin pedepsirea gestului eliberator în toate ipostazele sale la nesfârșit. Gestul cuprinde în sine și o conotație cultural-apostolică. Și pentru



că trebuia să poarte un nume, Istrati alege socialismul drept cauză nobilă, - așa cum mai târziu avea să aleagă varianta radicală a acestuia, bolșevismul - așa cum o definește într-un mod care o separă în absolut de toate avatariile sale malefice, distorsionate. Acest fragment prezintă interes și pentru faptul că el definește propensiunea mesianică a scriitorului, o asumare a rolului, a misiunii, o încredințare. Panait Istrati este un scriitor misionar asemeni primilor călători francezi, călători-pelerini, profesând o mistică a libertății, de aceea orice alt gest onorabil confruntat cu radicalismul gestului său poate părea excesiv diminuat. Eșecul este înscris în datele acestei întreprinderi eroice, titulatura de înfrânt constituie nu doar o anatema, ci și un titlu de glorie pentru o victorie repurtată nu asupra celorlalți cât asupra lui însuși, a celui care-și respectă dezideratele prin a le afirma și a le profesa cu stoicism, până la capăt. Sensul relatării sale de călătorie în U.R.S.S. este și unul redempționist și legitimant, această călătorie inițiată constituie piatra de încercare pentru Panait Istrati, ceea ce conferă rolului și destinului său adevărata dimensiune tragică, enunțată în acest fragment: separarea de clasa lui, pentru a-i susține în continuare interesele. Ceea ce nu reprezintă nicidecum o demisie, ci un sacrificiu, de aici și rolul apostolic, mesianic pe care-l joacă, pe filiera unei sensibilități creștine. Înclin să cred că Panait Istrati, așa cum arată și acest fragment, este la capătul vieții deplin conștient de acest rol simbolic, de misiunea sa. Pierderea succesivă a iluziilor ar fi trebuit să ducă la o retragere din lume, ori Istrati nu se retrage, ci este izolat, devine unul dintre „învinșii” pe care-i evocă. „Divorțul de lume se plătește, diferențierea este sancționată prompt. Citind, apoi scriind, Istrati nu câștigă o iluzie; de fapt, le pierde, una câte una, pe toate – iluzia familială, iluzia socială, iluzia politică și, mai târziu, iluzia artei.”<sup>5</sup> A fi izolat, pus la stâlpul infamiei în acest fel nu reprezintă cumva o elecțiune superioară?

Panait Istrati aparține fazei idealiste a devenirii mișcării socialiste, socialismul romantic, ipostază pe care o va exalta în tipologia pe care o face activiștilor-revoluționari și care se primează pe măsură ce masele sunt din ce în ce mai bine controlate și elanul lor este dirijat, iar potențialul revoluționar împlânzit. Relația cu Racovski este edificatoare în acest sens, acuza de sentimentalism într-unul din discursurile sale îl vizează nu numai pe Istrati, ci și o întreagă direcție pe care revoluționarul *de profesie* și nu cel *de vocație*, precum Istrati, o vede epuizată, inefficientă. În calitatea sa de *om revoltat*, Istrati se apropie mai degrabă de spiritul primilor revoluționari cu o doză de anarhism și utopism și privilegiind pe lângă acțiunea directă și lectura, dezbateră, pe când noua dimensiune a socialismului era propaganda, mai eficientă și în același timp mai puțin preocupată de educația spiritului, cât de eficienta mesajului lapidar, de exercitarea controlului și a puterii. Această primă separare în temeiul priorităților revoluționare se face cunoscută și prin vocile unor antistalinști precum Victor Serge (Victor Lvovich Kibalci), inițial activist-anarhist apoi bolșevic sau Boris Souvarine (Boris Konstantinovič Lifschitz), activist francez al Kominternului ale căror cărți, *Soviets 1929* și *La Russie nue*, apar pentru siguranța autorilor lor sub semnătura lui Panait Istrati. Scriitorul accepta să fie gazda scrierilor celor doi troțkiști și pentru afinitatea pe care o au demersurile lor iconoclaste. Același motiv a făcut ca revoluția din 1905 să fie considerată drept adevărata revoluție eșuată și nu cea bolșevică din 1917. La prima se rialiază o mare parte din intelectualii valoroși, cea de-a doua are un caracter mai degrabă similar unei lovituri de stat, cu aportul unor activiști, a unor executanți fideli, un *Aktion Grup*. De altfel, Istrati se declară împotriva

adeziunii *prin teorie* în raport cu adeziunea veritabilă, cea sentimentală, *sub semnul afectului*; din acest punct de vedere: „toți cei care ajung la revoltă prin teorie, o părăsesc prin teorie”.<sup>6</sup> Concede totuși *revoluționarului de profesie* o calitate fundamentală, ura permanentă instrumentată prin discurs, prin talent oratoric, ceea ce va produce modelul *propagandistului* sau al *agitatorului* profesionist.

Nu va fi însă la fel de înțelegător cu Maxim Gorki, criticându-l pentru demisia morală, pentru a fi renunțat la atitudinea revoluționară. Este aici și o confruntare în efigie, dar și un punct de inflexiune. Istrati păstrează până la capăt atitudinea combativă pe care Gorki o pierduse. Revoluționarul Gorki cu care fusese asemănat de către Romain Rolland, care-l numise un *Gorki balcanic* își pierduse în ultima etapă a vieții, copleșit de onoruri, indignarea justițiar-revoluționară. Critica lui Gorki, pe care-l întâlnește și care evită un dialog tranșant, refugiindu-se în politicoase locuri comune în niciun fel litigioase, vizează această profesiune de credință pe care Istrati și-a asumat-o și pe care o solicită de la un vechi revoluționar. Critica lui Gorki constituie de fapt o modalitate prin care Istrati își asumă rolul până la capăt, dar și sensul simbolic pe care el i-l conferă profesiunii de scriitor.

Tumultul acesta sufletesc, aspectul ignifer al pasiunii sale îl mai găsim în epocă la o asemenea temperatură la o singură persoană, Emil Cioran. Există mai multe legături între cei doi decât ar părea, soluția revoluționară trece la Emil Cioran prin emanciparea și naționalizarea proletariatului românesc și stimularea tonusului revoluționar al acestuia, dar aici se află și diferența. Istrati marșează pe soluția revoluției mondiale, pe deznaționalizarea proletariatului, devenit o sursă de revoltă pentru dizolvarea societății burgheze europene, chiar mondiale.

Panait Istrati este și un *homo viator*, duce o existență itinerantă, aproape picarescă dacă ar extrage din peregrinările sale numai anecdota, istoria amuzantă, îmbrățișând cele mai diverse meserii de la aceea de zugrav la cea de hamal, care-l pun în contact cu medii diverse, de la *lumpen proletariatul* portuar la comanditarii unor lucrări mai fine, precum Basarabescu, în casa căruia îl întâlnește pentru prima oară pe Victor Eftimiu. În opinia lui Mircea Iorgulescu aceste călătorii buclează la nesfârșit în felul povestirii orientale, gen *O mie și una de nopți*. Ele nu rezolvă nimic, nu încheie nimic, sfârșitul unei relatări de călătorie-istorie fiind doar începutul unei alte călătorii-poveste. Astfel, hoinărelile lui Istrati, lipsite de țintă ar ilustra mai degrabă un indice alfabetic sau cuvintele unui dicționar. Fiecare sfârșit de drum ar reprezenta și o despărțire, o ruptură, un exil, Istrati pierzându-și cetățenia altfel iluzorie a aceluia teritoriu.

«Nu există, în hoinărelile lui Istrati, nici punct culminant, nici deznodământ; călătoria se poate încheia oriunde și oricând, dar poate fi și continuată la nesfârșit. Egală ca intensitate cu cea precedentă și cea ulterioară, fiecare peripeție nu este decât un termen într-o ilimitată suită punctiformă, un episod dintr-o înlănțuire serială; o reluare în forme veșnic reînnoite a unui aceluiași scenariu. Călătoriile lui Istrati se termină, de obicei, printr-o revenire la punctul inițial: pentru a fi reîncepute. Nicio plecare nu este definitivă, niciun drum nu este fără întoarcere. Dar fiecare plecare și fiecare drum îl îndepărtează și îl separă de lumea pe care o părăsește, fără a-i oferi în schimb, „cetățenia” universurilor străbătute. »<sup>7</sup>

Acest tip de călătorie nu se mai verifică în cazul călătoriei în URSS unde Istrati nu posedă neapărat un itinerariu prestabilit, însă dorește să acopere

cât mai mult din acest teritoriu vast. De altfel avem în cazul său poate cea mai lungă călătorie în URSS din perioada interbelică. Nici postura eternului-exilat pe care o postulează Mircea Iorgulescu nu se mai potrivește în cazul călătoriei în URSS, scriitorul își manifestă intenția de a rămâne în Țara Sovietelor ca într-un Paradis, iar reacția forurilor superioare după publicarea sa are semnificația unei izgoniri din Paradis. Mircea Iorgulescu nu greșește când subliniază relația specială a lui Istrati cu cărțile și schimburile care au loc între scris, citit, trăit, cu atât mai mult cu cât Istrati nu este doar un sedentar livresc, ci și un om de acțiune. Nu trebuie însă uitată agenda omului de acțiune ale cărui fapte au consecințe în plan politic, nu rămân în spațiul de meditație al cărții așa cum nici înrolarea sa alături de Racovski în acțiuni cu caracter subversiv, ostile Statului Român nu sunt doar povești. Mircea Iorgulescu suprapune călătoria reală, pe cea a ficțiunii-biografiste sau o proiectează pe prima în planul cărții, unde este trăită în dimensiunea ei specifică. Scriitorul scrie scenariul călătoriei pentru a confirma în datele proprii sale sensibilități sau călătoria scrie viața? Această mică ambiguitate este posibilă datorită unei relații strânse pe care biografia scriitorului român o are cu cartea, cu ficțiunea, introducând între cele două o diferență minimă, care poate fi dizolvată. În cele din urmă, chiar Mircea Iorgulescu însuși va insista pentru separarea domeniilor, a biografiei propriu-zise de ficțiunea autobiografică arătând că cele două nu se suprapun.

Spre deosebire de multe din experiențele sale vagante, dar și de călătoria cadru pe trasee stabilite dinainte, călătoria în U.R.S.S. nu respectă traseul convențional impus de obicei de INTURIST călătorilor străini, scriitorul are propria sa agendă de parcurs. Istrati dorește să se convingă cu ochii săi de realizările din U.R.S.S. și pentru aceasta încearcă să acopere un teritoriu cât mai vast, demers care răspunde înclinațiilor sale de *globe-trotter*. Numai că survolarea acestui traseu sinuos nu este nicio expediție, nicio excursie cu caracter turistic, plairist și niciun simplu vagabondaj. Spre deosebire de alte călătorii, Istrati beneficiază ca niciodată de un capital financiar substanțial obținut din traducerea cărților sale în Uniunea Sovietică în condiții extrem de avantajoase și chiar din ecranizarea uneia dintre ele. Mai important însă este capitalul de credibilitate, Istrati era unul dintre cei mai activi susținători ai U.R.S.S. în Occident, cu o mare expunere mediatică<sup>8</sup>, era chiar vicepreședintele A.U.S. (Les Amis de Union Soviétique), calitate în care și fusese invitat. Astfel că lui Istrati îi este înlesnită explorarea unor zone diverse, cele mai multe dintre ele inaccesibile unui turist obișnuit, oricât de prestigios ar fi fost el. De aceea nici nu i se va ierta niciodată „trădarea”, adică sinceritatea, ca fiind unul căruia îi fusese îngăduit să vadă prea multe.

Finalul acestei călătorii cuprinsă într-o carte constituie pentru Istrati un punct de cotitură a traseului său destinal. Această călătorie așa cum apare în carte are caracterul unei *drame intime*, separându-l pe Istrati de o mare iluzie și de clasa sa, separație care va fi definitivată de cele două campanii de presă duse împotriva sa, cea din 1929-1930 și cea din 1935 avându-l ca principal (detr)actor pe fostul *tovarăș de drum*, Henri Barbusse. Istrati este doar în parte conștient de consecințele publicării, șeful G.P.U-ului în persoană, Gherson, îl avertizează asupra deznodământului. Poate că Istrati nu se aștepta la abandonarea sa de către Romain Rolland sau la fabricarea unui dosar exploziv pentru a-l discredita, la campania difuzată cu maximă eficiență de oficinele Uniunii Sovietice în Occident, dar în mod sigur era pe deplin conștient de scandalul ce avea să urmeze publicării relatării sale de călătorie. Față de

adeziunea sa necondiționată, idealistă, transcrierea fulminantă a experienței sale în Țara Sovietelor reprezintă o întoarcere cu 180 de grade, în ciuda precauțiilor pe care și le ia autorul în prefață, punând o minimă amortizare virajului brutal, o ruptură iremediabilă, așa cum metaforic se și exprimă într-o scrisoare adresată lui Romain Rolland: « am spart vesela ».

În măsura în care consultăm tipologia lui Tzvetan Todorov ne găsim în dificultate cu Panait Istrati. În mod sigur nu este tipul *turistului*, pentru care importante sunt monumentele și peisajele și în niciun caz oamenii. Nici tipul *impresionist* nu convine, scriitorul nu utilizează ceea ce vede drept un pretext pentru a da curs sensibilității sale. Asemeni lui Gide, Istrati privilegiază contactul uman, singura rațiune a călătoriei sale fiind aceasta: de a (re)găsi o umanitate nouă, de a proba afectivitatea de care el se simte prea-plin și de a verifica în ce măsură noul regim întreține flacăra acestei noi umanități eliberate de constrângerile vechiului regim. Ar putea fi din acest punct de vedere un *exot*, însă călătoria sa este o demonstrație, dar nu în latură statistică, ci mai degrabă sub aspect inițiativ, uman. Spre deosebire de *exot*, Istrati nu trăiește acest balans între familiar și exotic, joc al distanțelor care se reglează permanent, nu curiozitatea pe care o suscită o alteritate jucată convenabil constituie motorul călătoriei, ci dorința de a participa, de a fi util, de a se contopi afectiv cu cei pe care-i întâlnește. Istrati joacă pentru scurt timp, cel puțin în intenție, rolul *asimilatului*, cel care desface legăturile cu țara de origine pentru a se adapta mai bine noii sale locații. Dar și acest rol îmbracă mai degrabă forma unei iluzii pierdute, a unui deziderat irealizabil, precum acela declarat de a-și face o izbă pentru a locui alături de cei care-i sunt dragi, alături de oamenii simpli. Panait Istrati nu se poate opri din mers, nu se poate așeza, nu se poate fixa. Împărtășește din plin condiția *exilatului* în timp ce iluzia i se năruie sub proprii săi ochi, țara de adopție este „primitoare” în măsura în care el consimte să întrețină iluzia programatică, *a celei mai bune dintre lumile posibile*. Istrati se (re)găsește la capătul călătoriei sale printr-un paradox baudelaireian „în afara acestei lumi”. Această călătorie nu se mai termină printr-o revenire la punctul inițial, ci reprezintă sfârșitul călătoriei, punctul terminus, iar peripețiile ei fără a fi calitativ superioare, - în fond, Istrati descoperă și aici in justiția care însoțește condiția umană în avatariile sale cele mai diverse, este drept la o scară de neimaginat pentru cetățeanul occidental -, are caracterul unui eșec dramatic, răsunător, cel al dispariției unui continent, scufundarea unei insule, dizolvarea Utopiei. Abia după acest eșec, Istrati va deveni „omul care nu aderă la nimic”, forma supremă a acestei demisii și totodată locul geometric al acestor direcții care se intersectează într-o experiență unică și devastatoare pentru scriitor, călătoria în U.R.S.S. cu consecințele care urmează relatării ei. Călătoria lui Istrati este un hagialâk în sensul cel mai pur, numai că la fel ca pentru emirul macedonskian, Mecca se îndepărtează tot mai mult pe măsură ce scriitorul se apropie de ea. O altă dimensiune a călătoriei la Istrati legată de această dată de lumea cărții o constituie evadarea ca formă de libertate. Libertatea se află în actul permanent reïterat al evadării, al exilului.

Poziția oricât de idealistă a lui Panait Istrati demonstrează consecințele nefaste ale acestui tip de idealism, ușor de anexat și de utilizat. Dintr-un anumit punct de vedere, recapitularea și analizarea de către Mircea Iorgulescu atât a momentelor de adeziune cât și a textelor ce le însoțesc nuanțează situarea sau anexarea lui Istrati de către o tabără sau alta. Acest fapt exclude pendularea lui Istrati între extreme, între bolșevismul afirmat ca profesie de credință și prezența în paginile oficiosului dizidenței legionare, scurta etapă

de la *Cruciada românismului* care premerge sfârșitului său și de care acesta nu mai apucă să se diferențieze. Este drept însă că extremele se atrag și din greșeală scriitorul dezorientat de abandonul « tovarășilor » este prins în acest câmp magnetic. Panait Istrati era departe de a fi un antisemit, relațiile sale cu cercurile troțkiste alcătuite în cea mai mare parte din militanți evrei, afacerea Rusakov, prietenia cu Cristian Racovski sau căsătoria sa cu Janeta Maltus în 1915, agitatoare socialistă, cât și delimitarea de antisemitismul revistei încă de la primul articol pe care-l publică în revistă exclud incriminarea sa pe această filieră sau orice afinități în acest sens, chiar pornind de la o reprobabilă prezență într-un club legionar, „reacționar”, fie el și dizident.<sup>9</sup> Ultimativ, Istrati își precizează încă odată poziția de om *care nu aderă la nimic* în „testamentul politic”, *Între fascism și comunism, testament politic al unui martor al timpului nostru*<sup>10</sup> din 23 mai 1935 [C.R., nr. 24, p. 3 (în franceză) și p.4 (în română), continuări în p.5.] O altă piatră de hotar în biografia scriitorului o reprezintă metamorfoza sa elvețiană, adeziunea lui Panait Istrati la bolșevism care trece și prin filtrul prieteniei sale de lungă durată cu Cristian Racovski și care nu-i va face ulterior șederea în România prea comodă. A fi însă incomod reprezintă pentru scriitorul român un fel de a doua natură. Anul sosirii sale în Elveția reprezintă și un moment cheie pentru mișcarea socialistă internațională, și anume, pe 24-30 aprilie 1916 are loc Conferința socialistă internațională de la Kienthal, care urmează Conferinței de la Zimmerwald din octombrie 1915, inițiată și organizată de Racovski. Ambele conduc la formarea Internaționalei a III-a, Internaționala comunistă sau Cominternul cu ocazia conferinței de la Petrograd între 2 și 6 martie 1919, din al cărui comitet director face parte și Cristian Racovski alături de Lenin și Troțki. E dificil de decelat ce rol a jucat Istrati în această perioadă în cercurile socialiste din Elveția, dar adeziunea sa „spontană” la bolșevism se configurează în acești ani.<sup>11</sup> Prietenia cu Racovski putea trece nu numai pentru cercurile guvernamentale, cât și pentru cele culturale și de opinie, drept unul dintre cele mai litigioase fapte. Racovski era considerat un inamic al statului român și judecând fără părtinire acțiunile sale politice, aceasta și era.

Racovski proiectează în 1917, alături de socialistul M. Gh. Bujor, fost redactor la *România muncitoare*, înființarea *Comitetului de acțiune social-democrat român*, o organizație revoluționară urmărind repetarea Revoluției din octombrie 1917 și în România. Cu sprijin bolșevic va înființa la Odesa și oficiosul *Lupta* la 5 septembrie 1917, iar la 10 ianuarie 1918 tot la Odesa ia ființă *Comitetul național român împotriva contra-revoluției din România*. Sub pretext revoluționar, acțiunile celor doi servesc interesele Rusiei în detrimentul României, sprijinind ofensiva militară bolșevică de recuperare a Basarabiei. Devine comisar (ministru) de externe și al apărării la numirea lui Lenin, dar și șeful guvernului provizoriu bolșevic al Ucrainei. În această calitate, Racovski parafează intențiile anexioniste ale Rusiei revoluționare privitoare la România, Basarabia, Bucovina, dar și Galiția și Polonia, prefigurându-se declanșarea unei acțiuni armate care să instaureze un regim similar cu cel bolșevic în România sub directul control al Rusiei, acțiune care se va realiza peste aproape trei decenii. Chiar dacă diminuăm contribuția scriitorului în sprijinirea pe bază idealistă a lui Racovski, nu se poate trece peste articolele lui Panait Istrati vizând critica realizării chiar și conjuncturale a unui proiect precum Unirea din 1918, invocând doar insurgența vocațională a scriitorului. În articolul din *La Feuille*, intitulat „Sur la conference «Un peuple martyr»”, Istrati se declară împotriva actului de la 1 decembrie 1918 a cărei recunoaștere internațională

o căuta guvernul român, articol care se transformă într-o filipică<sup>12</sup> la adresa liberalilor și a liderului lor I.C. Brătianu. Nu odată, Panait Istrati gafează magistral, iar eșecurile repetate, dar mai ales deziluzionarea, dezvrăjirea, după călătoria în U.R.S.S. vor conduce la asumarea acelei poziții excentrice pentru un fost activist și revoluționar înfocat a *omului care nu aderă la nimic*.

Învinși sunt toți oamenii care se află către sfârșitul vieții în dezacord sentimental cu cei mai buni semeni ai lor. Sunt unul dintre acești învinși. Și fiindcă există o mie de feluri în a fi în dezacord sentimental cu semenii tăi, precizez că este vorba aici de acea penibilă despărțire, care aruncă un om în afara unei clase, după o întreagă viață de aspirații comune cu această clasă și cu sine-însuși, și care rămâne totuși credincios nevoii care l-a împins totdeauna de-a lupta pentru dreptate.<sup>13</sup>

Prin urmare, eșecul Revoluției din Octombrie în a crea o lume nouă, purificată de păcatul original prin excelență burghez, îl transformă pe Istrati dintr-un aderent fervent într-un sceptic, într-un « deklasat ». Interesant, această înfrângere, Istrati o descrie în termenii unui eșec erotic, transferat poate și spațiului conjugal întrucât relația a fost de lungă durată pentru a nu duce și la o serie de conformisme de ordin familial. Menajul lui Istrati cu Rusia sovietică a luat sfârșit, chiar expresia cu care îi aduce la cunoștință lui Romain Rolland publicarea cărții, se păstrează în același registru: « Am spart farfuriile! » Pentru Istrati, clasa lui reprezintă familia extinsă, într-o altă declarație patetică a scriitorului acesta își încredințează proletariatului toate bunurile sale mai puțin nevasta. La capătul acestei călătorii însă, Istrati divorțează de clasa sa după o lungă conviețuire conjugală. Putem vedea călătoria scriitorului nu ca pe aceea a unui nomad care nu dorește să se fixeze niciunde și al cărui loc este totdeauna pe drum, - scriitorul își mărturisise dorința de a se instala cu arme și bagaje în Rusia sovietică - cât mai degrabă a unui deșezădit care nu-și mai poate regăsi nici teritoriul natal, dar nu poate rămâne nici în patria de elecție.

Ieșirea lentă din patriarhalitate la o dinamică mai alertă a modernității constituia în opinia lui Istrati un punct de convergență între metabolismele socio-culturale ale Rusiei și României. Scriitorul român măsoară poate perspectiva socotită imposibilă a unei Românie socialiste în acea vreme când România era ostilă U.R.S.S., fără să bănuiască că aceasta se va împlini în mai puțin de două decenii. Comunismul în Rusia contrazicea de altfel teoria lui Marx privitoare la emanciparea proletariatului tocmai în țările cu o economie dezvoltată, acolo unde modernitatea ar fi atins un punct de criză. Rusia aproape că nu avea proletariet în raport cu populația țărănească, și în niciun caz un proletariet informat, exersat, pregătit pentru schimbare. Patriarhalitatea invocată de Istrati devine o piedică în calea revoluției proletare. Scriitorul urmărește docil teoria marxistă astfel că edificarea unei burghezii dinamice și prospere ar coincide cu maturarea conștiinței de clasă și ar asigura acel punct critic al societății moderne oferind criza necesară declanșării revoluției. Arderea etapelor i se pare pe bună dreptate lui Istrati periculoasă, fără experiența coabitării cu burghezia și a (in)formării unui proletariet puternic există pericolul ca atracția exercitată de avantajele societății burgheze să fie extrem de tentante. În fond, Panait Istrati va critica vehement tocmai aceste aderențe ale protipendadei comuniste la un statut burghez, noua burghezie proletară fiind cu atât mai lacomă de plăceri și mai excesivă decât cea occidentală, cu cât a fost mai lipsită de ele. Aici proletarul îmburghezit, un fel de burghez-gentilom joacă

rolul arivistului camuflând sub masca ascetismului și devoțiunii revoluționare apetitul enorm pentru privilegiile clasei detronate.

Angajamentul lui Istrati merge până la ultimele consecințe, precum propria sa recuzare în fața unei grosolane maculări a idealului său revoluționar. Badineriile angajamentelor în salve de entuziasm ale scriitorilor români de genul celor sus-menționați pe cât de cinic și de ipocrit, pe atât de rizibil și de respingător orchestrate, pot fi amendate ironic, drama lui Panait Istrati este reală și nu stârnește amuzament, deși poate fi prezentat ca o comedie a erorilor. Nu trebuie uitat că demnitatea lui Istrati se exercită într-un spațiu încă al libertății pe cale de a fi invadat de totalitarism. Cu toate acestea ea constituie totuși o demnitate care a lipsit majorității scriitorilor români, aceea de a denunța minciuna, de a spune adevărul cu orice preț și de a demisiona din rolul de purtători de cuvânt ai totalitarismului sovietic. Deosebirea o face chiar Panait Istrati, un adevărat revoluționar, aproape fanatizat, cu puseuri anarhiste, cu toate iluziile și opacitățile sale. Istrati mizează totul, se investește cu trup și suflet, ceilalți speculează avantajele de a spune da noului regim, instalându-se comod în dispozitivele propagandei. De asemenea, cazul Istrati reprezintă și o generică punere față în față a idealului revoluționar cu concretizarea sa totalitară, constituind poate cel mai drastic rechizitoriu făcut comunismului pentru că vine din partea cuiva care i-a fost devotat până la ultima celulă a firii. Spre deosebire de Zinoviev și Kamenev aduși în boxa acuzaților, dar și a altor revoluționari care pentru noblețea cauzei admit chiar și sacrificiul unei nedrepte condamnări făcându-și o inutilă *mea culpa* după un repertoriu dictat de acuzaatori sau păstrând pur și simplu tăcerea (e cazul lui Al. Sahia), Istrati își păstrează luciditatea până la capăt, fiind probabil primul care face un proces al comunismului în U.R.S.S., ce-i drept fără a se dezice de socialism ca modalitate unică de împlinire a idealurilor sale umaniste. Mărturia sa nu este în niciun fel menționată de scriitorul român, numele său e menționat pasager la capitolul trădători etc. de către Cezar Petrescu. Întrebarea este: putea Panait Istrati să accepte până la capăt falimentul total nu atât a implementării unui sistem cât a însăși fundamentelor sistemului care-l condamnă, îl predă celor mai dure autoritarisme? Eliminarea și proclamarea statutară a partidului unic, eliminarea constituțională a oricărei alternative critice nu oferă perspectiva unei nelimitate disponibilități tocmai pentru o dictatură? Trebuie să acceptăm faptul că termenul în sine nu are aceeași relevanță la începutul secolului XX, că subzistă modelul unor alte tipuri de autoritarism de esență mai degrabă feudală și că lipsește o experiență minimală a exersării libertății în cadrul unei societăți a simulării exercițiului democratic cum era Rusia țaristă. În fond, Revoluția din Octombrie face posibilă trecerea de la un tip de autoritarism cu note feudale la un alt tip de autoritarism de motivație umanistă care conferă un rol simbolic maselor. Într-un fel, situația nu diferă foarte mult de cea descrisă de Marlaux în *Cuceritorii*, și anume că masele își descoperă puterea și că deodată însăși actul distrugerii le conferă o greutate ontologică, le cimentează identitatea. Fapt manipulat cu succes de un grup de presiune, care va culege roadele substituindu-se vechii autorități fără a înregistra o opoziție puternică din partea celor dirijați în baza continuității unor servituți mai puțin ofensatoare.

Alexandru Talex, primul biograf român al autorului și primul care realizează o traducere a cărții sale de călătorie în U.R.S.S. după 1989, trece cu lejeritate peste episodul călătoriei în Țara sovietelor. În contextul operei sale, Talex înregistra episodul mai degrabă ca neimportant, în contextul politic al

perioadei când România era angajată de partea Germaniei în războiul contra Uniunii sovietice, probabil că era un episod care ar fi fost mai bine să treacă într-o ordine a secundarului.

Nu mai cred în nicio idee, în niciun partid, în niciun om. Eu sunt opozantul etern. Totuși, atitudinea asta a mea, absolută, nu înseamnă că nu mai cred într-o posibilă ameliorare, a existenței omenești, căci dacă ar fi așa, m-aș sinucide imediat. Eu continui să cred în perfecționarea, umanizarea relațiilor dintre oameni, într-un viitor îndepărtat. Dar, convingându-mă definitiv că reformatorul cel mai pur este trădat de colaboratorii lui, m-am hotărât să renunț la acel rol de Don Quijote, pe care toată viața l-am jucat în proprii mei ochi și să mă apăr de acele deziluzii, pe care le-am trăit atât de crâncen»...<sup>14</sup>

Pe 15 octombrie Istrati pleacă în U.R.S.S. pentru a lua parte la aniversarea a 10 ani de la Revoluția din Octombrie. Scriitorul asistă la întreg complexul festiv, parada, discursurile, expozițiile, banchetele etc. de care se plictisește. Pleacă apoi în Caucaz parcurgând Ucraina, Georgia ajungând până pe malul Mării Negre, totul fiind organizat. Se reîntoarce la Moscova unde îl cunoaște pe Nikos Kazantzaki, semnează un contract cu Edițiile de Stat, un contract de exclusivitate pentru traducerea operei sale și află că studiourile VUFKU au turnat deja un film după romanul său *Kira Kiralina*. Pleacă la Odessa în compania lui Kazantzaki de unde, într-un elan revoluționar, se îmbarcă împreună spre Grecia pentru a disemina și acolo ideile bolșevice și sosește pe 31 decembrie 1927 în portul Pireu. În Grecia vizitează închisoarea Syngros rezervată deținuților politici, spitalul de tuberculoși, Sotiria, scrie articole vehemente în unul dintre cele mai populare ziare elene, « Elefteron Vima » și ține un discurs fulminat în sala teatrului Alhambra, conferință care degenerază în lupte de stradă, și cu toate că Papanastasiu, ministrul agriculturii, îi ia apărarea pierzându-și în acest fel și portofoliul, Istrati este expulzat împreună cu prietenul său, Kazantzaki. Acolada elenă nu este de obicei prea luată în seamă în economia simbolică a călătoriei lui Istrati în ...U.R.S.S.. Această călătorie ne obligă să luăm în considerare de fapt două călătorii. În ciuda expulzării, episodul grecesc constituie pentru Istrati nu un eșec, ci o victorie, dar și o garanție, o încredințare că aceasta era calea, a acțiunii directe, a diatribei violente, fără compromis. Intervențiile lui Istrati provoacă un adevărat scandal, provoacă demiterea unui ministru, un scandal redutabil și chiar o mică revoltă. Dacă Istrati nu ar fi fost atât de popular sau dacă ar fi fost cetățean elen, probabil că el ar fi îngroșat rândurile celor din închisoarea Syngros. Istrati se știe însă protejat de notorietatea sa și de U.R.S.S..

Se reîntoarce la Odessa unde stă toată luna mai a anului 1928, și acesta constituie momentul de cotitură, așa cum subliniază Istrati. Cele câteva săptămâni petrecute în Grecia par să-l pună pe Istrati în fața unei alte realități, este ca și cum Istrati și-ar fi reglat lentila abia acum. Dacă în preambul se află nemulțumirile sale legate de festivismul împins până la grotesc, exces formal care poate fi corectat în viitor, acum nemulțumirile sale apar pe fond. Înainte de a pleca, ajuns în Georgia, în orașul unde se născuse « geniul popoarelor », V.I. Stalin, Istrati împreună cu Kazantzaki îi adresaseră o telegramă de felicitare sub imboldul celui mai pur entuziasm. Întors la Odessa pentru a-și continua călătoria prin Rusia sovietică, Istrati s-a schimbat. Călătoria sa punctează pas cu pas declinul imaginii triumfaliste a Uniunii Sovietice. Ne putem întreba ce anume a produs schimbarea radicală a scriitorului? Istrati menționează că în răstimpul cât a fost în Grecia s-au produs mari schimbări în Rusia sovietică și



că atitudinea regimului față de el a devenit mai rezervată. Oare? Până atunci Istrati scrisese numai articole entuziaste în spiritul cerut de linia sovietică. Mai mult, călătoria în Grecia și propaganda făcută acolo de Istrati Uniunii nu putea decât să-i crească popularitatea. Prin urmare, atitudinea regimului nu putea să se fi schimbat sensibil pentru Istrati. Dimpotrivă, privilegiile precum și atenția regimului față de el continuă să-l însoțească. Cu toate acestea, episodului grec îi urmează o tăcere dificil de interpretat, o tăcere stânjenitoare. Nu atitudinea regimului se schimbă, ci Panait Istrati. Monique Jutrin-Kleiner prezintă o ipoteză care mi se pare mai apropiată de felul de a fi al lui Istrati, chiar dacă ea nu epuizează misterul reconversiei scriitorului. «Fin février, Panait et Bilili quittent le Pirée. Au moment où s'éloigne le rivage d'un pays qu'il ne reverrait plus, Panait sait qu'il est mort à tout jamais, le vagabond d'autrefois. Il ne connaît plus le luxe de mourir de faim sur les marches de l'Acropole, ni de flâner à sa guise dans les rues du Pirée. Une autre amertume vient s'y mêler, celle de n'avoir plus de patrie: de Grèce, on l'expulse; en Roumanie, on le menace d'arrestation.

Les événements de Grèce ont rallumé la foi d'Istrati, résolu à défendre l'œuvre communiste, en dépit des erreurs de certains hommes politiques.»<sup>15</sup>

Monique Jutrin-Kleber subliniază tensiunea istratiană fondatoare, aceea dintre ideal și rezolvarea sa practică, cu alte cuvinte dintre ideal și politică. E foarte posibil ca Istrati să trăiască nostalgia libertății sale vagante, să se simtă prizonierul unor datorii-constrângeri care-i incumbă din momentul în care a devenit o personalitate, nu doar o persoană publică. Istrati optează acum împotriva impulsurilor sale de a se sustrage contractului de reprezentare pe linie a realităților din U.R.S.S.. În episodul grec, Istrati se pierde, dar se și regăsește. Personalitatea sa apare scindată între cele două alternative, de a face cunoscut eșecul regimului sovietic de a construi o lume mai bună, și astfel de a expune cauza pentru care luptă atacurilor burgheze, sau de a tăcea, ceea ce înseamnă de fapt de a minți și a lăsa să se perpetueze o stare de fapt îngrozitoare, de a trăda vocile celor care i-au încredințat adevărul lor. «O tu, cel care te-ai ridicat în lumină, gândește-te la noi care am rămas în tenebre!»<sup>16</sup> Panait Istrati își asumă această misiune apostolică de a fi un purtător de cuvânt al celor în suferință. Proiectul justițiar mult prea vast, prea complex îl va depăși, îl va distruge, conducându-l întâi la o dezangajare nu față de cauză, ci față de orice instituție care o generează. Oricum, Istrati simte de data asta că are o foarte mare responsabilitate și poate de aici și nostalgia după vârsta de aur a călătoriilor picarești, fără o țintă precisă și fără prea multă responsabilitate. Scriitorul angrenat în aparatul de propagandă sovietic știe că se află în U.R.S.S. cu o misiune. Mărturia sa este așteptată și el nu se poate eschiva. Nimeni nu a văzut mai mult din U.R.S.S. decât el. După Odessa, Istrati se deplasează la Yalta în luna aprilie și de acolo la Kiev pentru ca în final să revină la Moscova. Aparent aici se află momentul fisurii iremediabile între Istrati și regimul sovietic, când scriitorul află că Victor Serge (Kibaltchiche), publicist francez de orientare troțkistă pe care Istrati îl cunoscuse în noiembrie 1927 și cu care legase o frumoasă prietenie este arestat din motive obscure. Istrati face toate demersurile pentru a obține eliberarea sa, manevra sa reușește și scriitorul este fericit. Cazul Victor Serge nu reprezintă decât antractul afacerii Rusakov. Istrati pleacă la Murmansk spre extremul nord și ajunge până în golful Kola, foarte aproape de coloniile penitenciare, de gulagul sovietic, însă ratează « descoperirea », pentru că aprobarea vizitării coloniei sosește prea

târziu. Scriitorul își continuă călătoria spre Marea Albă și ajunge la Tiraspol și în Moldova sovietică unde cunoaște starea precară a organizațiilor sovietice, comportamentul discreționar, tâlhăresc, al comsomoliștilor, o reîntâlnește pe Ecaterina Arbore devenită comisar al poporului care avea să fie executată în timpul mării epurări. Deja imaginea bolșevismului ca stadiul cel mai evoluat al umanității se deteriorase serios. Din Moldova, Istrati se deplasează cu vaporul la Nijni Novgorod, apoi în ținuturile tătarăști la Kazan și apoi la Samara. De acolo, tot cu vaporul ajunge la Astrahan, o etapă importantă, un alt punct de inflexiune în călătoria sa. Am putea spune că în ceea ce privește edificarea sa asupra realităților sovietice bucla se închide aici. Istrati se va întoarce la Moscova nu înainte de a vizita Tiflis, Erivan, Bakum și Telav, putând să constate efectele colectivizării forțate conform programului stalinist care lichidase NEP-ul, etapa de provizorat, de compromis leninist. La Astrahan, ca o *mise en abîme* a întregului său demers vilegiaturistic, dar și o situație în oglindă a începutului și sfârșitului, îl reîntâlnește ca din întâmplare pe Cristian Racovski, aflat în exil. Fostul diplomat căzut în dizgrație locuiește într-o cameră mizerabilă, plină de ploșnițe și de cărți, scriind la cartea sa despre Saint-Simon. Declinul prietenului său repetă în particular ceea ce Istrati văzuse pe tot parcursul călătoriei sale, declinul mitului sovietic, a celei mai bune dintre lumile posibile. Racovski este sibila lui Istrati, reținerea fostului său tovarăș de drum, și a mentorului său, cel care-l introdusese în mișcarea socialistă și pe care Istrati îl socotea un etalon al unei *bona fides* revoluționare, are aceeași notă enigmatic-subtilă a unui adevăr prea crud ca să fie spus direct. Istrati putea vedea în revoluționarul căzut în dizgrație propria sa imagine mizerabilistă din anii de formare, când nu era decât un uvrier silit să-și schimbe foarte des profesia, patronii și locuința.

De altfel, aceste întâlniri emblematice cu Racovski au avut un rol serios în reconversia lui Istrati. Dialogul sibilinic dintre fostul mentor și discipolul său, dialog publicat în articolul «O plecare în pripă», capătă semnificația unui adevăr încredințat pe muchie de cuțit. Este remarcabil accentul pus de cei doi prieteni pe semantica cuvântului «a vedea», este clar că sub semnul acestei «vederi» cu valoare inițiativă stă experiența pe care urmează s-o parcurgă Istrati. «A vedea» presupune de fapt vizionarismul invocat mai târziu de scriitorii români deplasați în U.R.S.S., adică o suspendare a judecății critice a prezentului în favoarea grandorii proiectului sovietic care se adresează viitorului. Dialogul păstrează un caracter mentorial, discipolul îl chestionează pe maestru asupra calificării sale pentru următoarea probă și cea mai grea pe care urmează s-o dea. Ceea ce este de neînțeles pentru învățăcel este chiar demiterea maestrului său, un fapt nou care cere foarte mult de la vizionarismul sovietic.

Ultima mea noapte în Franța – cea din 14 spre 15 octombrie – am petrecut-o la ambasadă, în rue de Grenelle.

Ciudată coincidență: în ajunul plecării, am primit de la Gallimard corecturile cărții mele autobiografice... *Mes départs*. N-am avut puterea să fac corecturile serios, atât eram de mișcat de evenimentul acelei nopți.

Atât eu, cât și Cristian eram pe punctul de a întoarce o pagină de viață. Ce scria pe verso cu începere de mâine? Un mare semn de întrebare, pentru amândoi... (...)

«Cristian!»

«Ce dorești?»

«Voi fi dezamăgit în Rusia?»

«Depinde... Dacă privești lucrurile la suprafață, vei fi. Dacă știi să vezi, vei înțelege.»

«Și atunci?»

«Vei îndrăgi opera noastră.»

«Crezi că știi să vadă?»

«Cred.»<sup>17</sup>

Istrati reevaluează momentul plecării sale din Franța pentru marea încercare, U.R.S.S.. Tonul optimist s-a pierdut, în febrilitatea clipei se poate descifra sentimentul de angoasă. Articolul este scris în martie 1928 și el anunță o schimbare ce se poate citi printre rânduri. Scriitorul pare să înțeleagă abia acum semnificația aceluia moment ca punct de articulație nu numai pentru destinul său, dar și pentru cel al lui Racovski de care-l leagă. Pentru Racovski căzut în dizgrație foaia s-a « întors » și în curând Istrati va întoarce și el foaia pentru ca ulterior foaia să fie întoarsă pentru el. În acest moment, Istrati se vede alături de Racovski pe un nou drum, care începe cu sfârșitul unei cărți. Dialogul lapidar cu acesta se desfășoară în jurul unei teme fundamentale pentru călătoria în U.R.S.S., în cuprinsul căreia ea își dobândește semnificația inițiativă: *a vedea*. Istrati nu mai pornește acum de la entuziasm, ci de la *verso*-ul său potențial, de la dezamăgire. Va ști Istrati să vadă astfel încât să nu fie dezamăgit de marea operă? Cel care știe să vadă este cu siguranță maestrul, ucenicul trebuie însă să descopere pe cont propriu lumea nouă să-și exerseze vederea. Racovski îl asigură de competența sa ocular-vizionară, dar într-un fel îl avertizează că demersul nu este scutit de surprize.

Articolul pe care i-l dedică Istrati cade în mod ironic chiar în momentul intrării acestuia în dizgrație și retragerii sale din funcția de ambasador la Paris. Istrati subliniază și aici rolul formator, de ghid pe care l-a avut Racovski și de garant al revoluției bolșevice. În momentele cheie Istrati apelează la el. Căderea lui Racovski, ca și eliminarea facțiunii troțkiste declarate contrarevoluționare va fi însemnat un punct de cotitură pentru Istrati, un punct de unde scriitorul începe cu adevărat *a vedea*. Este emoționantă și aproape incredibilă naivitatea scriitorului care vede în comisarul Racovski un umanist.

Mai ales Racovski a fost pentru mine firul Ariadnei. El era la putere. Îl știam bun, sensibil, dezinteresat, devotat până la sacrificiu. El nu putea participa la o acțiune monstruoasă, bolșevismul nu putea fi un cataclism abominabil, cum afirma toată presa burgheză, inclusiv cea social-democrată. Puterea sovietică instaurată nu putea fi regimul unei noi exploatare și al unei noi Ohrane, din moment ce avea girul lui Racovski.<sup>18</sup>

Istrati prezintă ca edificatoare pentru dezvrăjirea sa doar ultimele trei luni, probabil cu afacerea Rusakov, dar este evident că procesul a început mult mai devreme accelerându-se în ultimele luni.<sup>19</sup> Istrati învățase să vadă. În momentul în care scriitorul trasa linia de demarcație între două ipostaze generice a scriitorului-revoluționar entuziast dotat cu o anumită cecitate care-l orientează numai asupra a ceea ce turismul sovietic oferă călătorilor privilegiați și a exploratorului lucid care a pătruns adânc în inima Rusiei sovietice și a avut timp și disponibilitate să se documenteze, acesta își semna condamnarea în fața regimului sovietic. Procesul are semnificația unei dezvrăjiri, dar și a unei inițieri, subliniat prin ritualic-simbolica ridicarea vălului, terminologia utilizată evocă manipularea ceremonială a sacramentelor.

Vraja s-a destrămat abia în timpul ultimelor trei luni ale șederii mele la Moscova și Leningrad, când vâlul căzu brusc, iar situația reală, absolut evidentă pentru orice om de bună-credință, se impuse cu toată cruzimea. (...) De aceea, nu sunt deloc în încurcătură când explic divergențele care există, realmente, între cele două puncte de vedere ale mele. Primul era al revoluționarului entuziast, abia sosit, pregătit să vadă numai părțile frumoase ale Revoluției. Punctul de vedere de astăzi este al omului care a cercetat la fața locului îndelung și care este obligat să cedeze în fața evidenței.<sup>20</sup>

La Paris îl așteaptă pe Istrati și ultima lovitură, afacerea Rusakov, un mai dramatic caz Dreyfus, care însă nu sensibilizează câtuși de puțin facțiunea israelită a filosocialiștilor sau chiar a comuniștilor francezi asupra antisemitismului abil ocultat de Stalin. De altfel, Istrati va publica separat de cartea sa de călătorie *Afacerea Rusakov*, ca o prefață, pentru a o include apoi ca ultim capitol al cărții. Ea reprezintă pentru Istrati paranteza care deschide atacul său la adresa noului regim din U.R.S.S. și închide călătoria sa spulberându-i și ultimele iluzii. Afacerea Rusakov reprezintă chintesența noului regim sovietic. Edouard Raydon în *Panaît Istrati, vagabond de génie* face o distincție fundamentală în ceea ce-l privește pe Istrati, aceea dintre *revoltat* și *revoluționar* (de profesie): «L'intelligentsia communiste n'aurait dû commettre l'erreur de croire en l'orthodoxie soviétique d'Istrati. Ses livres, ses articles, ses causeries, tout, en lui, indiquait un revolté, non un révolutionnaire. Passionné et absolument sincère. Il pouvait croire en la pérennité de ses passions, mais les écrivains et les journalistes communistes, nourris de réalisme politique, n'auraient pas dû méprendre sur ses sentiments profonds.

La dialectique n'a jamais été le fort de Panaît. Il a au surplus déclaré, à maintes reprises, que jamais il n'admetrait le sectarisme, la lutte des classes, l'obéissance à des mots d'ordre.»<sup>21</sup>

Istrati și Kazantzaki proiectaseră scrierea unui reportaj în colaborare, cu foarte multă documentație fotografică care să se intituleze, *Vers l'étoile rouge*.<sup>22</sup> Experiența inițiativă a călătoriei în U.R.S.S. îl conduce însă pe Istrati *Vers l'autre flamme*. Spre deosebire de Racovski, U.R.S.S. se înșelase cu privire la Panaît Istrati. Acesta era chiar revoluționarul autentic de care noul totalitarism nu avea nevoie, de care trebuia să se teamă cel mai mult și pe care-l va elimina printre primii socotindu-l mai periculos decât inamicii declarați.

---

<sup>1</sup> Stelian Tănase, *Clienții lu' tanti Varvara*, Humanitas, București, 2005

<sup>2</sup> Panaît Istrati, *Spovedanie...*, p.38.

<sup>3</sup> Panaît Istrati era și el un client al bordelurilor,

<sup>4</sup> Ibidem

<sup>5</sup> Mircea Iorgulescu, *Celălalt Istrati*, Polirom, Iași, 2004, p.92.

<sup>6</sup> Panaît Istrati, *Spovedanie...*, p.31.

<sup>7</sup> Mircea Iorgulescu, *Op.Cit.*, p.67, 68.

<sup>8</sup> Istrati cunoaște o ascensiune fulminantă, cu atât mai mult cu cât pare să pornească fără nicio șansă. În 1927 când pleacă în U.R.S.S., era membru al P.E.N.-Clubului, vicepreședinte al A.U.S., membru al « Comitetului pentru apărarea victimelor terorii

albe din Balcani », tradus în 27 de limbi, conferențiate în Germania și Austria, prezent la mitingurile de la « Wagram » și « Salle de Société Savantes ». (vezi și Alexandru Talex, *Panaît Istrati*, ed. Vremea, București, 1944.) Acesta uită să precizeze o serie de alte distincții care nu conveneau în momentul respectiv.

<sup>9</sup> Interesat, acest club legionar își afirmase dizidența și o poziție separată în cadrul mișcării legionare. Poate că tocmai acest statut marginal, dizident, al grupării l-a atras pe Istrati. În cele din urmă, la rândul său era un proscris printre ai săi, privit cu mefiență deopotrivă de foști amici și inamici.

<sup>10</sup> Mircea Iorgulescu mai precizează că articolul fusese inițial destinat publicației pariziene de dreapta *Gringoire*, fără a mai fi trimis. De asemenea, trebuie menționat dosarul bine pus la punct pe care criticul îl face privitor la contribuția lui Panaît Istrati la *Cruciada românismului* și la situarea acestui ziar în contextul publicistic românesc al timpului. Acest viraj spre dreapta, extrema dreaptă, acolo unde Istrati mai găsește poate o tribună, dat fiind divorțul său de U.R.S.S., nu poate decât să probeze ironia sorții. Scriitorul urmează traseul clasic al reformulării adeziunilor într-un context nou, traseu pe care-l vor urma mulți intelectuali români după 1944, recicându-se cu succes. Un exemplu în acest sens, este chiar Alexandru Talex, redactorul-șef, dar și primul traducător al *Spovedaniei pentru învinși* în România de după revoluția din decembrie, ca și primul ei traducător, P. Ioanid, de fapt, Ion Pas, devenit Ministru al Culturii în primii ani de instalare a regimului sovietic, sau chiar a generalului Nicolae Rădescu, omul din umbră, anticomunist care ar fi finanțat revista, devenit prim-ministru al României între 6 decembrie 1944 și 28 februarie 1945. (vezi în acest sens articolul lui Mircea Iorgulescu, „Cruciada Românismului și Panaît Istrati”, în *Celălalt Istrati*, p.255-271). Chiar dacă Panaît Istrati rămâne și în acest context un *free lancer*, nu poate evita ulterioara asimilare abuzivă la o direcție cu care nu avea în mod real afinități. Dar de cele mai multe ori prejudecata, *Spune-mi unde scrii ca să-ți spun cine ești*, funcționează. Cartea mai cuprinde și un studiu interesant privind recuperarea lui Istrati de către regimul comunist, de fapt o instrumentalizare propagandistică a cazului Istrati cu sprijinul aparatului de partid. Mircea Iorgulescu face o analiză interesantă a acestui caz, în *Afacerea «Dosarul de la Siguranța al lui Panaît Istrati»* (p.245-254), arătând în ce măsură Al. Oprea constituie instrumentul unei manipulări, printr-o selecție comandată a documentelor privind supravegherea lui Panaît Istrati de către Siguranță, evitând poziția tranșantă a autorului cu privire la bolșevism și Uniunea Sovietică, după vizita efectuată de scriitor în Uniune.

<sup>11</sup> Există o sugestie pe care o propune Mircea Iorgulescu cu reticența faptului neacoperit documentar, că Panaît Istrati ar fi putut juca un rol ceva mai apăsător politic pe lângă Cristian Racovski, acela de „curier secret”. Cazul similar în epocă îl oferă Valeriu Marcu, fiul reprezentantului în România al societății germane AEG, care joacă acest rol pentru Racovski în comunicarea sa cu Lenin. Ipoteza de lucru ține de fapt de integrarea lui Racovski într-un cerc puternic al conspirației care-l include și pe Alexander Helphand, Parvus. Revoluționar rus radical și care mediază relația lui Lenin cu guvernul german, facilitând întoarcerea acestuia în Rusia la momentul oportun și chiar finanțând partidul bolșevic. Un argument în sprijinul ipotezei lui Mircea Iorgulescu ar fi că Panaît Istrati mai făcuse oficiile de curier special pentru Racovski în 1910, când îi transmite acestuia în Bulgaria unde se afla, expulzat temporar de către guvernul român, o corespondență confidențială din partea liderilor socialiști români. În afară de faptul că Istrati trecuse fraudulos granița, aventura trebuie să-i fi procurat satisfacție, Istrati se întoarce cu răspunsul lui Racovski. Prin urmare, se putea avea încredere în el, nu numai ca publicist ardent, ci și ca om de acțiune. Chiar dacă a avut vreun rol, acesta nu putea fi decât un rol minor, Istrati era un justițiar și un moralist integru pentru a putea fi și un jucător în culisele politicii mondiale.

<sup>12</sup> Mircea Iorgulescu deconstruiește discursul critic vaticinar al lui Panaît Istrati subliniind motivațiile de profunzime ale scriitorului, disociindu-l pe acesta de „vina” de a se fi aliat tezelor cominterniste privitoare la actul Unirii din 1918, confirmat prin tratatele de pace din 1920 și tratat în tezele invocate drept „anexiune” imperialistă. „Incontestabilă, apropierea dintre atitudinile lui Istrati și ceea ce avea să devină platformă

politică oficială a Cominternului ține astfel mai puțin de o pretimpurie înregimentare sau de o adeziune cu implicații ideologice, cât de o afinitate situată predominant, de nu și exclusiv, în spațiul sensibilității. O sensibilitate de revoltat, căreia socialismul îi oferă o formă și un cadru și pentru care bolșevismul apărea ca o soluție certă de realizare a utopiei. „(Mircea Iorgulescu, *Celălalt Istrati*, Polirom, Iași, 2004, p.212.) Perspectiva lui Istrati, una internaționalistă, îmbrățișând orizonturile unei umanități generice sub semnul mesianic al bolșevismului în floare trece magnific pe lângă evenimentul în sine sesizându-i abil dedesubturile. Se poate spune că Panait Istrati nu vede pădurea din cauza copacilor, nu sesizează *somația tragică* (H.R.-Patapievici) a momentului, șansa istorică pe care România o are, al cărei interes ar trebui să treacă dincolo de asumarea victoriei de către partidele istorice. Partidul Conservator care își are contribuția sa la eveniment va dispărea după Unire. Analiza resortului intim care declanșează filipica funcționează la Mircea Iorgulescu parțial ca o disculpare a scriitorului idealist, uitând faptul că dincolo de bunele intenții opiniile exprimate nu oblic, în spațiul livresc, ci tranzitiv, tranșant în publicistică, fie ele și ale unui spirit mare, precum Panait Istrati pot avea consecințe dramatice. Faptul că scriitorul și le asumă eroic, nu exclude influența nocivă a unora dintre ele, entuziasmul lipsit de discernământ și lipsa unui control mai atent al afectelor conduce adesea la confiscarea propriului discurs în beneficiul unor interese meschine și străine de chiar premisele acelui nobil discurs.

<sup>13</sup> P.Istrati, *Spre altă flacără. Spovedanie pentru învinși*, trad. și cuvânt înainte Alexandru Talex, Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p.13

<sup>14</sup> Panait Istrati, *Trei decenii de publicistică*, Ediție îngrijită de Ion Ursulescu, Humanitas, vol II, București, 2004.

<sup>15</sup> Monique Jutrin-Klener, *Panait Istrati un chardon déraciné*, François Maspéro, Paris, 1970, p.81,82.

<sup>16</sup> Panait Istrati, *Spovedanie...*, p.19.

<sup>17</sup> O plecare în pripă (apărut prima oară în *Monde*, 16 iun. 1928) în *Panait Istrati. Trei decenii de publicistică. Între banchet și ciomâgeală 1919-1929* Vol.II, Humanitas, București, 2005, p.356, 357. Acest articol face parte dintr-o serie de șapte episoade apărute toate în *Monde*, scrise la Odessa și Ialta în martie 1928 cu titlul generic de „Notes et reportages d'un vagabonde du monde”. Vezi nota 1 p.348.

<sup>18</sup> „Cristian Racovski” în *Op. Cit.*, p.271. Articolul scris în februarie 1927 nu a mai apărut în revista *Ogoniok* din U.R.S.S. deoarece Racovski căzuse în dizgrație. Vezi nota 1, p.264.

<sup>19</sup> Putem lua ca reper și cele două scrisori pe care Istrati le trimite tovarășului Gherson, secretarul G.P.U.-ului, datate Novii Afon (Abhazia), 4 decembrie 1928 și Hotel Passage (Moscova), 19 decembrie 1928. Panait Istrati se reîntoarce la Paris pe data de 15 februarie 1929.

<sup>20</sup> « Mărturia unui scriitor proletar. Panait Istrati ne vorbește », în *Op.Cit.*, p.412. Interviu a fost luat de Magdeleine Paz și publicat în *Contre le Courant* pe 23, 25 februarie. Chiar titlul publicației unde apare spune ceva despre poziția în care se plasează Istrati după revenirea din Uniunea Sovietică.

<sup>21</sup> Edouard Raydon, *Panait Istrati, vagabond de génie*, Les Editions Municipales, Paris, 1968, p.121.

<sup>22</sup> vezi Monique Jutrin-Klener, *Panait Istrati un chardon déraciné*, François Maspéro, Paris, 1970, p.84.

CLARISA TRANDAFIRESCU

## „Sub pecetea tainei” – paștori și mimotexte

### Vervă admirativă și incompletitudine

Țentasem într-un articol anterior să descifrez mizele resuscitării universului narativ din „*Sub pecetea tainei*” de către epigonice condeie, care au acționat sub impulsul finalizării ori completării textului. Dorind să explicitez mai întâi oferta textului matein, am desfășurat o analiză a posibilelor bariere aparținând travaliului creator dar și crizei existențiale asociate, relaționând imaginarul „*Pajerelor*” cu regresivitatea de tip terapeutic din „*Jurnal*”, tutelate de figura itinerantă a Domniței.

Continuările lui Radu Albală, Eugen Bălan și Alexandru George necesită comparații mai aprofundate cu textul lui Mateiu I. Caragiale, pentru a putea descoperi, dincolo de rosturile imitației, contururile idiolectului matein, dezvăluit astfel nu printr-o riguroasă analiză stilistică, ci prin refuncționalizarea lui într-un text străin. Identificarea unei matrice a imitației, a unui model de competență poate astfel servi la infinit<sup>1</sup> paștorilor sau continuatorilor, tezaurizând redundanțele, schematizările, strategiile figuralului<sup>2</sup> în formula unei interpretări ce-și arogă accesul în laboratorul de creație matein.

Mimotextele par să-și datoreze existența unei verve admirative, care eludează ironia sau ludicul, făcând dificilă integrarea în categoria paștelor. În același timp, asumarea unei continuări a textului matein implică din partea autorilor menționați interpretarea acestuia ca nefinisat, abandonat sau doar suspendat. Această opțiune presupune aderarea la o serie de constrângeri suplimentare (o continuitate între hipotext și hipertext, între textul imitat și cel imitativ) pe care imitatorii le abordează diferit, ignorând uneori idiolectul din „*Sub pecetea tainei*” pentru a se proiecta într-o vagă descendență a operei mateine ca descărnată colecție lexicală. Ele fixează modelul de competență, scoțând la lumină preferințele sintactice, morfologice, semantice și figurale ale autorului, dezavuându-le stereotipia necesară, încercând să pună în mișcare un mecanism ce nu poate funcționa fără elaborări și fantasmări de culise.

Mimotextele nu pot fi astfel decât suprafețe care reflectă îndatorat și imperfect interpretări ale unor universuri ficționale străine, generatoare de anxietăți și fascinații. Acest epigonism voluntar, contaminare de singularitatea

unei scriituri, poate apărea și ca nevoie de menținere a imaginii admirate în limitele unei construcții prestabilite, a unei definitivări conotate ca gratifiante. Deseori, fidelitatea față de hypotext e subminată de tentația completitudinii, a umplerii compulsive a golurilor, a ameliorării operei ratate.

Formula ameliorării îi aparține lui Pierre Bayard<sup>3</sup> și se potrivește analizei de față în măsura în care raportarea la „*Sub pecetea tainei*” ca text neterminat a venit din două direcții : cea a afirmației lui Mateiu I. Caragiale din „*Jurnal*” („*Pentru nimic în lume nu m-aș încumeta să scriu un text de literatură, oricât de subțire ar fi, fără a avea asigurat, cuvânt cu cuvânt, sfârșitul*”) și cea a presiunii covârșitoare a modelului instaurate de romanul „*Craii de Curtea Veche*”. Autorul oferă de altfel paragraful final al textului iar „*Sub pecetea tainei*” împărtășește cu idiolectul „*Crailor ...*” elemente situate mai frecvent la nivel sintactic, semnaland astfel o schimbare de convenție care transformă comparația celor două texte într-una nefructuoasă. Neacceptarea ideii că incompletitudinea operei poate constitui chiar adevărul<sup>4</sup> acesteia poate genera, impulsionată de menționatele prejudecăți ale receptării, necesitatea unei mascări a imperfecțiunilor, ce nu poate cădea decât în sarcina mateinilor validați în interiorul câmpului cultural.

Radu Albala publică în „*Viața românească*”, nr. 1, din ianuarie 1966 „*«Ultimul capitol» din «Sub pecetea tainei»*”, alături de articolele lui Ion Bălu și M. Petroveanu, aflate sub semnul împlinirii a treizeci de ani de la moartea lui Mateiu I. Caragiale. Textul e receptat de un publicist<sup>5</sup> ca „o contribuție de istorie literară”, o continuare inedită și autentică, tocmai datorită faptului că aceasta cumulează mai multe mărci ale idiolectului matein decât o face opera considerată neterminată. Paradoxal, „cucernica pastișă”- cum o numește Albala- tinde să deconspire inconsecvența hipotextului în raport cu propria poetică.

Reluat în volumul din 1994<sup>6</sup>, hipertextul lui Albala își adaugă o încercare de foraj al tainei aparținând lui Eugen Bălan, care sub pretextul unui concurs inițiat de o emisiune televizată, resuscitează universul diegetic al primei povestiri. Nereușind să producă decât sporadic indici ai imitației, discreditând naratorul-personaj Rache pentru a impune o altă versiune a evenimentelor, textul lui Bălan evită atât parodia cât și pastișa, situându-se în sfera exercițiilor narrative care pendulează în arbitrar și devitalizare, în proximitatea unui model declarat.

Considerând „*Sub pecetea tainei*” „nivelul cel mai terestru, cel mai plat al prozei mateine”<sup>7</sup>, Alexandru George se autointitulează „urmaș” lipsit de tentația polemicii, a rescrierii autopropulsatoare, atras mai degrabă de închiderea paradoxală a textului printr-o încercare de dezlegare a misterului (printr-un alt text). Faptul că refuză „fantezia” (la care apelează alți continuatori, probabil Albala) și dorește să păstreze „toate datele factuale și persoanele pomenite” ar trebui să-l situeze pe autor în seria continuatorilor atașați intențiilor operei. Antecedenta judecății critice în raport cu mimotextul (care include și el un demers interpretativ) implică depășirea distanței analitice (asumată în studiul critic) prin producerea unei scriituri aflate în rezonanță cu cea mateină. Însă prejudecata planeității (rezultată tot din comparația cu romanul „*Craii de Curtea-Veche*”) îl determină pe pastișor să evite constanțele idiolectului la nivel stilistic și să focalizeze succesiunea evenimentială, cu păstrarea tehnicii digresive. Deși preia la nivel lexical din vocabularul „*Crailor...*” („policandre”, „osebită”, „urmaș a Evei”, „evlavie”), autorul o face doar pentru a-și asigura



mărcile minimale ale asemănării, pentru că miza continuării este plasată a priori în convențiile „literaturii insolite sau fantastice”.

### În căutarea idiolectului

Unde și-ar solidifica în primul rând mimotextul asemănarea, dacă nu la nivelul evidenței semantice? Selecția termenilor urmează în textul lui Albala câteva din regulile consacrate de modelul *Crailor*, tocmai pentru a resitua textul imitat în conformitate cu poetica implicită a romanului. De la selecția lexicală efectivă („daurite”, „alcătuirea”, „sastisit”, „searbădă”, „gingașă”, „cucernic” ș.a.), Albala ajunge până la resemantizarea unor intertexte mateine (referința la portretul Mariei Mancini, din „*Rememeber*”, devine aici una la țigarele firmei cu același nume, aducând ca posibil intertext „*Muntele vrăjit*”) și la încercarea de a spori o colecție a rarităților lexicale aflată sub patronaj matein („poghiaz”, „fiastră”, „hristoitia”, „maștiha” ș.a.). Chiar dacă apar și termeni utilizați chiar în „*Sub pecetea tainei*”, dicționarul onorific care hrănește mimotextul rămâne cel al „*Crailor...*” și datorită faptului că textul imitat își construiește diferența mai mult la nivel sintactic, prin frecvența structurilor incidente și a celor antepuse, preferința pentru utilizarea a două puncte ca element introductiv (cu valoare coordonatoare sau subordonatoare) și mai ales prin folosirea figurilor repetiției (paralelism, acumulare, enumerare) și a hipalagei<sup>8</sup>.

Multiplicarea determinantilor cu trăsături semantice comune (repetitia sinonimică) rămâne una din mărcile idiolectului din „*Sub pecetea tainei*” ce reunește efectele gradației ascendente și ale aliterației. Comparând două secvențe descriptive – unul din portretele soției ministrului din „*Sub pecetea tainei*” și cel al lui Nazone din „*În deal, pe Militari*” – observăm că mimotextul transformă repetiția în simplă reluare de termeni, aglomerând mai multe mărci ale idiolectului în aceeași frază (de la comparația cu infuzii heraldice până la preferința pentru cele două puncte care introduc enumerația):

*„În noaptea aceea am înțeles-o, mi-am dat seama că în amănunțita și migăloasa ei potriveală din afară, se resfrângea, făcută și prefăcută deopotrivă, ființa sa lăuntrică; altmintreli ce tărie de suflet ar fi trebuit să aibă ca, deloc mișcată, cum arăta, să poată povesti liniștită, rece, un lucru pe care eu auzindu-l simțeam că-mi vine nebunie.”<sup>9</sup>*

*Din colțul unde îmi trăsesem un jilț, îndărățul unui paravan, îi priveam. Unul era, fără puțință de tăgadă, dânsul. Potrivit de stat, voinic, avea întipărit pe față aerul acela puțin adormit pe care-l întâlnești la toate mădulele stirpei de Saxa-Coburg, dar în care sclipeau, cu o vioiciune ascunsă, doi ochi negri și vicleni, străjuind parcă, de-a dreapta și de-a stânga, precum doi arcași pe soclul unei statui, statuia însăși: nasul, falnic, uriaș, semeț – nasul lui Nazone”<sup>10</sup>.*

Sucesiunea de termeni aflați în relație de sinonimie parțială (și antonimie, prin intermediul derivării) în textul matein reprezintă o gradație care urmărește fixarea unei însușiri prin exacerbare, intensificare. În contextul relaționării anti-tetice (afară-înăuntru) aceasta pare un element al recuzitei retorice romantice. Însă fragmentul conține o punere în abis a tainei, o replică a peceții centrale, reiterând problematica aparenței ca anulare a dualității personajului. Repetiția antonimică „făcută și prefăcută”, în aparență lipsită de relevanță, indică

de fapt trecerea de la ideea unei execuții nemarcate subiectiv („potriveala” hainelor și a machiajului) la cea a efectelor subtile pe care acțiunea le are asupra personajului. La fel, repetiția sinonimică „amănușita și migăloasa” marchează o gradație de la focalizarea asupra detaliilor ținutei la o ulterioară abordare succesivă (implicită) a acestora.

Aspectualizarea<sup>11</sup> obiectului-temă al descrierii (soția ministrului) nu se bazează prin urmare pe enumerare redundantă, ci pe actualizarea contextuală, cu ajutorul coordonării copulative, a trăsăturilor minimale de conținut care apropie și diferențiază determinanții adjectivali. În textul lui Albala determinanții sunt menținuți în cadrul unei polarizări („aerul adormit” vs „vioiciune”), fără a fi sugerată posibilitatea unei suprapuneri ca în textul matein. Preluarea altor mărci ale idiolectului „*Crailor de Curtea-Veche*”, situate la nivelul selecției lexicale („fără puțință de tăgadă”, „stirpe”, „străjuind”) validează asemănarea mimotextului cu hipotextul doar la nivelul de suprafață, tocmai pentru că acesta dorește să-și urmeze în mod evident modelul.

Dar dacă această gradație, nuanțare aproape imperceptibilă aparține doar ochiului interpretativ binevoitor? Ar putea fi considerată o dialogă (acumulare de construcții sau cuvinte care exprimă aceeași idee) dacă ne raportăm la o altă secvență din textul matein:

*„Ca într-un gherghef, între ea [masa] și alte trei de odinioară, se țes bogate, în otrăvite culori sumbre și în aur mohorât, pe dedesubt însă și cu firul nevăzut, amintirile cele mai romantice și mai stranii din lungul meu trecut de polițist”<sup>12</sup>*

Funcționează aici aceeași repetiție sinonimică ce tinde să proiecteze scriitura într-o redundanță a procedeelelor retorice. Sintagma „otrăvite culori sumbre” inițiază însă o gradație către particularizarea elementului cromatic, în timp ce oximoronul „aur mohorât” (marcă a idiolectului matein<sup>13</sup>, prezentă în „*Negru și aur*”, considerată schiță premergătoare „*Crailor de Curtea-Veche*”) trimite tot la funcționarea antitetică observată în descrierea anterioară. Dacă trecem dincolo de sensurile evident actualizate de context ale adjectivului „mohorât” („care are culoarea de la roșu-cărămiziu la roșu-vinețiu; p. gener. de culoare închisă; întunecat, sumbru”), observând asocierea cu țesătura de amintiri ce constituie textul, oximoronul sugerează nu doar trăirile obscure ale lui Rache, ci și mărcile autoreferențiale ale unei scriituri care-și ocultează cu obstinție semnificațiile. Pastişorii ocultează însă pentru a dezvălui ulterior, mențin în mod artificial deschiderea textului și se împărtășesc din idiolectul matein pentru a-i contrazice deseori strategiile de intensificare a tainei.

### Personaje împrumutate

În ordinea narativă, mimotextele își propun să populeze un nou univers diegetic cu personaje împrumutate, care traversează de bunăvoie firul hipertextualității, de la opera imitată la cea imitativă. Cum funcționează aceste personaje - constructe interpretative ale pastişorilor, generate de re-lecturi detectiviste, reverii auctoriale la umbra tainei mateine, iluzii ale finitudinii proiectului creator?

Cum pastişorii nu pot avea acces în culisele hipotextului, apare riscul funcționării exclusiv narrative a personajelor, ignorând constantele și fluctuațiile proiectului creator. Astfel ar putea fi înțeleasă ignorarea de către aceștia a precizării lui Rache, din „*Sub pecetea tainei*” că „regina” era moartă în mo-

mentul în care polițistul Hartman se pregătea să acționeze, fapt ce implică, în contextul identificării acesteia cu Domnița, anterioritatea întâmplărilor în raport cu episodul Lena Ceptureanu și deci faptul că personajul nu s-ar mai fi regăsit într-o continuare a textului. Barbu Cioculescu atrăsese de altfel atenția, într-un articol din 1994<sup>14</sup>, că „personajele sunt fiecare încastrate în episodul lor, deci nu au dublă-triplă folosință” și că „nimic nu îndreptățește suprapunerea femeia cu chip de pisică - regina” din cauza morții celei din urmă.

Am considerat<sup>15</sup> că textul lui Albala și cel al lui Alexandru George acționează astfel compensatoriu în raport cu fantasma uciderii personajului feminin și că, dincolo de „regina” moartă mai rămâne problema figurii Domniței. Aceasta din urmă și-a dezvăluit apartenența la rețeaua de metafore obsedante din „*Pajere*”, ciclul în care parcurge o serie de transformări ajungând până la statutul unei „umbre” sortite ulterior suprimării. Faptul că suprimarea apare de fiecare dată în contextul unei conflictualități insurmontabile între devitalizare și impulsivitate a permis observația că, reluarea figurii în „*Sub pecetea tainei*” se integrează unui proiect creator marcat de regresivitate și de ascetism, profund amenințate în plan existențial de solicitările pulsionilor amoroase, consemnate în „*Jurnal*”. Așa-zisa nefinalizare a textului ar reprezenta astfel o consecvență anihilare a figurii neliniștitoare, strategie uzitată în trecut, care revine în actualitate grație unei terapii aflate sub semnul lui „L' aera nova”.

Textul lui Albala concentrează această feminizare a tainei, acumulând trăsăturile semantice a două personaje în figura Tincăi, cea care o vizitează deghizată pe Lena Ceptureanu alături de Nazone, cea suspectată de mai multe crime, asociată cu „apucăturile alături de fire” și devenită obiect erotic pentru Rache. Zona de nedeterminare a celor două personaje mateine (Domnița și regina) e astfel redusă la una a inaccesibilității forțate, generate de hotărârea lui Rache de a evita confruntarea cu certitudinea. Relația acestuia cu Domnița, sugerată la Mateiu I. Caragiale doar de gestul plasării fotografiei în buzunarul din dreptul inimii, devine la Albala act erotic consumat și dezvăluire a identității Tincăi, după balul de la Palatul Sutz. Vestea călugăririi Tincăi este urmată în final de citarea ultimului paragraf al textului lui Mateiu I. Caragiale, paragraf care ar trebui să capete astfel semnificațiile refuzate de hipotext. Însă prin ștergerea gradată a golurilor și prin consolidarea unor relații explicative, închiderea textului devine inevitabilă, iar paragraful final un complement inutil.

Această emancipare a hipertextului tinde să anuleze funcționarea sa ca pasișă îndatorată modelului, devenind un text concurent, marcat de anxietatea influenței dar și de limitările epigonismului asumat.

Spre deosebire de Radu Albala, care mizează pe concentrare, Alexandru George ramifică narațiunea și multiplică personajele, încercând să reproducă structura textului matein. Mielușică și baronul Flaimuc, personaje numite în hipotext, sunt construite în hipertext ca adjuvanți ai lui Rache în încercarea de a dezlega misterul Domniței, devenită prietena Lenei Ceptureanu. Deși textul matein sugerează atașamentul lui Rache față de aceasta, la Alexandru George baronul e bănuț de o veche legătură sentimentală cu domnița, legătură ce devine cauza morții ei (sau doar a înscenării acesteia). Încastrarea în această narațiune a istorisirii despre Gârbea haiducul și răzbușarea femeii iubite permite reluarea la nivel tematic a tainei feminine, asociate la cei doi pasișori cu actul uciderii, deși în textul lui Mateiu I. Caragiale această relație nu funcționează decât în cazul „reginei”, personaj suprimat înainte de a evolua în prezentul narațiunii.

Hipotextul valorifică implicația evidentă, conformă repertoriului tematic și stilistic al autorului respectiv, ignorând fidelitatea față de coerența internă a textului imitat. Tributul mimotextelor - oferit ca aderență admirativă și imitativă la un idiolect matein reconstruit prin raportare la întreaga operă - se manifestă astfel ca suprafață textuală ce acumulează programatic mărci ale asemănării. Prin concentrare sau multiplicare, ele încearcă să restituie paradoxal caracterul singular al scriiturii, tocmai prin identificarea unei matrice a imitației ce poate fi apoi utilizată înfinit, având ca efecte dezvăluirea stereotipiei necesare, dar și a celei excedentare a hipotextului. Dincolo de interpretarea eliberată de distanța analitică și de terminologia caducă, pasișă mai implică – prin destrămarea experimentală a țesăturii textuale – și reversul vervei admirative – un fel de preambul al re-lecturii critice.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1997, p. 83.

<sup>2</sup> În sensul atribuit de Laurent Jenny termenului , ca „proces estetic-semantic”, în „*Rostirea singulară*”, trad. de Ioana Bot, București, Univers, 1999, p.10.

<sup>3</sup> Bayard, Pierre, *Cum se ameliorează operele ratate?*, trad. de Nicolae Bârna, Șerban Foață, București, Art, 2008.

<sup>4</sup> Genette, op. cit., p.174.

<sup>5</sup> În articolul lui Radu Albala , „*Înrudiri și izvoare*” din „*România literară*”, anul XIII, nr. 7, februarie 1980, p. 8, apare o notă care arată că autorul a luat cunoștință de apariția unui articol în „*Săptămâna culturală a Capitalei*” din 8 februarie, nr. 479, 1980 și e nevoit să precizeze că „*Paginile pe care le-am publicat în Viața românească nr. 1/1966 nu sunt, așadar... o contribuție de istorie literară (care ar fi impus, evident, citarea izvorului, indicarea depozitului, dacă nu și o eventuală facsimilare a textului autograf etc., mă rog, tot dichisul datorat unei „inedite”), ci, vai, pentru o dată, o operă proprie de ficțiune – așa cum de altfel rezultă cu limpezime, atât din titlul materialului, cât și din nota de subsol de la finele său. Mă grăbesc să fac această precizare nu pentru a-i apăra pe Th. Vârgolici, O. Cotruș, Al. George și alți confrați de mustrea, în speță nulă și neavenită, pe care le-o face Dan Ciachir că au nesocotit, în exegezele lor, acest... atât de autentic (cum însuși domnia sa o demonstrează, cu mijloacele analizei literare) text matein, ci pentru ca nu cumva, înmulțindu-se vremea, să cadă victimă aceleiași confuzii – de altminteri măgulitoare pentru valoarea cucernice mele pasișe – și alți cercetători înzestrați cu tot atâtă sagacitate și acribie critică, proliferându-se astfel cine știe ce nouă, interminabilă și insolubilă enigmă de paternitate literară în jurul vreunui absurd «apocrif» al veșnic neasemuitului Mateiu Ion Caragiale”.*

<sup>6</sup> Mateiu I. Caragiale, *Sub pecetea tainei*, având în completare continuările scrise de Eugen Bălan, *Sub pecetea tainei* (urmare, scrisă după moartea soției lui Gogu Nicolau) și Radu Albala, „*În deal, pe Militari*”, ediție concepută și îngrijită de Marian Papahagi, cu o prefață de Nicolae Manolescu și o postfață de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Echinocțiu, 1994.

<sup>7</sup> Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, București, Minerva, 1981, p. 155.

<sup>8</sup> Dislocarea atributului și funcționarea acestuia ca element predicativ suplimentar presupune la Mateiu I. Caragiale și plasarea lui între virgule. Este semnificativ astfel că, folosirea tehnicii filogeniei arborescente în compararea cu textul lui Albala a luat în

considerare în primul rând acest semn de punctuație (alături de punct și virgulă), ducând la următoarea concluzie: „Albala s-a apropiat indiscernabil de Mateiu în prima parte și a scris exact ca el în prima parte a mesajului său, dar toată această concentrare l-a obosit, probabil, și ulterior nu a mai putut ține pasul și stilomul său a putut fi detectat”( Marius Popescu, „L-a continuat Albala pe Mateiu Caragiale?”, în „România literară”, nr. 32/2008, [http://www.romlit.ro/l-a\\_continuat\\_albala\\_pe\\_mateiu\\_caragiale](http://www.romlit.ro/l-a_continuat_albala_pe_mateiu_caragiale)).

<sup>9</sup> Mateiu I. Caragiale, *Sub pecetea tainei*. Text întregit și încheiat de Alexandru George, București, Albatros, 1999, p.22.

<sup>10</sup> Radu Albala, „In deal, pe Militar”, în „Femeia de la miezul nopții”, București, Humanitas, 2006, p.10.

<sup>11</sup> Revaz, F., Adam, J-M, „Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'enumeration et de la reformulation”, en Langue française, Année 1989, Volume 81, Numéro 1, p.59-98.

<sup>12</sup> Mateiu I. Caragiale, „Sub pecetea tainei”. Text întregit și încheiat de Alexandru George, București, Albatros, 1999, p. 45.

<sup>13</sup> Mihaela Mancaș, „Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească”, București, Editura Universității din București, 2005, p. 205.

<sup>14</sup> Barbu Cioculescu, „Mateiu I. Caragiale în postumitate”, în „România literară”, Anul XXVII, 22-28 iunie/1994, p.14.

<sup>15</sup> Vezi „Sub pecetea tainei- ultima dispariție a Domniței”, în „Ex Ponto”, nr. 1 (22), ianuarie-martie 2009, p. 110-118.

LIGIA TUDURACHI

## Romanul ca tragedie. În marginea lui *Lulù*

**E**a romancier, Lovinescu debutează în 1913 cu *Aripa morții*, urmat șapte ani mai târziu de *Lulù*<sup>1</sup>. Cele două romane au fost ignorate de critică<sup>2</sup>. Totuși, Lovinescu nu le-a abandonat. În 1927, a rescris ambele texte și le-a publicat împreună sub titlul *Viața dublă*<sup>3</sup>, păstrându-le în interiorul romanului autonomia. În 1936 apărea o nouă ediție din *Viața dublă*<sup>4</sup>, de astă dată fără modificări semnificative. Romanele deveneau astfel contemporane cu vastele proiecte lovinesciene din anii '30 - ciclul „autobiografic”<sup>5</sup> și ciclul „eminescian”<sup>6</sup>, redactate între 1932 și 1937. Insistența cu care scriitorul își recuperează aceste „păcate ale tinerețelor” chiar în condițiile în care formula sa scriitoricească a descoperit între timp alte modalități românești e, oricum am lua-o, un fapt care merită atenție.

Între cele două romane, destinul lui *Lulù* cunoaște o evoluție mai complicată, care cuprinde nu numai o rescriere, ci și o adaptare teatrală. La numai doi ani după apariție, Hortensia Papadat-Bengescu semnează o „comedie dramatică” purtând același titlu<sup>7</sup>. Piesa se joacă pe scena Teatrului Național din București în 1923<sup>8</sup>, iar pe afiș Lovinescu figurează ca autor alături de Hortensia Papadat-Bengescu. Întrebată ce a determinat-o să dramatizeze romanul, scriitoarea răspunde: „Citind romanul domnului Lovinescu [...] i-am spus că acțiunea ar constitui o foarte bună piesă de teatru. Ideea mea a fost aprobată cu entuziasm. S-o facem, mi-a răspuns domnia-să”<sup>9</sup>. Gestul nu e cu totul neașteptat. Motivul romanului lovinescian își are sursa în teatrul lui Frank Wedekind (1895)<sup>10</sup>, unde Lulu e personaj al unei „tragedii monstruoase”, reprezentând o feminitate în același timp grațioasă și devoratoare. Provocat de tragedia lui Wedekind, Lovinescu scrisese prima versiune a romanului în 1920; „entuziasmat” de dramatizarea Hortensiei Papadat-Bengescu, el rescria în 1927 *Lulù*, propunându-l încă o dată ca roman.

O dramă inspira așadar un roman care năștea o altă dramă transformată din nou în roman: geneza romanului *Lulù* se rezumă la o serie de transgresări ale frontierei de gen. Din punctul de vedere al lui Lovinescu, această transpunere dintr-o formă în alta se face de fiecare dată în același sens. Adică dinspre dramă spre roman. „Înconjurat” de drame, Lovinescu continuă să facă romane pe tema lui Lulu. Motivul lansat de Wedekind

se pretează, totuși, mai degrabă unei tratări dramatice; chiar structura personajului, dionisiac și lipsit de interioritate, rezumat prin acțiuni, nu prin trăiri, e mai ușor de ilustrat pe scenă decât prin povestire. Nu se simțea Lovinescu în stare să scrie o piesă de teatru? Să fi fost încă vie amintirea eșecului „dramei în trei acte”<sup>11</sup> cu care debutase în 1906? Cred mai degrabă că e vorba de un proiect de absorbție a dramaticului în roman: pagina de gardă a *Vieții duble* avertizează că *Aripa morții* – titlul din 1913 al romanului care se adaugă aici la *Lulù* – a fost înlocuit prin *Comedia dragostei. Viața dublă* urma deci să se constituie din alipirea unui roman-comedie cu un roman-tragedie. Sigur însă că o asemenea constatare nu clarifică semnificația intersecției dintre cele două forme literare. Încearcă Lovinescu să narativizeze o dramă sau să dramatizeze un roman?

\*

În același interviu acordat *Rampeii* la montarea piesei, Hortensia Papadat-Bengescu își revendică punerea în scenă a romanului lovinescian, însă numai parțial: „Am schițat un plan complet, pe care l-am revizuit replică cu replică, cu domnul Lovinescu. Domnia-sa are partea creatoare, iar partea dramatică îmi revine mie pe jumătate”. Declarația e interesantă nu prin ceea ce spune, ci prin ceea ce subînțelege. Hortensia Papadat-Bengescu atribuie implicit romanului lovinescian „jumătate” din dramatizare. Altfel spus, materia epică din *Lulù* avea deja calități teatrale pe care piesa nu face decât să le exploateze. Într-un soi de intertextualitate generică, drama își trage din roman propria teatralitate. Inedită e aici filiația care originează o formă în interiorul altei forme, codificând „jumătate” din partea dramatică a unei piese de teatru în interiorul unui roman. Ea presupune o lectură a lui *Lulù* orientată contra romanescului și, în același timp, palimpsestică. Citit de Hortensia Papadat-Bengescu, romanul lui Lovinescu revelează deja piesa de teatru, ca text sub text, ca o dramă ascunsă de un roman. Din acest palimpsest generic, vom încerca să degajăm prezența teatralității, parcurgând în sens invers traseul Hortensiei Papadat-Bengescu. Căutând, de data asta, în dramă urmele romanului, vom reface lectura contra-romanescă a lui *Lulù*.

În mod vizibil, ceea ce trece din roman în piesa de teatru sunt decorurile. În piesă, scena primului act situează, după tradiția teatrului clasic, un cadru de reuniune publică: „salonul de lectură într-un cazino balnear de oraș provincial. Mobilier banal. Mese, scaune, canapele, așezate în partea din fund a scenei pentru necesitățile acțiunii și în față spre stânga. O ușă în stânga-fund spre vestibulul presupus. Două uși pe lături în dreapta, deschise pe două săli de jocuri și dans”<sup>12</sup>. Tipul de spațiu, ca și specificările lui (provincial, festiv, estival), au fost împrumutate direct din roman. Hortensia Papadat-Bengescu a putut să găsească în *Lulù* nu numai sugestia unui spațiu, ci și modul lui de utilizare. Lovinescu notează cu atenție de scenograf poziționarea încăperilor, direcția de acces (din sala de lectură se trece în sala de dans și în sala de joc) și dispunerea ușilor; adică exact de cât avem nevoie pentru a urmări situarea personajelor și dinamica lor. Pentru că lipsește din acest roman o veritabilă descriere de interior. Decorul se justifică strict, cum spune Hortensia Papadat-Bengescu, prin „necesitățile acțiunii”. Lovinescu manifestă zgârcenia regizorului, care nu face risipă de decoruri și, în nici un caz, nu are libertatea de a dispune de suprafețe largi și variate. Spațiile sunt delimitate funcțional, ca să izoleze grupurile, și sunt prevăzute cu uși care să asigure evacuarea

ori, dimpotrivă, irupția personajelor. Aceeași austeritate regizorală care justifică proiecția decorului în mare, determină și alcătuirea lui în mic. De aceea, piesa va recupera din roman nu doar cele trei săli ale cazinoului, ci și recuzita de canapele, măsuțe și plante decorative: de pildă, măsuța de lac în care lovește Còlea Malinof<sup>13</sup> cu pumnul, ori măsuța cu plantă tropicală „cu frunze cărnoase”<sup>14</sup>, în jurul căreia discută Andrei și Lulu în roman. Interesantă în „lectura” Hortensiei Papadat-Bengescu e selecția unor obiecte care, plasate de Lovinescu pe scena romanului, nu sugerează reprezentări simbolice, ci constituie volume fizice. „Planta tropicală cu frunze cărnoase”, trecută în piesă ca „un vas cu palmier”<sup>15</sup> introduce o distanță între personaje, organizează raporturile lor spațiale, reglând mișcarea scenică. În locul arbustului exotic ar fi putut figura însă, fără pierdere de semnificație și cu egală eficiență, o fântână de carton sau o statuie – ar fi jucat același rol.

Micul apartament locuit de Lulu în actul al treilea al dramei transcrie și el cu fidelitate decorul lovinescian. E vorba, din nou, de o serie de încăperi: salonașul, despărțit la stânga printr-o ușă „cu ciucuri groși” de camera de culcare, și la dreapta, despărțit printr-o ușă de un vestibul care dă spre stradă. În piesă, în camera de culcare a lui Lulu, găsim „lângă ușă, în fund, un birou «art modern» cu o lampă Galée, abajurată roz stins; un mic fotoliu. Alături, ușa mare spre verandă, apoi un geam larg, vitrat, acoperit cu storuri cu dantele fine”; apoi o etajeră lungă de palisandru cu cărți legate în culori deschise; o banchetă lungă sub etajeră; o canapeluță curbă și un pedestal cu statueta lui Venus, într-un colț în dreptul scenei<sup>16</sup>. Salonașul se compune dintr-un divan „lung și larg”, cu perne multe, covoare orientale, o măsuță turcească, joasă, rotundă, un vas oriental de metal vechi pentru mirodenii, pe un pedestal scund - un zeu de fildeș; deasupra divanului „o suspensie bizantină, cu lumină roșie”. Comparând cu modelul lovinescian, diferențele sunt mărunte. În roman, în mijlocul camerei de culcare a lui Lulu tronează un pat „larg”; lângă el o blană de urs, un fotoliu, un „scăunaș”, un mic birou pe care stă o lampă cu lumină roșie, în fața unui geam înalt cu vitraliu acoperit de dantele. Nu mai insistăm asupra salonului<sup>17</sup>. Corespondența dintre cele două decoruri, în roman și în dramă, e evidentă, atât în privința mobilierului, cât și în aceea a atmosferei orientale. Hortensia Papadat-Bengescu nu face decât să aglomereze camera de culcare, dar o face deplasând obiecte din cealaltă încăpere: aduce etajera de palisandru „cu cărți legate în culori deschise” care decora pereții salonului, și înlocuiește, tot acolo, coloana pe care se înălța Venera Mediceică cu o statueta a lui Venus. De la roman la dramă, obiectele își schimbă poziția ca și cum ar fi trecut printr-un proces de „demenajare” stângace; ca și cum, în transpunerea dintr-un text în celălalt, scenograful ar fi „uitat” poziția corectă sau, ici-colo, unele piese. E important să observăm că recuzita celor două opere rămâne fundamental aceeași, cu obiecte trecute parcă pe o singură listă de inventar. Această posibilitate de „mutare” vorbește despre compatibilitatea celor două universuri de lucruri: acela scenografic al dramei și acela balzacian al romanului. Faptul că Hortensia Papadat-Bengescu nu a simțit nevoia unei redefiniri/ reinventări a obiectelor care înconjoară personajele arată că, în descrierea lovinesciană a unui spațiu intim, nu a recunoscut nimic din densitatea decorului romanesc, în ale cărui detalii naratorul se scufundă până la vertij. Mistica interiorului care proiectează în cariile unui vechi dulap premoniția unui sfârșit de lume nu poate fi găsită aici; în locul ei stă consistența de carton a unei recuzite indiferente.



În sfârșit, teatrală e în roman gesticulația personajelor. Hortensia Papadat-Bengescu reține la Lulu gestul de alint cu care își apleacă ușor capul pe umărul stâng<sup>18</sup>, ridicarea pleoapelor cu „încântări și mirări de copil”<sup>19</sup> și coborârea lor afectată, sau „gestul ridicării rochiei ca pentru a trece o apă” pe care îl face când vine vorba de căsnicia ei<sup>20</sup>; la Andrei Leria, grimasele mirat-indignate, aplecările repetate ale capului, paloarea și roșeața care îi colorează obraji; la Puiu Cercel, aerele perverse, de copil precoce și „rău crescut”<sup>21</sup>; la Diomò gestul cu care „răsuțește” dureros mâna lui Lulu<sup>22</sup> și bucuria lui feroce, râsul lui brutal<sup>23</sup>; în sfârșit, la Còlea, vocea tunătoare și sălbatecă<sup>24</sup> și apăsarea grea a palmei lui pe umărul lui Andrei<sup>25</sup>. Lista pe care am schițat-o aici fixează, prin recurență, un loc specific al romanului lovinescian. Toate personajele se recomandă printr-un gest schematic, care, prin repetiție, le califică. Sălbăția lui Còlea, timorația lui Leria, inocența lui Lulu, perversitatea lui Puiu sunt semnificate printr-o gesticulare simplificată: o încântare, o roșeață, o clipire, o ridicare a vocii. Caracterul nu e exprimat prin infinitezimalele limbajului corporal pe care romancierul le „cinematografiază”, după cum spunea Ibrăileanu, prin focalizări și perspectivări dinamice. Ceea ce oferă Lovinescu drept indice al unui comportament stă mai aproape de tic; gest univoc, repetitiv și „văzut” dintr-un singur unghi, el opune din nou romanul lovinescian romanescului. Ca instrument caracterizant al unei personalități, acest procedeu ține de arta dramatică – ticuri are Agamemnon Dandanache, Nae Ipingscu, ori, în *Apus de soare*, Ștefan care se recunoaște după piciorul pe care îl trage după sine. Și încă o observație. Gesticulația pe care o putem observa în *Lulu* nu este justificată doar de o motivație interioară, ci și de nevoia de a transmite acea motivație. Gesturile personajelor par să aibă adresă. „Mirările”, la plural, ale lui Lulu îi întăresc „mirarea” și o stilizează, ca pentru a o comunica. Tot așa, vocea lui Còlea nu e numai ridicată, ci tunătoare, iar Leria, în locul unui joc de fizionomie, are o grimasă. Pretutindeni, un exces de subliniere a ticului, care arată că personajele își folosesc corpul, asemeni actorilor, ca instrument expresiv – iar nu ca organ de simțiri<sup>26</sup>.

\*

Există însă și un element teatral major în roman care nu e transferat în dramă. E vorba de Ciprian. Recomandat ca „poet” în textul Hortensiei Papadat-Bengescu, Ciprian e la Lovinescu „Maestrul”. Începutul romanului îl plasează în mijlocul sălii de dans, sub luminile policandrelor: ca de pe o scenă improvizată, el declamă în fața mulțimii „romanul de amor” parizian al lui Andrei cu Mab. E un comportament teatral la care Hortensia Papadat-Bengescu nu e deloc sensibilă. Ciprian rămâne în piesă un personaj ordinar, lipsit de atitudini ostentative, fără gesticulația melodramatică și, mai ales, fără postura emfatic-oratorică<sup>27</sup>.

„Profil aristocratic”, cu „eleganță în atitudini”, Ciprian al lui Lovinescu e un dandy care suferă de o teatralitate specifică. Chiar și atunci când nu vorbește, el stă „cu degetul cel mare al mâinii stângi trecut prin deschizătura vestei, cu dreapta liberă”, pregătit să-și „sublinieze, în orice moment, prin gest, vorba sprintenă”<sup>28</sup>. „Maestrului nu-i place să șadă”<sup>29</sup> remarcă într-un loc Lulu. E mereu în picioare, pregătit să fie ascultat. Nu vorbește însă decât când în jurul lui s-a adunat lumea. Ajuns în fața lui Lulu, își amână discursul până când sosesc Diomò, Mia Sterian și Artemiza Vandali. „Simțindu-se ascultat”, „își îngroașă” atunci glasul: „Voiam tocmai, începu el privind mulțumit, voiam tocmai

să-i povestesc lui Lulù o istorioară de amor și să-i supun un caz sentimental. Prefer însă un auditor mai numeros: nu pun prea mult temeii pe experiența sentimentală a lui Lulù<sup>30</sup>.

Ceea ce trebuie remarcat aici e faptul că pentru Ciprian, raportul de comunicare nu se desfășoară într-un spațiu intim. Maestrul nu poate concepe o adresare personală, ci numai una colectivă. Ipostaziindu-se ca „orator”, el are nevoie de un public. Totuși, această distribuție tipic teatrală între un actor și spectatori se nuanțează în context. Ciprian nu solicită niște ascultători docili. El formulează povestea de dragoste dintre Andrei și Mab ca dilemă morală, reclamând o reacție: „Pusă în dilema de a alege între propria fericire și fericirea altuia, căruia i s-a devotat, era oare cu puțință [ca femeia] să se jertfească pe sine?”<sup>31</sup>. De la cei care îl ascultă, Ciprian are așteptări precise și oarecum neobișnuite; el le prezintă un caz „sentimental” și cere un verdict. Cadrul în care se invocă această judecată morală transcende însă datele poveștii „femeii fatale” împrumutate de la Wedekind. Predeterminarea naturalistă angajată de dramaturgul german e concepută de Lovinescu ca o alegere cu reverberații tragice. Nu e vorba de o femeie condusă de ereditate și instinctualitate spre moarte, ci de o femeie care alege să se jertfească. Cazul sentimental evocat de Ciprian are reperatele „înalte” ale tragediei. El implică o vină, un imperativ superior și o alegere tragică. Când expune dilema lui Mab, Maestrul se gândește la modelul antic al Ifigeniei: „Se cere o jertfă umană. Corăbiile Grecilor neputându-se urni din Aulis pentru expediția lor eroică, a trebuit sacrificiul Ifigeniei ca să deslege blestemul zeilor”<sup>32</sup>.

Ciprian trimite la textul *Ifigeniei în Aulis* al lui Euripide, la discursul prin care prezicătorul Calchas cere sacrificarea Ifigeniei pentru ca Agamemnon, tatăl ei, să poată porni războiul împotriva Troiei. Rolul pe care Maestrul îl asumă e desigur, acela al prezicătorului. Ciprian e un Calchas pătruns de necesitatea superioară a jertfei. Mai interesant e însă felul în care acest model de înscenare pe tipar antic situează „publicul”. Solicitând o judecată morală, Ciprian comunică de fapt în fața unui tribunal pentru care compoziția umană, diversitatea afectivă, diferențierea personală a reacției nu contează. „Deși suntem în fața unui tribunal competent, n-am ajuns la nici o concluzie. Părerile n-au decât valoarea unor documente sufletești. Ne zugrăvim în vorbele noastre, și atât”<sup>33</sup>. Ceea ce imaginează Ciprian e o sublimare a individualului în colectiv făcută sub imperativ moral: în contextul tragediei antice, ea are un singur echivalent posibil – corul. Maestrul așteaptă articularea mai multor voci la unison în enunțarea judecății morale. „Începură apoi să vorbească cu toții laolaltă”<sup>34</sup>. Când „publicul” lui nu reacționează așa cum ar fi așteptat, Ciprian le învinuiește pe „femeile orașului”: „O tăcere nevrednică de un oraș cu atâtea femei frumoase”<sup>35</sup>. Încă o dată, trimiterea la tragedia antică e necesară pentru că, în piesele lui Euripide, pentru prima dată în istoria tragediei antice, apărea un cor feminin.

Romanul lovinescian e, astfel, chiar mai teatral decât drama Hortensiei Papadat-Bengescu. El nu conține doar indici dramatici superficiali (decor, gesticulație), ci și o relație fundamental teatrală între actor și cor. De ce Hortensia Papadat-Bengescu nu e sensibilă la toate componentele acestei viziuni dramatice? Motivul ține, fără îndoială, de concepția asupra mitului femeii fatale. Modelul antic ales de Lovinescu propune o reprezentare care depășește interpretarea Hortensiei Papadat-Bengescu, așa cum o depășește și pe aceea a lui Wedekind. Romanul lovinescian a plasat destinul lui Lulu într-un câmp de forțe (vină, soartă, datorie) străin orizontului expresionist-na-

turalist și resorturilor sale. Într-un fel, Lovinescu a supradeterminat fatalitatea care guvernează feminitatea negativă a lui Lulu. Dintr-o dramă expresionistă a făcut o tragedie. Ceea ce a rămas în urma acestei complicații a fabulei originale a fost procedeul corului – cel care transmite imperativul jertfei. Dificil de metabolizat în teatrul modern, corul e cu atât mai greu de integrat într-un roman. El organizează spunerea poveștii într-un mod singular, determinând structura leitmotivică a narațiunii, relațiile dintre personaje (reprezentarea neverosimilă a unei comunități „corale”), și, în cele din urmă, resorturile unei acțiuni provocate nu prin mobiluri psihologice, ci prin cuvinte.

\*

Din raportul intertextual cu *Ifigenia* lui Euripide, drama Hortensiei Papadat-Bengescu nu reține niciun element. Totuși, pentru romanul lovinescian acest raport e esențial: mai mult decât un reper livresc, tragedia lui Euripide îi oferă lui Lovinescu un model. El se reflectă mai întâi în formularea unui interes colectiv, supraordonat și, în al doilea rând, în determinarea unui act sacrificial. Le vom lua pe rând.

Euripide imaginase o cetate care avea nevoie de vânt ca să își poată urni corăbiile: o expediție în căutarea Elenei, cea care îl trădase pe Menelaus, nu putea să pornească fără ajutorul zeilor. De la început, tragedia proiectează sentimentul unei comunități care deplânge absența vântului ca o amenințare sumbră a unei morți colective: „Nu se mai aud nici păsările, nici marea și vânturile lasă tăcerea să domnească peste Euripe”. Interesul cetății constituie astfel resortul acțiunii și face posibilă desfășurarea situației tragice. În numele lui e căutată Ifigenia și condamnată la jertfă; de altfel, această perspectivă justifică constituirea corului și dă autoritate enunțurilor lui, ca expresie a unei voci colective. Sub același semn, al imperativului comunitar, stă și începutul romanului lovinescian. Ca și în *Ifigenia*, Lovinescu angajează personajele în mișcări convergente, cu o dinamică de grup accentuată. Figurile care populează lumea lui Lulu – Còlea, Ciprian, Diomò, Artemiza, Puiu Cercel – constituie o colectivitate cu individualități greu de distins. Personajele nu numai că aparțin aceluiași oraș, dar au același orizont cultural înțesat de referințe clasice, aceeași vârstă „veche”, aceeași experiență cinică și aceeași atitudine: sunt excesivi, gălăgioși, ostentativi, declamativi. „Sunetele ies sălbatice” din gâtul lui Còlea. Perorând, el „lovește cu pumnul greu” în masă. În același exercițiu oratoric, Ciprian „spintecă aerul” iar Diomò are „contorsiuni violente” și se mișcă ca „într-o cușcă”<sup>36</sup>. Totul e urieșesc și necontrolat, la o scară nepotrivită cu cea umană: aceste personaje sunt forțe ale naturii, ilustrând condiția animalică. Notabil însă, această descătușare a resurselor instinctuale se produce în practica discursivă, stimulată parcă de vocația oratorică și de orizontul clasicist al personajelor. Comunitatea conturată de Lovinescu combină, în același complex, vitalitatea și memoria culturală. Ceea ce face posibilă această conjugare a două calități contradictorii e tocmai natura lor supraindividuală. Prin ambele dimensiuni se manifestă o rațiune supraordonată individului, care depășește ordinea subiectului fie prin specie, fie prin cultură. Fără scopuri personale, personajele se supun unui comandament superior. El se exprimă, ca și în tragedia lui Euripide, prin deplângerea unei absențe. „Nu mai sunt tineri!”, spun Còlea, Ciprian, Artemiza, Diomò în diferite momente. Replica are, în forma ei comprimată, o dublă vocație. Pe de-o parte, ea evocă o nostalgie a virilității, imaginată sub chipul tinereții; de cealaltă parte, e vorba

de o nostalgie a trecutului, a unui timp revolut conservat de memoria colectivă. Chiar dacă se pot disocia, ambele dimensiuni ale replicii descriu pierderea care amenință comunitatea.

Cea de-a doua temă tragică pe care romanul Iovinescian o împrumută din Euripide e aceea a sacrificiului. Pentru interesele colectivității și pentru înduplecarea zeilor, Agamemnon o aducea de departe pe Ifigenia ca să o ofere ca jertfă pe altarul lui Artemis. În roman, sacrificat e Andrei Lerian. Străin de oraș, bucureșteanul venit de la Paris care se va îndrăgosti fără speranță de Lulu e introdus printr-un ceremonial descris în termenii unui ritual antic. Ciprian, care îl conduce spre Lulu, face gesturile preotului: „Luându-l de mâini, îl aduse deci ca pe o victimă votivă în fața altarului”<sup>37</sup>. Și în tragedie, și în roman, sensul sacrificiului e dat de inocența jertfei. Ifigenia e fecioara nevinovată care crede că urmează să se mărite cu Ahile. Inocența ei constă în ignoranță, în ceea ce ea nu știe despre cetate, despre voința zeilor și despre destin. Andrei Lerian e la rândul său un inocent. Venit de aiurea, el e singurul care nu îi cunoaște lui Lulu trecutul de femeie fatală. Într-un oraș în care memoria definește comunitatea și îi dă coeziune, Andrei, cel care nu are amintirea unui trecut de păcate și de instincte dezlănțuite, face figură singulară: el e „copil” într-o lume de oameni vechi. Iovinescu construiește un raport dezechilibrat între comunitate și victimă, opunându-l pe „străin” unei instinctualități arhaice, sângelui și memoriei – adică unui dat masiv, supradimensionat și inexorabil. Față cu bărbații „uriași” și cu femeile pătimașe, Andrei Lerian, în inocența lui fără amintiri, reprezintă o existență fragilă. Poziția lui, tipic tragică, îl condamnă la înfruntarea fără șanse a inevitabilului.

\*

Din primele pagini ale romanului, Andrei Lerian e victima unor trăiri nelămurite, asociate replicii lui Còlea, „Nu mai sunt tineri!”. Auzind-o, Andrei „cată speriat în jur cu sfiiciunea miopilor”. Statura lui Còlea îi apare deodată uriașă, ridicată mult deasupra lui, prinzându-l dedesubt, într-o cumplită amenințare cu moartea. Transcrierea e onirică, bazată pe deplasări și condensări de imagini. Teroarea în fața lui Còlea e asociată de Andrei cu o imagine plastică: *Hercul zdrobind cu ghioaga pe Cacus*, grupul statuar al lui Baccio Bandinelli din Piazza della Signoria din Florența. Semnificativ e faptul că Andrei se proiectează pe sine pe poziția lui Cacus, cel care suportă în genunchi agresiunea lui Hercul. Evident însă, Còlea nu e în sine amenințător, ci prin ceea ce reprezintă. Aceeași logică onirică transferă sentimentul negativ al lui Andrei asupra întregii comunități a orașului, strânse în jurul lui „ca la un semn”. Dacă relația cu Còlea rămâne o relație între victimă și călău, apariția mulțimii nuanțează stările lui Andrei. Accentul se deplasează de pe suferința fizică, pe suferința morală. În raport cu mulțimea, Andrei nu mai e doar speriat, ci se simte vinovat: „prin ce greșise față de neamul hrănit cu laptele lupoaicei?”. Crima rămâne nedeslușită, dar ea se substituie forței brute cu care îl agresa Còlea, inducându-i o presiune de ordin diferit: „Enormitatea crimei îi îndoi grumazul fără replică”<sup>38</sup>. Ceea ce îl amenință pe Andrei nu mai e o ghioagă, ci o conștiință morală. Comunitatea generează o teroare juridică, bazată pe legi, vinovăție și pedeapsă. Mulțimea care se adună în jurul lui să-i „examineze diformitatea morală” funcționează ca un tribunal. Andrei resimte autoritatea judecătorului, care eliberează, condamnă sau exonerează: „ca gladiatorii antici, ar fi voit să ridice două degete pentru a-și implora grația”.

Coșmarul pe care îl trăiește Andrei e interesant tocmai pentru acest joc între teroarea fizică și cea morală. E remarcabilă ușurința cu care imaginația asimilează figura uriașului cu figura mulțimii. O forță a naturii, cum e calificat Còlea, se convertește într-o autoritate morală fără să se înregistreze pragul ontic: un raport surprinzător de compatibilitate se stabilește între instinctualitate și justiție, între lumea sângelui și lumea valorilor. Instinctul e absorbit de moral și legitimat. Practic, în lumea lui Lovinescu tensiunea freudiană între libidou și conștiință nu funcționează; sau, mai corect spus, libidoul e investit imaginar cu atributele conștiinței. În termeni strict psihanalitici, vedem aici o figură a dorinței și virilității care asumă procedurile specifice ale interdicției: actul dreptății, stigmatizarea greșelii și pedeapsa. *Id* se articulează fără dificultăți în ordinea ideală a *super-ego*-ului.

În acest punct se resimte alterarea – prin filtrul tragediei grecești – a temei împrumutate de la Wedekind. O colecție naturalistă de personaje supuse instinctelor și plăcerii se alcătuiește în mod paradoxal ca o comunitate morală. Ceea ce ar fi trebuit să fie o intersecție de destine individuale orientate de o fatalitate sangvină se dovedește a fi mai degrabă o sincronizare „corală” de voci, interese și valori. Comunitatea captează pulsionile individuale, făcând din ele fapt social. Instinctele se rezolvă în semne colective, legitimate ca enunțări morale. În acest proces de transfigurare a fatalității sangvine, jocul patimilor dezlănțuite se integrează natural într-un discurs al datoriei și al valorii. Această articulare morală explică reacția omogenă a personajelor. Reprezentări care trec dintr-o vorbire în alta, regăsindu-se la toți eroii romanului, ilustrează patima ca pe un model de conduită. Acesta e sensul comparației mereu reluate dintre Lulu și zeița Venera. Prin recursul la figura divinității antice, instinctualitatea e pusă în efie, ca un ideal. „Femeile frumoase, spune Ciprian, ar trebui înălțate în rândul marilor simboluri ce guvernează civilizația umană”<sup>39</sup>. În raport cu acest ideal se deduce ce „trebuie” să facă Lulu; el prescrie patima ca un imperativ moral. De aceea, ca să o convingă pe Lulu să cedeze, bărbații se străduiesc să îi trezească un simț al datoriei („deșteaptă-te, Lulu, nu întârzia!”, o îndeamnă Diomò<sup>40</sup>), privind fatalitatea sangvină ca o valoare a conștiinței. Sexualitatea se concepe, paradoxal, ca o etică: „trebuie să-ți împlinești mernirea” îi spune Ciprian<sup>41</sup>.

Reprezentările instinctualității, ridicate la nivel etic, vor fi necesar formulate ca valori împărtășite. Autoritatea morală pe care o capătă libidoul nu poate fi disociată de o reprezentare discursivă de largă circulație. Ea atestă valoarea socială pe care fatalitatea sangvină a căpătat-o. Discursul e cel care, prin capacitatea lui repetitivă, așază pulsionile în centrul comunității, ca locuri morale. Pentru Lovinescu, corul și legea morală delimitează în interiorul romanului un domeniu al locului comun. Toți trebuie să se regăsească în jurul imperativului moral. În mod firesc, „Nu mai sunt tineri!”, reprezentare nostalgică a resurselor virile ale comunității, va fi reluat de mai multe personaje. Romanul se deschide cu replica lui Còlea Malinof: „O voce profundă cu vibrații metalice răsună brusc dintr-un colț al cazinoului: *-Nu mai sunt tineri!*”<sup>42</sup>. Vorbele sunt repetate de Còlea de câteva ori la rând: mai întâi „lovind cu pumnul greu în măsura de lac”, apoi „scoțând sunete sălbatece din gâtlejul de erou homeric”. Calificată imediat drept „memorabilă”, replica e reluată apoi de mai multe ori pe parcursul romanului, în câteva variațiuni. O rostește Artemiza Vardali: „prin gând îi trecu însă vorba Cneazului: « nu mai sunt tineri! », pentru ca, privindu-și fiica în care nu se regăsește, să o varieze în « nu mai sunt fete!”<sup>43</sup>. O repetă Alexis Diomò:

„Avea dreptate cneazul când spunea că *nu mai sunt tineri!*”<sup>44</sup>. Dar, mai ales, și înaintea celor doi, reproduce aceste cuvinte Maestrul Ciprian, după ce a invocat tragedia lui Euripide, fiindcă răspunsul corului întârzie în continuare: „Și cum nici de data aceasta nu-i răspunse nimeni, exclamă, răsucindu-se pe tocuri: « îmi vine să repet și eu vorba memorabilă a Cneazului: nu mai sunt femei! nu mai sunt femei!... »”<sup>45</sup>.

\*

Insistența asupra calității memorabile a replicii lui Còlea circumscrie, în mod explicit, o dimensiune estetică. Nu se rețin ca „memorabile” decât expresiile structurate simetric, în care se insinuează un raport (opозиție, analogie, gradație etc.) între noțiuni. Memorabil e, de aceea, un proverb ori un refren. Nu avem de-a face, așadar, cu simpla repetiție a unei sintagme, ci cu percepția unei calități formale. Ciprian care repetă vorba Cneazului vibrează de fapt la alcătuirea ei muzicală. Ceea ce compune el („nu mai sunt femei”) e o variație pe melodia sintagmei originale. În același fel reacționează Artemiza care ritmează în ison „nu mai sunt fete”. În „nu mai sunt tineri” personajele nu resimt atât precizia unui mesaj, cât linia muzicală a unui clișeu. Undeva, Lulu explicitează recunoașterea unei structuri verbale fixe. Lui Còlea, care se tânguie „nu mai sunt tineri”, ea îi răspunde: „-Ah! Cneazule, unde-s vremurile de atunci!”<sup>46</sup>. Trimitere transparentă la *Ballade des dames du temps jadis*, replica lui Lulu traduce practic versul celebru *où sont les neiges d'antan...* De altfel, Andrei Leriau nu ratează referința livrescă și o plasează pe Lulu în cadrul poemului lui Villon: „cine-i doamna care regretă trecutul?” îl întreabă el pe Ciprian.

Asocierea pe care o face Lulu e revelatorie: *nu mai sunt...* este de fapt un *unde sunt...* Lovinescu face variațiuni pe marginea unui topos medieval ilustru. *Ubi sunt* e ultima mare figură care în tradiția europeană are puterea de circulație a topoilor antici. Observația e interesantă în măsura în care introduce o justificare suplimentară pentru recurența excepțională a replicii lui Còlea. Privit astfel, oricât ar părea de neverosimil, „nu mai sunt tineri” este un leitmotiv care trece dintr-o gură în alta prin forța tradiției poetice. Còlea, Ciprian, Artemiza, Diomò își transmit unul altuia un motiv liric înainte de a-și transmite o idee.

Trebuie să remarcăm complexitatea sintagmei construite de Lovinescu. Ea nu se poate descrie într-un cadru unic: din punctul de vedere al temei, „nu mai sunt tineri” indică orizontul instinctualității, denumind o nostalgie a virilității; din perspectiva valorii sale comunitare, expresia are vocație etică – prescrie și condamnă –, împrumutând caracterul imperativ al legii morale; în sfârșit, din unghiul circulației sale, sintagma se propagă în baza unui resort estetic, datorită naturii sale de clișeu. Această împletire de valori devine esențială pentru funcționarea universului fictiv lovinescian. Legea morală, cea care justifică drama lui Andrei Leriau și sacrificiul său tragic, reclamă suportul clișeului. Între actul de justiție atribuit corului și calitatea estetică a replicii sale se stabilește o relație subterană, dar solidă și constantă. Prescripția, interdicția, puniția – specifice acțiunii morale pe care o asumă „corul” – se execută printr-un gest artistic și au drept rezultat o „operă”. Astfel, după ce pronunță sintagma de condamnare a lui Leriau, „nu mai sunt tineri”, Còlea se retrage la o parte, pentru a „privi împăcat opera cuvântului sonor”<sup>47</sup>; împăcarea corespunde, evident, nu actului de justiție, ci transferului său în planul realităților estetice.

Condamnându-l pe Lerian, personajul trăiește o experiență a frumosului și face gesturile pe care le presupune contemplarea unui obiect artistic. Ceva mai târziu, Ciprian încearcă o satisfacție similară în fața unei replici care își proiectează efectul, asemeni unui act estetic, prin desăvârșire: „aruncase cuvântul ce avea să-și desăvârșească opera obscură și îndărătnică”<sup>48</sup>.

\*

Într-un studiu mai vechi asupra romanelor lovinesciene<sup>49</sup> care comentează și cele două texte din anii '20, *Lulù* și *Comedia dragostei*, Ioan Holban propunea conceptul de „fatalitate literară” pentru a descrie comportamentele determinate de expresii livești consacrate. Lulu, căreia i se spune „Veneră”, ori „păpușă de Nürnberg”, ori „Fecioară în așteptarea Bunei-Vestiri”, acționează în funcție de clișeele care o califică. Manipulată de simple vorbe, ea asumă conduita unei femei fatale ori, dimpotrivă, își regăsește inocența. Sub puterea memoriei literare, personajul își adaptează comportamentul și își modelează natura. Se poate spune despre aceste relicve culturale că induc o necesitate în raport cu conduita eroilor; ele creează o obligație de adecvare, o nevoie irepresibilă de transpunere a prescripției verbale. „Fatalitatea literară” descrie caracterul inevitabil al literaturii în destinul personajelor lovinesciene<sup>50</sup>. Cu această semnificație, conceptul se aplică tuturor romanelor pe care criticul le-a scris între 1920 și 1937, adică și textelor din ciclul *Bizu* (1932-1937), și celor din ciclul eminescian (1934-1935).

Conceptul suportă însă și o interpretare semantică mai restrânsă, a cărei valoare se limitează la romanul din 1920 și la variantele sale. Fatalitatea nu conotează doar inevitabilul, ci, prin sensul de bază, denotă intervenția divină. Jucând pe acest dublu sens, putem spune că în *Lulù*, nu e vorba numai de inevitabil, ci și de supranatural. Predeterminarea livrescă a acțiunilor și caracterelor se înscrie în roman ca parte a unui scenariu mistic, ca expresie a unei predestinări tragice. În esență, o asemenea deplasare a „fatalității literare” nu schimbă mecanismul de proiecție a clișeului în existența personajelor. Andrei Lerian e terorizat de replica lui Còlea, „nu mai sunt tineri”, tot așa cum Lulu e provocată de apelativul „Veneră”. Singura diferență ține de felul în care e percepută autoritatea clișeului. Existența unui „cor” care să asume la unison condamnarea lui Andrei Lerian conferă o justificare a influenței pe care cuvintele o au asupra personajului. Inspirat de o ordine divină și consacrate prin rostire colectivă, enunțurile corului reprezintă, în cadrul convenției tragice angajate de *Lulù*, o prescripție implacabilă a sorții eroului. Sursa cuvintelor, evocând o realitate mistică și un consens comunitar, le asigură puteri absolute asupra lui Andrei Lerian și explică, fără rest, teama pe care acesta o resimte. De aceeași natură e teroarea pe care o trăiește difuz Oedip ascultând vorbele oracolului „îți vei ucide tatăl și te vei căsători cu mama ta”. Eroul știe că, odată rostite, cuvintele acționează asupra destinului său ca un agent al dezagregării; eficacitatea nocivă a cuvintelor face parte din țesătura de legi care îi guvernează universul. Tragedia creează un spațiu în care cuvintele influențează destinul personajelor, tot așa cum constituie o lume a eroilor excepționali sau a deznodământului catastrofic. Forța verbală prescriptivă stă înscrisă în convenția poetică a universului tragic ca o condiție a desfășurării specifice a mimesisului.

Angajând cadrele tragediei în *Lulù*, Lovinescu a implicat o justificare tare a „fatalității literare”; prin comparație, romanele ulterioare vor ilustra forța cu-

vintelor fără să o legitimeze. O mișcare se simte aici în jurul aceleiași teme a literaturii care determină viața. Convenția tragediei permite conceperea diferită a „fatalității literare”, deschizând o perspectivă spre istoria internă a unei idei lovinesciene. Analizând componenta tragică a romanului din 1920, facem de fapt arheologia unei obsesii.

Pe de o parte, în *Lulù* găsim urmele unei geneze care leagă reflecția în marginea clișeului de formația clasicistă a criticului. Tragicul anticipă, în acest roman de tinerețe, toate reperatele între care Lovinescu va gândi mai târziu acțiunea literaturii ca poncif. Temele prin care „fatalitatea literară” se va ilustra în romanele anilor '30 se regăsesc în *Lulù* și se pot descrie prin evocarea componentei tragice a narațiunii. Atât pre-determinarea unei acțiuni prin forța premonitoare a cuvintelor, cât și sensul negativ al acestei anticipări sunt prevăzute de convenția tragediei. Chiar mai mult, prin intervenția corului, împrumutat direct din constrângerile dramaturgiei antice, Lovinescu a explorat posibilitatea rostirii colective a unor replici articulate leitmotivic, anunțând astfel scenele construite savant în romanele ulterioare, prin reunirea unor grupuri mari de personaje în jurul unor sintagme livrești enunțate ceremonios și trecute din gură în gură. E ca și cum criticul ar fi intuit puterile clișeului odată cu descoperirea universului tragic; ca și cum, în punctul inițial, posibilitatea clișeului ar fi legată în mod necesar de formele tragediei. Observația e interesantă pentru că explică aspectul dramatizat al „fatalității literare”: clișeul se manifestă în lumea personajelor lovinesciene prin declamare, posturi hieratice, ritualizare, implicând, aproape întotdeauna, o punere în scenă. Aceeași constatare a relației strânse dintre resursele poncifului și convenția tragediei lămurește, poate, de ce Lovinescu nu și-a simțit creația romanescă legată de formele moderne ale literaturii, ci tributară, în esența ei, unei expresii poetice inactuale și inadaptate.

Pe de altă parte, comparația dintre *Lulù* și romanele ulterioare dă sensul unei evoluții care se petrece prin de-motivare. Perpetuată în formule tot mai rafinate ale romanului lovinescian, „fatalitatea literară” își pierde cadrul tragic care o explica, dezvoltându-se – paradoxal – prin amputare. În decursul a 17 ani, de la *Lulù* până la ultimul volum din ciclul *Bizu*, Lovinescu abandonează structurile care legitimează prezența clișeului și impactul lui asupra personajelor. Pe scena romanelor din anii '30 figurează o forță a cuvântului care interferează nejustificat, în genul mecanicii dezarticulate a prozei absurde, cu comportamentele și sentimentele eroilor. Care e semnificația unei asemenea evoluții pe dos? Problema se poate lămurii din perspectiva valorilor pe care le evocă „fatalitatea literară”. Chiar dacă mecanismul prin care cuvintele determină acțiunea personajelor e, în esență, același, și în *Lulù*, și în romanele lovinesciene târzii, valoarea acestui mecanism e diferită. Ajunge să observăm încărcătura culturală care stă în spatele sintagmelor livrești din *Lulù*. Justificate printr-o convenție, clișeele simbolizează ordinea care le legitimează. Replica lui Còlea, „nu mai sunt tineri”, evocă cadrul mental în care acționează, reprezentarea unei comunități și, de ce nu, o imagine a lumii. Ea vorbește despre posibilitatea unei colectivități definite naturalist de forțele eredității și ale degenerescenței. Cuvintele care îl terorizează pe Andrei Lerian poartă cu ele un întreg orizont de reprezentări, amintind de elanul vital, de dreptul speciei, de forța sângelui, adică tocmai de valorile care justifică acțiunea poncifului asupra personajului. Reflecția în marginea clișeului rămâne prizonieră a cadrului care o instituie, așa cum *hybrisul* și *catharsisul* sunt teme captive ale orizontului tragic. „Fatalitatea literară”, integrată unui dispozitiv legitimant,



reflectă arhitectura unui univers ficțional și valorile unui orizont mental. În absența unei asemenea motivații, ea proiectează, în stare pură și nelămurită, o forță a cuvântului. În istoria internă a propriei sale idei, Lovinescu a renunțat la cadrul care făcea din „fatalitatea literară” o condiție a universului ficțional, preferând să deschidă un spațiu necircumscris, în care puterea cuvântului să se desfășoare inexplicabilă și neliniștitoare.

---

<sup>1</sup>E. Lovinescu, *Lulù*. Roman, București, Alcalay, 1920.

<sup>2</sup>Cf. *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în prezent*, București, Editura Academiei, 2004.

<sup>3</sup>E. Lovinescu, *Viața dublă*. Roman. Ediție definitivă, București, Editura „Ancora”. S. Benvenisti & Co., 1927.

<sup>4</sup>E. Lovinescu, *Viața dublă*, București, Alcalay, 1936, Colecția „Biblioteca pentru toți”, nr. 1415-1416.

<sup>5</sup>*Bizu* (1932), *Firu-n patru* (1934), *Diana* (1936), *Mili* (1937), *Acord final* (1974).

<sup>6</sup>*Mite* (1934), *Bălăuca* (1935).

<sup>7</sup>Piesa rămâne în manuscris până la ediția de *Opere* din anii '80 (Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. V, *Teatru*, București, Minerva, 1988, ediție și note de Eugenia Tudor-Anton).

<sup>8</sup>Premiera piesei *Lulù* a avut loc în seara zilei de 14 decembrie 1923 (stagiunea 1923-1924).

<sup>9</sup>Hortensia Papadat-Bengescu, interviu în *Rampa*, an VII, nr. 1841, 14 decembrie 1923, semnat „Styx”.

<sup>10</sup>Dramaturgul german Frank Wedekind concepe o trilogie *Lulu* (1895), realizată în final ca bilogie și incluzând piesele *Spiritul pământului* și *Cutia Pandorei*. Teatrul lui Wedekind se bucura de succes la noi încă din 1917 când au loc primele reprezentații (compania Marioarei Voiculescu, la „Teatrul Modern”, cu un spectacol jucat sub titlul *Șarpele*). Natura dionisiacă și elementaritatea acestui personaj trebuie să fi oferit prilej de discuții în cercul de la Sburătorul, căci nu doar Lovinescu și Hortensia Papadat-Bengescu îi resimt influența. Octav Șuluțiu publică și el, în 1929, un fragment de roman cu titlul *Lulu* („Cuvinte literare”, anul I, 1929, nr. 1, p. 19-20), iar Alice Voinescu îi consacră dramaturgului german un vast studiu (*Aspecte din teatrul contemporan*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941).

<sup>11</sup>*De peste prag*, dramă în trei acte, Ploiești, 1906, pentru care i se refuză lui Lovinescu punerea în scenă.

<sup>12</sup>Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 215.

<sup>13</sup>E. Lovinescu, *Lulù*, p. 4; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 215.

<sup>14</sup>E. Lovinescu, *Lulù*, p. 15.

<sup>15</sup>Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 217.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 258.

<sup>17</sup>„Ședeau cu toții într-un mic salonaș: un colț intim, înconjurat din trei părți cu divanuri joase în jurul mesuțelor turcești, lucrute în fine sculpturi și încrustații de ivoriu. În mijlocul salonașului, pe o coloană sveltă, se înălța simbolic Venera Mediceică. Lulu se legăna în fotoliu; ceilalți luau ceaiul pe mesuțe. Numai Ciprian se primbla, încordat, ca întotdeauna. Pe divanul scund, rezemat între două perine mari, Andrei privea cu încântare colțul armonice ce încadra atât de bine la Lulu. Ochii îi lunecau de alungul palicioarei de palisandru ce trăgea un chenar în jurul odăiei, cu volumașe legate în alb;

deasupra, mici panouri cu acuarele alternau cu arcuri de lemn capitonate cu atlas roz. Prin ușa din fund se zăria camera de culcare” (E. Lovinescu, *Lulù*, p. 61).

<sup>18</sup>Lovinescu, *Lulù*, p. 13,15; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 248.

<sup>19</sup>Lovinescu, *Lulù*, p. 9,14; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 250.

<sup>20</sup>Lovinescu, *Lulù*, p. 15, 35; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 227.

<sup>21</sup>Lovinescu, *Lulù*, p. 36; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 217, 236.

<sup>22</sup>Lovinescu, *Lulù*, p. 34; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 219.

<sup>23</sup>Lovinescu, *Lulù*, p. 158; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 222.

<sup>24</sup>Lovinescu, *Lulù*, p. 4; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 215.

<sup>25</sup>Lovinescu, *Lulù*, p. 6; la Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 215.

<sup>26</sup>Se mai pot menționa și alte aspecte ale teatralității exterioare pe care o selectează Hortensia Papadat-Bengescu în romanul lui Lovinescu. Focalizată în fiecare moment asupra unui personaj sau unui grup de două-trei personaje situate în centru, narațiunea lovinesciană le urmărește, difuz, pe toate celelalte, intrând sau ieșind din scenă, în reacțiile verbale, gestuale sau faciale pe care le au în raport cu ceea ce se întâmplă în centru. Perspectiva asupra personajelor este evident tactică, degajând semnificațiile din interacțiuni pe scenă deschisă, nu din sondaje interioare. Însă nu ne-a interesat epuizarea acestui mod al teatralității, cât indicarea unei posibilități de dezvoltare a textului lovinescian.

<sup>27</sup>Într-o cronică la reprezentarea scenică a piesei *Lulù*, în 1923, D. Nanu observa această transformare a personajului lui Ciprian în piesa Hortensiei Papadat-Bengescu și o considera benefică prin renunțarea la excesul de lirism și emfază și prin eliminarea tiradelor gongorice (apud. Hortensia Papadat-Begnescu, *Opere*, V, p. 451-452).

<sup>28</sup>E. Lovinescu, *Lulù*, p. 21.

<sup>29</sup>*Ibidem*, p. 23.

<sup>30</sup>*Ibidem*, p. 24.

<sup>31</sup>*Ibidem*, p. 26.

<sup>32</sup>*Ibidem*, p. 32.

<sup>33</sup>*Ibidem*, p. 31.

<sup>34</sup>*Ibidem*, p. 26.

<sup>35</sup>*Ibidem*, p. 32.

<sup>36</sup>*Ibidem*, p. 79.

<sup>37</sup>*Ibidem*, p. 9.

<sup>38</sup>*Ibidem*, p. 8.

<sup>39</sup>*Ibidem*, p. 87.

<sup>40</sup>*Ibidem*, p. 164-165.

<sup>41</sup>*Ibidem*, p. 47.

<sup>42</sup>*Ibidem*, p. 3.

<sup>43</sup>„Artemiza o privi pătimașă. [...] Cleo părea rece și nepăsătoare... Nu mai sunt fete!” (*Lulù*, p. 40).

<sup>44</sup>*Ibidem*, p. 82.

<sup>45</sup>*Ibidem*, p. 32.

<sup>46</sup>*Ibidem*, p. 7.

<sup>47</sup>*Ibidem*, p. 7.

<sup>48</sup>*Ibidem*, 60.

<sup>49</sup>Ioan Holban, *Proza criticilor*, București, Minerva, 1983, p. 57 și urm.

<sup>50</sup>Plecând de la observația că personajul lovinescian nu se mișcă liber pe scena romanului, criticul ieșean folosește „fatalitatea literară” doar ca pe o situație particulară, în ordinea mult mai generală a „fatalității”. Cuvintele nu sunt decât una din pârghiile prin care personajul lovinescian e pre-determinat (sau, cu termenul folosit mai frecvent de Holban, „activat”). Cu aceeași funcție, Holban investeste peisajul (de pildă o „natură feminină” din *O dragoste florentină* sau decorul citadin în *Aripa morții*, p. 50), sau chiar manifestările omnipotente ale autorului (p. 57).

NICOLAE ROTUND

## Preot Traian Moșic – *Din cele trăite printre oamenii de la izvoarele Jiului*

Într-o carte ca *Din cele trăite printre oamenii de la izvoarele Jiului* de preotul Traian Moșic<sup>1</sup> pare dificil pentru început să delimitezi factorul emoțional de cel rațional. Spre sfârșitul lecturii, instructive și agreabile, o spun dintru început, vei da peste câteva consemnări ale autorului, ce limpezesc și dau răspuns inevitabilelor întrebări, într-un epilog, datat „10 ianuarie 1980 – Petroșani”: „Când scriu aceste rânduri am 70 de ani, 6 luni și 10 zile. Mă grăbesc să scriu și am foarte multe de scris și nu știu de le voi așterne în rânduri până nu mor. Nu pentru că au o valoare deosebită aceste amintiri, doar mi-au oferit mie și hârtiei gânduri despre oameni, despre cele multe pe care le-am purtat în suflet cam 30-35 de ani... A le retranscrie, revedea, corecta nu mai am vreme și nici răbdare. Poate careva dintre copiii mei va avea răgazul să le citească. Nu știu, am scris prea multe despre mine și aș fi vrut să mai scot și alte multe amintiri mai legate de viață și neamul din care m-am ridicat.” Și într-o ultimă consemnare: „Astăzi vor fi altele, oameni de prin satele orășenite astăzi, nu mai au preocupări despre cele ce am încercat eu a le descrie. Așa că bune, rele, sunt autentice...” Cei trei copii rămași în viață – Teodor, Dan Ioan și Ulpia Maria – se dovedesc, iată, vrednici de părinții lor și strâng însemnările protopopului Marcu Ulpui Traian Moșic într-un volum omagial ocazionat de trecerea unui veac de la nașterea acestui călăuzitor de spirite de la izvoarele Jiului. Deși discreția lui Dan Ioan Nistor, unul dintre cei mai sensibili poeți religioși ai vremii noastre, este de toată stima, meritul precumpănitor îi revine neîndoielnic, ca om al literelor. De altminteri, prezenta inițiativă se adaugă celei anterioare de recuperare a poeziilor mamei, Cornelia Moșic, într-un volum comun al celor doi, *Când numai duh vom fi / Liniștea de inserare*, la aceeași editură, în 2006. Remarcăm atunci că sensul poeziei acesteia se află și în viață, convinsă, desigur, că Absolutul este doar al Domnului, cel ce i-a dat harul poetic, că interogația, melancolia trecerii lasă locul unor versuri de notație, pentru ca în poema de final respirația să-și recapete suflul pentru marea călătorie a întregirii: „Sub micul rug, / lângă icoană/ răsuflarea/ să-mi

<sup>1</sup> Ex Ponto, Constanța, 2009

fie blândă,/ fără de teamă,/ să nu-mi pară/ pământul vremii/ greu,/ când mă voi/ adăuga/ în neamul meu”. Astfel putem spune că lucrarea iubirii de părinți este acum întregită.

Ce este această carte? se poate întreba, pe bună dreptate, cititorul. Este un album din care, parcă, ne privesc oameni ai altor timpuri, un mozaic de memorialistică, genealogie, etnografie, folclor, legende, obiceiuri, schițe monografice ale unor lăcașuri de cult, literatură. Autorul pare când că flanează, când ne invită la o incursiune dramatică într-o atmosferă reavivată. El este un autentic intelectual al locului, un cronicar ce se hrănește din matricea veșnic dătătoare de vigoare, inspiratoare. Să nu uităm că multe întâmplări și evenimente se petrec în perioada interbelică, perioadă marcată de un puternic suflu al specificului național. Cultul valorilor tradiționale, al slujitorilor lor, pentru Iorga, Nichifor Crainic este veritabilul stindard al unei mari părți din intelectualitate. Aș zice că spiritul lui Herder reînvie, ca și cel al lui Hegel. Se mizează pe valorificarea modelelor autohtone, pe mitul etno-național. Putem spune că în spirit herderian se amplifică încrederea în poporul care rămâne permanent tânăr, puternic. Nici părintele Traian Moșic nu este străin de această atmosferă, dar se detașează în multe privințe, sfidează, parcă „regula jocului”. Evidențiază valorile individuale, este dezinhibat chiar când în centrul faptelor prezentate se află el însuși, fiindcă nu dorește să apară desăvârșit în fața celor ce-l vor urma. Dovadă sunt nenumăratele renghiuri, „mișelii”, pe care le-a jucat cunoscuților mai apropiați și în junețe, și familist fiind. Amator de asemenea păcăleli, ipostazele sunt numeroase și ne relevă o personalitate complexă. Când sobru, ținându-și cuvântările în diverse prilejuri festive, când petulant, când incisiv, când melancolic ori îndurerat, știind, însă, cu rapiditate să treacă peste asemenea momente.

Genealogia își are rădăcinile cunoscute pe la jumătatea secolului al XVII-lea, stră-străbunicul mamei fiind Preda Ștefoane-Ștefu, venit din valea Someșului și stabilit în zona Petrelei. Mai toți urmașii au fost longevivi. De la începutul secolului al XIX-lea apar primii intelectuali ai familiei, numărul lor crescând în timp: învățători, preoți, profesori, ingineri. Tatăl, Dan Moșic, a fost țăran din Cimpa-Lunca de Sus, cu dragoste pentru învățătură, astfel că toți cei trei băieți au urmat școli superioare. Traian Moșic consemnează: „Era unicul caz printre momârlanii de pe Jii, ca din aceeași casă, trei copii cu vârste foarte apropiate, să facă școală..., și au făcut, dar răsplătă mai acătării pentru bieții noștri părinți nu am fost în stare să le dăm, să le putem mângâia bătrânețile.” Când părinții i s-au stins din viață – mama în 1960, la 83 de ani, și tatăl în 1962, la 84 de ani, preotul era închis „ca uneltitor împotriva ordinii publice”. Este o arhondologie a unei familii aparținând celei mai nobile clase sociale, țăranimea, nefalsificată, din rândurile căreia s-au ridicat cei mai mulți dintre învățații noștri de mai târziu, care s-au străduit să nu lase în uitare trecutul. Strădania preotului Traian Moșic este de toată lauda.

Însemnările au două perioade de redactare. Astfel, *Jurnalul meu personal*, cu subtitlul „Frânturi de gânduri de pe băncile copilăriei până la altarul bătrâneții” este datat 1934 – noiembrie. Autorul, student în anul al IV-lea la Teologie, abandonează după câteva luni. Alte întâmplări împletesc consemnările din tinerețe cu reflecțiile senectuții, căci, aflăm din precizarea făcută de redactor, „Jurnalul – amintiri a fost scris între anii 1980-1982, la vârsta de 71-73 de ani, de Preotul Traian Moșic care a fost chemat la Domnul în ziua de 18 aprilie 1984, miercurea din Săptămâna Patimilor Mântuitorului.”

Refăcând itinerariul unei excursii din iunie 1931 prin țară, își amintește de un episod petrecut în Constanța, unde și-au cumpărat fesuri și prin satele următoare „lumea scuipa după noi zicând: «De unde dracu au năvălit atâția turci...»”. Spre finalul rememorării episodului, notează: „Acestea le-am scris acum șaiszeci de ani (consemnate în carnețele, păstrându-și, așadar, intactă autenticitatea, n.n.)... Sigur că azi aş scrie altfel.”

Cei dintâi învățători, „primii învățători confesionali”, erau chiar preoții ortodocși, ridicați din rândul țăranilor băștinași. De numele unora dintre ei sunt legate adevărate legende. Un anume Popa Ianăș Tâncă adăpostea în biserica din Maleia caii pe care îi furau haiducii, prietenii săi. După ce le întorceau potcoavele îi trimiteau noaptea, când era bezna mai mare, peste munți, în Gorj, la rudele popii, unde veneau amatorii din localitățile învecinate. După o inscripție pe un pietroi dezgropat în Maleia cu vreo patru decenii în urmă, Popa Ianăș Tâncă ar fi murit în 1879. Se mai zvonea că haiduci din zona Petrilei aveau bune relații, de colaborare, cu lancu Jianu. Trebuie să recunoaștem că asemenea vești, îndeosebi popă gazdă de hoți de cai chiar în sălașul lui Dumnezeu sunt fabuloase. N-ar fi de mirare ca I.L. Caragiale, care a publicat în 1898 nuvela *În vreme de război* să se fi inspirat tocmai din aceste legende. Un coborâtor din neamul Moșic a fost popa Ion, care „a intrat în legendă cu numele de «Popa Preda»”, bărbat frumos, „talentat la cântare, la beutură, la bațjocuri și la bățai”. Mergea însoțit de un frate, cântăreț, și în situații dificile se dovedeau ambii buni mânuitori de „boată”.

Pentru preotul Traian Moșic toposul petroșenean este soclul pe care sunt înălțate legendele și miturile, cele mai multe pornite din obiceiuri, din întâmplări, ca și din imaginația oamenilor. Unele au rezistat eroziunii vremii, altele au fost îngropate sub privațiunile istoriei, îndeosebi ale forțatului proces de urbanizare. Desigur că unele pot avea un caracter generalizator, sunt în afara unui anume cronotop, sunt altele marcate de semne ce țin de specificul zonei. Am în vedere obiceiurile legate de viața ortodoxă, de muncile câmpului, de activitatea economică și socială, de momentele sempiternе existențiale, eresurile, strigăturile și zicalele cu finalitate morală și moralizatoare ș.a. Pentru ca să nu fie uitate, autorul le amintește, le narează, le analizează, le decodifică, căci mai nimerit decât preotul ori învățătorul cine ar fi pentru o asemenea lucrare? Om citit, dotat cu simțul echilibrului, bun povestitor știe să selecteze ce e specific zonei, să le transmită păstrând esențialul în descriere, sensul adânc dar și făcându-le agreabile, improvizând el însuși și îmbogățind zestrea spirituală a zonei. Dintre evenimentele populației din Lonea „bătutul dobei” se bucura de atenție deosebită, fiindcă se făceau anunțuri importante. (Doba se bătea în locurile cu audiență bună). Dobașii erau slujbași ai primăriei, aveau, așadar, prestigiu. Cei mai mulți erau localnici, cunoșteau noutățile și mascat difuzau picanteriile. Când se anunță că la cinematograful va rula un film cu Greta Garbo, cel care face difuzarea împletește realitatea spectacolului cu aceea a locului, de unde rezultă un mesaj ce stârnește ilaritatea tuturor ascultătorilor: „Astă-seară și mâine seară (rulează) se regulează Veta lui Barubu... Prețurile în față 2 lei, înapoi 3 lei, în picioare 1 leu.” Efectul este asigurat, umorul consolidează buna dispoziție generală. Nu-i de mirare că oamenii au solicitat „să-l mai trimită pe Dan Tirc cu doba”. Sunt prezentate amplu obiceiuri de la naștere, nuntă, moarte. Pentru cei din alte părți, unele obiceiuri legate de moarte par un veritabil spectacol clovneresc, când actorul este chiar mortul manipulat cu sfori ca un manechin. Neștiind adevărul, lumea se sperie, se face îmbulzeală, apar poveștile despre strigoi, fapte incredibile

(dar încă prezente și azi în anumite locuri). O bătrână e dezgropată a doua zi și cei care asistă văd că moarta „era întoarsă pe o dungă și roșie la obraz. Gheorghe i-a băgat un cuțit în inimă și a acoperit-o din nou cu pământ”. Superstițiile sunt numeroase și trebuie să ții seama de ele, să nu le calci în-vățătura, altfel îți merge rău. Mai toate prevestesc nenorociri și primejdii gospodăriile oamenilor, le aduc pagube. Cu anumite variații, sunt aceleași ca în alte zone, au o largă circulație. Sunt și multe ceremonii unde se celebrează, în diverse ocazii, mersul finilor la nași. Obiceiul este vechi și se păstrează același, cu neînsemnate modificări impuse de starea economică. Întâlnirile se desfășoară sub semnul buneii dispoziții: „Voișia, vorbele frumoase, amintiri din îndepărtatele tinereți, prilej de sănătoase tradiții românești și creștinești. Primul păhar se vărsa pentru cei ce nu mai sunt din partea nașilor, a finilor”. Și „frățiile de cruce” prilejuiesc ocazii de întrajutorare, de petrecere, de relații pașnice. Ne aflăm parcă în lumea *Amintirilor* lui Creangă: „Am văzut zeci de sănii, cu zeci de cai sau care de fân la casa unuia dintre frați. Dacă nu pot veni toți frații la clacă, roagă pe un vecin sau vreunul dintre neamuri să vină. Cel căruia i se face claca dă băutura și o masă, prilej iarăși de petrecere, după ce li s-a dat cailor nutreț de către gazdă. Către dimineață, a doua zi, pleacă cu toții voiși și mulțumiți pe la casele lor.” Multe dintre sărbători își află începuturile în vremea precreștină, ca de ex. *Nedeile* care se țin „fie în satele noastre jienești, fie în poienile de la poalele munților, obicei păstrat cu mare sfințenie.” Sărbătoarea a constituit subiectul unui roman *Nedeia din Poiana Miresei*, I-III, București, 1955-1964, de Nicolae Deleanu, activist și publicist socialist, modest și ca structură, și ca valoare literară, departe de concluzia prefațatorului celei de a doua ediții, din 1968, Valeriu Râpeanu, conform căreia „rămâne un roman de o trainică factură epică.” Interesante sunt observațiile din subsolul paginii făcute la întâlnirea cu autorul cărții. Preotul și fratele său Ilie, student al lui Nicolae Iorga și bursier la „Academia di Romania” din Roma, profesor de istorie, sunt rugați să nu intervină căci organizatorii mizau pe un succes absolut. Observațiile vizau și curențele documentaristice, și „forțarea internaționalismului nedeilor”. N-au intervenit, dar au făcut observații pe carte. Ca în *Ion* al lui Rebreanu, și aici jocul, nu de puține ori, datorită strigăturilor caustice, se sfârșea „cu bătaii, cu capete sparte de boate, cu femei de multe ori țipând, fiind ele învinovățite că, vezi, Doamne, o jucat prea mult cu ahăla, că se tot uita în ochii lui, mai ales după ce au băut băuturi amestecate aduse, fiecare, de acasă, în uiege, sticle, plosci etc.” Preotul Traian Moșic vede panoramic întreg spectacolul. Veneau cetele din diferite locuri, însoțite de fluierași, „dar și alții cu viori, clarinete, saxofoane, țigani cu ale lor cimpoaie și viori și începeau jocul. Mălăienii de-o parte, jjețenii separat, petriilenii, livezenii; fiecare joc, aparte, cu fluierașii lor.”

Obiceiul Pițărăilor, obicei momârlănesc, un colind în ceată de flăcăi, cel al aprinderii de focuri pe dealuri în noaptea de miercuri spre joia mare, strigătul peste sat Auș-Măre (o invocație a strămoșilor, echivalentă cu „măi (stră)moșule”), alte obiceiuri legate de îndeletnicirile gospodărești etc., unele pierdute, altele practicate dau sentimentul unei mișcări permanente, de dinamism, de debordare vitală. O forfotă coordonată de nevoi colective și individuale, o umanitate marcată de bucuria vieții. Fire puternică, optimistă, autorul își bucură anii târzii prin aceste retrări care să lumineze și să încălzească întreaga viață. Cu discreție și demnitate amintește momentele dramatice prin care a trecut, și nu puține într-o existență de peste opt decenii care a cunoscut seisme sociale violente, pentru ca să lase din nou locul întâmplărilor tonice.

El însuși este autor, narator, personaj, actor real, ce nu se vrea construit cu dinadinsul. Lectorul are senzația firescului, nimic nu-i forțat, totul curge normal cum normale par și accidentele individuale care nu opresc mersul vieții, ci doar îl încetinesc un timp. Oamenii își revin, își poartă anii cum își poartă imaginea întipărită în memoria celor din jur, cu numele și porecele care în registrul oral al stării civile le-au înlocuit pe cele dintâi. Pentru ei regiunea este un axis mundi, căci are istoria ei proprie, individualizată, are identitate. A lui Țopea, Pe-e mamei, Uțaru, Tuțu, Păpălău, Mâglă, Șomăcu, Cae, Papălaşcă, Buciuului, a lui Iapă, a lui Bese-rece, Sâia, Zăgărau și alții asemenea, împreună cu Nicu Bălănescu, creator de versuri în stil popular, Răducă și Ion Cioarcă, meșteri în făuritul fluierelor, învățătorul Petru Ștefoane Preda, preoții Constantin Zoican, Atanasie Daju, Mihai Munteanu, Coriolan Drăgan, Traian Moșic și membrii familiei sale, oamenii din fotografie duc greul și bucuria vieții, îi țin echilibrul, sunt cei care din persoane devin personaje. Avem de-a face cu o funcțională mecanică a memoriei de refacere a gesturilor și a situațiilor spre a conferi verosimilitate. S-a construit o lume pe care „a mobilat-o”, adică a prezentat fapte din ținutul Peroșaniului, în perioada interbelică (în cea mai mare măsură), a pus în mișcare personajele. Apoi, cum spune Umberto Eco, cuvintele vin „aproape de la sine”. Este ceea ce face preotul Traian Moșic prin „povestirile” sale, care are intuiția construcției lor și numeroase lecturi menite să-i susțină demersul. Un „osebit”, ca personaj, este Antonie Matei Solomonarul, „un bătrânel mărunțel, simpatic, cu un păr alb, retezat, cu cărare pe mijlocul capului, cu o barbă albă, ca un călugăr, știutor bine de carte și de oameni, plăcut la vorbă. Citea *Psaltirea*, avea *Pascală* (calendar astrologic, n.n.) și *Zodiacul*, toate cu litere de «potcoave» (chirilice). Îl aflai în orice comună sau sat, nu numai pe Valea Jiului, ci și prin Țara Hațegului, pe la Orăștie etc. I se dusesse vestea cu *Psaltirea* lui și celelalte cărți amintite, de care nu se despărțea... Vine bătrânul Antonie să-mi citească *Psaltirea*. Atâta știu că o spunea cam pe de rost, cartea era deschisă, dar vedea tot ce se întâmpla prin casă. Cine pleca, cine venea: «Doamne, miluește-ne, Doamne, miluește-ne, Doamne, miluește-ne...coaț!... Marino, zogoane mâța, că să suie pe stălaj... Doamne, miluește-ne... Doamne... Marino, vezi că arde ceva în ler...». Este curată literatură, așa cum întâlnim și alte texte. Unele sunt narațiuni, memoria cedând întâietate ficțiunii, altele reconstituirea unor întâmplări petrecute în timpul ofierii slujbelor religioase, toate cu un vocabular extrem de piperat, unde tragicul, grotescul, comical se condiționează reciproc („Țiganii din Părăul Dâljii”), altele ca în „Sâia lui Petru Opriș”, se încadrează fantasticului de tip satanic. El are talent de povestitor și este clar că lipsa acestuia, a talentului, nu poate fi suplinită nici de relatarea faptelor, nici de știința construcției, nici de apelul la glume sau anecdotă. Traian Moșic știe să asambleze fiecare compartiment, să dea flux narării. Sfârșitul întâmplării ori morala ei cade ca o ghilotină, nu are nevoie de suplimentare explicații. Se ferește de fastidios. Narațiunea curge cu naturalețe, deși un ochi critic vede că textele sunt lucrate.

Relatările nu au o continuitate cronologică, cu mici excepții, dar se observă că trecerea anilor duce la o schimbare a registrului tematic și a celui stilistic, marcat acum de oralitate, al celui de abordare în special. Hazul este precumpănitor în pățaniile adolescenței, marile probleme apar cu înaintarea în vârstă. Dar autorul știe să se bucure de viață, dialogul își păstrează aceeași naturalețe, are un specific dat de structura oamenilor, de vârsta și ocupațiile lor. Onomastica o concurează pe a lui Marin Sorescu și umorul e mai aproape

de acela al lui Ion Marin Iovescu. „Seminarist fiind, este rugat de un preot din Lonea să meargă «cu crucea» în ajunul Bobotezei. Ajutor, crâznic, i-a fost trimis Păpălău care era prima dată într-o asemenea misie. Ajung, după câteva case, la Floarea care ieșea din coteț și se grăbește să-și schimbe lăa murdară cu una curată, „aflată afară în coridorul casei..., înghețată os. lăa cea murdară și donițele erau părăsite în mijlocul casei. Se căznea să tragă pe ea lăa, nu intra, era ca tinicheaua înghețată.” Cei doi încep ceremonialul. „Floarea în pielea goală: «îi, îi...» se întoarce cu spatele, o stropirăm și pe spate. Apa cădea cu stropi de gheață. I s-au văzut toate goliciunile și pe față și pe dos. Am lăsat-o goală-goluță «îi», alta nimic.” Ușor ipocrit, autorul conchise: „Trebuia să așteptăm, și ea și noi...” Intră acum în rolul principal Păpălău, care la plecare începe să recite: „De când mama m-a făcut/ Pizdă neagră n-am văzut,/ Și-acu' la bătrânețe/ Văzui una cu mustețe,/ Cu mustețe-n toate părți,/ Părul mi se face creț...”

Scene de tot hazul se succed cu repeziciune fie că sunt „jucate” în vremea seminarului și a facultății, fie în timpul preoției. Cazați la un coleg, n-au putut ieși la W.C.-ul din curte, fiindcă pe acolo „se plimba, legat de o sârmă, pe toată lungimea curții un câine mare”. Peste câteva zile primesc o scrisoare din partea colegului: „Firea-ți ai dracului, de două săptămâni pute în camera unde ați dormit voi. Am desfăcut canapelele, am căutat după mobilier, pute grozav... Știu că v-ați căcat, dar unde?! Răspund: «În ciubărul cu oleandru.”

Rememorarea profesorilor de la liceu îi prilejuiește nararea înfruntării bătrânului dascăl de franceză Bodi, care-și duce într-o zi elevele în excursie și poposește în grădina unui țăran. Acesta, supărat, începe să înjure: „dumnezeii..., mama voastră..., ce căutați în ograda mea? Cine v-a adus aci?” Se prezintă profesorul, cu „nelipsita-i umbrelă” și indignat că nu e crezut de proprietar că e profesor, „se dă la țăran și-l amenință cu umbrela. Țăranul scoate un palamac din gard și-l otânjește pe Bodi, care se apără, într-un duel groznic, cu umbrela. Fetele fug pe unde pot, la liceu, și reclamă directorului cele întâmplate. Apare într-un târziu și Bodi zgâriat, bătut, cănit și fără piesa de muzeu, umbrela-parașută”.

Exemplele pot, evident, continua. Discursul narativ, „lucrat” cum spuneam, nu are în vedere posibilul viitor cititor pe care să-l captiveze prin forța narațiunii sau a talentului său, ci comunicarea, relatarea și, ca în atâtea cazuri, transmiterea unor învățături. Ceea ce e gândit e și enunțat, așa cum procedează autorul și personajele sale. Nu este atras neapărat spre senzațional, spre fabulos – deși ele nu absentează -, ci spre ce ține mai degrabă de firescul existenței, al condiției omului, de comun, de cotidian. Cunoscător al oamenilor, le „citește” repede psihologia, găsește leac împotriva leneșilor, a hoților, a cupizilor. Când nu apare el să vindece, își trimite personajele. Prin textele incluse nu-și propune nici să fie moralist, nici moralizator cum am fi tentați să credem cunoscându-i profesiunea. E doar normala intenție curativă a unui trăitor înzestrat cu generozitate și talent.

Încerc, în finalul acestor rânduri, să refac personalitatea preotului Traian Moșic, slujitor al credinței – al credinței în toate: în oameni, în patrie, în spiritualitatea neamului, în misiunea ce i-a fost menită, în bucuria vieții. Rețin imaginea bărbatului care și-a slujit țara prin ceea ce a gândit că e bine să facă, care și-a ajutat semenii după cum a crezut de cuviință. Preotul Traian Moșic apare ca un om viu, salvat de la uitare – mărturie a biruinței asupra morții.



ANGELO MITCHIEVICI

## Manualul de ratare literară individuală sau colectivă, anul școlar 2009

În romanul său, *Abaddon Exterminatorul*, Ernesto Sabato oferă o listă lungă de strategii „inovatoare” pentru genul romanesc, romanul cu noi în loc de eu, cu subjonctivul în locul indicativului, romanul demontabil cu capitole scrise la cerere prin corespondență etc., toate menite să obțină burse pentru scriitorii argentinieni care vor să facă o vizită culturală Franței. Avem de-a face și cu o critică acidulată ironic a modelor telqueliste, oulipoiste, o critică a spiritului teoretizant până la exces a noului roman francez. De fapt, Sabato subliniază o serie de maladii ale literaturii înțeleasă ca productivitate textualistă, aplicație a unei mode teoretice, cum au fost la vremea lor și popularizarea romanescă a teoriilor lui Freud sau ale lui Darwin în critica degeneraționistă sau romanul inspirată de pozitivisme cu iz apocaliptic ale igieniștilor finiseculari. Rămâne ca proiectele fantasmagorice listate de Sabato să-și găsească fabricantul, grafomanul, însă nu aceasta îl interesează pe scriitor, ci mecanismul inflaționist al industriei literaturii. Milan Kundera în romanele sale ipostaziază nu odată tipul scriitorului grafoman care vrea să-și (s)pună viața într-un roman, considerând că are de lăsat o moștenire importantă posterității. În *Testamentele trădate*, scriitorul ceh se ocupă de fenomenologia patologiei receptării, unde criticul literar se transformă într-un moralist care găsește în biografia autorului explicații pentru orice fapt romanesc, și unde romanul servește ca probă în contenciosul intentat autorului vinovat de ceea ce personajele sale fac, spun sau gândesc. În acest context, demersul lui Alex Ștefănescu (*Cum te poți rata ca scriitor. Câteva metode sigure și 250 de cărți proaste*, Ed. Humanitas, București, 2009) nu mai apare ca unul facultativ sau minor, ci dimpotrivă un capitol necesar în măsură să radiografieze, cartografieze zone obscure ale metabolismului unei culturi. Selecția operată de critic este una negativă și în acest fel această critică se diferențiază de una de întâmpinare menită să disocieze grâul de neghină, albul de negru, să cântărească pe loc. Critica lui Alex Ștefănescu răspunde unei *hygiène des lettres*, este o critică de ecarisaj cultural, una ecologică, colectând deșeurile și încercând izolarea și tratarea lor, nu înainte de a le analiza și clasifica. Nu este vorba aici de ceva care poate fi recuperat și refolosit, cărțile selectate de critic sunt iremediabil proaste și nimeni și nimic nu le mai poate salva, nici măcar expresivitatea involuntară, unul din criteriile cu care operează Alex Ștefănescu pentru

a solicita atenția cititorului. Însă criticul a realizat grupajul cu intenția de a oferi practic un manual *à l'envers*, un manual care nu te ajută să scrii o carte bună, dar care te pune în gardă asupra oricărei cărți proaste, un manual de patologie literară cu exemplificări ale diverselor maladii; enumerăm câteva: inadecvarea registrului stilistic, enunțarea emfatică a unor adevăruri banale, practicarea obscurității, parada de știință, artistizarea forțată a textului, etc. Fiecare din aceste „maladii” este ilustrată cu exemple copioase, elocvente, și ele pot alcătui oricând breviarul unui curs de *creative writing*, care cred că ar trebuie să învețe nu numai cum să scrii, ci și cum să nu scrii. Deși criticul nu o face, un anumit *distinguo* mi se pare necesar, cel dintre criticul literar sau filozof, eseist și scriitorul de ficțiune, poet, prozator, dramaturg. Principala calitate a unui critic autentic o constituie discernământul, definit simplu ca fapt de a ști dacă în fața ta se află o carte proastă sau o carte bună dincolo de relativizările pe care le induce locul geometric dintre cele două repere. O parte dintre maladiile literaturii ipostaziate de Alex Ștefănescu sunt, de fapt, maladii ale criticii, și aici ne găsim uneori neplăcut față în față cu o critică encomiastică sau un hipercriticism opuse criticii de ecarisaj, o critică care recomandă în termeni bombastici o carte slabă sau cu termenii propuși de A.Ș. „ridicarea în slăvi, în termeni bombastici, a unui scriitor minor”, „parada de știință”, „excesul de interpretare”, „utilizarea limbii de lemn”. Există și un alt nivel al cărții care se bazează pe expresivitatea involuntară a unor producții manufacturate cu sârg stahanovist de grafoman, acela care-i conferă acestui „Manual al întâmplărilor” literare nefaste dimensiunea de „carnaval al prostiei omenești”. În această direcție, cartea lui Alex Ștefănescu ni se oferă ca un fel de antonpanescă *poveste a vorbei văzută* din unghiul inedit, post-modern, al *Dicționarului onomastic* și al *Bibliografiei generale* ale lui Mircea Horia Simionescu. Cred că în această dimensiune, demersul critic al lui Alex Ștefănescu este cel mai bine ilustrat, pentru că în această înșiruire de tâmpenii literare ordinea o stabilește filonul rabelaisian al râsului și carnavalescului evidențiat de Bahtin în cartea pe care i-o dedică operei lui Rabelais. Cartea lui Ștefănescu devine astfel una a râsului și a uitării în măsura în care scoate din anonim pentru o scurtă pauză de amuzament un specimen comic al literaturii pentru a-l lăsa în cele din urmă anonimului care i se cuvine. Pentru această întrebuintare dublă a „manualului” răspunde și dublarea tipului de încadrare patologică de la cel „științific” la cel „popular”, spre exemplu, „inadecvării registrului stilistic” îi corespunde în registrul popular al maladei metoda „Tanța și Costel”, personajele lui Ion Băieșu; „enunțării emfatică a unor adevăruri banale” are drept analogon identificarea vernaculară a patologiei drept „Amorul e un lucru foarte mare”, cugetarea aparținându-i unui personaj al lui George Topârceanu, Guță-Popândău etc.. Criticul abandonează manualul pentru oferta mai largă în semnificații a unei comedii a literaturii în care își fac loc găgăuții și gușații literaturii, personaje deformate grotesc asemeni celor care apar la circ, dezvelind monstruoziități literare de la paștișe banale ca o blenoragie la hidoase malformații și aparate ortopedice complicate pentru sechele uluitoare. Meritul criticului ține și de o operație de bibliograf în sensul acordat de Mircea Horia Simionescu demnei ocupații, numai că diferența devine esențială. Nu este vorba aici de o ficțiune a literaturii, ci de o imagine deformată a ei, o curte a miracolelor populate de creaturi asemeni fantasmelor lui Bosch sau a monștrilor triști ai lui Mandiargues. În acest joc intră atât numele scriitorilor, cât și cel al editurii și titlurile cărților. Să încercăm ca experiment listarea numelor de autori care apar în prefața care

relevă proiectul cărții: Constantin Buligoanea, Marin Beșucă, Gerogeta Blendea Zamfir, Valer Turcu-Iorga, Vasile Man, George Anca, Roxana Gabriela Braniște, Mihai Munteanu, Florin Țupu etc. Venind fiecare cu zestrea sa onomastică, „scriitorii” enumerați au devenit la rândul lor personaje. Cu adevărat elocvent este acest experiment proiectat pe cele trei dimensiuni: numele autorului, titlul operei și numele editurii. Comedia literaturii poate începe în ordinea de mai sus: Ion Avram, *Prin văile Golgotei*, Dominus; Ovidiu Băjan, *Îngerul vidanșor*, Călăuza; Marin Beșucă, *Iubire din ruga durerii*, Abaddaba; Petre Berea, *Regăsirea în iubire*, Millenium; Zoîța Bogdan-Tripa și Miron Țic, *S.O.S. salvați basmele!*, Amurg sentimental; Petru Boroianu, *Visuri care dor*, Înmușuriri; Cecilia Burtică, *Actul poetic și visul suicidal*, Didacica Nova; etc. deliciul „cuvintelor potrivite” îi revine cititorului. Dintre maladiile literaturii există câteva interesante, interesul pentru ele depășește însă nivelul oricărei taxonomii. Spre exemplu, este vorba despre „Exibarea mizeriei, fără o justificare estetică” sau „mizerabilismul”, „un fel de curent literar” sau altfel, categoria identificată într-o formă mai tranzitivă colocvial: „inscripții pe pereții toaletelor publice”. Criticul se referă la o literatură care împrumută ceva din insurgența graffitiurilor, dar și din bagajul lor libidinal amestecat cu violență și mesaj social cu anarhisme tribale. Mizerabilismul, fără a dobândi calitate de curent literar, este un fenomen al dezinhibării literaturii, un fenomen care și-a epuizat energia neoavangardistă trecută prin mișcările underground ale rap-ului authton și și-a eradicat coșurile pubere, iar el începe după 1989 nu în literatură ci în muzică cu un fenomen de subcultură mediatică, cu generația Pro de cântăreți juvenili precum Genius și fermecătoarele Andree pentru a se realiza pe deplin cu formația Ozone, iar în literatură Ionuț Chiva cu romanul său *69* sau Ioana Băietica – devenită printr-o alchimie destinală specifică literaturii, *Morpurgo* - cu *Fișă de înregistrare* ambele apărute în 2004, juna fatală încercând palid să le imite pe Anaïs Nin sau Catherine Millet, scriitoare talentate și într-o companie memorabilă care știau cum să învelească sexul în pagină fără a o confunda cu hârtia de împachetat salam sau cuie. În același sens, ne distanțăm amical de critic care-l include și pe Marius Ianuș printre scatologi, Ianuș este însă mai curând un eshatologic ginsbergian, poezia sa răspunde în ecou de *second hand news* poeziei americane a beatnicilor. Din partea criticii mai există un fenomen care ar merita tratat amănunțit pentru că el depășește nivelul accidentului sau al derapajelor critice clasice. Este vorba de delirul critic, o critică care s-a dezvoltat din trunchiul teoretic al protocronismului și s-a conjugat perfect cu literatura encomiastică a vremii. Este vorba în special de critica anilor '80, o critică transformată în poezie de concepte și care se întâlnește *mutatis mutandis* și la critici de anvergură precum Marin Mincu. În genul acesta de critică, tot ce atinge criticul se transformă automat în concept, în paradigmă, de la Moromete, spre exemplu, avem conceptul de „moromețianism” și tot așa. Cartea lui Alex Ștefănescu oferă dincolo de o *hygiène des lettres*, dincolo de o comedie a literaturii și o bază de date, folositoare pentru cel care știe să o interpreteze, pentru că cercetând această grămadă de deșeuri literare poți afla câte ceva despre metabolismul unei literaturi într-o continuă metamorfoză.

## Trei vieți – un singur OM\*

În toamna anului trecut, la „Gaudemus”, tradiționalul salon de carte de la București, s-a consumat un adevărat eveniment literar: prezentarea masivului tom de memorialistică datorat lui Valeriu Anania. S-a petrecut atunci un act așteptat de foarte numeroșii admiratori ai acestei personalități covârșitoare a culturii românești din ultimele cinci decenii, pentru că hotărârea I.P.S. de a publica paginile cuprinzând viața sa și lumile pe care le-a parcurs, fusese promisă vag, întreținând interesul față de una dintre legendele necontrafăcute cu care avem șansa de a fi contemporani.

Așa cum ne-a obișnuit, scriitorul Valeriu Anania a oferit încă o operă solidă, construcție amplă, bine articulată, gâlgâind de viață, o operă non-ficțională ce se citește cu sufletul la gură, întrucât reprezintă deopotrivă mărturia documentare despre epoci, societăți, medii socio-profesionale, oameni mai mult dar mai puțin importanți pe care i-a cunoscut, dar și forța unui talent literar excepțional. Parcurgând *Memoriile*<sup>1</sup> nu am uitat niciun moment că Valeriu Anania și-a legat numele de *Geneze* și *Imn Eminescului* (poezie), *Rotonda plopilor aprinși*, *Cerurile Oltului*, *Amintirile peregrinului Apter*, *Străinii din Kipukua* (proză), *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Steaua Zimbrului*, *Du-te vreme, vino vreme*, *Greul pământului*, *Hoțul de mărgăritare* (dramaturgie) precum și de versiunea în româna anilor 2000 a Cărții Cărților – *Biblia*. Publicul educat le-a devorat pur și simplu, dovadă tirajele epuizate. Lor li se adaugă o publicistică mereu elevată abordând cu predilecție subiecte religioase și culturale, totul girat de o charismă rareori întâlnită chiar și la un orator înnăscut și adesea iluminat de înălțimea altarului de unde predică. *Memoriile* provoacă mai întâi și întâi o deosebită impresie estetică, impactul asupra cititorului fiind potențat tocmai prin refuzarea (de către autor) a oricărui artificiu artistic, efectul datorându-se expunerii nude a faptelor. O sinceritate totală domină spovedania făcută pentru eternitate de Omul care a trăit incredibile experiențe existențiale, având „șansa” de a cunoaște infernul conceput de semenii săi, dar și satisfacția de a supraviețui unor încercări limită, de a se vedea împlinit ca scriitor și prelat, la cel mai înalt nivel la care se poate năzui în contorsionata istorie a României de la 1940 până acum. Părintele Anania scrie și povestește firesc, memoria se dovedește prodigioasă, reținând

până și detaliile inevitabile, care colorează, nuanțând, momentele de răscruce. Frumusețea stilului impresionează prin simplitate, prin eleganța frazei, prin strunirea emoțiilor, a bucuriilor și durerilor, prin discreția cu care este invocată voința Domnului și credința sa nestrămutată. Încă o dată, stilul e omul! De la prima la ultima pagină se desfășoară o superbă istorisire bazată pe elemente concrete, despre iubirea de Dumnezeu și de neam, despre slujirea lor prin tot ceea ce poate întreprinde un ales al sorții. Astfel se detașează figura sa în sumedenia de întâmplări neprevăzute ce i-au fost hărăzite; din confruntarea cu ele, din asumarea unora, ca și a destinului nu întotdeauna favorabil, s-a cristalizat statura de lider, poziție nedorită cu tot dinadinsul, dar acceptată ca un dat, ca un semn distinctiv al vieții de scriitor, de slujitor al bisericii și de român incapabil să uite vreodată acest lucru. Cele trei ipostaze se întrepătrund, se explică și se susțin una pe alta, *Memoriile* I.P.S. convergând spre impunerea (fără pic de ostentație) unei efigii de maximă originalitate și rezistență, de care viitorul va ține cont, probabil, mai mult decât a reușit prezentul.

*Scriitorul* Valeriu Anania s-a format și desăvârșit de-a lungul a vreo șapte decenii, căci adolescentul din anii 1935-1940 cocheta serios cu poezia, fapt cunoscut de colegi, de prietenii din cercurile unde se manifesta. Au urmat apoi cunoașterea unor mari scriitori (Arghezi, Blaga, Papilian, Voiculescu), lecturile foarte variate, participarea la viața literară subterană (cenaclul Slătineanu), munca perseverentă pe texte, refuzul de a publica imediat, răbdarea de a șlefui chiar și două decenii la o piesă de teatru, incredibila redactare în memorie, în anii detenției, a două piese în versuri, descoperirea unor inedite filoane ale fantasticului de tip exotic, în fine încercarea cea mare, traducerea *Bibliei* în limba vorbită de noi în anul 2000, folosind exemplar și judicios tot ceea ce se păstrase proaspăt în versiunile anterioare. Scriitorul s-a afirmat greu, pauzele impuse de societatea trecută forțată la comunism (ideologie niciodată acceptată de Valeriu Anania) scoțându-l din atenția publicului larg, dar oferindu-i și privilegiul de a se desprinde de o lume guvernată de oameni urât construiți și de legi mai mereu jenante. Pe scena literară Valeriu Anania și-a găsit loc cu dificultate, destul de puțini crezând în opera sa, calitatea lor intelectuală compensând însă numărul invocat adesea de critici. Cert este că pentru unii dintre noi, scriitorul Valeriu Anania se situează sus, în vecinătatea valorilor definitorii ale spiritualității românești. Încăpățânarea câtorva de a nu lua în seamă o operă dintre cele mai originale în fond și în formă, mi se pare descalificantă pentru asemenea comentatori, indiferent de firma sau faima lor. Recentele *Memorii* premiate de U.S. (ca și alte scrieri semnate de Valeriu Anania de-a lungul anilor) îmi susțin afirmația, luminând o operă monumentală, ce *trebuie* citită cu bună-credință și detașare de interesul meschin.

La fel de dramatic a fost și destinul *slujitorului Bisericii*, doar că motivele erau mereu altele. *Memoriile* aduc explicațiile necesare, dezvăluind apropierea firească de biserică a copilului născut într-o familie de țărani olteni din comuna Glăvile, situată lângă Drăgășani, pe valea Pesceanei. Respectând adevărul, autoanalizându-se cu maximă luciditate, nedorind să pară altul decât cel lăsat de Dumnezeu, I.P.S. își amintește drumul întortocheat spre treptele de sus ale instituției slujite cu patimă și curățenie sufletească. I.P.S. nu-și inventează o chemare obscură, venită inexplicabil prin semne cerești, prin revelații zguduitoare, cum lesne au procedat destui. Iubirea și credința se datorează structurii sale intime și, în egală măsură, capacității de a se dăruia altora și de a prelua suferințele lor, izbăvind-i ori măcar ușurându-le chinurile. Chiar dacă nu s-a manifestat drept un schimnic, a trăit în apropiere-

rea unor asemenea suflete de călugări răspândiți în toată țara, la diverse schituri, mânăstiri și biserici. Drumurile parcurse, personajele întâlnite, descrierile concise ale lăcașurilor de închinăciune, reprezintă pagini memorabile și definitorii pentru vocația teologului, ce îmbina lecturile din elevatele cărți de cult cu participarea la viața de zi cu zi a celor dăruți Bisericii. Printre ei a cunoscut preoți și călugări demni de a fi canonizați, dar și trădători de cea mai joasă speță, indivizi care preferaseră târgul cu Securitatea, pentru o pâine mai bună, pentru măririi trecătoare. *Memoriile* cuprind pagini de fină analiză psihologică ale respectivilor, ca și amănunte legate de jocurile de interese ce se petreceau în cercurile superioare ale ierarhiei B.O.R. Imposibil de uitat profilul Mitropolitului Justinian, omul providențial pentru Părintele Anania, ale cărui aprecieri față de politica dusă de cel considerat de mulți „Omul lui Dej” dezvăluie abilitatea pusă pentru un singur scop: supraviețuirea Bisericii ca instituție și a ortodoxiei ca religie națională. În acțiunile sale de înalt prelat, Bartolomeu Valeriu Anania nu a uitat cele observate la Justinian în anii când i-a fost colaborator apropiat. Ceva din aura actualului Mitropolit al Clujului s-a plămădit atunci, când cei doi conclucrau în deplină sinceritate în folosul cauzei naționale.

În fond aceasta l-a marcat din fragedă tinerețe pe *omul* semnat al *Memoriilor* publicate la sfârșitul lui 2008. Patriotismul său a fost de esență, structural, nu de paradă, nici conjunctural. Astfel s-a produs apropierea de mișcarea legionară a tânărului sărac-lipit, venit în București să învețe și să-și facă un rost în lume. Gestul adolescentului a avut urmări cumplite pentru el, marcând în rău tinerețea, maturitatea și chiar bătrânețea I.P.S. El s-a produs pe fondul unui accentuat sentiment cetățenesc, pe nevoia temperamentală și conștientă totodată, de a participa, de a se implica în agitația vieții social-politice. Spirit liber, sfidând constrângerile, Valeriu Anania nu a suportat nici un fel de dictatură instaurată oficial, instituționalizată. Luptător, prin structură psihică, a participat la mișcări non-conformiste generate de atmosfera sfârșitului de deceniu '30-'40 și mai ales de aceea imediat postbelică. Marele său talent de orator și organizator, capacitatea de a stăpâni și influența mișcări de masă i-au adus o nerăvnită glorie și o (cu atât mai mult) nedreaptă și severă corecție din partea statului comunist. Capitolele despre revolta studenților clujeni, despre procesul ce a urmat, despre pedeapsa cu 25 de ani de temniță la care a fost condamnat absurd în 1958, cufundarea în infernul greu de imaginat încă, în pofida descrierilor cutremurătoare, reapariția printre cei ce-l credeau mort, tensionata experiență de misionar ortodox în S.U.A., ca și prizonieratul neoficial din România ceaușistă, iar apoi ascensiunea deloc lină spre înaltele funcții bisericești, conțin elementele transpuse cu mare forță expresivă în pagini literare greu de egalat.

Înzestrat de Cel de Sus cu sumedenie de însușiri ce întrec obișnuitul, Valeriu Anania a strâns, într-un singur OM, trei vieți, fiecare dintre ele intensă și exemplară.

---

\*Valeriu Anania, *Memorii*, Ed. Polirom, 2008

LUCIAN COSNEANU

## Între mythos și logos

**U**nul dintre protagoniștii vieții literare constănțene este prozatorul și publicistul Ovidiu Dunăreanu (pseudonimul literar al lui Ovidiu Petcu), cel care a adus în inima metropolei tomitane respirația fluviului și miresmele podgoriilor din zona comunei Ostrov, spațiul copilăriei și al adolescenței sale. Ovidiu Dunăreanu este un temperament solar, și, după cum afirmă Alex Ștefănescu într-un articol din *România literară*: *Este un prozator foarte talentat, exersat și matur, inițiat în farmecul indefinibil (sau definibil numai prin mijloace literare) al spațiului dobrogean.*

Debutază editorial în anul 1990 cu grupajul de proză scurtă *Grădina lui Ieronim* în volumul colectiv *Preludii epice*, cu o prefață de Ion Cristoiu, publicând apoi volumele: *Vânzătorul de enigme* (Constanța 1993), *Cu bucuria în suflet* (1995), *Scriitori de la Tomis* (Ediția I și a II-a, 1997, 2000), *Convorbiri pontice. Interviuuri* (1998), *Corabia de fildeș. Poeți ai Sudului* (2000, coautor-Victor Corcheș), *Întâmplări din anul șarpelui: Unsprezece povestiri* (2003), *Vaporul de la amiază / Der Mittagsdampher* (Povestiri, 2004), *Vitralii* (Publicistică, 2006), *Concert la patru mâini* (Antologie de grup. Proză. Coautori: Liviu Lungu, Dan Perșa, Florin Șlapac, 2005), *Cu bucuria în suflet*. Ediția a II-a revăzută și adăugită, 2008. Este cuprins cu povestiri în antologia internațională de proză contemporană bilingvă română/germană *Raumfahrt/ Călătoria spațială* (München, Editura Radu Bărbulescu, 1998).

În anul 2003 îi apare la Editura Ex Ponto volumul *Întâmplări din Anul Șarpelui* având subtitlul *unsprezece povestiri*, apariție prin care, spune criticul Nicolae Rotund:.... *Cred că Ovidiu Dunăreanu și-a câștigat un loc sigur printre povestitorii noștri de frunte, atât de înrudiți între ei, păstrându-și, însă, întreaga individualitate intactă.* Și cu acest volum, Ovidiu Dunăreanu ne dovedește înzestrarea sa deosebită pentru proza scurtă, pentru realizarea artistică pe spații reduse, prin concentrarea la maxim a forței creatoare.

Referindu-se la abordarea tipului de proză scurtă, O. Dunăreanu afirma în volumul *Vitralii* (capitolul *Gruparea de la Tomis*): *Cartea Cu bucuria în suflet o consider un exercițiu de intrare în povestire, o experiență interesantă, o limpezire necesară a viziunii mele asupra unui spațiu, a unor teme, subiecte și personaje.* Făcând ucenicie la școala prozei fantastice și metaforice, asimilând influențe din Vasile Voiculescu, Ștefan Bănuțescu, Fănuș Neagu, Ovidiu

Dunăreanu crează o proză care își trage sevele dintr-un spațiu arhetipal, și anume acela al satului arhaic aparținând spațiului dobrogean.

La Ovidiu Dunăreanu se poate vorbi despre un topos specific, un spațiu al podișului dobrogean și al colinelor care se învecinează cu Dunărea.

Povestirile lui Ovidiu Dunăreanu îmbină firescul și fabulosul într-o țesătură epică înrudită îndeaproape cu cea a paginilor de proză fantastică ale lui V.Voiculescu ori cu aceea la fel de densă din *Cartea milionarului* a lui Ștefan Bănuțescu. Tehnica povestirii este impecabilă, satul dobrogean își desfășoară existența într-o aparentă normalitate, respectând roata anotimpurilor, ciclicitatea activităților domestice urmează regulile unor deprinderi arhaice, însă de fiecare dată apare breșa în real – momentul de fractură spațio-temporală – care învăluie faptele și întâmplările în mister, răscolind străfundurile comunității și redimensionând magic și mitic profilul așezării.

Parcurend volumul *Întâmplări din Anul Șarpelui* (2003) observăm, după opinia criticului Nicolae Rotund că: *Există un tipic al povestiri, o schemă care funcționează aproape identic: apare un moment de acalmie, protagonistul rămâne singur, intervine fie anticiparea, fie regresivitatea sau chiar amândouă, ambele tipuri instalându-se de fapt în prezent.*

O lectură a celor unsprezece povestiri ale volumului ne facilitează identificarea a două motive ce se repetă cu insistență: cel al luminii și cel al nemuririi.

Prezența luminii în povestirile autorului a fost semnalată încă de la debutul editorial, Ion Cristoiu considerând că aceasta reprezintă unul dintre elementele ce conferă specificitatea prozelor sale. Acesta leagă existența luminii de influența spațiului dobrogean și, pe lângă aceasta, este vorba despre o intuiție profundă a scriitorului legată de faptul că lumina, prin ineditul său ca formă a materiei ce scapă tactilității, în continuă mișcare, este propice pentru a constitui fundalul unor întâmplări stranii. În povestirile sale, ceea ce iese din obișnuit este semnalat printr-un halou de lumină.

Posibilitatea nemuririi – o altă metaforă obsedantă – se află ascunsă într-un cal, pe un vapor cu zburători, într-o grădină sau pe o insulă. Omul însuși își poate crea paradisuri care să-l revitalizeze sau, cel puțin să-l scape de angoasa morții și în egală măsură are nevoie de legende și de locuri magice prin frumusețe, pentru a nu cădea sub teroarea obsesiei provocate de timpul devorator.

Ovidiu Dunăreanu construiește un spațiu poetic în care moartea este văzută ca un zbor printre păsări ce amintesc de lebedele lui Andersen (în *Uluirea*) iar dragostea are magia pe care doar V.Voiculescu în *Loștrita* a mai îmbrăcat-o în aură de mit, de viață și de moarte. Adolescentul îndrăgostit de o himeră, prins fără speranță în mlaștina perfidă și necruțătoare își așteaptă miracolul și chiar are parte de el, numai că în momentul când acesta se produce, personajul este incapabil să-l mai conștientizeze, astfel că apare martorul, cel care va înregistra și va transmite colectivității întreaga poveste.

Sătenii au deprinderea de a păstra și de a transmite *poveștile* comunității, majoritatea îmbinând fantasticul și realul. Descrierea unor banale fapte cotidiene (lupta cu ploile, cu seceta, etc.) este întotdeauna urmată de apariția elementului supranatural (peștoaice năzdrăvane cu cercel de aur în ureche care determină scene de hipnoză colectivă, șerpi care iau chip de om, lunete care dansează prin locuri tainice, aruncând sămânța rodului, vaporul nevăzut). Aceste întâmplări și povești, la păstrarea și transmiterea cărora participă toți membrii colectivității, amintesc de *Hanu Ancuței* mai ales prin plăcerea, bucuria și ritualul euharistic al împărtășirii cuvântului. Există o adevărată obsesie a



comunicării, aceeași narațiune este spusă /ascultată de zece ori, și de fiecare dată povestitorul ocazional reușește să-și surprindă auditoriul cu o contribuție personală, pentru că nu nevoia de verosimil motivează epicul, ci nevoia de supranatural, de magic și mitologic, singura în măsură să funcționeze ca liant și să asigure coeziunea și empatia ascultător /povestitor.

Și, poate mai importantă decât magia povestirilor, este magia locului în care se desfășoară aceste povestiri. Nu mai este vorba de spații închise, construite de mâna omului, ci de vastul peisaj al malurilor Dunării, ostroavele, dunele, reniile, pădurea de sălcii *fumegoase și amenințătoare* creând adeseori sentimentul de *singurătate și timp care se scurge în moarte*, și îndreptățind căutarea poveștii ca panaceu, mai ales în perioadele de *mușenie a luminii* când peste ape, în văzduh și în mintea oamenilor se strecoară, insidioasă, teama de timp mort, încremenit într-o uitare colectivă, amorfă. În aceste condiții lupta pentru păstrare a memoriei vii a faptelor și a locurilor amintește de Gabriel Garcia Marquez (în *Un veac de singurătate*), numai că se desfășoară prin repetarea la nesfârșit a mesajului oral și nu prin scriere/citire motivată de sentimentul disperat al pierderii legăturii sacre dintre semnificat și semnificant.

În *Soare topit*, pe fondul unei tragedii cu implicații colective, asistăm la o transformare a simbolismului thanatic: de la întuneric la lumină, de la conotația disforică la cea forică. Găsirea unui înecat pe malul Dunării reprezintă un pretext pentru autor de a descrie efectele pe care o astfel de tragedie o produce asupra sătenilor. Fin observator, scriitorul notează atent reacțiile colectivității la găsirea mortului, de la maxima încordare până la *ușurarea ascunsă*, când li se spune că victima nu este de-a lor. Pentru că astfel de tragedii se întâmplă frecvent în acest spațiu a apărut o legendă conform căreia sufletele înecaților se strâng într-un cal alb care iese noaptea din apele Dunării și dispore odată cu zorile. Cel care ar fi reușit să-l încalceze ar fi obținut nemurirea. Legenda funcționează ca o supapă de defulare pentru colectivitate, dar în același timp, generează noi victime.

Este cazul băiatului care pleacă să continue pâranda tatălui său și nu se mai întoarce. Tatăl și văduva ce și-a pierdut soțul tânăr, pe Anghel, cu o iarnă în urmă, când s-a rupt gheața, vor vedea calul alb, care, surprins de zori, eliberează din sine sufletele captive. Povestirea stă sub semnul unui fantastic straniu pentru că viziunea celor doi poate fi interpretată ca halucinație provocată de incendiul unei păduri, corelat cu năvălirea luminii aurorale, iar în cazul femeii, și cu durerile facerii.

Remarcam la începutul prezentării povestirii anularea conotațiilor disforice ale thanatosului prin proiectarea sa ca lumină. Viziunea ar traduce o împlânzire a morții (conform lui Philippe Ariés) căci la acest scriitor al luminii scenele cu adevărat negre sunt foarte rare. În prima parte a povestirii moartea se conturează prin imagini disforice. Înecatul necunoscut este dus la groapă noaptea, înainte de venirea zorilor, așa cum precizează Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului*, peisajele nocturne sunt specifice stărilor depressive, iar prin cod cultural, noaptea și moartea constituie un izomorfism. Starea disforică provocată de atmosfera nocturnă este accentuată de furtuna care le îngreunează accesul spre locul de îngropare. Apa fluviului se unește cu apa ploii, ca și cum mediul acvatic ar vrea să-și recupereze victima. Conform lui Gaston Bachelard (în *Apa și visele*) ambele trimit la ideea de moarte, căci intuiția heraclitiană vedea moartea în revenirea apei: apa care curge este mereu alta, murind în fiecare clipă. De asemenea, apa care cade din cer *sfârșește, întotdeauna în moartea-i orizontală*. Regimul disforic se schimbă brusc, o dată

cu încetarea furtunii și apariția zorilor. Thanatosul capătă o conotație forică prin asocierea sa cu lumina, o dată cu înlocuirea timpului nocturn cu cel diurn. Sufletele morților scăpate din calul fantasmatic sunt vizualizate de bătrân ca *mânji de jăratice*, Anghel are trup de cal alb, cu coama ca borangicul, el dispare în lumină, iar în trupul femeii începe să curgă *greu, topit, soarele*.

La o analiză tabulară se observă că izotopia *lumină* este conturată de lexemele: *jăratice, alb, borangic, soare*. Aceste lexeme apar ca determinanți pe lângă cuvinte ce se referă la spectre (morții sunt niște mânji, femeia se dispersează în cosmos, probabil în chinurile facerii), deci aparțin în aceeași măsură și izotopiei *moarte*. Finalul povestirii, de o frumusețe stranie e marcat deopotrivă de o ambiguitate incitantă: *...Apoi Anghel pieri, bătut de viforul luminii, dincolo de prăpăstiile albastre ale cerului... Fulgere o săgetară, și soarele începu, deodată să curgă topit, greu, din pântecul ei*. Soarele care curge este metafora energiei vitale care părăsește corpul, iar Anastia, aflată într-o stare de empatie cu soțul ei, a suferit o transsubstanțiere a ființei care se răstrânge și asupra copilului pe care îl naște.

Parcurend povestirile lui Ovidiu Dunăreanu remarcăm că personajele feminine, deși au statut social de țărănci, prezintă uneori în discursul lor accente de lirism, aceasta dând nota de discurs estetizat. Totuși, la o lectură atentă, retrospectivă, se poate descoperi că este vorba de un limbaj ceremonial, căci femeile se exprimă poetic numai atunci când este vorba despre un fapt nefiresc (de exemplu Mara lui Stoieneț vorbind despre călătoria ei cu vaporul fantomatic, Vasilca lui Banu referindu-se la mânăzul măiastru) sau când sunt robite de durere (ca în cazul Anastiei care-și bocește bărbatul). Se pot stabili relații ale instanței feminine în proza lui Dunăreanu cu cel puțin patru elemente distincte: cu sacralul, cu mediul acvatic, cu anumite ritualuri legate de ierburile înrouate și – un element definitoriu – sunt portretizate ca având părul negru.

Femeile din textele lui Ovidiu Dunăreanu sunt într-o constantă legătură cu sacralul: au premoniții (în *Visul*, Aruna vede umbra morții pe chipul bărbatului ei înainte ca acesta să plece la pescuit) sau trec într-un alt plan, fiind adevărate receptacole ale miraculosului (Mara lui Stoieneț, Anastia).

O altă trăsătură a lor este atracția spre mediul acvatic, majoritatea personajelor feminine având plăcerea scăldatului iar unele dintre ele chiar stabilesc cu acesta o legătură organică: Sindina stăpânește peștii prin glasul său, Serina este o Ondină care uluiește pescarii. Aceste două femei se disting de celelalte personaje prin caracterul bizar accentuat. Ele sunt un fel de știmate ale apelor, dar vraja lor nu provoacă nenorociri, ci înfruntări virile stârnite de erotism. Este interesant de observat legătura ce se stabilește între numele Serinei și lună (Selena). Ea este asemenea lunii: din timp în timp, provoacă celor doi bărbați îndrăgostiți *maree ale sângelui* ca cele provocate apei de luna plină. Ca semn al apartenenței femeilor la bizar, este și ritualul scăldării în ierburi înrouate, prin care se stabilește o legătură tainică între *eternul mister feminin* și ritmurile astrale și vegetale.

Un alt element reiterat este părul negru, despletit. În mitologia greacă, Dyonisos era singurul dintre zei care avea părul negru, semn al pasiunii, al dezechilibrului. Despletirea părului ține de sacru, căci este necesară în dansurile rituale, iar vracii își eliberează părul în timpul ofierii ritualurilor; femeile își despletesc părul atunci când se află într-o situație liminară, în semn de renunțare la limitările și convențiile destinului individual.

Prin elementele de basm pe care le conține, *Uluirea* se recomandă ca un text ce poate fi descifrat în cheie simbolică, căci basmele cuprind ipostaze paradigmatiche ale umanului. Textul este o parabolă despre limite, despre depășirea lor prin transgresiune (invadarea ființei de sacru) în cadrul unui proces alchimic, întâlnirea cu fata-lebădă marcând trecerea eroului într-un plan superior de existență. Lumea fenomenală nu-l mai ține prins în *nodurile vălului mayeri*, căci nici una dintre îndeletnicirile sale cotidiene de până atunci nu-i mai trezește interesul. Destinul său este unul de căutare asiduă a plenitudinii ființei, căci lebăda – simbolul apolinic, reprezintă o epifanie a luminii și a elevației spirituale.

Căutarea fetei-lebădă îl aduce în capcana mortală a mlaștinii, dar aceasta nu este decât o etapă a inițierii sale, căci mlaștina are, în imaginarul lumii, sensul de topos sacru, de centru spiritual. Neofitul care se scufundă în ea este determinat de situația liminară (perspectiva morții prin înecare) să se concentreze asupra propriilor senzații, emoții și idei: *Avu senzația că un glob de sticlă enorm i se sparge deasupra capului și-l împroașcă dureros cu o puzderie de țândări [...].*

Moartea fizică a eroului ar indica eșecul, dar finalul povestirii deschide perspectiva unei alte interpretări: înălțarea băiatului într-o barcă purtată de lebede albe, alături de fata-lebădă semnifică atingerea unui nou nivel spiritual, fapt care impunea moartea fizică.

Dealtfel, orice inițiere presupune o moarte a neofitului, pas esențial pentru atingerea statutului de inițiat, în cadrul unei interpretări alchimice putem identifica mlaștina ca athanor în care mercurul și sulful – elementele Marii Opere – se împreunează dând naștere aurului.

Lebăda face parte din simbolistica alchimiei, fiind privită drept o emblemă a mercurului, căci are culoarea și mobilitatea acestuia precum și volatilitatea prin capacitatea de zbor. În scena finală, fata-lebădă stă în barcă împreună cu băiatul, care poate fi asociat sulfului, principiu masculin corespunzător focului. La nivel superficial, alchimia este arta transmutării metalelor, care are ca scop obținerea aurului. Dar, de fapt, este vorba de o operație simbolică prin care se ajunge la cunoașterea desăvârșită. Textele vedice afirmă că aurul semnifică nemurirea; să transformi metalele în aur înseamnă să transformi omul în spirit pur. Înălțarea celor doi spre *Candela Cerului* simbolizează elevația spirituală supremă la care ajunge cel ucis de mlaștină.

Povestirea *Întâmplări din Anul șarpelui*, cea mai amplă, povestire-eponim, se distinge de celelalte, trădând o altă vârstă a creației lui Ovidiu Dunăreanu. Viziunea scriitorului se schimbă, dramele personale, familiale nu mai interesează decât în măsura în care sunt subiect de taifas și uluire pentru întreaga comunitate.

Se observă o aglomerare de datini, obiceiuri și eresuri care conferă autenticitate spațiului construit. Este surprinsă imaginea unei lumi care forfotește, care reacționează viu la orice fapt văzut, participând la comentarea evenimentelor. Fantasticul tinde spre anecdotic, întâmplările nefirești hrănind plăcerea de a comenta ale comunității. Aici descoperim o lume polimorfă care trăiește o continuă sărbătoare a ineditului. Stihiiile dezlanțuite de la începutul anului par a anunța o întrerupere a cursului vieții obișnuite și intrarea într-un timp fabulos, în care lucrurile ies din matca lor.

Setea de spectacol este satisfăcută în cadrul unor obiceiuri precum *udatul ginerilor*, prilej de înfruntare virilă, dar și de bucurie. Această povestire se deosebește de celelalte prin faptul că fantasticul se insinuează mai subtil, o

graniță nevăzută există între el și realitate, trecându-se insesizabil, de pe un tărâm pe celălalt. Ovidiu Dunăreanu construiește o lume autentică, vie, care trăiește într-un timp sacralizat prin sărbători creștine (Boboteaza, Paștele) sau cu semnificație ancestrală (ospățul ritualic după pescuirea fabuloasă din timpul împerecherii peștilor etc.).

Textul are un accentuat caracter monografic. Obiceiuri, tradiții, credințe precum *pomana Paștelui*, *jocul paparudelor*, *șarpele care se preface în balaur* și apoi în *Zburător* au rolul de a păstra un anumit rit de desfășurare a vieții oamenilor din acest ținut dunărean. Acțiunile fundamentale ale acestora rămân acelea de a povesti și de a trăi istorii; își trăiesc viața ca pe o poveste pentru că au intuiția că aceasta are un rol apotropaic, fiind un leac împotriva morții. Nu întâmplător țăranii din povestirile lui O. Dunăreanu dobândesc această înțelepciune într-un timp care se află sub semnul șarpelui, simbol arhetipal și totalizator, animal care la greci era consacrat zeiței Atena.

Ca o constantă a povestirilor lui Dunăreanu, se poate evidenția dubla lor țesătură, acestea fiind structurate prin împletirea mithosului cu logosul.

Spunerea denotă o laborioasă căutare a poeziei, căci povestea despre o experiență sacră se spune într-un limbaj ceremonial, iar poezia închide în sine *cele ascunse de la întemeierea lumii*. Lexicul este mănuit cu ușurință, senzația autenticității fiind sporită prin frecvența normală în text a unor termeni din viața rustică, pescărească: *japșă*, *anafor*, *canarale*, etc.

Mithosul, al doilea constituent al tramei textuale, ridică povestea la rangul de construcție al unui model fantastic al lumii. Fiecare povestire este o anamneză, scriitorul descoperind fascinat acolo, în acea matrice a amintirii, o țară blândă și binecuvântată, croită *după un canon dumnezeiesc*. Se poate spune, astfel, că într-o avalanșă de postmodernism, într-un peisaj literar în care scriitura vine ca o răsrângere a luminii pe lama unui briceag foarte ascuțit, scrisul lui Ovidiu Dunăreanu aduce liniștea tradiției, echilibrul și propune o reîntoarcere la ceea ce definește ca fiind esențialitatea prozei românești.

Concluzionând în aceeași notă universitară a incipitului acestei lucrări, reproducem afirmația criticului și profesorului universitar, N. Rotund, din lucrarea sa *Critica de la margine la centru* (capitolul *Miturile literare ale spațiului dobrogean*), cum că povestirile lui Ovidiu Dunăreanu: [...] *vizează un scenariu ce assemblează realitățile rurale cotidiene, practicile naturiste, tinzând spre fantastic și fabulos. Ironia subțire, vorba grea de înțelesuri, incredibile disponibilități onomastice, capacitatea de a provoca fantasticul și a-l valorifica în spațiul unor realități ca senzațional specific exprimă capacitatea povestitorului de a crea un univers în permanentă mișcare.*

---

## Bibliografie

Nicolae Rotund – *Critica de la margine la centru*, Editura Universității Ovidius, Constanța, 2005

Ovidiu Dunăreanu – *Întâmplări din Anul șarpelui*, Editura Ex Ponto, 2003

Ovidiu Dunăreanu – *Vitralii*, Editura Ex Ponto, 2003

Ovidiu Dunăreanu – *Corabia de fildeș. Poezii ai Sudului*, Editura Ex Ponto, 2000

## Eul liric și mască în *Prințul captiv*

**Î**n prezenta lucrare încercăm să abordăm, la modul general, problema eului liric<sup>1</sup>, a modului de constituire și de manifestare a acestuia, și modul în care se actualizează relația dintre eul liric și mască<sup>2</sup>, în volumul *Prințul captiv* de Arthur Porumboiu având ca suport teoretic, în special, *L'Officina della poesia. Principi di poetica* de Angelo Marchese.

În ceea ce îl privește pe Arthur Porumboiu, se spune că acesta „cedează uneori tentației prozei, fără, însă, să fie surd la cântecul de sirenă al liricii. Într-o lume precipitată, confuză, el rămâne una dintre puținele excepții. Nu starea de modestie explică acest ritm încetinit - el este încredințat de talentul său până a-i irita pe ceilalți -, ci conștiința artistului că opera odată apărută, chiar de nu-i mai aparține, îl reprezintă în totalitate. Convins că numărul, cantitatea nu au cum să devină operante pe plan estetic, preferă «așteptarea» fundamentată pe o selecție făcută cu încredințare.»<sup>3</sup>

Este necesar să precizăm că, conform lui Angelo Marchese, statutul comunicativ al textului poetic, din punctul de vedere al unei instanțieri poetico-narative, va fi în structura de suprafață incomplet și neomogen din punct de vedere semantic, deși în structura de adâncime închiderea acestei lumi devine, în fapt, deschiderea unei autoreprezentări a propriei individualități. Astfel, vom observa că, în volumul *Prințul captiv* „prin pendularea sinceră a autorului între a fi alesul unui destin de excepție și insul ros de îndoieli, condamnat la solitudine și umilință, contribuie la umanizarea poetului și, implicit, la a-i spori nota de autenticitate a discursului în care geniul crispat de unicitatea în univers îl tolerează întru hălăduire și pe muritorul de rând, mulțumit, acesta din urmă, de a i se fi oferit șansa mântuirii când mireasma salcânilor se revarsă peste o piatră tomală și luminează liniștitor.»<sup>4</sup>

Poezia care dă și titlul volumului, *Prințul captiv*, pare a sintetiza întreaga problematică a volumului supus discuției. Alcătuit din două lexeme: un nume articulat cu un morfem de determinare definită (-ul), „prințul” și adjectivul calificativ „captiv”, titlul aduce cu sine o simbolistică multiplă, poate fi cel care „simbolizează făgăduința unei puteri supreme (...) ideea de tinerețe și de strălucire (...) în basme (...) metamorfoza unui eu inferior într-un eu superior grație puterii iubirii”<sup>5</sup>, dar, poate fi „corupția celui mai bun care devine cel mai rău. Calitatea de principe în mijlocul răului, al nopții, al morții, este starea

extremă a lipsei de bine, de lumină și de viață: este inversul simbolului.<sup>6</sup> Astfel, alăturarea celor doi termeni capătă o conotație negativă, prințul este captivul propriei măști<sup>7</sup>: „*sufletul acolo e prințul captiv-/ lăsat să privească-afară numai la anumite ore,/ și nu i se dă voie să moară definitiv,/ în schimb, i se lasă libertatea să se autodevore.*” Se remarcă că, în *Prințul captiv*, eul poetic, prin modul de manifestare, prin viziunea proprie asupra timpului și al spațiului, ne dezvăluie profunda solitudine a propriei existențe „*eu neavând dreptul să-mi scald/ chipul în mângâieri... (...) agenții tăi - și harnici precum acele de sare/ (rozând cu neobosită tenacitate-n statui)/ mă consumă-ncet, îmi scot zborul.*” Prin lectura textului observăm că binomul semiozic Anthropos /vs/ Cosmos este actualizat, dar la o nouă lectură, se relevă, și o altă izotopie: Thanatos: „*Frica agitându-și plasele aspre/ și sufletul meu intrând fără voie,/ și râsul tău răstignind soarele-mi cald,*”.

După cum se poate observa, în volumul *Prințul captiv* putem vorbi de existența unui microcosmos în care viața se proiectează, putem discuta de observarea lumii dar și de capacitatea de a crea/ a recrea. Vorbim de o lume care reflectă lumea exterioară prin prisma lumii interioare, dar, în același timp, și de stabilirea unei coordonări cu lumea unitară. Pornind de la ideea că tema nu reprezintă decât un vis al nostru proiectat în text, nu este o problemă de conținut, ci reprezintă o structură, o relație a lectorului cu textul, observăm că textul poetic la Arthur Porumboiu manifestă un dinamism structural la toate nivelurile, atât pe verticală, cât și pe orizontală.

Universul creionat în volumul supus discuției este, pe de o parte, unul care transcende realitatea, care se „desfășoară” între cer și pământ, iar, pe de altă parte, este unul care vizează ființa interioară, ființa care își află dimensiunile în cercurile concentrice suprapuse care se intersectează în ontologic: „*Cineva mi-arată oglinda/ unde forfotesc ridurile/ și eu/ încercând s-o sparg,/ pe mine mă lovesc.*” (*Imagini pentru vârsta a treia*) și pentru că „Intuitiv dar și programatic, Arthur Porumboiu și-a structurat obiectul poeziei în raport cu eul aflat pe o anume treaptă biologică, impunând o altă stare de sensibilitate și metodă a discursului liric.”<sup>8</sup>

Din acest univers, în care trăiește, eul poetic ne comunică doar ceea ce dorește, ne oferă propria viziune asupra celor ce se petrec, noi având posibilitatea de cunoaștere obturată „*Culoarea devora altă culoare,/ și noi eram pelerinii triști/ având în palme/ piroanele noilor Criști./ Și numai prin picăturile/ ce măcinau piatra noii Golgote/ puteai să exiști!*”. (*Și numai prin picăturile*).

O caracteristică definitorie a liricii lui Arthur Porumboiu este că „se definește ca o literatură de problematică complexă, expresie a întrebărilor privind identitatea omului, sensul existenței, raportul dintre viață și moarte, întrebări ivite din stări de spirit variate, mergând de la disperare și deznădejde la revoltă.”<sup>9</sup>; spre exemplu, prin poezia *Bunul paznic* se caracterizează soarta ființei umane, soartă care este pecetluită de la bun început „*Ce-ți trebuie ție zâmbet? Mi-a zis Paznicul,/ și l-a ras cu o foaie de glas-papir./ (...)/ Ce-ți trebuie ție Dragoste?/ Și mi-a extras toate sentimentele, împrăștiindu-le*”. Ceea ce observăm din lectura textului este faptul că emitenții de text refuză facitul, explicitul, în favoarea expresiei concentrate, pe de altă parte, utilizează expresii orientate către revelarea unor adevăruri profunde; e.g. dezumanizarea, noul „spațiu” al sentimentelor este astfel redat: «*Duceți-vă-n piatră, în fier/ duceți-vă în fântâni de sare!*». Același mod de abordare al discursului îl identificăm și în poezia *Forța nevăzută*, unde apare o „*Tragică viziune: părinții/ smulși de-o forță nevăzută/ și duși prin canale cu pereți de gheață*”, însă, notăm că imaginația și

reveria sunt legate de materie<sup>10</sup>, așa cum rezultă și din următoarele versuri „Oh! neputința acută/ când mâna ta spre mâinile lor/ nu se poate duce; și Forța i-nhață,/ amestecându-le fibrele ca-ntr-un malaxor”.

Nu ne rămâne decât, să notăm, faptul că axa sânge-somn reprezintă, în acest volum, un mediator între planurile antinomice, inducând, pe de altă parte, la instaurarea unui ethos disforic. Poezia *Și tinerețea*, de exemplu, stă sub semnul izotopiei Thanatosului, semnele, care induc la această idee, sunt diverse: „sângele e o limită/ supusă voinței mele”, acestea apar pretutindeni: „Linșteța m-a învățat s-aștept în seară, / și-n acea lucitoare clipă de pace” și conduc la creionarea unei atmosfere în care „tinerețea nu-i soarele veșnic”.

Dacă ne oprim asupra poeziei *E singurul semn*, observăm că masca, care își face loc în existența eului liric, trebuie văzută în sensul unei luări la conștiință a problemei „văzului”, a ochiului, drept o reîntoarcere la origini: „Și mereu, mereu sapi cu privirea,/ cu aripile imaginarii./ **Tunelul** ce-ar urma să-l străbați,/ însă El se-nchide,/ se-nchide înainte ca tu/ să poți intra!”. O altă abordare avem în poezia *Chemam Apărătorul*, unde masca presupune o viziune a luminii ca suferință a eului, redată și prin semnul cărnii putrezite ca „niște moi caise” din „lumină-nlăcrimată”, sau prin intermediul sâmburelui neliniștii care își face loc în sufletul eului liric, unde: „Din nou un șarpe umblă prin craniu; e Neliniștea?/ E chiar aspra palmă a ei?/ Strălucirea astrilor se-nvinețește/ și gerul mă cercetează/ ca un geolog roca nouă./ Șarpele nu stă nici-o clipă în loc; / de lăcomia luminii rupe-n pereți căutând. . / și eu îmbrățișez imagini din copilărie-/ O! ele nu mai sunt protectoare,/ ci lovesc nervoase/ fruntea aurie a păcii.” (Noapte), neliniște care „îi umblă ca un șarpe prin craniu, imaginile din copilărie, dintotdeauna spațiu al evadării salvatoare, și-au pierdut puterea protectoare și nu-i mai pot vindeca neliniștea celui în perpetuă contradicție cu o lume agresiv-duplicitară.”<sup>11</sup>, dar care capătă accente grave în poezia *Era un cer*, unde apare conștientizarea existenței măștii: „Născusem un **cuvânt** ce nu e / lovit de timp în ora dură/ sau îmi nășteam calda statuie/ cum crizantema? În structură/ intrase o lumină clară,/ și însăși moartea adormise/ ca un parfum venit în seară / din sânii albelor narcise.”

Actualizarea ideii de dezintegrare a eului liric este realizată, în versurile din *Bunul paznic*, printr-o serie de „operațiuni”, reprezentate de: raderea zâmbetului „cu o foaie de glaspapir”, de extragerea sentimentelor, de împrăștierea lor în „piatră, în fier /(...) în fântâni de sare”, de ideea asemănării cu „un tunel/ unde căldura este oprită la intrare!”, pe când în poezia *Gnomică* prin versurile „Doi oameni negri/ îmi extrag imaginile din memorie/ și strigă: «Există aur! Există petrol!»”.

Dacă prin stihurile poeziei *Bunul paznic* ni se dezvăluie profunda solitudine a propriei existențe, prin poezia *În fiecare seară* se degajă sensul excluderii, sens legat de refuzul acceptării încrederii în favoarea îndoielii: „Râd disperat în fiecare seară/ când adevărul nu ară/ nu seamănă pământul care **sunt**./ Și-atunci sunt eroare? Cuvânt/ ce nu poate să nască/ decât un simulacru,/ o mască? / Oh! cine sunt? / Și de ce sunt?”. Prin aceste întrebări: „cine?”, „de ce sunt?” se indică un moment de criză a eului, moment care are drept context spațio-temporal de desfășurare un cadru învăluit în ambiguitate: „în fiecare seară... adevărul... o mască”.

Absurdul măștii constă în faptul că toți indivizii știu să-și pună o mască pentru alții și, în același timp, să se prefacă că nu o văd, că aceasta nu există. Masca reușește să se subdividă în relativismul absolut al conștiinței, în acel „nimic nu se știe, nimic nu cunoaște”<sup>12</sup>, având un rol în dezintegrarea eului,

dar și în faptul că una și aceeași persoană prezintă fețe multiple; cât și în contrastul dintre fluxul vital și fixarea omului în forme, este imposibil să fim noi înșine pentru că, chiar, societatea ne impune jocul măștilor.

Pe de o parte, putem vorbi de un lector eu-protagonist, de un continuu dialog între eu și tu, între eu-locutor și tu-interlocutor, ambii aparținând unui singur eu; vorbim în acest caz de efectul dedublării în fața oglinzii. De aparență și nu de realitate, țin atât cristalul: „*Cristal să fiu? O strălucire/ ce m-ar înscrie-n moartea mea?/ O, vină sevele să-mi umple/ tulpinile cu noi secunde.*” (*Fragil ca boarea unui crin*); cât și oglinda „*unde forfotesc ridurile*” din *Imagini pentru vârsta a treia*, sau ca în poezia *Când toaca*, unde pare a fi umanizată: „*Fecioara aproape să vie/ cu freamăt de pulpe/ și cântec de sâni,/ și subțire ca mireasma-n câmpie./ Oglindă și totem puternic să-mi fie.*” Pe de altă parte, poezia poate fi văzută din perspectiva unei mărturisiri a încercării dificile de a identifica și/ sau de a stabili un raport cu societatea, cu orizontul fictiv în care realitatea nu este decât o mască a irealității, pentru că „*Aceleași zâmbete protocolare,/ aceleași mâini ținute în poziții/ ce anulează libertatea lor;/ aceleași cranii/ sub bicele supunerii/ într-o oarbă resemnare.*” (*Funcționari iubiți de rutină*); dar nu numai pentru că „*Sunt un bulgăr pe pământ asudând,/ Și Luna înnebunită își sună schelăria/ în părul meu de pământ!/ Ce seară de noroi și nici un gând...*” (*Ce seară!*).

De notat faptul că în acest volum, *Prințul captiv*, arhetipul călătoriei este unul care se află sub semnul durerii și al frământărilor, iar, pe de altă parte, întoarcerea din călătorie este asigurată, însă doar sub forma morții: „*Era un cer violaceu,/ și-n suflet era aspră ură,/ gândind că însuși Dumnezeu/ vroia să-mi smulgă din structură/ aprigul Eu./ Strigăte aspre și blesteme/ am ridicat, și știi că-n seară/ zidit am fost în noi poeme/ ca sevele în primăvară./ Nu mai se-atingea nici-o clipă/ de virusul ce-mparte moarte;/ eram lumina care țipă/ când de aripă se desparte./ Eram vertebra ce luminează/ precum zorii-n minutul pur,/ și auzeam cum o să vină/ constructorii ce-mi dau contur.*” (*Era un cer*).

Așa cum am putut observa, călătoria este una binară, se construiește atât ca formă exterioară, ca mască socială, cât și ca formă interioară, ca evadare din realitate. Refugiul<sup>13</sup> eului în mască servește pentru a se proteja, pe de o parte, de fluxul existențial „*Orașul te va amesteca-n acizii lui./ Sudoarea ta va fi un fir de lumină/ ce nu se poate observa.*” (*O, suflete!*); „*Mai fericit dacă/ aș deveni fir de iarbă -/ el crește/ și lasă-n pământul protector,/ lumini viitoare;/ pe când eu/ las un verb/ ce poate fi asasinat/ și scos definitiv/ din memoria lumii;*” (*Stare de cumpănă*)<sup>14</sup> și, pe de altă parte, de amara resemnare în ipostaza de victimă: „*E peste tot tăcere,/ ci-n mine e venin;/ un Șarpe mă privește-/ Vrei lui să mă închin?*” (*Doamne, mi-ai luat cuvântul?*); „*Auzeam timpul lacom și dur/ sugându-ne - imensă meduză - / și dârji înlăturam asprele-i piedici,/ însă-o lumină confuză/ ne-mpingea-n necunoscute biserici,/ unde Dumnezeu nu vindecă ci numai acuză!*” (*Viziune dintr-un viitor îndepărtat*), în această poezie vorbim și de faptul că imaginile „*oraculare se coagulează, de regulă, în jurul ideii de supraviețuire prin opera la care s-a trudit cu netrucată abnegație și jertfă de sine întru solidarizarea cu semenii.*”<sup>15</sup>

Sentimentul de claustrare este evident și în *Așteptare*<sup>16</sup>, unde sentimentul este dublat și de unul de expectativă pentru că „*Simt în fibre cum toarnă/ Cineva metal,/ și-ncet îngheață/ zâmbetul/ și nu se mai face,/ nu se mai face dimineață!*”. La aceasta putem să alăturăm și creșterea temperaturii care favorizează, pe de o parte, coroziunea fierului, a grațiilor „*de fier*”, realizând dezintegrarea realului, dar și, pe de altă parte, putem discuta despre maturi-



zarea spirituală: „*alb inorog*”<sup>17</sup> (*Când toaca*). Așa cum ruginește fierul, când este expus în atmosferă umedă sau în apă:  $4\text{Fe} + 6\text{H}_2\text{O} + 3\text{O}_2 \rightarrow 4\text{Fe}(\text{OH})_3$  în condiții atmosferice, hidroxidul feric se deshidratează și rezultă rugina:  $2\text{Fe}(\text{OH})_3 \rightarrow \text{Fe}_2\text{O}_3 + 3\text{H}_2\text{O}$ , tot așa este afectată și existența „*Ce vânturi bogate-n acizi/ ființa-mi lovește și Tu/ mă numeri printre invalizi/ și-n ora ce se petrecu.../ De ce supunere îmi ceri,/ când tu mereu te-ascunzi de mine?/ N-o să-ți aduc îngenunchieri.*” (*Stare*). Astfel și prin coborârea la elementar, la mitologie, la arhaic se actualizează ideea de veșnicie, de absolut, de transcendentă, de meditație metafizică.

În câteva din poeziile acestui volum regăsim, la fel ca în *Laudă somnului* a lui Lucian Blaga<sup>18</sup> reconstituirea contextului de somn ca refacere a legăturilor materiei cu elementele esențiale, identificăm aceeași mișcare a lumilor care nu reprezintă altceva decât preamărirea somnului. Identificăm ideea de biografie mitologică a eului, așa cum reiese și din versurile *poeziei Cine sunase?*: „*La ceasul clar, la ceasul pur/ cine-ndârjit ne apără/ sau ne extrage din contur/ precum căldura dintr-o flacăară?/ Eu mă visez zidit/ cum lumina-n zenit.*”, sau în *Vânătoare sub lumina galbenă*: „*Se producea culesul/ eu eram fructul?*”, dar și în *Mă rog ție*: „*O clipă de-aici, pentru mine,/ trecând peste creștetu-mi bătrân, / mă înscrie în cele ce sunt/ și pe viața-mi mă face stăpân-/ redându-mi lumina dintâi/ când nu știam/ că mă poți lovi precum ahilianu călcâi,/ ci eram tânăr ram/ pregătit să-și lase în lume/ primele fructe bogate,/ și să-și scrie pe nume/ orele fără singurătate.*”

Notăm faptul că eul poetic își afirmă unicitatea în raport cu misterul existenței prin procedeul negației, instituind o contradicție în planul cunoașterii ca în *Nu espektativei!*: „*Nu-i pentru mine fotoliul călduț-/ mic-burgheza aromeală;/ nu-i pentru mine așteptarea calmă: să văd cine învinge.*”, sau în *Pe firul vieții*: „*Acuma eu sunt contopit/ în fibrele timpului pur/ cum razele născând zenit,/ cum aurora în azur./ Și uit că moartea-n juru-mi ară,/ și uit că aș putea să fiu/ o moleculă-n tristă seară/ când ceru-i încă străveziu/ Atâta bucurie pură/ nu poate fi atinsă. Nu!/ Și eu rămân: albă structură/ ce-n moarte nu se petrecu.*”

Așa cum am arătat și mai devreme, cosmosul poetic din acest volum este circumscris de imagini abstracte precum lumina, timpul, moartea, somnul, elemente acvatic și elemente celeste; în acest cosmos eul poetic apare ca un agent poetic care își asociază lumina, prin această metaforă polivalentă, configurându-se semantic imaginea universului imagistic: „*Lumina-am fost, lumină sunt (...)/ Visez o utopică Romă/ ce naște-n clare dimineți/ nu soldați, ci o dulce-aromă,/ iar clipele s-aud lovind/ în mari vitralii de argint.*” (*Lumină-am fost*); „*Unește-mă/ cu atomi de soare!/ Atunci când eu apun,/ să știi/ c-am să revin: tânăr și viu/ ca undele-n subțiri izvoare*” (*Invocație pământului*), unde totul induce ideea de zbor și de combustie, senzația dezlipirii de real, trăirea în alte sfere, unde eul se depășește pe sine.

În poezia *E singurul semn*, eul poetic pare a fi exilat în propria interioritate, pentru că exteriorul, ca spațiu claustant al eului, ia aspectul de labirint, perspectiva acumulând câteva repere spațiale: „*Și-n constelația, ce-o credeai adevărată,/ sunt numai cratere,/ sunt numai urme de piatră./ Tu țipi și țipătul se-ntoarce la tine,/ lovindu-te ca o panglică de oțel;/ tu cauți stele în locul acela-/ și-acolo nu mai e cer!*”. Idee care poate fi regăsită și din lectura *poeziei Timp bacovian*, unde apar imagini simbolice ale rupturii de tip ontologic „*Intră în noi o bură ascuțită, rece/ Ne putrezesc zâmbetele/ odată cu crengile pomilor/ și se aude plânsul în materie*”. În aceste imagini avem creionarea dezintegrării eului poetic/ textului poetic: „*Oh! e atâta așteptare,/ încât se-aude durerea*

umblând./ Fii fericit, domnule Bacovia:/ în pacea ta n-a pătruns/ strigătul disperării noastre.", sau în poezia *În spațiul propriu*: „Cineva m-a pedepsit mereu/ să umblu însoțit numai de solitudine./ Adevărul, pur ca nașterea-n lumină,/ mi-a arătat în geometria-i caldă un punct;/ căutând să ajung acolo,/ aproape de fiecare dată s-au surpat treptele!”.

Dacă le considerăm drept niște oglinzi ale închiderii eului, întinderile spațiale le vom putea interpreta ca fiind simple reflectări ale morții ființei, întrucât ele provin din lacrimile cosmice, mereu în cădere, care sunt, de fapt, izomorfe apei disolutive. Eul este acela care „are destinul apei care curge. Apa este în adevăr un element tranzitoriu. Ea este metamorfoza ontologică esențială între foc și pământ. Ființa sortită apei este o ființă în vertij. Ea moare în fiecare minut, fără încetare ceva din substanța sa se prăbușește. Moartea cotidiană nu este moartea exuberantă a focului care străpunge cerul cu săgețile sale; moartea cotidiană este moartea apei, ea sfârșește mereu prin moartea sa orizontală.”<sup>19</sup>

Identificăm, în cadrul volumului, mai multe poezii care se numesc *Stare*, de exemplu: „O, de-aș putea/ să nu înregistrez clipa/ când prietenul/ e strâns/ de cercul țărâniei.”/ „E o tăcere înăbușitoare/ ca de vată./ Și nu poți plânge, nici nu poți striga-/ totu-i oprit în coridoare ermetice,/ și ochii sunt hrăniți cu lumini sintetice,/ și frunză ruptă e voința ta.”; prin acest lexem-titlu *Stare* (fie că vorbim de poeziile intitulate, simplu, *Stare* sau de cele care aduc o nouă specificație, o calificare: *Stare de Primăvară*; *Stare de cumpănă*; *Stare de Noiembrie*), se arată cum se constituie și cum se manifestă relația eului liric cu universul în acest spațiu disforic, în acest spațiu în care alienarea își face simțită prezența: „Tăcere și mister./ Și numai ora oarbă agitându-și nisipul/ pe ochiul lui Homer.”

Observăm că, eul liric prezintă o stare psihică și sufletească nesigură, plină de durere: „Sunt vulnerabil ca un crin/ fixat în vază:/ zadarnic Doamne îți închin/ privirea mea; zadarnic îți cer rază,/ și atunci primesc foi de pelin.” Întrebările de tip Logos își fac simțită prezența: „Și oare mai am dreptul să tac?/ Și dacă strig/ în craniu și pe mâini/ se-adună frig./ Sunt omul ce îl cheamă/ târziu pe Dumnezeu?”; „Eu însumi nu știu: voi putea,/ prin verbul tăios, răspicat,/ să mai salvez un zâmbet/ condamnat la pulbere?”.

Eul liric concentrându-se asupra propriei individualități ajunge la actul de cunoaștere: „Și nu poți plânge, nici nu poți striga-/ totu-i oprit în coridoare ermetice/ și ochii sunt hrăniți cu lumini sintetice,/ și frunză ruptă e voința ta./ Nu ești nici mort,/ nu ești nici viu! / Și-n sânge, cu-ncetineală mare,/ parcă ți-ar introduce un sicriu,/ și ți-ai auzi propria sfârșimare.”

Criza realismului care este mediatizată apare ca un joc care se deschide către considerațiile lumești ținând totuși cont de faptul că lumea exterioară este greu de descifrat, „lumea din afară e greu de cunoscut, că lucrurile, văzute adesea într-un fel, își schimbă forma și destinația.”<sup>20</sup>, pe acest fundal eul liric apare drept un construit, „rezultatul unei anumite perspective asupra lumii, al unei anumite abordări, asumări a acesteia.”<sup>21</sup> Ca instanță discursivă, eul liric își asumă diferite roluri, unul dintre atributele esențiale ale eului liric fiind capacitatea de abstractizare simbolică: „Vine o iarnă pe care s-o mai înving/ sau voi fi corabia unui viking,/ pe care Soarele tânăr o scrie/ în Cartea-făclie?” (*Nu mai vindec pietrele*). Astfel, conotațiile sale profunde trimit la expresia poetică particulară care imprimă unicitate discursului liric, unicitatea discursului actului ca act de comunicare transformându-se în eveniment, deoarece, conform lui

Paul Ricoeur „ceva se întâmplă atunci când cineva vorbește”, producându-se astfel „accederea la limbaj a unei lumi prin intermediul discursului.”<sup>22</sup>

Poezia se constituie în prilej de reflecție pentru lector, artă prin modalitatea de expresie și știință în măsura în care exprimă cunoaștere „*Ea nu poate fi alungată/ când lutul meu/ va fi coborât/ în tăcerea compactă-/ poemele mele/ vor continua să cânte!*” (*Lumină pentru viitor*)<sup>23</sup>, mai ales că apare iluzia „învingerii uitării de către cei ce vin e însă mai puternică, inclusiv atunci când poetul solfează în game minore, surdinizate.”

Subiectul poeziilor care alcătuiesc volumul *Prințul captiv* poate fi lecturat ca o dramă fără acțiune, dar plină de evenimente. Tema volumului ține de libera asociere a ideilor, de amestecul fascinant dintre lumină și păcat „*Voi îmi propuneți să exist,/ să vă fiu sursă de lumină,/ să-mi smulg din rădăcini sufletul trist/ ca pe un măr vizitat de viermină.*” (*Voi îmi propuneți să exist*). În concluzie, în volumul *Prințul captiv* acela care „guvernează” este sentimentul libertății văzut prin acela al conflictului, de aici și iluzia de obiectivare, în sensul de contemplare estetică, a eului liric, eu liric care acceptă masca de mediator orfic, sugerând, astfel, cunoașterea cosmosului atât ca frumusețe cât și ca unitate. Acesta este motivul pentru care drama este una care se desfășoară în interiorul eului liric, aceasta nu este, în mod expres, un fapt real. Putem spune că, per ansamblu, poezia din acest volum se organizează în jurul a două izotopii: aici /vs./ acolo, înăuntru /vs./ afară; între eu-lume interioară /vs./ eu-lume exterioară, iar masca estetică, de tip imaginar își găsește satisfacția, pe de o parte, în frumusețea organicului, și, pe de altă parte, își află frumusețea în anorganic.

În opinia lui Angelo Marchese, poezia reprezintă acea valoare teoretic comunicabilă prin intermediul cuvântului, reprezintă un joc care oferă posibilitatea lectorului de a reconsidera, din punct de vedere analitic, privirea globală care furnizează un posibil model în construcția unei poezii, și, deci, în construcția unei lumi posibile.<sup>24</sup> Având ca punct de plecare aceste considerații, putem afirma că prin cele trei verbe cheie, din acest volum, *Prințul captiv: a fi* („*Eram linia vieții, ce cu dârzenie își naște-n apărare/ semințele care învinse nu pot fi!... Eu înfloream în trecut*”; *Portretul poetului în tinerețe*) - *a putea* („*Prin moarte se maculează lumina,/ și iarba crescută din gurile morților/ e un strigăt pe care Tu nu îl poți auzi!*”; *Invocație*) - *a vrea* („*Nu încerca Doamne să provoci/ în trupurile noastre surpare!/ Urâm încremenirea-n roci./ Ne vrem doar seve în mișcare.*”, (*Fragil ca boarea unui crin*)), verbe care, prin prezența lor, permit menținerea unei structuri unitare, închise în care sunt fixate evenimentele, se induce impresia că totul poate fi schematizat, totul poate fi tematizat și catalogat într-o lume ireală, lume care este dependentă de realitate.

Am putut observa că la nivelul limbajului poetic se uzează de categorii care nu sunt ale sale, dar pe care și le apropiază printr-o intensitate specifică. Reușim, astfel, să identificăm, conform lui Ion Roșioru, setea „de puritate absolută, de comuniune plenitudinală cu natura prin care autorul să se simtă racordat la atât de invocatul fluid cosmic poate și trebuie să fie asociată temei evadării dintr-un cadru ideologic strivitor prin gradul sporit, uneori frizând absurdul, de constrictivitate.”<sup>25</sup>, dar și că, în același timp, din volumul *Prințul captiv* se degajă „o speranță mai luminează amurgul cenușiu și obositor într-o asemenea existență, variațiune cu mai multe măști.”<sup>26</sup>

În concluzie subliniem că sensul global al poeziei lui Arthur Porumboiu ia naștere din multiplele transcodificări contextuale, dinamismul textului poetic fiind subliniat și de caracterul dialogic pe care mesajul eului liric îl presupune.

Intertextualitatea, fiind aceea care, pune sub lupă memoria poetică într-un ansamblu de chemări, amintiri, aluzii, iluzii, supoziții. Forma conținutului poetic este originală și pentru că instanțele de sens aleg diferite module operative de la o temă la alta. Astfel identificăm o intertextualitate intersistemică între textele lui Arthur Porumboiu și cele ale lui Lucian Blaga, George Bacovia. Astfel, ceea ce Angelo Marchese denumește context-intertext are în lirica lui Arthur Porumboiu funcția de cod de referință, tema morții (fizice/ psihice) este transfigurată într-un adevărat loc teoretic în care opera intră într-o complexă rețea de relații cu alte opere.<sup>27</sup>

---

<sup>1</sup> "Eul poetic reprezintă însumarea unor vaste raporturi de (in)determinare ce se stabilesc între o instanță enunțatoare antrenată direct în discurs (lucru pus în evidență prin diverse mărci sau martori textuali) și obiectul acestui discurs care poate fi realul «real» sau realitatea textuală. Eul poetic presupune deci un ansamblu de relații care implică vocea enunțatoare, limbajul și lumea." în Marin Mincu, *O panoramă a poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Editura Pontica, Constanța, 2007, p.11

<sup>2</sup> Prefăcătoria și înșelăciunea în viață își găsesc cel mai important mijloc de realizare în mască, fiecare dintre noi se prezintă în fața ochilor celorlalți prin mijlocirea unei măști, mască care capătă pentru fiecare o altă formă; e.g. masca îi oferă lui Pirandelo posibilitatea de a aprofunda analiza intimă a eului, ea fiind privită, pe de o parte, ca o dimensiune imobilă, atemporală, și, pe de altă parte, ca o realitate care se repetă la infinit.

<sup>3</sup> Nicolae Rotund, *Incursiuni critice*, Editura Ex Ponto, Constanța, 1997, p. 231.

<sup>4</sup> Ion Roșioru, *Cronicar la Pontul Euxin*, Editura Ex Ponto, Constanța, 2008, p. 213.

<sup>5</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, volumul 3, P-Z, traducerea a fost făcută după ediția 1969, revăzută și adăugită, apărută în colecția «Bouquins», Editura Artemis, București, 1993, p. 127.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Masca reprezintă „o modalitate de manifestare a *Sinelui* universal. În general, ea nu modifică personalitatea celui care o poartă, ceea ce dă de înțeles că Sinele este imuabil, că el nu este afectat de manifestările lui contingente.” în *Idem*, p. 273.

<sup>8</sup> Nicolae Rotund, *Incursiuni critice, op. cit.*, pp. 231-232.

<sup>9</sup> Enache Puiu, *Istoria literaturii din Dobrogea*, Editura Ex Ponto, Constanța, 2005, p. 469.

<sup>10</sup> Mâna, care dă consistență imaginii materiale este „totdeauna în act” și „nu se poate mulțumi cu opera realizată” este prezentă în două ipostaze, pe de o parte, reală și, pe de altă parte, imaginară care creează opere reale: „ai cu adevărat impresia că visătorul care modelează urmărirea mai bine exigențele reveriei intime decât visătorul care contemplă, în Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinei*”, traducere de Irina Mavrodin, București, Univers, pp. 79 și urm.

<sup>11</sup> Ion Roșioru, *op.cit.*, p. 213

<sup>12</sup> Luigi Pirandello, *Teatro. Il giuoco delle parti...*, a cura di Marco Ariani, Società Editrice Internazionale Torino, 1996 [1994], „è da tanti anni a servizio della mia arte

(ma corne fosse da ieri) una servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere" p. 87.

<sup>13</sup> „Un psihanalist (Jung, 237) spune că șarpele este un vertebrat ce întruchipează psihicul interior, psihismul obscur, ceea ce este rar, tainic, de neînțeles." în Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, volumul 3, P-Z, p.298

<sup>14</sup> „Dar și îndoielile se insinuează în discursul privitor la perenitatea operei și la nemurirea, prin receptarea scrierilor, a numelui auctorial." în Ion Roșioru, *op. cit.*, p. 213.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> „Așteptarea mântuirii e una mult mai tensionată decât executarea sentinței nemiloase." în *Ibidem.*

<sup>17</sup> „Inrogul simbolizează de asemenea, prin cornul său unic din mijlocul frunții săgeata spirituală, rază solară, sabia lui Dumnezeu, revelația divină, pătrunderea divinului în creatură." în Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, volumul 2, E-O, p. 216.

<sup>18</sup> 18 „Alte poeme divulgă semnificația acordată luminii sau întunericului și prin aceasta aduc în memorie pe L. Blaga și G. Bacovia. Primordial în poezia lui A. Porumboiu este însă gândul morții." în Enache Puiu, *op.cit.*, p. 470.

<sup>19</sup> Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p.11.

<sup>20</sup> Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. I, Colecția „Biblioteca de filosofie", Seria „Filosofia universală contemporană", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 65.

<sup>21</sup> Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Editura Cartier, Chișinău, 1997, p. 136.

<sup>22</sup> Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995, pp. 95-96.

<sup>23</sup> Ion Roșioru, *op. cit.*, p. 213.

<sup>24</sup> Angelo Marchese, *L'Officina della poesia. Principi di poetica*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1997 [1985] 1, pp. 81- 89.

<sup>25</sup> Ion Roșioru, *op. cit.*, p. 212.

<sup>26</sup> Nicolae Rotund, *Critica de la margine de centru*, Ovidius University Press, Constanța, 2005, p. 171. 27

<sup>27</sup> Angelo Marchese, *op. cit.*, p. 114.

MARIAN DOPCEA

## Demnitatea intelectuală a poeziei

**U**n poet de mare rigoare intelectuală și prozodică este Viorel Dinescu, afirmat la începutul anilor optzeci și autor, de atunci, al unei opere nu foarte întinse dar de o admirabilă unitate stilistică. Eleganța „discursului” liric este susținută și de lexic, preponderent neologic și cu evidente irizări calofile, și de aspectul ermetic al unor versuri și, mai ales, de frecvența situațiilor culturale care-l impulsionează.

Poetul, matematician de profesie, s-a împlinit sub dublă stea barbiană (Ion și Eugen), lirismul lui având limpiditatea, absconsă, totuși, grație unui ermetism filologic, a primului, dar și scrupulozitatea frumosului ca vers, ce se datorează, cu siguranță, și mentorului său declarat, Eugen, căutătorul îndârjit de mărgăritare prin tonele de moloz ale paginilor vremii.

Viorel Dinescu este un poet de atitudine sacerdotală. Poemele lui nu sunt confesiuni ci, aș înclina să afirm, secvențe ritualice în care eul (ce poate fi, altfel, păcătos, orgolios, inocent ori umil) se manifestă, superior impersonalizat, doar ca purtător al harului, purtător al unei voci transcendente. Viorel Dinescu oficiază într-un spațiu sacru, pe care-l cunoaște bine și al cărui servitor/apărător, probabil, se consideră.

Faptul acesta exclude, firește, acceptarea în poezie a mizeriilor zilnice, a bucătăriei, fiziologicului și chiar a jocului (uneori acceptat, totuși).

Nu întâmplător Eugen Barbu îl opunea, în cadrul ipoteticei judecăți de apoi a poeților – optzecismului incipient.

O viață/piață literară, deloc inocentă și nu întotdeauna credibilă, a părut a infirma, în anumite momente, părerea fulgurantului (și ușor estetizantului) critic de poezie care a fost Eugen Barbu.

Citită fără patimi extraestetice poezia lui Viorel Dinescu se dovedește rezistentă, păstrându-și, în timp, și prospețimea și forța seductivă. Opusă mizerabilismului excesiv al generațiilor din urmă ea ar putea marca o linie evolutivă deosebit de agreabilă.

Dinescu propune un fel de lume ca meditație, fruct pur al intelectului ori (doinașian?) reprezentare geometrică a unei ordini ideale, trasate de un alt „om cu compasul”. Numai că lumea aceasta se află într-o continuă metamorfoză căci... „zilnic moare Euclid/zdrobit de-absurdul altor ecuații”, înseși premisele cunoașterii umane schimbându-se neconținut.

Percepția senzorială pare a-l interesa prea puțin pe acest poet, predispus a-și subordona propria existență/trăire unor principii raționale, integratoare la scară cosmică: „Sunt electroni ce se-ntreataie-n gol/La polul universului opus/ Închipuind în dansul lor ascuns/neodihnitul stelelor ocol.” În asemenea context „particularul” își pierde, firește, magia imediată, accidentală, supunându-se unor noime mai înalte, glaciale, poate, în imuabilitatea lor aparentă ce asigură, paradoxal, fluiditatea lumii și a cunoașterii: „Și tu, iubito, ești un abur fin/ un nor de-atomi născut la întâmplare/ De-aceea văd prin trupu-ți cristalin/ Trasee și orbite circulare” – pentru ca poemul (de dragoste!) să se încheie cu surprinzătorul „Te-oi regăsi, prin calcul, printre stele”, vers greu de subiectivism – și sfidător!

Volumul „Ecuatii albastre”, 1984, din care am citat versurile de mai sus, atestă maturitatea deplină a acestui autor a cărui artă poetică, de mare demnitate intelectuală, proclamă, ca la presocratici, identitatea întregului și a părții, implicit a filosofiei și poeziei, ca ipostaze gemene ale Cunoașterii: „Întregul se-oglindește în fragmente/ În mii de combinații incongruente/ Și-n schemele subtile, albe spume,/ Se nasc alcătuirii indehiscente/ Ce frumusețea-ntreagă vor s-o-nsume” (*Caleidoscop*).

Se înțelege – prin polarizare – ce nu acceptă Viorel Dinescu: poezia boncăluit, poezia geamăt, poezia răgâială – surrogatul de Poezie, cu alte cuvinte. Acesta a fost, însă, și va fi mereu, din păcate, la îndemâna impostorilor, constituind temelia (șubredă, ce-i drept) succesului prea multora. Legitime, în sine, dar nu întotdeauna legitimate de Critica momentului, în rafturile bibliotecilor – așteaptă, răbdătoare, opera ce pot constitui alternative la modele mai mult sau mai puțin obosite, la mode conectate mai mult sau mai puțin la adevărata valoare...

„*Eros-Anteros*”<sup>\*</sup> este reeditarea unei cărți mai vechi (1996) – semn că autorul îi acordă o importanță deosebită în economia operei sale. Câteva rânduri de pe coperta a IV-a, semnate de Nicolae-Paul Mihail, ar putea oferi „cheia” intrării în universal emoțional și cultural al acestei poezii nu tocmai conforme modelor momentului: „Volumul [...] este, în fond, o vastă alegorie a atracției universale, potrivit căreia atracția (eros) și respingerea (anteros) se conjugă, suma lor creând starea de echilibru. Viorel Dinescu este printre puținii scriitori care își premeditează proiectele literare, cu minuțiozitate, fără a cădea în pedanterie (s.n.)...”

Enciclopedia Nicolae-Paul Mihail, mentor discret, și dumnealui, al poetului, numește o calitate esențială (capacitatea de proiectare, ce ține în fond de „clasicismul” structural al autorului și implică subordonarea operei unei viziuni integratoare, justificate rațional și estetic unitare), anticipând posibilele obiecții (lipsa de spontaneitate, manierismul, pedanteria) și contracarându-le („fără a cădea în pedanterie...”).

Între poezia trăirilor primare (directe, personalizate până la nesemnificativ în planul speciei, intens emoționale, cel puțin ca intenție, și simplificate uneori până la onomatopeic) - și aceea a trăirilor culturale (mediate, cenzurate rațional și „impersonalizate”) se întinde o vastă rețea de vase comunicante, „prăpastia” dintre ele fiind, în fond, o graniță iluzorie, o justificare nesperioasă a poezilor leneși.

O fi directă sau culturală eminesciana emoție din Odă? Și unde înscriem poeme precum Lacustra bacoviană ori Tubularia lui Doinaș?

Stabilindu-și tema și încercând să o dezvolte conform proiectului (viziunii) Viorel Dinescu s-ar înscrie, dacă am accepta, din rațiuni... metodologice,

separarea – în categoria poezilor de formație culturală, ba, (uneori), chiar în aceea a poezilor „cu măști” (lirismul lor fiind mediat).

Conflictul, vechi de mai bine de un secol, dintre versul liber și cel clasic, dintre spontaneitate și elaborare, trăire primară și trăire secundară – este unul fals.

Poetul „incult”, absolut spontan, vasăzică, este o invenție tâmpă a vremurilor noastre de nimic, fără sare, fără piper, fără fantezie. Dar vremurile se duc (nu-i așa?) – timpul nemulțumindu-se cu două, trei decenii, pe apucate...

Vorbii și eu – ca un ins cu apucături de critic (după vorba domnului Cistelecan), vărsându-mi un năduf de care Viorel Dinescu nu-i cu nimicuța vinovat...

Să revenim, așadar, la dumnealui și să-l judecăm, conform principiului maiorescian, după criteriul strict estetic. Transcriu sonetul *Ca urma apei tipărită-n rocă*: „Rămâne pasul tău în versuri scrise/ Ca urma apei tipărită-n rocă/ Dar mai adânc e somnul ce evocă/ Tot ce-am trăit cândva ca într-un vis// Și vorbele se-ntunecă în oră,/ Etern e numai gândul tremurat/ În care-auzi neliniștea sonoră/ A unor ceasuri care-n taină bat// Și totuși pasul tău rămâne-n vreme/ Nicidecum nu se va pierde în pământ/ Căci l-am gravat adânc într-un cuvânt/ Ce-n alte ere poate să mă cheme.// La alte porți degeaba ai să bați: / În versul meu ți-s pașii-ncătușați.”

Cititor nătâng și (oarecum) cultivat – nu-mi pot înfrâna pornirea de a stabili filiații posibile, asociații livrești, intertextualități evidente ori eventuale... Am avea, la o primă privire, Shakespeare, Eminescu, Gongora, Freud, (implicit un Jensen, pare-mi-se), Calderon, Pillat, nițel Călinescu și, desigur, Dinescu.

Există o logică a emoțiilor estetice – faptul acesta deosebindu-le de (vorba lui Blaga) boncăluitul cerbilor. Eternizarea femeii prin vers este considerată, astăzi, shakespeariană, chit că Eminescu o personalizează, la noi, până la ruperea (!) legăturii cu modelul: „A fi trăit în veci de veci/ și rânduri de vieți”; neliniștea sonoră amintește de gongorianul „soledad Sonora”; Freud are un eseu despre „Gradiva”, nuvela stranie a unui prozator Nordic; motivul visului mai puternic decât realitatea este asociat, îndeobște, lui Calderon, cum gestul fetei de piatră aplecate asupra sandalei este asociat lui I. Pillat; Călinescu, adresându-se amatorilor de „contribuții” și „noi contribuții” (într-un articol din „Națiunea”, cred) – îi sfătuiește, în răspăr, să nu spună totul de la început, să aibă grijă de „apucatul critic”, să nu uite, mai ales, că scopul lor este obținerea doctoratului și nicidecum altul.

Acestea toate îmi vin în minte, quasisimultan, citind sonetul lui Dinescu. Acestea toate fac parte (și) din mine, cititorul împătimit, format de-a lungul multor ani și dispus a recunoaște că da, emoțiile mele estetice sunt dependente, în mare măsură, de „încărcătura” culturală a poemului. Că această încărcătură ar împiedica manifestarea personalității autentice este, după socotința-mi, gogomănie curată.

Captiva dragă din vers – este nălcuirea minții/personalității lui Viorel Dinescu, poet care știe foarte bine regulile jocului. El este impersonal doar în sens maiorescian, depășind, adicătealea, accidentalul.

Altfel versuri precum „Pășesc prin timp ca prin nămol” ori „Și nevăzute, cad din pomi, caise” – „traduc” în... limba poezească trăiri/emoții cât se poate de diniesciene.

Poetul se substituie, subtil și convingător, când lui Pygmalion când lui Torquemada, când Francescăi da Rimini, când lui Dante însuși, când unui personaj cehovian, când miticului Sisif. El caută (și îndrăznesc să cred că



uneori le și alfă) ipostazele ce-i corespund în nesfârșitul șir de manifestări ale contradictoriei, mereu misterioasei spețe umane. El caută, în felul lui, dantescul drum către stele ori gotheanul etern feminin, carele (nu-i așa?) ne-nalță-n țării...

Capodopera acestui lirism de mare demnitate culturală este, neîndoielnic „În lumina focului”, unul dintre cele mai izbutite, după umila-mi părere, sonete scrise vreodată în limba română.

Identificarea cu anonimul plăsmuitor al unei Venere steatopigice presupune o uluitoare cădere în timp, un drum asumat către însăși matricea culturii umane:

„Pereții dinspre-Apus tresar în pietre  
Când vraja din amnare se arată  
Și se înalță-n focul sfânt din vetre  
Licheni fosforescenți cu trup de fată.

În lung alai trec flăcări spre grădini  
Ce nu există în realitate,  
Și-n jurul meu tânjesc alți zei vecini  
Cu umbrele pe ziduri tremurate.

Din gura grotei ne pândește oarbă  
Aceași noapte grea, primordială,  
Iar tu dansezi – o zeitate goală –  
În lutul care-n mâini a prins să-mi fiarbă.

Și-ai să te-ascunzi în scrumul greu al vremii  
Să te găsească alții prin milenii!”

\*Viorel Dinescu „Eros-Anteros”, Editura pentru Literatură și Artă, Chișinău, 2008.

---

ALINA COSTEA

## Poeme de dimineață

**A** se lua poezia, a se răcori cu ea chipul, trupul, sângele, inima. A se lua poeta, a se privi drept în față, a se întreba de unde atâta timp pentru scris, pentru pictat, pentru ieșit în lume, pentru împărtășit altora chipul, trupul, sângele, inima. De unde atâta timp și atâta vitalitate? Iată câteva instrucțiuni de folosire și câteva nelămuriri cu privire la cel mai recent volum de versuri, *Contrasecunde*, semnat, la sfârșit de 2008, de către Iulia Pană la eleganta editură timișoreană „Brumar”.

Cine n-o cunoaște pe Iulia? Volubilă, vitală, mereu în mișcare, artistă până la ultima zbatere a pielii, surprinzătoare, dar mai ales tânără, veșnic tânără, pusă pe noi și noi începuturi. Dar poezia Iuliei? După chipul și asemănarea poetei! O poezie feminină, însă puternică, o poezie confesivă, carnală, strigată cu toată puterea eului care vorbește despre sine nu egotic, ci pentru a ajunge astfel la ceilalți.

Poezia din acest volum? În primul rând, o luptă cu marele timp. Iulia (cea din textele sale, deși deosebirea este infimă, iar aici mai mult ca oriunde, literatura și realul - cel interior - își amestecă porii până la confuzie) se scoală de dimineață și își începe lupta. Destule poezii avansează acest cadru pentru confesiunea lirică: o dimineață nouă, cu noi promisiuni, dar mai ales o dimineață metaforă: „Împotriva tuturor m-am trezit într-o dimineață/ caldă, plăcută/ mi-am pus un veșmânt lung, mi-am tăiat părul/ împotriva tuturor, dar mai ales a poeziei mele” (*Împotriva tuturor-împotriva poeziei mele*) sau „m-am trezit în astă dimineață/ cuprinsă de remușcări/ ce-am scris ce-am dovedit/ poemele bat din picioare poruncesc să fie scrise” (*Poemele bat din picioare poruncesc să fie scrise*) sau „Mă așteaptă dimineața să cobor/ din înaltele mele visurivisuri” (*Computer organic*) sau „O picătură de apă, suspendată pe pleoapă/ era dimineață/ Era dimineață și aerul trecea pe lângă pleoapele mele/ cald și mirositor era dimineață/ și viața începea să respire odată cu plămânilor mei/ Cu pielea mea cu nările și fibrele și fantele corpului meu” (*O picătură de apă era dimineață*). Atunci când se face noapte în textele Iuliei, se visează mult și se cântă jazz, blues, muzica sferelor, a cărnii, a sufletului...Iar când nu se cântă, se pictează. Fapt pentru care, organic, poezia Iuliei devine simbolistă.

Atunci când se scoală de dimineață, când se ia timpul la trântă, atunci când se cântă, când se pictează, tot atunci *se iubește*. Iubirea este supratema volumului în discuție, de unde și nașterea bucăților lirice sub forma unui monolog îndreptat înspre celălalt care nu răspunde sau contemplă mut spectacolul expansiunii eului. Nu este o expansiune egotică, dimpotrivă, dorința de recompunere, chiar organică a sinelui, se traduce prin dorința apropierii de celălalt, a recuperării paradisului pierdut sau a proiectării altui eden, mai tânăr, mai vivace. Iubirea face instanța emitentă să se comunice plener. Iulia iubește cuvintele și cuvintele o iubesc pe Iulia pentru că nașterea lor este simultată. O existență siameză alături de cuvânt impune o responsabilitate majoră fapt ce explică interogația permanentă a discursului liric, teama (lexemul *frică* apare obsedant în primele texte pentru a se disipa într-o atmosferă picturală, muzicală de inspirație psihedelică) : „E noapte, prea noapte, și abia m-am născut/ De piele îmi stau suspendate degete lungi osoase/ Tu m-ai născut, palmele-forceps m-au smuls/ Din locul umed și hrănitor al hibernării/ Acum am țipat și ochii se deschid larg pe chipul tău/ Unde ai fost te întreb, unde ai fost mă întreb.../ unde sunt te întreb, unde ești mă întreb./ Acum m-am născut... De unde cuvintele le știu?” (*E prea noapte*). Obsesia pentru cuvânt, pentru facerea lui reprezintă o marcă a poeziei scrise de Iulia Pană. Căutarea și conservarea, creșterea logosului roditor (aproape arghezian) conferă dramatism discursului liric și înscrie poezia în cauză într-o cursă reală pentru poezia autentică, triumfătoare asupra timpului.

Dar cum perfecțiunea nu poate fi decât ideatică, și poezia Iuliei Pană cunoaște derapaje, mai ales la nivelul formei. Atunci când vrea să intelectualizeze, să dea prețiozitate cuvintelor care, știm, o iubesc natural, fără fasoane, Iulia fardează strident chipul genuin al poeziei: prin construcție pleonastică- „sunt proaspăt născută mi-e frică de frică” (*E prea noapte*), prin adjectiv de

proces verbal - „femeie...cauzatoare de amnezii” (*Femeie pasăre răpitoare*), prin truism... cromatic- „cum un nor alb va face dintr-o zi însorită una plină de întrebări” (*O zi însorită plină de întrebări*), „Cerul era albastru și când dormeam/ și când mă trezeam” (*Nici o viață doar blues*).

De asemenea, recuzita anatomică atât de frecventată de un Mircea Cărtărescu și răpusă din punct de vedere semantic de nouăzeciști prin excese de orice fel, afectează discursul poetic. Fie că este un manierism interiorizat, inconștient, fie că este o dorință de a adera la o formulă poetică deja omologată, limbajul anatomic trebuie eliminat. Este strident, perforează naturalețea discursului, demască sforțările celui al cărui nume apare pe coperta cărții.

Dincolo de toate acestea, dacă aș fi fost profetică, mi-ar fi plăcut să-i prezic lufiei, ca la Delphi, cu propriile-i versuri, că poezia ei va deveni felină : „toată lumea vorbește despre pisici..., căci ce poate fi mai/ frumos decât/ să vorbești despre mai multe vieți...” (*E o noapte leneșă ce se întinde pe canapea*). Dar cum nu sunt nici măcar un picior de Pythie, las cititorul și timpul să decidă, să vorbească!

---

CONST. MIU

## Memorialistica – „Epică de gradul doi“

**D**upă decembrie 1989, cum era și firesc, lumea literară așteptase, cu sufletul la gură, să apară așa-zisa **literatură de sertar** – opere (mai mult sau mai puțin explozive, prin conținut) scrise în perioada dictaturii comuniste și care, din cauza cenzurii, abia după căderea comunismului la noi, puteau vedea lumina tiparului... După **marea trăncăneală** televizată, din decembrie '89 (ca să parafrazăm titlul unui eseu semnat de Mircea Iorgulescu), au apărut foarte multe volume de memorialistică, jurnale și amintiri. Cartea lui George Mirea – **Memorii... „ficționale”** (volumul I, Editura Conphys, Râmnicu Vâlcea, 2008; volumul al II-lea, Editura Conphys, Râmnicu Vâlcea, 2009) se înscrie în această serie.

Înainte de a ne opri asupra unor aspecte/ situații și personalități rememorate, se cuvine să relevăm rolul/ rostul acestui alt fel de **memorii**, pe care-l propune autorul cititorilor: „În orice volum de «memorialistică» prelucrarea ficțională a datelor, primează! (I, p. 347). Ideea avansată de George Mirea este aceea că memorialistica în haină literară trebuie socotită și ea tot operă literară: „Un lucru îl simt cu putere: amintirile pe care le retrăiești, le scrii, crezând că pot interesa pe cineva și că prin scris le atenuezi prezența apăsătoare din memorie (...) Știm exact cum a fost. Dăm o formă,

o interpretare actuală a ceea ce a fost și când așezăm în pagină, amintirea mai suportă involuntar, o «ultimă» metamorfoză. Ea nu trebuie să se supună adevărului obiectiv (vieții trăite!), ci doar să nu-l contrazică, să nu-l falsifice. Un fel de epică de gradul doi.” (I, p. 189-190). Trebuie să mai spunem că autorul face distincția netă dintre **jurnal** și **memorii**. Declară chiar: „Nu am intenționat nici în tinerețe și nici la senectute să țin un «jurnal».” (I, p. 159).

În volumul întâi al cărții sale, **Ficțiunea jurnalului intim** (Editura Univers enciclopedic, București, 2001), acad. Eugen Simion, teoretizând despre o posibilă **poetică a jurnalului**, aduce în discuție **legea Blanchot** – respectarea calendarului, în notarea (și comentarea) desfășurării evenimentelor: „Aproape toți care încep să scrie un jurnal intim promit (...) să noteze zi de zi, să facă o cronică a zilelor ce s-ar pierde altfel fără urme... jurnalul se salvează de la uitare...” (p. 102). Criticul recunoaște – pe baza exemplelor la care varecurge – că „În toate aceste scenarii calendaritatea are ritmuri imprevizibile.” (p. 106). Fără să teoretizeze în privința deosebirii fundamentale dintre jurnal și memorii, George Mirea consideră că „...«amintirile», «memoriile», nu pot fi ordonate cronologic. Ar fi și plictisitor.” (I, p. 49). Aici, se cuvine să discutăm despre cele două coordonate – **timpul pierdut** și **timpul regăsit** între care se desfășoară memorialistica lui George Mirea. **Timpul pierdut** are aici înțelesul de timp consumat, care a fost, a trecut – e timpul fizic și cel biologic, iar **timpul regăsit** este unul afectiv, pe care memorialistul îl recuperează, prin retrăire, pe baza memoriei afective. Legătura între cele două categorii temporale se face prin scriitură: „Scrișul – ca depozitar al trecutului – face ca acesta (trecutul!) să nu fie un obiect uitat, un ceva și, în consecință, definitiv pierdut. Eu încerc, prin scris, să-mi recuperez trecutul păstrat în memoria conservatoare și să dialoghez mutește cu el. Să-l captez ori să-l resping. Nu în totul sunt al lui și nici el, integral, al meu...” (II, p. 90). Prin urmare, faptele rememorate, în cartea lui George Mirea se orientează, prin trăire/retrăire, după capriciile memoriei afective. Atât cele dintr-un trecut ceva mai îndepărtat („aventura” rememorării începe cu împrejurările în care autorul a ajuns student la litere, la 31 de ani), cât și cele petrecute în urmă doar cu câțiva ani, înainte de redactarea memoriilor sunt comentate din perspectiva memorialistului. Să mai adăugăm că evenimentele din trecutul mai apropiat (de momentul scrierii memoriilor) și consemnate de mass-media sunt **preluate selectiv**, „«comentariile» și întrebările de Gâgă îmi aparțin. Literar! Mie, «memorialistul!».” (II, p. 119).

Un alt aspect asupra căruia George Mirea insistă, și cu care suntem de acord, este legat de **onestitatea confesiunilor**: „În privința «memorialisticii» trebuie să hotărăști singur. Este ori nu este cazul să-ți retrăiești momente, etape ale vieții, așezându-le în pagină, așa cum renasc ele din străfundurile memoriei (...) Este foarte greu să fii în totalitate sincer, dar trebuie să vrei. Memorialistica impune seriozitate. O confruntare dură cu tine (...) Memorialistica = a da seamă despre tine!” (I, p. 51, 52). Pentru autor, mărturia în acest domeniu (al memorialisticii – n. n.) este similară adevărului. Nevoia de confesiune înseamnă eliberarea de trecutul împovărat: „Nu vreau să car peste apele întunecate ale Stixului o adunătură inutilă și împovărată” – spune la un moment dat confesorul. Actul redactării memoriilor este legat de ceasul confesiunilor: „A scrie înseamnă să mărturisești. Mărturia este totdeauna similară cu adevărul, fără a fi pleonasm.” (I, p. 95).

Modelele de jurnal/ memorialistică prețuite de George Mirea sunt cele ale lui Mihail Sebastian, Lucian Blaga, Lena Constante și Al. Paleologu – în dialog cu Stelian Tănase.

\*

**Memoriile ficționale** încep cu rememorarea unui moment de cotitură pentru destinul lui George Mirea: nu s-a dezis de tatăl său (așa cum îi ceruse Reveica Moșoiu – fost secretar la comitetul regional PMR, regiunea Dobrogea, pentru a putea rămâne în redacția ziarului **Dobrogea Nouă**) care, pentru faptul că luptase în 1917 la Mărășești, fusese decorat de rege și primise pământuri întinse. Pentru actul său de nesupunere, George Mirea a fost trimis la reciclare, ca tractorist, la SMT Chirnogeni, în 1950, iar Cartea sa de Muncă are la „loc de frunte” consemnați 9 ani de muncă la Canal.

Candidatul cel mai băgat în seamă (atât de colegi, cât și de profesori) la cursurile pregătitoare pentru examenele de admitere la Facultatea de filologie a fost tratat ca un inculpat în fața unui procuror, la ultima probă – examenul la Istoria Universală. Fără a se lăsa impresionat nici de faptul că la celelalte cinci examene candidatul primise nota maximă și nici că acesta era grav bolnav, având silicoză, examinatorul (un plagiator ordinar!) l-a acuzat pe George Mirea că „prin părăsirea «locului de muncă», am urmărit să sabotez industria grea.” (I, p. 28).

Pe lângă cei doi oportuniști care i-au marcat destinul și care s-au lepădat de „răspunderea istorică” pentru care militaseră cu fervoare, ca mai apoi să emigreze în Țara Sfântă, George Mirea amintește sau evocă personalități marcante ale vieții cultural-literare, care după ce au înfruntat dictatura comunistă și au făcut ani grei de pușcărie, unii dintre ei (ca de pildă Al. Piru, Șerban Cioculescu, Gabriel Țepelea) au trecut (cum se spune: cu arme și bagaje) în tabăra celor care până mai ieri îi oprimaseră. Reproducem câteva pasaje din cartea lui George Mirea, remarcând ironia în conturarea portretisticii: „Luasem la plecare din țară, început de decembrie '05, și câteva publicații literare. Mă preocupau (...) memoriile Ninei Cassian. Le confruntam cu «memoriile» mele (...) nescrise (la acea dată – n. n.), dar foarte vii și nepurificate de duhoarea roșie în care ne-a îndoctrinat 45 de ani, Ninocika. Apoi, ne-a lăsat/ părăsit, fără regrete, și s-a dus la «imperialiștii» americani. Noi, bolșevizați până la sânge, nu putem s-o uităm. Avem nevoie de versul ei înaripat. De scrierile ei, ca de aer. O invităm vară de vară la Neptun (...) O premiem. Îi tipărim cu fonduri de la FCR și mai recent de la ICR. Să-l tot fi cântat pe Stalin (...) Voluptoasa Rosinantă delirează poziționându-se între două falusuri dorice. Aflăm de amorul lubric în patul reginei, la Pelîșor (Casă de creație și... procreație!) cu Marin Preda (...) Am revăzut-o pe octogenara vicioasă (...), povestind doamnei Brândușa Armanca, la TV Național, din trecutul ei vampiric, nocturn, în palate și castele, ca oricare poetă comunistă, ilegalistă, ce se respectă în stil «perestroika». Nu a fost întrebată și nu a spus un cuvîntel despre soarta altor scriitori care nu au încasat premii «de stat».” (I, p. 117, 118, 119).

\*

Am amintit deja că trăsătura fundamentală a scriiturii lui George Mirea în această „epică de gradul doi” este **ironia**: când **înțelegătoare**, când **caustică** față de stupiditatea și prostia umană. Iată câteva exemple...

Spre uluirea celor care cunoșteau faptul că George Mirea fusese șicanat de la venirea sa la Radio (după terminarea facultății cu 10, inclusiv licența luată cu nota maximă, fiind doar două posturi pe țară de profesor de română – visul său de o viață de a ajunge profesor se năruie: cedează în favoarea a doi foști colegi, ca ei să aibă postul cât mai aproape de casă) de cel care ajunsese după Revoluție director general (căzând în sus – vorba autorului), acesta participă la funeraliile dușmanului său de-o viață. Curioșilor, memorialistul le spune sec: „Am venit să mă conving că a murit!” (I, p. 151), însă comentariile sale relevă că avem de-a face cu un om echilibrat, care nu și-a pizmuit adversarul: „Eram profund trist. Dacă el a fost atât de neom cu mine cât a fost în viață, de ce eu să fiu neom cu el, când îl luase Dumnezeu (...) Murise un om, nu răul ce mi-l pricinuiser.” (I, p. 151, 152).

Intransigent, George Mirea și-a iubit meseria (a fost redactor peste 25 de ani al emisiunii **Odă limbii române!**) și nu a făcut compromisuri! Riscând să fie sancționat sau chiar destituit, nu a făcut jocul politrucilor vremii. Sub aspectul acesta, sunt rememorate două situații în care și-a riscat postul, însă a rămas de o verticalitate morală ireproșabilă:

1. Pentru faptul că nu a dorit să citească un poem închinat **conducătorului iubit** (apărut în **România literară**), fostul său redactor șef i-a refuzat viza emisiunii, cerându-i autoritar să-i spună motivul, mai cu seamă că autorul acelei creații era membru CC al PCR. Explicația dezvăluie ilaritatea involuntară, dar mai curând stupiditatea aceluia: „Există în primul vers al poemului un cuvânt polisemantic, dar silabisit cu voce tare produce o catastrofă. Eu nu voi rosti niciodată: «Un poem fără cur-mare (curmare = perpetuu, infinit) de mândrie și de dor...».” (I, p. 278);

2. O altă idioțenie sesizată, căreia nu i-a dat curs este finalul unei telegrame din partea URSS, cu prilejul zilei de naștere a dictatorului: „...încheierea telegrammei se făcea prin confuzia (oare voită!) între gerunziile **A ura** și **A urî**: «Urându-vă din toată inima...» Felul cum îl urau era treaba lor. Pentru mine mirosea a «pârnaie».” (I, p. 278).

Dintre colegii de la emisiunile culturale evocați cu nostalgie de către memorialist, amintim pe Ileana Corbea și Florin Constantin Pavlovici, cu care și noi am colaborat, între 1985-1988, la emisiunea **Viața cărților**, cu o serie de cronici literare.

Din cele arătate până acum transpare strădania și reușita lui George Mirea de a face din memorialistică o „epică de gradul doi”.

## *Pagini de memorial*

**C**artea-bijuterie, *Pagini de jurnal* de Ștefan Munteanu, este nu numai un model de comunicare scriptică și de evocare, dar și depozitar de sentimente delicate, de ideație și de cultură. În textul memorialistic, erudiția filologică parcimonioasă, totuși, cu afecte bine strunite, nu face posibilă în șiragul de amintiri nici o zvâcnire melodramatică.

Confesiunea bine dozată compozițional este, uneori, tonifiantă prin surprinderea elanului adolescentului, prin proiecția subiectivă a exultării tânărului vrăjit de miracolul debutului literar, prin jocurile juvenile și întâmplările dragostei, alteori ironia și autoironia făcându-și loc în fluxul amintirilor. Dar, sunt prezente și momente dramatice, emoționante, care prind în suferința lor sensibilitatea cititorilor.

Literatura, eseistica, ideația, evenimentele trăite, bine selectate de memoria sensibilă, sunt substanțiale, cu mici digresiuni, aflându-se mereu în prim-plan lamura amintirii unor întâmplări esențiale și spirituale aparținând unei ființe-palimpsest.

Expunerea acestora nu este strict cronologică, ci alese în funcție de importanța lor ontică, de intensitatea trăirilor autorului.

De obicei, reflexia identificabilă se integrează sau este complementară acesteia.

Deși cartea este foarte concentrată, ea cuprinde evocarea toposului natal, „Codrii Cosminului”, din vecinătatea Cernăuților, ținuturi din Munții Apuseni, tradițiile, cultura și eleganța Vienei, atmosfera familială, injustețea Istoriei.

Amintirile sunt acompaniate, în surdină, de un lirism bine strunit, cu veghea constantă a marelui stilistician de a da relief detaliilor generatoare de emoții și meditații. Există un palier al memoriei spațiilor, unul al adolescenței și al inițierii în arta scrisului, altul al prieteniei colegiale, dar și cel atins de aripa morții. Laitmotivul memorialului îl constituie formarea intelectuală prin studiu asiduu, printr-o insurmontabilă bucurie a lecturii și a curiozității de a ști. Punând în lumină tehnica scrierii, dincolo de spontaneitatea comunicării, observăm, în multe secvențe narrative, un cadru preliminar al cugetării, al reflecției, urmat de rememorarea unor experiențe, de întâmplări care i-au marcat ilustrului profesor întreaga existență.

Preludiul meditativ pregătește o anumită stare morală și intelectuală propice evocării propriu-zise. Alteori comparația culturală și argumentarea impecabilă devin mijloace prin care domnul Ștefan Munteanu convinge cititorul, împrumutându-i din propria sa emoție. Uneori, livrescul bine temperat exhibă memoria și dă posibilitatea inserției firești a unor microeseuri de natură culturală și spirituală (reinterpretarea miturilor, calitatea estetică a unor reductibile pagini de istorie, oameni de seamă români prin Viena etc.), la care se adaugă exuberanța unor absolvenți la primul lor succes literar, bunătatea ființei noastre în preajma unor oameni minunați, drama Basarabiei, pasiunea cititului.

*Pagini de memorial* este o esență scriptică emoționantă prin subtilitatea transmiterii mesajului uman și prin stilul simplu și elegant, locuită de un caracter frumos și de un intelect superior, comunicate prin mijlocirea unor amintiri care coboară până la rădăcinile de profunzime ale existenței ființei umane și ale spiritului.

Sunt detectate în carte disciplina și rafinamentul scrisului, conciziunea fără sentimentalism, frumusețea intelectuală, mărturisirea caldă, brizată de vibrație lirică supravegheată, limba literară exemplară, stilul lapidar, nu lipsit, totuși de sevă și culoare, toate compatibile cu emoțiile și ideea comunicate.

Dintre reliefulurile acestor rememorări și confesiuni, am ales să aducem în prim-plan laitmotivul cărții, al plăcerii de a citi și al bucuriei creației.

În capitolul „Vocea umană și... opera deschisă”, amintindu-și despre primele lecturi axiologice la vârsta adolescenței, cărturarul decantează, după zeci și zeci de ani, secvențe din *Taras Bulba* și *Pădurea spânzuraților* care l-au impresionat cel mai mult. Finalul evocării este conturat cu intenția de a revela pasiunea lecturii, eludând didacticismul și tenta moralizatoare. O altă scenă ne uimește pur și simplu: un student, coleg de facultate, basarabean și el, îndrăgostit de literatură, plecase în pădure să termine de citit romanul *Crimă și pedeapsă*. Citind, fu surprins de dezlănțuirea stihilor cerului, amenințându-i viața. Și ne imaginăm ce efect avea acest june, „devorator” de capodopere, asupra colegilor săi, povestind cum, în circumstanțele – date de intempestiva urgie a naturii, s-a rugat în gând lui Dumnezeu să-l țină măcar în viață până va ajunge la sfârșitul lecturii. Comentariul memorialistului are valoarea unei concluzii care, în subtext sugerează vechiul îndemn al celebrului cronicar de a zăbovi cu folos și cu plăcere asupra creațiilor expresive ale umanității. Ele pot transfigura pe cititori, determinându-le participarea intensă la soarta și drama personajelor, lăsându-se asimilați timpului și universului ficțional al marilor scriitori, precum Shakespeare și L.N. Tolstoi.

O secvență narativă copleșitoare, care poartă titlul „Gheorghică”, memorează nenorocul unui copil, verișor al autorului, care-și făcuse din cititul cărților un modus vivendi. Paginile capătă calitatea unei confesiuni admirative, infuzată însă de o adâncă tristețe. Amintirea purifică drama fiului de țaran care, la vârsta de zece ani, își face timp să trăiască printre cărți. Elementele biografice, autoreferențiale, slujesc finalității episodului memorialistic. Paginile creează senzația că sunt scrise nu cu cerneală, ci cu aroma sufletului. Rememorarea schițează și portretele celor doi verișori, emulația acestora, stimularea mutuală.

Dar viața, fiind imprezvizibilă, alungă bucuriile ce ni se dau sau ni le cucerim noi înșine. Îmbolnăvindu-se grav, moartea lui Gheorghică este iminentă. Ceea ce l-a tulburat aproape metafizic și l-a uimit pe verișorul lui mai mic este rugămintea copilului înainte de a trece „dincolo”, adresată părinților, de a i se pune în sicriu *Cartea de citire*. Și această cutremurătoare rugăciune și



destinul dramatic al băiatului de zece ani l-au urmărit pe autor toată viața și le-a așternut în filele memorialului cu nostalgie și cu regretul unei vieți frânte: „Numai dacă oi muri, să-mi puneți în sicriu, lângă mine, **Cartea de citire**”, doleanță împlinită, cu sufletul răvășit, de părinți.

Retrospectiv, pasiunea pentru lectură a feciorului de plugar, capătă în memoria scriitorului o semnificație intelectuală majoră, mărturisirea fiind însoțită de melancolia unei voci umane interiorizate.

În altă secvență memorabilă, un citat dintr-o scrisoare a lui Alecsandri către prietenul său, Costache Negri, constituie doar o ramă epică și un pretext de a reînvia povestea unei alese prietenii cu un coleg de școală cu înclinații literare și „mistuitor” de cărți fundamentale: „Există oameni în preajma cărora te simți mai bun. Tu, iubite prietene, ești din rândul acestora”.

Paginile memorialistice, în bună parte, capătă o compoziție mai complexă, cvasinuvelistică, unde converg mai multe nuclee narativ-evocative: atmosfera anilor de școală din Cernăuți, amicitia cu blândul coleg doljean, Tinu Popescu, exersarea scrierii ficționale și poetice, debutul celor doi prieteni în reviste școlare de notorietate și exaltarea provocată de acest început izbit. Fericiți, trăiau amândoi un sentiment al tinereții învingătoare, având impresia unei „glorii” care-i detașa de restul lumii, îi transfigura și le genera un elan hiperdimensionat atât de caracteristic debutanților, care le convertea mersul în coregrafie și le dădea senzația unei levitații.

Dar, malefica Istorie vremuiește peste plaiurile Bucovinei de nord și așterne neguri în sufletele oamenilor. La 28 iunie 1940 fulgerele urgiei bolșevice spintecă trupul Bucovinei și Tinu Popescu revine în Regat. Prietenul său (delicatul memorialist de mai târziu n.n.), ajuns la Suceava, află că bunul lui amic trecuse în neființă. Finalul acestei scrieri schițează un portret omagial colegului de odinioară, pandant al elogiului adus de poetul Alecsandri lui Costache Negri: „Am plecat cu gândul la tânărul abia trecut de optsprezece ani, din a cărui gură nu am auzit niciodată o vorbă răstită sau rea. Avea candoarea copilărească a unui adolescent coborât dintr-o lume aproape ireală. Lângă el te simțeai mai curat, mai îngăduitor, mai bun – mai om”.

Mirabil este și atașamentul unui tânăr ardelean, om simplu de la țară, autodidact, pentru poezia lui Eminescu al cărui volum din 1910, purtat în buzunarul vestonului (fusesse concentrat pe frontul italian în Primul Război Mondial n.n.) ca un talisman, răfoit și citit în clipele de răgaz ale ostilităților. Pentru autor, gestul săteanului din Munții Apuseni nu are nimic senzațional. Comentariul Domniei Sale dă pregnanță relației atât de intime a operei eminesciene cu întregul neam al românilor, integrării creației marelui poet în conștiința națională. Dar, ținând în mână, după zeci de ani, cartea de poezii purtată de oștean pe front, Ștefan Munteanu gândea și scria: „La o depărtare în timp de câțiva ani, și de pământ despărțit de hotare nedrepte, la o distanță ce separă în mod fatal geniul de omul de rând, se crea un loc al întâlnirii, un spațiu al unei comunități sufletești, cu care un cititor cu o biografie comună se caută pe sine în versurile poetului cu sentimentul că se știe astfel printre ai săi”. Cartea lui Eminescu nu are numai o conotație magică, ocultă care-l ocrotește pe soldat într-o situație-limită, dar ea este și spațiu afectiv și spiritual al sincronizării a două inimi: una vie, stăpânită de teamă și speranță, cealaltă a poetului pulsând în versurile sale, lamură a minții geniale și a unui suflet românesc deopotrivă de stenic și melancolic. Deschizând-o, oșteanul își domolește dorul de cei dragi de acasă, contemplă în imaginație fata pe care o iubește, îi vin în amintire foșnetul pădurii transilvane, glasul izvoarelor,

doriința de a se întoarce la treburile gospodărești – toate sporindu-i puterea de a suporta vicisitudinile războiului. Pe marginile filelor acestui volum de versuri s-au așternut adnotările combatantului sensibil, expunându-și astfel propriile sale emoții și comunicând într-un dialog, de nimeni auzit, cu Eminescu.

Avea dreptate G. Călinescu, atunci când afirma despre lirica nefericitului poet, că opera eminesciană se adresează, atât omului simplu, printr-un buchet de versuri memorabile, comunicându-i esența umană, cât și intelectualului celui mai rafinat care, zăbovind asupra lecturii, are revelația unei adânci și subtilele ideai reflexive și metafizice.

Pentru noi, care caligrafiem rândurile de față, junele oștean n-a fost un om oarecare, ci unul foarte sensibil, iubitor de frumos. Să nu-l părăsească bucuria lecturii nici pe front? Să nu se despartă de poeziile lui Eminescu nici pe câmpul de luptă? Să scrie pe marginea filelor propriile gânduri modelate în versuri?

„Această carte de poezii, notă el pe o pagină a volumului, am avut-o cu mine tot timpul războiului mondial 1915-1918 în buzunarul vestonului, nu însă în această legătură, ci în legătura de carton... Abrid 22 mai 1939. S. Felea”.

Livrescul, în doze moderate, nu lipsește din aceste *Pagini de memorial*, el fiind uzitat nu cu intenția de a etala erudiția ilustrului profesor filolog, ci folosit ca agent al declanșării memoriei afective. Elementele de cultură, experiențele, fiorul ontic, uneori comunicate în simplitatea lor esențială, selectate cu grijă de a nu exceda, se topesc firesc în albia narativă cu meandrele ei strunite, care se succedă și se pliază pe teme specifice unor anumite vârste, unor evenimente, uneori convergente, alteori opozabile, dar totdeauna amprentate de întâmplări existențiale și spirituale. Fluiditatea și sinceritatea evocării nu sunt împiedicate de trecerea de la timpul prezent la cel de odinioară și de revenirea la contemporaneitatea noastră.

Rememorarea, plonjând, uneori, în aria confesiunii, este slujită subtil de reînvierea unor secvențe dialogate, lăsând cititorului impresia că un eveniment, petrecut cu mulți ani înainte, se desfășoară sub ochii săi.

Atât de fermecătoare este lectura acestor *Pagini de memorial* încât ne vine spontan în minte versul arghezian: *Carte frumoasă, cinste cui te-a scris!*

ILEANA MARIN

## Romanian films, in search of a new identity

Since December 1989, Romanian society has been obsessed with learning about the previously inaccessible side of communism and with watching documentaries about painful testimonies from the past in search of a collective closure over and over, while four governments constantly avoided condemning communist crimes and postponed the public access to the Secret Police archives. At the same time, a group of young filmmakers took the initiative to reveal them and their unpredicted consequences in the new democratic context. Recent films, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Cristi Mungiu), *How Did I Spent The End Of The World* (Catalin Mitulescu), *California Dreamin'* (Cristi Nemescu), *13:05, East of Bucharest* (Cristi Porumboiu), *The Oak* (Lucian Pintilie), *The Death of Mr. Lazarescu* (Cristi Puiu), deal with the last years of the communist regime, its end, and its aftermath. Interestingly enough, in spite of the fact that there are other Romanian productions which might have deserved closer attention,<sup>1</sup> the films on this list are the ones which received international acclaim. *The Oak* won the best actress award at the Geneva Film festival and at the European Awards in 1992; *The Death of Mr. Lazarescu*, received the award for the best film at Cannes in 2005; *13:05, East of Bucharest* won the Golden Camera award at Cannes, Golden Swan at Copenhagen, and the Special Prize at the Cottbus Film Festival of Young East European Cinema in 2006; *How I Spent the End of the World* was officially selected at 10 prestigious film festivals; *California Dreamin'* won *Prix un certain regard* at the Cannes Film Festival in 2007; *4 Months* won *Palme d'Or* at Cannes, the *Fipresci* international critics award, and the best film at the annual European Film Awards in Berlin in 2007.

The most distributed in Western European countries and the USA, although not box office successes, are Mungiu's *4 Months* and Puiu's *The Death of Mr. Lazarescu*, which present episodes from Romanian everyday life in a documentary style. The appearance of "raw reality" seems to appeal to the foreign audience as an exotic element identifying a place at the border of the so-called "civilized Europe" somewhere around 2000. International spectatorship, which either has already or has not yet had any Romanian experience, (re)considers the image of contemporary Romania through these cinematic filters, which look realistic and credible. The representation of a

new Romanian identity is the construct of these filmmakers, who succeed in meeting the expectations of the international market both artistically and thematically. I will analyze the stylistic strategy of the hand-hold camera which creates the illusion of unmediated reality as the main device of the docudrama, the premise for its national and international success.

### **Documenting The End of an Era and the Beginning of Another**

The realism of the two movies is unbearably shocking. Both *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* and *The Death of Mr. Lazarescu* seem to have originated from John Grierson's definition of documentary as "creative treatment of actuality,"<sup>2</sup> as well as from Robert Flaherty's naturalistic examples. They were both well known to Romanian directors as part of their academic curriculum at the Bucharest Academy of Theatre and Film. Moreover, the two directors strived very hard to have their films accepted at the British Film Festival, the institution which awards the Grierson prize, which was, as they both declared to Romanian press, their dearest target. Puiu and Mungiu pushed Grierson's aesthetic program further by transforming a documentary into a drama emulating a documentary in order to allow interpretation by, and even a certain level of intrusion of the director in presenting "the drama şwhichţ is on your doorstep wherever the slums are."<sup>3</sup> Obviously they looked around, not far from their Film Academy in Bucharest, and took the opportunity presented to them to create feature films which document their haunting communist past.

### **Two Movies, the Same Story**

Although *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* was released two years after *The Death of Mr. Lazarescu*, it may be considered the opening part of a grand national narrative in film format which Romanian contemporary movies have constructed since 1990. In this grand Romanian narrative which begins, in terms of *fabula* with the last two years of communism and ends with the 2008 McDonaldized Romania of the short film *Megatron*, the last success at Cannes; *The Death of Mr. Lazarescu* might be placed somewhere in the muddiest part of the process of transition to a democratic society. One may easily notice the thematic coherence of the two movies that present individual case studies from Romanian life, both consequences of communism.

### **4 Months, 3 Weeks, and 2 Days**

The story in *4 Months* was inspired by a college student's confession of abortion, one of the thousands who did so during that time. The note in Mungiu's production script that 500,000 women died because of unsuccessful abortion<sup>4</sup> indicates his intention to recreate the terrible circumstances around one of the cases. Two students, Gabriela and Otilia, have to pay an incredibly shameful price for Gabriela's illegal abortion. Besides the big money (the equivalent of an engineer's monthly wage), they have to have sex with the male abortionist, supposedly a nurse. The film reconstructs the context of the abortion in the best documentary style in an attempt to add the dimension of authenticity to a story which deserves to be wrapped into its isomorphic complexity.

Following Otilia, the camera records her "Odyssey" in Bucharest as she becomes a feminine version of Leopold Bloom. She starts her journey on a Winter day in the Polytechnic Institute dormitory. The slow rhythm with long shots makes existence seem monotonous in locations ugly and unimportant,

all distances long and unbearably dangerous, and people's lives meaningless. The deliberate lack of focus avoids any emphasis: neither the protagonists nor the landmarks of Bucharest (Piata Universitatii, Hotel Nehoiu, Cheiul Dimbovitei, Universitatea) occupy the center of the screen. The camera suggests the complete uniformity of Romanian society and exterior space. To create the illusion of communist uniformity in the 2006 Bucharest where Mungiu shot his movie he spent long hours searching for the unremodelled blocks of flats, the best angles from where the historic buildings from downtown do not show any sign of the last two decades (graffiti, bullet holes from 1989, restoration marks, billboards). In spite of the very few anachronistic details (the 1990s' models of trams and buses, for example) exterior scenes are authentic and identifiable as coming from the communist era.

For interior scenes no sets have been built either. They were filmed in authentic Romanian apartments, hotel rooms, or dorm rooms, where there is very little space for camera placement. Thus, the camera takes a corner from where it records the static scene in which almost always one character is cornered since the best perspective offers itself naturally from the opposite corner, the one facing the camera. Since there is no room for two cameras simultaneously, Mungiu chose to have the interior scenes taken from two angles, the two opposing corners not only to induce a claustrophobic unease, but also to remain coherent with his way of presenting the event through the eyes of an objective witness, the camera itself which has no privileged place in the spatial economy of the film. The editing is simple and honest with no crosscutting, cheat cut, cut-in or cut-away. Space is crammed in between the two alternative positions of the camera which tries to cover the space exhaustively. For example, in the hotel room scene where the abortion is to be performed the two angles are from behind the two girls. It is their entrapment which is expressed by the camera. Each of them faces the other and a wall nor is there any possible escape at their back either, even though the door of the room is open, this is not an option for them. The naturalistic use of the camera accentuates the documentary aspect of the film, as well as, creates a feeling of tension, if not horror.

Another element which relates the film to a documentary is the way in which the hand-held camera plays the role of the accurate informant of Otilia's moves as if the camera were her stalker. According to Moira MacDonald, the Seattle Times film critic

the camera, handheld and deceptively amateurish (heads are chopped off some shots), captures this story's grim milieu: a shabby hotel room, with a hallway whose fluorescent light buzzes on and off; a peaceful yet eerie city street on a night that seems darker than night should be. (D4)

The position of the camera is so uncomfortable and psychologically threatening that documentary characteristics are manipulated to produce the level of anxiety of a thriller in which the viewer chases Otilia in the dark streets of Bucharest, or captures what a hidden Secret Police officer might have seen and reported, the scene of bribing the hotel manager. The most difficult mission of the camera is the long and very close shot of the fetus. It is like documenting the thriller while making it; it is both metanarrative and narrative at the same time. The double-edged shot, which examines the fetus, closes the inquiry of the abortion, but it also foretells the end of the communist era.

The stylistic ambiguity of the film, which might be read as a documentary, an art film, and a thriller, puts more weight on this scene since it is the only one

which belongs to all three styles. 1) It is a foreground of a documentary which investigates anatomical details to produce a record of the real picture of a fetus, for the first time shown in a Romanian pellicle. 2) It is a pictorially impressive image in an art film, with a metaphoric reference to all the generations born between 1966 and 1989, who were sentenced to a life of no choices, on the one hand. On the other hand, it is a literary reference to one of the most famous samizdat poems by Ana Blandiana, entitled *Children's Crusade*.

Un întreg popor	An entire people
Nenăscut încă	Unborn yet
Dar condamnat la naștere,	But still sentenced to birth,
Foetus lângă foetus,	Fetus near fetus,
Un întreg popor	An entire people
Care n-aude, nu vede, nu înțelege.	Who does not hear, see, nor understand,
Dar înaintează	But keeps moving
Prin trupuri zvârcolite de femei,	Inside tormented bodies of women,
Prin sânge de mame	Inside mothers' blood,
Neîntrebate.	Unasked. (my translation)

3) It is also the corpse at the end of the thriller in which the camera takes delight in revealing the disgusting aborted shape.

Going back to the description of the documentary by Jack Ellis and Betsy McLane one may check that Mungiu's *4 Months* meets all the standards of the genre: "Documentaries distinguish themselves from fiction films through their subjects; purposes, viewpoints and approaches; forms; production methods and techniques; sorts of experiences they offer to the public" (2). The purpose of Mungiu's film is evident: the spectator has to realize that such dramas really happened, that, although such episodes have not yet become part of the official history, they must be considered under the "crimes of the communist regime." As for the viewpoint and approach, Mungiu's declaration is self-explanatory:

"I was born in 1968 and this makes me part of the baby boom that was generated in Romania because of this law from 1966 that banned abortion there. I always start from a true story, I don't make up things, and I ran into this girl again that had told me this story some 15 years ago. And I had the revelation that for a generation that came into this world because abortion was banned, that would be a very relevant story."

Mungiu tells the story of his generation in an apparently objective manner. However, the camera assumes the partial "ubiquity" of a Secret Police informant who often filled in the parts he/she did not witness directly.<sup>5</sup> The fact that Mungiu and Oleg Muthu, his partner and editor, chose to record the story according to a strategy which allowed them to emphasize the immobility of the eye-witness (camera/informant) and the limited mobility of the characters, who, although heard from another room, are not captured visually. Mungiu explained this aesthetic decision in an interview in *Observatorul cultural* [Cultural Reporter] corroborating it with another series of tough decisions to cut symbolic and explanatory scenes: He cut the scene in which Gabi meets her father, which would have justified the girls determination to go on with the abortion, as well as the last scene of the snowflakes covering the dirty street of Bucharest.<sup>6</sup> The current final scene, the only one in which a character (Otilia) looks directly in the camera, acknowledges the presence of the Secret Police informant; there is no doubt that camera has played that

part through the entire movie and that spectators were forced to experience the inconvenient position of the collaborator and to witness a drama which otherwise they would have chosen not to see.

### ***The Death of Mr. Lazarescu: Another Kind of Docu-drama***

Cristi Puiu's film preceded *4 Months* by less than two years. It was closer to a documentary than Mungiu's film because of the explicit recurrence of "consistent patterns of behavior" (Ellis 14). As in any classic "naturalistic" documentary,<sup>7</sup> Puiu is interested in documenting what is specific for the daily rituals of his "subjects." Lazarescu is talking to his cats, and having a shot of homemade brandy a couple of times a day while his neighbors are continuously contradicting each other, the husband always winning the arguments, the wife always giving in submissively. In the public sphere, rituals are not necessarily different: the ER doctors in four hospitals of Bucharest are aggressively asserting their professional superiority in front of nurses and patients alike. Furthermore, on the night when Lazarescu needs their help most, they are overwhelmed by the number of victims coming from a bus accident. The victims themselves are Romanians traveling by coach to Europe in search of a menial job. All are typical for Romanian society. The language clichés, the gestures, and the attitudes are recorded with the care of the ethnographer.

For achieving the appearance of a rudimentary documentary, Puiu casts his actor friends, who were completely unknown at that time, in the major roles, and casts stars in episodic ones. The latter remain unnoticed even to a Romanian audience who would not have expected them in such minor parts. Without minimizing the actors' contribution to their characters, it seems that the cast of the film was selected in conformity with extra-artistic criteria, perhaps financial and personal. Thus, Ion Fiscuteanu got the role of Mr Lazarescu Dante Remus (a 62 year-old retired engineer, originally from Tirgu-Mures (Transilvania), who lives and dies in Bucharest) because of his standard low fee as a supporting actor and more importantly, because of his Transilvanian descent. Born in Bistrita Nasaud, he was an authentic native speaker of the Transilvanian dialect, not to mention his having had the personal experience of suffering from a terminal illness which caused his real death the very next year.

Unlike Mungiu's "reconstruction of the event," which was meant to suggest the Romanians' guilt and resentment about communism, Puiu's film has "no conventional dramaturgical progression from exposition to complication to discovery to climax to denouement" (Ellis 2) for the same reason. The lack of any narrative thread suggests the lack of coherence of Romanian society which could not cleanse itself and recover from the communist mentality. The camera is recording the *catabasis* of Mr Lazarescu (possibly an allegory of the Romanian old world) in the darkness of the Underworld, the unseen world behind the closed doors of the ambulance, the emergency room, and surgery unit. It violates the privacy of the suffering individual in each station of the labyrinthine wandering in the night in Bucharest hospitals, following Mr Lazarescu's descent to the Underworld to confront the ultimate revelation that there is no mystery of life and death. The recurrent images from above the protagonist who lies in his bed, the hospital bed, the ambulance stretcher, and who gets down the stairs, gets out of the car, create the symbolic perspective of a looking down on Romanian life. The Romanians' life is the Hell from which

there does not seem to be any escape (see the news report about the victims of the accident on their way out of Romania).

The film is a minimalist road movie in which the road does not connect places for the passengers to get somewhere, it simply adds more to their inadequacy. Riding the ambulance, Lazarescu, the paramedic, and the driver do not reach their destination, until it is too late and the patient dies before receiving any medical care. The means of transportation, i.e. the ambulance, is transformed into another entrapping device, into a static space, intelligently rendered on the pellicle through the deliberately made obvious convention of the background images of the city moving outside the car. The visual fragments of Bucharest roads and the buildings on each side are sacrificed by the camera in order to keep in the center the three characters in the ambulance, who are continuously told that what looked like their destination is, in fact, only another meaningless stop. The ambulance does not function as a means of transportation but as another interior décor. The film convention which helps the viewers understand that the vehicle covered a certain distance, moving from one place to another, does not apply to this movie. The ambulance is only once shown actually running when it takes off from Mr. Lazarescu's district while the rest of the images with the ambulance present it as another interior scene where three people confess to each other. The camera is placed inside the ambulance and takes no interest in the outside scenery which is barely seen through the small windows partially covered by the characters' bodies.

It is the theme of the decaying body that the camera focuses on. Disgraceful bodies in worn out clothes push the camera into a corner from where it can barely see anything but the bodies of the neighbors moving back and forth and Mr. Lazarescu's symptoms of an unnamed disease. Young and mature bodies in better shape in medical uniforms represent the medical staff who show off in front of the camera which assumes the patients' viewpoint. The old characters, such as Mr. Lazarescu and other old guys in the ERs, are always looked down upon, literally and figuratively, while, interestingly enough, the only children in the movie are the ones who go up the stairs. The *New York Times* critic, Manohla Dargis, suggests that Puiu's *The Death of Mr. Lazarescu* and Mungiu's *4 Months* are related in terms of the exploration of the human body. However, according to Dargis and A. Scott, Puiu's film is much more obviously centered on corporality "exploring the intersection of the social and the personal on the human body, and the incalculable trivial and monumental ways our bodies are at once situated in the world as objects and subjects." Bodies with no identity are swirling in the general catabasis of the old Romanian world which includes, unexpectedly the new generations, who are the victims of inheriting the old mentality.

In spite of the literariness of the film the road becomes a metaphor for the Romanian "original" transition from communism to capitalism. One may argue that the film underscores the complacent attitude of Romanians, who seem comfortable applying the old mentality to the new social and political context. It is an implicit critique of Romanian society which is portrayed as immobilized in its previous stereotypes, incapable of dealing with its own inertia and corruption. This generalized corruption was the main issue on the EU commissioners' agenda. It touched the medical profession as well and Puiu tried to present it tragic-comically. On the one hand, the economic crisis made the investments in the medical system extremely difficult, and consequently the capacity of hospitals and the medical equipment unsatisfactory; on the



other, it allowed doctors to treat patients discretionarily, since the objective reality was a good enough excuse anyway. On the list of credits, there are big names from the medical profession who fight the system to change it radically: Sorin Oprescu, the current director of the Municipal Hospital, is the most important of them. He chose to become a politician simply to get access to power and money to modernize the hospital and he succeeded. He became a model for renowned surgeons, neurologists, and obstetricians, all of whom entered politics to be able to finance their home institutions. Their names are also among the credits. This detail may support the interpretation of the film as a critique of the Romanian system which still needs political reinforcement for any step, no matter how vital it may be.

The documentary aspect with its implicit irony serves Puiu's critique very well. He did not look for the topic of his mock documentary too far; he looked around and found the "savages" nearby, "savages" about whom Grierson talked to Robert Flaherty. Grierson related his conversation with Flaherty about "exoticism" as the crucial element of a documentary in his diary:

'Beware the ends of the earth and the exotic: the drama is on your doorstep wherever the slums; are, wherever there is malnutrition, wherever there is exploitation and cruelty. You keep your savages in the far place Bob; we are going after the savages of Birmingham,' I think I said to him pretty early on. And we did.

It seems that Puiu took Grierson's advice literally and he went after the "savages" of Bucharest in the least expected place, the hospitals.

In the good Romanian cultural tradition according to which "nobody is a prophet in his own country," meaning that someone must be acclaimed internationally first and then someone may expect the recognition of his fellow-citizens, Puiu, as well as Mungiu, had to make the headlines in the European and American media as prize winner. They had to appeal to the international market, and finally they drew the Romanians' attention. Thus, Romanians themselves buy what these directors have sold the Western market as Romanian identity. In their turn, Romanians, even those who learned about communism from history books and their parents' memories, reconsider their perspective on Romanian identity, comparing the Romanianness presented in these docudrama like movies with the cultural models taught in schools and universities. Due to the realistic reconstruction of the communist era and the authenticity of contemporary Romania in these movies, Romanian public prefer to identify with the images from the movies and not with historical and cultural clichés. The fact that the foreign film critics have emphasized "exoticism" as one of the features of Romanian identity does not seem to bother the Romanian public at all; on the contrary, they have started to put the communist past behind them while judging it more critically, on the one hand, and at the same time to become more critical of the current context.

The communist past and its remains become the main identity features of Romanianness, even if they present an incomplete portrait of Romanian identity, that portrait which is already sketched by the others, which meets the others' stereotypes about Romania and plays with them. After the "success" of the life broadcast of Romanian revolution from December 1989 and the first documentaries about Romania which promoted exclusively the most degrading aspects of Romanian communism, Romanian filmmakers understood that the everyday life misery during the communism or as a consequence of that era

could sell. Nevertheless, one should admit that overlapping the international market's expectations and the immediate national impulse of documenting what used to be censored for the five communist decades is a felicitous concurrence.

---

#### Works Cited

Badeanu, Adina. "DOCultura. 'Totusi' un documentar." Observator Cultural. 3 March 2008. <<http://www.observatorcultural.ro/informatii/articol.php?id=15564&print=true>>.

Dargis Manolha. "Friend Indeed Who Doesn't Judge or Flinch." New York Times, 25 January 2008. 1 March 2008. <<http://movies.nytimes.com/2008/01/25/movies/25mont.html>>.

Dargis Manolha, and A.O. Scott. "In Cannes, a Romanian Takes Home the Fronsds." 28 May 2007. 11 March 2008.

Ellis, Jack C., Betsy A. McLane. *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum International Publishing Group, 2005.

Galt, Rosalind. *The New European Cinema. Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press, 2006.

Macdonald Moira. "Hard to Witness, Harder to Forget." Seattle Times. 8 February 2008

Rotha, Paul. *Documentary Film*. With contributions from Sinclair Road and Richard Griffith, Glasgow: The University Press, 1968.

Riding, Alan. "*The Death of Mr. Lazarescu Comes After a Bout of Hypochondria*." New York Times. 23 April 2007. 7 March 2008. <[http://www.nytimes.com/2006/04/23/movies/23ridi.html?\\_r=2&oref=slogin&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2006/04/23/movies/23ridi.html?_r=2&oref=slogin&oref=slogin)>.

Taylor, Ella. "Black Alley. Back in Ceausescu's Romania, Birth Control Could Mean Only One Thing." Seattle Weekly, 6 February 2008.

---

<sup>1</sup> *The Occident*, Cristian Mungiu, Romania, 2002; *The Rage*, Radu Muntean, Romania, 2002, Romanian; *The Stone Cross*, Andrei Blaier, Romania, 1993; *stuff and the Dough*, Cristi Puiu, Romania, 2001; *The Tower of Pisa*, Serban Marinescu, Romania, 2002; *The Mirror. The Beginning of the Truth*, Sergiu Nicolaescu, Romania, 1993; *Nikki and Flo*, Lucian Pintilie, Romania, 2003, to mention only the feature pictures.

<sup>2</sup> John Grierson coined the term "documentary" in his review of Robert Flaherty's film *Moana*, published in *New York Sun*, February 8, 1926.

<sup>3</sup> Grierson's diaries, quoted from Wikipedia.org.

<sup>4</sup> According to the statistics revealed by the Ministry of Public Health after 1989 500,000 women died in Romanian hospitals from infections caused by improperly conducted abortions. Obstetricians were forbidden to treat them; they might have risked their career had they done otherwise.

<sup>5</sup> Informants were in charge of following people's moves and reporting their declarations of mistrust in the party leaders or any complaints in the system.

<sup>6</sup> Mungiu delayed the release of the film because he waited for more than two weeks for snow in Bucharest. After he shot the scene and edited it he realized that it is too symbolic and aesthetically healing and opted for the black screen.

<sup>7</sup> According to Paul Rotha's analyses of documentaries, there are four kinds of documentaries: "naturalistic," "newsreel," "propagandistic," and "continental realistic."

MARIANA POPESCU

## Ioan D. Chirescu (I)

**I**oan D. Chirescu (1889 – 1980), dirijor, compozitor, pedagog, s-a născut la Cernavoda, în familia preotului-învățător Dimitrie Chirescu (1842 – 1890), care a avut un rol deosebit în dezvoltarea culturii dobrogene.

Analizând întreaga activitate muzicală a lui Ioan D. Chirescu, se poate constata faptul că este aproape imposibil să delimitezi activitatea dirijorală de cea componistică, cele două laturi ale muzicianului împletindu-se armonios pe parcursul întregii sale cariere.

Încă din anul 1910, Chirescu și-a început activitatea dirijorală la corul bisericii „Enei”, unde a funcționat până în anul 1912.

Debutul său ca dirijor, a avut loc în anul 1914, pe când era încă student la Facultatea de Teologie, conducând formația studenților, în cadrul unui concert care a avut loc cu ocazia inaugurării Fundației „Carol I” din București, interpretând lucrarea *Mântuiește Doamne, poporul tău*.

În perioada 1916 – 1918, îl vom întâlni pe Ioan D. Chirescu ca dirijor la bisericile „Visarion” și „Cuibul cu barză”. Între anii 1916 – 1918, a dirijat corul Liceului *Sfântu Sava* din București, iar între 1918 – 1922, îl vom întâlni în calitate de profesor titular, la Fălticeni, unde va conduce corurile Gimnaziului *Alexandru Donici* al Școlii Secundare de Fete, al Școlii Profesionale de Fete și al Școlii Normale *Nicu Gane*.

George Breazul relatează, în scrierile sale, despre succesul reputat de către dirijorul Ioan D. Chirescu la concursul coral interșcolar pe țară, organizat de Societatea *Tinerimea Română*, susținut la București în data de 21 iunie 1921. La Arenele Romane, Chirescu a participat cu un cor reprezentativ al Școlilor din Fălticeni, obținând locul I pe țară. Printre piesele interpretate de coriștii din Fălticeni a fost și *Cântecul cucului*, aranjat de Chirescu după o melodie populară. De fapt, în acest concurs, au fost interpretate în primă audiție piesele *În grădina lui Ion* și *Cântecul cucului*, ambele compuse în anul 1919. *Cântecul cucului*, în mod special, avea să devină un adevărat șlagăr. Preluat din colecția de cântece din Bihor alcătuită de Béla Bartók, *Cântecul cucului* a fost armonizat de Chirescu, cu măiestrie, încât refrenul pe onomatopeele *cucu, cucu* imitate antifonic de doi băieți, a constituit punctul de atracție al școlărilor care au plecat de la Arenele Romane fredonându-l. În scurt timp, acest cântec avea să fie prezent în repertoriul corurilor școlărești din toate provinciile țării.

La Fălticeni, Ioan D. Chirescu avea să reorganizeze corul mixt al Societății culturale *Nicu Gane*, întemeiat la inițiativa lui Leon Băncilă, un fost corist al corului *Carmen*. După moartea acestuia, corul își încetase activitatea. Tânărul dirijor pasionat, dornic de a se afirma, va repune bazele corului, realizând un repertoriu ce i-a permis organizarea mai multor concerte în Fălticeni, Pașcani, Suceava. Ultimul concert a fost susținut la data de 11 ianuarie 1922, începând cu un program amplu à cappella, cuprinzând colinde de D.G. Kiriac, Timotei Popovici, P. Ciorogariu, un cântec de Crăciun de Ceaikovski, Trei cântece de Crăciun din sec al XIII-lea de F.A. Gevaert, coruri de Ion Vidu și Nicolae Oancea. Au urmat apoi interpretările unor lucrări din repertoriul universal cu acompaniament de orchestră: *Popasul țiganilor* de Robert Schumann, fragmente din *Damnațiunea lui Faust* de Hector Berlioz, *Alleluia* de G.F. Händel, *Dunărea albastră* de Johann Strauss. Am putea afirma că acesta a fost primul său concert coral de anvergură, cu un program riguros constituit, care l-a impus ca un adevărat dirijor profesionist. Cu toate succesele sale obținute în scurt timp în micul orașel, Chirescu era conștient că provincia nu-i putea asigura condițiile necesare dezvoltării sale profesionale, ajungând la concluzia că este absolut necesară reîntoarcerea sa la București. Nu peste mult timp, va reveni la București, ca profesor la Liceul *Gheorghe Șincai*. La renumitul liceu bucureștean, va ocupa catedra rămasă vacantă prin dispariția prematură a lui Ionel Brătianu, un compozitor și pedagog care a cultivat muzica corală, și căruia un destin necruțător avea să-i curme viața în anul 1921, la vârsta de numai treizeci și șase de ani.

De altfel, după război, viața muzicală a Bucureștiului revenind la normalitate, va căpăta o nouă traiectorie prin înființarea în anul 1920 a Societății Compozitorilor Români, la inițiativa lui George Enescu, D.G. Kiriac, Dimitrie Cuclin, Ion Nonna Otescu, Mihail Jora, Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu.

În perioada 1922 – 1927, îl vom întâlni ca dirijor al corului Capelei Ortodoxe Române din Paris, care fusese înființată de arhimandritul loasaf Snagoveanul, în anul 1853. La conducerea corului se perindaseră ca dirijori Ilie Mihăilescu, D.G. Kiriac, Ion Scărlătescu, Gheorghe Cucu, Ștefan Popescu, I.D. Petrescu, Vasile Popovici, Achim Stoia, activitatea dirijorală constituind de fapt, modul de asigurare a mijloacelor de existență pentru a putea studia la Paris.

Din dorința de a interpreta și a face cunoscută la Paris muzica corală românească, Chirescu a înființat Asociația Corală *Hora*, în anul 1922. Din această formație făceau parte coriști francezi și români care se aflau la Paris pentru studii, printre care se aflau cântăreții: Constantin Stroescu, Mihail Vulpescu, Petre Ștefănescu – Goangă, sculptorul Ioan Tertzieff, actorul Aurel Ghițescu, compozitorul Constantin Georgescu. Repertoriul abordat cuprindea lucrări aparținând compozitorilor Gavriil Musicescu, D.G. Kiriac, Eusebie Mandicevschi, Eduard Wachmann, Ion Vidu, Timotei Popovici, Gheorghe Cucu, Ioana Ghica – Comănești, Nicodim Ganea, Dimitrie Cuclin, Francisc Hubic, Mihail Bărcă, Stan Golestan.

Timp de cinci ani avea să organizeze cu această formație în jur de treizeci și cinci de concerte corale: la 1 iulie 1922; în 17 mai 1923, concert cu ocazia unei manifestări organizate cu prilejul inaugurării unei școli românești la Fonteney – aux Roses; la 17 mai 1923, cu prilejul unei întâlniri franco-române; la 5 aprilie 1924, un concert de binefacere pentru studenții români din Franța; la 28 decembrie 1924, concert de colinde organizat la Salle de la Société de Géographie; 14 februarie 1925, în cadrul unei manifestări artistice românești în Jean Goujon – Salle de Fêtes; la acțiunile intitulate „Oră de muzică

românească” organizate la Union Interalliée în 6 și 11 iunie 1925; la Serata artistică din 25 martie 1925, la Réunion d'Eylau; Festivalul românesc de la Salle Comedia din 27 iunie 1926; la Serata artistică cu ocazia sărbătoririi a 50 de ani de la Independența României, în 9 mai 1927; Concertul de adio, cu ocazia hotărârii de a reveni în țară, în 23 octombrie 1927.

Reîntoarcerea în țară a însemnat pentru Chirescu, începutul unei lungi activități la corala *Carmen* care a avut un rol deosebit în formarea sa ca dirijor. Colaborarea cu Societatea Corală *Carmen*, înființată în anul 1901 de către D.G.Kiriac, a început în anul 1910, la început în calitate de corist la partida tenor.

Se poate afirma că la corul *Carmen*, în jurul lui D.G.Kiriac s-a creat o adevărată „școală” - în cel mai cuprinzător și adânc sens al cuvântului. Muzicologul George Breazul dezvoltă această idee în scrierile sale, argumentând: „școală de alfabetizare muzicală pentru neofiiți, școală pentru acei membrii care primesc sarcina de a preda muzica în clasele primare, școală de perfecționare pentru cei ce râvnesc la o profesie în domeniul muzicii, școală de compoziție muzicală românească. Pe aci trec viitorii profesori de muzică, aci își fac noviciatul și practica corală viitorii dirijori, care vor întemeia grupuri corale după modelul *Carmen*-ului, prin părțile unde vor ajunge. Aci vin vechi dascăli de muzică să-și verifice, sub autoritatea indiscutabilă a criticii lui Kiriac, încercările de compoziție, prelucrările de cântece populare sau chiar numai culegerile, cântecele de copii etc. Aci fac ucenicia artistică și se consacră definitiv muzicii vocale maeștri ai corului românesc de azi, printre care G. Cucu, Vasile Popovici, Achim Stoia, I.D. Chirescu, care primesc din mâna lui Kiriac întreg patrimoniul de idei, de elanuri creatoare, de răspunderi și griji, ale maestrului nostru, al tuturor. Adevărata catedră de pe care Kiriac propaga înalta pedagogie a muzicii românești”.<sup>1</sup>

La corala *Carmen* activase ca dirijor secund Gheorghe Cucu, în perioadele 1901-1907 și 1912-1928. Discipol al lui D.G.Kiriac, dotat cu un talent muzical de excepție, Cucu a urmat o traiectorie muzicală asemănătoare cu cea al lui Chirescu. A studiat la Conservatorul din București, având aceiași profesori: D.G.Kiriac – la teorie-solfegiu, dirijat coral și Alfonso Castaldi – la contrapunct. La Paris a studiat la *Schola Cantorum* și a activat ca dirijor la Capela Română din Paris între anii 1907-1911. A desfășurat și o activitate pedagogică în cadrul Conservatorului din București ca profesor de Teorie și solfegiu și de armonie în perioada 1917-1932 și la Academia de Muzică Religioasă din 1928 până în 1932. În domeniul compoziției, ca discipol al lui Kiriac, își va îndrepta atenția spre cântecul popular, identificându-se cu acesta, foarte multe dintre creațiile sale fiind interpretate de corul *Carmen*. Din păcate, în calitate de dirijor, nu se va ridica la înălțimea așteptărilor mentorului său. Incompatibilitatea dintre maestru și discipol va conduce în cele din urmă, la îndepărtarea lui Cucu.

În momentul în care Kiriac și-a dat seama că sănătatea nu-i mai permite să se ocupe de corala *Carmen*, a insistat în a-l determina pe Chirescu să-și întrerupă activitatea de la Paris, pentru a duce mai departe visul său de cultivare a artei corale.

Scrisorile trimise de Kiriac, sunt adevărate strigăte de disperare ale unui muzician preocupat de soarta corului *Carmen*, care își câștigase un loc important în muzica corală românească. În scrisoarea din 2 aprilie 1927, Kiriac își mărturisește odată cu deznădejdea cauzată de imposibilitatea de a mai putea

continua activitatea artistică și dorința de a-l avea ca succesor pe Chirescu, care era privit ca singurul dirijor capabil să-i continue misiunea. Pentru a-l determina să accepte propunerile sale, Kiriac îl încurajează, dându-i sfaturi, fiind în același timp conștient că tânărul dirijor va trebui să se angajeze pe un drum spinos în relația cu o formație ce avea o experiență redevabilă, în așa fel încât, preluarea baghetei să-l impună încă de la început ca un adevărat profesionist: „Eu nu mai pot avea grija societății, pentru că îmi dă o mare neîmânșă și tocmai de liniște am nevoie. Într-o conversație ce am avut-o ieri seară, Cucu spunea că aici la noi trebuie cineva care să se dea cu totul acestei trebi, ceea ce înseamnă că el nu se îndeasă la treaba aceasta.

De altfel nici nu ar putea face nimic, că e prea ocupat și cam neglijent. Nădejdea e tot de la tine, dragă Chirescule - va trebui să te decizi să vii mai devreme în țară – dacă se poate ceva mai înainte de septembrie, ca să ai timp să pregătești pe îndelete catedra (nu e așa ușor cum crezi) și să-ți rostuiști lucrurile la societate... Stabilirea relațiilor cu cei cu care vei lucra, program bine chibzuit, ca să te impui deodată. De cei bătrâni voi avea eu grijă, tineretul trebuie să-l dreszi tu. Trebuie să calci de la început cu curaj și cu convingere și să n-ascuți ce zice unul și altul. Să nu știi ce e piedică și să-ți vezi de drum înainte...”<sup>2</sup>

Cu modestia-i caracteristică, Kiriac este conștient de rolul pe care l-a avut Societatea Carmen în dezvoltarea artei corale românești, constituind o piatră de temelie pentru tradiția artei corale românești: „Ar fi păcat să lăsați să dispară o așa frumoasă moștenire, cu tradiție și drumuri bătute, la care s-a lucrat cinstit și conștiincios. Vezi că azi toată lumea ia drumul indicat de noi de acum 26 de ani. Va să zică am mers pe drum bun...”<sup>3</sup>

În 16 iunie 1927, constatând că tânărul Chirescu nu răspunde la invitația sa de a reveni în țară, simțind că i se apropie sfârșitul, intervine în mod disperat, prin intermediul lui Constantin Brăiloiu: „Desigur că ai să-l vezi pe Chirescu la Paris. Spune-i din partea mea că nu-mi pot închipui cum nu și-a dat seama că prin hotărârea ce și-a luat, de a nu veni în țară nici anul acesta :

1. *omoară un om*, tocmai pe profesorul lui, pe Kiriac, care totdeauna i-a vrut binele și i-a stat în ajutor;

2. *și distruge o instituție*, tocmai societatea corală *Carmen* de unde s-a înflăcărat și s-a luminat și de unde i s-a deschis drumul pe care-l calcă acum”.

Impresionat de strigătul de disperare al maestrului său, Chirescu s-a hotărât să părăsească Parisul, înștiințându-l în scrisoarea din 13 iulie 1927, la care Kiriac îi va răspunde imediat: „Îmi pare bine că te-ai hotărât serios să vii în țară; va fi bine și pentru tine. Negreșit, ai pierdut o catedră la Conservator, așa cum aranjase anul trecut, dar nu trebuie să pierzi nădejdea, că ocazii vor mai fi și în cazul cel mai rău, vei lua locul meu.

De aici încolo tot gândul să-ți fie la societate, ca să-ți fie sufletul pregătit în direcția asta. Toată energia să-ți-o desfășori aici”.<sup>4</sup>

La data de 26 octombrie 1927, Ioan D. Chirescu va primi bagheta de la maestrul său, fiind conștient de misiunea pe care o va avea de îndeplinit, în calitate de continuator al celui care l-a îndrumat.

Prima apariție al lui Ioan D. Chirescu ca dirijor al Societății Corale *Carmen*, a fost în cadrul Concertului de Crăciun susținut la Ateneu, în data de 13 decembrie 1927. În articolul intitulat „Două concerte corale : *Cântarea României* și *Carmen*”, publicat de George Breazu în *Cuvântul* din 25 decembrie 1927, autorul face cronică muzicală la concertele celor două prestigioase formații care au concertat la Ateneu în preajma sărbătorilor de iarnă, la scurt timp

una de alta. La acest concert, *Carmen* s-a prezentat cu un ansamblu de 180 de coriști. Breazul încearcă să facă o diferențiere între formații, pornind de la alcătuirea programelor de concert care reprezintă primul criteriu de diferențiere a concepțiilor celor doi dirijori. Astfel, Breazul constată că dirijorul Marcel Botez apelează la un repertoriu „de cel mai variat eclecticism” : George Dima, Heinrich Schütz, Teodor Teodorescu, Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Mihail Jora, Alexandru Zirra, Gavriil Galinescu, Movilă, Ludwig van Beethoven, Moniuszko, Mokranjac, Loewe.

Ioan D. Chirescu va alcătui un program unitar, incluzând nume de autori care „au gravitat în jurul maestrului fondator D.G.Kiriac” : Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Constantin Brăiloiu, Mihail Bârcă, Constantin Baciu, Francisc Hubic, Constantin Castrișanu.

Referindu-se la prestațiile celor două formații în cadrul concertelor de la Ateneu, George Breazul caracteriza evoluția celor două coruri, făcând remarci demne de un muzician de mare rafinament, iubitor și susținător al artei interpretative corale: „Eclecticismul și universalitatea atotcuprinzătoare, ca să nu-i zicem internaționalismul, spre care tinde Marcel Botez în alcătuirea programelor, este principiu de bază și în utilizarea elementelor de interpretare muzicală. Varietate de intensități, de tempi – până la bruscare a lor, mai ales în corurile religioase, - de emisiuni, care încearcă o instrumentalizare a vocilor, de accente, de conturări ritmice cu frecvente contracțiuni sau destinderi a duratelor notelor, de cor mut, de pronunții, de dozarea părților, de dispunerea în planul de interes și prepondera unor părți vocale sau de cumpănită agregare armonică, tot arsenalul de mijloace expresive producătoare de efecte este la îndemâna dirijorului Marcel Botez, și deplin infiltrat în spiritul coriștilor săi, care urmăresc conducătorul în cele mai subtile și chiar ciudate intenții interpretative.

Ioan D. Chirescu merge pe drumul bătut de 25 de ani de Kiriac, și *Carmen*-ul său: al proporțiilor acordice. Al echilibrului sonorităților pentru reliefa organismului acordic pe baza vocalului.

Într-o lume care nu avea sensul armoniei, care nu dispunea de percepție polifonică, Kiriac a socotit de prim interes educațiunea urechii pentru perceperea agregatelor sonore simulate. Celelalte elemente ale interpretării muzicale l-au interesat mai puțin. Ion Chirescu îl continuă. Cu demnitate și cu destulă competență. Masivul sonor ce a vibrat puternic în seara de 18 decembrie la Ateneu poruncește și asigură noi dobândiri în arta interpretării<sup>5</sup>.

Ioan D. Chirescu, desemnat de însuși Kiriac la conducerea coralei, se afirmă în mod public, ca un demn urmaș al celui care l-a investit în calitate de continuator al său la conducerea Societății Corale *Carmen*. Cronica muzicală publicată în jurnalul „Cuvântul” din 9 aprilie 1928, semnată de George Breazul, ne înfățișează succesul repurtat de Chirescu și constituie totodată o descriere a ceea ce însemna fenomenul „Carmen” pentru cultura vremii: „Sub bagheta harnică, purtată acum de profesorul Ioan Chirescu, uns în această demnitate de însuși Kiriac fondatorul, Societatea *Carmen* dă în actuala stagiune al doilea mare concert la Ateneu, în afară de alte numeroase manifestațiuni în săli mai modeste, 240 de coriști de vârste ce leagă solid trecutul celor 26 de ani de existență a societății cu viitorul ei, într-o perfectă ținută disciplinară, entuziaști, cântând în spiritul unei admirabile orânduiei de solidaritate societară, cu voci alese și cultivate, au interpretat un program bine întocmit... Carmeniiștii mai bătrâni și din cei tineri, o bună parte desigur, au simțit plutind în preajma lor spiritul lui Kiriac, inundând atmosfera, încălzind

sufletele tuturor, executanți și auditori, făcându-i să vibreze de o pătrunzătoare, calmă și senină bucurie estetică. Rar se poate observa fenomenul de contemplație estetică mai general și mai definitiv realizat într-o sală de concert ca în această împrejurare. Trăia deci Kiriac intens prin arta sa și prezida mai departe destinele *Carmen*-ului”.<sup>6</sup>

Prin Ioan D. Chirescu, corul *Carmen* și-a continuat activitatea mai departe, păstrându-și faima, prin aceasta confirmându-se de fapt, chiar de la primele concerte după dispariția lui Kiriac, încrederea pe care a avut-o marele maestru în discipolul său, care s-a dovedit a fi pe drept cuvânt, continuatorul idealurilor sale. George Breazul, a subliniat acest aspect în articolul despre comemorarea lui D.G. Kiriac făcută de către Societatea Compozitorilor Români: ... „Societatea Compozitorilor Români a consacrat ultima audițiune comemorării maestrului pildnic pentru pasiunea cu care a cultivat cântecul popular; maestrul D.G. Kiriac, la care prăznuire a dat ajutor artistic, cu inima pioasă și reculegere, în afară de Societatea *Carmen* sub conducerea autorității și cunoașterii a moștenirii tradiției carmeniste cu care este cinstit maestrul Ioan D. Chirescu, au mai dat ajutorul tenorul Ștefanovici și soprana Costinescu, care au cântat sub controlul artistic sever, de o nespusă discrețiune al acompaniamentului la pian al credinciosului apostol al lui Kiriac, compozitorul C. Brăiloiu”.<sup>7</sup>

De la Kiriac, Ioan D. Chirescu a învățat să lupte cu orice preț pentru menținerea corului. Fiind necesară construirea unui nou local pentru Societatea Corală, Chirescu va dona remunerația primită în calitate de profesor la Conservator. De fapt, se poate spune că Ioan D. Chirescu a avut un model în Kiriac și sub aspectul omeniei și al respectului față de semenii săi.

---

<sup>1</sup>George Breazul, *D.G.Kiriac*, Editura Muzicală, București, 1973, p.63

<sup>2</sup>apud Liviu Rusu, monografie, p. 46

<sup>3</sup>idem p.46

<sup>4</sup>apud Liviu Rusu, monografie. p 46

<sup>5</sup>Idem, p. 47

<sup>6</sup>George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol III, București, Editura Muzicală, 1970, p.108

<sup>7</sup>George Breazul, *D.G.Kiriac*, Editura Muzicală, București, 1973, p.165



MARIAN ZIDARU

## 70 de ani de la semnarea pactului Ribbentrop-Molotov. Semnificații și consecințe

**L**a 14 martie 1939, armata germană intra în Praga. Prin ocuparea Boemiei, Reichul trecuse la o nouă fază a politicii de agresiune; revendicările formulate sub pretextul comunității de etnie cedaseră locul imperialismului militar.<sup>1</sup> Punând stăpânire pe patruleterul Boemiei, Germania deținea o poziție strategică de prim ordin în Europa.<sup>2</sup> La rândul lor, slovacii, și-au declarat oficial independența, în timp ce trupele ungare sprijinite în secret de polonezi au ocupat Ucraina Subcarpatică. În aceeași zi, Chamberlain declara că întrucât guvernul ceh ordonase populației să nu opună rezistență, garanția britanică asupra Cehoslovaciei nu mai avea valabilitate.<sup>3</sup>

Actul agresiv al Germaniei a alarmat atât guvernele marilor puteri, dar și a altor state vizate, direct sau indirect, că puteau fi ținta următoare a agresiunii naziste. La Londra intervenția germană a stârnit un val de indignare. Opinia publică britanică era foarte nemulțumită de atitudinea guvernului Chamberlain. Intervenția lui Tilea la Foreign Office a capacitat guvernele britanic și francez.<sup>4</sup>

La 20 martie, guvernul francez a înmănat ambasadorului britanic sir Eric Phips acordul cu privire la hotărârea de a sprijini România. În document se arăta că guvernul francez era gata să acorde asistență României în cazul unui atac german.<sup>5</sup> Cabinetul britanic considera însă că se impunea angajarea și a altor state, în special a URSS. Ambasadorul William Seeds a avut mai multe întrevederi cu Litvinov pentru a sonda poziția guvernului sovietic în cazul în care România era atacată de Germania. Comisarul sovietic pentru afaceri externe a răspuns că dacă România are nevoie de ajutor, atunci guvernul acestei țări să-l ceară direct și nu prin intermediari. La 20 martie, Chamberlain a propus guvernelor francez, sovietic și polonez consultări în vederea organizării unei rezistențe comune față de o nouă provocare germană. Lordul Halifax a fost autorizat să ducă tratative pentru încheierea unui pact estic de asistență mutuală. Imediat el a trimis la Paris, Moscova și Varșovia o propunere pentru a face -la început- o declarație comună că aceste state, în dorința de a menține pacea, sunt pentru garantarea hotarelor lor și a altor state.<sup>6</sup> Când însă Litvinov a răspuns printr-o propunere de ținere a unei conferințe, cu participarea celor patru puteri, la București, Halifax a dat înapoi. El i-a spus lui Maiski că o astfel de conferință era prematură și s-a îndoit de rezultatele acesteia. Halifax a

propus în schimb o declarație comună anglo-franco-sovieto-poloneză care prevedea asistență mutuală și garantarea statutului frontierelor în Europa. La această declarație erau invitate să adere și statele Înțelegerii Balcanice. URSS a acceptat să semneze o astfel de declarație însă după Franța și Polonia. Dar Beck a refuzat motivând că nu dorea să atragă o reacție germană. Polonezii condiționau orice angajament de stabilirea unor colaborări militare precise și mai doreau ca pactul să nu se aplice la Extremul Orient. Londra însă nu dorea ca în declarație să se includă clauze obligatorii. Cu toate acestea britanicii propuneau întruniri ale reprezentanților statelor majore care să studieze condițiile acordării asistenței mutuale.<sup>7</sup>

Chamberlain manifesta însă neîncredere în URSS: la sfârșitul lui martie el scria surorii sale Hilda: „Nu am nici o încredere în capacitatea ei (URSS n.n.) de a menține o ofensivă, chiar dacă ar dori-o. Și nu am încredere în mișcările ei care după părerea mea, nu au prea mare legătură cu ideile noastre de libertate ea fiind preocupată să-i tragă pe toți ceilalți de urechi. În plus ea este nu numai urâtă ci și suspectată de multe dintre statele mai mici, mai ales de Polonia, România și Finlanda.”<sup>8</sup> Marile puteri se întreceau în declarații de bune intenții privind sprijinirea victimelor agresiunii dar lipsa de încredere reciprocă, pe de o parte, și dorința de a nu se angaja limpede contra Germaniei pe de altă parte, au creat o atmosferă confuză și plină de neprevăzut. La rândul lui, guvernul de la București opta pentru un eventual sprijin extern dar fără să se ajungă la o implicare a sa de facto într-un conflict cu Germania. În audiența la rege din 20 martie, Gafencu arăta că o alianță cu URSS ar fi provocat Germania. Dacă însă se găsea o formulă mai puțin agresivă prin care să se garanteze frontierele României atunci guvernul român era gata să o accepte.

La 21 martie, a avut loc o nouă înaintare a Germaniei prin ocuparea Memelului. În fața pericolului reprezentat de agresiunile germane, guvernele francez și britanic au decis să reacționeze acordând la 31 martie garanții de securitate Poloniei. În aceeași zi miniștrii britanic și francez la București comunicau verbal propunerile guvernelor lor privind asigurarea securității României.<sup>9</sup>

Între 4 și 6 aprilie Beck a avut la Londra discuții în vederea perfectării unui acord de asistență mutuală care însă nu s-a semnat din cauza faptului că guvernul polonez manifesta rezerve cu privire la constituirea unui bloc antinazist. Britanicii ceruseră ca Pactul să funcționeze și în cazul unei agresiuni împotriva Belgiei, Olandei, Elveției, României și Iugoslaviei. În privința Iugoslaviei, Beck a refuzat categoric, iar în ceea ce privește România a fost evaziv afirmând că o asistență erga omnes acordată României l-ar pune în conflict cu Ungaria cu care are un tratat de alianță și, mai mult decât atât, ar arunca această țară în brațele Germaniei.<sup>10</sup> El a sugerat lui Chamberlain ca mai întâi să se ducă tratative româno-polone asupra celui mai bun mijloc pentru a ajuta România. Discuțiile cu Beck au făcut să apară serioase îndoieli la factorii de răspundere britanici cu privire la oportunitatea de a ajuta România.<sup>11</sup>

La 7 aprilie 1939, Italia a invadat Albania cu scopul evident de a-și crea o bază strategică pentru viitoarele operații împotriva Greciei și Iugoslaviei. Gestul guvernului italian a creat o nouă îngrijorare la Londra. Se crease un pericol cert pentru interesele britanice, mai ales după ce Foreign Office-ul aflase că Italia intenționa să ocupe insula Corfu până la 12 aprilie 1939. La 9 aprilie Tilea raporta că unii oficiali credeau că era vorba de executarea planului stabilit de Hitler și Mussolini, după care Balcanii, până la Dunăre, urmau să cadă sub influența italiană, iar Europa Centrală sub influență germană. După alte

părerii Macedonia sârbească urma să revină Bulgariei care, astfel, dobânda frontieră comună cu Albania, protectorat italian. Alții credeau că Albania nu va fi ocupată definitiv de Italia ci va fi păstrată ca o soluție de compromis cu Franța și Marea Britanie după care Mussolini se va depărta de Axă. În cercurile conducătoare din capitalele occidentale, nordice și balcanice acțiunea italiană a produs îngrijorare iar părerea că un război era inevitabil s-a generalizat.

Urmare a acestor discuții și a demersurilor făcute de diplomația franceză pe lângă guvernul britanic, la 13 aprilie 1939, primul ministru Chamberlain a anunțat Camera Comunelor că Marea Britanie înțelegea să acorde garanția sa Greciei și României „*pentru a evita ca statu-quo-ul din Mediterana și din Balcani să fie transformat prin forță sau prin amenințare cu forța.*”<sup>12</sup>

Garanțiile franco-britanice au avut pentru guvernul român semnificația întăririi legăturilor cu vechii aliați, care păruseră a dori să dispară de pe scena sud-est europeană.<sup>13</sup> Au întărit moralmente poziția României față de Ungaria, Bulgaria și Germania. Evenimentele internaționale ulterioare au determinat diplomația română să caute, mai ales la Londra, o lărgire a sferei garanțiilor. Garanțiile aveau un caracter moral- teoretic, ele nu angajau Franța și Marea Britanie într-o acțiune militară efectivă dacă România ar fi fost atacată pe vreuna dintre frontiere, ținând cont de faptul că Germania nu avea revendicări teritoriale la adresa României. În ce privește aplicarea lor practică, ea era imposibilă întrucât Mediterana centrală era controlată de Italia, Europa Centrală de Germania, Polonia nesigură, iar Ungaria aștepta de la Germania satisfacerea revendicărilor sale teritoriale. Aceste garanții au marcat prezența anglo-francezilor în Europa Centrală și au demonstrat Germaniei că nu se va mai tolera încă o acțiune de revizuire a frontierelor.<sup>14</sup> Din punctul de vedere britanic, garanția a reprezentat o secvență a încercării de a reface influența pierdută de Londra în perioada de neglijare din anii '20 și cea mai mare parte a anilor '30. Concepția românească asupra garanțiilor nu a coincis cu interesele britanice. România era amenințată nu numai de Germania dar și de Ungaria, Bulgaria și mai ales URSS. Astfel, în timp ce Marea Britanie dorea doar un aliat în plus într-un posibil conflict cu Reich-ul, România dorea îndepărtarea amenințărilor revizioniste la adresa teritoriului său formulate de aceste state. Din analiza contactelor româno-britanice privind conținutul garanțiilor reiese clar că Marea Britanie garanta României independența politică, nu și integritatea teritorială, mai ales în ceea ce privește frontierele ei estice. Funcționarea garanțiilor era considerată în cercurile anglo-franceze aproape irealizabilă.<sup>15</sup> În memoriile sale, lordul Halifax arată că „*nici guvernul polonez nici cel român nu aveau nici cea mai mică iluzie asupra ajutorului concret pe care l-ar fi putut aștepta de la Marea Britanie în cazul în care Hitler ar fi ales războiul.*”<sup>16</sup>

Consiliul de Coroană întrunit la 15 aprilie, a analizat politica externă a guvernului român. Au fost examinate evenimentele petrecute în perioada 14 martie-15 aprilie 1939. Toți membrii guvernului și consilierii regali (Nicolae Iorga, Victor Antonescu, Alexandru Vaida Voievod, Arthur Văitoianu, Constantin Angelescu, Ernest Baliff, Gheorghe Tătărescu) au aprobat politica externă promovată de guvernul român. Vorbitorii s-au întrecut în cuvinte de laudă la adresa politicii externe a regelui și guvernului, în acest sens excelând Iorga care a comparat, în mod exagerat după părerea noastră, acțiunea diplomatică a României din această perioadă cu cea din 1866.<sup>17</sup> Din păcate evenimentele ulterioare vor demonstra că aceste aprecieri și speranțe erau lipsite de realism.

La 15 aprilie, ambasadorul francez Emille Naggiar a propus lui Litvinov adaptarea tratatului franco-sovietic din 1935 la condițiile prezente. Ministrul sovietic a respins propunerea franceză, pe motiv că puterile occidentale încheiaseră tratate sau acorduri cu țările limitrofe URSS, cu care guvernul sovietic nu semnase asemenea instrumente diplomatice. În schimb el a înmânat ambasadorilor francez și britanic un proiect de propuneri care cuprindea următoarele puncte: 1. Franța, Marea Britanie și URSS să încheie un acord de asistență mutuală pe 5 sau 10 ani; 2. Cele trei puteri să acorde asistență militară statelor din Europa de Est limitrofe URSS situate între Marea Baltică și Marea Neagră și se obligau să examineze și să fixeze în cel mai scurt timp, dimensiunile și formele asistenței militare pentru toate statele prevăzute mai sus; 3. guvernul britanic să specifice că garanția acordată Poloniei se referea numai la o agresiune germană; 4. tratatul româno-polon să rămână în vigoare pentru toate cazurile, mai puțin cel referitor la URSS; 5. nici una dintre semnături să nu încheie pace separată decât după o consultare prealabilă; 6. cele trei puteri să încheie tratate separate cu Turcia. Guvernul britanic a declarat însă că propunerile sovietice depășeau ceea ce Marea Britanie era gata să accepte.<sup>18</sup>

Bonnet a criticat planul sovietic, spunându-i ambasadorului Souritz că Franța nu ar putea să ia în considerație să facă vreo declarație de război pentru Statele Baltice, și nu ar accepta în nici o circumstanță să se amestece în relațiile româno-poloneze. La rândul său, ambasadorul Lukasewicz i-a spus lui Bonnet că propunerile sovietice erau o manevră de a torpila negocierile cu Franța și Marea Britanie prin prezentarea de condiții complet inacceptabile pentru a slăbi alianțele și înțelegerile internaționale existente. De asemenea, el a arătat că Polonia nu ar accepta nici planul francez ca URSS să ajute Franța în cazul în care ar intra în război împotriva Germaniei pentru a apăra România și Polonia și nici planul britanic ca sovieticii să dea garanții unilaterale Poloniei și României. În opinia ambasadorului polonez scopurile politicii sovietice erau de a-și crește influența în afacerile europene. În acest scop sovieticii încercau să distrugă solidaritatea politică dintre Statele Baltice, Polonia și România și să reconstruiască vechile legături ale Rusiei cu Germania. O înțelegere cu Reich-ul depindea însă doar de Hitler, Stalin fiind gata să o încheie oricând în „schimbul unui preț bun”.<sup>19</sup>

La 29 aprilie într-o notă a guvernului britanic se arăta că „politica pe care o urmează guvernul Majestății sale în contactele cu guvernul sovietic are drept scop să împace următoarele considerente: a. să nu negligeze șansa de a primi ajutor din partea guvernului sovietic în caz de război; b. să nu compromită frontul comun, trecând peste susceptibilitățile Poloniei și României; c. să nu-și înstrăineze simpatia lumii întregi, oferind pretext propagandei anticominterniste a Germaniei; să nu compromită cauza păcii provocând o acțiune violentă din partea Germaniei.”<sup>20</sup> Pe bună dreptate britanicii erau suspicioși în legătură cu asistența automată pe care Moscova o voia extinsă asupra țărilor baltice. Guvernul britanic era mulțumit de faptul că putea avansa susceptibilitatea Poloniei și României, limitând astfel angajamentele pe care trebuia să și le asume URSS. Aceste susceptibilități pe care Londra nu voia să le treacă cu vederea, exprimau temerea guvernului britanic ca nu cumva sistemul defensiv gândit de occidentali să dea sovieticilor ocazia să reglementeze problemele est europene în interesul lor.

Diplomația română a mizat în continuare pe sprijinul militar al Marii Britanii și Franței. La 2 mai Tilea comunica faptul că a fost primit de către lordul Halifax

care i-a spus că a trimis Parisului punctul de vedere al Londrei față de negocierile cu sovieticii însă, deocamdată, nu are nici un răspuns. Întrevederea pe care a avut-o cu ambasadorul Maiski, a risipit cea mai mare grijă a guvernului sovietic și anume că o declarație sovietică unilaterală ar sili URSS să asiste un stat atacat chiar și fără să fie asistat de Franța și Marea Britanie. Această declarație unilaterală nu aducea cu sine ajutor sovietic decât dacă cel francez și britanic intra în joc. Halifax credea că un tratat internațional ar fi complicat politica internațională și mai ales relațiile cu statele limitrofe URSS și de aceea va insista la Moscova și Paris să accepte punctul de vedere britanic.<sup>21</sup>

În pofida acestei activități diplomatice intense Führerul nu intenționa să dea nici un pas înapoi. Ambasadorul francez la Berlin, Coulondre, informa Parisul la 7 mai că Hitler era hotărât să asigure revenirea Dantzingului la Germania și unirea Prusiei Orientale cu Reich-ul. De asemenea, el arăta că acesta urma să cadă la înțelegere cu URSS pentru a nu lupta pe două fronturi.<sup>22</sup> Schimbarea lui Litvinov din fruntea diplomației sovietice a avut un larg ecou internațional și a deschis calea spre o înțelegere sovieto-germană. Confirmând această știre, Sir W. Seeds se gândea la posibilitatea unei politici sovietice de izolare, „mai conformă cu discursul din martie a lui Stalin.”<sup>23</sup>

Întâlnindu-l pe Molotov, ministrul român la Moscova l-a întrebat cu privire la semnificația înlocuirii. Ministrul sovietic i-a declarat că era normal ca acesta să se retragă și să facă loc la tineri. Ca o dovadă a continuității politicii externe sovietice - a spus Molotov - era faptul că sovieticii își mențineau contrapropunerile făcute Londrei la 17 aprilie. Răspunsul guvernului britanic la aceste propuneri sovietice a venit abia la 8 mai. El se mărginea să reînnoiască propunerile Londrei din 14 aprilie cerând URSS ca în cazul în care Marea Britanie și Franța erau angrenate în război sovieticii să garanteze Polonia și România și să acorde ajutor militar dacă erau solicitați. La 14 mai, Molotov îi remitea ambasadorului Seeds răspunsul la ultimele propuneri britanice. Sovieticii se plâneau că nu găseau în nota britanică reciprocitatea pe care o reclamau; textul notei nu pomenea nimic despre o intrare automată în război a celor două democrații occidentale în cazul unui atac împotriva URSS. Primind răspunsul sovietic, Comitetul pentru politică externă britanic a cerut părerea șefilor statelor majore în legătură cu valoarea unei alianțe cu sovieticii. Acest organism a întocmit un Aide mémoire în care se arăta că o astfel de alianță ar reprezenta un front solid împotriva agresiunii în Europa. Concluziile de ansamblu ale acestui document erau favorabile încheierii alianței, dar Chamberlain se menținea pe poziția evitării unei alianțe deschise cu URSS. Tila credea că sovieticii doreau să obțină de la britanici garantarea tuturor frontierelor lor inclusiv cea din Orientul Mijlociu, ceea ce Londra nu dorea deoarece nu voia să indisună pe japonezi.<sup>24</sup>

Cercurile politice de la București au încercat să creeze aparența unei neangajări față de cele două grupări de alianță ale marilor puteri, urmărind prin aceasta menținerea independenței și integrității teritoriale a României. La rândul lor diplomațiile marilor puteri au urmărit evoluția României pe arena internațională. Astfel, la începutul lui iunie Statul Major Imperial a stabilit că în caz de conflict guvernul britanic nu va dori ca România să rămână neutră. În acest sens se insista să se găsească mijloace pentru convingerea României să fie de partea anglo-franceză de la începutul războiului. La 19 mai începeau la Moscova tratativele anglo-franco-sovietice. Marea Britanie și Franța au făcut guvernului sovietic două propuneri: propunerea britanică se referea la acordarea de garanții României și Poloniei de către URSS, iar cea franceză

la acordarea de garanții celor două țări prin modificarea pactului franco-sovietic. Evoluția discuțiilor a fost marcată de propunerile lui Molotov care, în esență, vizau două probleme principale. Prima se referea la acordarea de garanții de către Marea Britanie, Franța și URSS țărilor din Europa, inclusiv celor învecinate cu URSS, iar a doua la încheierea între URSS, Marea Britanie și Franța a unui pact de asistență mutuală cu caracter defensiv, urmând ca URSS să se adreseze României și Poloniei pentru încheierea, cu fiecare dintre ele, a unor pacte de asistență mutuală.<sup>25</sup>

Spre deosebire de britanici, francezii doreau să vină în întâmpinarea propunerilor sovietice. Chestiunea semnării simultane a acordurilor politice și militare era cerută cu insistență de sovietici. Datorită intransigenței Moscovei în această chestiune, Chamberlain și Halifax și-au dat acordul, în principiu, ca înțelegerea politică și convenția militară să fie încheiate simultan și să intre în vigoare la aceeași dată.<sup>26</sup>

Convorbirile anglo-franco-sovietice au reînceput la mijlocul lui iulie și la 24 iulie a fost semnat, la Moscova, de către Molotov, Seeds și Naggiar un acord de principiu care să constituie o bază pentru continuarea tratativelor. Textul acestuia prevedea în esență, ajutorul reciproc și imediat în cazul în care una dintre cele trei puteri ar fi fost atacată de o altă putere europeană. Molotov precizase însă că intrarea acordului era condiționată de încheierea unei convenții militare tripartite. Drept urmare șeful diplomației sovietice sugerase începerea convorbirilor militare. Chamberlain a fost de acord, dar la 31 iulie 1939 i-a indicat lui Seeds, ca desfășurarea acestora, să fie lentă pentru a nu le depăși pe cele politice.

Concomitent cu convorbirile cu sovieticii, britanicii au inițiat unele contacte și cu germanii. Astfel în ultima decadă a lunii iulie, Wolthat a făcut o vizită la Londra unde a fost primit de către Hudson și de către un consilier al primului ministru. El s-a declarat impresionat de hotărârea și determinarea Marii Britanii dar a afirmat că civilizația europeană s-ar ruina de pe urma unui conflict între puterile occidentale. Din ambele părți a primit însă un răspuns similar: Marea Britanie cât timp a avut încredere în conducătorii germani era gata să ajungă la un compromis, însă în acel moment nu ar mai fi gata de compromis decât dacă Germania dezarma prima și astfel își recâștiga încrederea lumii. Guvernul britanic era hotărât și pregătit să câștige războiul dacă Germania îl provoca, însă considera că era păcat dacă se ținea o conferință internațională după război și nu înainte. La întrebarea lui Wolthat ce este cu sud-estul Europei, i s-a răspuns că se recunoaște că Germania are drept la o parte mai mare din economia acelor regiuni, dar că Anglia nu va abandona ci va fortifica poziția ei acolo. În orice caz nu putea fi vorba de o dominație și subjugare a acelor țări dacă ele nu consimțeau de bună voie.<sup>27</sup>

La 14 august, la Berlin, Charles Roden Buxton, expert în politică externă al guvernului britanic a avut convorbiri cu dr. Hetzler de la biroul special al lui Ribbentrop. Buxton și-a prezentat propunerile ca neoficiale. Ele au fost formulate astfel: Marea Britanie se angaja: a) să recunoască Europa de Est ca spațiu vital natural al Germaniei; b) să reglementeze problema colonială, recunoscând drepturile Germaniei asupra vechilor colonii; c) să renunțe la orice concurență în Europa de Est cu excepția schimburilor obișnuite; d) să renunțe la toate alianțele așa-zise de încercuire din Europa de Est; e) să contribuie la negocierile directe între Germania și Polonia privind Dantzingul și coridorul; f) să încheie un nou acord naval cu privire la marina de război; g) să încheie un tratat de dezarmare generală pe o bază largă cu respectarea

principiului parității și instituind un control reciproc. În contrapartidă britanicii cereau Germaniei să-și asume angajamente privind: a) să recunoască Imperiul Britanic ca spațiu vital natural al Angliei; b) să adere la sistemul cooperării europene prin participarea la o conferință alături de Marea Britanie, Franța, Italia, Polonia, Spania și eventual alte state; c) să renunțe la politica de încercuire efectuată alături de Italia și Spania; d) să semneze o declarație asupra autonomiei protectoratului boemo-morav; e) să încheie un acord naval privind marina de război; f) să încheie un tratat de dezarmare generală pe o bază largă, cu respectarea principiului parității și instituind un control reciproc. Hetzler a înregistrat propunerile lui Buxton promițând că i le va transmite lui Ribbentrop.<sup>28</sup> Lucrurile s-au oprit în acest stadiu.

La 12 august, au început negocierile militare între delegațiile sovietică pe de o parte și anglo-franceză pe de altă parte. Negocierile s-au desfășurat într-o atmosferă glacială și de profundă neîncredere. Misiunea britanică era condusă de amiralul în retragere Drax care nu avea mandat să încheie un tratat, în timp ce sovieticii erau reprezentați la cel mai înalt nivel, de ministrul apărării, mareșalul Kliment Vorocișilov.<sup>29</sup>

Mareșalul Vorocișilov a întrebat, la 14 august 1939, dacă în caz de război unităților armatei sovietice li se va permite pătrunderea pe teritoriul polonez și românesc, pentru a lua contact cu agresorul. Sovieticii cereau următoarele: să li se permită să treacă prin Vilno către Prusia Orientală; să avanseze prin Galiția pentru a lua contact cu inamicul; să folosească teritoriul românesc în cazul unei agresiuni germane. Delegațiile franceză și britanică nu au răspuns.<sup>30</sup> Drept urmare Vorocișilov a înmănat o notă celor două delegații occidentale prin care le informa că misiunea militară sovietică considera că fără rezolvarea acestei probleme toate eforturile pentru încheierea convenției militare erau sortite eșecului. El a fixat ca dată ultimă pentru primirea unui răspuns, 21 august. Toate încercările franceze de a convinge guvernul polonez au eșuat. Mareșalul Smigly-Ridz i-a declarat lui Noel: „*Cu Germania riscăm să ne pierdem libertatea ; cu rușii sufletul.*”<sup>31</sup> La București, regele a fost informat de primul ministru despre demersul anglo-francez de la Varșovia. Răspunsul său a fost: „...*aceasta se va vedea când va fi război. În orice caz, în prealabil trebuie recunoașterea categorică a Basarabiei.*”<sup>32</sup> În ceea ce privește România ea nu a participat la această ultimă fază a negocierilor și nu i s-a cerut nimic, motiv pentru care nu are nici o răspundere în eșecul negocierilor. Franța a fost dispusă să treacă peste refuzul lui Beck și să semneze cea mai bună convenție militară posibilă, britanicii însă nu au fost de acord.<sup>33</sup> Diplomația sovietică și-a jucat cu dibăcie rolul. Sovieticii care negociau în secret și cu germanii au preferat propunerile mai concrete ale germanilor care corespundeau revendicărilor lor teritoriale. În aceste condiții Vorocișilov a declarat că întrerupe tratativele cu anglo-francezii. Desigur că mersul tratatelor dintre sovietici și anglo-francezi a fost influențat de avansarea rapidă a tratatelor dintre sovietici și germani. Inițiativa a aparținut sovieticilor, care la 14 august au cerut urgentarea negocierilor economice între cele două țări, pentru a trece la dezbaterile unor probleme politice majore. Profitând de ocazie, în seara aceleiași zile, ministrul de externe Ribbentrop telegrafia lui Schulenburg, ambasadorul german la Moscova, să ia urgent legătura cu Molotov, pentru a-i comunica: guvernul Reichului consideră că nu există contradicții reale între Germania și Uniunea Sovietică, spațiile vitale ale celor două state se întâlnesc, dar nu se interconstrâng, lipsind astfel orice motiv de agresiune; Germania nu are nici o intenție agresivă față de URSS; guvernul german este

de părere că între Marea Baltică și Marea Neagră nu există nici o problemă care nu ar putea fi rezolvată, pentru o deplină mulțumire a ambelor state. Se aveau în vedere zonele Mării Nordului, ale Mării Baltice, ale Poloniei, sud-estul Europei și altele. Totodată, se anticipa o largă cooperare economică, care se și contura în multe ramuri principale.

După un intens schimb de note diplomatice, inclusiv între Hitler și Stalin, s-a căzut de acord ca ministrul de externe german, von Ribbentrop, să viziteze Moscova. Această vizită a condus la semnarea la 23 august, la Moscova a Tratatului de neagresiune dintre Germania și URSS. Semnat de către miniștrii de externe ai celor două țări, Ribbentrop și Molotov, tratatul cuprindea o anexă secretă prin care cele două puteri își delimitau sferile de influență în Polonia pe linia Vistula-Bug, Lituania intrând în sfera sovietică. Cu privire la sud-estul Europei, art. 3 din protocolul secret preciza că: „*Partea sovietică își manifestă interesul pentru Basarabia. Partea germană declară deplinul dezinteres față de această regiune.*”

Gafencu a interpretat pactul Ribbentrop-Molotov ca o replică dată de URSS acordului de la München, prin care se urmărise izolarea acestei țări de către puterile occidentale; el considera că Marea Britanie și Franța erau puse în situația de a trage consecințele propriei lor politici anterioare, de concesiuni față de Germania. Îngrijorarea opiniei publice și a cercurilor guvernante a sporit atunci când, la câteva zile după publicarea tratatului sovieto-german, presa americană făcea referiri la un protocol adițional secret al acestui tratat, vizând modificări teritoriale în zona estică europeană, între Marea Baltică și Marea Neagră.<sup>34</sup>

Cu câteva ore înainte de semnarea Pactului, consilierul Legației germane la București, Steltzer a fost primit de către Gafencu. Diplomatul german a afirmat că Pactul era negociat, împreună cu acordul economic de mai bine de două luni și jumătate, el fiind în concordanță cu vechea tradiție bismarkiană și cu politica de destindere pe care Reichul o urmărește sistematic. În acest mod, arăta Steltzer, guvernul german a reușit să spargă cercul pe care Marea Britanie încerca să-l strângă în jurul său. Gafencu a arătat că Bucureștiul a primit vestea semnării pactului sovieto-german în cea mai desăvârșită liniște și îl va prețui în măsura în care va contribui la pacea generală. Totodată, România va îndeplini cu strictețe acordul economic cu Germania. Câțiva ani mai târziu Gafencu constata că prin acest pact a fost paralizată politica Înțelegerii Balcanice și a fost separat estul Europei de Occident.<sup>35</sup> La două zile după semnarea Pactului sovieto-german guvernul român informa guvernul polonez că România va rămâne neutră într-un conflict polono-german. De asemenea, Gafencu îl asigură pe Fabricius despre hotărârea României de a rămâne neutră în conflictul dintre Germania și Polonia chiar și în eventualitatea intrării Franței și Marii Britanii în război.<sup>36</sup>

În cercurile politice britanice semnarea acestui pact a fost privită ca o surpriză dar s-a considerat că el ușura poziția britanică în Extremul Orient și Mediterana. În schimb nu se întărea poziția germană în mod corespunzător în timp ce poziția sovietică a ieșit întărită prin faptul că sovieticii nu și-au luat nici un angajament în afara neutralității.<sup>37</sup>

Chamberlain a trimis un mesaj lui Hitler în care se reafirma hotărârea de a sprijini Polonia. Primul ministru lăsa totuși o porțiță de dialog afirmând că lucrurile se pot aranja prin înțelegere reciprocă. Răspunsul Führerului la acest mesaj a fost „*nesatisfăcător, arogant și brusc*”. Totuși, din motive necunoscute, Hitler chemase la 25 august pe Henderson căruia i-a vorbit pe



un ton conciliant arătându-i că este un moment istoric pentru ca prietenia anglo-germană, la care el ține atât de mult, să se înfăptuiască. El s-a plâns de persecuțiile germanilor din Polonia și a afirmat, fără să precizeze condițiile, că trebuie să tranșeze problema teritorială cu Polonia după care nu mai are nici un fel de pretenții. Hitler a propus amânarea celorlalte puncte în litigiu până la o viitoare conferință, arătându-se dispus să accepte și dezarmarea în măsura posibilului, dar problema poloneză trebuia tranșată imediat. Halifax i-a spus lui Tilea că guvernul britanic aștepta să vadă dacă poate fi luată în serios această propunere germană.<sup>38</sup> Răspunsul Cabinetului britanic a fost trimis la 27 august, Marea Britanie își reafirma hotărârea de a-și îndeplini angajamentele luate. Era gata să accepte aranjamente pacifiste dar numai cu precizarea prealabilă din partea lui Hitler a pretențiilor sale definitive pentru a putea vedea dacă o discuție ar fi utilă.<sup>39</sup>

În aceeași zi Führerul propunea Marii Britanii garantarea și recunoașterea Imperiului Britanic pe un termen de 50 de ani, fapt care a produs ilaritate. El a cerut mână liberă în Estul Europei și retrocedarea Dantzingului și a Coridorului imediat și abia apoi organizarea unei conferințe internaționale. Cercurile londoneze erau optimiste în privința șanselor unui război considerând că Germania nu va putea rezista mai mult de 8-12 luni. Generalul Ironside întors din Polonia considera că aceasta va putea rezista cel puțin 3 luni. Întrebat de cei mai înalți funcționari de la Foreign Office, Tilea a specificat că pentru Polonia avea o importanță primordială ca România să aibă o neutralitate binevoitoare, iar pentru Europa era important ca România să fie „*la sfârșitul războiului întărită și puternică pentru a salva Europa de bolșevism ca în 1919.*” Demnitarii britanici au aprobat acest punct de vedere. De asemenea, Tilea informa Bucureștiul că turcii au răspuns lui von Papen care a cerut ca în cazul în care Italia rămânea neutră să rămână și Turcia, că nu poate fi vorba de o schimbare a politicii lor<sup>40</sup>.

La 27 august, Tilea a discutat cu ambasadorul polonez care i-a comunicat că este foarte pesimist în ceea ce privește posibilitatea unui aranjament pacific. Era convins că vor rezista dar recunoștea că în caz de înfrângere totală singura lor posibilitate de retragere era România. Tilea i-a replicat că la această situație a contribuit în mare parte chiar Polonia. Ambasadorul a recunoscut, dar l-a scuzat pe Beck, care a sperat că printr-o politică fermă dar de neîncercuire putea avea un aranjament cu Germania.<sup>41</sup>

La 29 august Tilea telegrafia că „*toată lumea consideră că din punct de vedere logic și rațional războiul este inevitabil*”<sup>42</sup> Conținutul notei germane înmânată ambasadorului Henderson era comunicat lui Tilea la 30 august. Hitler accepta în principiu discuțiile directe cu Polonia, dar cerea ca bază de discuții retrocedarea Dantzingului și a Coridorului întreg și încheierea cu această țară a unei strânse colaborări economice – neprecizate. Diplomatul român arăta că ceea ce dădea notei un caracter ultimativ era cererea de a da un răspuns în termen limitat și scurt, cu toate că s-a explicat ambasadorului Henderson că aceasta nu trebuie luată drept ultimatum.<sup>43</sup>

Pactul Ribbentrop-Molotov a creat României o situație internațională de o gravitate fără precedent. Izolarea politică și militară a României, începută la sfârșitul deceniului patru prin erodarea sistemului ei de alianțe, s-a agravat considerabil prin încheierea acestui pact și a anexei sale secrete, care constituia un atentat la adresa statului național unitar român. Deși factorii de decizie din România nu au cunoscut conținutul acestei anexi secrete, însăși existența tratatului năruise strategia lor politică de echilibru între cele două

puteri. Ei au trebuit să accepte evidența că politica externă a anilor '20 și a începutului anilor '30, care se bazase pe un sistem de alianțe, sprijinit de Franța, și pe aderarea la sistemul securității colective, nu mai putea apăra frontierele României.

Succesele militare germane din primăvara anului 1940 au fost receptate cu îngrijorare de opinia publică și de guvernul român care a fost pus în situația de a se adapta noilor realități. În aceste condiții a avut loc Consiliul de Coroană din 28 mai care a decis ca România să renunțe la politica de neutralitate și să-și orienteze politica externă către Germania.<sup>44</sup> La sfârșitul primăverii anului 1940, apărarea suveranității și independenței României nu se putea baza nici pe Marea Britanie și Franța și nici pe aliații săi balcanici. Așadar, pentru România, cea mai gravă consecință a declanșării ofensivei germane, a fost accentuarea izolării politice a țării, creșterea influenței germane și crearea premiselor pentru dezmembrare teritorială sub acțiunea vecinilor revizionști și a celor două puteri totalitare.

Izolarea politică a României, consecință a înțelegerilor secrete sovieto-germane din august 1939, a intrat într-o fază decisivă. Sprijinul, chiar și moral, al democrațiilor occidentale, s-a anulat odată cu momentul capitulării Franței. Din acea clipă România a rămas la discreția vecinilor care aveau revendicări teritoriale față de ea: U.R.S.S., Ungaria, Bulgaria sprijinite de Italia și Germania.

Alianțele externe ale României, clădite de-a lungul a două decenii cu singurul lor obiectiv: consolidarea statu-quo-ului teritorial și a independenței naționale erau desființate sau inoperante: Franța era la pământ și, potrivit ambasadorului Thierry, „trebuia să se adapteze și să primească orice”<sup>45</sup> Polonia era distrusă, Mica Înțelegere lichidată, în timp ce pe Înțelegerea Balcanică nu se putea conta. De asemenea, Marea Britanie era mai mult ca niciodată preocupată de organizarea apărării Metropolei și Imperiului decât de evenimentele din sud-estul Europei.<sup>46</sup> În acest context ce oferea, pe lângă realismul tragic al evenimentelor consumate, perspectiva unei evoluții foarte rapide în raportul internațional de forțe într-o direcție extrem de primejdioasă, politica externă a României s-a așezat pe o poziție de echilibru instabil, încercând o adaptare rapidă la situațiile previzibile și imprevizibile în scopul îndepărtării, cât mai mult cu putință, a revizuirii frontierelor naționale. Echilibristica politică putea să temporizeze dar nu să înlăture amenințările care se profilau la hotarele României. După ce la 14 iunie 1940, trupele germane au ocupat Parisul, guvernul sovietic a profitat de conjunctura creată, adresând la 14 și 16 iunie guvernelor Lituaniei, Letoniei și Estoniei cererea de a permite trupelor sovietice să intre pe teritoriul lor. Sub presiunea sovietică guvernele statelor baltice au fost nevoite să cedeze și între 15 și 17 iunie armata roșie a pătruns pe teritoriul acestor state. La 22 iunie 1940, Franța a capitulat. A doua zi, 23 iunie 1940, Molotov îi spunea lui Schullenburg: „*Soluționarea chestiunii Basarabiei nu mai suferă nici o amânare. Guvernul sovietic caută, deocamdată să soluționeze chestiunea pe cale pașnică, dar el intenționează să utilizeze forța în caz că guvernul român va respinge acordul pașnic. Revendicările sovietice se extind și asupra Bucovinei, în care locuiește populație ucraineană.*”<sup>47</sup>

În răspunsul lui Ribbentrop transmis în dimineața de 25 iunie se arăta că pretenția guvernului sovietic asupra Bucovinei era o noutate deoarece Bucovina a fost înaintea provincie a casei de Habsburg. El avertiza că în restul teritoriului român, Germania avea puternice interese economice. Conducerea

Reichului sfătuia Moscova, să facă totul pentru o rezolvare pașnică cu conducerea română în problema Basarabiei.<sup>48</sup>

Ribbentrop prevenea pe sovietici că Germania avea interes ca România să nu devină teatru de război. De asemenea, Schullenburg i-a comunicat lui Molotov că renunțarea la Bucovina ar favoriza rezolvarea pașnică a problemei. La 26 iunie, Molotov a comunicat lui Schullenburg că partea sovietică a hotărât să-și limiteze cererile la partea de nord a Bucovinei cu orașul Cernăuți. La remarca lui Schullenburg că o rezolvare a problemei s-ar găsi mai ușor dacă s-ar înapoia tezaurul României, Molotov a refuzat motivând că România „a exploatat destul Basarabia.”<sup>49</sup>

Ministrul de externe român, Ion Gigurtu, îngrijorat de masivele concentrații sovietice, a avut la 25 iunie o discuție cu Fabricius căruia i-a declarat că datorită stării armatei și lipsei de avioane și piloți pregătiți orice rezistență era lipsită de sens. De aceea, România se pronunța pentru tratative. Fără îndoială că, în condițiile în care relațiile sovieto-germane erau foarte strânse în acel moment declarația lui Gigurtu era o gafă care a pus România într-o poziție de inferioritate într-un moment când criza sovieto-română se apropia de apogeu. Atât guvernul german cât și cel italian au comunicat la București că este „în interesul Europei să se evite cu orice preț un conflict armat cu URSS.”<sup>50</sup>

După primirea ultimatumului sovietic la 27 iunie 1940, Hoare a comunicat Foreign Office-ului detalii despre acest document. Ministrul britanic la București caracteriza răspunsul guvernului român drept conciliator în ton, deși în nici un caz o acceptare deplină. A doua zi, după acceptarea ultimatumului, V.V. Tilea s-a prezentat la Foreign Office și a specificat că răspunsul României a fost scurt, sugerând dorința părții române de a discuta propunerile sovietice. Tilea a apreciat că în final Bucureștii au cedat la amenințarea cu forța, în condițiile în care guvernele consultate anterior au recomandat o înțelegere pașnică. El și-a exprimat temerea ca România să nu aibă aceeași soartă ca Polonia, dar în sens invers, invadată de sovietici, mai întâi, și de germani, la urmă. Telegrammele expediate de la București, de Hoare, în legătură cu ultimatumul, au fost atent analizate de Foreign Office. Analiztii britanici intuiau că pasul s-a făcut în înțelegere cu Germania și Italia și că, „din punctul nostru de vedere egoist”, această ocupare a Basarabiei, dacă rămâne limitată la acel teritoriu, nu schimbă prea mult situația actuală. Situația în care ajunsese România era privită ca inevitabilă, iar reacțiile Ungariei și Bulgariei aveau desigur un interes imediat. Concluzia unui alt diplomat britanic, Nichols, era că Puterile Axei vor încerca pentru moment să rețină atât Sofia, cât și Budapesta, din acțiunile lor împotriva României. Pentru guvernul de la Londra apărarea integrității României era necesară numai în măsura în care aceasta ar fi putut servi, într-un fel sau altul, intereselor britanice. Or, după declanșarea celui de-al doilea război mondial pentru Marea Britanie ar fi fost chiar indicată înaintarea U.R.S.S. spre Balcani, deoarece, în acest fel, s-ar fi ajuns la un conflict germano-sovietic.<sup>51</sup> De altfel, în nota scrisă de Churchill la 21 septembrie 1939 pentru Cabinetul de Război, care a fost acceptată de acesta, devenind Planul politic al Marii Britanii pentru Sudul și Sud-estul Europei, se arăta: „S-ar putea ca Rusia să ia României, Basarabia. Aceasta nu ar atinge neapărat interesele noastre majore, care sunt de a stopa invazia germană spre Estul și Sud-estul Europei. România... ar trebui să se socotească fericită dacă iese din acest război nepierzând decât Basarabia și Sudul Dobrogei pe care ar trebui să-l cedeze de bunăvoie Bulgariei. Aceasta ar permite formarea unui

*bloc balcanic. Consecințele acțiunii întreprinse de ruși ar trebui, atât cât se poate aprecia azi, să fie primite în mod favorabil în Balcani.*<sup>52</sup>

Sindromul inferiorității și izolării totale a determinat guvernul de la București să refuze modelul finlandez și să opteze pentru o soluție aparent pragmatică ce garanta, pe moment, menținerea intactă a forțelor armate și continuitatea statală.<sup>53</sup> Acest lucru nu îl va feri de noi presiuni și cedări teritoriale. În memoriile sale Gheorghe Tătărescu afirmă că în luarea deciziei de cedare pe lângă informațiile furnizate de Șeful Statului Major Român, generalul Florea Țenescu, au contat și informațiile furnizate de către un ofițer britanic. „*Cu câteva zile mai înainte (de primirea ultimatumului n.n.), afirmă fostul prim ministru al României, și suveranul și eu, primiserăm vizita unui ofițer britanic care fusese câțiva ani de-a rândul pe lângă misiunea militară britanică din Moscova, și care ne aducea informațiuni importante asupra puterii militare sovietice, atât sub raportul materialului, cât și sub raportul instrucției prezentându-le ca extraordinare.*”<sup>54</sup> În ceea ce privește problema garanțiilor anglo-franceze din aprilie 1939 Tătărescu arată cât se poate de clar: „*Aceste garanții deveniseră, de altfel, inoperante față de o agresiune rusă încă din ianuarie 1940, când guvernul român a fost înștiințat oficial că, împotriva unui atac sovietic, asistența franco-britanică nu putea fi pusă în mișcare decât în condițiuni care erau inițial irealizabile.*”<sup>55</sup> Pierderea Basarabiei și Bucovinei de Nord afectau grav prestigiul politic al României, relansau pretențiile ungare și bulgare și determinau guvernul Tătărescu să adâncească și mai mult politica de apropiere față de Germania.

La sfârșitul lunii august situația României se arăta a fi deosebit de grea. Într-un studiu întocmit de Secția de operații din Marele Stat Major din 26 august 1940 asupra situației politico-militare se sublinia completa izolare a țării și lipsa sprijinului material și politic al oricărei puteri străine. Ea se afla în situația de a fi atacată cu certitudine, simultan, de către sovietici și unguri, deci la frontierele de Vest, Nord și Est, și de către bulgari „*care vor căuta să speculeze situația noastră grea*”. Ca posibilități de apărare, studiul M. St. M. nu vedea decât una singură: „*apărarea Ardealului cu totalitatea forțelor consimțind la nevoie o simplă acoperire pe restul frontierelor și deci pierderea eventuală a Moldovei, Dobrogei, și chiar la pierderea Munteniei și Banatului.*”<sup>56</sup>

Diplomația britanică a acordat o atenție deosebită evenimentelor politice de la sfârșitul lunii august și începutul lui septembrie 1940. Astfel, Le Rougetel a informat, în ultimele zile ale lui august 1940, Foreign Office-ul asupra situației internaționale grave a României. La 29 august, el anunța că, după întreruperea negocierilor cu Ungaria au circulat știri privind un nou ultimatum sovietic și că la frontieră au fost incidente soldate cu o sută de victime. Diplomatul britanic, apreciind că sovieticii colaborau în continuare cu germanii, nu excludea posibilitatea unor acțiuni independente din partea Moscovei. Mai mult, situația încordată a raporturilor româno-sovietice poate „*să-i determine pe români să aibă o atitudine favorabilă cererilor teritoriale ale Ungariei*”. Cât privește crearea unei Transilvanii autonome, sub protecția germană, ca rezultat al unei medieri a Reich-ului, el o excludea. În caz afirmativ, Le Rougetel socotea că guvernul sovietic s-ar fi simțit obligat ca, în foarte scurt timp, să ocupe Moldova și versantul estic al Carpaților. Cât privește o presiune a Moscovei asupra Bucureștilor, în problema raporturilor româno-bulgare, nu o credea posibilă. În schimb se cunoștea faptul că U.R.S.S. anunțase Sofia că va accepta o frontieră comună dacă Bulgaria își va însuși întreaga Dobroge

„dar aceasta – constata *Le Rougetel* – în mod înțelept, nu a luat în seamă propunerea.”<sup>57</sup>

Dictatul de la Viena din 30 august 1940 a stat în atenția presei britanice mai multe zile. Agenția de știri „Reuter” din Londra arăta la 30 august: „*Guvernul român a fost pus în fața ultimatumului de a accepta arbitrajul Germaniei și al Italiei; lăsată fără nici un prieten spre care s-ar fi putut întoarce, România s-a aplecat în fața inevitabilului, delegații ei căpătând instrucțiuni pentru a accepta termenii dictați de arbitrii. Aceste condiții dau Ungariei tot ceea ce ceruse, adică 19000 mile pătrate din teritoriu declarat și în prezent locuit în majoritate de români. Lipsită și de Basarabia, nordul Bucovinei și Dobrogea de sud, România este acum aproape în granițele sale din 1912...*”<sup>58</sup>

La 31 august 1940, într-o emisiune în limba română, Radio Londra, prin vocea lui R. Seton-Watson, sublinia: „*România suferă azi o gravă și nedreaptă ciuntire*”, consemnând că Transilvania reprezintă vatra românismului, autorul aprecia că „*Germania și Italia vor să plătească cu bani și teritoriu românesc o politică de recunoștință pentru atitudinea politică trecută, prezentă și viitoare a Ungariei.*”<sup>59</sup>

În ceea ce privește reacția autorităților britanice față de dictatul de la Viena și față de cedarea Cadrilaterului, ea s-a manifestat prin luări de poziție a principalilor responsabili ai politicii externe a Marii Britanii. Astfel, lordul Halifax făcea următoarea declarație în Camera Lorzilor, la 5 septembrie 1940: „*Îmi permit a explica Camerei Lorzilor atitudinea pe care guvernul britanic o adoptă cu privire la aranjamentul ungaro-român, precum și alte aranjamente încheiate în mod silit, prin constrângere, în decursul acestui război. Precum Domniile Voastre știți, guvernul britanic nu a urmărit niciodată o politică bazată pe adeziunea rigidă la status-quo. Dimpotrivă, a dat sprijinul său principiului în virtutea căruia s-ar favoriza o modificare a statu-quo-ului sub condiția expresă însă că o astfel de modificare să fie justă și echitabilă și să se fi ajuns la ea prin negocieri și convențiuni, duse și încheiate în mod liber și pașnic, de părțile interesate, adică fără agresiune și fără constrângere. Din aceste motive, guvernul britanic privește cu satisfacție convorbirile care s-au ținut timp de câteva săptămâni între România și Bulgaria cu privire la chestiunea Dobrogei de Sud. La data de 31 august, s-a anunțat că România ar fi consimțit în principiu la cesiunea acestui teritoriu în limitele sale din anul 1912 și guvernul britanic speră că aceste convorbiri vor duce la soluționarea definitivă și amicală a acestei probleme. Din principiul enunțat mai sus rezultă însă că nu putem accepta aranjamentul la care s-a ajuns cu privire la diferendul ungaro-român în privința Transilvaniei, deoarece acest aranjament este rezultatul unui dictat impus României în mod silit de către puterile Axei prin constrângere. Guvernul britanic nu va recunoaște schimbările de ordin teritorial survenite în decursul acestui război decât numai dacă acestea au fost consimțite în mod cu totul liber de către toate părțile interesate.*”<sup>60</sup>

La rândul său, Primul Ministru W. Churchill declara: „*Niciodată nu am fost satisfăcut de felul cum a fost tratată Ungaria după războiul trecut. Nu avem de gând să recunoaștem vreuna din schimbările teritoriale care se fac în timpul războiului, afară de acelea ce s-ar produce cu liberul consimțământ și bunăvoința părților interesate.*”<sup>61</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup>Grigore Gafencu, *Ultimele zile ale Europei*, Editura Militară, București, 1992, p. 68.

<sup>2</sup>Zaharia Gh. și Botoran C, *Politica de apărare a României în contextul european interbelic 1919-1939*, Editura Militară, București, 1981. p. 171.

<sup>3</sup>Winston Churchill, *Al doilea război mondial*, Editura Saeculum I.O., București, 1996, p.144; vezi și A. N.-A. I. C., fond microfilme Anglia, Rola 5, cadru 10; poziția inițială a guvernelor britanic și francez în criza din 15 martie 1939 este analizată de istoricul britanic A.J.P. Taylor, *Originile celui de-al doilea război mondial*, Editura Polirom, Iași, 1999, pp. 160-162.

<sup>4</sup>A.M.A.E., fond 71 Anglia, dosar 10, *telegrama 562/ 16 martie 1942, Tilea către Externe*, f. 75.

<sup>5</sup>DDF, Tome XV, 1932-1939, 2 series (1936-1939) tome XIII, 1938-1939, Paris, Imprimerie Nationale, 1979doc. 89, p.122-123.

<sup>6</sup>A.M.A.E., fond 71 Anglia, dosar 10, *telegrama 589/21 martie 1939, Tilea către Externe*, f.121-122.

<sup>7</sup>*Ibidem*, *telegrama 595/23 martie 1939, Florescu către Externe*, f. 132. vezi și V. Moisuc, în *Imperativul organizării securității și păcii europene și politica externă a României în ultimele luni de vară (aprilie-august 1939)* în *Studii privind politica externă a României 1919-1939*, Editura Militară, București, 1969,p. 216. vezi și I.M. Maiski, *Cine l-a ajutat pe Hitler*, Editura Științifică, București , 1963, p. 98-100.

<sup>8</sup>Apud Winston Churchill, *op. cit.*, p. 147.

<sup>9</sup>A.M.A.E., fond 71 Anglia, *telegrama nr.638/ 31 martie, Florescu către Externe*, f. 188; vezi și DDF, Tome XV, doc 216, . *Thierry către Daladier. Telegramă din București 31 martie 1939*, p. 330-331.

<sup>10</sup>*Ibidem*, *telegrama nr. 201/ 6 aprilie 1939, Tătărescu către Externe*, f. 174..

<sup>11</sup>A. Hillgruber, *Hitler, Regele Carol și Mareșalul Antonescu. Relații germano-române (1938-1940)*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 73.

<sup>12</sup>A.M.A.E., fond 71 România, dosar 6, *Declarația domnului N. Chamberlain. În ședința Cămei Comunelor, din 13 aprilie 1939, cu prilejul acordării de garanții României și Greciei*, f. 225.

<sup>13</sup>*Les declarations de M. Armand Calinesco sur le garanties offertes par la Grande Bretagne et la France*, în „*La Roumanie Nouvelle*”, nr. 168, 15eme april 1939, p. 3847.

<sup>14</sup>Earl of Halifax, *Fullness of Days*, Collins, New York, 1957, p. 205.

<sup>15</sup>Alexandru Cretzianu, *Ocazia pierdută*, Institutul European, Iași, 1998, pp. 21-22.

<sup>16</sup>Earl Halifax, *op. cit.*, p. 205.

<sup>17</sup>A. Călinescu, *Însemnări politice 1916-1939*, Editura Humanitas, București, 1993, p.41. Este vorba despre acțiunea de aducere pe tronul României a lui Carol I de Hohenzolern.

<sup>18</sup>DDF, Tome XV, Doc. 447, *Emille Naggiar către Daladier, Telegramă din Moscova, datată 15 aprilie 1939* p. 717-718.

<sup>19</sup>Juliusz Lukaszewicz, *Diplomat in Paris. Memoirs of Juliusz Lukaszewicz Ambassador of Poland*, (Waclaw Jedrzejewicz editor), Columbia University Press, New York. p. 202; vezi și Gr. Gafencu, *Ultimele zile ale Europei*, Editura Militară, București, 1992, p. 204.

<sup>20</sup> Apud Gr. Gafencu, *op. cit.*, p.156.

<sup>21</sup>A.M.A.E., fond 71 Anglia, dosar 10, *telegrama 780/2 mai 1939, Tilea către Externe*, f. 252-253.

<sup>22</sup>J. B. Duroselle, *La Décadence (1932-1939)*, Paris, 1979, p. 421; vezi și Gr. Gafencu, *op. cit.*, p. 153.

<sup>23</sup>D.B.F.P., Third Series, vol 5, 1939, *Sir William Seeds către Halifax, telegramă din Moscova datată 10 mai 1939*, p. 412-413. Este vorba de discursul lui Stalin la al XVIII-lea Congres al PCUS în care se arăta că liderul sovietic nu considera pactul anticomintern ca o piedică în dezvoltarea relațiilor sovieto-germane.

<sup>24</sup>A.M.A.E., fond 71 Anglia, dosar 10, *telegrama 807/14 mai, Tilea către Externe*, f. 288.

<sup>25</sup>Marian Popescu, *1939-Anul verificării alianței politico-militare româno-polonă*, în vol. *România și al doilea război mondial*, Editura DM Press, Focșani, 1999, p.57.

<sup>26</sup>J. B. Duroselle, *op. cit.*, p. 438.

<sup>27</sup>A.M.A.E., fond 71 Anglia, dosar 10, *telegrama 1031/14 august 1939, Florescu către Externe*, f. 257-258; vezi și M. Gilbert și Robert Gott, *Conciliatorii*, Editura Politică, București, 1966, pp. 282-283; A. J. P. Taylor, *op. cit.*, pp 189.-191.

<sup>28</sup>D.B.F.P., third series, vol. 6, doc. 370; vezi și D.G.F.P., series D. Vol VI, doc. Nr. 521, p. 539.

<sup>29</sup>I.M.Maiski, *Cine l-a ajutat pe Hitler*, Editura Științifică, București, 1963, p. 162-163. .

<sup>30</sup>L. Gardner, *Sferele de influență, Împărțirea Europei de către Marile Puteri la Munchen și Yalta*, Editura Elit, București, 1993, p.81. vezi și D.B.F.P., doc 39, *Sir W. Seeds către Halifax, telegramă din Moscova, datată 14 august 1939*, p. 40-41.

- <sup>31</sup>Apud L. Gardner, *op. cit.*, p. 106.
- <sup>32</sup>A. Călinescu, *op. cit.*, 425.
- <sup>33</sup>I. Calafeteanu, *Diplomația românească în sud-estul Europei, 1938-1940*, Editura Politică, București, 1980, p. 125.
- <sup>34</sup>Gh. Zaharia și C. Botoran, *op. cit.* p. 214.
- <sup>35</sup>A.M.A.E., fond 71 Germania, Dosar 9 *Notă asupra convorbirei avute de dl ministru Gafencu cu dl Steltzer înscărinat cu Afaceri al Germaniei, la Ministerul Afacerilor Străine*, f. 239-240.
- <sup>36</sup>P. Quinlan, *Ciocnire deasupra României. Politica Anglo-Americană față de România, 1938-1947*. Centrul de Studii Românești. Fundația Culturală Română, Iași, 1995, p. 287.
- <sup>37</sup>A.M.A.E., fond 71 Anglia, dosar 10, *telegrama 1066/25 august, Florescu către Externe*, f. 372.
- <sup>38</sup>A.M.A.E., fond 71 Anglia, dosar 10, *telegrama 1070/25 august 1939, Tilea către Externe* f. 382-385.
- <sup>39</sup>*Ibidem*, *telegrama 1071/ 27 august, Tilea către Externe*, f. 388.
- <sup>40</sup>*Ibidem*, *telegrama 1078/ 28 august, Tilea către Externe*, f.392-393.
- <sup>41</sup>*Ibidem*, *telegrama 1072/ 27 august, Tilea către Externe*,f. 389.
- <sup>42</sup>*Ibidem*, *telegrama 1083/ 29 august, Tilea către Externe*, f. 423.
- <sup>43</sup>*Ibidem*, *telegrama 1084/30 august 1939, Tilea către Externe*, f. 389.
- <sup>44</sup>I. Scurtu, (coord.), *Istoria Basarabiei. De la începuturi până în 1994*, Editura Tempus, București, 1994, *op. cit.*, p. 283.
- <sup>45</sup> M. Manoilescu, Manoilescu, Mihail, *Dictatul de la Viena. Memorii – Iulie-August 1940*, Editura Enciclopedică, București, 1991, pp.36-37.
- <sup>46</sup> A.M.A.E., fond 71/ Anglia, *telegrama 692, Tilea către Externe*, f. 172.
- <sup>47</sup>*23 August. Documente*, doc 53, *telegramă din 23 iunie 1940 a ambasadorului german în URSS, Friedrich Werner con Schulenburg, către Ministerul de Externe al Germaniei despre declarația pe care i-a făcut-o Veaceslav Mihailovici Molotov în legătură cu soluționarea problemei Basarabiei*, p. 77.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, doc.55, *telegramă a ministrului de externe al Germaniei, Joachim von Ribbentrop, din 25 iunie 1940, prin care Legația germană la București era informată asupra poziției adoptate de Berlin față de revendicările teritoriale ale Uniunii Sovietice*, pp.80-81.
- <sup>49</sup>I. Scurtu, *op. cit.*, p.285.
- <sup>50</sup>DDI, Nona serie Vol. V, Roma, 1949-1954.doc 120. *Ministrul de externe Ciano catre Ministrul Italiei la București, Ghigi, telegramă din 26 iunie 1940*, p. 109.
- <sup>51</sup> V. Fl. Dobrinescu și I. Pătroi, *Anglia și România între anii 1939-1947*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1992, pp. 49-50.
- <sup>52</sup> Apud A. Simion, *Dictatul de la Viena*, Ediția II-a Revăzută și adăugită, Editura Albatros, București, 1996, pp. 155-156
- <sup>53</sup> Mihai Aurelian Căruntu, *28 iunie 1940. Între Mit și Realitate. Considerații asupra unui moment tragic din Istoria Bucovinei*, în vol. *România și al Doilea Război Mondial*, Editura D.M. Press, Focșani, 2000, p. 107
- <sup>54</sup>Gheorghe Tătărescu, *Mărturii pentru Istorie*, Editura Enciclopedică; București, 1996, p. 259.
- <sup>55</sup>*Ibidem*, p. 271.
- <sup>56</sup>*23 August. Documente*, doc., 64, *Studiu întocmit la 26 august 1940, de Secția operații din Marele Stat Major asupra situației politico militare în care se afla România*, p. 94 – 96.
- <sup>57</sup>Apud V.Fl. Dobrinescu și I. Pătroi, *Anglia și România între anii 1939-1947*, p. 70.
- <sup>58</sup>*23 August. Documente*, vol. I, doc. 69 *Știre transmisă la 30 august 1940 de Agenția Reuter din Londra prin care se apreciază că România a fost obligată să accepte Dictatul, după ce fusesse constrânsă să cedeze și alte teritorii*, p. 100.
- <sup>59</sup>*Ibidem*, doc 68, *Apel adresat poporului român la 30 august 1940, de către radio Londra imediat după semnarea documentelor Dictatului de la Viena*, p. 99. Vezi și AN-AIC, fond Președinția Consiliului de Miniștrii, dosar 1169/1943, ff. 9-12.
- <sup>60</sup>A.M.A.E., Fond 71 Anglia, Dosar 14, *Telegrama 972/7 septembrie 1940, Florescu către Externe*, f. 113 – 114.
- <sup>61</sup>*Ibidem*, dosar 41, *Telegrama 973/7 septembrie 1940, Florescu către Externe*, f. 289.

STOICA LASCU

## Profesorul Stephen Fischer-Galați – eminent reprezentant de origine română al istoriografiei nord-americe

**S**n miezul verii tocmai trecute, la 6 iulie 2009, Universitatea „Ovidius” din Constanța, a avut privilegiul, onoarea și bucuria de a conferi titlul de Doctor Honoris Causa – la propunerea acad. Dinu C. Giurescu, el însuși laureat al universității tomitane, luată în seamă prin intermediul Consiliului Facultății de Istorie și Științe Politice – a unuia dintre cei mai cunoscuți și respectați universitari americani din zilele noastre – profesorul Stephen Fischer-Galați, *Distinguished Professor Emeritus* de Istorie la University of Colorado din Boulder-S.U.A., specialist recunoscut în Istoria Modernă și Contemporană, o voce dintre cele mai autorizate în istoria Europei Centrale și Estice, în egală măsură creator de școală în disciplina Istoriei Relațiilor Internaționale din secolul al XX-lea, avizat și ascultat consultant și expert în domeniu. Semnificativ: în 1992, volumul *The Columbia history of Eastern Europe in the twentieth century* (coord.: Joseph Held; 436 pp.), „is dedicated to Stephen Fischer-Galați, whose untiring labors in the vineyards of scholarship kept Eastern European studies alive even in hard times”.

Profesor din 1966 la *Universitatea Statului Colorado*, ca și la alte prestigioase instituții de învățământ superior, ori centre de cercetare din marea țară a lui Thomas Jefferson și George Washington, a lui Abraham Lincoln și John Fitzgerald Kennedy, a lui Martin Luther King și Barack Hussein Obama II – domnia sa reprezintă un reper valoric dintre cele mai însemnate în ansamblul atât de arborescent, ideatic și tematic, al istoriografiei și mediului academic nord-american.

Noi, românii, însă, avem motive în plus în a-i releva, cu îndreptățită mândrie conațională, personalitatea.

După cum arată îi arată și numele, profesorul nord-american de astăzi este un concetățean de-al nostru; nu este însă doar român prin țara-i de obârșie, ci și prin educația – primară și secundară – căpătată în școala românească. Și, ceea ce este și mai de relevat, nici după părăsirea țării, împreună cu familia sa, domnia sa nu și-a uitat patria în care s-a născut și cu care legăturile afective și profesionale nu s-au întrerupt nicicând; stau mărturie, în acest sens, preocupările științifice dar și activitatea sa



lobby-stă, ulterioră, în țara de adopție, în sprijinirea eforturilor politico-diplomate și științifice ale patriei sale natale spre accederea la impunerea și recunoașterea unui statut propriu în plan internațional, în contextul mondial al anilor '60-'70 din veacul trecut. Iată, în luna august a acestui an s-au împlinit două cifre rotunde cu semnificații nu doar pentru biografia profesională a profesorului Stephen Fischer-Galați: 60 de ani de când, la 18 august 1949, foarte tânărul doctor în Istorie de la Harvard i-a mărturisit fostului suveran al României Carol al II-lea, pe când se afla în Portugalia, că „are intențiunea de a scrie o istorie a românilor din veacul al XX-lea” – și s-a ținut de cuvânt într-un mod exemplar, cum se va arăta mai departe; respectiv, 40 de ani de la prima vizită în România, la 2-3 august 1969, a unui președinte nord-american – vizită la a cărei pregătire se regăsește, de asemenea cum vom face referire, și contribuția distinsului fiu al României.

Într-adevăr, profesorul Stephen Fischer-Galați este, pe linie paternă, descendent al unei vechi familii din spațiul central-european, cu rădăcini germane și confesiune lutherană, al cărei destin s-a împletit cu România din anul – simbolică și nu fără tâlc coincidentă! – obținerii Independenței țării noastre; în acest fast an al istoriei românilor, 1877, bunicul său Maximilian, industriaș din zona Stuttgart (Baden-Württemberg), în apropierea Munților Pădurea Neagră, s-a stabilit la Galați, făcând parte din „echipa” de nemți a prințului Carol I (simțămintele atavice îl vor determina pe bunic să se reîntoarcă în 1914, la izbucnirea războiului, în *Vaterland*, unde își va da obștescul sfârșit în 1934, urmat la câțiva ani distanță și de credincioasa-i soție Ștefany /născ. Strauss/). La Galați se va naște, mai apoi, și tatăl său. Integrându-se spațiului românesc, acesta – Tudor (1881-1960), căsătorit cu descendenta unei familii de „vechi moșieri”, Cecilia Lupu, din Călărași –, după absolvirea Facultății de Medicină din Viena, în specialitatea Oftalmologie, se va reîntoarce în țara-i natală, stabilindu-se în Capitală.

Aici, la București, va vedea lumina zilei, la 15 aprilie 1924, viitorul slujitor al muzei Clio. Avatarurile vieții însă, vor îndemna și familia sa spre emigrare, în conjunctura creată de izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, la 1 septembrie 1939. Respectiv, tatăl său, specializat în boli de ochi subtropicale, se afla în Mexic din 1938 (a lucrat printre aborigenii din junglă), de unde pleacă în Statele Unite, iar în iulie 1940 se reîntregește cu familia din România (soția și cei doi băieți). Astfel, adolescentul Ștefan-Alexandru (Alexandru după numele nașului de botez, medicul Alexandru Ghica; datina creștină se săvârșise la Biserica „Sfântul Gheorghe Nou”, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu, de la km 0 al Capitalei) este nevoit a-și întrerupe studiile secundare, pe care începuse a le frecventa la Liceul „Spiru Haret” din str. Italiană, în mijlocul Bucureștilor – o instituție școlară relativ tânără (data, ca atare, din 1920), dar care se va impune repede pe lângă liceele cu tradiție. Aici, sub aura protectoare și plină de pilduitoare îndemnuri creative – expresie a umanismului și ideaticii românești – ale marelui reformator al Învățământului Spiru Haret, totodată om de știință de statură europeană, fiul medicului Tudor Fischer-Galați avea să deprindă cunoștințele de bază care, poate, l-au și determinat ca, ulterior, să se îndrepe spre studiul unei științe umaniste. Prin urmare, se poate spune cu perfectă acoperire factuală, că actualul Colegiu Național „Spiru Haret” din Capitală este îndreptățit a se mândri că printre elevii săi s-a numărat și profesorul american de origine română Stephen Fischer-Galați – într-o suită ilustră a „spiriștilor”, precum: condobrogeanul nostru Grigore Moisil; marele chirurg Ioan Jak Rene Juvara; emblematicii Mircea Eliade și Constantin Noica;

„hispanicul” Alexandru Ciorănescu; frații Haig și Arșavir Acterian; Barbu Brezianu și Alexandru Paleologu; scriitorii Octavian Paler (care depune mărturie că „Spiru Haret” „era liceul cel mai simandicos din vremea aceea. Erau acolo numai fii de miniștri, de mari boieri, de mari industriași. Aproape toți colegii mei din clasă știau franțuzește de-acasă, aveau lecții de pian”), respectiv Ioana Diaconescu, Bedros Horasangian sau „americanul” Petru Popescu; istoricii Alexandru Elian, Dan Amedeu Lăzărescu, Paul Cernovodeanu, Dan Berindei („coleg de bancă”), Matei Cazacu; Dan Șafran – nepotul marelui Rabin de România și Geneva, Alexandru Șafran; ori Ion Iliescu și Andrei-Gabriel Pleșu. (În 1958, câțiva dintre „spiriști” se întâlneau la New-York – St. Fischer-Galați, Mircea Eliade, cei doi fii ai fostului ministru și fruntaș național-liberal C. Alimănișteanu – unul dintre ei, administrator al unui hotel –, George Mindeu, Alexandru Edeleneau.)

Sosit în Lumea Nouă, tânărul bucureștean își va finaliza studiile liceale și va fi admis la cea mai înaltă și exigentă instituție de învățământ superior de aici, totodată cea mai veche din Statele Unite (datează din 1636 – contemporană, prin urmare, cu generația „părinților pelegri” de pe *Mayflower* sau, în spațiul nostru, cu domniile, bogate în realizări culturale, ale lui Matei Basarab și Vasile Lupu); este vorba de prestigioasa *Harvard University* – care-i conferă studiosului său absolvent nu doar licența, în 1945, dar și doctoratul, patru ani mai târziu. Dar, *nota bene*, licența avea să fie în Chimie („n-am înțeles nimic din Chimie”), motivația tânărului bucureștean fiind că, la cunoștințele de atunci în limba engleză, la sosirea pe Pământul Făgăduinței, această specializare tehnică îi conferea o mai lesnicioasă înțelegere a unor cursuri superioare. Destinul a făcut, însă, ca la 6 iulie 1943 (ziua și luna acordării, 66 de ani mai târziu, a distincției academice de la Constanța...) să se petreacă o întâmplare – fericită de două ori: în plan familial, o va cunoaște, în acea zi, pe Anne Pratt (cu care se va căsători în 1951; vor avea două fete), ce urma cursuri de literatură anglo-franceză, descendenta unei vechi familii de bostonieni; iar drept consecință directă, respectiv în plan profesional – proaspătul licențiat („Bachelor of Science”) se va îndrepta spre studiul Istoriei: „voiam să am cursuri comune cu ea (viitoarea soție – n.n.)”. La Harvard, tânărul Stephen va audia prelegerile unor cunoscuți profesori, precum Myron Piper Gilmore (n. 1910) – specialist în Renaștere și Reformă, autor al unor volume precum *The World of Humanism* (1958, cu ediție în limba franceză), *Humanists and Jurists: Six Studies in the Renaissance* (1963), *Argument from Roman law in political thought. 1200-1600* (1967); ori Robert Pierpont Blake (1886-1950), promotor al studiilor nord-americane de bizantinologie, deschizător de drumuri și în cercetarea istoriei culturii armene. Încă din timpul studenției, Stephen Fischer-Galați va manifesta interes pentru istoria sud-estului european, fiind primul student care își va da doctoratul, după 1941, cu un subiect focalizat pe această zonă a continentului nostru – doctorat susținut în 1949 (și teza publicată imediat, în seria *Harvard History Monographs*. No. 43).

Viitorul specialist în relațiile internaționale și în ansamblul vieții secolului al XX-lea a Sud-Estului european este, din faza de acumulare și structurare a personalității științifice, posesorul unei documentări istorice temeinice, care, tocmai prin extensia cadrului temporal, a dat, în timp, temeinicia în expertiza sa de specialist recunoscut al problematicilor lumii răsăritene din a doua jumătate a acestui veac. Astfel, prin incitanta lucrare *Ottoman Imperialism and German Protestantism. 1521-1555*, apărută în 1959, profesorul Stephen

Fisher-Galați își va developa realele calități de cercetător, puse în evidență și până atunci prin studiile publicate în exigente reviste de specialitate (primul studiu, *The Soviet Regime and the Universities*, datează din 1945 și a fost publicat în „Harvard Educational Review”) – scrupulozitate în documentație, suplețe în abordarea analitică, expunere în spiritul logicii istorice și fluentă în relevarea faptelor, în reconstituirea unor complexități social-politice de la începuturile modernității în care impactul interferențelor intereselor Marilor Puteri ale timpului se cereau a fi deslușite, post-factum, cu ustensilele istoricului de meserie. Acest exercițiu, de descifrare, într-un timp îndepărtat al Istoriei, a unor resorturi ce călăuzesc acțiunile marilor actori pe scena mondială, în conexare însă și cu cel al afirmării intereselor statelor ori popoarelor „mici” – respectiv, a națiunilor care începeau să se configureze ca atare –, trebuie să fi fost deosebit de util celui cărui, mai târziu, Administrația de la Casa Albă îi va solicita expertiza în planul cunoașterii realităților Lumii Est-Europene.

Rămânând în același plan al ariilor tematice ale profesorului Stephen Fischer-Galați, este de relevat constanta preocupărilor circumstanțiate spațiului istoric al Balcanilor, materializată în studii dedicate lumii otomane și creștine sau în volume de sine stătătoare; așa este *Man, State and Society in East European History*, volum (coordonat de domnia sa) apărut în 1970, sau importanta monografie *The Balkan Revolutionary Tradition* – scrisă în colaborare cu cunoscutul balcanist Dimitrie Djordjeviæ, totodată bun prieten al său –, dedicată acestui complex și frământat istoricește spațiu al Europei, lucrare apărută la prestigioasa editură new-york-eză Columbia University Press în 1981 (și cu ediție japoneză, în anii '90). Să mai amintim, aci – mai ales pentru folosul tinerelor generații, de astăzi, de slujitori ai muzei Clio –, încă o trăsătură a istoricului autentic, de travaliu și onestitate, de echilibru și lipsit de prejudecăți care este omul de știință Stephen Fischer-Galați: anume, studierea aprofundată – alături de folosirea unor izvoare inedite – a surselor istorice publicate, relevarea contribuțiilor predecesorilor ilustrând nu doar scrupulozitatea documentării ci și respectul față de înaintași și colegi. (Extrapolând, aceasta este o trăsătură de caracter ce avea să se dovedească de-a lungul anilor, cum vom sublinia mai departe, atât de fructuoasă pentru istoricii și mediile culturale române.) Acest apel la cunoașterea bibliografică, și ilustrarea ei ca atare, va fi concretizat în extrem de utile, la vremea elaborării și tipăririi lor, instrumente de lucru, studii și volume – cum sunt *Slavic-Rumanian Relations in Modern Rumanian Historiography* (studiu; 1953), *Fifteen Years of Rumanian Historiography. 1947-1962* (studiu; 1963), *Romania. A Bibliographic Guide* (1963) și *Twentieth Century Europe. A Documentary History* (1967), *The Continuation of Nationalism in Romanian Historiography* (studiu; 1978), *The Romanian-American Press as a Source of Information on Romania* (studiu; 1982); ș.a.

Spațiul istoric românesc a reprezentat pentru profesorul american născut la București o preocupare ce se va dovedi fastă pentru ansamblul istoriografiei nord-americane circumstanțiată românisticii; ca și, în alt plan, al relațiilor dintre istoricii români și americani. După cum și în înseși redimensionarea opticii liderilor de la Washington asupra României – reconfigurare benefică pentru statul și poporul nostru, în stadiul și contextul istoric dat –, la finele deceniului al șaptelea, aportul fostului elev de la Liceul „Spiru Haret” nu avea să fie deloc de neglijat. Sunt aspecte care, credem, au fost luate în considerare atunci când, în semn de recunoaștere a meritelor și a personalității profesorului

Stephen Fischer-Galați, Președinția României i-a acordat *Ordinul „Steaua României”*, în grad de Mare Cruce, sau când Universitatea din Craiova i-a atribuit, în 1994, titlul de *Doctor Honoris Causa*. (După cum, să arătăm în context, aceeași distincție academică i-a fost oferită și de către Universitatea „Maria Curie-Sklodowska”, din Lublin, distinsul om de știință american având și preocupări privind istoria Poloniei – materializate în studii și un volum de sine stătător; respectiv, Polonia i-a acordat *Order of Merit*, iar Ungaria, la rândul ei – *Officer’ Cross*.)

Astfel, simpla enumerare a lucrărilor domniei sale dedicate României este ilustrativă. Din cele 110 studii cu caracter științific – dintr-o selecție reprezentativă –, publicate în reviste de specialitate ori volume colective, aproape jumătate (52) sunt circumstanțiate istoriei românești; iar dintre cele 19 volume – de autor (șapte), coautor (patru) sau editor (opt) –, nu mai puțin de opt sunt dedicate de asemenea spațiului și problematicii țării sale natale; respectiv, *Romania* (1957), menționata deja *Rumania. A Bibliographic Guide* (1963), *The New Romania. From People’s Democracy to Socialist Republic* (1967), *The Socialist Republic of Rumania* (1969); apoi influenta sinteză monografică *Twentieth Century Rumania*, apărută tot în 1970 (o a doua ediție, revăzută, în 1991), retipărită și în limba română, în 1998, sub titlul *România în secolul al XX-lea*, despre care un discipol (Kurt W. Treptow) releva, mai târziu, că „vreme de două decenii (a fost) singura sinteză în limba engleză dedicată istoriei românești din secolul al XX-lea. Nu-i de mirare că universitățile americane care prevedeau cursuri de istorie și civilizație est-europeană au adoptat-o imediat ca manual”. Nu de mari dimensiuni (ed. rom.: 262 pp.), această sinteză este o reconstituire lipsită de clișee a societății românești; fluent și agreabil scrisă, are expresive, originale și paradigmatic titluri de capitole – Precuvântare. *Vechiul și noul*, I. *Lada de zestre. România Mare*, II. *Logodna cu tradiția. „Democrația” anilor ’20*; III. *Logodna cu tradiția. Autoritate. Dictatură. Război*; IV. *Mariajul cu tradiția. Continuitate. Schimbare. Legalitate*; V. *Mariajul cu tradiția. Pierderea identității naționale*; VI. *Divorțul de tradiție. Stalinism. Satellitenstaat (1948-1952)*; VII. *Recăsătorie cu tradiția. Patriotismul socialist (1953-1960)*; VIII. *Recăsătoria cu tradiția. Comunismul național (1960-1965)*; IX. *Nunta de argint. „Epoca de aur” a lui Ceaușescu*; Epilog. *Fin de siècle*.

Să amintim, în aceeași suită, volumul dedicat profesorului Constantin C. Giurescu – căruia i-a organizat, practic, importantul și cu relevant ecou turneul de conferințe și periplul nord-american –, *Romania Between East and West. Historical Essays on Memory of Constantin C. Giurescu* (1982) – volum coordonat împreună cu Radu Florescu și George R. Ursul (și la care au participat, între alții, și doi dintre marii istorici români de astăzi, distinși, în urmă cu câțiva ani, și domniile lor, cu titlul de Doctor Honoris Causa al Universității „Ovidius” – Dinu C. Giurescu și Gheorghe Buzatu); și, nu în ultimul rând, valoroasa culegere de studii (20) editată împreună cu bunul și statornicul său prieten și colaborator, profesorul Dinu C. Giurescu, sub titlul *Romania. A Historic Perspective* (1998). De asemenea, girul moral și științific al distinsului istoric nord-american, căruia i s-a alăturat și cel dat de către doi recunoscuți confrăți români – din generații diferite: academicianul Dinu C. Giurescu și profesorul Ion-Aurel Pop, membru corespondent al Academiei Române –, a făcut posibilă apariția la Cluj-Napoca, în 1998, a volumului intitulat *O istorie a românilor. Studii critice*, prilej de noi abordări evenimentiale și ideatice (volum republicat și în limba italiană, cinci ani mai târziu, în același

mare centru universitar și științific transilvan). Cărțile profesorului Stephen Fischer-Galați, referitoare la istoria românilor, se constituie într-o proiecție științifică și echilibrată asupra a varii aspecte ale trecutului neamului nostru; ele sunt apărute toate, *nota bene*, la cele mai cunoscute, prestigioase și influente edituri academice nord-americane, semn al solidității științifice a lor, numele său ajungând să se impună editorilor celor mai exigenți, și devenind, în fapt, un autentic *brand* în domeniul românisticii.

Îndemnul tacitian *Sine ira et studio* l-a călăuzit pe prolificul autor, se vede limpede, în cercetarea și scrierea Istoriei – o activitate însă nu tocmai lesnicioasă în deceniile de după al Doilea Război Mondial, în care ingerințele politicului aveau să distorsioneze, deseori, adevărul. Din fericire pentru cunoașterea ansamblului istoriei și culturii românești în Occidentul euro-atlantic – în tot ceea ce aveau ele mai valoros și peren –, în particular a evoluției relațiilor științifice româno-americane, respectiv a celor dintre istoricii români și americani, statul nostru a avut – în țara Unchiului Sam – un prieten onest, comprehensiv și lipsit de prejudecăți, deschis dialogului, un veritabil, cu alte cuvinte, om de știință. Într-o perioadă în care eticheta politică cu voluptate prevala în ambele tabere – în anii postbelici, ai Războiului Rece, perioadă pertinent analizată în clasică deja devenită monografie *Eastern Europe and the Cold War. Perceptions and Perspectives*, apărută în 1994 (cu nr. 400 al prestigioasei serii *East European Monographs*, asupra importanței căreia vom releva mai departe), retipărită doi ani mai târziu în limba română –, tânărul universitar și cercetător american Stephen Fischer-Galați întocmea bibliografii, publica studii și cărți despre istoria țării sale natale; explicând și constatând faptele, fără a blama și a cădea într-o sterilă dispută și catalogare politică, domnia sa ilustra o evoluție și realități istorice în contextul geopolitic dat; după cum nici nu idealiza și mitiza trecutul imediat sau mai îndepărtat – pe considerente extra-științifice –, dar nici nu demitiza în dauna adevărului, de dragul senzaționalului ori aprecierilor conjuncturale (de pildă, spre a da numai trei exemple: în 1970 arăta „faptul demn de relevat că Antonescu nu a preluat moștenirea rasistă, antisemită a Gărzii de Fier”; „Dar Gheorghiu-Dej a mai înțeles că cearta dintre chinezi și sovietici va accelera tendința spre «coexistență pașnică» cu Occidentul, oferindu-se astfel posibilități tuturor aderenților la această doctrină, inclusiv Bucureștilor”; iar în 1991: „La o ultimă analiză, judecând după modul ei de manifestare, Revoluția /din Decembrie 1989 – n.n./ a fost mai curând un acces de furie împotriva lui Ceaușescu și a «Epocii sale de aur» decât un prolog la instaurarea unei democrații de tip occidental”). De aceea, cărțile și studiile domniei sale au constituit, în epocă – și constituie și astăzi, dovadă a republicării lor –, valoroase și indispensabile instrumente științifice ce au concurat la o mai bună și reală cunoaștere în Statele Unite și în lume, de către cei interesați – cercetători, studenți, politicieni, jurnaliști, dar și publicul mai larg –, a istoriei României, inclusiv din perioada socialistă (una dintre lucrări, apărută în 1969, la Baltimore, se intitulează, de altfel, *The Socialist Republic of Rumania*). Fie și numai pentru această operă științifică, dedicată cercetării și scrierii istoriei românilor – și încă profesorul Stephen Fischer-Galați binemerită cu prisosință lauri de la patria natală; de la numeroșii istorici români care prin prestigiul și influența sa – la care se adăugau, nu de puține ori, și însemnate mijloace materiale –, au putut efectua stagii de documentare în Statele Unite sau au participat la simpoziunile și întâlnirile științifice organizate de domnia sa în a doua jumătate a secolului trecut.

Să arătăm, în context, că legăturile cu oamenii de știință din țara natală datează din 1959, când șederea sa la Paris pentru un stagiu de documentare de nouă luni – în baza obținerii unei burse de la Fundația Guggenheim, respectiv prima bursă oferită unui istoric american pentru studiul Europei de Est – a coincis cu începutul unei deschideri a autorităților române către Occident; participând, în această perioadă, la congresul de studii sud-est europene, la München, a avut prilejul de a se întâlni cu membri ai delegației noastre – între care Constantin Daicoviciu, Emil Condurachi, Eugen Stănescu – care l-au invitat a veni în România. Cu primul, apropiat al oficialităților române de cel mai înalt grad (inclusiv al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, căruia i-a fost subsecretar de Stat pentru Aprovizionare la ministerul în care acesta era titular /la Industrie și Comerțul/, în perioada 30 decembrie 1947-13 aprilie 1948; mai înainte, universitarul transilvănean fusese subsecretar de Stat la Ministerul Muncii și Asigurărilor Sociale, între 30 decembrie 1946 și 30 decembrie 1947) a dezvoltat, de altfel, relații dintre cele mai bune – l-a avut oaspete acasă, în Michigan, la Detroit: „ținea la mine personal”; academicianul clujean, membru al Consiliului de Stat, a avut, de altfel, un cuvânt hotărâtor în fața autorităților de la București în a-i înlesni istoricului nord-american – cu multiple conexiuni în structurile guvernamentale („Daicoviciu și Condurachi și-au dat foarte bine seama cu cine au de-a face”) – venirea repetată în România, intrarea în contact cu instituții și reprezentanți ai mediului slujitorilor lui Clio. Din 1964, nativul bucureștean participă la Cursurile de Vară de la Sinaia – dedicate studiului de către studenții, doctoranzii și profesorii străini a limbii, istoriei și civilizației românești, ce începuseră a fi organizate în anul precedent; continuă și astăzi –, se familiarizează tot mai mult cu realitățile unei Româнии ce se afla într-o dinamică a dezvoltării și deschiderii internaționale, intră în contact cu istoriografia și istoricii români.

Profesorul Stephen Fischer-Galați devine, astfel, specialistul nord-american cu cea mai autorizată expertiză pe relația cu România – realitate ce se va regăsi ca atare, am convingerea, în mod onorabil, într-o viitoare istorie a istoriografiei române sau a relațiilor științifice româno-americane. Experiența de lucrător la U.S. Department of State, la începutul deceniului șase al secolului trecut – ca analist pe relația România-Iugoslavia la Division Office of Intelligence –, trebuia că l-a ajutat în a deveni, treptat, unul dintre cei mai recunoscuți experți în domeniul Estului European. Și astfel, în deschiderea politică spre zona statelor comuniste și ansamblul lumii euro-asiatice, operată de Administrația Nixon – sub bagheta, în fapt, a octogenarului de astăzi Henry A. Kissinger –, consultanța istorică și de specialitate a profesorului Stephen Fischer-Galați este dintre cele mai de luat în seamă. „În 1969, înainte de a-l vizita pe Nicolae Ceaușescu, Richard Nixon m-a chemat la Washington pentru a-i spune câte ceva despre România. Patru ore am stat cu Nixon și cu Henry Kissinger și a trebuit să le arăt pe hartă unde se află România, pentru că ei habar nu aveau – *rememorează, peste ani, aproape de albia Potomacului, consultantul american născut pe malul Dâmboviței*. Pe ei, de fapt, nu îi interesa România – *punctează, franc, domnia sa* –, pentru că mai mult m-au întrebat despre relațiile diplomatice ale Bucureștiului cu țările arabe, cu Israelul și în special cu Vietnamul”. (Să notăm, în context, un amănunt nu lipsit de semnificație, relevat aci prin colegiala informație a profesorului Gh. Buzatu: la sfârșitul întrevederii, oaspetele Casei Albe a rămas puțin contrariat că din tot ce relatase în privința țării sale de origine, șeful Administrației

Americane nu-și notase decât un singur lucru: „În România să nu bei apă de la chiuvetă!”...). Oricum însă, la baza vizitei istorice la București a președintelui Richard M. Nixon – din 2-3 august 1969 –, și, poate, a unor părți din conținutul convorbirilor purtate cu președintele Nicolae Ceaușescu (ale căror stenograme au fost desecretizate în vremea din urmă) – s-a aflat, nu este nici o îndoială, iată, și benefica și încurajatoare consultanță a recent laureatului Universității „Ovidius”. Este un alt motiv în plus în a-l onora.

Firește, o asemenea personalitate științifică, familiară *Establishment*-ului și vârfului decizionale ale politicii americane, era și este ea însăși parte activă a unei elite profesionale. În cazul de față – al universitarilor și cercetătorilor nord-americani în disciplina științifică Istorie. Să arătăm, mai întâi, că traiectul profesional al domnului Stephen Fischer-Galați a început în 1946, în calitate de asistent la Harvard University (1946-1949), și a continuat ca profesor la Wayne State University, din Detroit (1955-1966). Din 1966 este membru în corpul profesional la University of Colorado (ce datează din 1876, anul admeririi statului în Uniune) – instituție care i-a recunoscut personalitatea și realizările științifice prin acordarea, în 1991, a titlului de „profesor emerit”, *Distinguished Professor Emeritus*. Acolo, la Boulder – tipicul oraș american de mică mărime (are mai puțin de 100.000 de locuitori), situat la poalele Munților Stâncoși –, profesorul Fischer-Galați avea să impună mai vechiul Departament de Istorie (devenit de sine stătător din 1901) printre cele mai dinamice și recunoscute prin realizările științifice în rândul celor din Statele Unite, și nu numai.

Aici, domnia sa va impulsiona, în calitate de director, activitatea la *Center for Slavic and East European Studies* (1969-1972); și tot la Boulder va edita cunoscuta „East European Quarterly” și va coordona, din 1967, prestigioasa colecție *East European Monographs* – activități ce-l impun nu doar ca unul dintre cei mai autorizați cunoscători ai problematicii respective, ci, în plus, deschizător de noi direcții în cercetarea istoriei statelor din Estul comunist al Europei. Menționata colecție are, incontestabil, merite istorice, de cert pionierat în editarea circumstanțiată cunoașterii istoriei politice și culturale a statelor (foste) comuniste din Europa (la care se adaugă și a Islamului european ori a celui de-al Doilea Război Mondial); din cele 780 de titluri apărute din 1967 – ea continuă să apară și astăzi –, spațiul și problematica românilor sunt ilustrate în aproximativ 10 la sută; respectiv, aproape 80 de titluri semnate de autori reprezentativi, de o diversitate ideatică remarcabilă: de la Mihail Sadoveanu (*The hatchet; The life of Stephen the Great*) și Mircea Eliade (*Mystic stories: the sacred and the profane*) – la Eugen Simion (*Mircea Eliade: a spirit of amplitude*) și Augustin Buzura (*Refuges; Requiem for fools and beasts*); de la Zicu Ornea (*The Romanian extreme right: the nineteen thirties*) la Pavel Câmpeanu și Sorana Corneanu (*Ceausescu: The Countdown*); de la Dinu C. Giurescu (*Romania in the Second World War: 1939-1945; Romania's Communist takeover: the Rădescu government*) și Ioan-Aurel Pop (*Romanians and Romania: a brief history*) – la basarabeanul Nicholas Dima (*Bessarabia and Bukovina: the Soviet-Romanian territorial dispute; From Moldavia to Moldova: the Soviet-Romanian territorial dispute; Moldova and the Transdnestr Republic*); ori Ilie Ceaușescu (ultima întâlnire cu influentul personaj a avut loc într-o lungă noapte a lunii noiembrie 1989, când oaspetelui american i s-a transmis, printre altele, și mesajul că, în cadrul unor eventuale evenimente ce se vor petrece România, „armata nu va trage”...) (*Romanian military doctrine: past and present*), acesta și colaboratorii săi (Mihail E. Ionescu și Florin Constantiniu

– *A turning point in World War II, 23 August 1944 in Romania*); de la Stelian Tănase (*At home there's only speaking in a whisper: file and diary recording the late years of the Romanian dictatorship*) și Ilie Șerbănescu (*Romania under the tyranny of small figures*) – la Adrian Năstase (*Battle for the future*) și Carmen Firan (*The second life / collection of novellas and short-stories*); de la Vladimir Pasti (*The challenges of transition: Romania in transition*) la Dan V. Pleshoyano (*Colonel Nicolae Pleșoianu and the national regeneration movement in Walachia*); de la Corneliu Coposu (*Confessions: dialogues with Doina Alexandru*) – la Ion Iliescu și Vladimir Tismăneanu (*The Great Shock at the End of a Short Century: Ion Iliescu in dialogue with Vladimir Tismaneanu on Communism, Post-Communism and Democracy*); de la Șerban N. Ionescu (*Who was who in twentieth century Romania*) sau Victor Neumann (*The temptation of Homo Europaeus*) – la Viorel Panaite (*The Ottoman law of war and peace: the Ottoman Empire and tribute payers*) sau Ion Stanciu și Paul Cernovodeanu (*Distant lands: the genesis and evolution of Romanian-American relations*); de la Constantin G. Giurescu (*Five years and two months in the Sighet Penitentiary: May 7, 1950-July 5, 1955*) și Nicholas Constantinesco (*Romania in harm's way 1939-1941; Romania on the European stage, 1875-1880: the quest for national sovereignty and independence*) la Șarolta Solcan (*Făgăraș: patterns of Central and East European life*) și Irina Nicolau (*Come on, now!: a personal journey through the world of the Aromanians*); ș.a. Iarăși – fie și numai pentru această extraordinară disponibilitate în înțelegerea poli-formiei istoriei și ansamblului societății românești, oferită mediilor științifice de limbă engleză într-o diversitate tematică și ideatică pe care numai pragmatismul nord-american o poate ilustra, și încă profesorului emerit Stephen Fischer-Galați noi, românii, trebuie să-i fim profund recunoscători.

Dânsul a fost, cu alte cuvinte, un antemergător – cum ar spune Nicolae Iorga –, care prin activitatea și relațiile de natură științifică, potențate de cele mai multe ori prin fructuoase și calde legături personale, a premers și a înlesnit demersul politic nord-american înspre fluidizarea relațiilor cu statele din acest mult încercat de Istorie spațiu geopolitic. Pentru mediul academic, prezența profesorului Stephen Fischer-Galați, în calitate de *Visiting Professor* s-a constituit de-a lungul deceniilor drept o garanție a profesionalismului, așa cum o ilustrează prelegerile sale la Indiana University (1963-1964), la University of South Florida (1973, 1988), la University of Denver (1978) sau la Central European University, din Budapesta (1991-1995), ori, după 1997, la Universitatea din București. Totodată, autoritatea sa științifică s-a regăsit în calitatea de membru – ori director sau președinte – în numeroase instituții de cercetare ori asociații profesionale sau cu caracter de consultanță, de notorietate internațională – precum *Conference on Slavic and East European History*, din cadrul prestigioasei *American Historical Association* (președinte); *Western Slavic Association* (președinte), *American Association for the Advancement of Slavic Studies* ș.a.; sau – în ceea ce privește consultanța ca expert în relațiile internaționale și în cercetarea științifică –, să menționăm doar, în afară de Casa Albă și ministerele de Externe, respectiv Justiție, *the Ford Foundation*, *Council of Learned Societies*, *Social Science Research Council*, *the Library of Congress*, *the National Endowment for the Humanities*, *the Canada Council* ș.a. De asemenea, numele profesorului Stephen Fischer-Galați – prin calitatea de membru în conducerile editoriale a numeroase publicații de specialitate, între care „Storia contemporană”, „Historical Abstract”, „Romanian Review” sau de membru în diferite fundații, între care și din țara sa natală (Fundația



Culturală Română sau Fundația „Magazin istoric”) – constituie, prin girul său științific și moral, o garanție a autenticității calității și profesionalismului, a adevărului și onestității în Istorie.

Sunt trăsături ce au dimensionat, iată, profilul uman al distinsului octogenar, a cărei prospețime ideatică – deopotrivă, însă, cu o vigoare fizică de invidiat – constituie în continuare un prilej de reconfortare intelectuală pentru cei care au norocul a-l audia (este de regretat lipsa domniei sale dintre membrii de onoare – străini; deși, român prin naștere și fapte, cum am încercat a schița – ai Academiei Române). Inclusiv prin viziunea critică și nu lipsită de dojană asupra unor aspecte ale societății de dincolo de Ocean; de pildă, fostul elev de la Liceul „Spiru Haret” – unde și-a însușit elementele de bază ale educației și culturii umaniste –, a relevat deseori că „Incultura americană este generică. La universitățile din S.U.A. nu se mai predau limbile străine, nu se mai predă limba latină, nu se mai face nici istorie universală. Americanii nu au nici cele mai elementare cunoștințe de geografie. Sunt incuși din acest punct de vedere. Mulți nu au nici cea mai vagă idee despre poziția noastră pe hartă și încă mai cred că Budapesta este capitala României”...

**VLATKO DIMOV**  
(Republica Macedonia)

## Balcanii, drum continuu spre Europa

**F**otografia „*illo tempore* balcanic”. O dată cu apariția regiunii Turciei Europene (Balcanii), în secolele XVIII-XIX pe planul disputelor internaționale zona a fost „fotografiată” de către politicieni, călători și oameni de știință, ca parte înapoiată și primitivă, care trebuie ținută departe de porțile Europei. În același timp „omul bolnav” s-a înfățișat îmbătrânit și fără vitalitate, iar „concertul european” începuse să-și manifeste și să-și întărească tot mai mult interesul pentru zona balcanică. Războaiele Balcanice din 1912-1913 au avut un efect de conturare a imaginii balcanice a acelor popoare care deveneau națiuni, prin setea de sânge și dorința arzătoare de anexarea de noi teritorii.

După o perioadă lungă de absență, căderea Cortinei de Fier în 1989 dezvăluie din nou Balcanii – așa numitul „butoi de pulbere” al Europei își face intrarea din nou în lumea occidentală, pe un drum pavat de imagini violente, de sânge, de refugiați, de femei violate, de masacre, de mame și copii cu ochii plini de lacrimi, și se scurg tot prin imagini statice ale unor drame umane, ale unor națiuni care caută propria identitate și care nu au destul spațiu pentru populațiile lor. În cealaltă extremă axiologică se află acea imagine a unei regiuni locuite de oameni primitivi, înapoiți, veseli, plini de viață, cu haine colorate, plină de mister și de o complexitate neînțeleasă.

Avem o regiune în care frontierele statelor proifice au fost modificate, pe parcursul istoriei. Aceste modificări au fost rezultatul voinței și a forței marilor puteri, și, în același timp, al voinței și forței viselor statelor descoperite în umbra Imperiului Otoman.

Această fotografie statică a aceluși „*illo tempore* balcanic” transmite ideea unui trecut continuu sau ideea dominării istoriei asupra prezentului. Istoria nu se termină niciodată, ea continuă să domine prezentul.

*Fărămițarea Balcanilor prin termeni asociați.* Societățile din regiunea balcanică sunt polivalente, formate din mai multe etnii, din mai multe culturi, din mai multe religii, din mai multe limbi vorbite. Întreaga Peninsulă Balcanică se află sub egida multiculturalității, multiculturalitate care, în mai puțin de 150 de ani, s-a deplasat pe câmpul a două mari forme politice de

organizare – cea a regimului democratic și cea a regimurilor nedemocratice – fiind patronate sau cântărite de o a treia formă ideologică – cea a naționalismului. Cea din urmă s-a prezentat, de la bun început, încă din secolul al XIX-lea, continuând până în prezent, într-o formă specifică, distorsionând și fărâmițând noțiunea geografică de *Balcani* în mai multe semnificații, formând în general o imagine stereotipică percepută de fiecare dată ca o prejudecată. Termenul, în evoluția sa istorică, a căpătat mai multe sensuri, în mare parte cu conotații negative, și din forma inițială a sa s-au desprins alte concepte de sine stătătoare, precum substantivul „balcanizare”, verbul „a balcaniza”, adjectivul „balcanic” etc.

În același timp, după 1989 termenul geografic de *Balcani* capătă o nouă formă. De această dată, din punct de vedere geografic, asistăm la moartea regiunii geografice a Balcanilor și la nașterea unei noi regiuni cu conotație politică, și anume *Balcanii de Vest*. Această continuă fărâmițare va duce, cel mai probabil, la o completă dispariție a simbolismului politico-geografic pe care îl poartă după sine, odată ce țările din această regiune vor deveni membre ale Uniunii Europene.

*După 1989 – aceeași speranță, pe același drum.* După 1989, atenția Europei se mută din nou în partea ei „necivilizată”, urmărind cu atenție „ne-bunia” politiciii din Sud-Estul Europei. Zona balcanică a fost din nou definită și redefinită, iar spre sfârșitul anilor '90, ultimele întâmplări din spectrul politic vor restrânge noțiunea de *Balcani* într-o formă nouă, căpătând denumirea de *Balcanii de Vest*. Două evenimente cu însemnătate simbolică, cu urmări politice și militare pentru Zona Balcanilor, au fost înregistrate: în aprilie 2004 – intrarea în Alianța Nord-Atlantică (NATO) a Bulgariei și a României; anul 2007 va restrânge și mai mult zona, din punct de vedere politic și geografic. Odată cu intrarea României și a Bulgariei ca membri în Uniunea Europeană, Zona Balcanilor va fi, în mare parte, integrată în structurile politico-militare, pe plan european și mondial.

Astfel, obiectivul întreprins de aceste state pe plan internațional, a fost atins chiar dacă poartă după ele eticheta unor *state de „mâna a doua”* sau fac parte din *alteritatea vest-europeană*. Occidentul a restrâns spațiul geografic al Balcanilor într-o formă nouă, iar în prezent nu mai avem Zona Balcanilor în întregime, ci doar o părticică mică rămasă în spatele barierelor politice ale Europei – Balcanii de Vest. Cu toții suntem martori la nașterea unei noi terminologii geografice asupra unei zone aflate politic în afara structurilor Uniunii Europene. Dacă până de curând s-a vorbit despre Balcani ca de o alteritate și ca despre ceva diferit de ceea ce era Europa și Occidentul, aceștia făceau parte din altă lume, chiar dacă se aflau pe același spațiu geografic, politic și economic, zonă care prin prisma evoluției se află în primitivism și într-o „capsulă a timpului”, așa cum avea să o definească Robert D. Kaplan în călătoriile sale.

*Diferențierea face puterea, iar experimentul continuă.* Dictonul după care se ghidează coexistența și armonia europeană este o „unitate în diversitate”, dar constatăm cu stupeoare că pentru zona geografică aflată în spatele zidurilor și ale barierelor politice ale Uniunii Europene, expresia care funcționează este „diferențierea face puterea”. Balcanii de Vest rămân în continuare un țap ispășitor pentru experimente, al fragilității politice a sistemului democratic, asupra căruia se trag bicele de îndeplinire a idealului democratic.

Astfel, diferențierea pe care o aplică Occidentul pentru Balcani, în special Balcanii de Vest, și ținerea acestora cât mai mult la porțile Europei înseamnă

că avem de-a face cu un leac prin care Vestul încearcă să-și ascundă frustra-rea și neputința de a realiza o poziție comună și de a avea o politică externă comună și de cooperare între statele membre, când este vorba de anumite probleme pe plan internațional. Mai mult decât atât, restrângerea geografică prin prisma integrării politice a unor state din zona balcanică într-un ritm lent și îndelungat, dovedește modalitatea de exercițiu și experimentare a ceea ce mâine ar trebui să fie o „Europă unită în trup și suflet”.

Balcanii de Vest sunt ultimul spațiu geografic al Europei care urmează să fie încadrat în spectrul politic al Uniunii Europene, pentru ca din nou să facă parte „geografic” din ceea ce reprezintă modelul politic european și să completeze părticica lipsită dintotdeauna din *puzzle*-ul politic și geografic: partea care în esență sa reprezintă „Europa în miniatură”. Chiar dacă spațiul balcanic geografic face parte din continentul european, simbolic politicul face diferența și în același timp desenează geografic spațiile.

Prin Balcanii de Vest, penultimul spațiu de experimente politice ale Europei (mai rămân și spații din Europa de Est), politica europeană va încerca să își consolideze greu încercata politică comună de acțiune pe plan internațional.

*Spațiul balcanic – sub o nouă „cortină de fier”.* După 1989, asupra spațiului balcanic s-a așezat o nouă „cortină de fier”, de data aceasta în formă democratică. Democrațiile fragile se aflau pe drumul european, așteptând la coadă să le vină rândul pentru a accede în spațiul politic model. Această „cortină de fier” a format un interspațiu după 1989, așteptând semnalul verde al mesei rotunde de a traversa axa de la Est la Vest și de a trece peste noua „cortină de fier”.

Pentru cetățenii aflați în spatele zidurilor și ale barierelor politice, în Europa de mâine este nevoie, am convingerea, de găsirea unei soluții adecvate și corecte. Pentru Peninsula Balcanică, mai ales Balcanii de Vest, zonă rămasă în afara spațiului politic european, se poate realiza scoaterea din cadrul stereotipic prin ridicarea acestei noi forme politice a „cortinei de fier”. Cetățenii sunt blocați de simbolistica politică a vizelor, ca formă de barieră, de îngrădirea cetățenilor de liberă circulație și de blocarea lor în spațiul granițelor statale.

În loc să încurajeze cooperarea, cunoașterea și libera circulație a oamenilor din Sud-Estul Europei, în cele două decenii de la căderea „cortinei de fier”, Occidentul a încurajat cozile interminabile la ghișeele ambasadelor „europene”. Aceasta a reprezentat o situație absurdă, dar cu efect și substrat simbolic. Un exemplu absurd care îmi vine în minte, vorbind despre libera circulație a ideilor și a persoanelor: mă întreb, ce ar simți un european, venind la ambasada unui stat din Vestul Balcanilor, care nu are nici o relevanță pe plan internațional, să ridice viză pentru o simplă călătorie, iar ofițerul consular, fără să se uite pe documentele acestuia, rece și nepăsător, îi răspunde că nu îndeplinește condițiile necesare pentru a putea face acea călătorie (chiar dacă el le îndeplinește pe toate). Acest lucru este doar o absurditate! Totuși, să ne gândim: atunci, de ce Occidentul simte acel orgoliu al dominării Balcanilor, având în vedere că aproape jumătate de secol, mulți oameni din Europa de Est, mai ales din zona Cortinei de Fier, vedeau ambasaderele ca fiind o punte de scăpare din calvar? Același fenomen se produce după '89, când ambasaderele statelor din Occident sunt suprasolicitate de o populație care vine cu nimic altceva decât cu mâna întinsă. Nu este de mirare, deci, de ce Balcanii sunt priviți ca fiind ușa din spate a Europei.

Chiar dacă geografic fac parte din același continent, politic această regiune s-a aflat în spatele zidurilor europene și pe un drum continuu spre poarta de acces. În momentul de față, atenția locuitorilor din aceste zone este îndreptată spre ridicarea barierei politice care se află din ce în ce mai aproape. Toate frământările regăsite în viața politică timp de un secol își vor găsi maturizarea, prin valurile de aliniere ale Europei, își vor regăsi șarmul specific în multiculturalitatea europeană, chiar dacă acest lucru se va întâmpla peste ceva vreme. Și totuși, peste câțiva ani nu vom mai vorbi despre Balcani în forma sa peiorativă (termenul va fi de modă veche), ci vom avea o Europă unită, Europa care se găsește în miniatură în multiculturalitatea balcanică.

## Biblioteca „Albotina” din Vidin, o oază de cultură pentru românii din Timocul bulgăresc

**P**

reocupați de soarta românilor din Peninsula Balcanică, nu am ezitat, în ultimii ani, să inițiem sau să dăm curs unor invitații la dezbateri cu caracter științific, într-un cadru organizat, respectiv mese rotunde, simpozioane și congrese la care au participat renumiți istorici și filologi, dar și conducători ai unor asociații culturale din spațiul sud-est european. Desfășurate periodic, astfel de evenimente au devenit deja tradiționale, intrând, practic, în calendarul activităților științifice din orașele care le găzduiesc (București, Constanța, Craiova, Skopje ș.a.).

Cum bine se știe, vechea urbe tomitană ocupă un loc important între centrele culturale din această parte a Europei care organizează astfel de manifestări, ce au ca temă centrală, cu predilecție, istoria și civilizația aromânilor și meglenoromânilor.

Pornind de la acest exemplu și, implicit, de la disponibilitatea științifică și afectivă față de românii din Timoc, ne-am gândit că ar fi oportun să invităm câțiva reprezentanți din Bulgaria, care ne-au onorat cu prezența, în luna mai a acestui an. Prin urmare, oaspeții ai Constanței au fost Ivo Filipov Gheorghiev, președintele „AVE”- Uniunea Etnicilor Români din Bulgaria, cu sediul la Vidin și Niculai Marinov Pacev, președintele filialei Kozlodui a „AVE” - Uniunea Etnicilor Români din Bulgaria, care au participat alături de alți invitați din țară la masa rotundă: *Românii sud-dunăreni - cultură și tradiții*. Cei doi au prezentat, între altele, problemele cu care se confruntă, datorate, în primul rând, faptului că nu sunt recunoscuți ca minoritate etnică.

Un obiectiv, am zice noi, îndrăzneț, prezentat cu această ocazie, a fost cel privind deschiderea unei biblioteci românești la Vidin. Fără îndoială, un „templu al învățării” este binevenit oricând acolo unde, în vecinătate sau în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii, există români care vor să-și conserve și să transmită generației tinere, nealterate, limba și tradițiile, astfel încât și noi, cei prezenți, am salutat o asemenea inițiativă. Surpriza avea să se producă la scurt timp, numărându-ne și noi printre martorii înălțătorului act de cultură.

Astfel, în ziua de sâmbătă, 13 iunie 2009, la Vidin, în sediul unde își desfășoară activitatea „AVE”- Uniunea Etnicilor Români din Bulgaria, în

prezența unui public numeros, domnul Ivo Filipov Gheorghiev a inaugurat, oficial, Biblioteca „Albotina” (loc străvechi, încărcat de legende, unde în a doua zi de Paști se strâng românii din toate satele din zona Timocului bulgăresc pentru a-și cinsti și pomeni morții. Pe acest platou plin de verdeață, situat nu departe de Rabova, cei prezenți se prind în „hora tristă” cum este denumită, din mijlocul căreia se împarte pomana pentru cei trecuți la cele veșnice - n.ns. C.V.), destinată românilor timoceni din această zonă, dar și celor care doresc să cunoască mai bine istoria românilor.

Conștienți de importanța unui asemenea eveniment, au onorat invitația gazdelor: consulul României la Sofia, Silviu Catană, atașatul cultural al Ambasadei României la Sofia, Gligore Gherceanu, Mircea Gherboveț, director al Departamentului pentru Relațiile cu Românii de Pretutindeni din cadrul Ministerului Afacerilor Externe, reprezentanți ai mass-mediei din București, Craiova și Calafat, filologi, istorici, și etnologi cu preocupări în domeniu, prof. univ. dr. Marian Barbu, Universitatea din Craiova, prof. univ. dr. Nicu Vințilă, Universitatea „Spiru Haret”, conf. univ. dr. Stoica Lascu, Universitatea „Ovidius” Constanța, Emil Țârcomnicu, Institutul de Etnografie și Folclor din București, dr. Robert Stănciugel, dr. Tudor Nedelcea, președintele Fundației „Scrisul Românesc” Craiova.

Majoritatea celor menționați mai sus au luat cuvântul relevând importanța evenimentului, dar și necesitatea bunei funcționări a unei astfel de instituții, în condițiile în care românii din Timoc nu se bucură de posibilitatea de a învăța în școli, în limba maternă, atâta timp cât nu sunt recunoscuți ca minoritate etnică.

Unul dintre beneficiarii bibliotecii, exemplu demn de urmat de generația tânără, nimeni altul decât poetul octogenar Milan Anghelov Cosoveanu a luat cuvântul, la rândul său, fiind vizibil marcat de eveniment. Salutând inițiativa lui Ivo Filipov Gheorghiev și mulțumind tuturor celor care au contribuit la constituirea și sporirea fondului de carte existent în patrimoniul Bibliotecii „Albotina” și-a încheiat emoționantul discurs cu recitarea unor poezii, într-o limbă curat românească.

Fără îndoială, modelul românilor din Vidin și, în special, cel al lui Ivo Filipov Gheorghiev ar trebui urmat de toți cei din așezările românești de pe ambele maluri ale Timocului, din Bulgaria și Serbia. În egală măsură, după constituirea bibliotecilor, trebuie dovedită și utilitatea lor, mai exact, trebuie stimulați și îndrumați, în primul rând, tinerii, pentru consultarea fondului de carte. De aceea, considerăm că se impun a fi susținute inițiativele locale, acolo unde există interes pentru deschiderea unor astfel de „oaze de cultură românească”.

Deși nu ne face plăcere să amintim unele exemple, triste, din ultimul deceniu și jumătate, când numeroase volume de carte românească, în valuri succesive, au fost oferite confracților basarabeni și care, în mare măsură, nici măcar nu au fost deschise trebuie, cu atât mai mult, să ținem seama de ele, tocmai pentru ca istoria să nu se repete.

Sigur, atâta timp cât există conștiința românității în rândul timocenilor, avem măcar speranța că inițiative de genul celei susținută de Ivo Filipov Gheorghiev la Vidin, vor avea efecte benefice, pe termen lung, chiar și prin trezirea interesului pentru cunoașterea istoriei și civilizației neamului românesc de pe ambele maluri ale Dunării, de către generațiile de astăzi și cele care vor urma, din această parte a Europei.

EUGEN DUMBRĂVEANU

## Portrete de voievozi și domni munteni: Mircea cel Mare și Neagoe Basarab

**R**ecent, am intrat în posesia a două lucrări ce au văzut lumina tiparului în prima jumătate a anului 2009, despre doi dintre cei mai de seamă voievozi și domni ai Țării Românești, Mircea cel Mare și Neagoe Basarab care, în opinia noastră, se înscriu între lucrările, nu foarte numeroase, pe baza cărora putem să reevaluăm locul românilor în istoria universală.

Cea dintâi, *Mircea cel Mare. Scutul Europei*, este apărută la Editura Roza Vânturilor și poartă semnătura unui colectiv de autori: Fănuș Neagu, Alexandru V. Diță, Virgil Joița, Nicolae Șerbănescu, Radu Ștefan Vergatti și Dan Zamfirescu. În cele 707 pagini ale volumului sunt abordate subiecte extrem de interesante, cele mai multe fiind dedicate confruntării de la Rovine și ecurilor internaționale ale acestei victorii, singura în care un sultan otoman a fost învins de un domn român. Ne rețin atenția, în egală măsură, și altele privind rolul lui Mircea cel Mare în configurarea politico-istorică a sud-estului european, solidaritatea româno-ungară - vector al istoriei europene -, reînhumarea rămășițelor pământești ale lui Mircea, la Mănăstirea Cozia, în ziua de 15 mai 1938 ș.a.

Între contribuțiile remarcabile din această lucrare se înscrie și cea referitoare la *Dobrogea lui Mircea cel Mare*, Radu Ștefan Vergatti reluând, practic, o temă tratată și în trecut, pentru a lămuri, o dată în plus, pe baza ultimelor cercetări, evenimentele derulate la finele secolului al XIV-lea și începutul secolului următor în Țara Românească și la Dunărea de Jos. Autorul încheie acest demers „susținând pe bază de documente scrise, arheologice și numismatice că niciodată Mircea cel Mare nu a pierdut Dobrogea, cetățile din piatră de la hotarele țării și nu a plătit bir otomanilor”.

Rod al unor asidue cercetări ale autorilor sus menționați, volumul dedicat lui Mircea cel Mare, în timpul căruia românii au jucat un rol european, în plan politic extern, are menirea de a elucida o serie de controverse istoriografice despre tumultoasa domnie și faptele sale, numărându-se, astfel, printre operele reprezentative care tratează această perioadă din istoria românilor.

Împlinirea a 650 de ani de la înființarea Mitropoliei Țării Românești dar, mai cu seamă, proclamarea locală a Sfântului Neagoe Basarab, au



constituit un bun prilej de a reedita, monografia domnului muntean, apărută, pentru întâia dată, în anul 1986, ca preambul al sărbătoririi a 475 de ani de la urcarea sa la tron. Tipărită în condiții grafice foarte bune, lucrarea lui Radu Ștefan Vergatti, *Neagoe Basarab. Viața, Domnia, Opera*, ediție revăzută și adăugită, a apărut la Editura Episcopiei Argeșului și Muscelului și abordează aspecte din viața și activitatea unuia dintre marii domni români „ctitor cu calități excepționale pentru crearea civilizației medievale românești” după cum este definit de autor.

Firesc, Radu Ștefan Vergatti începe cu prezentarea familiei Craioveștilor unde a crescut și evoluat viitorul domn, dar nu se sfiește să abordeze obârșia acestuia, încă neelucidată deplin, înclinând balanța în rândul slujitorilor muzei Clio care susțin descendența lui Neagoe Basarab din Țepeluș. Momentul premergător preluării domniei, urcarea la tron, alegerea sfetnicilor, înlăturarea hiclenilor, viața de la curtea domnească, daniile destinate Bisericii Ortodoxe, protejarea săracilor sunt alte problematici descrise de autor. O atenție specială este acordată relațiilor domnului muntean cu Sublima Poartă, Regatul Ungar, Veneția, Roma, dar și cu Transilvania și Moldova, pentru ca în final să fie relevate calitățile de ctitor și cărturar ale acestuia.

Cele 27 de ilustrații de la sfârșitul lucrării întregesc demersul științific al lui Radu Ștefan Vergatti, ce însumează 200 de pagini de istorie medievală românească, redată cititorilor, pentru mai buna cunoaștere a realităților românești din vremea lui Neagoe Basarab.

---

MAGDALENA TIȚĂ

## *Despre Dobrogea și dobrogeni – o rememorare salutară*

**S**ub acest titlu un volum recent publicat la editura Ex Ponto reunește câteva din studiile elaborate și publicate de Ioan N. Roman în primii ani ai perioadei interbelice.

Inițiativa alcătuirii acestei ediții revine dr. Virgil Coman, director al Arhivelor Naționale Constanța care a dorit astfel, deopotrivă, să contribuie la marcarea împlinirii celor 130 de ani de la reintegrarea Dobrogei la statul modern român și să readucă în memoria contemporanilor personalitatea lui Ioan. N. Roman interferată atât de puternic și benefic cu istoria ținutului dintre Dunăre și Mare.

Atât dr. Virgil Coman, în studiul introductiv, cât și prof.univ.dr. Ștefan Radu Vergatti, un cunoscător și un atașat al valorilor și istoriei Dobrogei, în postfață, oferă cititorilor șansa de a fi călăuziți în viața și opera lui Ioan. N. Roman, cu rigoarea cercetătorului științific, dar și cu atașamentul cald, nesubiectiv, al unor oameni avantațați de parcursul profesional în primul caz, de chiar arborele genealogic în cel de-al doilea caz.

Descendent al românilor din Mărginimea Sibiului, născut în sudul Basarabiei, în județul Cetatea Albă, în 1866, dar neînregistrat la oficiul de stat până în anul următor, în județul Iași, cu studii secundare la Iași și universitare la Paris și Bruxelles, Ioan N. Roman s-a remarcat ca publicist, magistrat, avocat, poet și om politic.

Între constanțele activității sale se înscriu admirația pentru Mihai Eminescu, angajarea tenace în susținerea drepturilor românilor transilvăneni și ale României în privința Dobrogei, eforturile pentru dezvoltarea și modernizarea Constanței, oraș în care a încetat din viață, în anul 1931.

Contribuțiile științifice ale lui Ioan N. Roman, selectate de dr. Virgil Coman în volumul pe care avem plăcerea să îl semnalăm cititorilor, editat cu sprijinul Asociației Arhiviștilor și Prietenii Arhivelor „Ovidius” Constanța, are ca numitor comun postura lui Ioan N. Roman de cercetător și cunoscător autorizat al realităților etnice, economice, culturale și politice ale ținutului dintre Dunăre și Marea Neagră. În volum au fost introduse studiile și analizele elaborate de Ioan N. Roman având ca teme: *Pagini din istoria culturii românești înainte de 1877*, *Proprietatea imobiliară rurală din Dobrogea. Condițiunile ei juridice și chipul cum se stăpânește*, *O „eroare” ce nu pare a fi eroare*, *Drepturile, sacrificiile și munca noastră în Dobrogea față de pretențiile bulgarilor asupra ei*.

Volumul *Despre Dobrogea și dobrogeni* se adresează nu doar specialiștilor, ci și tuturor cititorilor și dobrogenilor interesați de istoria Dobrogei și de activitatea personalităților locale care și-au pus amprenta asupra evoluției acestei provincii în istoria modernă și contemporană. Este de apreciat modul în care au fost selectate și armonizate într-un volum important materiale care să se întregească unul pe altul, pe măsura înaintării în lectură, dând la final o imagine completă a evoluției Dobrogei în perioada analizată fără să se abată de la ideea centrală, care străbate ca un fir călăuzitor întregul volum, românitătea Dobrogei.

Apariția acestui volum, o readucere în atenția publicului a unei istorii de multe ori uitată, poate greșit înțeleasă sau pur și simplu necunoscută este o inițiativă salutară, binevenită și utilă.

---

GELU CULICEA

## Povestea unui sat dobrogean

**Jon Faiter** (etnograf, poet, prozator), dar și cu o bogată activitate în domeniul învățământului, bibliologiei, a publicat de curând lucrarea: **Remus Opreanu – Povestea unui sat dobrogean**, Constanța, Editura MAR, 2009. Autor a peste șaptesprezece volume cu tematică diversă și a numeroase articole și studii apărute în diverse ziare și reviste, Ion Faiter a realizat, cu câțiva ani în urmă, o altă monografie (două ediții: 1996 și 2004) foarte bine primită de public și premiată – **Liceul Mircea cel Bătrân**.

Lucrarea pe care o supunem atenției cititorilor în rândurile care urmează este tot o monografie – dar una deosebită – cea a unei localități, și nu una oarecare, ci chiar aceea în care autorul a văzut lumina zilei. Ideea principală care răzbate din cuprinsul lucrării este dragostea față de locurile natale. Din această perspectivă trebuie privită strădania autorului, de a panorama un spectru foarte larg din viața satului, „considerat uneori cătun, dar niciodată comună, și, de curând, cartier al Medgidiei, Remus Opreanu.”

Bogăția conținutului acestei lucrări, cât și spațiul limitat de care dispunem, ne împiedică, oarecum, de a vorbi în amănunt despre toate cele douăsprezece capitole cuprinse în paginile sale. Vom încerca totuși să punctăm câteva amănunte esențiale ale acestora. Astfel, capitolul care deschide lucrarea urmărește condițiile geografice (relief, climă, sol, hidrografie, floră, faună, căi de comunicație etc.) ale așezării, urmat de altul cu referiri la probleme de istorie (satul în contextul timpului și în cadrul general al Dobrogei centrale).

Capitolul al treilea este dedicat situației demografice: catagrafia locuitorilor, ordinea caselor pe ulițele satului, lista cu locuitorii actuali, considerații lingvistice, toponime, antroponime etc.

Capitolul al patrulea urmărește dezvoltarea economico-socială: ocupațiile de bază ale locuitorilor – agricultură, păstorit, cultivarea viței de vie, grădinărit; meșteșugurile, rețeaua comercială, bănci populare, îndeletniciri deosebite din gospodării: preocupări ale femeilor în folosirea coloranților naturali și sintetici, țesutul, tricotatul, arta culinară, preocupări materne.

Nu este neglijată nici problematica religioasă, fiind descrise în amănunt troița, biserica, cimitirul, precum și cea a învățământului, a școlii și a slujitorilor acesteia.

Aprecieri generoase sunt făcute în capitolele următoare asupra activității de sănătate și de menținere a ei, a activităților culturale și sportive, precum și a reflectării satului „cu oamenii lui, în slova tipărită”.

Este meritorie evocarea unor personalități ale locului, din toate domeniile de activitate, parcursul realizărilor acestora de-a lungul unei vieți și contribuția lor la propășirea localității.

Un capitol care subliniază preocupările deosebite ale autorului în domeniul etnografiei este acela dedicat obiceiurilor și datinilor strămoșești (colinde, plugușor, nunta, botezul, înmormântările, doina, balada sau cântecele bătrânești, prezicerea și vrăjile, ghicitul în palmă, cafea, ghioc), toate acestea contrazicând păreri negative ale unora asupra folclorului dobrogean, și – arată scriitorul – „din acest punct de vedere, al tradițiilor populare, satul se circumscrie pe liniile generale caracteristice altor localități dobrogene și din restul țării, est și sud-europene, bineînțeles prin conviețuirea seculară, neînlocuind fondul geto-dacic.”

Putem aprecia că volumul adună toate datele unei monografii riguros concepute și științific documentate, lucrarea având o largă adresabilitate: profesori, studenți, elevi, până la cei toți interesați de trecutul acestor meleaguri, față de spațiul de care sunt legați prin naștere sau locuire.

Apărută în condiții grafice deosebite, bogat ilustrată cu peste cincizeci de hărți, diagrame, grafice și tabele, la care se adaugă un set de fotografii color și alb-negru, volumul de față se constituie ca o incursiune sentimentală în timp și spațiu.

## Revista revistelor

Numărul 85, pe luna iulie 2009, al revistei **DACIA LITERARĂ** publică un interviu cu prozatorul Eugen Uricaru, plin de adevăruri care dor și care privesc soarta târgurilor de carte din România, a scriitorului român contemporan și a revistelor literare de la noi. Informat ca întotdeauna și preocupat de aceste trei probleme fierbinți din lumea literar-culturală, excelentul scriitor face cu exactitate, dar și cu o vădită îngrijorare o serie de observații peste care nu putem trece cu ușurință: „Un adevărat târg de carte ar trebui să fie un târg de drepturi de autor. Scopul principal ar fi acela ca editorii străini sau din țară să se întâlnească cu deținătorii de drepturi de autor și să contracteze noi titluri. Târgurile de la noi sunt un fel de substitut al librăriilor dedicate cărții. Editurile nu sunt preocupate atât de imagine, cât de vânzarea efectivă de carte”. „Noi nu avem agenți literari pentru literatura română. E o meserie foarte complicată. Cel ce o practică se duce, precum un comis voiajor, cu literatura română în geantă, cu dosare ale cărților respective, cu fragmente traduse, și bate la ușa mai multor editori, explicându-le ce are de vândut.” „Adevăratele reviste din România de astăzi, cele care au ceva de spus, cele care au un mesaj cultural, nu cred că le poți număra pe degetele unei mâini. (...) Se încearcă, dar... În special în provincie, unde oamenii sunt mai devotați, mai dedicați. Deși cred că până și ei își dau seama că aproape nu mai contează ce se scrie în reviste, cum nu mai contează ce publică editurile, cum nu mai contează aproape nimic.”

**LUCEAFĂRUL** (de dimineață), nr. 26, miercuri 9 septembrie 2009, revine după o lungă vară fierbinte mai revigorat și cu apetit pentru discuții și polemică, pentru radiografierea justă și la zi a vieții literare și culturale. Revine și neobositul Horia Gârbea cu multașteptata pagină „Cărțile săptămânii” unde, în prim plan, se află admirabilul roman **Cărțile vieții** de Dan Perșa. Fragmente consistente din acest nou roman au văzut, pentru prima oară, lumina tiparului în paginile revistei *Ex Ponto*, încă de când autorul locuia la Constanța și se număra printre colegii noștri de redacție. Dar ce scrie Horia Gârbea: „**Cărțile vieții** reprezintă opera unui scriitor matur, experimentat. Pretextul romanului istoric îi servește perfect lui Dan Perșa pentru a crea „arome” care să delecteze și să tulbure cititorul. O fină ironie însoțește scriitura și pune întreaga istorie, cunoscută sau imaginară, totalitatea biografiilor ilustre, sub semnul zădărnicii și relativității de la care viața nu se poate sustrage.”

În săptămâna de dinaintea desfășurării la Constanța (între 10-12 septembrie) a celei de a XX-a ediție a Conferinței Naționale a Asociației Bibliotecarilor din România (A.B.R.), cu tema „Continuitate și schimbare în bibliotecă”, revista

**CULTURA**, nr. 35, joi 3 septembrie 2009, publică o dezbateră mai mult decât necesară, chiar stringentă: „Starea bibliotecilor din România”. Ampla discuție este coordonată de Angela Martin. Iar la ea participă specialiști de prim rang ai vieții bibliotecare de la noi: Doina Popa, președinte al Asociației Naționale a Bibliotecarilor și Bibliotecilor Publice din România și al Comisiei Naționale a Bibliotecilor, Florin Rotaru, director general al Bibliotecii Metropolitane București și Nicolae Sârbu, directorul Bibliotecii Județene „Paul Iorgovici” Reșița. Cu toate izbânzile din acest domeniu, realizate cu eforturi și dăruire – inițierea unei legi a bibliotecilor, elaborarea unor programe și proiecte, care să înscrie activitatea bibliotecilor românești în circuit european etc. – concluziile ce se desprind la finalul dezbaterii sunt decepționante: astăzi numărul bibliotecilor este într-o scădere îngrijorătoare. Unele locații sunt cu totul impropii, în timp ce altele au primit o cu totul altă destinație. Mulți dintre angajați nu sunt pregătiți pentru acest domeniu. Colecțiile s-au învechit și sunt incomplete. Nu sunt bani pentru achiziții de carte și de periodice. A fost aruncată în ridicol și inițiativa bibliotecii naționale digitale. O parte din bibliotecile municipale, orașenești și comunale plutesc, așa cum remarcă prof. Nicolae Sârbu, „ca niște corăbii bete pe nisip artificial.” Și tot el subliniază: „Biblioteca va avea mereu un rol pe piața informației. Trebuie s-o ajutăm (prin știință, oameni, bani) să-l conștientizeze și să-l îndeplinească. Altfel va fi scoasă de pe piața informației. Gândiți-vă că, în străinătate, se investesc mulți bani în biblioteci. (...) Dar aceste lucruri trebuie discutate cu oameni care au călcat măcar o singură dată în bibliotecă. Nu cu fauna ce ne este oferită drept model pe la unele televiziuni.”

**NORD LITERAR**, nr. 7-8, iulie-august 2009. Revista de la Baia Mare rămâne consecventă programului său, de a fi o oglindă fidelă a vieții literare și culturale a „nordului” românesc și a interferențelor lui naționale și europene. Acest număr dublu oferă un sumar bogat cu trimiteri în actualitate, ceea ce face din revistă una atrăgătoare, vie. La „Viața culturală” citim despre „Zilele revistei”. Cronica literară aduce în discuție o monografie Gheorghe Pituț (Gheorghe Glodeanu) și „Diarismul...” (Daniela Sitar-Străuț). Adela Naghiu, George Anca, Augustin Cozmuță și Lucian Pavel comentează noutăți editoriale semnate de Constantin Abăluță, Elena Liliana Popescu, George Boitor, Ofelia Meza. Eseuri de: Alexandru B. Petrovai (Postmodernismul I), Cornelui Lupeș (Bucureștii Eminescului I), Marian Barbu (Aproape de înțelegerea universalelor culturii). Eugen Simion acordă un interviu lui Gheorghe Pârja, marele critic mărturisind că: „În imaginarul românesc, Maramureșul este un loc mitic și mirific”. Paginile de poezie propun poeme de Gavril Ciuban și ne oferă prilejul de a lua contact cu versurile membrilor cenaclului „Acrostih”. Dumitru Țepeneag este prezent cu o proză amplă: „Camionul bulgar”. Paginile destinate prozei îi mai aduc în atenția noastră pe Constantin Ciucă („Regele cu pene”, I) și pe Alexandru Zotta („Iarna grea a bunevestiri”, I). Festivalul franco-englez de poezie din 16-20 iunie 2009 de la Paris este prezentat de Mircea Bochiș, iar Nicolae Weisz asigură traducerea din versurile prezentate la acest festival, efortul celor doi concretizându-se în realizarea a două pagini de toată relevanța. Mugur Valoș, Valeriu Oros, Marin Postu, Ioan Mariș completează lista semnăturilor de valoare din acest număr, inspirat ilustrat cu reproduceri după lucrările artiștilor din grupul Transignum (Paris), participanți la festivalul mai sus menționat.

**RAMURI** nr. 7-8, iulie-august 2009. În „Bruion”-ul său „De ce nu sunt atrași tinerii de U.S.R.?” Gabriel Chifu, secretar al Uniunii este tranșant în analiza sa (și-i dăm dreptate) când aduce în discuție refuzul tinerilor față de autorii anodini/ fără valoare care s-au strecurat în rândul membrilor U.S.R.: „Noi am încercat să oprim avalanșa de pretendenți diletanți: există o comisie de validare (pe care am schimbat-o când nu a funcționat, în care am căutat să ajungă scriitori de recunoscută exigență...), există un dosar de presă, există recomandări, există cărțile în sine, și cu toate acestea ochiurile plasei s-au dovedit prea largi. Iar impresia mea este că, orice-am face, totdeauna se vor dovedi prea largi ochiurile plasei, totdeauna vor intra destui din categoria celor «ce nu merită», ei sunt insistenți, insidioși, ineputabili, de neoprit în asiduitatea lor enervantă și, pe sub pragul ușii, prin gaura cheii, prin horn, tot vor găsi breșa, nu se scapă de ei.”

**CONVORBIRI LITERARE**, nr. 8, august 2009 – ca de obicei un număr cu materiale incitante, semnate de colaboratori din linia întâi a literaturii, culturii și mediului academic: anchete, interviuri, cronici, eseuri, comentarii, note, însemnări avându-i autori pe Cassian Maria Spiridon, Nicolae Busuioc, Gh. Buzatu, Antonio Patraș, Ion Beldeanu, Irina Mavrodin, Gheorghe Grigurcu, Nicolae Stroescu Stânișoară, Alexandru Zub, George Popa, Ioan Holban, Constantin Dram, Dan Mănucă, Gellu Dorian, Chris Tănăsescu, Caius Traian Dragomir, Petru Ursachi, ș.a., care dau ținută și greutate revistei. Ne reține în mod special atenția comentariul critic al lui Vasile Spiridon la recentul roman, cu un titlu tentant, **Cartea șoaptelor** de Varujan Vosganian. Vasile Spiridon, cum demonstrează și în cărțile sale, pătrunde cu rafinament și spirit analitic în orizonturile polifonice ale prozei, decriptându-i, oricât de complicate ar fi ele, semnificațiile launtrice. Așa procedează și cu romanul în discuție: „...romanul se vrea a fi cutia de rezonanță a «șoaptelor» unei etnii nevoite să-și reprime suferințele (...) Excelentul orator Varujan Vosganian posedă virtuți persuasive și în scris, care îl ajută să transcrie cu forță evocativă episoade din destinul individual și colectiv al armenilor, dintr-o istorie vrăjmașă, precum și stări de conștiință tulburătoare pe fundalul dramatic al secolului trecut. (...) **Cartea șoaptelor** este un roman despre memorie identitară, speranță, rezistență, umilire, fatalitate absurdă, supraviețuire și exterminare. Toate consumate în șoapta rugii și a temerii. Este totodată și un îndemn la o judecată mai dreaptă a istoriei genocidurilor din secolul al XX-lea.”

*Bibliograf*

## Cărți primite la redacție

- ◆ Ana Dobre. **Lecturi empatiche.** (Rinocerii și Don Quijote). București, Editura „Semne”, 2009
- ◆ Iulian Talianu. **Căutând o lumină.** Versuri. Constanța, Editura „Dobrogea”, 2009
- ◆ Liviu Capșa. **La bună dispoziția Dumneavoastră.** (Parodii după Dinescu). București, Editura „Vinea”, 2009
- ◆ Adi Cristi. **Provocarea.** Vol. 1 și 2. Roman. Prefață de Ioan Holban. Iași, Editura „Timpul”, 2009
- ◆ Daghani. **Scrisori către Daniela.** (1959-1984). Ediție îngrijită de Florica Cruceru. Traducere și note de Michaela Roșioru. Constanța, Editura „Europolis”, 2009
- ◆ Florica Cruceru. **Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă. Topalu.** Repere identitare. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆ Florica Cruceru. **Artele la malul mării.** Constanța, Editura „Muntenia”, 2006
- ◆ **Interferențe ovidiene.** Studii, note, texte și (pre)texte ovidiene. Ediție îngrijită de Livia Buzoianu. Editor: Muzeul de Istorie Națională și Arheologie Constanța. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- ◆ Steliana Dului-Bajdechi. **Drumuri sub cenușă** (România și Grecia între anii 1944-1949). Constanța, Editura „Dobrogea”, 2009
- ◆ Alexandru Mihalcea. **Salcia, un lagăr al morții.** Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- ◆ Ara Alexandru Șișmanian. **Absențe.** Vol. 1. Craiova, Editura „Ramuri”, 2009
- ◆ Gavril Cornuțiu. **Dubițaii, interogații și certitudini.** Oradea, Editura Universității din Oradea, 2009
- ◆ Tudor Costache. **Doar Dunării să-i spui?** Roman. Constanța, Editura „Dobrogea”, 2009
- ◆ Daniel Dincă. **Întoarcerea înțeleptului alb.** Proză. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆ Stan Brebenel. **Cronici de întâmpinare.** Ediția a III-a (revăzută și adăugită). Râmnicu Sărat, Editura „Rafet”, 2009
- ◆ Carmelia Leonte. **Grația viespilor/ La grâce des guêpes.** Ediție bilingvă. Prefață de Emanuela Ilie. Traducere în limba franceză de Claudia Pintescu. Iași, Editura „Junimea”, 2009
- ◆ Preot Traian Moșic. **Din cele trăite printre oamenii de la izvoarele Jiului.** Memorialistică. Volum îngrijit de dr. Dan Ioan Nistor-Moșic. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2009
- ◆ Aurel Albu. **De vorbă cu întrebarea.** Versuri. Mangalia, Editura „Callas Print”, 2007
- ◆ Aurel Albu. **În ritm de haiku.** Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆ Aurel Albu. **Cenușa amurgului.** Haiku. Smârdioasa, Editura „Tehnoprint G.P.”, 2006
- ◆ Lucian Badea. **Abel, unde e fratele tău?** Roman polițist. Onești, Editura „Magic Print”, 2009
- ◆ **Cernavodă orașul meu.** Plachetă editată de Primăria Cernavodă cu prilejul „Zilelor Orașului”. Ediția 2009. Cernavodă, f.e., 2009