

MARIAN DRĂGHICI

vin vechi (la păhăruțul înjurat)

în camera mea de
bărbat singur de luna până
sâmbăta cu păhăruț gol pe masă
flori de stepă în cană
mari afișe pe pereți după
The Taming of the Shrew
Measure /Measure dar și
Uriășii munților de Pirandello etc.
într-o bună zi decis la o ruptură cu trecutul
(mult după plecarea ei) am programat
o curățenie la sânge/s-arunc
tot ce-i aparținuse
mici atenții flori
presate în cărți colecția de șervețele din anii
copilăriei (mi-a părut rău)
un profil foto color
globuri lumânări beteală pentru
pomul nostru „de iarnă”

și mai ales firele bucla
din părul ei roșu netăiat
mai greu/ când cădea pe gura mea
ca aurul unui mare împărat

am început cu nervi cu draci cu flacăra
să mătur să scutur să arunc pe fereastră (de la mine încolo
e pădurea, pustiul, cântă buha în crengi) mari bucăți de trecut,

când dracu m-a pus (nici nervii nici flacăra)
să desfac la-ntâmplare un răvaș
cu textul acesta: *iubitule, ultimul*
tău sărut încă nu mi s-a uscat pe buze și-ți scriu
fiindcă mi s-a făcut dor de tine.
pe pereți *The Taming of the Shrew*
Measure/Measure
Uriașii munților
se holbau la mine cum stăteam
în mijlocul camerei prostit
cu mătura într-o mână
cu răvașul în cealaltă
în fața ferestrei deschise la etajul unu doar la etajul unu

chiar atunci bufnița a cântat
păhăruțul s-a clătinat (pfui!
a câta oară
securistu m-a-njurat)
și-am avut un sentiment straniu pustiitor
cred că pielea-
găinii ca Laurence
Olivier în *Rebecca* (dacă vă amintiți...)

dacă vă amintiți spuneți și dumneavoastră ce
curățenie la sânge a mai fost aceea
cu păhăruțul înjurat flori de stepă pe masă
și toată oroarea (după ce plecă femeia)
dând pe-afară din casă dar neclintindu-se un milimetru

oricum/ om cald născut iarna
sunt o fereastră închisă prin care cineva aruncă
nu știu cum mari zdrențe din trecut,
suflul morții mă va deschide.

(noiembrie 1989, Cernavodă – decembrie 2015, București)

NICOLAE PRELIPCEANU

SCRIITORII PROFETI

Se pare că cifra 84 exercită o atracție deosebită asupra unui anume tip de scriitor, și anume acela care persistă în reflecția asupra lumii în care trăiește, asupra fenomenelor politice care îi determină, vrând-nevrând, viața, asupra religiei mai mult sau mai puțin dominante.

A făcut epocă, și mai face, cartea lui Orwell, *1984*, o distopie neagră, dar în opinia mea, un avertisment asupra a ceea ce poate păți omenirea dacă nu este atentă la direcția în care este împinsă. Văd de atâtea ori, la noi, dar și aiurea (poate mai puțin acolo), cetățeni care se declară dezgustați de politică și, în consecință, se dezinteresează de ea. E drept, reflecția politică la care ar îndemna teribila carte a lui George Orwell este una pe termen lung, înădărită ca să zic așa, de la o generație la alta. Or, la noi cel puțin, generația nouă este mult mai puțin preocupată de ceea ce-i determină, de fapt, viața, decât mi se pare a fi necesar pentru ca niciodată vreun 1984 să nu mai survină, după ce un început al său, un semnal, și nu foarte nesemnificativ, a și trecut pe-aici.

Prin anii șaptezeci, publicațiile franceze anunțau și comentau o carte a unui disident rus, Alexandr Amalrik, *Survivra-t-elle l'Union soviétique en 1984?*, care însă a intrat în uitare, cu atât mai mult cu cât Uniunea Sovietică a supraviețuit, cu chiu cu vai, cu Andropov, Cernenko și Gorbaciov, lui 1984. E drept nu mulți ani după s-a prăbușit, spre regretul conducătorului Rusiei de azi.

Dacă spaimele omenirii erau provocate mai degrabă de vreo dictatură ideologică, precum cele fasciste, naziste, sovietice, iată că lumea se află azi pusă în fața uneia de o cu totul altă natură. După experiența comunistă cine s-ar mai fi gândit la un totalitarism religios, tip islamul radical? În afară poate de Malraux, dar el nu mai trăia. Că poate la asta făcea aluzie, poate ținând în altă direcție, afirmația cu privire la religia în secolul XXI.

O carte care vine chiar din lumea musulmană, dar din zona moderată, europeană, a făcut furori la revenirea din vacanța de anul trecut, în Franța: *2084 La fin du monde* de Boualem Sansal, scriitor algerian care a plătit cu

postul de slujbaș de minister primele sale volume apărute la Gallimard. E greu de descris această carte, sper nu profetică, în care se împletesc vagi aluzii la socialismul biruitor în Rusia, la Kafka (*Cetatea lui Dumnezeu* e, de fapt, Castelul în formă islamică), la Orwell mai ales, dar nimic nu pare a fi chiar copia vreuneia dintre aceste înfățișări ale ororii provocate de totalitarism, originalitatea construcției lui Boualem Sansal fiind în afara oricărei discuții.

Lumea în care ne proiectează scriitorul algerian, francofil, cum scrie pe un site, este aceea de după cucerirea întregului teritoriu pământesc (cel puțin așa declară cuceritorii) de către o religie ciudată, cu multe aluzii la Islam, deși autorul anunță că, Doamne ferește, totul e inventat. Un anume Abi are o revelație divină și este sau se declară delegat al Dumnezeului numit Yölah (nu cumva să vă gândiți la Allah, e simplă coincidență de sunete!). El înființează un stat al terorii, numit după numele său, Abistan (nici o asemănare cu vreun alt –stan de pe harta actuală a lumii!), unde au loc Războaie Sfinte împotriva necredincioșilor, unde aceștia, când mai sunt depistați în sânul așa zisei societăți, sunt adunați cu miile (deci cam sunt depistați...) și aduși pe un stadion, unde li se taie capetele în văzul și uralele mulțimii însetate de sângele celor care îl sfidează pe Yölah și pe delegatul său Abi.

Frapează în această carte mulțimea polițiilor secrete, teribila *V*, care pătrunde în conștiințe și depistează acolo germenii necredinței, *Asociația liberă a Civicilor*, un fel de „comité de defensa de la revolution”, ca-n Cuba lui Fidel Castro, *Anti renegați* (Anti Regs), *Credincioșii justițiarî benevoli*, *Milițienii voluntari* etc. Limba acelei alcătuirii teroriste e sora sau fiica limbii de lemn, se numește abilang, și înlătură orice posibilitate de expresie umană (vezi și limba de lemn sau novlang).

Descoperirea faptului că există, totuși, o frontieră pe unde s-ar putea ajunge într-o altă lume atrage pedeapsa capitală, din democrația pe care au învins-o credincioșii în Abi a mai rămas ceva nelămurit, care se enunță în șoaptă, *Democ...*, fără a însă a se mai păstra sensul exact al întregului cuvânt. Moscheile nu apar, dar sunt înlocuite cu niște alcătuirii numite *mockba*, unde se studiază până la tâmpenie *Gkabul*-ul, învățătura de căpătâi a oamenilor care vor să-și păstreze viața în această lume întunecată. Orașul Qodsabad are 60 de cartiere din care nu iese nimeni decât spre a pleca în pelerinaj, și acela aprobat după proceduri absurde, care ar fi kafkiene dacă n-ar fi mult mai iraționale!

Cetatea lui Dumnezeu adăpostește administrația, *Abigouv*-ul, iar în centrul ei e o piramidă imensă, numită *Kiiba*. Descrierea acestei citadele în care sunt toate ministerele, printre care *Ministerul Arhivelor*, *Cărților Sacre* și *Memoriilor Sfinte* etc. etc. duce cu gândul la Kremlin, iar când e vorba de

la *Grande Mockba* te distrezi, dacă poți, citind rusește cuvântul *Mockba*... Toată lumea se îmbracă la fel, cu o sau un *burniqab*, există și o *Școală a Cuvântului Divin*, un fel de ENA sau ENS a acelei lumi cu susul în jos. Ca un fel de supapă, însă teribil de bine închisă și păzită strașnic, a rămas un ghetou al renegaților, la care se ajunge printr-o rețea de tuneluri extrem de complicate, iar aici locuitorii trăiesc o viață omenească, în mare mizerie și nesiguranță, dar mai au sentimente și, firește, nici prin gând nu le trece să se supună învățăturilor de tip Mao ale lui Abi, din *Gkabul*. Altfel viața în Abistan e la fel de plină de lipsuri ca-n comunism, curentul electric e raționalizat, mâncarea se găsește pe sponci și doar nomenclatura (căreia nu i se spune așa, firește) are cartierul ei luxos, în *Cetatea lui Dumnezeu*, unde nu lipsește nimic.

Acesta e decorul, înspăimântător pentru cineva care trăiește în libertate, cuvânt care nu se poate traduce în *abilang*. El se ivește treptat pe parcursul povestirii, care se construiește ca orice epic adevărat din personaje, toate numite cu trei litere, Ati, Koa, Toz etc., ale căror avatarii fac să se deschidă ferestre către fiecare dintre aceste realități teribile.

Cu doi ani în urmă, autorul lui *2084* a publicat o carte de reflecție nudă asupra lumii în care trăiește, intitulată *Gouverner au nom d'Allah*. Boualem Sansal îi pune acesteia din urmă două motto-uri, dintre care al doilea din Nietzsche, foarte potrivit, de fapt, pentru următoarea: „Le pire ennemi de la vérité n'est pas le mensonge mais la conviction”, (adică, aproximativ, „Cel mai rău inamic al adevărului nu e minciuna ci convingerea”). Nu e greu să legi cartea din 2013 de cea din 2015 ca să constăți că aceasta din urmă este fructul acelei reflecții, desigur mai realiste, dar în orice caz făcând parte din același proiect.

2084 Sfârșitul lumii este o carte, încă una, care încearcă să trezească lumea. Firește, fără vreun efect. Corectitudinea politică se pune în funcțiune. E doar un roman (sau *decât un roman*, ca pe la unii dintre noi, azi), se va spune, dacă nu s-o fi și spus, ba, deși Boualem Sansal e apreciat și, uneori, premiat în Franța, cartea aceasta nu a fost încununată cu niciunul dintre premiile de anul trecut.

Cum anul 1984 nu a văzut dezmembrarea Uniunii Sovietice, dar nici mult n-a mai durat aceasta, vai de cei care vor trăi în 2084 și mai ales vreo zece ani după... Dar cui îi pasă azi de ce-o să fie, când totul se reduce la micile războaie ale clipei?!

Mă întreb numai cum de literatura română nu produce niciodată o carte de acest tip. Dar literatura română, asemenea lui Nenea Anghelache, *cuminte*, nu vrea să răspundă.

două opinii despre o carte

Mărturii despre Eminescu.

Povestea unei vieți spusă de contemporani.

Selecție, note, cronologie și prefață de Cătălin Cioabă.

Editura Humanitas, 2014

MIRCEA BÂRSILĂ

ZÂMBETUL LUI EMINESCU

Revista *Familia* (în care Iosif Vulcan l-a debutat pe Eminescu) a lansat în numărul 7 din 1889 îndemnul „Scrieți amintiri” ...despre Eminescu. Ulterior, respectivul îndemn a fost preluat și de alte reviste, iar amintirile despre Eminescu au fost adunate, în lungul vremii, în mai multe volume: de la *Omagiu lui Mihai Eminescu, cu prilejul a 20 de ani de la moartea sa* (alcătuit de Comitetul Comemorării – Galați și tipărit la Atelierele Grafice Socec și Co. Societate anonimă, la București, în 1909) la *Mihai Eminescu în amintirile contemporanilor* (selecție texte și prefață de Daniel Corbu, Princeps Edit, Iași, 2005).

În secțiunea „Bibliografie” a antologiei de mărturii despre Eminescu intitulată *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani*, (Editura Humanitas, 2014), autorul, domnul Cătălin Cioabă, reține titlurile tuturor cărților al căror conținut îl constituie mărturiile despre Eminescu ale celor ce au avut privilegiul de a fi fost contemporani cu marele poet.

Materialul memorialistic selectat de Cătălin Cioabă a fost ordonat în cinci capitole (I - „Copilăria și peregrinările tinereții”, II - „Anii de maturitate”, III - „Anii târzii. Boala”, IV - „Evocări din anul morții”, V - „Povestiri, anecdote, imagini”), iar scopul întocmirii acestei antologii este explicat limpede în prefață: „și astăzi, cred, amintirile despre Eminescu se cer nu doar tipărite ca atare, dar și readunate laolaltă, organizate din nou într-un ansamblu coerent, care să cuprindă tot ceea ce s-a scris – semnificativ – de către cei care l-au cunoscut” („Portret de cuvinte”; p. 5, s.n.).

„Nota editorului”, din aceeași secțiune introductivă, conține următoarele precizări asupra principiului de care a fost călăuzit autorul în actul de antologare („editorul unor astfel de pagini trebuie să dea dovadă de un discernământ aparte,(...) să separe tot ceea ce e veridic, autentic și semnificativ de omagiul gol, de lamentația bombastică sau de vocea celui care înșiră cuvinte ‘lustruindu-se pe el’ ”(p.7) și, respectiv, o descriere a procedurii, a procesului efectiv de realizare a acestei antologii: „Textele antologate au fost transcrise atât din revistele sau volumele în care au apărut pentru prima oară, cât și din ediții critice sau antologii ale amintirilor despre Eminescu [...]. Cu privire la selecție, sunt de precizat două lucruri: au fost incluse atât texte integrale, atunci când erau dedicate exclusiv evocării lui Eminescu, cât și fragmente de text din scrieri în care amintirile despre poet apar doar ocazional” (p. 15).

Pe scurt, selecția și ordonarea materialului s-au împlinit sub semnul unei abordări „cu decență comprehensivă” a textelor referitoare la desfășurarea destinului lui Mihai Eminescu.

Respectivele precizări au, desigur, și o menire *strategică*: aceea de a feri antologia de eventualele reproșuri ale celor preocupați de punerea în lumină a victimizării lui Eminescu-gazetarul. În această privință mă gândesc, de pildă, la eminentul filolog Nicolae Georgescu.

Din perspectiva acestor cercetători ai vieții lui Eminescu, „sanționarea” inflexibilului gazetar va fi fost o reacție acidă la furibundele atacuri eminesciene la adresa celor mai de seamă politicieni ai vremii (I. C. Brătianu, Eugeniu Carada, V. Boerescu, C. A. Rosetti...) și chiar și împotriva lui Carol I, căruia îi reproșa, între altele, cedarea sudului Basarabiei. În articolele sale din *Timpul*, dar și în însemnările rămase în manuscrise apar, frecvent, termeni și sintagme care conțin cuvinte ca: „spion”, „agent”, „trădător”, „conspirator”, „amestec străin”, „cabală”, „înțelegere secretă”, „cheltuieli secrete”, „corespondență secretă”... (vezi George Ene, *Eminescu. Securitatea și siguranța națională a României*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014). Aflăm din acest studiu și un amănunt picanț: în ms. 2257, XV (p.405), Mite Kremnitz este numită *Leda*: „Subliminal, criptonimul *Leda* sugerează o trimitere discretă la relațiile intime ale acesteia cu Titu Maiorescu, cumnatul ei, ale cărui supranume – *Zeus* și *Jupiter* – circulau în mediul *junimiștilor*” (ibidem, p. 342).

Parcurgând cartea alcătuită de Cătălin Cioabă, am încercat, în mai multe rânduri, să fac abstracție de ceea ce înseamnă *pentru mine* poetul Mihai Eminescu. Să-l văd, așadar, pur și simplu, în ipostaza de om ca toți oamenii. Încercarea a fost zadarnică: nu am putut să-l despart pe Eminescu-*omul* de Eminescu-*poetul*. Și, când spun asta, vreau să subliniez un „aspect” unifica-

tor al textelor memorialistice: toate amintirile celor ce au fost contemporani cu el sunt trecute prin filtrul care face din *Eminescu-omul* gazda lui *Eminescu-poetul*.

Pe de altă parte, faptele curente de viață ale lui Eminescu ne arată doar fața „laică” a unui Ianus Bifrons sau, altfel spus, *masca* genialului poet.

Se cuvine să precizez că folosesc cuvântul „*maskă*” în afara înțelesurilor sale de bază, ce implică ideea de camuflare, deghizare, travestire (rituală sau nerituală). În accepția dorită de mine, acest cuvânt nu are legătură nici cu obiectul – transfigurator – de teatru („*persona*”) și nici cu „*persona*” ca termen, ce, din perspectiva lui C.G. Jung, desemnează „*maska* compatibilă cu un rol acceptat din punct de vedere social, în spatele căreia un individ își poate ascunde sentimentele cele mai intime și impulsurile, pentru a se adapta societății în care trăiește”. Prin cuvântul *maskă* voiesc a desemna *alteritatea* lui Eminescu, *dublul* firesc al identității sale profunde, ca poet, acea *componentă lumească* a portretului său.

Mie, ca să fiu sincer, mi-ar fi plăcut ca posteritatea să nu fi știut nimic despre boala și despre moartea lui Eminescu, despre necropsia publică și despre soarta creierului său... În copilărie, socoteam că nebunia sa va fi fost un fel de sublimare a genialității „ce i s-a dat”. În anii adolescenței, am receptat-o ca o revoltătoare nedreptate a destinului. Mai târziu, dobândind anumite informații despre biografia lui Homer, am pus semnul egalității între boala (cu intermitențe) a lui Eminescu și orbirea celui ce a scris *Iliada* și *Odiseea*. Apoi, am fost tot mai interesat de cărțile care aveau ca obiect „a doua viață” a lui Eminescu și acțiunile, cu efecte atât de grele, de compromitere, cum susțin autorii acelor cărți, a autorității semnăturii sale.

Evlavia mea în fața miracolului numit Eminescu s-a condensat, odată, într-un vis în care am dat mâna cu el și l-am sărutat pe ambii obraji: un Eminescu tânăr, pe la 27-28 de ani, de o vitalitate debordantă, îmbrăcat într-un costum nou-nouț, cu cravată, o cravată albastră... L-am invitat la un vin... „Mă grăbesc, nu am timp”. „Aici, au vin și la ulcică”... „Nu, nu, mă grăbesc”. Și, cum mergeam în lungul unei alei, printr-un parc, l-am rugat să-mi spună care a fost ultimul lui vis (în sensul de bază al cuvântului). A schițat un zâmbet enigmatic și s-a îndepărtat ținând în mâna dreaptă o clasică geantă maronie. (Poate că în următoarea ediție a „Mărturiilor”..., Cătălin Cioabă o va include și pe aceasta !!!).

În visul acela, Eminescu mi s-a părut cu mult *mai real* decât cel din mărturisirile despre el. Desigur, această „părere” este tributară doar faptului că, pe măsură ce trece vremea, îmi este tot mai greu, în regimul meu diurn, să

mi-l imaginez pe Mihai Eminescu existând în felul celorlalți muritori.

Mai mulți „mărturisitori” au remarcat permanentul zâmbet al lui Eminescu. Să fi fost zâmbetul acela doar o protectoare marcă fizionomică? Să fi fost semnul încifrat al unei firești *condescendențe* generate de conștiința valorii izbânzilor sale poetice... din noaptea trecută, de alaltăieri, din săptămânile petrecute, una după alta, aplecat asupra hârtiilor de scris?

Dar să revin la „decenta” antologie *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani*, care se citește ca un roman realist, fără glisări spre hagiografie. Un roman alcătuit din fragmente disparate despre viața unuia dintre cei mai mari poeți ai lumii din toate veacurile. Un roman al *vârstelor* lui Eminescu: Eminescu–copil, Eminescu–școlar și adolescent, Eminescu–peregrinul, Eminescu–student, Eminescu la maturitate, Eminescu – îndrăgostit, Eminescu – bărbatul cu o mare vitalitate, Eminescu cel calm și cumpătat, cel ironic, cel glumeț, cel retras în pâcla din crâșme, cel care nu ieșea zile întregi din casă, cel cu un permanent surâs pe buze, cel ce se muta de la o gazdă la alta, cel de o superbă bunătate suflească și, apoi, cel bolnav și de nerecunocut și ale cărui gesturi și fapte nu mai aveau nici o legătură cu geniul său: „cea mai înaltă încorporare a inteligenței române”, cum afirmase Titu Maiorescu.

Impresionează, de asemenea, plăcut, în această antologie, atitudinea echidistantă față de „oferte”, binevenita organizare a conținutului și toate celelalte secvențe care îi conferă statutul de „lucru” foarte bine făcut: prefața, cronologia, imaginile și, desigur, bibliografia consemnată cu necesara responsabilitate filologică.

ÎNTORS, ÎN PLOAIE, DUPĂ O GAROAFĂ ROȘIE

Cu emoție am citit sau recitit amintirile cuprinse de Cătălin Cioabă în volumul *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani* (selecție, note, cronologie și prefață de Cătălin Cioabă). Iată, vorbim din nou despre poetul nostru național. Au fost, la adresa lui, atâtea vorbe amestecate. Cine a fost el, în meteorica sa apariție pe scena literelor românești? Cartea de față ne-o arată. Un tânăr care n-a apucat să îmbătrânească, deși se simțea deja bătrân.

Citind sau recitind atent mărturiile despre el, avem, încă o dată, șansa ieșirii din stereotipii, a descinderii cu exactitate într-o epocă uitată, pentru a face o baie de istorie și, astfel, a reconsidera anumite șabloane mentale mai vechi sau mai noi.

Avem mai ales dreptul de a gândi cu sinceritate și de a ridica probleme, de a le discuta, ulterior, fără teamă, pentru a putea trage, nepătimaș, concluzii realiste, cu ajutorul unor specialiști în materie. Îmbolnăvirea și moartea poetului, îndeosebi, au iscat controverse neîncheiate până astăzi și au generat, deopotrivă, cărți cu substanță științifică și scenarii fantastice. Aici ne aflăm pe un teritoriu minat, unde suntem invitați să vorbim în șoaptă, să nu deranjăm mitul. Lucrurile sunt totuși mai simple decât par și îmi aduc aminte că S. Damian, în cartea sa *Zbor aproape de pământ*, amintește atitudinea mult mai rezonabilă a Occidentului, deloc rușinat să admită suferințele eroilor săi culturali. Un Novalis, un Nietzsche doborâți de boală, fie și una psihică, nu nasc imboldul de a ascunde suferința, de a o masca ori răstălmăci sau de a o transfera, prin procese de intenție, altora. Este, aici, vorba de necesara distincție între eul empiric și cel intelectual, făcută încă de Schopenhauer, amintită în cartea de față. A o putea face dă seamă de maturitatea unui popor.

Dacă și eu îl consider pe Eminescu un mit, am în vedere un cu totul alt sens. Nu unul al nuanțelor supraadăugate, gata să-l îmbrace, ca pe o statuie din templu, în foiță de aur, ci acela, tangibil, al poeziei lui, constant readusă la viață prin lectură. Pentru mine ea are un răsunet interior mult mai puternic decât (orice) alt mesaj: este semnul perfecțiunii lirismului, al asumării depline, nedecorative, a poeziei. O spune Eminescu însuși, într-o confesiune din

volum, una dintre cele mai autentice profesiuni de credință ale unui poet, din câte am citit: „Poet înseamnă să ai nevoie de poezie *ca de aer*. Ea să fie răsuflarea ta. Înseamnă ca tot ce se frământă în tine, tot ce arde în tine – cugetare, visare, simțământ, dureri și bucurii, îndoieli și aflări – să fi mânat, ca de o poruncă, a le exprima *în poezie*. Numai *în poezie*...” (p. 353 – Vintilă Russu Șirianu).

Modul ezitant de a-i discuta sfârșitul ne descalifică: nu știm nici acum dacă a avut boala venerică multdiscutată (eu aș merge până-ntr-acolo încât aș propune efectuarea de probe ADN, spre a termina cu acest subiect), nu-i admitem suferința psihică (fiindcă se leagă de tradiționala rușine românească vizavi de o atare patologie), suntem incapabili să distingem între ipostaza biologică și cea intelectuală a poetului, fiindcă ne lipsește percepția impersonală, filosofică a problemei. Gândim: Eminescu nu poate fi bolnav, nu poate avea defecte omenești, la el totul e sacru, trebuie vorbit în șoaptă, deși Goethe spunea că oamenii greșesc atunci când își închipuie geniul ca pe un om bun la toate, infailibil în orice situație, omniscient; în realitate, el este extraordinar numai pe o felie a competențelor omenești, uneori destul de strâmtă. Dar acolo, precizăm, el atinge profunzimi care suplinesc îngustimea terenului unde se manifestă.

Preferăm și acum, după atâtea exegeze excepționale ale operei eminesciene, după atâtea studii competente dedicate vieții poetului, să alegem câte o minciună convenabilă și să o ținem ridicată ca un portdrapel. Ne trăim propria bicisnicie prin Eminescu, obligat să fie impecabil ca om, ca să ne răscumpere pe noi, în prostia, neputința și anonimatul nostru, să ne mascheze obrăzarele de bâlci. Ne complacem, așadar, să viețuim prin delegație, la modul gri, mitizând fără inteligență, ascunzându-ne capul în nisip, în lipsa vocației dialogice.

Sunt convinsă, de pildă, că nu există cuget rezonabil în stare să se mai încreadă în mitul conspiraționist după ce a parcurs cartea de față și a consimțit să se afunde în epoca lui Eminescu, alături de prietenii lui, de admiratorii lui, Titu Maiorescu în primul rând, acuzat astăzi, de unii, că ar fi pus la cale anihilarea socială a poetului. Vom putea „viziona” în volum scene mișcătoare din casa lui Maiorescu, unde Eminescu era un prieten. Sesizăm atâtea omenie în această familie spirituală, resuscitată, a tuturor celor care l-au înconjurat pe poet cu afecțiunea lor, încât ipotezele necurate cad de la sine. Să nu uităm că unii dintre cei criticați de Eminescu în calitatea lui de jurnalist, precum politicianul C.A. Rosetti, aveau lărgimea de spirit de a citi încântați intervențiile lui din *Timpul* la adresa lor, dovedind astfel că posedau cel puțin o admirabilă trăsătură de caracter, un fair play cultural de inși educați.

Eminescu nu a fost „înebunit” de cineva, ci s-a îmbolnăvit pur și simplu. Dacă avem curaj să citim și să gândim, vom sesiza germenul bolii în copilăria agitată, în escapismul nestrunit, în lipsa preocupării pentru propria sănătate, în neputința sa notorie de a se ordona și organiza, în impulsivitatea nedomolită, ce făcea sesizabil în afară un profil dual: când liniștit și abstras, când pasional și înverșunat, când ascetic, când iubitor al plăcerilor lumești, când trist ori disperat sau, dimpotrivă, beatific, în stare de transă, cum, din fericire, a fost mai mereu, grație poeziei. *Glossa*, ce pledează pentru egalitate de spirit, este, totuși, să nu uităm, prelucrarea unei poezii indiene, nu rod al cugetării sale exclusive.

Să recunoaștem că s-a menținut în formă optimă atâta timp cât a crezut în poezie și a practicat-o. Nu am întâlnit un suflet mai convins că propria-i zăbovire aici are sens doar atâta timp cât poate vibra artistic. Eminescu nu s-a agățat de viață, nu a ținut să facă umbră pământului mai mult decât i-a fost menirea, misiunea: căci este limpede că el a venit cu o misiune în lume și a îndeplinit-o cu brio până la vârsta de 33 de ani. Să ne bucurăm că a fost și atât, căci geniul e scump, nu poți gusta prea mult din el, nu e un dar ieftin sau o puțină cu unt, în care să-ți vâri lacom mâinile. Să fim fericiți pentru cei câțiva ani de creație eminesciană, îndestulători până astăzi, generatori de posteritate artistică și critică, de demnitate națională. Să-i admirăm poetului forța de a se rânduî în lume așa cum a vrut, nedisciplinat; și, totodată, întruchipare a disciplinei, una autoimpusă însă, în scrisul său.

Eminescu nu a scris ca să facă vreo dovadă cuiva, nici măcar sieși, nu era meschin. A făcut-o pentru că așa trăia, captând ritmuri cosmice, muzicale sau celeste, în cuvânt. Prietenii îi scoteau poeziile din buzunare pentru a i le publica, lui, indiferentul la toate. Nici poezia sa nu este o demonstrație, ci o auzire (și o audiere) a muzicii ultime a universului, urmată de o redare a ei prin logos. Sunt multe mărturii în volum despre percepția muzicală a lumii la Eminescu – fredona melodii tot timpul, fără să fie neapărat dornic să meargă la concerte sau la operă, recita neconținut versuri onomatopeice, din Alecsandri și Bolintineanu, „scandând din degete” (pp. 77, 81, 91 – Petru Uilăcaru, Nicolae Petra-Petrescu, Ștefan Cacoveanu), „mișcând în mod ritmic mâna, o mână mică de copil, binevoitoare, poate nespălată” (Mite Kremnitz, p. 263). Profundul aristocratism al firii sale, vizibil și, la urma urmei, în vădita desprindere de realitate, în dezgustul față de latura practică a existenței, provenea din obișnuința, dezechilibrată dar genialogenă, de a viețui exclusiv la nivel sufletesc și mental (posibil, a mai multor generații, îndeosebi pe linie maternă, boiernași de țară pe care ni-i putem imagina lunari, visători). Mănuța

aceea de copil, nespălată poate, este cea mai mișcătoare marcă a geniului său.

Mă urmărește o imagine a poetului, dăruită nouă de Vlahuță: cea a lui Eminescu întors la casa prietenului său, pe ploaie, spre a recupera o floare de garoafă de un roșu-închis. În această nebunie (în comparație cu prudența omenească) regăsim dezinteresul său față de lume, bucuria de a trăi pur și simplu – pentru frumusețe, fără niciun calcul.

FLORIN MANOLESCU

SCRIITORI ROMÂNI ÎN EXIL

ULTIMUL POLIHISTOR : ALEXANDRU CIORĂNESCU (1)

Asemenea lui Mircea Eliade, în România regimurilor comuniste nici Alexandru Ciorănescu (15 noiembrie 1911, comuna Moroieni, județul Dîmbovița – 25 noiembrie 1999, Insulele Canare, Spania) nu a fost supus unui embargou total. Marin Bucur a reușit să-l introducă cu un capitol de câteva pagini (plus o bibliografie) în *Istoriografia literară românească* (București, 1973), iar Editura Dacia din Cluj i-a publicat în 1980 traducerea volumului *El Barroco o el descubrimiento del drama* (La Laguna, 1957). Mai mult, câteva dintre cărțile sale au fost recenzate și în R.S.R. Nu numai cea despre baroc, dar și cea despre Alecsandri (în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4, 1974) sau cea despre Ion Barbu (în *România literară*, nr. 15, 8 aprilie 1982), ambele nepublicate încă la acea dată în limba română. Însă (iarăși ca în cazul lui Mircea Eliade) o reală recuperare a operei sale a început să se producă abia după 1989. În fine, încă o asemănare cu Mircea Eliade o reprezintă varietatea impresionantă a acestei opere. Un volum omagial de peste 300 de pagini, publicat în 1991 de Fundația Culturală Română de la Madrid, din inițiativa lui Aurelio Răuță, consacră zece secțiuni operei lui Alexandru Ciorănescu (filologie, literatură română, literatură franceză, literatură italiană, literatură spaniolă, literatură comparată, literatură generală, istorie română, insulele Canare, Cristofor Columb și America) și un „Appendice” în care sînt înregistrate operele sale literare (poezie, proză, teatru, traduceri). În mai toate aceste domenii Alexandru Ciorănescu a impus lucrări de referință, ceea ce i-a determinat pe comentatori să-l plaseze pe acest ultim mare polihistor al exilului nostru literar în familia spiritelor enciclopediste ale culturii române (Dimitrie Cantemir, B.P. Hasdeu, Nicolae Iorga, Mircea Eliade). După

culegerea de *Documente privitoare la domnia lui Mihail Radu (1658–1659) culese mai cu seamă din arhivele Veneției* (București, 1934) și după publicarea celor două volume ale tezei sale de doctorat (*L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1939), printre celelalte reușite ale lui Ciorănescu se numără o bibliografie a literaturii franceze din secolele XVI, XVII și XVIII (pentru cea dintâi, Academia Franceză de Inscricții și Litere i-a acordat în 1960 Premiul „Brunet”), o biografie a lui Cristofor Columb, un tratat de literatură comparată, un ghid istoric al orașului La Laguna și o monografie a orașului Santa Cruz de Tenerife (unde, în semn de recunoștință, o stradă a fost botezată cu numele său încă din timpul vieții), eseul consacrat barocului, o carte despre utopie și o traducere în limba franceză a lui Dante, *Divina comedie*. Pe bună dreptate, într-o recenzie din 1965, Mircea Popescu putea să facă această observație : „*Dacă am afla că domnul Alexandru Ciorănescu, ale cărui studii de istorie și de istorie literară le cunoșteam din țară, iar lucrarea-i fundamentală, de curând retipărită, « Ariosto în Franța » e și astăzi un model de literatură comparată, pregătește un tratat de matematică ori scrie o simfonie, nu ne-am mira câtuși de puțin : omul e capabil de orice.*”

Și un detaliu semnificativ. Ca să poată lucra cu spor la marea sa *Bibliografie a literaturii franceze*, Sorbona i-a pus la dispoziție cheile Bibliotecii. „*Intram și ieșeam când voiam. Duminica nu venea nici directorul! Eram singur în toată biblioteca. Și nu numai asta. Era o bibliotecă enormă. Și eu alegeam ceea ce-mi trebuia mie, veneam cu geanta, luam două-trei cărți, le duceam acasă, [...] le studiam și le aduceam înapoi. Toți mi-au dat toată libertatea.*”

§ Renumerele internațional al lui Alexandru Ciorănescu se bazează pe activitatea sa de comparatist, începută cu *Ariosto în Franța*. Au urmat în 1957 o carte despre *baroc* și în 1972 alta despre *utopie*. Adică despre o perioadă extrem de controversată din istoria culturii europene, precum și despre o formă literară cu o longevitate fără precedent, de la *Atlantida* lui Platon și pînă la contrautopiile secolului XX. În plus, două teme în legătură cu care dispunem de o bibliografie enormă. Iar la aceste două eseuri de referință, Ciorănescu a mai adăugat în 1964 și un tratat de *Principios de literatura comparada*, tradus și în România în 1997.

Ceea ce uimește de la început în cartea despre baroc e tocmai bibliografia. Sau mai precis, amploarea și varietatea informațiilor utilizate. Căci *El Barroco o el descubrimiento del drama* se sprijină pe sute de note de subsol, pe sute de referințe bibliografice și pe cel puțin la fel de numeroase citate din

literatura spaniolă, italiană, franceză sau engleză. Din Tasso, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Racine, Corneille sau Shakespeare, dar și din alți autori mult mai puțin cunoscuți (Jean Déhenault, Giovanni Rovetti, Alberto Ongaro, Gabriel Bocángel etc., etc.). Bazat pe acest uriaș inventar de informații, dar și pe un plan de cercetare recomandat de Marcel Raymond, Alexandru Ciorănescu își propune „realizarea nu numai a unei analize formale a stilului baroc, dar și a descoperirii finalității sale, intenționale sau inconștiente, a cauzei preferințelor și modalităților stilistice baroce, interpretate în lumina datelor pe care ni le pune la dispoziție istoria“. Concluzia sa fiind aceea că *drama*, înțeasă ca formă necesară a gândirii, alimentată de îndoială, reprezintă „cea mai mare inovație a artei baroce“, adică principiul ei de unitate.

Pentru a ajunge aici, Ciorănescu pornește de la un examen al originii controversate și al sensurilor pe care le are termenul de *baroc*, de la definițiile care i s-au dat și de la relația dintre barocul literar și barocul artelor plastice (cu cele cinci criterii de identificare, stabilite de Wölfflin cu mai bine de un secol în urmă în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), pentru a continua cu analiza unor figuri retorice și a unor noi modalități de a simți și înțelege lumea, tipice barocului. E vorba de atitudinea scriitorului baroc față de natură, față de portret și față de mișcare, de *concept* și de *agudeza*, de dualitatea funciară a unor figuri retorice, dar și de omul de treabă (*l'honnête homme*) al francezilor, în comparație cu omul discret (*el discreto*) al spaniolilor. Sau de intelectualismul literaturii baroce, într-un context istoric în care prim-planul a fost ocupat de disputa dintre neoplatonism și aristotelism.

Despre dificultățile cu care se confruntă cel care își propune să examineze barocul mai vine o dată vorba la sfârșitul cărții, în legătură cu periodizarea. Mai precis, în legătură cu cezurile acestei perioade artistice și literare (pe care autorul o numește *mișcare*). Pentru Ciorănescu, barocul începe „aproximativ în ultimul sfert al secolului al XVI-lea“, dar continuă pînă în zilele noastre, pentru că „îndoiala în accepția sa de neliniște“ (deci principiul fundamental al barocului) „corespunde perfect literaturii tuturor secolelor următoare“. Analizînd *manierismul* într-o carte care a apărut în același an cu eseul lui Ciorănescu, Hocke a insistat asupra celor două accepțiuni diferite pe care le pot avea toate curente artistice sau literare. Una istorică, de care ținem seama atunci cînd fixăm începutul și sfârșitul unui anumit curent (*realismul*, de exemplu), și alta tipologică, potrivit căreia recunoaștem trăsăturile aceluiași curent dincolo și dincoace de marginile lui cronologice. Alexandru Ciorănescu nu face această distincție și introduce două perspective diferite în substanța aceluiași plan.

În rezumat, o carte de aproximativ 500 de pagini, impresionantă prin ușurința cu care autorul se mișcă printre mulțimea referințele teoretice sau literare la care face apel, și plină de capitole instructive, despre subiecte pe care alții le-au ignorat, dar o carte în care excesul analitic, etalat în dauna spiritului de sinteză, te poate face să nu mai vezi pădurea din cauza copacilor. Și o carte îndatorată în mare măsură unei metode mai vechi de cercetare, cunoscută sub numele de *Stoffgeschichte*.

După același plan, de care în definitiv țin seama toate studiile de acest tip, e croită și cartea despre utopie. La început, originea termenului și sensurile care i-au fost acordate în timp, apoi o definiție a speciei, pe fondul unui examen general al stadiului la care a ajuns cercetarea, după care urmează analiza mai mult sau mai puțin amănunțită a unor specimene reprezentative, încununată cu formularea unui punct de vedere personal, adică nou. Iar când didacticismul își manifestă și el prezența, la toate acestea se adaugă într-o introducere țelul principal al cercetării și modul în care acesta va fi atins. Este și cazul lui Ciorănescu și al „Introducerii” sale în care, pornind de la una din afirmațiile lui Borges, potrivit căreia „*un mare scriitor își creează precursorii*”, ni se precizează că autorul eseului despre utopie va încerca să dea la iveală „*straturile diferite de gândire adăugată*” și să stabilească „*în măsura în care este cu putință ceea ce Thomas Morus datorează succesorilor săi*” (de unde și titlul mai puțin obișnuit al cărții — *L’Avenir du passé*), urmînd ca în felul acesta să fie descifrat „*mecanismul producerii mitului*”. De data aceasta *Geistesgeschichte*, în loc de *Stoffgeschichte*.

De observația lui Borges, Ciorănescu va mai lega o idee, curentă pentru anii în care și-a scris cartea. „*Opera [literară], spune el, devine alta și se schimbă cu fiecare cititor*”. Este exact ceea ce susține și *estetica receptării*. Cu un mare semn de întrebare pentru ceea ce va reuși cu adevărat să realizeze autorul eseului intitulat *L’Avenir du passé*. Date fiind legăturile obligatorii ale utopiilor cu realitatea (de-ar fi să ne gîndim fie și numai la încercările care s-au făcut pentru a le da viață în America și în Europa), nu cumva analiza literară, despre care tot în „Introducere” ni se spune că va prevala („*Ceea ce ne propunem să întreprindem este o analiză literară*”), va fi covîrșită de aspectele istorice, religioase, sociale și politice ale problemei, imposibil de ocolit?

În orice caz, clar și minuțios prezentate sînt piesele de rezistență alese dintr-un total de aproape 150 de texte citate la bibliografie. Mai întîi utopia lui Bulwer Lytton, *Rasa viitoare*, pe baza căreia sînt fixate „*legile de compoziție*” ale speciei (de fapt, stațiunile ei obligatorii), apoi Platon, *Atlantida*, Thomas Morus, *Utopia*, Antonio de Guevara, *Orologiul principilor*, Tomma-

so Campanella, *Cetatea Soarelui* și Francis Bacon, *Noua Atlantidă*.

Pe lângă numeroși alți autori de mîna a doua și a treia se mai adaugă la acest prim inventar literatura de anticipație, romanul științific și chiar literatura S.F., căci după Ciorănescu, dimensiunea viitorului, care a fost descoperită de Louis-Sébastien Mercier în 1770, odată cu *Anul 2440*, dă naștere *utopiei futuriste*, iar autorii acestui gen de literatură „*sunt tot utopiști*“, așa încît „*toate aceste fantezii nu depășesc cadrul cercetării*“ sale. O idee greu de acceptat.

În sfîrșit, penultimul capitol al cărții este dedicat *contrautopiilor* (Ciorănescu folosește denumirea de *utopii negative*), cu Huxley, *Brave New World* (1932), examinat ceva mai pe larg, cu Evgheni Zamiatin, *Noi* (1929), George Orwell, *1984* (1949) și Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), expediați în două scurte paragrafe, dar și cu Swift, autorul *Călătoriilor lui Gulliver*, altă vedetă a cărții sale.

Ce se poate spune despre rezultatul la care se ajunge ?

Mai întîi faptul că, în ciuda angajamentului inițial, literaritatea utopiilor examinate e ca și neglijată, în favoarea altor considerații. Istoria ideilor morale, religioase sau politice pe care le pun în text utopiile ocupă prim-planul cărții, în dauna unei posibile istorii literare a acestei specii. Pînă și traseul general pe care l-a parcurs în timp utopia („*De la Providență la starea naturală, de la natură la rațiune și de la aceasta la religia progresului*“) este fixat de autor în acest plan al istoriei ideilor despre lume și societate, și nu în planul istoriei literare, din care am fi putut înțelege, la un prim nivel de generalitate, care a fost traseul general parcurs de specia utopiei, pînă la a fi considerată în zilele noastre o formă de literatură speculativă.

Apoi faptul că în analizele lui Ciorănescu, incomparabil mai mult spațiu îl ocupă relația unor autori cu utopiile care i-au precedat, decît cu viitorul acestora. Așadar, ce-i datorează Morus lui Platon, Campanella lui Morus sau Johann Valentin Andreae lui Campanella, și nu invers, cum ni s-a promis. Chiar dacă pentru a-și atinge țelul propus (să descopere „*ceea ce Thomas Morus datorează succesorilor săi*“), adoptarea unei perspective preponderent literare ar fi fost mult mai productivă, cît timp pentru cititorul de astăzi utopiile de ieri sînt în primul rînd literatură. Ceea ce pentru epoca în care ele au apărut e probabil doar parțial adevărat. Pînă și în cele cîteva fragmente în care vine vorba de trecutul unui text, modificat de viitor, eseistul se mișcă în cu totul alte planuri decît cel literar :

„*Thomas Morus, care voise să-și bată
joc de rațiunea contemporanilor săi, apare*

acum în chip de campion al rațiunii ; teologul care era Morus a devenit vulgarizatorul, vreme de trei sute de ani, al noțiunii de stare naturală; credinciosul, care era, și sfântul, care a fost mai apoi, au contribuit [...] la secularizarea politicii și la separarea definitivă a datoriilor credinciosului de cele ale cetățeanului. Fără îndoială că nici el însuși nu simțise și cu siguranță nu dorise acest lucru ; am spus-o însă, Utopia este mai puțin ceea ce el a făcut, cât mai curînd ceea ce noi am făcut din ea după el. “

(Traducere de Ileana Cantuniari)

§ Dacă Alexandru Ciorănescu s-a considerat înainte de toate un comparatist, nu-i mai puțin adevărat că în exil el n-a ezitat să se manifeste și în calitate de românist. Ca lexicograf a publicat un impozant dicționar etimologic al limbii române, iar ca istoric și critic literar, două instructive monografii ale unor scriitori români. Cea despre Vasile Alecsandri, în 1973, și cea despre Ion Barbu, în 1981. Ambele au fost scrise de autor în limba română și traduse în engleză de Maria Golescu (prima) și de profesorul E.D. Tappe (a doua), după care au fost editate în S.U.A., în seria TWAS (Twayne's World Authors Series), concepută pentru a înlesni accesul unor scriitori importanți, dar mai puțin cunoscuți celor din Vest, în mediile literare ale Occidentului.

De ambii scriitori, Ciorănescu a fost fascinat încă din copilărie. De Alecsandri, din momentul în care i-a descoperit în biblioteca părintească de la Moroeni baladele populare, pe care s-a apucat să le recite în gura mare, din balconul casei: „*Auzit-ați de-un Oltean, / de-un Oltean, de-un Craiovean / ce nu-i pasă de Sultan? / Auzit-ați de-un Mihai / ce sare pe șapte cai, / de strigă Stambulul: vai?*“. De Ion Barbu, mai ales din momentul în care a constatat că este vorba de un amic al fratelui său mai mare, Ioan (Nelu) Ciorănescu, poet și el.

În cartea despre Alecsandri (considerată de unii o simplă culegere de date relative la scriitor și la epoca în care acesta a trăit), interesează opinia lui Ciorănescu despre baladele populare editate de poet („*the most important and at the same time the least original of all poetical works published by Alecsandri*“), chiar dacă s-a scris mult pe această temă sau tocmai de aceea. Convingerea lui Alexandru Ciorănescu este că Alecsandri nu numai că

a prelucrat ceea ce a cules (opinie curentă), dar că a și inventat mai mult decît se cuvenea, nemaifăcînd nici o deosebire între poezia populară și propria poezie (opinie discutabilă). Așa s-ar fi născut *Năluca*, *Șoimul și floarea fragului*, *Călătorul*, *Românii de pe malurile Dunării*, *Muierușca din Brașeu* sau *Sârb-Sărac*. Argumente în favoarea acestei teze ? În ediția din 1866 a poeziilor populare, Alecsandri a introdus și *Hora Unirii*, compusă de el, iar lui Nicolae Bălcescu, interesat de eventuala existență a vreunei balade populare despre Mihai Viteazul, i-a scris la 25 octombrie 1851 că va cerceta, dar că va compune el una, în caz că nu va găsi așa ceva. Ceea ce s-a și întîmplat, pentru că în culegerea din 1852 poate fi citit *Cînticul lui Mihai Viteazul*. Concluzia? Alecsandri n-a fost folclorist, ci poet. Ba mai mult, „*he conceived popular poetry as Lope de Vega, Góngora, and all the poets of the Spanish Golden Century considered the Romancero as common property*.”.

Precedată de o introducere intitulată „Viața poetului” (un „*duel între loază și savant*”, *loaza* fiind toxicomanul și vînătorul de fuste, care în loc să-și treacă doctoratul la Göttingen, unde îl trimisese în 1921 profesorul Țițeica, „*explorează harta erotică a Germaniei*”, iar *savantul*, viitorul matematician), cartea despre Ion Barbu (considerat „*unul din cei mai mari poeți români ai secolului nostru și poate cel mai mare*”) își propune să rezolve toate problemele pe care le ridică literatura acestuia. Relația dintre poet și matematician, chestiunea unei cît mai convingătoare periodizări, pornind de la cea propusă de Tudor Vianu (ciclul parnasian, ciclul baladic și oriental, ciclul ermetic), legătura cu parnasianismul și cu simbolismul, cheile și modelele poetului („*Jumătate din poezia lui se explică prin Nietzsche și prin folclor, cealaltă jumătate s-ar putea explica prin lecturile și meditațiile asupra unor texte din Edgar Poe și din Paul Valéry*”), în fine, natura ermetismului literaturii lui Barbu. Legat de această ultimă problemă, excepțională este analiza unei „proze” de trei pagini, *Veghea lui Roderick Usher* — „*rezultatul final al meditațiilor lui Barbu asupra spațiului poetic*” și totodată „*textul cel mai dens din toată literatura română*”, despre care „*criticii nu vorbesc bucuroși*”.

Ce i se poate totuși reproșa acestei cărți ? Dacă nu ocultarea legionarismului rocambolesc al poetului (cu un elogiu dezlănțuit la adresa lui Codreanu într-un text din 1940, „Un chip al Căpitanului”, care amintește de conferința radiofonică a lui Cioran pe aceeași temă, și cu un puseu maxim în timpul rebeliunii din ianuarie 1941, cînd, echipat în uniforma de rigoare a Mișcării, trasă peste cojoc, și înarmat cu un revolver, insurgentul improvizat le explica celor care stăteau să-l asculte că se duce să-l împuște pe Tudor Vianu), sau ignorarea unui encomion închinat lui Hitler, atunci în orice caz faptul că nu

ni se spune nimic în legătură cu interdicția la care a fost supusă literatura lui Ion Barbu din 1946 pînă spre mijlocul anilor '60. Deși împins de la spate de Alexandru Rosetti, poetul a compus în 1948 poemul aniversar *Bălcescu trăind*, rămas în manuscris, dar blamat de exeget. Dacă subiectul interdicției nu ar fi fost ocolit, cititorii din Occident ar fi putut afla ce a însemnat *realismul socialist* în România și ce fel de poezii și de poeți au beneficiat sau nu de „Bunul de tipar“.

Încă un reproș poate fi adus elitismului, prezent la un alt nivel al cărții, mult mai puțin vizibil. Din această perspectivă, Alexandru Ciorănescu e uimit de „*entuziasmul pe care Barbu îl rezervă lui Anton Pann*“, în timp ce pentru el, „*Anton Pann e un poet popular savuros, dar fără valoare*“. Ba chiar „*un versificator pedestru*“. E drept, modul acesta de a privi literatura din perspectiva exclusivistă a canonului ei elitist reprezintă eroarea tuturor exegeților noștri, care continuă să lucreze și astăzi cu un concept de literatură valabil la începuturile disciplinei lor, ignorînd, între altele, faptul că toți marii noștri scriitori, de la Caragiale și pînă la Sadoveanu, au înțeles într-un spirit mult mai cuprinzător relația dintre cult și „trivial“. Ca să nu mai vorbim de Eminescu, prețuitor și el, la superlativ, al literaturii lui Anton Pann.

In memoriam FLORIN MANOLESCU

A plecat dintre noi, în decembrie anul trecut, scriitorul, criticul, profesorul Florin Manolescu, un critic și un profesor și un scriitor dintre cei remarcabili, o personalitate unică în aceste vremuri de haos intelectual și de prost gust. Unul dintre colaboratorii de preț ai revistei noastre.

Florin Manolescu era un om discret, care se retrăsese între cărțile sale, preferând scrisul ieșirilor publice, deși, după întoarcerea sa din Germania, a încercat câteva dintre acestea din urmă. A fost peste 15 ani profesor la Universitatea din Bochum și ar mai fi putut rămâne, dar a preferat să se întoarcă în țară. Florin Manolescu este primul critic român important care a privit cu alți ochi decât cei ai colegilor săi literatura SF (*Literatura SF*, Editura Univers, 1980). Era el însuși autorul unor proze fantastice: *Misterul camerei închise. Nouă povestiri incredibile*, Humanitas 2002 și *Mentaliștii. Alte nouă povestiri incredibile*, Cartea Românească, 2009, care, din păcate, nu s-au bucurat de atenția criticii, ocupată cu gloriile zilei. A debutat cu volumul *Poezia criticilor*, în 1971, pentru care a primit premiul Uniunii Scriitorilor. Lucrarea care l-a consacrat a fost *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, apărută la Cartea Românească în 1983 și reeditată la Humanitas în 2002.

Exeget subtil, dintr-un unghi original, al operei lui Caragiale, Florin Manolescu nu a rămas cantonat în acest, ca să zic așa, proiect, o a doua consacrare a sa ca istoric al literaturii exilului românesc, l-a adus din nou în actualitate după întoarcerea din Germania. *Enciclopedia exilului literar românesc, 1945 – 1989. Scriitori, reviste, instituții, organizații*, o lucrare vastă și de temeinică erudiție, a apărut în 2003 la editura Compania, fiind republicată din nou tot acolo, în 2010, într-o ediție revizuită și adăugită. Tot în 2010 i-a apărut și volumul intitulat *Cu ochii pe mine. Jurnal român-german, 1995*, la editura Cartea Românească, o interesantă privire asupra anilor petrecuți departe de universitatea din București, unde și-a început activitatea didactică. În 1998, Florin Manolescu a publicat volumul *Litere în tranziție*, la Cartea Românească.

Această enumerare de titluri, dintre care nu puține de referință pentru literatura românească, nu poate, însă, reda personalitatea fermecătoare a lui Florin Manolescu, cel care păstra din ascendența sa germană seriozitatea studiului, a documentării, în căutarea, totuși, a *cuvântului ce exprimă adevărul*,

dar partea sa de *regăţean* se regăsea (sic) într-o jovialitate echilibrată, cumva compensatorie. Discreţia cu care şi-a trăit finalul nu este una căreia să-i găsim comparaţie în lumea gălăgioasă şi în trăncăneala de azi.

De trei ani începuse, după insistenţele subsemnatului, să-şi publice în *Viaţa Românească*, sub titlul „istorie şi literatură” continuarea *Enciclopediei exilului literar românesc*, cu o serie de studii, în fapt capitole ale noii sale cărţi, despre scriitori români exilaţi, mai mult sau mai puţin cunoscuţi în ţara lor de origine. O întreprindere necesară într-o cultură care s-ar respecta.

Născut la 11 ianuarie 1943, Florin Manolescu ne-a părăsit la 11 decembrie 2015, după ce s-a luptat mai mult timp cu o boală necruţătoare, asupra căreia a păstrat – cum sugeram mai sus - tăcere, făcând numai stricta aluzie justificativă a unor întârzieri în predarea textelor către redacţie. În ultimele sale zile de viaţă mi-a trimis prima parte a unui studiu dedicat lui Alexandru Ciorănescu (publicat în paginile dinaintea acestui ferpar), alături de un scurt mesaj în care spunea că speră ca noua sa contribuţie *să nu apară cu numele autorului în chenar*. Abia atunci am înţeles cât de gravă era boala sa şi am sperat, poate împreună cu el, o minune. Am primit, în schimb, blestemat schimb, vestea morţii lui.

Mi-au trecut atunci prin faţa ochilor toate vizitele sale la redacţie, scurte dar extrem de reconfortante, cum sunt întotdeauna întâlnirile cu un asemenea om. Şi mi-a venit să spun că refuz să cred că nu va mai trece pe la noi, prin redacţie, însă cum am experienţa şi a altor pierderi, renunţ la această propoziţie care, deşi destul de obişnuită, exprimă un adevăr. Convenţională e şi fraza care spune că prin dispariţia cuiva cultura română, sau numai literatura, suferă o mare pierdere. Convenţională sau nu, de data aceasta ea exprimă purul adevăr. Pentru că Florin Manolescu întruchipa modelul de intelectual dăruit studiului şi gândului, un om de o civilitate cum generaţiile de după el nu ştiu dacă numără mulţi, cum nici generaţia sa nu se poate lăuda că ar avea şi alţii. O fostă colegă de-a sa de facultate spunea, în momentul despărţirii de Florin, că el era, în anul lor, una dintre puţinele figuri luminoase. Şi colega aceasta ştia ce spune, iar anul număra tot felul de celebrităţi în devenire.

Florin Manolescu a întruchipat, şi pentru mine, ca şi pentru foştii săi studenţi, poate pentru toţi cei care l-au cunoscut, un model dispărut în lumea de azi, plină de tot felul de ipochimeni zgomotoşi, lipsiţi de cultură dar grăbiţi să arunce cu noroi în cei neasemenea lor. Nu s-a bucurat de prea multe onoruri; câteva premii literare şi aprecierea celor de la universitatea germană, aceasta din urmă mai mult decât un premiu, o recunoaştere a unui intelectual creator.

Cărţile sale ne rămân spre a căuta în ele umbra, veselă şi serioasă în

același timp, a unui adevărat model pentru generațiile care-i urmează.

Viața Românească a fost onorată de colaborarea sa și cei care mai suntem aici nu putem să-l uităm, cu speranța că, poate, apropiații săi vor continua să-i întrețină aura și prin continuarea publicării capitolelor din noua sa carte despre exilul literar românesc.

Nicolae Prelipceanu

poeme de IOAN ES. POP

păzea, radicalii sunt liberi!

lucrez la celălalt strigăt și mâna mea încă șovăie,
pentru că trebuie să descleșteze o gură cu fălci de criptă,
să apuce limba și s-o înfășoare în jurul încheieturii
ca pe o lipitoare imensă, iar apoi, cu un icnet scurt și total,
să o smulgă și să o arunce,
sperând ca până dimineața placenta ei vânăată
să fie mâncată de câini.

noaptea, în patul acela dormea cineva.
dimineața însă așternutul era impecabil de alb.
ușile erau încuiate de cu seară.
deveniserăm noi înșine prizonieri.
propriii noștri prizonieri.

dar, cu toate că încuiam toate ușile,
noaptea, cineva dormea în acel pat.
dimineața însă așternutul era impecabil de alb.

încet, dimineața, din pieptul păros al tatălui
ieșea la iveală o căpățână cleioasă
care se răstema la noi. astfel,
într-o zi vom ajunge la neliniștea pură
din care ne tragem spaima și neputința.

întâi, singurătatea va fi desăvârșită
și vei crede că până acolo nu coboară nici Dumnezeu, necum omul. va dura cel
mai mult, așa că va trebui să-ți obișnuiești simțurile cu toată această fundătură
în care ochii nu mai văd ce-au văzut, urechile nu mai aud ce-au auzit, nici
pipăitul ce-a atins, nările ce-au mirosit și limba ce a gustat.
vei crede că ai fost părăsit de tot și de toate și așa va și fi. acolo, sub simțuri,

unde vei ajunge, de va fi să înaintezi, te vor întâmpina simțuri noi, cărora niciun organ nu li se va mai potrivi, cum la fel de fără folos le va fi Dumnezeuul oamenilor. dar pentru asta vei avea nevoie de singurătatea goală, în care n-ai să mai poți prețui nicio valoare umană. nu din dispreț se va întâmpla asta, ci pentru că pur și simplu te vei fi golit de valori și nicio speranță nu te va mai putea amăgi.

stop. trebuie să mă opresc pentru că e zece seara și a bătut cineva la ușă. nu știu cine, pentru că la ușa mea n-a bătut nimeni în ultimii doi ani. a, m-au întrebat dacă l-am cunoscut pe locatarul de la etajul trei care s-a spânzurat acum un ceas. firește că nu l-am cunoscut, cum l-aș fi putut cunoaște?

sunt un lup și am apărut la marginea orașului

îngândurat. m-am ascuns în om
ca într-o cămașă deja sfâșiată, prin care
îmi scot fâlcile și mă răstesc la lupii
din ceilalți oameni.

numai că amândoi, oameni și lupi,
au decăzut cu putere. luni somnolente
agonizează într-un cer suferind.

nu e bine-n om. chiar și ultimii zei
au ostenit în cer și s-au dat de-a dura.
acum se ascund și ei, cu o sete de dispariție
pe care la zeii lupilor n-am întâlnit-o.

nu ne cunoaștem, dar aud că vâslește

bine pe mările interioare, ceea ce
nu-i puțin lucru dacă mă gândesc
că într-o zi vom porni cu vasul cel mai șubred
și vom umbla pe cu totul alte ape
decât cele știute.

după cumplita glorie pe care au visat-o
ai noștri în ultima vreme plecând,
cred că el va fi primul care va putea hotărî

de ce trebuie uitat totul când pleci.

nu trebuie să dovedim decât
că n-am plecat departe ca să fim știuți.
în gențile astea burtoase care sunt corăbiile
vom dosi lucruri care încă nu există
și care într-o zi ne-ar putea fi de folos.

ieri am pornit cu toată puterea.
a fost o mărunță furtună sub frunte,
dar am scăpat și vreme de două zile,
coborând prin glotă, a fost liniște.
a fost însă o mare spaimă când ne-am strecurat în viscere,
dar spaima a trecut.
apoi, ziua a curs ca mierea. era asfințit în bizanț.

ei merg din răspuțeri către trecut,
pentru că într-o zi acolo va fi viitorul.

trupul li se reacoperă cu solzi și pene.
membrele se alungesc și fac gheare.
printre fulgere dese ca spicele, tatăl
se întetește dușmănos și greoi.

vite ori poate melci mari cât casa
rup aerul gros și își fac loc
în cealaltă lume, smulgând din orizont
hălci mari de spațiu. lumea e-n scădere.

acum sunt pregătiți. cerul pe sub care trec
e atât de scund, că li se freacă de ceafă
ca tavanul unei peșteri înguste.
aici, toate sunt aproape lipite unele de altele.
nimeni n-a despărțit încă lucrurile de ființă.

interiorul se micșorează în cei ce rămân pe drum.
mișcarea se adâncește-n nemișcare.

acum, cel care a întreținut o viață întreagă
sufletul ca pe un lucru de preț
își dă seama cât de blestemat a fost.

odată trupul bine înșurubat în tunel
și ființa în începuturi, persoana a dispărut.
mai departe nu se poate înainta. geamul eului s-a spart.

prin el însă, cu ochii larg deschiși,
se uită stăruitor orbul care i-a îndreptat într-acolo.

în curând, toate se vor întâmpla pe dos:

mă vei urî cu fosta dragoste,
iar eu mă voi strădui să nu te dezamăgesc.
ai spus-o chiar tu: frumusețea durează doar o clipă,
urâtenia – o veșnicie.

adevărata viață începe abia după ce-ai pus punct.

gata. geamul a fost coborât, iar obloanele trase.
degeaba vor mai scormoni ochii lui de fosfor printre jaluzele,
cel din leagăn va putea surâde în voie
până și în miezul celei mai cutremurătoare dintre nopți.

aștepți pe cineva? n-aștept pe nimeni. deja am pus punct.
dar de ce ai unghiile astea pe sub unghii?
ce unghii, unde vezi tu unghii, dormi cu grijă,
te-ai lovit la mâna mea, ți-e frig la degetele mele.

ai unghii strălucitoare, ca ale copiilor cu ochii scoși.

într-o dimineață ireală, mergeam pe malul dâmboviței
visând la o durere mare cu care s-o înlocuiesc
pe cea veche și stăruitoare. eram
singur și adânc cum nu voi mai fi.
sângeram ca un lac liniștit și mare.

atunci trebuie să fi avut loc viziunea.
făcusem din autodistrugere o bijuterie.
iar asta mă ajuta să nu mai sper.
uitasem de dragoste de câțiva ani.
nu se mai vedeau nici stelele ca pe vremuri.
n-o să mă crezi, dar într-o noapte
am auzit categoriile cum se zbuciumă.

știam ce va urma de la patru ani
și am început să-mi fac singur rău.
vor fi schimbări de trecut în acest viitor provizoriu.
și-a ridicat cămașa și am văzut atunci
că n-avea piept, n-avea pânțece, n-avea oase și măruntaie.
nimicul începea să prindă vlagă.

MARC DE LAUNAY

NIHILISMUL E O STARE FIREASCĂ¹

« *Das Nichtsein ist nicht zu denken* »

Nietzsche²

Nihilismul e termenul care rezumă majoritatea diagnosticelor lui Nietzsche în privința Europei contemporane³ ; dar e caracteristic și « pentru cele două secole ce vor veni »⁴ ; după cum, în orice epocă trecută, e ceea ce caracterizează cutare sau cutare figură a gândirii ori a culturii, de exemplu Socrate⁵ sau Flaubert⁶. Care e așadar statutul acestui termen în opera lui Nietzsche, ce legătură întreține sensul acestei noțiuni cu stâlpii gândirii sale, « voința de putere » și « veșnica reîntoarcere »? Mergând mai în profunzime, ce presupune această legătură?

Termenii de « nihilism », « nihilist » apar în 178 de împrejurări în opera lui Nietzsche, fie că e vorba de cărțile publicate în timpul vieții, fie de opere postume, în fragmente postume sau în corespondență. Numărul acestora poate părea ridicat, dar e mai mic decât acela al ocurențelor unor termeni precum « voință de putere », « forță », « voință », « instinct », « pasiune ». E interesant să observăm cum se efectuează repartiția acestor ocurențe în funcție de cele trei surse textuale menționate: 8 dintre ele le găsim în corespondență, 30 în operele publicate și 140 în fragmentele postume. Prima datează din vara

1 F. Nietzsche, *Fragment postum* (prescurtat de-acum înainte FP), 9 [35] toamna 1887.

2 FP 3 [91] iarna 1869 – primăvara 1870

3 F. Nietzsche, *Știința voioasă*, § 343 și FP 2[131] , toamna 1895 – toamna 1886 ; în același context aflăm diagnosticul comparabil din « *Verdüstung* » : FP 2 [125], toamna 1885 – toamna 1886.

4 FP 11 [119] (362), nov.1887 – martie 1888, precum și 11 [411].

5 F. Nietzsche, *Ecce homo*, « De ce scriu cărți atât de bune », « Nașterea tragediei », § 1, *in fine*.

6 F. Nietzsche, *Amurgul zeilor*, « Maxime » § 34.

1880¹, deci din epoca în care Nietzsche e pe cale să isprăvească *Aurora*, iar ultima, din ianuarie 1889 (e vorba de manuscrisul lui *Ecce homo*). Corespondența confirmă această durată, de vreme ce prima ocurență se află într-o scrisoare către Heinrich Köselitz (P. Gast) datată din 13 martie 1881: aici « nihilism » înseamnă dezgust de viață, o autodistrugere depinzând de anumite circumstanțe. În operele publicate în timpul vieții precum și în fragmentele postume, se vede foarte clar că termenul aparține mai ales ultimilor trei ani de activitate intelectuală, deci de la 1886 până în 1888, având drept punct culminant perioada cuprinsă între vara 1887 și primăvara 1888², și o reluare a temei, nu neapărat în fragmentele postume, căci aici termenul nu mai apare, ci în operele « conversiunii valorilor », adică în *Amurgul zeilor* și în *Anticrist*.

În fragmentele postume, exceptând primele două ocurențe ale termenului « nihilism » cărora le vom indica sursele, cronologia ne arată că apariția noțiunii e posterioară eboșelor la « voința de putere » (vara lui 1880) precum și celor la « veșnica reîntoarcere » din anul următor. În privința operelor publicate în timpul vieții lui Nietzsche, majoritatea ocurențelor se află în lucrarea cu vocație didactică și anume *Pentru o genealogie a moralei* precum și în cele două cărți ale « conversiunii valorilor » cu caracter proclamativ evident. În afară de asta, termenii « nihilism » și « nihilist » nu constituie obiectul unor precauții speciale când sunt folosiți, spre deosebire de ce se întâmplă cu « voința de putere » și, *a fortiori*, cu « veșnica reîntoarcere » : expresia însăși de « voința de putere » e considerată de Nietzsche ca fiind inadecvată și esoterică³ și n-ar trebui, *stricto sensu*, să fie folosită la singular ; tot așa și pentru « veșnica reîntoarcere » în măsura în care Nietzsche n-o utilizează decât în analogie cu o concepție care nu e a sa⁴; sintagma « veșnica reîntoarcere » nu figurează când e într-adevăr vorba de ceea ce gândește el însuși⁵. Pe de altă parte, dacă nihilismul poate fi considerat o prelungire a cugetării lui Nietzsche de mai înainte despre pesimism, de unde și provine în anumite privințe, el se află într-o vecinătate de cvasi-sinonimie cu noțiunea de « decadență », un alt mod de-a desemna faza istorică prin care trece Europa, la sfârșitul secolului al XIX-lea în orice caz.

Faptul că termenul nu apare nici măcar la modul ezoteric nu clarifică de

1 FP 4 [103] și 4 [108], vara 1880.

2 Ceea ce corespunde datei când apare *Pentru o genealogie a moralei* și când Nietzsche strânge la un loc fragmentele destinate proiectului « Voința de putere ».

3 FP 5 [9], vara 1886 – toamna 1887.

4 Cf. de exemplu, *Așa grăit-a Zarathustra*, III, § 2, « Convalescentul »

5 F. Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*, § 43, 56 precum și *Așa grăit-a Zarathustra*, IV, *Cântecul trecătorului nocturn*, § 4.

la bun început felul în care Nietzsche îl concepe și-l folosește, după cum ne putem da seama din rarele împrejurări în care acesta apare în corespondență. În martie 1887, el îi scrie lui Köselitz care e oricum depozitarul cel mai constant al evoluției cugetării sale: « Mă bucur de o minunată și aproape misterioasă stimă din partea tuturor partidelor radicale (socialiste, nihiliste, antisemite, creștin ortodoxe, wagneriene) ». Iar tot în 1887, după numai două luni, adresându-se din nou lui Köselitz, Nietzsche scrie că « Taine, Burckhardt și cu mine suntem trei nihiști – cu toate că, în ce mă privește, nu pierd nici acum speranța de-a găsi pe unde să intru și să mă strecor, fie și cu ocolișuri, ca să ajung la « ceva ». În septembrie al aceluiași an, Nietzsche declară că nihilismul este « un sistem de gândire european ca și kantismul sau atomismul », iar două luni mai târziu, în legătură cu al doilea volum din *Jurnalul* fraților Goncourt, evocă dineurile unde se regăseau Sainte-Beuve, Flaubert, Gautier, Taine, Renan, Gavarni și Turgheniev și le descrie atmosfera astfel : « ...pesimism, cinism, nihilism alternând cu multă dezinvoltură și voie bună [...] Aș putea foarte bine să fac și eu parte din bandă [...] Pe toți ăștia eu îi știu pe de rost, cu atât mai mult cu cât sunt sătul de ei ». În martie 1888, Nietzsche îi scrie tânărului Brandes, cu oarecare fanfaronadă ca întotdeauna când i se adresează entuziastului danez care va fi efectiv primul care să-i asigure celebritatea în anii 1890 : « La Petersburg, aș fi nihilist (îl admir pe cel care nu-și pierde încrederea în sine când cerul e acoperit de nori) » ; și mulțumit de formula găsită, i-o servește după patru zile și sorei sale desemnându-se pe sine drept un filozof nihilist bun de nimic ».

Constatăm – în corespondență, aproape întotdeauna e așa – că Nietzsche nu folosește termenul ca *terminus technicus*, nu face nici o referință precisă la vreuna dintre operele sale ori la vreun segment argumentat din gândirea sa ; «nihilist» e așadar întrebuințat *latissimo sensu* într-o sinonimică vecinătate cu termeni precum pesimist, decadent, critic radical.

Această stare de fapt rezultă, într-o oarecare măsură, din caracterul compozit al surselor la care Nietzsche a recurs pentru a aduce termenul în opera sa, după cum o dovedesc primele două ocurențe din vara lui 1880 evocate mai sus. Fragmentul 4 [103] indică distanța pe care și-o luase deja față de Schopenhauer : « Consolarea lui Luther când lucrurile nu mergeau bine – «sfârșitul lumii». Toți cei care au o activitate extremă vor să facă lumea bucăți când își dau seama că nu e posibil ceea ce vor (Wotan) » ; acest fragment e sursa inițială a aforismului 304 din *Aurora*, intitulat « Cei care distrug lumea ». Fragmentul 4 [108] își dezvăluie și mai clar originea : « La întrebarea dacă nihiștii ruși sunt mai imorali decât funcționarii ruși, în general răspunsul e

în favoarea nihiliştilor. » Pe de-o parte termenul e aşadar asociat, încă mai de mult (din anii 1865/1866 şi 1869), budismului via Schopenhauer, iar Nietzsche va asocia întotdeauna nihilismul (într-o accepţiune mai precisă) cu budismul ; pe de altă parte, el se inspiră din surse ruseşti directe sau indirecte. Cea mai veche e Herzen (a cărui fină era apropiată de Malwyda von Meysenburg) care, într-un supliment al revistei *Kolokol* (Clopotul) scrisese la 15 februarie 1869 : « Cuvântul nihilist e un cuvânt de argou ; de la bun început l-au împins în faţă duşmanii mişcării radicale şi realiste din Rusia. Iar cuvântul a rămas în limbă. Nu căutaţi aşadar o definiţie etimologică a nihilismului. Distrugerea pe care o predică realiştii noştri tinde prin toate năzuinţele ei spre afirmare. » Mai trebuie spus că Nietzsche a citit *Părinţi şi copii* de Turgheniev, publicat în 1963 şi precedat de o « scrisoare către editor » semnată Prosper Mérimée care va reveni asupra autorului rus în cel de-al doilea volum al *Studiilor de literatură rusă*; Turgheniev scrie: « Un nihilist e un om care nu se pleacă în faţa nici unei autorităţi, care nu acceptă nici un principiu fără să-l examineze, oricare ar fi creditul de care se bucură acest principiu ». ¹ Doi ani după aceste două fragmente, Nietzsche a citit şi subliniat capitolul intitulat « Romanul nihilismului rus » din cartea lui Ferdinand Brunetière, *Romanul naturalist* (apărută în 1882), în care autorul vorbeşte, referindu-se la *Ce-i de făcut* al lui Cernîşevski, de evanghelia nihilismului rus. E descrisă aici senzaţia de haos pe care o trăieşti în faţa sentimentului de pierdere a valorilor, starea de melancolie provocată de devalorizarea acestor valori sau de devalorizarea generală a lumii, melancolie însoţită de inapetenţa pentru viaţă.

În 1882, Nietzsche începe să trateze la un mod mai personal noţiunea de nihilism, când schiţează noţiunea de supraom², figură cu viitor pe care o va opune atât creştinilor cât şi tuturor nihiliştilor.³

Această primă trecere în revistă ne îngăduie trei observaţii. În primul rând, se poate spune că noţiunea de nihilism o înlocuieşte pe aceea de pesimism păstrând totodată caracterul critic la adresa « budismului » schopenhauerian. După aceea, deşi aparent ieşită din surse heteroclite, dezvoltarea acestei noţiuni începând din 1882 se face în cadrul filozofiei lui Nietzsche aflate sub impulsul « voinţei de putere » dar şi al « veşnicei reîntoarceri », două principii elaborate în cei doi ani dinainte despre care se poate spune că au constituit cotitura hotărâtoare a gândirii sale după ce, în anii 1875-1879, aceasta a stat sub semnul lui *Uman, prea uman*. Aşadar în această nouă configuraţie « nihilismul » indică totodată anumite dispoziţii pulsionale ale « voinţei de

1 Scriitorul rus va relua această temă în « *Pământuri neprihănite* » (1877), Paris, Stock, 1971 2 FP 4 [75], noiembrie 1882 – februarie 1883.

3 F. Nietzsche, *Ecce homo*, « De ce scriu cărţi atât de bune » § 1.

putere » precum și, pe de-o parte, consecința veșniciei reîntoarceri, iar pe de alta, ceea ce-i permite depășirea. Nihilismul își are în sfârșit locul său în perspectiva conversiunii valorilor și, în cazul acesta, e vorba de o noțiune proprie unei concepții asupra istoriei universale așa cum aceasta e reinterpretată de Nietzsche. Proiectul unei « istorii a nihilismului european » nu va vedea lumina zilei: e ultimul proiect schițat în jurul « voinței de putere » înțeleasă ca o conversiune a valorilor în care istoria nihilismului ar fi corespuns capitolului III din partea a treia a cărții. În septembrie 1888, Nietzsche concepe planul operei despre conversiunea valorilor în patru părți ; cea de-a doua e intitulată « Critica filozofiei ca mișcare nihilistă ». Nici acum proiectul nu e dus la bun sfârșit de vreme ce numai *Anticrist*, prima parte a acestei noi alcătuirii a operei va fi scrisă, în timp ce *Amurgul zeilor* va fi ca un fel de preludiu la această »Conversiune a valorilor ».

Apariție tardivă în lexicul lui Nietzsche, nihilismul nu are în gândirea sa statutul unei cauze motrice a evoluției istorice ; el desemnează în primul rând simptomul uzurii energiilor în cadrul unei anumite faze a culturii și a istoriei, precum și un factor ce stimulează indirect, prin reacție, lupta pentru dominație universală, adică politica la înalt nivel : avem un exemplu în *Dincolo de bine și de rău* în care rușii, socotiți noii barbari, sunt așteptați să scoată Europa din apatie¹. Incepând din 1885-1886, cugetările lui Nietzsche se împletesc, în operele publicate și în fragmentele postume, cu detalii asupra nihilismului procedând deseori la recapitulări și clasificări ale diferitelor modalități ale acestuia. Totuși nihilismul nu trimite niciodată la un neant înțeles ca fiind absolut, căci e întotdeauna vorba de decadență, vlăguire, pierdere a intensității de critică și de respingere; cu alte cuvinte, negativitatea nu e aici decât relativă.

Încă din paragrafele 30 și 34 din *Uman, prea uman*, Nietzsche schițase liniile de fond ale concepției sale despre « voința de putere » arătând că e imposibil să se mențină o distincție ori o opoziție între a fi și a evalua². A ființa înseamnă a evalua, altfel spus viața oricărei ființe consistă în a evalua, depinde de evaluările sale și ale celorlalți care, la rândul lor, fac obiectul unor evaluări concurente, dominante sau, dimpotrivă, din ce în ce mai slăbite și sunt absorbite de către cele care izbutesc să se impună. Înainte de a-și dezvolta teoria asupra instinctelor, corolar al interpretării lumii ca energie în continuă mișcare, Nietzsche presupune că, deși tind către neant, evaluările noastre (adică opțiunile pulsionilor noastre care nu urmăresc altceva decât să

1 F.Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*, § 10, 208.

2 F. Nietzsche, *Uman, prea uman*, I, § 30-34.

se descarce cât mai în voie) nu dispar imediat, ci se mențin până când sunt absorbite și subordonate ori se sublimază sub diferite alte forme. Cu alte cuvinte, voința poate părea că nu vrea nimic, ceea ce nu înseamnă că dispare. Neantul nu e de fapt decât « limita lumii », nu există spațiu care să conțină într-un fel sau altul « vid » ; așadar lumea nu e decât un joc de forțe, o « mare de forțe », adică un flux și un reflux permanent de forțe care generează cicluri neregulate de entropie energetică, iar cuantumul de energie rămâne mereu identic. Nouă, lumea ne apare ca fiind « suma relațiilor cu o sferă mărginită de ipoteze fundamentale eronate », ceea ce nu înseamnă că nu ne sunt necesare, iar această sferă depinde de « amploarea și intensitatea cu care percepem aceste relații »¹. Nietzsche nu va mai reveni niciodată asupra acestei concepții despre « natură » - singura « substanță » perenă care rezultă așadar din *ipoteza* că ultima realitate este energia în perpetuă mișcare.² Ceea ce nu ne garantează nicicum supraviețuirea, căci « noi proiectăm asupra lumii propriile noastre legi, în pofida aparenței care dimpotrivă ne desemnează drept consecințe ale acestei lumi, iar legile drept legi ale acestei lumi în acțiunea lor asupra noastră. »³ Mereu aceeași critică a cunoașterii pe care o aplicăm asupra lucrurilor: pentru Nietzsche, cunoașterea, credința și imaginația sunt identice fiind subordonate pur și simplu a « ceea ce poate fi util turmei umane ». El subliniază totodată că până și această utilitate « nu e decât credință și imaginație, poate chiar stupiditatea fatală din cauza căreia vom pieri într-o bună zi. »⁴

Deci nu neantul e în spatele nihilismului astfel înțeles, ci mai degrabă o voință de distrugere (ori de acceptare a acesteia) care presupune oricum pentru ce anume distrugerea (sau acceptarea de-a fi dominat) e socotită utilă : « Orișicine manifestă voința de a inova în materie de bine și de rău începe vrând-nevrând prin a distruge valori. »⁵ Dificultatea de-a înțelege nihilismul ține de faptul că acesta trimite în același timp la ceva foarte general în ritmul ciclic al energiei, adică al fazei de entropie, precum și la consecințele, pentru noi, ale acestei faze, consecințe care sunt în mod necesar singulare, originale istoric și situate geografic. De aceea Nietzsche poate vorbi de « nihilismul european », de budism, de creștinism și de « nihilina » rusă, dar în același timp și de o slăbire a voinței, adică de o risipire a energiilor pulsionare, în vreme ce, bineînțeles, această dispersie locală, databilă istoric, e totodată însoțită în alte

1 FP 38 [12], mai-iulie 1885

2 Iată de ce Nietzsche poate să scrie că „ lumea e voința de putere și nimic altceva ” (*Dincolo de bine și de rău*, § 36).

3 FP 5 [9] toamna 1881

4 F. Nietzsche, *Știința voioasă*, § 354

5 F. Nietzsche, *Așa vorbit-a Zarathustra II*, cap. 12, « Depășirea de sine ».

părți de o inevitabilă tensiune.

În afară de asta, nihilismul e perceput în cadrul unor experiențe singulare a căror negativitate crește treptat în măsura în care cei care trăiesc aceste experiențe se apropie de ceea ce Nietzsche își imaginează că este cauza negativității lor, adică alternanța constantă a fluxurilor energetice, a mișcării permanente de încărcare și descărcare a pulsionilor, fără ca aceste alternanțe să aibă un scop bine definit, deci fără ca existența umană să poată discerne fie și cea mai mică finalitate¹ și să se consoleze acordând credit ideii de totalitate divină în care să se poată îngloba și să creadă într-o mântuire acordată de un Dumnezeu personal existând cu adevărat într-o lume de dincolo.² Un ecou găsim într-un aforism din scrierile postume ale lui Kafka, cele ipotetic datate prin 1920 : «Forța de-a nega – manifestarea aceasta absolut firească a organismului războinic al omului, care se reînnoiește fără încetare, pierind și reînviind – o avem în continuare; dar nu și curajul, în vreme ce viața e totuși negație, adică negație afirmatie.»³

Pentru Nietzsche există fără îndoială un «instinct propriu slăbiciunii» care tocmai de aceea e în căutarea unui punct fix, a unei entități stabile: îl găsim în pozitivismul care păcătuiește prin decepție, oboseală, anarhism demobilizant, și-i putem observa ramificațiile în șovinism, în naturalismul francez (cărui Nietzsche îi reproșează că nu dezvăluie decât aspectele dezgustătoare ale naturii) și în nihilismul rus. Nevoia de credință, de coloană vertebrală e întotdeauna mai mare acolo unde lipsește voința ca pasiune de-a comanda, semn de forță și de stăpânire de sine. Creștinismul și budismul, «cele două religii universale»⁴ au dus la nașterea unei dorințe excesive pentru acel «trebuie»; ele au propovăduit fanatismul într-un moment în care voința dormita oferind astfel un punct de sprijin, o nouă posibilitate de-a impune o voință de care să se bucure : fanatismul e unica voință de putere a celor slabi.⁵ Pe cei care se pot lipsi de aceste cârje sau de aceste imbolduri volitive, pe cei care nu au așadar nevoie de un punct fix și nici de stabilitate, Nietzsche îi numește dansatori pe frânghie, adică spirite libere.

Nu vom întârzia să remarcăm că ceea ce spune Nietzsche despre in-

1 F. Nietzsche, *Uman, prea uman*, I, § 33.

2 F. Nietzsche, *Uman, prea uman*, I, § 34 și § 638.

3 F. Kafka, «Er», în *Beschreibung eines Kampfes*, Frankfurt, Fischer, 1989, p. 221.

4 Găsim la Nietzsche 18 împrejurări în care folosește cei doi termeni : cf., de pildă, *Dincolo de bine și de rău*, § 61 ; *Anticristul*, § 20, 22, 23. Cele «două religii universale» care reprezintă cele două forme ale religiei duse până la capăt – teismul și panteismul - sunt pentru el cele două moduri de negare a lumii : în primul caz, lumea e negată în schimbul mântuirii veșnice, în cel de-al doilea, pentru a atinge nirvana.

5 F. Nietzsche, *Știința voioasă*, § 347

tervenția în istorie a creștinismului și a budismului se aplică de asemenea la propria sa conversiune a valorilor, cu deosebirea că ea nu se poate adresa celor care sunt cu adevărat victime ale nihilismului, cufundați în această configurație psihică. E vorba de o dispoziție psihologică în care se caută un sens pentru tot ce se întâmplă, în vreme ce devenirea, risipă de forțe, nu tinde spre nimic și nu ajunge la nici un *telos*; se caută o ordine, o totalitate, o organizare, oricare ar fi cursul lucrurilor, o formă de unitate, de «monism» care să-ți permită, de pildă, să fuzionezi cu întregul sau să te abandonezi în brațele unei divinități; e posibil de asemenea să-ți interzici a crede într-o lume metafizică, admitând că reală e numai devenirea și, renunțând chiar la orice formă de divinitate, dar fără a fi în stare să suporti o asemenea lume, să fii incapabil a face față acestei deveniri fără țel pe care, de altfel, refuzi a o nega.¹ Lumea întreagă pare fără valoare, iar această devaluare e consecința discreditării finalității, a unității, a ființării; căci «credința în categoriile rațiunii e cauza nihilismului» care apare astfel ca rezultatul unei decepții născute din aplicarea acestor categorii la lumea așa cum e, ceea ce a dezvăluit faptul că așa zisele categorii nu erau adaptate decât la o lume fictivă.

Nu e de-ajuns să accepți o lume în transformare pentru a scăpa de nihilism; mai trebuie să și fii în stare să suporti o asemenea lume – iar Nietzsche se fălea că a dat în vileag «istoria ascunsă a filozofilor» și a făcut «din curaj, din duritatea față de sine și salubritatea aplicată sieși [...] adevăratul criteriu valoric»: «În ce măsură poate suporta un spirit adevărul?»² E una dintre semnificațiile profunde ale acelui *amor fati* nietzschean de a se prezenta drept veritabila depășire a nihilismului fără ca acest *amor fati* să aibă, bineînțeles, vreo legătură cu o atitudine fatalistă care e de altfel denunțată.³

Echivocul la care trimite termenul de nihilism e sesizat totuși de Nietzsche și exprimat în aforismul 346 din *Știința voioasă*, deci în toamna lui 1886.⁴ «Oare n-am intrat la bănuiala că ar exista o contradicție între această lume în care ne simțeam ca acasă venerând anumite lucruri – ceea ce ne ajută să *suportăm* viața – și o lume care nu e altceva decât *noi înșine*: așadar o bănuială inexorabilă, funciară, agresivă; o bănuială care își exercită cu tot mai multă cruzime dominația asupra noastră, a europenilor, și ar putea foarte ușor să

1 FP 11 [99] (351), noiembrie 1887 – martie 1888

2 F. Nietzsche, *Ecce homo*, Cuvânt înainte, § 3, in fine.

3 F. Nietzsche, *Știința voioasă*, § 276; FP 16 [32], primăvara – vara 1888: «Treapta cea mai de sus la care un filozof poate ajunge: să aibă o atitudine dionisiacă în fața existenței – pentru a o exprima, formula mea e *amor fati*.» Cf., de asemenea, deși expresia nu figurează ca atare, *Așa grăit-a Zarathustra*, III.

4 Cf, de asemenea, un an mai târziu, FP 9 [35], toamna lui 1887.

pună în fața generațiilor viitoare înfricoșătoarea alternativă : ori suprimați ceea ce venerați – ori vă suprimați pe voi *înșivă* ! Cel de-al doilea termen al alternativei ar fi nihilismul ; dar primul nu e tot nihilismul ? Iată care e întrebatul *noastră*.» Contradicția aceasta reiese și mai clar din opoziția a două enunțuri : omul e măsura tuturor lucrurilor de vreme ce nu există o instanță superioară și nici o facultate specială care să ducă la adevăr; sau dimpotrivă omul nu e nicidecum măsura tuturor lucrurilor, căci nu are nici un acces la realitatea obiectivă a forțelor care, în toate privințele, îl determină să fie ceea ce este, adică supus unor nevoi imediate ale căror temeuri mai profunde îi rămân necunoscute.¹ Rezolvarea acestei contradicții ivite din identificarea ființei cu evaluarea o aduce însuși Nietzsche sub forma unei consecuții logice și necesare între voința de putere, veșnica reîntoarcere și conversiunea valorilor ; sau, altfel spus, prin «naturalizarea» omului.² Ceea ce implică definirea naturii ca un text³, ca un ansamblu de semne (de simptome, eventual) de interpretat (de pus un diagnostic) și totodată ca o lume de forțe în perpetuă devenire și a căror finalitate nu e nici omul nici conservarea lui ; ceea ce se conservă e quantumul de energie care comandă fluctuațiile acestor forțe.⁴

Ambiguitatea care aureolează termenul de nihilism îl împinge pe Nietzsche să stabilească un fel de clasament al diferitelor modalități ale acestuia, în mai multe fragmente postume : 2 [127], toamna 1885 – toamna 1886 ; 5[71], iunie 1887 ; 9 [35], 10 [42] și 10 [192] 286, toate datând din toamna 1887. Ceea ce ne îngăduie să distingem șase niveluri sau șase modalități ale nihilismului:

1) nihilismul incomplet sau nedus până la capăt⁵ pe care îl întâlnim în diferitele forme de pozitivism cauzal sau mecanic, deci în științele naturii și în istorie (la școala lui Ranke) ; el se manifestă și sub forma naționalismului, a șovinismului, a democrației, a socialismului și a anarhismului ; în domeniul artei, sub forma estetismului (artă pentru artă, arta ca o ultimă consolare în concepția lui Schopenhauer) ;

2) nihilismul dus până la capăt e reprezentat de Nietzsche însuși care se

1 F. B., *Dincolo de bine și de rău*, § 3

2 F. N., *Știința voioasă*, § 109 *in fine*.

3 F. N., *Dincolo de bine și de rău*, § 230

4 Cf., printre altele, *Aurora*, § 106 ; FP 6 [123], toamna 1880 ; *Știința voioasă*, § 1 și *Dincolo de bine și de rău*, § 13. Vom nota că acest refuz de-a crede în perenitatea speciei umane e schițat încă de la începutul textului din 1873 « Minciună și adevăr în sensul extra-moral », singurul text din această perioadă pe care Nietzsche nu l-a renegat mai târziu. Nici vorbă pentru el să admită un oarecare « instinct de conservare » care nu e decât o credință mitologică : FP 3 [149] 229, primăvara 1880 ; 6 [145], toamna 1881, și *Dincolo de bine și de rău*, § 13.

5 Cf. și *Pentru o genealogie a moralei* II, § 24.

prezintă drept primul nihilist desăvârșit în Europa. Această formă de nihilism își are punctul culminant în critica moralei și a creștinismului, adică o critică a «nihilismului nedus până la capăt» ;

3) nihilismul pasiv care e transpunerea europeană a budismului și se manifestă sub forma neurasteniei, având ca simptome dorința de neant, aspirația către indefinit, voința de-a se contopi cu întregul;

4) nihilismul activ care e o altă față a precedentului, manifestându-se în cadrul nihilismului rus, adică un soi de budism activ, având aceeași dorință de-a se dizolva într-o configurație superioară reprezentată de curentul general de opoziție la ordinea stabilită;

5) nihilismul radical : e filozofia lui Nietzsche care pune capăt coroziunii moralizatoare a valorilor. Astfel procesul evaluării se obiectivează pe baza a ceea ce Nietzsche a denumit, în primele rânduri ale lui *Uman, prea uman*, «critica istorică», grație noțiunii de «voință de putere» și revelează faptul că valorile nu sunt nimic altceva decât configurații pulsionale legate de bunurile materiale care pot varia pe măsură ce aceleași configurații se schimbă supunându-se alternanței care comandă concentrările și dispersiile de energie ;

6) nihilismul sub forma sa extremă care atacă ideea că adevărul ar fi valoarea supremă. Veșnica reîntoarcere corespunde acestei forme extreme afirmând absența de finalitate în cadrul devenirii și susținând a fi depășirea nihilismului în favoarea lui *amor fati* care îi este completa neutralizare.

Nihilismul dus până la capăt face să fuzioneze nihilismul radical cu nihilismul extrem în cadrul conversiunii valorilor, anunțându-și astfel venirea și totodată inevitabila decadență : nu există deci valoare supremă, adevăr ultim al cărui conținut să poată fi ipostaziat ; dar întotdeauna vor fi alte noi conversiuni a căror evaluare va furniza alte conținuturi sortite și ele uzurii, victime tot ale nihilismului, deși cu manifestări istorice în aparență diferite. Deocamdată se cade să isprăvim cu «platonismul», cu «creștinismul» precum și cu «budismul», care sunt tot atâtea conținuturi ale evaluării europene din această epocă a istoriei culturale, deci din timpul acestei faze de entropie pulsională. Numai că Nietzsche pretinde că această conversiune pe care o anunță e însoțită de perenitatea transistorică a concepțiilor sale filozofice, căci articularea voinței de putere cu veșnica întoarcere și conversiunea valorilor afirmă «adevărul» întregii istorii, dezvăluie legea internă a realității în ansamblul ei.¹

Noțiunea de nihilism sfârșește prin a subsuma pe acelea de pesimism și de decadență care îi erau expresiile prealabile sau conexe, aproape sinonime-

1 FP 7 [54], sfârșitul anului 1885 – primăvara 1887 : « *A imprima devenirii caracterul ființei – iată suprema voință de putere [...] Totul să se întoarcă din nou, în felul acesta lumea devenirii să se apropie cât mai mult de aceea a ființei : apogeul contemplației. »*

le, apoi trinitatea pesimism – nihilism – decadență, pentru a ajunge la nihilismul dus până la capăt care e condiția unei noi ere. Aceasta va fi postnihilistă până când se vor devaloriza și valorile prin care ea își va fi exprimat vigoarea inovatoare : «Mântuitorul, omul viitorului [...] ne va elibera [...] de dorința de neant, de nihilism, el care e sunetul clopotului de amiază, al marii hotărâri; el ne va dezrobi voința, îi va restitui pământului țelul și omului nădejdea; acest anticrist, acest antinihilist, acest învingător al lui Dumnezeu și al neantului – tot o să vină într-o bună zi.»¹

Pentru a face plauzibilă această articulare între voința de putere, veșnica reîntoarcere și conversiunea valorilor, Nietzsche e silit să distingă două niveluri : pe de-o parte, cel propriu zis filozofic și formal al unei cugetări teoretice asupra valorilor luate în general (analizându-le deci dincolo de diferitele conținuturi pe care le-au putut accepta de-a lungul istoriei culturilor unde ele se încarnează în bunuri materiale) și asupra procesului de evaluare ; pe de altă parte, cel care ține mai degrabă de viziunea asupra lumii în care valorile sunt întotdeauna legate de bunuri efective prezente în fiecare cultură, dar care în mod necesar se vor modifica în cursul evoluției. Or, o asemenea distincție nu se impune de la sine și se bazează ea însăși pe supoziții.

Trebuie să existe, pe de-o parte, o dorință permanentă de-a realiza valori în cadrul bunurilor materiale, pe de altă parte, o distincție între un registru teoretic și un registru practic de vreme ce contemplația și acțiunea nu pot fi confundate, nici măcar din punctul de vedere al lui Nietzsche: într-adevăr, faptul de-a se declara el însuși nihilist nu-l împiedică, pe un alt plan, cel al contemplației, să analizeze nihilismul ca fiind o fază necesară și totodată recurentă și tranzitorie în cadrul oricărei istorii. După aceea, trebuie ca natura bunurilor care prilejuiesc realizarea unor valori să aibă efect până la capăt asupra dorinței de evaluare. E ceea ce pare să sugereze perechea creștinism/budism ; ce-i drept, budismul nu oferă același tip de realizare ca și creștinismul, adică nu satisface în același fel dorința de împlinire efectivă, chiar dacă budismul și creștinismul oferă și unul și celălalt năzuinței de-a crede, acestei slăbiciuni a voinței, o totalitate desăvârșită.² Panteismul propunând o fuziune a tuturor lucrurilor, creștinismul o unire a persoanelor, prin urmare, un același mod de realizare a valorilor, totalitatea desăvârșită, capătă un nume diferit și denumește bunurile după cum ne plasăm pe versantul contemplativ (teoretic) sau pe versantul activ (practic). Această totalitate perfectă nu este, bineînțeles, singurul nivel posibil și nici unicul mod de realizare a valorilor ; putem

¹ Pentru o genealogie a moralei, II, § 24 *in fine*.

² Cf. H. Rickert, *Sistemul valorilor*, traducere și prefață de J. Farges, Paris, Vrin, 2007, p.151.

adăuga alte două, deduse logic din aceleași presupoziii : acela al totalității neduse până la capăt și acela al particularității desăvârșite.

De vreme ce materialele sunt inepuizabile (lumea lucrurilor), iar persoanele sunt mereu altele în istorie (generațiile), puteam ajunge la realizări precum știința, pe versantul contemplativ, sau precum educația, etica, politica pe versantul acțiunii. Când materialele sunt, dimpotrivă, limitate, iar persoanele, considerate în singularitatea lor, ne aflăm fie în domeniul artei fie în acela al dragostei între persoane. Constatăm deci că oricare ar fi nivelul axiologic la care ne ridicăm, nihilismul se poate ivi : fie pentru că nu mai suportăm caracterul inepuizabil al materialelor mobilizate de către o totalitate imperfectă, e starea de spirit în care se află Faust la începutul piesei ; fie pentru că ne-am săturat de caracterul repetitiv al educației și al aplicării formelor politice, iar totalitatea neîmplinită suscită în cazul acesta o confuzie comparabilă cu aceea pe care o resimte Rieux în *Ciuma*, iar Camus o subsumează sub imaginea lui Sisif ; nihilismul se mai poate ivi și din caracterul frustrant al operei de artă sau al dragostei între două persoane, tocmai pentru că nu se ajunge astfel nici la o totalitate nici la altceva decât la o limitare a dorinței : opera e isprăvită, și atâta tot¹ ; dragostea, concentrată într-o asemenea relație, poate avea tentația de-a depăși limitele. Mai mult, chiar totalitatea desăvârșită nu e fără echivoc : în panteism, fuziunea poate fi satisfăcătoare, dar cere sacrificiul singularității individuale, iar consolarea pe care o aduce nu mai poate fi trăită cu adevărat de către cei care aspiră la ea; în teism, individul e bucuros să i se îndeplinească pe deplin așteptările, dar fuziunea mistică e excepțională fiind în același timp fugitivă, iar pe de altă parte, interogațiile rămân sfredelitoare cu privire la realitatea reciprocității. În toate cazurile, nihilismul contează pe finitudine și pe imposibilitatea de-a fi stăpân pe timp ; or, tocmai în asta constă ambiția depășirii nihilismului pretinsă de Nietzsche.

Pentru el, noțiunea de «nihilism» e proprie filozofiei istoriei așa cum el o elaborează, mult după cea de-a doua «Considerație intempestivă», adică după punerea la punct mai întâi a criticii istorice imediat identificată cu o critică «psihologică»², apoi a configurării «voinței de putere». Ea indică ansamblul simptomelor revelatorii a unei slăbiri a configurațiilor pulsionare în raport cu economia lor «naturală» care cere o descărcare maximă, deci cucerirea și totodată dominarea, subordonarea a ceea ce nu e în stare să opună destulă rezis-

1 F. N., *Dincolo de bine și de rău*, § 296. Această formă de melancolie saturniană vede «în opera terminată masca mortuară a conceiverii sale», așa cum bine a spus Benjamin care, mai bine decât oricine, știa, pentru că de-atâtea ori a fost pus la încercare, în ce măsură a duce până la capăt nu exclude decepția.

2 F. N., *Uman, prea uman*, I, § 35

tență, precum și inevitabila decadență care îi va urma acestei faze ascendente. Aceste configurații se fac cunoscute grație unui ansamblu variabil de valori culturale pe care le putem deci interpreta în funcție de această concepție de fundal care se reazemă pe o teorie «atomistă», dar nu și substanțialistă, a energiei pe care Nietzsche a elaborat-o încă din 1873 fără s-o renege vreodată¹. El devine astfel profetul – mai degrabă antinomist decât nihilist – a ceea ce crede că a putut deduce din «textul infricoșător» al naturii anunțând o posibilă reconciliere între ființă și devenire, grație conversiunii valorilor pe care o proclamă într-o punere în scenă imitând cu bună-știință simbolică revoluționară franceză a «timpurilor noi»². Această conversiune nu e sfârșitul istoriei; nu face decât să anunțe un viitor al «mântuirii» în care «supraumanul», fie și numai pentru câțva timp, va pune în orice caz capăt «nihilismului european».

În românește de Ed Pastenague

(Fragment din *Les Configurations du nihilisme*, Paris, Ed. Vrin, 2012)

Marc de Launay (n. 1949) este un filozof francez și traducător de filozofie și literatură germană. Preocupat mai ales de opera lui Friedrich Nietzsche, Marc de Launay, cercetător la CNRS, a tradus din mulți alți filozofi germani. S-a ocupat cu studiul unor curente filozofice germane, cum ar fi neokantismul școlii de la Marburg, hermeneutica lui Friedrich Schleiermacher, dar și de hermeneutica biblică și de judaismul german.

¹ FP 26 [11], primăvara 1873 ; *Dincolo de bine și de rău*, § 12.

² Cf., « Legea împotriva creștinismului », cu care se încheie *Anticristul*.

SHAKESPEARE ȘI OCULTISMUL MODERN

Furtuna marelui Will a adus pe continent, odată cu prima traducere în limba franceză (1745), mirajul unei tradiții magice a Occidentului. Unul dintre promotorii acestei tradiții pe tărâm francez, admirator declarat al *Furtunii*, a fost celebrul ocultist Don Martinès de Pasqually, creatorul sistemului masonic neorozicrucian în 10 grade, intitulat Ordinul Aleșilor Cohen ai Universului (1768). Poate a venit vremea să arătăm că sistemul teosofic al lui Pasqually, care stă la baza masonismului modern, a fost bogat ilustrat cu împrumuturi din *Furtuna* lui Shakespeare...

Pasqually a lăsat posterității un manuscris intitulat *Tratatul despre reintegrarea ființelor*¹, lectura lui fiind cândva obligatorie la gradul suprem, de *Grand Rèau-Croix*, din Ordinul Aleșilor Cohen. Se spune aici că „omul-Dumnezeu” – concept fundamental al teosofiei pasqualliene – posedă „o putere universală, anunțată lui de cuvântul Creatorului, care i-a spus: ‘Am creat totul pentru tine, nu ai decât să comanzi pentru a fi ascultat’ [...] Dacă omul s-a menținut în starea lui de glorie, el va fi servit de bunul și adevăratul intelect al demonilor răi”². Dincolo de vanitatea omului luciferic, de acea „*vanity of mine art*” cum o numește Prospero, vedem la ocultistul francez încrederea sa în demonologie, magia fiind o calitate funciară a omului pasquallian, moștenirea lui dintr-o existență paradisiacă. Prin grija acestei amintiri celeste și a servituților ei demonice, Pasqually, omul, s-a putut erija în *le Très Puissant Maître*, titlul pe care i l-au perpetuat discipolii. Exemplificând condiția umană care se cere și poate fi depășită prin inițiere, Atotputernicul Maestru Pasqually ținea ritualurile magice ale ordinului său într-un simulacru de chilie. Această „*petite chambre d’operation*”³ amintește de chilia (*my cell*) magului Prospero. În deschiderea lucrărilor, aici, în mica incintă a gradelor înalte, se aprindea un foc ritualic, moment în care marele sacerdot îl invoca pe Auriel, spiritul „focului nou”: „Te chem, o, spirit Auriel, invocându-te prin tot ce stă în puterea mea și a ta, pentru ca focul tău spiritual să cuprindă materia pe care o consacru acestui cerc pe care eu îl trasez; fie ca focul elementar care rezidă aici să se unească cu al tău pentru a contribui la lumina spirituală a oamenilor care doresc (*hommes de désir*), iar ei să fie astfel animați de focul tău dătător de viață, întru gloria celui Etern... Amen”⁴. Spiritul Auriel este,

ați ghicit, „spiritul Ariel”, pe care îl invocă Prospero și mereu gata să treacă prin foc (*to dive into the fire*) pentru stăpânul său (*great master*). Mai mult, în timpul ritualului Aleșilor Cohen, *le Très Puissant Maître* îmbrăca o robă de pânză albă, lungă până la pământ, legată cu o sfoară înnodată de două ori, amintind de ținuta simplă a magului Prospero.

Sub faima lui Shakespeare și în numele admiratorului său, a „maestrului dotat cu puteri transcendente excepționale”⁵, cum e prezentat Pasqually de hagiografi, magia naturală și-a început aventura printre gradele înalte, zise rozicruciene, ale masoneriei moderne. O aventură care a antrenat cu ea, de la Martinez și St. Martin, până la Péladan și A. E. Waite, modelul hierofantului *străin* și *călător*, trăitor, adică, în afara timpului lumii.

Este meritul lui Pasqually că modelul hierofantului de mistere a reținut și perpetuat trăsăturile lui Prospero, personajul shakespearean care spune despre sine: „răpit de studiile-mi secrete am devenit tot mai *străin*”⁶. La ce „*secret studies*” și la care dintre cărțile bibliotecii oculte trimite Shakespeare în *Furtuna* (I, 2, 279-280) prin „volumele mele mai scumpe ca ducatul” ne lămurește un personaj pe care Shakespeare îl aduce direct din imageria filosofiei oculte. Este vorba de Ariel, spiritul pe care divinul brit îl împrumută din *De occulta philosophia libri tres* (1531) a lui Agrippa. Considerate în vremea lui Shakespeare cel mai exhaustiv compendiu al artelor magice, cele trei volume agrippiene au fost receptate elogios pe malurile Tamisei. Stă mărturie scrisoarea pe care ambasadorul imperial în Anglia, Eustache Chapuy, i-o trimite⁷ prietenului Agrippa pe 26 iunie 1531, și în care se spune că toți oamenii învățați din Londra îi laudă lucrarea. Nimic nu ne împiedică să credem că volumele *Filosofiei oculte*, reeditate în 1533 și 1600, ar putea fi chiar cărțile despre care Prospero declară că sunt: „volumele mele mai scumpe ca ducatul”. Aici, în volumul III al *Filosofiei oculte*, în capitolul 20, intitulat „Ura mortală a spiritelor rele împotriva oamenilor și apărarea celor bune care veghează pentru noi”, apare menționat întâia oară Ariel, spiritul care guvernează pământul, precizează Agrippa, ca unul dintre „marii prinți ce au puterea de a face multe lucruri în libertatea de a-și guverna planetele și semnele [...] și părțile lumii și vânturile”⁸. Cu ajutorul lui Ariel, magul Prospero, practicant al unei magii „mai presus de înțelegerea vulgului” (*Furtuna*, I, 2, 92), reușește să stăpânească vânturile și pământul, dovedind că autorul lui avea bune cunoștințe de necromanție, disciplina care promitea în vremea lui Shakespeare stăpânirea spiritelor cu ajutorul „minunatei opere (*opera miranda*)”⁹ a magiei.

Împrumuturile ocultismului ritualic din imaginarul shakespearean nu se opresc însă aici. Un alt ordin care s-a inspirat din *Furtuna* lui Shakespeare, cel

de Cavaler de Orient, apărut la Veneția, în 1708, a avut¹⁰ ca legendă de grad tot o călătorie pe mare și un naufragiu, de data aceasta cu trimiteri creștine. Este vorba de călătoria dinspre Orient a Sf. Paul și de naufragiul apostolului pe insula Malta, cu momentul de magie descris de *Faptele Apostolilor*. La naufragiul apostolic trimite însă și textul *Furtunii*. Astfel, în scena liminară, versetul biblic „nu vi se va pierde niciun fir de păr din cap” (KJB, *Fapte*, 27, 34) ajunge ca: „Nici un fir de păr nu li s-a pierdut” (*Furtuna*, I, 2). Mai mult, dacă naufragiul Sf. Paul se întâmplă, cum o certifică Erasmus în al său *Peregrinatio Apostolorum Petri et Pauli* (1542, p. 13), „pe insula căreia i se spune Malta”, „între Epir și Italia, având Sicilia la Nord [...], nu departe de Napoli”¹¹, atunci localizarea insulei lui Prospero „între Tunis și Napoli” (II, 3), nu poate fi o alegere întâmplătoare. Mai mult, reluarea versetului ar putea fi o trimitere conotativă la *ars paulina*, teurgia revelată în cer Apostolului Paul și intrată în grimoarele populare, unde o semnalează Reginald Scot în a sa erudită *Discoverie of Witchcraft* (1584, p. 271)..

Dar ceea ce a adus fără dubii *Furtuna* în ocultismul modern este modelul oficiantului de mistere, magul inspirat și altruist care îi poate oferi omului, chiar aici, pe pământ, șansa renaturării destinului său magic, ursit lui într-o copilărie celestă. Este speranța ilustrată de întreaga viață a lui Pasqually, speranță care a făcut din ocultismul european un loc de pelerinaj al tuturor celor care au înțeles că insula lui Prospero nu este decât parabola poetică a Paradisului regăsit. Un Paradis în care își au locul lor și Ariel, și Lucifer.

Note

1 publicat în M. de Pasqually, *Traité de la réintégration des Êtres dans leurs premières propriétés, vertus & puissance spirituelles & divines*, Paris, 1899.

2 *idem*, p. 19.

3 M. de Pasqually, *Le Manuscrit d'Alger, Ms. 1282*, BnF, FM4, f. 4 (167).

4 *idem*, f. 6 (169).

5 G. van Rijnberk, *Un thaumaturge au XVIII-ème siècle, Martines de Pasqually...*, vol. 1, Paris, 1935, p. 3.

6 W. Shakespeare, *Furtuna*, I, 2, 76-77.

7 cf. M. van der Poel, *Cornelius Agrippa, the Humanist Theologian and his Declamations*, Brill, 1997, p. 119 n. 5.

8 „grandis princeps est, habens potestatem multae libertatis in dominio suorum planetarum et signorum... et partibus mundi et ventis” – H. C. Agrippa, *De occ. phil.*, III, 24, în ed. Lugduni, 1550, p. 414.

9 cf. *idem*, p. 7.

10 cf. Denys Roman [Marcel Maugy], *Un rite maçonnique oublié: l'imposition du nom des Maîtres*, în rev. *Études traditionnelles*, Avril-Mai (291)/1951, Paris, Chacornac frères, p. 116.

11 D. Erasmus, *Peregrinatio Apostolorum Petri et Pauli, cum ratione temporvm*, Lvgdvni, S. Gryphium, 1542, p. 13.

OVIDIU IVANCU

ROBOȚII ȘI LITERATURA

Că poveștile bune pot fi stricate dacă sunt spuse prost și viceversa e deja un truism. Nu poveștile mari creează capodopere, ci, mai degrabă, invers. Totuși, neexplicitate, consecințele acestui tip de enunț pot fi de-a dreptul paradoxale. Căci, dacă totul se reduce, în definitiv, la scriitură, la modul particular în care un scriitor sau altul articulează universuri narrative, la stil, adică, n-am putea gândi că, în viitor, mașini sofisticate, cunoscătoare într-ale gramaticii și regulilor scrisului, pot crea capodopere de unele singure? Dacă literatura e, înainte de toate, arta scrisului și abia apoi arta de a spune povești interesante, nu ne-am putea trezi într-una dintre situațiile descrise de Asimov, într-una dintre povestirile lui? Acolo, un robot se transformă în scriitor. Deși, primele lui texte sunt nereușite, robotul progresează vizibil, odată ce înțelege regulile intrigii, ale gramaticii, ale suspansului. Întrebarea e, deci, ce anume e „uman” în actul de a scrie literatură, ce anume face ca literatura să fie și să rămână un produs al speciei noastre, pe care nu-l poate face, la nivel înalt, nicio mașinărie?! Care anume e diferența între un utilaj sofisticat produs de un robot industrial și o capodoperă literară?! Diferența nu stă, firește, în gradul de complexitate, ci într-un „ceva” care poartă atât de adânc în sine atributul umanității, încât nu există șansa ca acest atribut să poată fi substituit de lumea mașinilor. Ce este acel „ceva”?! Nu poate fi memoria, căci, aici, specia noastră se află într-un clar dezavantaj. Nu poate fi inteligența, din același motiv. Nu pot fi nici capacitatea de analiză, de anticipare, de rezolvare optimă a unor probleme previzibile. În toate aceste domenii, creațiile (mașinile) și-au depășit cu mult creatorii (oamenii). În fine, dacă „ceva”-ul există, avem vreo certitudine că așa vor sta lucrurile și într-un viitor predictibil?!

Mai întâi, e bine de spus că problema literaturii scrise de mașini nu mai e demult o simplă problemă teoretică. Profesorul Philip M. Parker, de

la Universitatea din Fontainebleau, Franța, a dezvoltat un soft capabil să scrie o carte, pe subiecte bine definite, în aproximativ 20 de minute. Multe dintre cărțile scrise astfel se vând deja pe Amazon. Sistemul, „hrănit” cu date relevante, a căror complexitate depășește capacitatea de stocare a minții umane, evită plagiatul. El creează, deci, lucrări originale. E adevărat, vorbim despre cărți tehnice, despre dicționare și nu despre ficțiune. Ideea, însă, de a externaliza (în afara speciei noastre) produsul artistic numit literatură, există, nu e nouă și nici lipsită de rezultate și pași concreți.

Revenind, ce poate face scriitorul atât de bine, încât el să devină indispensabil pentru actul creației literare?! Păi, să vedem. În primul rând, observă și contemplă. În vreme ce mașinile sunt „hrănite” cu date, adică au un anume mod de a percepe lumea, artistul o înțelege dincolo de alcătuirile ei raționale. El aparține unei specii care acomodează cu lejeritate paradoxurile, non-sensurile. Adică tot ceea ce pentru mașină e dificultate insurmontabilă sau imperioasă nevoie de sens, devine pentru artist pretext pentru creație. Unde mașina caută logică și coerență, artistul acceptă că incoerența și lipsa de logică sunt elemente cu care și nu împotriva cărora lucrează. A observa înseamnă pentru scriitor tocmai a distruge sensuri predefinite, a instaura noi ordini, a investi realitatea cu o altă semnificație. Utopiile-distopiile lui Coetzee (*Copilăria lui Iisus*), trauma memoriei sau a lipsei de memorie istorică, la Kundera (*Cartea râsului și a uitării*), incursiunea în mintea unui personaj istoric ce ajunge să-și împrumute vocea unui scriitor precum Peter Ackroyd (*Ultimul testament al lui Oscar Wilde*), toate acestea sunt elemente imposibil de redus la simpli algoritmi. Observația înseamnă pentru un scriitor o stare de alertă la care participă dincolo de rațional, o stare de alertă la care participă cu nervii săi, cu experiența lui subiectivă, de netransmis, de netranspus în vreo ecuație, oricare ar fi ea.

Apoi, observația și contemplarea, împreună, duc la empatie. Uitându-se în jurul său cu ochii celui care participă la realitate emoțional, nu doar rațional, scriitorul își dezvoltă o capacitate de a comunica semenilor săi dincolo de funcțiunea primă a limbajului. El cultivă ironia și jocurile de cuvinte, intertextualitatea și simbolul, reușind un tip de comunicare emoțională. El împarte cu semenii cărora li se adresează un tip de memorie colectivă imposibil de reprodus artificial. Nici măcar roboții lui Asimov nu par a fi capabili să înțeleagă și să participe la acest tip de memorie colectivă. Ei nu pot empatiza decât algoritmic, sec, asemenea lui Data, personajul fictiv din „Star Trek”.

Există, totuși, o altă constantă a ecuației care ar putea schimba

fundamental datele problemei. S-au făcut deja experimente în care cititorii erau rugați să recunoască textul literar produs artificial și pe cel scris de un om în carne și oase. Rezultatele au arătat că mulți dintre participanți n-au putut opera o asemenea distincție. Poate că nici scriitorii participanți la un asemenea experiment nu erau suficient de creativi, încât să surclaseze programul informatic. Nu cred, însă, că asta e esențial. Mai degrabă, un astfel de experiment este pretextul unei alte întrebări: ce ne facem dacă, în viitor, omul va suferi o mutație spectaculoasă tocmai la nivelul empatiei, observației și contemplării? Ce ne facem dacă el își pierde sau își estompează tocmai ceea ce l-ar diferenția de inteligența artificială? Atunci, „organul” care l-ar face să aprecieze o capodoperă literară în dauna unei creații artificiale dispărând, nu va mai simți diferențele subtile între capodopere și simple manufacturi literare. Este, desigur, riscant să operez cu noțiunea de „cititor”, de vreme ce vorbim aici de o categorie eterogenă. Oricât de eterogenă ar fi categoria, însă, cititorul e, înainte de toate, produs social. Dacă mutațiile de care vorbesc se vor petrece la nivel social, atunci tot eșafodajul teoretic și speculativ dezvoltat în primele paragrafe ale acestui text se prăbușește asemenea unui castel din cărți de joc.

Sensibilitatea artistică, fiind un construct cultural și nu o realitate biologică, precum rinichii sau plămânii, este nu numai flexibilă, ci și volatilă. Ca orice construct cultural, ea nu are o formă definitivă și existența ei, spre deosebire de realitățile biologice, nu este imperios necesară pentru funcționarea individului. Dacă pe scara evoluției biologice, putem prevedea cu acuratețe că, bunăoară, inima sau ochiul vor continua o vreme îndelungată să fie organe vitale pentru specia noastră, în ceea ce privește sensibilitatea artistică, ea e... dispensabilă. Neîntreținută, necultivată, se poate altera, transforma, deforma... Pe parcursul câtorva generații, sub presiunea unui anume tip de model social, reflectat de școală și de valorile cultivate de familie, „cererea”, nevoia interioară de a citi un text de calitate, o capodoperă, pot să dispară. Cu alte cuvinte, dacă devenim o societate robotizată, nu e greu de presupus că vom consuma literatură produsă de roboți. Poate că omul bionic, care nu mai e demult o fantezie SF, devenind astăzi o realitate în carne, oase și... aliaje metalice, va avea drame bionice, vise și visuri bionice, empatie bionică, sensibilitate artistică bionică. E de neevitat, în acest punct al discuției, analogia cu bizara întrebare care e, în același timp, și titlul unei cărți, publicate în 1968 de Philip K. Dick: „Visează androizii oi electrice?”. Într-un viitor post-apocalitic, după un devastator război nuclear, animalele sunt pe cale de dispariție (toate), lumea fiind populată de oameni care trăiesc

cu nostalgia lucrurilor naturale. Există animale de casă artificiale, însă e prezentă nostalgia după cele naturale, acum devenite rare și scumpe. Cartea stă la baza filmului *Blade Runner* (1982). Acum aproape o jumătate de secol, deci, Philip K. Dick are formidabila intuiție de a se întreba dacă nu cumva ceea ce ține de umanitate, anume empatia, se află sub presiunea timpurilor și a tehnologiei?! Desigur, ecranizarea ratează cu grație această dilemă, prezentă în carte, inexistentă în film.

Așadar, în termenii atât de cunoscuți ai neoliberalismului, se va produce literatură de calitate atâta vreme cât va exista o anume cerere pentru ea. Dacă nevoia noastră de a simți, de a observa, de a contempla se va robotiza, atunci nimic nu pare mai plauzibil decât să ne imaginăm că literatura poate fi, la fel sau chiar mai bine scrisă de softuri, de programe informatice. E greu de crezut că lumea secolului XXI, așa cum arată astăzi, va mai permite apariția figurilor solitare de scriitori geniali care vor scrie pentru sertar o întreagă viață. Modelul uman care a permis apariția lui Kafka sau Pessoa (cu toți heteronimii lui), ca să mă refer doar la două dintre nume, pare a fi pe cale de dispariție. Capodoperele care se află deja în patrimoniul cultural al umanității nu vor avea nici ele o soartă mai bună în cazul în care tipul de sensibilitate artistică ce le face citibile, ce le dă sens, dispare sau se transformă. Dacă androidii visează oi electrice și omul bionic visează bionic, atunci nu e decât o chestiune de timp până când produsele artistice vor intra masiv în faza lor de... manufactură.

RADU NICIPORUC

PÂNDA

Becul pâlpâi și rămase aprins tocmai când nava apucă să se înscrie în traficul strâmtorii, iar luminile de pe coastă începeau să se vadă.

Timonierul îi șopti ceva ofițerului de cart și binoclul acestuia coborî atingându-i barba. Îi spuneau Motanu' pentru că noaptea vedea la fel de bine ca ziua, iar de radar nu se apropia decât dacă nu avea încotro.

Ofițerul se întoarse spre pupitru, confirmă alarma, îl trimise apoi pe timonier să-l anunțe pe șeful de echipaj, și, în final, ridică receptorul.

— Dom' comandant, semnalul de la hambar!

— Și?

— Am trimis după nostrom!

— Unde ești?

— Intru pe pasă!

— Bine, urc în două minute!

Ușa se deschise, limitatorul făcu clanc și fâșia de lumină dispăru. O siluetă de mărime mijlocie se apropie de ecranul radarului și se aplecă peste el. Apoi se întoarse spre panoul cu alarme.

— Pe Bărbuță l-ați anunțat?

— Prezent, dom' comandant!

— *Amigo*, n-ai somn? M-ai băgat la cheltuieli!

— N-am pus eu pariul!

— Stai să vedem cine-i șoricelu'! Luminile s-or fi aprins?

— Temporizat, așa cum ați cerut.

— De unde știi?

— Le-am încercat!

— Da, mă, știi! Dar *acum* s-or fi aprins?

L-am lăsat să bodogănească și m-am uitat la hambarul din fața comenzii. Câteva umbre se mișcau în preajma tambuchiului¹.

Când stabilisem planul de bătaie, fusesem de părere că oricine ar fi fost, trebuia să-l lăsăm să mute câțiva coleți. Unii se gândeau și la o poză, dar Tata-Mare le-a retezat-o:

— Poate vreți să-l ștergeți și la cur. Aduceți-l la mine, că-i fac io poză.

Trecuse aproape un an de când Mătăsică lăsase să-i scape că lui îi dispărea din buf² și imediat am recunoscut toți, și Apostol, și nea Mișu, și eu. Ne întorsesem din oraș destul de încinși și plănuisem să terminăm în noaptea aceea; se anunțase vreme proastă, iar dincolo, la Dunăre, hambarele se deschideau imediat după control și nu mai aveam cum să numărăm. Abia când plecam în voiaj cu aceeași sumă, ni se părea că ceva nu era în regulă. Nu ne pica fisa, eram mereu într-o alergătură, ne gândeam că poate berile lui moș Antonio erau de vină, și abia când am renunțat la ele am scăpat de îndoială. Gândul, însă, ne încolțise și, la ziua nostromului, lui Mătăsică i s-a dezlegat limba.

Bucuros că n-apucase să intre dihonă între noi, i-am bătut a doua zi lui Tata-Mare în canatul ușii.

O ținea deschisă, ca de obicei, pentru că voia să se dea de exemplu. „Băi, fraților – repeta la adunările echipajului –, de câte ori să vă spun că pe mare cabinele se țin descuiate?”

Stătea la birou, citea niște documente, și-și ronțăia scobitoarea.

— Care-i șmecheria? zise fără să-și ridice ochii din hârtii.

— Șmecherie cu ciorditor, am decretat pe nerăsuflăte.

— Ciorditor? făcu el și își roti scaunul.

— Da, unul care ne lucrează la hambare!

M-a privit pieziș, a ridicat din umeri și am început să-i povestesc.

— Și cum vrei să faci? m-a întrebat când i-am spus de alarmă.

Am luat o foaie de hârtie și i-am desenat circuitul. N-a avut ce să zică.

1 Locul prin care se intră, de pe covertă, în hambarele navei (*gură de om*, *chepeng* sau *tambuchi*.)

2 În argoul marinăresc al vremii, bunurile cumpărate în străinătate pentru a fi valorificate în țară.

Așa că am dat zor cu dezizolarea unui cablu și, înainte să acostăm în insulă, firul subțire de cupru era pozat, releele montate, iar Tata-Mare a trimis un timonier să scoată un colet cu stavrizi din mijlocul hambarului. Nu l-a instruit cum să facă, i-a spus doar că lumina s-ar putea aprinde mai târziu și, până una alta, să-și ia o lanternă.

— Bravo, frendule, a exclamat de îndată ce a văzut inscripția OM ÎN MAGAZIE pâlând. Poate o faci și să piue!

Iar acum stăteam amândoi cu frunțile lipite de geamul timoneriei și așteptam să apară o căciulă și o pufoaică în pătratul de lumină al chepengului.

Pe puntea de comandă era liniște. Netulburate de uruitul motoarelor sau de șuieratul vântului, luminile de poziție ale navelor se apropiau de pâlția strâmtorii. Ușile culisante se zgâlțâiau, iar când ofițerul încercă să le găsească o poziție stabilă, deschizându-le și închizându-le de câteva ori, o pală de aer rece năvăli în încăpere și câteva hârtii își luară zborul, în zigzag, prin întuneric.

— Gata!, făcu la un moment dat Tata-Mare, dezlipindu-și fruntea de geam. Motane, ai grijă, ține pe dreapta!

Se auzi din nou limitatorul de la intrare și spinarea Jupânului se proiectă pe fundalul coridorului.

Jos, după o scurtă busculadă, siluetele din preajma hambarului se făcură nevăzute, tambuchiul rămăsese deschis.

Motanul lansă o înjurătură.

Am coborât să închid chepengul și la întoarcere m-am oprit la nostrom.

Am bătut la ușă și, până s-a auzit confirmarea, am așteptat câteva clipe. Pe nostrom îl tratam cu domnu' Pavel, știind că genul acesta de adresare, deși obiceiurile vremii erau altele, îi făcea plăcere; era un om respectat de toată lumea, cu meseria la degetul mic, și nimeni, nici Tata-Mare, nici ofițerii de punte, nici mecanicii, nici marinarii al căror șef era, nu țineau minte să-și fi scăpat vreodată firea din frâu. Dacă cineva îl călca pe bățatură, își aprindea o țigară, trăgea un fum adânc și-și înfigea pupilele în ochii respectivului, fără să scoată un cuvânt. Apoi se întorcea și pleca. Iar după câțiva metri, arunca țigara.

Scund, cu brațe solide și cu un spate ce părea și mai lat când manevra bigile sau parâmele, domnu' Pavel stătea cu coatele pe masă și fuma. N-apucase să se schimbe, își suflecuse doar mânecile de la salopetă.

— Zi, domnu' Pavel, cine era?

Își sprijini țigara de marginea scrumierei și zise cu aer obosit:

— Chioru', cin' să fie?

N-aveam nevoie de altceva; i-am mulțumit și am plecat.

M-am gândit să bat la ușa lui Mătăsică, dar mi-am zis să dau întâi o raită.

La Tata-Mare ușa era închisă, iar în careuri și pe coridoare nici țipenie. M-am întors, m-am întins pe canapea și, până să ațipesc, m-am gândit la lunganul cu dinții încălecați și nasul crestă. Îl ocoliseră toți, din prima clipă, iar el se lipise de mine.

La hăivăneală însă era bun; așa strâmb și descleiat, lăsa întotdeauna în urma lui doi metri de covertă mațagonită¹ la marele fix, strângea seara gunoiul de pe punte în butoaiele rămase de la uleiuri, făcea gașe² iscusite, iar la acostări nu rata aruncarea bandulei³ cu toate că ochii nu-i stăteau bine în orbite.

Când îl vedeam cum merge, trăgând într-o parte, împins parcă de vânt, îmi era milă, dar îmi venea să și râd.

Într-una din seri, după ce-i dădusem niște sârmulițe pentru corăbiile pe care le meșterea, mi s-a părut cam plouat și l-am întrebat dacă erau toate în regulă.

— Ar fi cum ar fi, croncăni el, dacă nu mi-ar spune ăștia când pomanagiu, când oase-mprăștiat. Ce-are cu mine?

Ce să-i fi spus? Că marinarii nu se leagă de ofițeri chiar dacă le dibuiesc defectele, dar că între ei nu scapă niciun prilej să se sfâșie?

Am ridicat din umeri și l-am sfătuit să-și vadă de treburile lui.

A doua zi, Tata-Mare ne-a chemat pe câțiva în biroul lui, prilej cu care am constatat că avea nu numai tricouri, ci și cămăși, și că se putea lipsi chiar și de scobitoare.

Când intram în Mediterana, Tata-Mare era întotdeauna bine dispus. Obrajii îi luceau, proaspăt bărbieriți și tamponați cu *Old Spice*. Ne scruta, zâmbitor, cu toate că nu prea eram în apele noastre.

— Frenzilor, a zis, însoțindu-și apelativul de o bătaie ușoară, cu palma,

1 Covertă curățată de rugină cu ajutorul mațagonului.

2 Ochiul de la capătul paramei care se pune pe bintă (babă).

3 Saulă(frânghie) folosită la transferul parâmelor la bintele de pe cheiuri sau de pe covertele altor nave.

în tăblia mesei, am promis că dacă funcționează alarma și-l prindem pe mânglitor, fac cinste. Dar înainte de toate, să vă spun cum a decurs *rendez-vous*-ul

Își ridică ochii în tavan, căutând din reflex difuzorul de aer condiționat căruia încerca de câteva zile să-i mărească debitul.

L-am întrebat pe lungan ce căuta în hambar, la ora aia, și de ce tocmai acum, după escała din insulă. La care împrăștiatul a făcut ochii mari. A bombănit ceva despre colete, că voia să le aranjeze. Bun, dar de ce și pe-ale altora? l-am întrebat. Iarăși s-a holbat! N-a recunoscut, și atunci l-am pus să aleagă: ori avizu' ori să dea înapoi ce-a mânglit. A optat pentru a doua variantă. O să înapoieze în rate, aici, la mine în cabină! Așa că, Pavele, băieții să nu se mai lege de el

Apoi am trecut la altele și la Smirnoff-ul promis.

După amiaza, când am dat cu ochii de lungan, m-am făcut că nu-l vedeam vânătaia de pe obraz. În schimb, m-am lăsat asediat de întrebările lui, aseasonate din plin cu salivă, dintre care cea mai presantă părea legată de apropiata descărcare la frigorifer: voia să știe dacă se confirmase și dacă vom sta acolo cât stătusem și ultima oară.

E clar, mi-am spus, omul începe să se pregătească.

Eram, însă, ușor iritat, pentru că simțeam că mă ocolea. Știam ce-și dorea, dar ce plănuia el nu mergea chiar de la sine. Era nevoie de cineva care să-i facă intrarea, și de o tocmeală în cabina cumpărătorului, făcută de obicei prin încercarea monedei de schimb, activitate delicată căci, nebăut cu săptămânile, proprietarul creveților ajungea rapid în faza în care nu se mai putea întoarce la nava lui, și i-ar fi rămas pe cap sau, și mai rău, ar fi ajuns pe la alte cabine unde bietul pescar uita de prima, de-a doua, sau de-a treia tranzacție, și până la urmă s-ar fi bucurat de marfă altcineva, mai norocos sau mai grijuliu.

Nu știa nimeni cum intrase lunganul în legătură cu mafia lipovenilor, dar la întoarcere constatam că nu exista pescador să vină la descărcare și să nu întrebe cineva de el, sau să nu fie chemat la copastie de vreunul dintre pescari. Oamenii nostromului bombăneau și nu-l anunțau, căci îl socotiseră din primele zile un concurent nedorit, chiar dacă Oase-împrăstiate se zbătea să le plătească și lor datoria. Doar fuseseră părtași la coletele lipsă și câțiva dintre marinari, nu doar noi, cei care-i promisem în ascunzătoare fără prea

mult entuziasm. Cu tot consemnul, oamenii nostromului nu aveau ochi să-l vadă, și-i făceau zile fripte cu orice prilej.

— Bă, Chiorule, ai avut noroc cu Jupânul, că altfel te învățam să înoți, îi aruncase unul în timp ce trăgeau la parâme și șpringuri¹.

Lunganului părea, totuși, să nu-i pese și, de câte ori ieșeam pe punte, îl vedeam gâfâind ca un copoi, trecându-și cu un socar², dincolo, la pescador, sacoșa de rafie plină cu sticle de vodcă, apoi trăgându-și înapoi, cu aceeași funie, prețioasele fructe de mare.

Într-una din zile, mi-am făcut de lucru în timonerie și l-am găsit acolo pe Tata-Mare; privea, amuzat, spectacolul celor două traulere ce-și descărcau peștele congelat în hambarele noastre.

— Ai văzut? m-a întrebat în timp ce mă apropiam de hublourile mari, dreptunghiulare. Păsăroiul tău le dă clasă la toți. Aleargă dintr-o parte într-alta cu picioaroangele lui, dă din coate, îi împinge pe unii, îi apostrofează pe alții, se bagă în față, îi dă pe toți la o parte... N-am mai văzut așa ceva!

M-a deranjat chestia cu „păsăroiul tău”!

— Dacă e „al meu”, de ce m-a belit?!

Tata-Mare și-a scos din tabacheră o scobitoare nouă și și-a înfipt-o în colțul gurii.

— Crezi că știa? S-a uitat și el pe hublou și a văzut niște pufoaice intrând în hambar. Le-a așteptat să iasă, apoi a intrat după ele, și urmele de promoroacă l-au dus unde trebuia. A răscolit puțin și a mutat câteva mai încolo. Mare brânză! În juma’ de oră v-a rezolvat!

Și, expunându-și teoria, ochii îi scăpărau!

— Poate nu se uita, ci pândește! Văd că-l admirați!

— Îl admir pe dracu’! Ne-am pricopsit cu el pentru că l-a pus gaia pe Manole să se certe cu polițaiu’ de la poartă!

De câte ori își amintea de Manole, i se întuneca privirea și trebuia să fiu cu băgare de seamă. Tata-Mare își croșetase un echipaj pe gustul lui, iar dacă vreunul dintre noi se poticnea, se bătea ca un leu să-l scoată basma curată. Cu Manole însă a dat-o în bară și rana îi supura. Timonierul său favorit intrase în colimatorul unui polițai din port, iar când i-a căzut acestuia în mână – ceasul rău făcuse să aibă și câțiva dolari prin buzunare – n-a fost chip să fie

¹ Parâmă întinsă de la prova sau pupa navei spre centrul ei.

² Saulă sau socar – frânghie de grosimea unui deget, de uz curent la bordul navelor.

anulat procesul-verbal scris pe loc și intrat pe circuitele cele mai otrăvite ale vremurilor.

Tocmai atunci, lunganul își săltase pe umăr două colete și intrase cu ele pe ușa rufului ce adăpostea compresoarele frigorifice.

— Uită-te și tu ce poate să facă! zise Tata-Mare.

Într-adevăr, treizeci de kilograme pe fiecare umăr, fără poticneli pe drumul de la copastie până la cele două trepte de la intrare, apoi câțiva metri până la tambuchiul din uzină, de unde coletele erau coborâte în hambar, și asta de câteva ori pe zi sau pe noapte.

Mă uitam cu sentimente contradictorii la omul acela pe care doar iluzia deculpabilizării părea să-l țină în viață, și mă întrebam când apuca să se hrănească și să se odihnească de vreme ce, când aveam nave în borduri, alerga fără încetare pe covertă.

De slăbit nu mai era de unde, nasul i se coroiase și mai tare, ochii îi sticleau în fundul capului, iar dacă stătea în bătaia vântului, salopeta îi fâlfâia pe trup ca un drapel.

Când m-a rugat – nereușind să-și ascundă viclenia primitivă sub umilință – să vorbesc cu frigotehniștii ca să-i primească marfa în locul privilegiat de la uzină, mi-a râcâit la ușă cu unghia lui ca un cioc de erete. Stătea în prag, împingând cu palmele în ușorul ușii, iar când vorbea, își trăgea nasul, cum fac copiii când plâng.

I-am promis că-i pun o vorbă bună și l-am întrebat cum va fi la vânzare.

M-a privit cu albul ochilor, apoi și-a dezvelit dinții îngălbeniți, într-un râs de dement:

— N-am treabă, nene... ți-o vând și p-a matală!

Bietul de el! Era pe altă lume: nu știa că acostarea se făcea la o dană controlată de niște afaceriști foarte bine organizați, că Paco, șeful lor, cu care mă știam de la primul voiaj în insulă, mă întreba ce cantitate totală, pe sortimente, exista la bord, îmi lăsa banii și-mi spunea la ce oră venea camionul frigorific să ridice coletele. Atunci, din echipaj, nu trebuia să apară nimeni pe punte, trei-patru spanioli transferau marfa pe covertă, și de-acolo mai departe, cu macaraua de chei, la camion. În patruzeci de minute, maxim o oră! După care echipajul trecea pe la cabina mea, și, pe baza listei cu cantitățile declarate, le achitam pesetele. Amărâtului nici nu-i trecea prin minte că operațiunea se făcea la vedere!

Fapt e că, nefigurând pe listă, marfa îi rămăsese nevândută! A înșfăcat, derutat, o brichetă de calamari și și-a rupt pîngelele până când a reușit s-o vîndă la un bar din cartierul curvelor. Dar restul? Ce va face cu calamarii și cu creveții în țară? Erau prea multe colete ca să fie vîrâte în cambuză, și, chiar și așa, când se făcea aprovizionarea și veneau jumătățile de porc, carcasele de vită și găinile congelate, unde urma să le mute pe ale lui? În hambarele goale? La Alimentara?

N-a aflat nimeni cum își făcuse rost de parale pentru următoarea investiție și cum de nu s-a plîns nimănui, nici măcar mie. A înghițit, pesemne cu noduri, când și-a văzut coletele scotocite pe chei de docherii căroră nu le venea să creadă, la fel cum tăcuse mîlc și la întoarcerea în zona de pescuit, când, după ce-și vîrăse nasul unde nu trebuia, unul dintre marinari îl pofti să spele putina folosind un apelativ în premieră:

— Măi, nea Crevete, poate ai treabă și te rețin!

După voiajul acela începu să-și achite ratele, să nu se mai agite la copastie, să accepte ostilitatea tot mai scăzută a nostromului și a oamenilor săi, și, în general, să-și stabilească alte raporturi cu cei din jur, astfel că a fost o surpriză să-i văd într-o după amiază de duminică dinții galbeni și strâmbi și privirea pierdută, în timp ce pîndea – cu șlapul în mînă – un carcalac sau poate un scorpion rătăcit pe bordaj, în soarele ce scăpăta.

TIMPUL POSIBIL

Bătrânul a trecut binișor peste nouăzeci, dar tot mai poate să stea rezemat între perne și să mănânce miez de dovleac copt pe vatră și bine stropit cu vin îndulcit. Pe tăblia metalică a patului, scrie cu deslușite caractere gotice *Silber Schlüssel Wien*, iar deasupra, pe peretele unde odinioară se afla candela, veghează de-o jumătate de secol ceasul vienez cu pendul, care-i vestește cu solemnitate armonioasă fiecare oră și fiecare jumătate de ceas, rătăcite miraculos prin iatacul cu lumini fluctuante și cu sonorități de ghioc, al copilăriei mele. Pe vremea aceea, niciodată prea-îndepărtată, pe peretele alb, unde-i acum cutia din abanos sculptat, a orologiului, se afla o candelă albastră cât un pumn de fetiță și-o icoană de-o palmă, cu rugăciunea din grădina Ghetsimani.

Acum, deoarece nu vin niciodată cu mâna goală, i-am adus bătrânului meu o pereche de ochelari cu dioptrii extreme, care par niște misterioase instrumente pentru explorarea abisurilor subacvatice și-o copie de înaltă rezoluție după o fotografie Rador, miraculos rătăcită prin arhivele reunite ale Agerpress, consultate la-întâmplare, de mine, pe site-ul rău ghiftuit al proiectului Gutenberg. Orișicum, nimeni, nici măcar ăla care-a făcut-o, dacă-a făcut-o vreodată, nu mai știa că există o poză cu ceea ce se întâmplase la hotelul Rex din Mamaia, în noaptea aceea, istorică, de la 23 august 1944, când ne prinsese miezul nopții în oborul din Constanța, unde bunicul meu Ezarhu încercase să vândă o pereche de boi mocănești, pentru arătură, crescuți liber pe grind și cântărind mai mult de-o tonă fiecare. Bătusem drum lung, prin Năvodari și Mamaia, dar inflația explodase descurajant, iar bătrânul, știind foarte bine ce fel de marfă vinde, nu se înțelesese cu nimeni la preț, hotărât totuși să-aștepte o ofertă reală, din moment ce se zvonea pretutindeni că vin rușii și că toate animalele vor fi luate cu japca, pe la colhozuri.

– Ia, să nu mă-orăcăi pe mine-acum, ca să mergem acasă, că tot tu mi-ai făcut capul ferfeniță, să te iau la oraș!

De parcă eu aș fi putut să știu ce mă-așteaptă, când toți oamenii adunați acolo ședeau, iată, cu gurile căscate, ca moartea la dentist.

Iar ceasornicu-acesta, care ne schimbase tuturor modul de-a trăi, fusese, mai mult ca sigur, părțica mea nesperată, din ceea ce lumea-n care făcusem ochi refuzase sistematic să-împartă cu mine, căci tocmai împlinisem vârsta de grație și-acesta fusese singurul meu cadou.

Chiar dacă, imediat după miezul nopții, s-a dovedit cu vârf și-îndesat că nici tata mare nu știa prea bine la ce să se-aștepte, atunci când s-au înălțat peste pământ și mare, cele două sau trei detunături prăvălite și rostogolite-apoi în lungi ecouri terifiante și când tot orizontul dinspre Tașaul și Capul Midia s-a făcut limbă de foc, cutreierată de făclii zburătoare, de tăciuni rubinii și de stele incandescente:

– Gata, frate, a strigat cineva, au trecut rușii Prutul, iar nemții din toată Dobrogea se pregătesc să-o ia la dula, dându-și foc la valize și călcându-se pe jambiere, ca să se-întoarcă mai iute la berea, cartofii și nemțoaicele lor.

– Și cum o să le povestesc eu, la boii mei toată tărășenia asta, a zis tata mare, în cele din urmă; bucuros, se pare, că nu mai trebuia să se despartă definitiv de ortacii blânzi și devotați, pe care-i adăpase și-i scărpina-se-între coarne cu mâinile sale, încă de pe când abia uitaseră să mai sugă la vacă. Las' că-o să-i duc pe undeva, prin ostroavele de la Zmeica sau Golovița și se vor descurca ei, după cum va trebui să ne descurcăm și noi, prin ajutorul Domnului sau prin delăsarea aproapelui. Chiar dacă, din vechime, se spune că, mai înainte de toate, ar trebui să te ferești de dracul îmbrăcat în haine de om și de prietenia rușilor.

După care, hai-ho și prr-prr, îi legase pe-amândoi, de oblonul din spate-al căruței și-o luasem, cu Simon la șleaurile cailor, înapoi, înspre casele noastre, câte vor mai fi rămas pe temeliile lor, fiindcă spre nord, exploziile se țineau lanț, iar cerul era o mare de flăcări în fierbere. De aceea, până când am ajuns în viesparul, forfota și halimaiul de la fostul comandament german din Mamaia, pe cerul sângieru, dinspre Midia, şuieraseră tot felul de tiribombe și de șrapnele fulgerate, ca la judecata de-apoi, umflându-se în clocotitori balauri de fum și de foc, pentru că nemții-n retragere pusese războiul foc la depozitele de muniție și la o mare parte dintre documente și materiale. A doua zi, de pildă, la bateria Werner, într-un buncăr incendiat numai pe jumătate, Pavel și Simion care nu dormiseră nici o singură clipă, aflaseră o fierbinte casă de bani, în care, desfrecând-o după ore de trudă, descoperiseră teancuri peste teancuri de bancnote; miliarde de miliarde și miliarde, de-ți luau mințile; dar care, carbonizate, se prefăceau în cenușă la cea mai mică atingere. Până și respirația grea de uluire și dezolare a celor doi spulbera delicat desenele și relieful subtil al elementelor de siguranță.

În noaptea din ajun însă, numai după ce-am părăsit orașul și ne-am abătut cu căruța noastră-înflorată pe drumul de nisip și de scoici de pe plajă, am înțeles că istoricul hotel Rex, perla Balcanilor, părăsit în grabă de comandamentul german, era acum prădat cu lăcomie isterică de goangele nesățioase ale mahalalelor constănțene și-ale satelor din împrejurimi, urmașii lui Malene, Mafoame și-ai unor lungi generații de haramini veșnic flămânzi. Iar asta, în forfota tropotită, nesățioasă și chirăită a tâlharilor de ocazie care năvăliseră-n camerele hotelului părăsit, ca să se-aleagă, fiecare, cu ce s-o alege.

– Mă băiete, zisese bunicul, fără să coboare din car, dacă ți-a fost scris să mori înghesuit la pomană, atunci acolo-ai să mori... și pace bună!

Se-adunaseră fără veste, ca muștele pe colivă, pleșcari din toate localitățile învecinate, jefuind sistematic tot ce le căzuse la mână. Spărseseră vitrinele cu obiecte de lux, oglinzile grele, venețiene, ca să le împartă mai ușor, sfâșiaseră perdelele și draperiile, desfăcuseră podelele, paturile gravate-n complicate modele florale, ventilatoarele, lămpile mari de cristal, vesela cu chenare-aurite, dulapurile și șifonierele din lemn de trandafir sau de nuc auriu și chiar pianinele Weltmeister la care se cântase până de curând Vivaldi, Schubert, Rameau și Bach, dar la care, oricum, nu mai știa să cânte nimeni. Apoi, smulseseră clanțele, tablourile, jardinierele, gresia și ramele albe ale ferestrelor... Iar peste tot, călcai pe haine, cearșafuri și prosoape boțite – multe, violent sfâșiate pentru că nu ieșiseră la-împărțeală. Tanti Pizza Tarlacu, rătăcită și ea pe-acolo, ca noi toți, smulsese, numai ea știa cum, bideul din porțelan imaculat al unui vecu, pe care-l ducea grăbită și înspăimântată înspre căruța lor, după ce-și găsisese totuși puțin timp, ca să-l așeze într-un colț al gazonului și să-l încerce tacticos, adunându-și fustele de jur-împrejur: Ehehe, altă treabă! Căci toți ceilalți se repeziseră după pradă prin clădirea deja pustiită pe jumătate. Pe când o băbuță sfioasă aflase cu chiote de groază că tocătorul pentru usturoi pe care-l mângâia, sedusă de perfecțiunea formelor, era, de fapt, o grenadă nemțească, cu coadă. Mai ales că mai avea vreo trei în poala suflecată a fustei.

Deci da, domnule, ceasornicul cu cântece fără asemănare, care-a stat apoi la mare cinste pe peretele din camera bunicului meu, eu îl recuperasem. Și trebuie să recunosc totuși că acum îmi place mult mai mult de cuvântul acesta: re-cu-pe-ra-re, dacă mă gândesc la realitatea momentului de-atunci, când, zăpăcit de vraștea îmbulzită-a mulțimii, mă rătăcisem de la bun început, pe-o alee abandonată și ghimpată străjuită cu tufe spinoase, de trandafiri feroce, ca să mă-împiedic aiurea de-o ditamai bocceaua din cearșafuri și pături, de

unde fanfara împăratului Franț Iosif tocmai suna solemn schimbarea gărzilor austriece, la concurență cu cocoșii veseli din Mammanchioi. Iar orologiul acesta, al nostru, întreg, fascinant și cu chef de cântece era chiar acolo, între plasele de țepi, protector îmbrăcat în bulendre – întrucât, se pare că cineva mult mai prudent îl pregătise de ducă, ceva mai devreme și-l abandonase-n zona asta sigură, cu gândul să-i facă picioare ceva mai târziu.

– Stai, strigase Pavel, sărind din căruță, pe când mă-apropiam cu ochii ascunși în dosul cadranului, stai să nu-l scapi, că ăsta-i odor împărătesc și fără de preț!

Iar asta, chiar în momentul în care ceasul din brațele mele, înfășat acum doar în pânza de voal a unei ferestre regale, a cântat limpede, solemn și armonios de trei ori, anunțând parcă întruparea aievea a prințesei din vis, care se ivise neverosimil pe mozaicul bătut în romburi și cercuri din capătul scărilor înmărmurite sub cele patru coloane perfect cumpănite, de templu grecesc. Ședea acolo, suplă, înaltă și plutitoare, fără să vadă, pesemne, forfota din jur și fără să fie văzută. Era minunat îmbrăcată într-o mantie din catifea neagră, larg decoltată pe umărul drept, ca să lase să se vadă o parte a rochiei sale din voal purpuriu, brodat în fire de aur, care se desfăcea apoi în evantai generos și volatil, pe brațul princiar sprijinit de cordonul țesut în lăcrămioarele de mărgăritar și-n stelutele de-argint al unui Ordin regal. Deasupra sânelui drept, din care se vedea îndeajuns de mult, ca să-ți poți imagina grădinile veșnice-ale desfătării, era cusută o corolă de petale artizanale, pentru a da mai multă strălucire și relief unei broșe dintr-un singur diamant azuriu. Nu mai aveam, în clipa aceea magică, nici cuvinte și nici vedere. Mă-apropiasem prea mult și mă opriam sub trepte cu ceasornicul meu negru, strâns cu grija înecatului, sub brațul drept și, probabil, cu gura larg căscată, tot ca un înecat:

– Cam incomod, a râs ea, dar tot m-aș bucura să știu cât e ceasul.

– Adineauri, a terminat de bătut ora trei..., ora trei..., ora trei...

Între buclele platinat, de film mut, chipul său, modelat în formă de inimă părea alb-adumbrit de paloarea seculară a sângelui său albastru, aproape gri eterică, în jurul ochilor mari, verzi și mirați, deși forma de inimioară a buzelor era intens subliniată cu ruj rubiniu.

– Nu se poate, a surâs ea îngăduitor, ducând brațul la tâmplă, ca atunci când stai rezemat afabil de cristalul fumuriu al unui bar de lux. Avea la încheietura pumnului o brățară din mai multe cercuri sinuos spiralate-între ele, cu aur galben și roșu, argint, zirconiu și platină, în vreme ce ochii din safire ai diamantului central păreau să mă studieze foarte atent

– Nu! nu se poate, pentru că era deja ora patru și-un sfert încă de când-

am plecat eu, de la Cazinoul de pe plajă. Am traversat doar culoarul dublu din hol, ca să-ajung la șoferul meu care mă-așteaptă de-aseară în parcare iluminată, de pe marginea lacului. Acolo, între felinarele de grădină.

Eu însă abia acum încep să-înțeleg că eterica Prințesă-a zorilor, încerca doar, cu distinsă nonșalanță, să sugereze că ea nu era una dintre damele de companie ale nemților, care fugiseră primele, când ordonanțele ofițerilor începuseră să împacheteze și să se-agite.

Nici nu părea o damă de companie, de fapt, ci, mai degrabă, sufletul întrupat al hotelului regal, care prin eleganță, splendoare și sobră maiestate, adusese multă glorie litoralului românesc, într-o vreme când surorile noastre de *geantă* latină nici nu-și mai aduceau aminte dacă aveam și noi ieșire la mare.

– Ia să vedem noi ce-i aici, zisese bătrânul ridicând poza în fața ochelarilor săi telescopici. Și zici că era unul de la ziare, pe-acolo? Eu nu l-am văzut, așa cum nu văd mai nimic nici prin poza asta, a ta. Ce-i asta, de-o pildă!?

Cam pe jumătate, are dreptate, în fapt, pentru că poza, păstrată miraculos prin arhivele ziarului interbelic *Farul*, de care nici redactorii săi nu-și mai aduc aminte, intrase deja-n boala frunzelor de toamnă – căpătând culoarea aceea de sânge stricat a fotografiilor vechi; plumburie și veștedă, ca panglica de pe morminte. De aceea, după ce-am descoperit-o cu senzația terifiantă a unui sacrilegiu, îmi păstrasem o copie în *My Pictures* și mă adresasem apoi unei societăți specializate în recondiționare digitală, rugându-i să facă tot ce-i posibil pentru a obține o rezoluție superioară. Numai că aproape toți lucrătorii de-acolo s-au declarat depășiți de modul neglijent în care fusese păstrat exemplarul acela al ziarului, care ajunsese-n arhive, ofilit, spălăcit, îndoit, ruginiu și pătat.

– Păi, ia stai, strig eu chiar în urechea bătrânului și bat cu degetul în reproducerea A4, ori vrei să spui că nici ăsta nu-i hotelul Rex!?

Sigur că acela era hotelul Rex, deoarece, după cum era de așteptat, cel mai impunător și mai deslușit, printre funigiei gri ai pozelor de ziare vechi, se vedea totuși hotelul – un adevărat palat pe-atunci, cu solide, dar suple coloane antice, deasupra intrării și cu coroana regală-n partea cea mai de sus a donjonului central. Iar aici, în dreapta, unde bănuiesc că-s eu însumi, ar putea să fie-n realitatea cernită a pozei doar o tufă ornamentală sau un pitic de grădină, primul din această parte a lumii, pe vremea aceea. Iar fața-asta lividă, cu ochii de jur-împrejur și cu gura strâmbă-n ambele părți, ar putea fi doar cadranul ceasului vienez cu pendul, pe care-l țineam strâns în brațe, în

vreme ce toate corzile, gongurile și barele muzicale din interior se revoltau într-o forfotă disonantă, alunecând dinspre tonurile chirăite de zaiafet, înspre solemnitatea cavernoasă a catedralelor părăsite.

Acum, de exemplu, sunt convins că obiectivul fotografic s-a deschis chiar în minutul când ceasornicul din brațele mele a cântat limpede, solemn și armonios de trei ori, iar eu, șobolan la cașcaval, întorcându-mă speriat, ca din somn, am visat că zăresc o Zână-a Zorilor, care nu-apare totuși în poza asta, chiar dacă, după prelucrarea electronică, am căutat-o în mod repetat, cu o lupă de filatelie, așa cum m-am căutat și pe mine, la început, deoarece cutia rezonantă, din abanos înflorat cu daltă măiastră, a orologiului mă acoperea aproape complet, de la frunte până-n genunchi, oglindind în valuri fugare, pe fețele sale lăcuite ca sticla, incendiile clătinate-ale depărtărilor:

– He, he, he, a râs tata mare, foarte mulțumit de ochelarii săi de scafandru, asta trebuie să fie Aneta lu' Goangă, cu lamp-aia din porțelan chinezesc, pe care i-a spart-o calul, când a așezat-o lângă căruță, ca să-i caute un loc mai sigur, prin fân. Apoi, mă băiatule, să știi tu, că cine-a făcut poza asta, chiar atunci, la jaf, a făcut-o! Noroc că noi trăsesem caii mai spre ghiol, pe sub sălcii, ca să mai ciupească și ei vreun fir de iarbă, ceva. Că ei n-aveau nici umbră de vină, da' tot tremura pielea pe ei, săracii!

Vau!, au!, auuu!, a fredonat în ecouri melodioase ceasul din perete, când, pe peretele celălalt s-a deschis sfios ușa odăiței, ca să se-arate o domniță din cununi de soare și din lapte de lună. Purta niște fote oliv, cusute-n râuri purpurii și-n stelute de-azur, iar cămașa din pânză topită părea delicat presărată la-întâmplare cu floricele de sângerel sălbatic și de lăcrămioare perlate. La cât se putea ghici în lumina săracă a încăperii, toate formele ei păreau atât de dumnezeiesc șlefuite, încât femeia eternă de dedesubt încă își mai sugera farmecele soiului său, seducător și rotund lustruite în marmura translucidă a zilei dintâi. Iar, la prima impresie, ținând cont de lujerul grațios unduit al gâtului și de turnul de-o șchioapă al buclelor fastuos spiralate deasupra frunții, părea chiar puțin mai înaltă decât mine, care, topit deja de sunetul cu armonii polifonice-al ceasului, visam cu ochii deschiși, amintindu-mi fluctuant de șobolanul adormit în piele de aur, ceea ce nu era decât o reverie aleatorie a faptului că agențiile franceze de presă alintaseră agenția noastră, Rador, când cu sigla ironică *Rat d'or*, când cu sarcasticul *Rat dort*, după dispoziția de moment a beneficiarului.

– Nu poate să fie chiar ora pe care-o spune-acum ceasul acesta, a zis minunea-înflorită în prag, după ce-a așteptat smerit, ca să se stingă definitiv și ultimul sunet. Atunci am băgat de seamă că la-încheietura pumnului drept

avea o brățară migălos împletită-n inele, din mai multe lujere vegetale; galbene, roșii, argintii, sinuos spiralate-între ele.

– Păi de, măi fată, a spus cârcotaș tata mare, poate că nici umbra bățului pe care l-ați bătut voi pe marginea șanțului nu arată mereu ora exactă.

Ea doar a zâmbit invers; cu colțurile gurii coborâte, adică, și a ieșit somnoros, călcând rar, princiar, ca și cum se ivise premeditat pe-acolo, numai și numai ca să-asculte cântecul imperial al orologiului nostru. Dar când a deschis larg ușa, am auzit încă o dată cum marea se zbuciuma-n spume pe pietrele de sub malurile înalte ale Capului Midia și, imediat, vreo două sau trei tunete explozive, de vară, prăvălite și rostogolite în lungi ecouri, succesiv detunate între mare și cer.

– Ia fii atent, a șoptit bătrânul, bătând cu unghia-n cartonul fotografiei, ce-i asta albă și încoronată de-aici?!

– Păi asta era statui-aia cu Venus, ieșind din spumele mării. Aia din marmură, bre, pe care-au săltat-o comuniștii, apoi, când ziceau că-o reprezintă conspirativ pe regina Maria; dușmanul pervers al clasei muncitoare.

ION POP

ALEXANDRU MIRAN ÎN „GRĂDINA EMBLEMELOR”

Despre poezia lui Alexandru Miran s-a scris nedrept de puțin, trecându-se superficial și neglijent peste o valoare certă a poeziei „neomoderniste” românești. În postfața la antologia *Casa de lemn* (1983), Nicolae Manolescu îl calificase drept „un poet extraordinar”, surprinzându-i, într-o formulare concisă, însă îndeajuns de cuprinzătoare, principalele atribute: ”E vorba de o poezie esențial livrescă, ceremonială și chiar solemnă (în solemnitatea ei plutește și câte un grăunte de ironie), iubitoare de normă (și de normalitate), hrănită de o fantezie lucidă și grațioasă (mai înrudită cu reveria decât cu visul abisal romantic), nedispreguind în limbă artizanatul subtil” (v. *Postfață* la vol. *Casa de lemn*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 274). Autorul era plasat în tradiția modernă a poeziei, pe linia parnasian-simbolistă, cu trimiteri la un Mateiu I. Caragiale din *Pajere* ori la Ion Barbu, Doinaș, Radu Stanca, notând și capacitatea de identificare și modelare a subiectului liric cu mari repere ale liricii și cugetării antice, orientale și din Occidentul european, într-un discurs diversificat în care conceptualul și sensibilul fac casă bună. Un eu liric depersonalizat, mai curând generic, ar corespunde acestei poezii calm-meditative, iubitoare de reflecția detașată stoică și vizând generalul, atrasă de stilizări ale imaginii și de concentrarea gnomică a expresiei.

Că poetul se simte în largul său în universul cumva definitivat în embleme și stampe al veacurilor îndepărtate se vedea limpede încă în primele sale versuri, supuse unei stringente discipline formale, din *Adevărata întoarcere* (1968). El reconstitua aici mai degrabă posturi ale unui personaj – Pastil - în care se asociau într-o sinteză expresivă o multitudine de măști împrumutate din tradiția culturală, precum cea a „saltimbancului rătăcitor” ori a trubadurului, cu o explicabilă înclinație a „viziunii” spre tiparele consacrate: peisaje și arhitecturi convențional „medievale” – castele, donjoane, ziduri de piatră,

zăbrele de închisori glaciale, halebarde, lespezi, grădini, iatacuri, chilii, „amfore cu grâne” și câte o „luntre cu lumini aldine”, ori o caleașcă - compun ambianța versurilor, în care se mișcă alter-egoul poetului, făpturi mai puțin de carne și sânge cât proiecții ale unei reverii poetizante, în care visătorul liric stă alături de opusul său, rațional și rigid-dogmatic, numit Versatil: „Pastil și Versatil din întâmplare / S-au întâlnit în casa lui Cutare”; formulă suficientă pentru a sugera tocmai impersonalitatea protagonistului și caracterul generic al umanității ce populează textele.

Alexandru Miran se arată de la început meșter în astfel de jocuri ale ipostazelor, cum artizan este, într-adevăr, și în articularea discursului ce asociază cuvinte și sonuri recognoscibile în poeme de mult citite, cu vocabule prețioase, cerând Dicționarul, amintitoare de cristalinele armonizări de pe vremea lui Leconte de Lisle ori Hérédia și trezind posibile trimiteri la jocurile similare din poezia confratelui român Leonid Dimov. Face aceste operații de îndemânatică manevră verbală cu o evidentă detașare, controlându-și reacțiile afective și părând preocupat într-o mult mai mare măsură de găsirea formulărilor celor mai pline de culoare și muzici. Le și găsește de cele mai multe ori, mai ales în ciclul inaugural, *Pastil*, ce pare mai nou decât cele care-i urmează în volum. Neologismul din depozitul științific, de pildă, e convocat în vecinătatea arhaismelor și a rostirilor regionale. Un personaj se poate chema Magister Egonobilus, purtându-și definiția în nume și exprimându-se așa: „Te-ai prins în țarcul selenar, ciudate cavalier / și logaritm anihilat al marelui mister”, - după ce ni se propusese o secvență ludică, de mimetism folcloric și infantil savant alcătuită, cu adieri de magie balcanică dinspre *Isarlık*: „Ieși, Împăratule, de zor / din Mănăstirea-ntr-un Picior, / că vine Puia-Gaia! Hai, / să-i umplem gușa cu mălai / cu mânătărci și cu sacâz. / Să-i tăvălim trupul balcâz / în șapte albi cu crohmal, / să nu mai croncăne prin vis / din hăul ciocului deschis. / Fetițe galeșe, prelungi, / feciori de crai boiți în dungi / mișcați-vă-mprejurul meu, / rotilolau, rotiloleu, / căci osiile cântec dau, / rotiloleu, rotilolau / Săltați c-un biet soitar zurliu / născut pe vremea lui Târziu / crescut azivară gol și șui / spre bucuria nimănu...” Ca să preluăm tot o expresie barbiană, autorul acestui volum se complace, cu grație și seninătate a privirii, într-un fel de „slavă stătătoare”, care e cea a armonioasei comunicări, sărbătorești în felul ei, cu mai toate limbajele poeziei „înalte” și „pure”, „neomoderniste”, nu-așa: își așează personajul în ipostaze generos-visătoare, își modelează viziunea în tropi consacrați, uzează de imagini cu prestigiu sigur în istoria poeziei, apelează la convenții culturale de același calibru, dar o face cu o libertate deplină, cu o ușurință ce nu ține de lejeritatea atingerii

de suprafețe, ci invită la reflecția gravă și la descifrarea unor sensuri de adâncime a trăirii. Discursul său liric poate fi animat deopotrivă de „gânduri de truver”, și atunci apare în spațiul poetic ”Doamna Mors”, „numele scump al unei flori”, amintirea livrescă a Monnei Vana, într-un context verbal de o anume prețiozitate, pe măsura nobleței referințelor cărturărești: „În ziua[-a] treia logosul nebiruit / îi fu străpuns catalaunic de săgeți”; sau, evocând în versuri tradiționale de gust parnasian-clacisizant, un „Diomede musulman” pe nume Ibn Said, se dedă stilizărilor corespondente: „Măine-n oază, rouă clară, vei sorbi din cupe verzi, / îmbiatele gazele vor veni să le dezmierzi, / fremăta-vor din elitre moi versete de Coran” – nu înainte, însă, de a fi introdus, alături de versuri de o plasticitate din aceeași arie figurativ-decorativă, conturând iureșul unei bătălii de cruciadă, elemente de vocabular neologic, foarte modern, „prețioase” și ele în context, subliniind atitudinea de detașare pe care o reconstituire de tip muzeistic o îngăduie, fără ca asemenea inserții să poată apărea ca stridente de ordin stilistic: „În zadar lăsară noapte liliecei largi din străni. / Lumânări de faimă tristă pâlăpăiră prea târziu / requiemului de obște, morților cu trup mlădiu. / Violete-n astrohartă, calmul pururea sincron / se rotea lin împrejurul meu, plăpândul omicron”... De-ar fi să căutăm un model pentru o astfel de poezie de reconstituiri „arheologice” și livrești, numele cel mai apropiat ar fi, la noi, un Ion Pillat, cel din *Visări păgâne*... Ceva mai convențional-poetizant e aici ciclul *Preludii* și celelalte – cu „diadema gândului”, „dor de veșnicie”, „cununa dragostei”, „tragicul înstrăinării” etc. – care țin, s-ar părea, de o vârstă ceva mai imatură a scriitorului. Ca propoziție programatică, e de notat, din grupajul ce dă titlul cărții, un vers precum: „Niciun prilej afară din Orânduire” - soi de deviză pe care poetul o va respecta fără nicio excepție, el fiind un slujitor de ritualuri, supravegheate totuși de conștiința artizanală.

Nevoia de repere cărturărești puse în serviciul propriei construcții lirice se simte puternic și în *Locul soarelui* (1971), suită de compuneriordonate cuminte în jurul semnelor zodiacale reinterpretate, cu inserții de mici poeme reflexiv-meditative ce nu se raportează strict la figura evocată de harta simbolică celestă. Limbajul poetic nu iese aici din sfera de reverberație a modelelor ”clasice”, imagistica e prea convențional-poetizantă („berbecele domnește peste plai, / între genuni / în freamăt de minuni / aprinse-n dulce-alai”, „minunea ce domnea / în taina veșnicului El”, câte un simbolist „cântec dinspre mare”, poetul „cântând pe corzi de bun-rămas, / pe harfe de mătăasă”, Leul din același catalog astral e văzut „trecând neabătut ca un arheu / pe la izvorul veșniciei”, Fecioara e un convențional „trup de rouă și de cânt”...). Mai în

largul său pare a se simți poetul atunci când îmbracă veștminte antichizante, ca în amplul text dramatic *Moartea Penelopei* (1973), unde ni se propune, de fapt, mai degrabă suită de monologuri doar aproximativ interferente cu cele ale protagoniștilor: desigur Penelopa așteptându-și soțul rătăcitor pe mări, rapsodul Melathios evocându-i, îndrăgostit ca de o proprie himeră, iubirea și moartea, dar și figurația tradițional-mitologică (Nereide, Naiade...). Preluarea modelului retoric din tragedia greacă e de efect, textul capătă un accentuat aer de meditație asupra marilor probleme existențiale, într-o dicțiune ceremonios-ritualică, uneori în tonuri de imn (adresat lui Phoibos-soarele ori Athenei). O intervenție a lui Melanthios, în preajma Penelopei, oferă un repertoriu tematic al acestor reflecții ritualizate, în care cugetarea capătă răsfrângeri simbolico-metaforice: „A iubi dincolo de margini ceea ce devine întruna. / A iubi ceea ce oglindește asemenea lacului. / A rupe amintire din piatra cea mai tare. / A numi sufletul verigă din marele lanț. / A nu sparge amforele, pline sau goale. / A nu vorbi despre ceea ce n-au înțeles alții. / A sfârși toamna prin mirare și totul prin uitare de sine”...

Tonalitatea de ritual evocând și invocând legăturile secrete cu elementele și cu generațiile succesive trece armonios în cele două volume de *Cronică* (1977, 1979). Locul simbolic al rostirii poemului devine „casa de lemn” cu „suflet păduratic” așezată statornic între efigii, „păpușile de argilă” frământate după ploaie, treceri printre snopii de grâu, sub vegherea înțeleaptă a „bufniței casei”. Un fel de pomelnic al reperelor fundamentale la care se raportează poetul și poemele sale deschide cartea tocmai sub semnul acestui echilibru senin al stărilor de spirit, în esență calm-contemplative, predate în voia firii, dar și a cărților: „De la Pavel păstorul, bunicul matern: privirea vânătoare, mereu ațintită spre măguri / și tivuri de pădure, / apropierea de grâne, / plimbările prin rouă de-a lungul apei, / cunoașterea cărții / și-a florilor inițiale / de aer, foc și pământ... /.../ De la dascăli, nu de la toți: scheletice spunerii, / analogii, definiții, tipare, / A cântărește de-a pururi egal cu A /.../ De la copii: fântânile ochilor, / lumea închisă, neistovirea mirării /.../ De la Marele Will: *The lunatic, the lover and the poet / are of imagination all compact* /.../ De la Bătrânul Doctor: Weri-wu-wei”... Asemenea referințe se vor regăsi topite în substanța textelor, asociate fără nicio senzație de asperitate și nonconcordanță: conștiința convenției literare nu e niciodată afișată „critic”, ci lasă comunicarea dintre natural și cultural deplin liberă. Un mic poem poate începe cu versuri precum: „Carte cu poartă de brad, / tocure, hârtii, călimări; / praf moale, gros, așternut pe vecie”, altele evocă ceremonii tradiționale „de albele rusalii, de armindenii”, vorbiri „despre pășuni limpezite, / despre grâne, stupini și sălașe,

/ despre botezuri, nunți și pomeni”, „femei strălucind sub inuri umflate de apă, / pietre netede, albe, în matca râului sfânt”, precedate de două versuri ce introduc în cadrul peisagistic abia schițat– „Locul de scaldă, la sălcii” – „armonii pentatonice, moduri”... Astfel de vecinătăți apar în mai fiecare poem, însă, cum observam mai sus, fără nicio stridență. Undeva, mâini mari „care-au frământat galaxia făinii” cad pe masa umbrită a poetului, în altă parte lectura devine cântec invocând „viața de veci a vocalelor”, „fântânile-s sferele de apă gândită”; pusă sub semnul lui Pascal, „în preajma stupilor tomnatici din poem”, femeia iubită recită *Theogonia*, „stupi, izvoare, idei și zvon de cuvinte” apar alături, timpurile se amalgamează într-un prezent ce-și asociază organic trecutul: „azieri”... Surprinzător e că, fără să facă abuz de metafore, - dimpotrivă, ele sunt destul de rare -, poemul e impregnat de o emoție aparte, ca și cum simpla numire a unor date ale „decorului” deloc spectaculos, însă evocat în rostirea discret ritualică, ar fi suficientă. Universul e perceput în trăsăturile lui originare, fixat deja în *tipare* (un ciclu al cărții se intitulează chiar așa), stilizat în geometrii exemplare: „Domnește sfera: forma de cleștar a gândului / și umbra lui. // Plutește lin deasupra lumii, / peste vârfuri de piatră și brad. / Ce-i oare sfera, Euclid? Este cleștarul / sau gândul gândului? / De unde coboară sau suie? // În spațiul grădinii bănuite / cu inorog și ferigi tremurătoare, / ferită de soarta casei de lemn, / peste tăcerea-ncărcată de rouă / străluce obrazul sferei, singurul soare”. Cu o asemenea economie verbală și figurație redusă la esențial, nu surprinde formula sapiențială a câtorva poeme care fac adesea trimitere directă la sursele primare, livești: „traduceri” din Euripide, Rimbaud, Shakespeare, înțelepți chinezi, aluzii la stampa clasică japoneză cu drumul pelerinului către Munte, parafraze eminesciene, generatoare contextuale ale unor reverberații tulburătoare, variațiuni pe mari teme ale cugetării și liricii universale întreținând un puternic sentiment al permanenței acelor „tipare” în care ființa de azi a omului se poate regăsi și reînvia într-o lumină reîmprospătată. În majoritate sonete, versurile din ciclul amintit, din finalul volumului, fac proba rafinamentului muzical al poeziei lui Alexandru Miran, evocator de limpezimi și neguri onirice, în texte de o frumoasă fluență și armonie sonoră. Câte un text poate trimite la baladele lui Radu Stanca, altele readuc ecouri de descântec, sunt și versuri care recuperează aspirații de evaziune simbolistă spre teritorii cu nume muzicale, plasticități parnasiene, nume ele însele evocatoare, de poeți exemplari. Cutare sonet își caută chiar definiția în „vremea lineară / a domelor și-a Isabellei d’Este”, aruncă punți spre „frunți de cristal, Verlaine, melancolie”, face ecou unui „cânt dedus din cântul violinii”, redesenează spații pentru gesticulația trubadurescă...

În „grădina emblemelor”, cum zice într-un loc, se află și autorul din cartea a doua a *Cronicii*: circulă prin poeme himera simbolică a „bivolei albe”, ființă fantasmatică modelată după reprezentările egiptene ale boului Apis, cu luna între coarne, asociind organic natură și spirit, vitalitate și contemplație; în spațiul regăsit al „casei de lemn” se meditează din nou despre tipare și atrhetipuri. Versurile sunt expresii ale unor „întâmpinări”, cuvânt ce aproximează natura deschiderilor privirii spre o lume ce cheamă ofranda, „cântecul de aur”, elogiul, imnul, în aceeași tonalitate calm-reflexivă și cu un luminos sentiment de comuniune cu permanențele. „A scrie disdediminează limpede și lin / despre nebănuitele stihii” e un început de poem programatic pentru locuitorul unui fel de Arcadie, propice cugetării netulburate, dar unde sunt convocate figuri-efigii din toate marile mitologii: egipteanul scarabeu sacru, salamandra alchimiștilor, „izolde, ifigenii, penelope”, fragmente de ziceri heraclitiene, nume biblice precum Avesalom, păstorul și ostașul generici, chemați să acompanieze ființa contemplatorului plasat în „lăcașul (s)ău străveziu”, „nestrăbătut de patimi și ifose”: „El suie spre obârșii, plutește spre izvoare; / n-a fost atins până acum de nicio boală / în liniștea poienii cercetează nașterea / și risipirea celor îmbrăcate-n chip și formă”... Un număr de texte exploatează pura magie a cuvântului arhaic, cronicăresc, sonoritățile insolite ale unor nume, într-o frazare specifică vremurilor trecute, ilustrând ceea ce se numește de la o vreme „expresivitate involuntară”: „În Țara Românească s-a-ntâmplat apostasie / și tragodie bieților nevinovați: / au măcinat de mâncare lobodă și / rădăcină de papură.. /.../ Anul acela s-au aflat / la mănăstirea Războienilor / o măsă de uriaș, / au început a se scorni și birul oilor, / Radu Mărgelaru a murit, iulie 3, / a fost toamnă neîndemânatică”. Celebra descriere a invaziei lăcustelor dintr-o cronică moldoveană e recuperată stilistic la altă pagină, remodelată după tipar propriu, reînviind figura cărturarului de sub vremi, retras înțelept în cetitul cărților, în zăbava lui înțelept-contemplativă: „Ploua, bura, ninge de pretutindenii cu lăcuste, / se-nvălvora, se încindea ostrovul / se mistuia ființa verdelui grădinii, / fărâmițată-n fălci neiertătoare /.../ se măcina și fața și măduva grădinii, / se înnegrea, huind, alcătuirea casei, / se-ncenușau canaturii, șipci, șindriile, / se prefăceau în zgură unsuroasă. / Ci Ulrierul Veniamin și Veniamina / stăteau, strălucitori de veghe, fiecare / în cearcăn de lumină și luminăție: / bătrânu-și aduna sub frunte literele Cărții, / fecioara își clătea zăpezele de zestre din fântână, / feciorul atârna zâmbind în leagăn”. Așezarea în aceeași ramă a copilului, „Ulrierul Veniamin Domnuț”, dă prilej pentru enumerări de vocabular foarte exepresive din registrul preponderent arhaic și regional, ce dau o culoare aparte versului: „Tăcerea lui,

cea de la începuturi, / pe mic, pe mare îl alină, / surâsul lui e numai cât un mugur, / Tăcerea lui e datul lui în leagăn, / se apără de ostrovul de duhuri și dihanii, / de barză, samcă, strigă, potcă, belizar, / de mirodiță, gogă, faraon, / ferește de Naftuliu grădina / de Silea Samodiva și de Tartarot, / ferește de beția focului rogozul, / și de uleiul apei revărsate trestioara, / de grindina cât ochiul potârniciei"... O suită de *Proverbe, cugetări proverbiale și gnome latinești* reformulate personal poate încheia volumul sub semnul înțelepciunii etern valabile, iar versul final rezumă cumva participarea la această lume de sensibilitate și de cugetare exemplară: „Și eu am trecut prin Arcadia”...

Cartea cea mai împlinită a lui Alexandru Miran a fost publicată în 1986, sub titlul *Năvodul*. Nu e întâmplător subtitlul ei, *Glose la Orestia*, căci între timp traducătorul de excelentă ținută a realizat tălmăcirea integrală a anticului Euripide. Toate poemele au ca motto ori ca secvențe integrate în textul poeziilor pasaje semnificative din tragediile Grecului, cărora le continuă mesajul ori le propune replici ale unor experiențe de viață actuale și personale. Înscrierea în tiparul clasic e, așadar, o regulă, iar acest fapt vine puternic în sprijinul propriului mesaj: limbajul repune în circuit un depozit lingvistic „marcat” de marea tradiție și, ca mai peste tot în opera scriitorului, el evocă elemente de decor peisagistic ori cultural imediat recognoscibile, odată cu scandarea particulară a versului, cu devieri ce nu afectează fondul grav, ceremonial, al discursului. Mai spun o dată că nu e nimic emfatic într-o asemenea remodelare a viziunii după matrița antică, după cum nu avem de-a face nici cu distanțări față de „convenția” clasicizantă, mai mult sau mai puțin „critice”. Poetul descrie, narează, se confesează cumva din interiorul tiparului adoptat, mutând sau păstrând accentul asupra trăirilor prin care se poate exprima autentic un sentiment al apartenenței și participării la reperele existențiale la care s-a raportat marea poezie dintotdeauna. Instalată ferm în peisajul natural, „casa de lemn” (re)devine spațiul în care se pot evoca în chip firesc întâmplările mici și mari ale orei, ritmul anotimpurilor rămas același peste milenii, muncile și zilele țăranului, pădurarului, teslarului, războinicului victorios și al învinșilor, cei de la Troia dar și cei contemporani cu noi, dreptii și nedrepții de odinioară și de acum, gingășia unei dansatoare cu profilul rămas în piatră ori în zugrăveala zidului, bătrânețea mereu înviorată de seve noi... Figuri generice, astrologul, chiromantul, femeia ucigașă Clytemnestra, Ghilgameș, Assurbanipal, „noul Hamlet”, „noul Leonard”, „noul Darwin”, scholiastul, pescarul, oșteanul, cântărețul din liră... sunt readuși în scena textului, recuperați în „năvodul” lui, chemat, în opoziție cu cel „împletit cu violenție” în tragedia Atrizilor și nu numai, să „adun(e) cuvintele surpate, /...gândurile

frânte / să lumineze facerile și desfacerile lumii”. Pe „pajiștile casei de lemn” e descifrată din nou, în „palmele” frunzei de stejar „țăsătura lumii întregi”, înseși ipostazele poetului apar ca sinteze ale unei experiențe milenare modelatoare prin intermediul „ucenicului tipograf” așezat în fruntea unui înșirui de aventuri existențiale înregistrate de istorie ori de poveștile ei se întrupează, la altă pagină, în „fugarul (ce) se hrănește cu speranțe”, alungat de pretutindeni și căutându-și adăpost prin mutarea „într-o casă de cuvinte” (prilej de amintire livrescă, trimițând la formula lui Heidegger, „das Haus des Seins”), cu toții „ucenic(i) ai duhului (lor) cristalin”, citind din manualul lui Epictet, amintindu-și de morțile unor Seneca ori Socrate ce se repetă în variante ale aceluiași tipar tragic, sub semnul unui priveghi, evocat cu belșug de referințe la ambianța rurală românească, ecou al anticei lamentații tragice așezate drept motto al poemului: „Plângeți în hohote <mari> / pentru stăpânul mort hohotiți de moarte”... „Profetul hoinar”, alungat din cetate, luptătoarea „lovită de biciul prea multelor dogme”, în vremuri când „legiuitorul nu iubește-naltul sânge”, cum sună un vers citat din vechime – „Născuții vulturului nu mai au părinte”; „rapsozii” trimiși în pustie de Egist, „scholiastul” descăpățânat pentru că deplânge lipsa de reacție la împilările stăpânirii, se adaugă acestor măști preluate pentru a sugera stări de spirit generate de actualitatea imediată, înscrise, toate, în efigiile vremurilor trecute ca permanențe ale condiției umane dramatice. Imaginarul căderii, al ruinei și sălbăticitiei, e resuscitat din textele tragice, lamentațiile de odinioară se aud în ecoul trăirilor prezente, cu „suflete schimonosite” ce „țopăie la carnavaluri”, cu vecini deveniți „prădalnici” tăind floarea de nufăr din „iazul cristalin de lângă casă”, femeii-gorgone înspăimântând ca odinioară, cartea în care „literele sunt bolnave”... – apar toate ca replici la experiențele milenare, ecouri ale Înțelepciunii cu majusculă conservate prin veacuri de istorie. Cu un ultim efort de recuperare, poetul invocă, la sfârșitul rostirilor sale elegiace, forțele regeneratoare închipuind un spațiu insular în care „casa de lemn” mai poate sta în picioare, ca și cuvântul poetic reîntemeietor: „Într-adevăr acolo rostirea nu destramă / nicicând alesăturile ființei, / câțiva pescari uitați de-ntreaga lume / își toarnă-n cupe vinul neschimbării, / pe piatră șarpele nu scrie semne, / altoiul tuturor acolo e virtutea / cunoașterii tot mai lipsită de unelte, / dar mâna dreaptă, stângă sunt la preț înalt, / făuritoarele de luntre, de năvoade”...

Când își retipărește întreaga operă poetică, sub titlul *Versuri*, în două volume (2007), Alexandru Miran o și sistematizează oarecum, propunând cicluri de *Ofrande*, *Epistole*, *Preludii pentru psalmi*, *Catrene*, *Noul Fiziolog*, *Cartea citatelor*, după criterii tematico-stilistice, selectează exigent texte și

sub titlurile cărților tipărite cu ani în urmă. Suita de poeme de sub titlul *Focul și apa*, care precede *Cartea citatelor*, o și anunță cumva, fiind vorba despre un soi de apologuri, de mici povestiri, descrieri și portrete exemplare, ce se integrează armonios în opera acestui poet decis să rămână pentru totdeauna în “grădina emblemelor”.

DANIEL CRISTEA-ENACHE

ELIADE, CULIANU, OIȘTEANU

Cu volumul *Religie, politică și mit*, reunind texte scrise pe parcursul a trei decenii despre Eliade și Culianu și aflat acum la a doua ediție, Andrei Oișteanu asumă, iarăși, o tematică fierbinte.

Și problematica este deopotrivă dificilă și delicată. Dacă Lucian Boia pare a se fi specializat în demitizarea secvențelor și episoadelor de istorie națională eroizate romantic și introduse, fără spirit științific, în constructe mai degrabă epice decât istoriografice, Oișteanu caută culoare de cercetare trans-domenială, pe direcția câte unei teme ce permite (ba chiar solicită) o asemenea abordare. *Imaginea evreului în cultura română*, *Narcotice în cultura română*, *Sexualitate și societate* (ultima carte, în lucru): iată tot atâtea panoramări pe spații ample, la întâlnirea de profunzime dintre etnic și etic, cultural și civilizațional, istoric și societal. Pentru autor, nu faptele și lucrurile în sine sunt cele mai importante, ci modul în care ele intră în compoziția mentalitară a unei epoci și, finalmente, în metabolismul unei culturi. El are scrupulul și exigența istoricilor de strictă observanță, făcând însă o originală și incitantă „navetă” între elementul factual și un cât mai larg câmp analitic și interpretativ ce poate fi deschis prin acesta. Nu mai apare, prin urmare, un „miez” decodabil univoc, într-o structură simbolică închisă. Aproape fiecare aspect și orice detaliu pot fi centralizate, în interpretări variate și în documentarea făcută acestora de către cercetător. Oișteanu include mereu în studiile sale referințe la cele ale predecesorilor și își înnoiește, actualizează, „upgradează” cercetările luând act de cele mai noi contribuții pe o temă sau alta.

Așa se întâmplă și în volumul de față, apărut la șapte ani de la prima ediție și păstrându-și caracterul problematizant. Eliade și Culianu sunt veritabile *cazuri* în cultura română; și este nevoie de un cercetător de anvergură și probitatea lui Oișteanu pentru ca mitizările, ca și distorsionările, să lase loc unei analize de profunzime și de finețe, în spiritul adevărului. Astfel, studiul *Între publicistica politică și opera științifică* dedicat lui Eliade și deschizând

volumul este pe cât de bine documentat, pe atât de nuanțat, urmărind nu numai „meandrele” gândirii lui Mircea Eliade, ci și pe acelea ale receptării, polarizată la extrem.

Simptomatic, despre legionarismul și antisemitismul lui Eliade vorbesc și scriu atât critici ai savantului, cât și admiratori ai săi, ceea ce arată că polarizarea ideologică nu exclude prin sine însăși întâlnirea tezelor susținute. La drept vorbind, e chiar o probabilitate mai mare ca o anumită teză să fie validă dacă ea este susținută de adversari ideologici, care privesc din unghiul propriu spre un același punct. Pentru Daniel Dubuisson, ontologia lui Eliade „este antisemită pentru că el a vrut să dea un fundament ontologic (și nu doar rasist) antisemitismului”. Oișteanu consideră ca fiind „malițios” titlul capitolului „jucat” de Dubuisson (*L'éternel retour de l'antisémitisme*); nu mai puțin, că acuzația de antisemitism este „abuzivă”.

La capătul celălalt al spectrului avem asimilarea dintre doctrina legionară și idei ale lui Eliade, operată într-o prefață la o carte a lui Ion Moța de către legionarul Ion Mării. Aici, Eliade joacă rolul unui maestru, dat fiind faptul că aspecte ale doctrinei legionare sunt explicabile „prin lumina a ceea ce Mircea Eliade (....) a numit «teoria arhaică a regenerării periodice a forțelor sacre»”. Împotriva acestei asimilări admirative (în conjuncție cu asimilarea încriminată de Dubuisson), Oișteanu vine cu aceeași concluzie: „asocieri forțate”. Punctul său de vedere este apropiat de cele ale lui Norman Manea, Moshe Idel, S. Damian, citați cu contribuții cu atât mai prețioase cu cât ele sunt ale reprezentanților unei etnii aflate pe lista neagră a legionarismului.

Pe cât e de obișnuit ca un reprezentant al extremei drepte să denunțe delirant „iudeo-masoneria” și să sancționeze „rătăcirile” de la linia „dreptei credințe”, pe atât e de curent ca un contributor evreu să dovedească echilibru, obiectivitate și cumpănire în abordarea unui subiect care îl implică personal și categorial. „Atenția” în examinare va fi recomandată de Manea: „Mircea Eliade a fost un scriitor și un erudit. Este motivul ce ne îndeamnă să-i examinăm «cazul» cu atenție. Un lucru este sigur: munca lui de scriitor și de erudit este deosebită de gazetăria angajată, de dreapta, dintre cele două războaie (...) A stabili o legătură între studiile sale și perioada-i «fascistă», a arunca o privire de inchizitor asupra detaliilor «suspecte» prezente în numeroasele sale studii erudite ar însemna a da un exemplu perfect de metodă totalitară.”. Moshe Idel îndeamnă la „precauție”: „Pornesc de la ipoteza că ar trebui să fim precauți, pentru a nu reduce gândirea sa la adoptarea unor clișee de extremă dreaptă și pentru a nu-l descrie ca «fascist» sau «antisemit», ci, dimpotrivă, pentru a-l înțelege, atât pe el, cât și sursele sale, ca aparținând unei varietăți mult mai

largi de tendințe culturale și religioase, dintre care unele anterioare apropierii sale de Garda de Fier la sfârșitul anului 1935.”.

La antipodul lui Dubuisson se plasează, cu plusare pe democratismul lui Eliade, Culianu (în 1982/ 1983) și S. Damian (în 2005). Pentru Culianu, Eliade este nici mai mult nici mai puțin decât „un democrat aparținând unei stângi non-marxiste - dincolo de binecunoscutu-i apolitism și apartidism”. În opinia lui S. Damian, opera lui Eliade „pledează pentru o cale raționalistă și umanistă, pentru toleranță și democrație”. În fine, după ce constată cu umor că poziția lui Eliade a fost mutată „de colo-colo pe tot eșichierul politic”, Oișteanu concluzionează, la rândul său: „în general, nu cred că se pot decela perspective ultranaționaliste sau fascizante în opera științifică a lui Eliade”.

Din cercul interbelic al manifestărilor lui Eliade, cu efecte și reverberații în durată lungă, volumul lui Andrei Oișteanu ne proiectează în anii ‘80 ai „Epocii de Aur”, în faza ceaușismului pentru care Eliade era considerat recuperabil și deci trebuia curtat. Un fragment din articolul *Râsu’-Plânsu’*. *Despre dosarul meu de Securitate*, publicat în 22 în 2003, este ultimul capitol al secțiunii de texte consacrate lui Eliade și e, ca și precedentul (un dialog epistolar cu marele istoric al religiilor), unul cu o notă mai personală.

Aici, studiul științific, cu acea abordare trans-domenială și interdisciplinară vizibilă, de exemplu, în capitolul consistent *Eliade: De la opium la amfetamine*, lasă loc mărturiei autobiografice și inserției într-un real ne-mediat cultural. Altfel spus, Oișteanu nu mai vede o epocă doar prin contribuțiile despre ea, ci și în expresia sa directă, nudă, tranzitiv-totalitară. Un ofițer de securitate, în 1985, i-a făcut autorului nostru următoarea ofertă, legată de „penetrarea” exilului intelectual românesc: „Cu unii dintre ei v-ați văzut în recenta dvs. călătorie. Cu Ioan Petru Culianu, de pildă, în Olanda. Urma să vă vedeți și cu Mircea Eliade la Paris. Dânsul vă apreciază foarte mult. Vă propunem să mergeți la Universitatea din Chicago. Avem nevoie de un «agent de influență» în preajma dânsului. Veți semna cu noi un scurt *Angajament*; e o simplă formalitate...”.

Dacă în cazul lui Eliade s-a încercat recuperarea unui savant de mare notorietate nu numai academică, pentru legitimarea regimului Ceaușescu, în cazul lui Culianu, discipolul magistrului, firele investigației jurnalistice făcute de Ted Anton și cercetate, ele însele, de către Andrei Oișteanu duc spre probabilitatea unui asasinat *politic*, comis „fie de membri ai mișcării (neo) legionare, fie ai serviciilor secrete românești, fie, în fine, prin colaborarea celor două organizații”. Capitolul *Un altfel de Culianu* actualizează informația adăugată de la prima versiune a prefetei lui Oișteanu la traducerea cărții

lui Ted Anton, din 1997, la versiunea prezentă, definitivată în 2014. În mod ironic, cerința formulată de Oișteanu în 1997 și dată cu litere cursive în text - „*Cred că noile autorități ale României (și mai ales directorul SRI) au obligația legală și morală să dea un răspuns oficial și public în «cazul Culianu».*” - rămîne valabilă și în septembrie 2014, cum autorul însuși observă într-o notă. Și aceasta pentru că „în intervalul 1997-2014 nu s-a petrecut, din nefericire, nimic în sensul aflării asasinilor lui Ioan Petre Culianu”.

Culianu a fost asasinat cu ce mobil și de către cine? „Ar putea fi vorba (se concluzionează numai în sfera deducțiilor logice și a aproximațiilor, nu și a adevărului factual, documentat și demonstrat, *n.m.*, D.C.-E.) de un asasinat-avertisment. Cu alte cuvinte, nu atât eliminarea savantului ar fi fost urmărită, cât efectul psihologic provocat de crimă asupra altora, în speță asupra opoziției politice din țară și a exilului românesc”. Liviu Cangeopol, în Statele Unite, arăta: „Toți cei de-aici cred că este mâna Securității, care vrea să ne dea nouă (românilor din exil) o lecție pentru a ne ține gura. (...) Toți se tem. Poate că cei care l-au ucis asta vor: să ne fie frică și în exil.”. O minte strălucită, „cel mai dotat om” pe care un Andrei Pleșu l-a cunoscut, Culianu reprezintă așadar un caz nu numai prin ramificarea uimitoare a competențelor și cunoștințelor sale, ci și prin acest *exit* asupra căruia nu se poate face încă lumină.

Spirit raționalist, însă nu cu prețul reducăției simbolului, mitului, magicului, ezotericului, religiosului (căror le-a dedicat pagini fundamentale), Andrei Oișteanu este un detectiv de inefabile și un savant relaxat pentru care cercetarea se face multidirecționat și pluridisciplinar, aprofundat și multifacetat. Văzându-l din interiorul unei alte discipline, cea a criticii și istoriei literare, îl așez în linia de creastă Eliade - Culianu, fie ea și frântă de opțiuni ideologice nefaste și sfârșituri tragice.

Andrei Oișteanu, *Religie, politică și mit. Texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu*, ediția a II-a revăzută, adăugită și ilustrată, Editura Polirom, Iași, 2014, 432 p.

N. STEINHARDT FAȚĂ CU LITERATURA

Una dintre puținele opinii ce ni se par amendabile sub condeii lui I. Negoîtescu e cea referitoare la o insuficiență în receptarea creației literare pe care ar fi înfățișat-o N. Steinhardt. Potrivit importantului critic, acesta ar fi lăsat la o parte „tocmai ce este esențial spre a deveni cineva critic: gustul și discernământul axiologic”, evitînd „întotdeauna (*sic!*) contactul direct, estetic cu opera literară”. Vorbe suficient de aspre ce doreau de bună seamă a sancționa o limitare, din pricina convingerii religioase, a lui N. Steinhardt în contactele sale, atît de frecvente și de fertile, cu producția literară. Or, pornind de la postulatul unei credințe atotcuprinzătoare în conștiința sa, acesta n-a abdicat de la „criteriile” și „responsabilitățile” posturii de critic. Pur și simplu le-a pus sub acolada unei spiritualități absolute, neîncercînd a deplasa actul creator în direcția religiosului ori a blama un autor pentru că n-a slujit religia. După cîte ne dăm seama, niciodată. Iată o mărturie a lui N. Steinhardt așezată sub semnul cunoscutei teze a abatelui Henri Bremond, conform căreia poezia pură e rugăciune: „Îndrăznesc a zice (...): muzica autentică (Bach, Mozart, Haydn, Wagner, Brahms, Schubert...) e o ipostază a credinței. Cred că actul de credință se manifestă aici pe pămînt prin: rugăciune, acte de dragoste față de aproapele (bunătate), muzică, stări inexplicabile de fericire (extaz), poezie. Toate, în mod egal, pot fi acte de credință”. Departate de-a adopta postura unui predicator, N. Steinhardt nu susține însă un scris al moralei, ci o morală a scrisului. Spre a căpăta girul creației, scrisul e obligat a se feri de prestații străine naturii sale: „Compromisuri moderate și, de bine de rău, scuizabile – cu viața – există. Nu cu stilul, cu limbajul, personalitatea ta însăși”. Și pe deasupra o insistență curajoasă în epocă pe riscurile enorme ale cedării de la imperativul estetic: „Compromisul nu atît în sine e primejdios cît prin consecințele lui: odată primul pas făcut, se va putea oare opri din mers cel care a cedat și s-a învoit? Nu va merge din cedare în cedare pînă la «capătul nopții», pînă-n fundul abjecțiunii?”.

Închinîndu-și viața preceptelor religiei creștine, N. Steinhardt a dovedit o conștiință exemplară, întemeiată pe umilitatea creștină și pe buna credință, fără vreun rabat. Suferințele defel puține cărora le-a fost sortit de-a lungul

vieții nu l-au situat, e drept, pe o poziție franc combativă, precum pe alți victimizați ai regimului comunist, așa-zișii disidenți, ci la nivelul lucidității amare. E figura „sincerității” sale caracteristice. O ipostază în aceeași măsură incriminatoare și autoincriminatoare: „Nu mă căutați la niveluri înalte – la al marii înțelepciuni, al metafizicii etc., etc. - , ci la nivelul elementar al pășitului și al celui oarecum tămăduit (*late in the day*, spun englezii: târziu de tot) de prostie și orbire”. Nu fără o notă pitorească, de autoflagelare: „Sunt un neghiob bătrîn și un vechi ticălos căruia, prin harul Domnului, i s-au deschis, spre sfîrșit, ochii și a dobîndit nițică elementară înțelepciune (și nițică rușine)”. Totul în perspectiva unei personalități care s-a regăsit în opțiunea mistică nu ca într-un sistem de îngustimi și rigidități, ci ca într-un orizont ilimitat al îmbrățișării omenescului cu toate valorile sale. Nimic restrictiv, nimic exclusivist în vederile lui N. Steinhardt transcrise îndeobște cu o bătrînească simplitate sapiențială. Chestionat asupra conceptului de literatură, răspunde astfel: „La întrebarea aceasta, (...) mă grăbesc să răspund folosind cuvintele celebre ale lui Sieyès despre starea a treia: ce este? Nimic. Ce trebuie să fie? Totul. Așa și libertatea: ce poate face omul cu ea? Totul. Fără de ea? Nimic, ori numai pocitanii și prunci morți”. Defel habotnic, acest devot al Evangheliilor se arată pururi capabil a rămîne egal cu sine în interfața dintre starea de pietate și inextricabila fenomenologie a mundanului. Străin de tendențiozitatea discursului clerical, vădește o largă comprehensiune față de amestecul eterogen de factori din care e alcătuită mentalitatea scriitoricească. Pe care se mulțumește a o înregistra cu delicata reținere a unei obiectivități ce-și dă seama de inanitatea intervențiilor directe: „Un scriitor e un complex foarte complicat de însușiri diverse, contradictorii, multe inefabile. Așezate, probabil, helicoidal, ca și cocul genetic. Rețetele nu țin, nici definițiile, nici programele și cu atît mai puțin sfaturile”. Întrebat „Ce credeți că ar trebui să-l definească în primul rînd pe scriitorul tînăr?”, răspunde în aceeași manieră degajată: „Păi (vorba lui Lovinescu), tinerețea. Adică posibilitatea de a întocmi cocktailuri din ingrediente foarte felurite: cinism, nepăsare, curaj, milă, scîrbă de putregai, minciună, mumii și lozinci; apoi multă inteligență, cultură, finețe, grație...”. E o aparentă placiditate constatativ-contemplativă, uneori mai proprie a sugera posibilele ameliorări decît o pledoarie împotriva scăderilor. Ori poate doar un dramatism conținut, cum umbra unei fatalități...

Dar există și o față energetică, protestatară a lui N. Steinhardt. Diferită, bunăoară, de comportamentul lui C. Noica pe care de altminteri îl admira, socotindu-l un soi de Nae Ionescu în raport cu tineretul nostru de după aproximativa liberalizare din 1965. Citind rîndurile așternute de N. Steinhardt

în anii '80, nu putem a nu realiza riscul cutezanței lor, care, vituperînd fărădelegile cîrmuirii totalitare, îl expunea pe autorul lor unor noi episoade de crudă pedeapsă. Nu se putea o mai justificată și mai limpede formulată caracterizare a genocidului cultural practicat de statul comunist, chiar dacă avînd ondulațiile unor perfide relaxări, pe întreaga-i durată: „O înrîurire *totală*. Teroarea, ca și puterea absolută, ca și tortura, cucerește totul, sterilizează, paralizează totul. Acesta-i secretul. (...) Teroarea e cancerigenă și invincibilă. Potopește literatura, o desființează. Eventual mai tolerează – cîtva timp – simplele exerciții textualiste, ca neprimejdioase, ca pe niște fandacsii, apoi le va nimici și pe ele. O oarecare cîntare proletcultistă le va mîncea și pe ele. Pot fi cazuri izolate de rezistență, spirite de tip «catacombă», dar literatura ca atare intră și ea sub incidența terorii”. Ni-i putem oare imagina scriind asemenea lucruri pe defetistul Noica, pe „rezistenții de cafenea” precum Jebeleanu și Bogza, pe oficializatul Marin Preda, măcar pe obedienții ierarhi ai Bisericii Ortodoxe? Să menționăm că tocmai în temeiul pietății sale necontrafăcute, N. Steinhardt nu l-a cruțat nici măcar pe tipul de bigot, garnisit cu toate defectele de caracter: „laș, șmecheresc, (...) intrigant, slugarnic, mios și toate din gama largă a cuvioșiei fățarnice”. Relațiile incomodului monah de la Rohia cu periodicele literare deveniseră tot mai dificultuoase. Prea adesea textele îi erau amîinate, masacrate ori nepublicate defel. Încă o dată, „desființarea” cenzurii cu care se orna cîrmuirea ceașistă se dovedea un *bluf*. Iată o trecere în revistă a revistelor din unghiul de vedere al „pățitului” în cauză: „Bine m-am înțeles oarecare vreme cu Ioanichie Olteanu la *Viața Românească*, pînă ce au pătruns și-n sinea lui panica și frica neroadă. Îmi place a colabora la revistele studențești ca *Opinia studențească* ori *Echinox*, mai libere, cred, mai curate, mai puțin stăpînite de temeri și considerații de oportunitate. Dar și colaborarea mea la *Opinia* întîmpină, acum, brusc, greutăți. La *Vatra* greu am acces”. Explicabil, N. Steinhardt are nostalgia publicațiilor interbelicului, rememorate cu un inopinat prilej: „La Dej, în 1982, la seminarul interdisciplinar, am simțit o bucurie fără pereche, s-a vorbit *liber*, m-am crezut în anii '30”. O mică oază, mai curînd o fata morgana într-un deșert...

Tonul tranșant nu-l părăsește pe N. Steinhardt nici atunci cînd îi caracterizează pe scriitori. Departe de „admirația” generalizată pe care i-ar vădi-o scrisul, așa cum l-a încondeiat același I. Negoțescu, pana sa urmărește cu sagacitate toate deficiențele estetice ale unora dintre ei, directe ori prin ricoșeul criticii convenționale ce li s-a aplicat. „Bun samaritean” altădată cu amoralismul personajelor lui I. L. Caragiale, acum, confruntat cu criza multiplă a „epocii de aur”, nu ezită a le admonesta cu severitate: „E mai mult

decît evident, e cu ochi și cu sprîncene că lașitatea și șmecheria nu sunt mici cusururi (eventual «simpatice») ale tipului uman bonom: Mitică, Lache, Tache. Sunt grave și catastrofale”. Spre a pune fără ezitare punctul incandescent pe i: „Ce a realizat (în mod cert) comunismul? Generalizarea șmecheriei (devenită ultimă barcă de salvare)”. Un prozator ardelean e promovat doar cu o apăsată rezervă: „Agârbiceanu e un bun scriitor local și secundar. A scris cîteva nuvele (povestiri) frumoase. *Arhanghelii* nu-s deloc de disprețuit. Dar nu e un scriitor important, original. Critica oficială îl laudă pentru fondul «social» al unei părți a operei sale și pentru că, după 23 august, s-a gudurat cu vigoare pe lîngă stăpînire, care l-a făcut academician”. Lui Cioran, pe un fundal de mare prețuire, i se reproșează un snobism cosmopolit: „E însă un om cinstit și bun și inteligent și îndatoritor și sincer – ca *om*, dar ca scriitor e un personaj fabricat (în mod foarte iscusit: a înțeles perfect ce vor occidentalii). În ultimii ani a devenit din ce în ce mai rob al publicului său, le dă ce vor, *give it to them* zic englezii și americanii”. Și oare nu se află într-o atare judecată măcar un grăunte de adevăr dacă ne raportăm la începuturile entuziast-naționale ale gînditorului? Breban apare trecut prin furcile caudine ale unei neslăbite severități: „Breban e un autor prolix, monoton, greoi și deseori plat și vulgar. (...) E un Dostoievski de provincie și mică amplitudine. (...) Breban e un Dostoievski la nivelul lui G. M. Vlădescu. Păcat că e vulgar, lipsit de cultură, ispitit de vulgarități, lipsit de avînt și iuțeață; păcat, deoarece nu se sfiește să atace marile teme ale romanului universal”. Despre Liiceanu: „E foarte profesoral, foarte doctoral. Prea din cale afară de didascalos, de Herr Professor. Exact contrariul lui Noica, mereu amen, gentil, modest”. O remarcabilă probă de onestitate o constituie și disocierea lui N. Steinhardt de condeierii deloc puțini, aparținînd etniei sale, care s-au grăbit a sluji comunismul, încercînd ulterior a se disculpa printr-un inacceptabil motiv: „«Așa cum îl înțeleg eu» - formula aceasta folosită de mulți aderenți la comunism e o nerozie. Nu poți adera la o doctrină așa cum o vezi tu, ci așa cum este ea”. Nici aici N. Steinhardt nu-și economisește vorbele de grav reproș: „Foarte mulți dintre cei care au fost decepționați, dezamăgiți de comunism («eu nu mi l-am închipuit așa», «nu așa l-am vrut eu») nu-s decît neghiobi care au aderat la ce nu cunoșteau ori nu s-au străduit să-l cunoască. Numeroși evrei români au dat dovadă de-o astfel de grabă, neseriozitate și lipsă de informație”.

Într-un singur loc cutezăm a ne disocia de marele, admirabilul N. Steinhardt, devenit afît de tulburător *al nostru*, inclusiv prin îmbrăcarea rasei monahale ortodoxe. Niciodată restrictiv moralizator al scriitorilor în perimetrul estetic al creației, străin de orice injoncțiune povățuitoare în programul lor

intrinsec, arată, totuși, uneori o stranie limitare în domeniul credinței. Gide e muștră măcar subtextual: „Gide (pe care nu șovăi a recunoaște că nu-l iubesc) a fost, din fire, un protestant”. Mai de-a dreptul apare dezavuat Tolstoi: „... cred că a fost un barbar genial. Un barbar convertit de niște sectari. Acest foarte mare artist a fost frământat de ispite teologice destul de neclare și destul de orgolioase. Ideile lui religioase sunt cam naive. (...) Acest foarte mare scriitor era un vizionar de o candoare dezarmantă și un teolog confuz”. Dar altfel, brutal chiar e refuzat Luther, pentru „predestinarea” sa, „în toată cumplita-i grozăvie”: „Nu-l iubesc deloc pe Luther. Definiția lui Claudel (*Ce gros cochon de Luther*) e cam din topor, dar repet: nu-l iubesc. (...) Nimic comun între el și Sf. Francisc. Întîlnindu-l pe Francisc care se plimba gol pe Via Appia și vorbea, de unul singur, cu păsărelele, Luther ar fi strigat halebardierii să vină să-l ridice pe văditul posedat. Iar Francisc i-ar fi grăit zîmbind: Frate burduhănosule, de ce te mîinii oare?”. Un mic pamflet, așadar. Atît de înțelegător cu varietatea creației și creatorilor, în mozaical lăuntrica lor compoziție, N. Steinhardt apare aici strîns legat de cadrul dogmatic al cultului adoptat în temniță. Neținînd seama, cum era de așteptat, de intima comunicare a tipurilor de religiozitate, a indivizilor credincioși de diverse apartenențe cultice. Cităm cîteva rînduri ale lui Mircea Eliade, și acesta apreciat călduros de N. Steinhardt: „Unitatea religiilor va fi cu desăvîrșire evidentă atunci cînd fiecare om va avea propriul său fel de a se apropia de Dumnezeu, cînd Supremul se va dezvălui fiecăruia direct, fără precăderea tradiției sau a experienței colective. Numai atunci participarea colectivă la Suprem va fi reală. Atunci cînd fiecare om va avea propria sa cale, ritualul și dogma experienței sale religioase, atunci unitatea religiei ne va sări în ochi”. N. Steinhardt însă manifesta o aprehensiune în fața posibilelor „erezii” și schisme. Deși ajuns la senectute, se comporta cu noua sa identitate religioasă cu ardența unui novice. Să fi fost la mijloc tocmai „naivitatea” și „candoarea”, *id est* naturalețea credinței pe care i le imputa lui Tolstoi?

P.S. Oare mi-a fost dat a-l cunoaște cu adevărat pe N. Steinhardt? N-aș putea da un răspuns categoric. Într-o zi, în decursul anilor '80, intrînd în prima încăpere a redacției *Vieții Românești*, m-am pomenit în fața unui bărbat cu barbă albă, gracil, oarecum sfios, care stătea în picioare. Am rămas și eu alături, în picioare, așteptînd pe cineva, probabil pe redactorul șef. La un moment dat, domnul vîrstnic a ieșit. Întrebînd pe cineva din redacție cine era, am fost foarte surprins să aflu că l-am văzut pe însuși N. Steinhardt. Regretabil, nu am putut vreodată face cunoștință nemijlocit. În schimb, am

stat de vorbă deseori la telefon cu monahul de la Rohia, care a scris despre poezia mea un comentariu ce m-a bucurat nespus. Îl sunam din când în când spre a-i împărtăși câte ceva din viața mea curentă, înțărduită suplimentar în acei ani grei, pentru că, fără voia mea, am ajuns a locui în Amarul Tîrg, într-o izolare totală, nu o dată anchetat și percheziționat de Securitate. Pe atunci tatăl meu s-a îmbolnăvit grav și, aflînd aceasta, N. Steinhardt nu evita să mă îmbărbăteze. Mi-a recomandat, cînd îl caut telefonic, să nu-i spun numele de familie ci să-l numesc pur și simplu „părintele Nicolae”. Am primit din parte-i mai multe plicuri conținînd în genere felicitări. În sfîrșit, menționez un fapt care m-a emoționat, pe care nu l-aș putea uita. Deși vorbeam nu o dată despre suferințele tatălui meu și apoi despre trecerea sa la cele veșnice, niciodată „părintele Nicolae” n-a adus vorba de religie. De bună seamă, neștiind care e atitudinea mea față de credință, a avut suprema delicatețe de-a nu mă stînjiți în acele momente dureroase. Nici urmă de prozelitism popesc. Un reflex de sfințenie coboară în amintirea mea asupra chipului lui N. Steinhardt.

N. Steinhardt, *Convorbiri cu Zaharia Sângeorzan și Nicolae Băciuț*.

Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, referințe critice și indici de Florian Roatiș, Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Editată de Mănăstirea Rohia și Polirom, 408 p., 2015

PROZA LUI AUGUSTIN DOMAN;
BILANȚ DE ETAPĂ ȘI PERSPECTIVE

În lipsa unei obligatorii *note* lămuritoare, din *bibliografia* atașată la cea mai nouă apariție editorială semnată Dumitru Augustin Doman, și care înglobează (mai puțin obișnuit): *data și locul nașterii, studii, debut absolut*, nume de reviste literare în care *a publicat*, responsabilități editoriale etc., etc., prezum că, ieșită recent de sub teascurile *Tipo Moldova* (sfârșitul anului 2015), *Sâmbătă, duminică și alte singurătăți* este o culegere – sau poate un florilegiu – de proze din creația edită a autorului mai sus numit, respectiv, în ordinea publicării și antologării, din *Povestiri cu contrapunct* (1985); *Sfârșitul epocii cartofilor* (1999); *Meseria de a muri* (2007; eronat datată la *cuprins* în 2001); *Concetățenii lui Urmuz* (2007); *Moartea noastră cea de toate zilele* (2008). Li se adaugă în final un număr de șapte eșantioane, probabil de dată mai recentă, *din periodice*.

Urmând *instrucțiunile de folosire* din dedicația autorului, am ales să citesc vastul material (circa șapte sute douăzeci și ceva de pagini), *pe sărite*, nimerind, grație exclusiv întâmplării, mai întâi, peste prozele scurtissime din *Concetățenii lui Urmuz*, texte pentru mine, din cine mai știe ce motive, complet necunoscute până acum. Impresionează de la bun început aici atmosfera, să zicem, ușor grizată, dar *à la manière de* (lipsită evident de orice reverență față de autorul lui *Ismail și Turnavitu*); șvungul de proză anticalofilă, realist-absurdă și caraghioasă care izbucnește efectiv din orice și se dezvoltă rapid pe câțiva zeci de cvadrați; efectul artistic de amprentă a unei lumi burlești înecată în propria suficiență... Iau un exemplu, dincolo sau dincoace de ironia sau dezgustul manifest al autorului. În schița *Covrigi și rahat*, la aniversarea de zece ani a covrigăriei lui Ali Beizadea (vai!), cu toată crema orașului la fața locului, Giovani Borcani (“om de afaceri, bănci și automobile”) nu găsește alt nimic mai bun decât să rumege în sine: «Are dreptate Marcus Aurelius că rațiunea își poartă rodul său în interesul social, și pentru sine însăși. Și din ea se nasc celelalte roade de același fel cu rațiunea». La aceeași sindrofie, tot la chec cu rahat și apă minerală rece, George Dinulescu (“redactor șef de revistă

culturală, eseuri și sărăcie”) își spune și el: «Din ajutorul de șomaj nu se poate trăi. Nu se poate trăi nici din salariu. Se poate trăi dintr-o șpagă frecventă, de o frecvență cât mai mare. O șpagă consistentă și repetată des este salvarea noastră!... ». Pare schițată din câteva linii, mai sus, o tipică atmosferă de raționament illogic, meditație sofistică și absurd de *început de veac nou*, dar nu e tocmai exact, pentru că «un urmuz, imortalizează Dumitru Augustin Doman o “voce falsă” din piesa care deschide capitolul trei al cărții, este un vas alambicat ce conține esența eternă a lucrului în sine». În altă ordine de idei, nici vorbă de vreo tragedie a limbajului aici – deși nu m-aș încumeta să jur ca în cazul unui urmaș urmuzian, precum autorul *Rinocerilor*, să zicem, ci, mai curând, comedie, răzvrătire și panaramă de mitici, *șpagă și striptease*, dezgust general, limbuție gregară și iar limbuție, ca un blestem...

Pe o asemenea canava Dumitru Augustin Doman compune sprintar *Despre curul mare și alb ca un uriaș caș, de Făgăraș, al marelui judecător Felix Veselovski de la Înalta Curte de Casație și Justiție*, subiect predilect de talk-show, dar și de teză de doctorat pe viitor; despre cât de lipsit de protecție și escroc trebuie să fii pentru a intra, *de gratia et libero arbitrio*, în partidul de guvernământ; despre cum un șomer fericit se poate nenoroci una, două jucând și câștigând la Loto; în fine, despre multe și mărunte, neuitând evident lungile zile de la Senat ale parlamentarului nostru reprezentativ (“Când se prezintă un cadru la televiziune cu Sala Senatului, vezi un om mare, gros, cu cravată pe comandă și bretele late, tot pe comandă, înconjurat de – cum să zic – oameni și fotolii goale. Chiar asta pare a însemna Senatul României: Marius Luca-Caracal și ceilalți. În permanență, senatorul are pe pupitru o tavă de pe care înfulecă ba o chiftea, ba o măslină, telemea cu ceapă, un ecler sau un cremșnit, nu neapărat în ordinea asta, mai curând în ordine inversă. Din când în când își stinge arsurile de pe esofag cu bere la cutie”).

Îndelung exersat, ironic și înșelător pe cât de lustral și lipsit de fasoane, scrisul urmuzian sui-generis cu evidente note realist-magice, pe alocuri, sau involuntare urme de duct ziaristic ici, colo, are darul, în *Concetățenii lui Urmuz*, de a scoate măști și de a arunca în aer convenționalisme, de a demistifica și a trage din orice poziție, cu toate mijloacele și posibilitățile arsenalului din dotare. Ca și marele său afin, Doman scrie poate fără să vrea o antiproză viscerală, populată cu zeci de marionete fără nicio consistență, încercuind însă cum-necum o lume apocaliptică și bizară, în descompunere, lumea de lângă noi, dacă poftim cumva o delimitare... În exercițiu diurn de scriere-rescriere, realitatea aceasta când devine ludică, bolborosește, fierbe și dă peste margini, când scade la foc mic, se chircește și prinde coajă... Ilustrez

la repezeală ambele ipostazuri. *Primo*: “Cristina Gâscă și Marinel Albuț s-au cunoscut, cum le place să spună, în jungla tranziției. Ea ocupa un metru pătrat de trotuar cu o mașină de înghețată cu cacao, iar el, lângă ea, ocupa alt metru pătrat cu o tarabă de ziare (...). Coup de foudre! Marinel a avut o revelație. Fata asta durdulie și cu fața toată ciupită de vărsat are mult tupeu, e o scroafă! și-a zis el cu admirație și s-a îndrăgostit (în felul lui) de ea acolo, pe trotuarul comercial! Tot acolo a și cerut-o în căsătorie peste trei săptămâni. ș.a.m.d. (vezi *Divorțul cu dar sau sângele tânăr al ticăloșiei*)”. *Secundo*: Urmare a faptului că personajul Augustin Doman (!!!) scrie un articol despre cele două cățele care terorizau trecătorii, “Cele două cățele n-au mai atacat trecătorii, ci l-au dat în judecată pe Augustin Doman. După confruntări repetate cu cele două, cu o judecătoare, o avocată și o procuroare, apoi cu alte trei judecătoare, altă procuroare și altă avocată, rezultatul a fost că cele două cățele au trecut de la confort IV maidan la confort I sporit vilă centrală. În schimb, spre Crăciun, Augustin Doman nu mai avea casă, nici nevastă, nici aragaz, cu atât mai puțin frigider, că oricum era ger de minus douăzeci și trei de grade afară, nici mașină, nici costume de haine, nici fotoliul în care-l citea și recitea pe Dostoievski, nici patul în care cândva visa... ș.a.m.d (*Mai multe cățele*)”. Dincolo de liniaritatea bătătorită de proces verbal a punerii în scenă, efectul de autenticitate – una din mizele prozei acestui scriitor – scoate capul și se ițește la fel de decoltat în ambele piese.

Scrisul la diapason urmuzian al lui Augustin Doman este al unui dezabuzat și al unui misogin intratabil, un individ în orice caz care știe prea bine câte parale face un *hurmuz* (în turcește, de unde l-a împrumutat Arghezi și l-a atribuit lui Demetrescu-Buzău, *perlă de sticlă*; fals...). De la Aura și Carmina (*Roșu și negru – poveste de dragoste horror*) și până la *ziarista de școală nouă*, pe nume Loredana, cea care visează la o redacție alcătuită numai din fete care scriu tot ziarul cu hormoni (*Orgasmul din editorial*), calul de bătaie mai la îndemână al acestui scriitor, care este convins că *nimic nu există dacă nu îl găsești într-o carte*, sunt femeile, o subspecie în care umanul regresează fără speranță spre bestial. Asemeni lui Ismail care “este compus din ochi, favoriți și rochie”, “Doamna Marinela Moma are o sută șaptesprezece kilograme (după chef, chiar o sută treizeci și șapte! *n.n.*), fața lătăreață, coafura nonconformistă, în sensul că v-o puteți închipui oricum și nu greșiți, și e consilieră în Ministerul Culturii. Ea nu e blondă, nici șatenă, de brunetă nici nu poate fi vorba, nici roșcată nu e. Altfel zis, e o femeie în felul ei. Când este veselă, domna Marilena se înnegrește la față, se învinețește și te simți dator să dai telefon la ambulanță. Când e senină, i se îngălbenesc

ochii de parcă ar avea icter. Când însă e supărată... Ei, dar când nu e supărată Doamna Marilena? Ea e mai totdeauna supărată. Așa am cunoscut-o eu. Supărată rău. M-a oprit pe holul Ministerului etc., etc. (*Doamna consilier își reprimă timiditatea*). Cu asemenea specimene în circulație liberă, nu te mai miră deloc faptul că “un poet din Ploiești avea trei picioare și două penisuri”, și nici că “al treilea picior îi servea poetului tocmai pentru scris...”

Repunând în drepturi ordinea și luând-o cu lectura *da capo*, cartea lui Dumitru Augustin Doman se deschide cu un grupaj de patru piese publicate în urmă cu 30 de ani în *Povestiri cu contrapunct*. Spre deosebire de urmuzienele cu instanță auctorială indeterminată, materialul cu care se deschide volumul antologic este în exclusivitate scris la persoana întâi și are mai curând un caracter anecdotic, deși nu s-ar zice că observații de genul “prăpădita asta de viață ar fi o comedie totală și perpetuă”, nu anticipează în nuce binecunoscutul univers existențialist la limită din proza de astăzi a lui Doman. Selecția din *Povestiri cu contrapunct* rămâne însă o bornă de unde trebuie începută absolut orice încercare de măsurare a evoluției scrisului acestui prozator original, ajuns astăzi la o deplină și fructuoasă maturitate artistică. Chiar dacă, mie personal, îmi pare că autorul a intervenit (poftim!), acum în urmă, cu o perie fină pe textul inițial (n-am verificat!), calitatea lui de martor rămâne în continuare indubitabilă. Cât privește “nuvela” *Sfârșitul epocii cartofilor* (1999), despre care, dacă îmi amintesc bine, am scris la vremea respectivă o cronică de întâmpinare în *Luceafărul*, rămân la părerea că ea consacră, ca ingenioasă matriță de turnare într-o formă aproape perfectă a mentalității și metehnelor comuniste ale sfârșitului epocii Ceaușescu, un exponat de vitrină pe cale de clasicizare.

Miezul materiei din *Sâmbătă, duminică și alte singurătăți* îl constituie fără doar și poate “selecția” din cele două volume: *Meseria de a muri* (2007) și *Moartea noastră cea de toate zilele* (2008). Tema cu variațiuni a morții (singurătate, disperare, absurd, gândul sinuciderii, neantul...) devine aici obsedantă. Dar iată ce-și însemnează în programul său riguros de la masa lucru D.A.D. “Temă unică de scris: moartea. Despre ea se scrie și se poate scrie la infinit. Despre moarte ca vindecare, ca (falsă) așteptare, ca ipoteză, ca concluzie. Ca subiect: moartea ca un cuvânt inefabil. Moartea ca femeie tragic de frumoasă. Moartea ca o inimă leneșă, ca o veșnicie fără relief, ca noroc, ca o răbdare grăbită. Să scrii despre moarte ca despre o tragedie la care plâng și vrăbiile. Moartea ca o boală mortală, ca o iubire mortală, ca o sănătate mortală, ca o urmă mortală, ca o ură mortală, ca o plictiseală mortală, ca un pleonasm mortal. Moartea ca un somn, ca o trezi(r)e, ca o loterie. Moartea ca

o matroană în rochie de seară. Moartea ca un râu pe care curge aceeași apă mereu. Moartea ca o biografie în veșnică băltire. Moartea ca o poveste fără zgomot și fără furie”.

Senin sau înnegurat ori de-a dreptul buimac și fantezist, placid și flegmatic ori răstignit în lanțurile normelor comune de bun-simț, disprețuind în aparență convenționalismul eticii religioase și ignorând pe Dumnezeu, pe care nu-l invocă aproape nicăieri, autorul *Zidului de ceață* scrie despre moarte (cu miză literară sau nu, însă mai întotdeauna cu însuflețire) ca despre vecinul de vizavi sau zilierul care îi sapă grădina. Moartea precum o pisică cenușie torcând și frecându-se de piciorul nostru, “moartea șerif cu o țâță galben-roșcată în loc de insignă (!)”, moartea precum băutul cu disperare al cafelei pentru a rămâne treji și a ne autoînșela că am pasat-o, ca în Șeherezada, moartea sosind pur și simplu pe neașteptate din lumina strălucitoare a soarelui; în absolut orice conjunctură și sub orice înfățișare a spaimelor noastre reale sau imaginare, în viziunea nedivulgată a lui Doman, moartea nu este decât reflexul din oglindă al existenței, semnul specular al ființei, cum scrie inspirat Doman în *Semnul roz al morții*: “de dinainte de copilărie, din altă viață, de la începutul lumii”. Scriind despre moarte (mai precis despre *gândul morții*) Dumitru Augustin Doman scrie, în fond, pe dos, despre viață. “Moartea notează el inspirat, este oglinda care ne reflectă, odată și pentru totdeauna, exteriorul și interiorul, e judecătorul suprem. În această oglindă ne vedem și ne văd alții dinspre exterior spre interior și invers. Coaja e un punct și miezul o sferă atotcuprinzătoare, dar și miezul devine un punct pierdut în coaja ca o sferă vastă. Cele două puncte se intersectează iar în jurul lor, se rotesc intersectate cele două laturi ale sinelui în oglinda pătrunzătoare care e moartea”.

Ironie, sceptic, dezabuzat sau cinic, îndrugând, paradoxal, fără urmă de prejudecată stilistică *cuvinte tâmpite îndelung meșteșugite* : “un posibil titlu (de poeme, în versuri și în proză)”, Augustin Doman vorbește despre moarte cu larghețea insului jignitor de calificat, în stare, de dragul adevărului, să filozofeze, chiar și în răspăr, în maniera lui Cioran (deși acesta e mai degrabă un metafizician); eventual, să caute în suflarea înghețată a celui mai teribil mister clipe de intensă și frustă poezie... Pe de altă parte, prolix și aproape redundant, Doman are mania sau înțelepciunea, dacă vrem, de a face din gândul morții o obsesie domestică; spus altfel, de a institui cu îndărătnicie și indubitabilă forță un exercițiu sui-generis de exorcizare a angoaselor existențiale și a fricii de neant. Mai mult, cu moartea permanent în fața ochilor, după un precept moral însușit de la Epictet, “niciodată (omul), acceptă el, nu

va gândi ceva josnic, nici nu va pofti ceva cu multă ardoare”.

Pentru Dumitru Augustin Doman, potrivit unei însemnări cu caracter programatic, “proza este liberatate, libertinaj, destrăbălare de creator, chiar iresponsabilitate”. Cu această lecție bine învățată, prozatorul nu are nici o problemă să scrie nereținut despre tot ce-i trece prin minte (din auzite și văzute sau pur și simplu inventând); nicio rezervă sau scrupul calofil privitor la puritatea sau calitatea subiectului și coerența întregului, care trebuie să se lege cumva de la sine. Din acest punct de vedere, eu unul nu am găsit nicăieri în proza română cantități atât de însemnate de literatură reflexivă (panseuri, aforisme sau judecăți originale), nici atâtea însemnări în genul jurnalelor lui Jules Renard sau Julien Green, o materie ce ar putea pune serios sub semnul întrebării textura prozei comisă de Doman, dacă nu i-ar conferi în aceeași bună măsură o individualitate și chiar distincție aparte.

În materie de proză scurtă, maestrul declarați ai lui Doman sunt scriitorii ruși Gogol și Cehov, dar și un Ivan Bunin (și el tot rus), prețuit la fel de mult la noi și de un Radu Cosașu, el însuși o slăbiciune a lui Doman, un scriitor căruia îi place efectiv să citească și să recitească până la ultimile cote de înțelegere legibilă o serie de câțiva mari maeștri de la care a deprins nu numai secretele meșteșugului de prozator pe spații relativ restrânse, dar și frecventarea unor subiecte și teme atât de specifice spiritului și abisalității sufletului slav. O surpriză o constituie în economia prozelor din *Sâmbătă, duminică și alte singurătăți* cele șapte piese (Din periodice) care încheie volumul și care, păstrând oarecum tonul evocator, dar mai atente cu criteriul determinărilor exhibate peste tot de “novelele” lui Radu Cosașu (“cine? ce? când? cum? unde?”), revine la o proză stenică, preponderant realistă, de pastă bogată, întinsă pe pânză direct cu cuțitul. Efectul este înviorător și bine-venit, cu atât mai mult cu cât - o spunea undeva și Alain - nimic nu înfrânge gândul trândav al morții ca o faptă grabnică. Și apoi, observa același jurnalist și filosof, pe măsură ce-ți împlinești viața mai mult, îți este tot mai puțin frică s-o pierzi. Or, Dumitru Augustin Doman, scriitor ajuns la o atare maturitate biologică și profesională, își poate permite, după părerea mea, de acum înainte, nu numai să scrie fără nici un complex despre un fenomen întors deja pe toate fețele, dar să și trăiască ca și când - de ce nu? - muritori, noi, oamenii, am fi nemuritori.

LUMINI ÎN CASA DE ÎNTUNERIC

Recitind poemele lui Gabriel Chifu așa, ordonate cronologic, în antologia *Papirus* (poezii, 1976–2015), am descoperit încă o dată cât de egală cu sine este, încă de la debut, înaintarea sa în teritoriul literaturii. Vocea era deja formată acum patru decenii, cu un timbru personalizat, urzeala pusă la locul ei, *golurile* deja definite („s-a despărțit de tine lumina. / rămâi o schelă năruită, o grădină în care înfloresc / foșnitor golurile”) și așteptând înfiorate intervențiile vârstelor poetice. Tot ce am spus despre cărțile sale poate fi reluat acum cu o mai largă valabilitate, cu ignorarea cronologiei. Gabriel Chifu aduce de la început o structură scripturală scindată și „nețărnută”, în curs de senină și cumva împăcată spargere a limitelor. Răul însuși e fascinant și ocrotitor, preschimbat fiind, sub gâlceava textului, în relansator al chestionarului ființei. Sentimentul *orfanității* duble – una biografică, dureroasă, nevindecabilă, cealaltă cosmică și meditativă, dar vindecătoare – conduce firesc la celestitate, apartenența secretă la Înalt infuzând echilibru și seninătate și în cele mai grave, mai avariate stări și situații. Poetul se află mereu în așteptarea *Oaspetelui nemărginit*. Pornind de la un concept cosmologic, *singularitatea*, am identificat cu alt prilej semnalmente subsumabile acestei perspective în poezia română contemporană. Marii poeți (îi alesesem, pentru o „probă”, pe Ion Mureșan, Aurel Pantea, Gabriel Chifu și Marta Petreu) au acces la *singularitate* nu doar fiindcă sunt, prin definiție, *singurătăți* lucrând în regim autonom, *singulari* și unici, ci și fiindcă poemele lor închipuie, față în față cu colapsul destinal al muritudinii, un „vârtej” obsesiv coborând până la sensurile ultime. Ieșirea în lume se petrece de la început ca nouă Lume. Ca un ciob de hologramă, cartea de debut conține informația întregii evoluții ulterioare, cărțile succesive aglutinându-se într-o imagine tot mai pregnantă, mai conturată a unui stil și a unei obsesii de la început detectate/detectabile.

Poezia lui Gabriel Chifu răspunde și *probei înfiorării*. Ea nu se dedică anume unei *teme*, ci le încearcă pe toate. „Îns de încercare” se numește pe sine poetul, numărând clipe, ore, tristeți, uimiri, deznădejdi și mai ales *așteptări*. Gândul morții, permanența lui înseamnă garanție a măsurii, a lucidității, iar scrisul însuși, poezia, performare a speranței, sfidare a „inevitabilului de după colț”

(„Când scriu aștept”, mărturisirea Bacovia). Poemul e un cuib, o sală de așteptare, o răscruce. *A înțelege* e verbul-obsesie al poemelor sale: „Sunt un dependent de literatură, fără literatură n-am nicio noimă”, spune într-un interviu. De aici vibranta suspendare a poemului, acel transfer permanent între *corpul repede trecător*, de carne și sânge, și *corporalitatea* mai prelung durabilă a poemului. Tensiunea se întreține între cele două „corpuri de iluminat” existența: *trupul*, cu toate simțurile sale la pândă, cu vârstele-matrioști în forfotă disputându-și priorități în clipă, și *cuvântul*, cu trupul lui metaforal nețărnut, revărsat peste crochiul febril al poemului.

De reținut aici, din nou, și subtilul eseu al poetului despre *poezia heracleitică*, o poezie a permanentei deveniri, pe măsura culturii europene *heracleitice*, numită astfel de Anton Dumitriu prin raportare la cultura *eleată*, „încremenită în desăvârșirea sa”. „Eu, spune G.C., nu sunt constituit prin eliminări succesive a ceea ce este contradictoriu, ci sunt o *însurare* chiar și de atitudini, de realități textuale divergente, de formule expresive cu diverse grade de prelucrare a cuvântului.” *Însurarea* se atinge prin exersare de personalități multiple, tot atâtia *alteri* „de încercare”. Chiar *vârtejul* temei obsesive – a disjunției, a risipirii, a descentralizării – are mai multe culoare de timp și spațiu, mai multe chei posibile. În „casa de întuneric” a singularității sunt inventariate căderi și primejdii și se scrie, iată, o *scurtă istorie a universului*, excelentă descriere a singularității însăși, ca mișcare obsesivă, repetată fără a fi repetabilă, dictată de forțe fără chip și fără noimă în fața cărora poemul amuțește: „eram cel care pleacă în patru direcții deodată / hotărât să pună sare pe cadavrul vântului. / cineva citea pagină cu pagină / neantul de aproape / vulturi albi smulgeau literele din carte / și cu literele zbatându-se încă vii în gheare / treceau dincolo prin întunericul ferfenițit. // în așteptarea glonțului care / pornit de mii de ani / se îndrepta amețitor și negreșit spre mine”.

Ei, bine, o privire statistică mă obligă la o remodelare a descrierii. Înțelegerea rămâne obsesia de fundal a poemelor, *înțelesul* și *neînțelesul* apar de peste 70 de ori în carte. Proba verbului e și ea obsesivă, *cuvintele* și *tăcerile* apar de peste 80 de ori. Poemele sunt toate thanatice, căci gândul morții („suntem toți mai îndelungi, mai scurte / opriri ale luminii în drumul ei”) le asigură perspectiva și sensul: familia de cuvinte a *morții* depășește suta de apariții. Viața ca parcurs sub semnul murititudinii bate *drumuri* (80 de apariții: „eu pelerin zdrențuit pe dinăuntru, pelerin legat la ochi, / cimitir de zei”). Însă soluția la orfanitate și la finitudine vine, neîndoielnic, dinspre *lumină*. În *casa de întuneric* a poemului, lumina are 120 de apariții, însoțită fiind de *ochi* și de *privire*, cu frecvențe de peste 60. Chiar dacă poemul *Destin* pare

să aibă o adresă limitativă, cred mai degrabă că sensurile lui sunt extrem cuprinzătoare, acoperind destinul individual, dar și pe cel de neam, timp, loc, context și conjunctură: „ca și cum țara ar fi / o noapte, / iar noaptea ar fi de fapt / gura închisă a unui orb care a murit de mult / și n-a înțeles niciodată lumina. // ci înăuntru suntem noi, captivi / în gura încleștată a orbului / mort de mult. / și când nu mai speram / gura se deschide brusc / și suntem scuipați cât colo. / însă nimerim, desigur, / în gura atunci deschisă / a unui alt orb / mort de mult. / și imediat în urma noastră / se-nchide implacabil / această nouă casă de întuneric”. Casa de întuneric e atunci loc destinal, numind muritudinea, ca fundal și amenințare tragică, dar și locuirea lui *luminată* de artă. Căci poezia e una dintre formele mirabile de adaptare a omului la destinul său de muritor. E ochiul fragil, dar singurul la îndemână pentru a scruta întunericul în căutare de licăriri de sens. Nu e de mirare că poetul alege bufnița ca emblemă a privirilor sale în și dincolo de întuneric: „o găsesc într-o dimineață pe terasă, / cine știe cum rătăcită din clopotnița unde își are / adăpostul. cu penele cenușii, / zgribulită, urâtă, speriată, lovită la un picior. / mă uit la ea, o iau, o îngrijesc. seara îi dau drumul / în lumea ei. / cei vechi o numeau *glaux*; pentru ei / era cea care vede lumina chiar în întuneric. / o aleg emblemă / pentru versurile mele”. Deși tămăduirea e exclusă („lumea îi aruncă spre slăvi / pe însingurați. // înecați în azur, / ei privesc ceea ce nu se vede, / ei traduc ceea ce nu înțeleg. // ușa se va deschide și în față, / răcoros, primitor, neînțeles, / va fi vidul”; „o cârțiță ești, / care bâjbâie sub pământ, / își sapă galeria cu îndârjire. / ai sub unghii și între dinți acel negru umed, / tăcut, etern. ești / un amnar? ești pe dracu! poate doar el stăpânul satan să mai fie în stare / să descurce ițele, să facă lumină în acest univers nocturn de cuvinte”), căutarea neîncetată a luminii (cu înțelesuri nenumărate, între pământ și cer) rămâne chiar sensul existenței, definiția ei: „trec, cerc după cerc străbat, / ajung la râpa de la marginea orașului. / vântul se rostogolește bezmetic golind spațiul / de orice înțeles. // acolo, în râpă, descopăr (uriaeșe, negre, / solzoase, mute, de piatră) rădăcinile luminii”. Presimțita „amuțire a luminii” și „pieirea infinitului luminos dinăuntru” sunt întâmpinate cu „o lentă dizolvare în lumină”, fie ea și „hăituită împuținată și confuză”. Căci „încet, pe-ndelete, dimineața cu lumina ei / îmi ia în stăpânire trupul / ca pe o casă ruinată. / razele intră în oase, în cotloane, / în fagurii întunecați din creier, / în labirintul din inimă. / razele îmi ajung până în cuvinte”; „am început să mă metamorfozez ca-n povestirea lui Kafka. / însă nu în gândac m-am preschimbat, / ci într-un obiect luminos. / bănuț de inox, / sau băț de chibrit aprins, / sau ciob de sticlă / care sclipea în soare – oricum, / cert e că am început să / împrăști o lumină mică-mică,

puțină-puțină, / părelnică aproape, / totuși era ceva”. Acest *ceva* e sfâșietor de omenesc, iar poemul atinge temperatura cea mai înaltă cu mijloace de o uimitoare simplitate: „am rămas singuri, suntem de capul nostru. / până și lumina parcă a devenit pământescă, / are miros de om, nu de zeu, și un gust acrișor de caisă verde”; „într-o dimineață de martie / lumina ieșită din ochiul tău s-a oprit / pe o creangă uscată / și a înverzit-o”.

Cum spuneam altă dată, nu despre o reabilitare/recondiționare a (neo) modernismului e vorba în poezia lui Gabriel Chifu, și nici despre o încercare de a ține pasul cu convulsiile poeziei mai tinere. Poetul a găsit tonul potrivit pentru a împăca rezistența la experiment și răzvrătire a poeziei de ieri cu rezistența poeziei de azi la sentiment și înfiorare. Reușita poeziei sale e facilitată și de fireasca extenuare a celor două rezistențe, compromisul de bună calitate lucrând discret, dar sigur în ambele teritorii.

Gabriel Chifu, *Papirus*, cu o prefață de Dan Cristea. Colecția „Poeți laureați ai Premiului Național de Poezie Mihai Eminescu”, Editura Paralela 45, Pitești, 2015, 290 pag.

O ISTORIE FICTIVĂ A COMUNISMULUI ROMÂNESC

Daniel Drăgan a împlinit optzeci de ani, exact în 17 decembrie, zi în care, în anul 1989, timișorenii au dat semnalul stingerii regimului Nicolae Ceaușescu. Profesor în județul Harghita până la revoluție, îl știam pe scriitorul brașovean doar din calitatea sa de redactorșef al revistei *Astra*, una dintre foarte puținele reviste literare în limba română care ajungea la Odorheiul Secuiesc și ale cărei articole erau comentate în comunitatea profesorilor din oraș. Habar nu am cum arăta Daniel Drăgan tânăr, în anii comunismului. Am avut ocazia să-l cunosc abia la mulți ani după revoluție. Matur, înalt, cu o barbă cochetă, optimist, amestec de aer boem și exuberanță, are ceva din șarmul pictorilor din Montmartre în toate aparițiile sale publice. I-am citit și câteva dintre cărțile scoase după revoluție, bine scrise, dezvăluind un scriitor care știe să povestească fără să se încurce prea mult în piruete narrative și stilistice, dar și să construiască personaje pătrunse de adevărul vieții și apte, de aceea, să se fixeze temeinic în mintea cititorului.

Zilele trecute am avut surpriza să primesc de la scriitorul brașovean o carte de vreo 600 de pagini cu un titlu care m-a trimis instantaneu cu gândul la cărțile lui Alex Ștefănescu sau la foiletoanele din *Academia Cațavencu: Mița. Jurnalul intim secret și adevărat al Mariei Suru*. Prima ispită a fost să-mi imaginez că am în față o carte de umor, eventual presărată cu niște picanterii erotice, chiar dacă dimensiunile impresionante ale opului păreau să descurajeze un asemenea orizont de așteptare. Cu atât mai mult cu cât Maria Suru este personajul în jurul căruia se brodează acțiunea primelor romane ale lui Daniel Drăgan, iar aspectul comic este poate cel mai puțin relevant în descrierea personajului.

Trebuie să o spun de la început, cartea lui Daniel Drăgan mi se pare cea mai precisă și mai fascinantă istorie a anilor de început ai comunismului românesc. În general, cărțile despre perioada proletcultistă se împart în două categorii: cele scrise de victimele regimului, de foștii prizonieri politici și deportați, descriind ororile regimului penitenciar și scoțând în evidență micile acte de rezistență, de necapitulare totală în fața răului, sau cele scrise

de profitori ai regimului, cum sunt, de pildă, jurnalele Ninei Cassian, în care accentul cade mai mult pe latura boemă a lumii artistice, pe amorurile, agapele, dar și invidiile care marcau viața scriitoricească a acelor vremuri. Din acest punct de vedere, cartea lui Daniel Drăgan mi se pare mult mai credibilă. Personajul său, Maria Suru, pășește în viață precum personajele lui Dickens: după moartea părinților este luată de un unchi și plasată ca servitoare în casa unei familii înstărite, în contul unei datorii pe care acesta o avea față de familia respectivă. Apoi, odată cu instaurarea puterii proletare, istoria se precipită, ea urcă și coboară pe scara socială precum mulți dintre eroii aceluia timp în care drumul de la prezidiul puterii în celula închisorii se făcea peste noapte și fără nicio logică. Maria Suru este genul acela de om pe care, privindu-l din afară, ai toate șansele să-l înțelegi greșit. Văzută de la distanță ea este, ceea ce s-ar putea numi în mod clar un profitor al regimului. Din servitoare în casa unor burghezi cumsecade, ea ajunge un fel de femeie-comisar, apoi directoarea unei închisori de femei, iar după o perioadă de dizgrație, în care este exclusă din partid, își recâștigă pas cu pas pozițiile ajungând directoarea de cabinet a directorului general al unui mare combinat, după ce se angajase inițial pe post de femeie de serviciu, responsabilă cu curățarea wc-ului bărbaților. Cu totul altfel se vede această viață din perspectiva celei care a trăit-o. Ea este presărată cu multe privațiuni (inclusiv în perioada în care era în grațiile partidului), îndoieli, umilințe, semne de întrebare, dar și ambiții și devotament neclintit. Maria Suru crede orbește în comunism, îi urăște sincer pe dușmanii lui, chiar dacă au ajutat-o în viață sau nu i-au făcut niciodată vreun rău, nu abdică de la crezul său nici atunci când suferă nedreptăți flagrante, acceptă umilința și își caută mereu argumente explicative atunci când este, la rândul ei nedreaptă cu alții, are sentimente materne, putere de sacrificiu, dar și orgoliul de a rezista poftelor șefilor ei în momente care i-ar fi putut scurta calea reușitei în viață. Una peste alta este un personaj complex, cu lumini și umbre, un om real pe care tu, cititorule, îl înțelegi în latura lui umană, chiar dacă îi aprobi sau nu behaviorismul și modul de a se raporta la lumea înconjurătoare.

Cine este Maria Suru? Judecând după precizia detaliilor din jurnalul ei „intim secret și adevărat”, ai spune că este o persoană reală, camuflată într-un personaj fictiv. Este născută în 8 decembrie (în fiecare an din jurnal își evocă ziua de naștere și felul în care și-a celebrat-o), notează cu scrupulozitate evenimentele majore ale zilei respective, fie că fac parte sau nu din marea istorie, drumurile existenței sale coincid până la un punct, cel puțin în plan geografic, cu destinul scriitorului Daniel Drăgan, ai fi tentat să crezi că ar putea fi o rudă sau chiar un alter ego al autorului. Pe de altă parte, cum spuneam

este un personaj de cursă lungă al scrisului lui Daniel Drăgan și multe dintre notațiile de jurnal se întretaie cu întâmplările fictive din romane sale, le consolidează „adevărul fictiv, luminându-le cu aceste explicații intime extrem de pertinente. Densitatea narativă a notațiilor îi dă clar cititorului senzația că se află în fața unui roman nu a unor pagini de jurnal. Mai mult, structura notațiilor este una dialogică nu una panoramică așa cum ar fi fost poate mai potrivit în cazul unui jurnal, fie el și fictiv. Cum spuneam, însă, precizia informațiilor, revenirea la concretul unor evenimente după multe pagini în care a fost vorba de cu totul alte întâmplări, conferă textului un grad foarte mare de autenticitate. O singură scăpare de sub control a realității tehnologice mi-a sărit în ochi pe parcursul celor aproape șase sute de pagini ale cărții. Supărată pe un articol apărut într-un ziar, Maria Suru sună în 2 decembrie 1955 la redacția acestuia. Este întâmpinată cu următorul mesaj: „Ați sunat la redacția ziarului „Viața uzinei”. În momentul acesta nu se află în redacție niciun redactor. Puteți lăsa mesajul dumneavoastră, după semnalul sonor”. Mă îndoiesc că în anul 1955, pe vremea telefoanelor cu manivelă, redacția ziarului *Viața uzinei* era dotată cu un robot telefonic. Dacă nu cumva avem de-a face aici cu un *clin d’oeil*, pe post de semnătură autografă a autorului.

Simbolic, Maria Suru moare în ziua de 15 noiembrie 1987, la ora 12,30, exact în clipa declanșării revoltei muncitorilor de la Brașov „când portretele dictatorului și simbolurile comuniste au fost aruncate de pe clădiri”. Un motiv în plus să privim viața ei ca pe o istorie adevărată, nefardată și necaricaturizată a comunismului românesc, așa cum a fost el, cu dramele sale, dar și cu licăririle de umanism înscrise în doctrina lui, pe care unii le regretă și astăzi. Iar concluzia din 1980 a unui personaj pare astăzi mai actuală decât a fost la vremea rostirii ei: „Kominterniștii au zburat din posturi, dar aerul e încă viciat de toxinele staliniste. Învățătura lor încă mai face școală. «Nu contează cine are dreptate. Contează cine câștigă bătaia».

Realmente am sentimentul că nu mi-am pierdut vremea citind această carte pe cât de realistă, pe atât de plină de revelații despre o lume în care am trăit o bună parte din viață fără a-mi pune prea multe întrebări. Romanul *Jurnalul intim, secret și adevărat al Mariei Suru*, este prilejul ideal pentru a marca cei optzeci de ani de viață ai autorului său, scriitorul Daniel Drăgan.

Daniel Drăgan, *Mița. Jurnalul intim, secret și adevărat al Mariei Suru*, Arania, Brașov, 2016, 592 pag.

RĂZVAN ȚUPA

ÎMPOTRIVA STATULUI

Periodic, publicul din România are ocazia să-l redescopere pe Valery Oișteanu în evenimentele publice pe care le susține de fiecare dată când se întoarce în București („capitală a dezamăgirii” îi spunea orașului într-un volum anterior). Poezia sa este formulată în vântejuri sonore perceptibile cel mai bine atunci când citim variantele originale ale textelor în limba engleză: „On the road in exile, as traffic swirls rhythmically/ A landscape of language as *vis-po* – visual poetry/ Poems write themselves as I dance to jazz-o-poem/ Self-mocking words happening to music/ Around the corner spoken words in a basement/ From a book destined to be read aloud/ Around the world, shouted from rooftops/(...)/ Windy streets are paved with my lost books/ I am a living dada jester wrapped in chance happenstance” („Pe drum în exil, pe măsură ce traficul rotește cadențat/ Un peisaj din limbaj ca po-viz - poezie vizuală / Poeziile se scriu de la sine când eu dansez până la jazz-o-poem / Vorbe autoironice se-ntâmplă muzicii / După colț vorbe rostite într-un subsol / Dintr-o carte sortită să fie citită cu voce tare/ În jurul lumii, urlată de pe acoperișuri /(...)/ Străzi bătute de vânturi sunt pavate cu volumele mele pierdute / Sunt un bufon dada viu înfășurat în întâmplare la-ntâmplare” („Visoralistic sleep *I am a pata-poem*, 1964-2014” - p. 69)

Îeșirea din istorie

Așa cum notează biografia autorului de la finalul celui mai proaspăt volum al său, în 1970, când debuta cu volumul *Proteze*, Valery Oișteanu își asumase deja de 8 ani suprarealismul și DADA ca filozofie estetică și existențială. Era momentul în care Gellu Naum începea să revină în spațiul editorial cu primele volume suprarealiste de după proletcultism. Prin poezia lui Naum își revendică filiația suprarealistă o secțiune importantă din scrisul românesc,

dincolo de iluzia generațiilor, fie cu bătaie estetică precum în textele lui Sebastian Reichmann sau, mai recent, Iulian Tănase, ori în cheie tehnică așa cum se întâmplă în scrisul lui Constantin Abăluță. Între suprarealismul fondat istoric și practica asumată de Oișteanu a existat mereu o tensiune subterană. Pe scurt, vorbim despre o îndepărtare continuă de formulele clasate, imediat recognoscibile ca instrumente ale avangardei predate la școală în favoarea sondării peisajelor existențiale în care vocea și reperele personale explodează succesiv.

Omul zen-DADA, o epopee continuă

Pe drumul poeziei sale de până acum repere suplimentare vin din jazz și din zen iar influențele, pentru Oișteanu, nu sunt niciodată teoretice, ci practice: „I am just a scribbled stationery note/ No rational explanation necessary/ No matter what it means it's all coincidental/ Just like my poem's audience” („Sunt doar un bilet mâzgălit/ Nicio explicație rațională n-ar ajuta/ Nici nu contează ce înseamnă e pură întâmplare/ ca și publicul poemului meu/” – („How to Be a Poem”-p. 48)

Anarhia este în volumul său din 2015 o nouă nuanță adăugată creionărilor succesive prin care indicatorii avangardei sunt relocați și puși la treabă în contexte vii. Dacă tot vorbim de actualizarea instrumentelor poetice, una dintre cheile avangardei este legată de utilizarea procedeele considerate nepoetice, inestetice. Una dintre reușitele lui Oișteanu este convertirea greoiului „name dropping” din convenție socială în repertoriu personal. Raporturile dintre subiect și personajele invocate rămâne mereu deschis: „Your dreams are now ours/ We cannot see them without you/ It's spring and we are blind/ What is life like without you” („Visele tale sunt acum ale noastre/ Nu putem să le vedem fără tine/ E primăvară și noi suntem orbi/ Cum e viața fără tine” (The Immortal Anarchist *To Judith Malina* – p. 81).

De altfel, poetul investighează explicit finalul unei epoci „post-suprerealiste” iar epoca, ca într-un S.F. celebru, e din oameni: „Maybe it's the end of the golden post-surrealist era/ Romanian avant-garde poet Alexandru Lungu evaporated this morning/ Dreaming of voyages from Bonn to Chicago to visit his friend, poet Paul Paun” („Poate că e sfârșitul epocii de aur post-suprerealiste / Poetul avangardist român Alexandru Lungu s-a evaporat azi dimineață/ Visând călătorii de la Bonn la Chicago ca să-și viziteze prietenul, poetul Paul Păun” („Mostly Unavailable – *Reflections on poets and artists who passed in 2008* – p. 19).

Toți aceștia și mulți alții invocați în volumele sale sunt pentru poezia lui Oișteanu „sfinți radicali” (folosind expresia din poemul dedicat fondatoarei Living Theater).

Cucerirea mâinii

Pâinea care reprezenta existența zilnică pentru clasicii anarhismului este aici mâna poetului care „trebuie să scrie în orice condiții” (p. 36) pe urmele unor „revoluții ale minții” (p. 81) dintr-un spațiu național în altul, transformând exilul într-o ocazie a întâlnirii. De altfel, poemele lui Oișteanu sunt doar o parte din ceea ce numim aici practica sa poetică. De data aceasta 10 dintre colajele realizate de poet în ultimele două decenii stau alături de texte adăugând o dimensiune grafică demersului său în același fel în care fiecare eveniment în cadrul căruia își citește poemele se dezvoltă în câte o mână de prieteni poeți și muzicieni dezvăluie puterile expresiei.

Valery Oișteanu, *Anarchy for a Rainy Day*,
Spuyten Duyvil, New York, 2015

RODICA GRIGORE

DESPRE EVANGHELIILE POSIBILE

E*vanghelia după Pilat*, romanul apărut în anul 2000 al lui Eric-Emmanuel Schmitt, este un text aparte, esențial pentru mesajul pe care autorul încearcă să-l transmită, ca și pentru tipul de scriitură pe care dorește să-l impună în contextul literaturii contemporane. Dincolo de retorismul cu care unii dintre contemporanii săi și-au obișnuit cititorii, scriitorul francez reușește să recreeze convingător o epocă îndepărtată de prezent și, astfel, să abordeze o temă frecvent tratată în ultima vreme (ultimele zile din viața lui Hristos și, deopotrivă, drumul devenirii sale), dacă e să ne gândim la José Saramago, cu *Evanghelia după Isus Cristos*, la Roberto Pazzi cu a sa *Evanghelia lui Iuda*, sau la Simon Mawer, cu *Gospel of Judas*.

Acțiunea cărții, plasată, în cea mai mare parte a sa, în anul 33, dar prefigurată de o serie de întâmplări care au marcat anii anteriori și mai ales viața protagonistului, Ieșua, fiul de dulgher din Nazaret, este centrată pe opoziția dintre cuvântul rostit și cel scris (și, firește, dintre o religie a dogmei și o alta, a iubirii aproapelui), tema aceasta fiind ilustrată prin numeroasele controverse referitoare la modul cel mai potrivit de a răspândi învățătura creștină, dar, deopotrivă, de a înțelege care sunt metodele de propagare cele mai apropiate de intenția inițială a lui Ieșua. Personajele cărții ilustrează perfect dihotomia enunțată, interogațiile fundamentale, ca și întrebările pe care și le adresează unele altora în cele mai diferite momente, fiind perfect surprinse de scriitorul francez. În fond, nimic altceva decât ceea ce formulase deja Roberto Pazzi, în romanul său axat, în linii mari, pe aceleași întâmplări, ideea fiind, însă, în *Evanghelia lui Iuda* (text apărut în 1989), nuanțată după cum urmează: „Puterea unui cuvânt sălășluiește în conștiința celui care îl ascultă, cu mult mai mult decât în litera scrisă care îl păstrează.”

În fond, majoritatea paginilor din *Evanghelia după Pilat* (roman tradus excelent în românește de Alexandra Medrea, mereu în fraze bine cumpănite

și cu o perfectă adecvare a formei lingvistice la conținut) se raportează în mod evident la textul biblic, amintind foarte frecvent cititorului contemporan că „La început a fost Cuvântul”. Deloc întâmplător, cea de-a doua parte a romanului, cea mai consistentă, de altfel, este compusă din scrisorile pe care Pilat le trimite dragului său frate, Titus, la Roma, relatându-i acestuia, ca pentru a reuși să păstreze modul de viață de acasă chiar și în dogoritorul Ierusalim, toate evenimentele care marchează perioada Paștilor, întotdeauna tumultuoasă, dar, în anul 33, chiar mai mult decât de obicei. Dovedind marea artă a îmbinării planului real-istoric cu cel imaginar, scriitorul reușește astfel să realizeze o construcție narativă ce poate – sau chiar trebuie – receptată în moduri foarte diferite: ca roman (pseudo)istoric, de moravuri, livresc, epistolar, de aventuri. Abordând, deopotrivă, tema timpului, mereu combinată cu cea a morții, a puterii și, nu în ultimul rând, a iubirii, cartea lui Eric-Emmanuel Schmitt trăiește prin personaje (care nu sunt fixe și reci, asemenea unor calcule algebrice, așa cum s-a mai întâmplat în cazul altor autori care au încercat să abordeze, din varii perspective, o atare temă) dar, deopotrivă, prin atmosferă – fie că e vorba de atmosfera Ierusalimului, fie de Nazaretul Iudeii sau de lumea din jurul lacului Tiberiada. În plus, scriitorul francez are curajul de a aduce în discuție, subtextual, și mult discutata temă a paternității evangheliilor, pornind, însă, nu de la premisa consacrată ce împarte totul în adevăr și minciună, ci alegând să nuanțeze această ecuație prin includerea, în cadrul ei, a unui al treilea termen: posibilul. Cititorul nu va mai privi, astfel, textul de față (care înregistrează, la persoana întâi, fie ezitățile lui Ieșua, deloc convins, la început, că este chiar fiul lui Dumnezeu, fie ale lui Pilat, cel care nu știe dacă poate – a se citi dacă îi este permis – să admită cât de mult crede în ideile propagate de acest nou și atât de neobișnuit profet care, în paranteză fie spus, o salvase de la moarte și pe soția procuratorului Iudeii, frumoasa patriciană Claudia), ca pe o serie de fapte ce trebuie demonstrate cu documentele istorice pe masă. În acest context, povestirea tulburătoare a lui Ieșua din Nazaret pe care, practic, o deapănă el însuși în fața cititorului va primi, desigur, noi semnificații.

Apoi, întrucâtva asemănător cu modelul artistic al Maestrului din romanul *Maestrul și Margareta* al lui Mihail Bulgakov (cel care, retras în subsolul său scria romanul despre Pilat din Pont, al cărui plan narativ principal era plasat în Ierusalimul anului 33 al erei noastre), în romanul lui Schmitt, Pilat, la rândul său, înregistrează, în stil epistolar, înainte și în timpul călătoriei sale – evident, inițiatice! – în căutarea Claudiei (plecată pe urmele primilor creștini, propovăduitorii noii religii a iubirii și a iertării) amănuntele esențiale din

viața și despre faptele Celui din Nazaret. Și, chiar și fără ca autorul scrisorilor către Titus să fie pregătit să-și afirme credința, trebuie să recunoaștem că el surprinde foarte exact natura specială a învățăturii tânărului profet. Așadar, spre deosebire de alți contemporani ai săi care încercaseră să înțeleagă ori să interpreteze – mai mult sau mai puțin distorsionat – faptele lui Ieșua, Pilat nu compune doar o ficțiune personală, ci încearcă să transcrie, uneori aproape hipnotic, parcă sub impulsul unor clipe de har divin, desfășurarea unei istorii pe care o percepe de la bun început ca fiind ieșită din comun. Ca și Maestrul lui Bulgakov, el povestește chiar și ceea ce nu văzuse, lucruri despre despre care știa – simțea – că sunt extrem de importante. Căci planul divin, în complexitatea sa, includea, în *Maestrul și Margareta*, deplina libertate de alegere, iar în acest context, răul era necesar din mai multe motive, devenind, astfel, bun prin excelență, un veritabil catalizator, determinând, nu o dată, inedite cazuri de „felix culpa”.

Pe de altă parte, romanul lui Eric-Emmanuel Schmitt se dovedește a fi, dacă e citit cu atenție, și o carte despre revărsarea sacrului în lume, căci toate personajele (până și Pilat – sau poate că mai ales acesta!) – resimt această influență și nu vor fi în stare să se smulgă de sub fascinația ei. Fascinație care cel puțin pe Pilat îl face (paradoxal, poate, dacă ne gândim la existența sa anterioară) nu doar să mediteze la destinul doctrinelor religioase ale vremii sale, ci și la posibilitatea lui însuși de a înțelege cu adevărat mesajul noii credințe și, deopotrivă, de a face ceva pentru cei din jur, de a-și iubi aproapele ca pe sine însuși. Esențială nu mai este, acum, pentru scriitorul francez, doar raportarea strictă la modelul consacrat al livrescului postmodern, reprezentat de imaginea consacrată a unei Șeherezade (scripturale, iar nu povestitoare!), întruchipată, în cazul acesta, chiar de Pilat, ci semnificația nouă pe care povestea lui Ieșua o va primi, treptat: ea devine nu numai posibilitatea oferită oamenilor de a-și abate gândurile de la înspăimântătorul spectru al morții, ci și deschiderea drumului spre mult dorita înțelegere a unei noi învățături, capabilă să pună iubirea mai presus de orice. În plus, deși pozițiile lui Pilat și Ieșua par a fi fundamental diferite, la o lectură atentă la nuanțe, ele se vor dovedi mult mai asemănătoare decât ne-am putea aștepta: Ieșua își deapănă propria istorie pentru a înțelege el însuși și pentru a-și clarifica statutul ontologic, iar Pilat e mereu tentat să caute a descoperi toate amănuntele pe care doar alții i le pot relata cu privire la profetul răstignit, tocmai pentru că simte că, înțelegând povestea-parabolă al cărei spectator (și actor, deopotrivă!) fusese, va reuși să scape de îndoiala care-l macină. Fără să înțeleagă, multă vreme, unul dintre mesajele esențiale pe care Ieșua le transmitea, și care îi

va fi explicat de soția sa, Claudia: „El nu trebuie să aducă prea multe dovezi. El ține cont de libertatea omului, lăsându-ne posibilitatea de a crede sau de a nu crede. Putem noi fi siliți să iubim. Depinde de noi înșine să consimțim la credință și la iubire. Ieșua respectă oamenii. Prin mesajul său, ne trimite un semn, dar ne lasă să-l înțelegem singuri. Ne respectă prea mult pentru a ne constrânge. Pentru că ne prețuiește ne îngăduie să ne îndoim. Această alegere pe care ne-o lasă este un alt nume al misterului său.”

În acest fel, demersul lui Eric-Emmanuel Schmitt se împlinește, în *Evanghelia după Pilat*, pe de-a-ntregul, iar adevărul istoric se contopește pentru totdeauna cu cel al unei istorii la fel de posibile, cea vizionară, înscrisă în ineditele epistole ale lui Pilat, și, desigur, în mărturisirile lui Ieșua însuși. Cititorul se va afla, astfel, la sfârșitul romanului, și în fața unei neașteptate lecții de lectură care încearcă să-i demonstreze, o dată în plus, puterea cuvântului scris în fața celui ce doar rostește adevărul – și care, uneori, rămâne, din păcate, doar în sfera posibilului.

Eric-Emmanuel Schmitt, *Evanghelia după Pilat*.

Traducere de Alexandra Medrea, București, Editura Humanitas Fiction, 2015

NICOLETA DABIJA

HÉLOÏSE ȘI ABÉLARD. CINE CUI ÎI ESTE DATOR?

Vă puteți închipui viața unui filosof într-atât de palpitantă că ar putea fi subiectul unui roman polițist? Iar cititorul, că vrea ori ba, trebuie să joace rolul detectivului, care mai știe câte ceva (sau nu) despre metodele criminalistice utilizate în Evul Mediu, și conduce fără mari izbânzi ancheta asupra întâmplărilor nefericite care-l urmăresc pe personaj? Nu ar fi nici povestea de iubire a celor doi protagoniști, dezvăluită în parte de epistolele rămase nouă moștenire, „cea mai vestită” din epocă, dacă nu ar fi ceva inedit și straniu la mijloc. Și desigur, v-ați dat deja seama despre cine este vorba: Abélard și Héloïse¹.

Correspondența lor se citește cu pasiune, așa cum se întâmplă numai cu literatura bună. Dar, de data aceasta, „cum se citește” e mult mai puțin important decât povestea în sine a celor doi „năpăstuiți” ai vremii lor. Debutul epistolar îi aparține lui Abélard, dar scrisoarea lui, care e de fapt o lungă confesiune asupra vieții proprii - poate o „autoconsolare”? - intitulată limpede *Istoria nenorocirilor mele*, nu era adresată femeii iubite altădată, soră întru Cristos acum, ci unui prieten, rămas nouă necunoscut. Nu știm nici prin ce împrejurări scrisoarea ajunge în mâinile Héloïsei, retrasă într-o abație franceză, și ea este cea care decide celebra corespondență de mai apoi. Cât i-or fi fost pe plac răspunsurile lui Abélard, atât de impersonale și îndemnând neîncetat la urmarea căii monahale etc., nu vrem parcă să știm, însă ne dăm seama din reținerile ulterioare, cuibărite în cuvinte pe care iubirea n-ar vrea să le stăvilească, dar o face. Femeia îndrăgostită se retrage, chiar dacă nu încetează să fie. Spiritul ei fin a simțit că nu iubitului de altădată îi scria, că acesta nu mai exista demult și nici n-o mai putea mângâia.

Schimbul epistolar dintre cei doi suferă, da, de o inegalitate în favoarea Héloïsei. El se plânge, ea re trăiește, el e suspicios, ea liniștită, el contradictoriu, ea constantă, viața lui e parcă desprinsă din tragediile grecești, în vreme ce

viața ei se arată pură și egală cu sine. Pentru că ea „a păcătuit” conștient, în termenii epocii, și a suportat cu demnitate și împăcare tot răul de după. Însă dragostea i-a rămas intactă și credința adevărată. Abélard e spiritul strălucit, teologul ales, fără însă mari virtuți „sentimentale”. De la început până la final, mărturisirile lui sunt dureroase. Povestește limpede, dar se lamentează, pare că totul a stat împotriva lui, că toate nenorocirile lumii l-au pândit și atacat fără ca el să fie vinovat.

Despre Héloïse se spune că era foarte frumoasă și învățată. Nu vi se pare că toate femeile care respiră de prin istoriile vechi au fost nespuse de frumoase și învățate? Dar să trecem peste asta, doar nevoia de poveste nu ne-a părăsit. Deci frumoasa Héloïse se îndrăgostește de cel adus în casă de unchiul ei pentru a o educa, de Abélard. Sub pretextul învățăturii, ei se dedică unei iubiri libere, descrisă de filosof în termeni clari: „Mâinile ajungeau mai adesea la sâni decât la cărți”; sau „N-am lăsat să-i scape lăcomiei noastre nicio treaptă a iubirii”; dar „Cu cât mai mult mă preocupa această voluptate, cu atât mai puțin timp puteam oferi filosofiei și predării în școală”². Ce a urmat vă spun pe scurt. Află unchiul fetei. Amanții se rușinează. Separarea trupurilor declanșează o unire în spirit. Trec peste rușine și o iau de la capăt. Héloïse rămâne însărcinată. Trebuie luată o decizie! Abélard o ia pe furiș din casa unchiului și o duce, până dă naștere fiului lor, în ținutul lui natal. Se pornește mânia unchiului. Pentru îmblânzirea acesteia, filosoful își dă cuvântul că se va căsători în taină cu nepoata lui. Héloïse însă ripostează, se gândește la dezonoarea viitorului soț. Căsătoria ar fi o umilire pentru amândoi. Un bărbat ca el nu poate să se supună unei femei. Un filosof nu are nimic de-a face cu scâncetele unui copil. Ea vrea să fie numită în continuare amantă, nu soție. Argumentele ei. Și totuși, în taină, se vor căsători. Însă unchiul nu tace asupra acestei nunți. Astfel ia filosoful decizia să-și ducă soția la mănăstire. Iar răzbunarea unchiului a fost castrarea filosofului.

Castrarea fizică a venit însă și cu o castrare a iubirii pentru Héloïse (dacă nu cumva o confundase și înainte cu pofta). Sau, în sfârșit, cu transformarea acesteia. Iată doar un aspect pentru care Abélard fascinează și contrariază. Poate Rousseau mi-a mai stârnit reacții similare... Adică e greu să nu te scoată din minți un om cu o adulație de sine atât de bine fiartă în ciorba propriilor lacrimi! Prin contrast, „neasemuita” Héloïse este fidelă sieși și iubirii ei. Ea este de fapt cea curajoasă, cea care știe să-și asume o „pedeapsă” doar pentru că e voința lui, „neasemuitului” ei Abélard, nu pentru că se simte vinovată. Ea își face griji pentru onoarea iubitului. Iar iubitul are și el aceeași grijă, de propriul renume. Până la urmă, deși i s-a făcut un rău, nu pot să-mi reprim

gândul că i s-a făcut deopotrivă un bine, întrucât, prin înlăturarea din trup a părții pătimase, el scapă de poftă și ajunge fidel teologiei sale. Stârnind însă alte invidii, alte urmărituri, alte calomnii, alte tentative de ucidere. Trama polițistă nu conține!

Trecând mai departe, dincolo de lunga lui confesiune, răsfoind încă puțin scrisorile dintre cei doi, iarăși dezechilibrul e izbitor. Epistolele ei sunt umane, sunt o nevoie de retrăire a iubirii de altădată, în timp ce ale lui devin calde, dar impersonale, ca ale oricărui om cu credință în Dumnezeu, care se adresează la fel, indiferent de destinatar. Ea vrea să-și refacă iubitul de altădată, întreg, din cuvinte. Și îi mărturisește aceasta, îi mărturisește cât de fidelă i-a fost, cât de ascultătoare, cât de stăpân al trupului și sufletului i-a fost el și îi este, că a preferat să fie târfa lui decât împărăteasa oricui altcuiva etc. Și-l scoate dator cu o mângâiere... prin scris: „Te implor totuși, prin Dumnezeu Însuși, Căruia I te-ai dat, redă-mi în orice fel poți, prezența ta, răspunzându-mi cu o mângâiere de-a ta în scris! Măcar prin această înțelegere, să fiu astfel reînviată încât să mă dedic mai bucuroasă împlinirii voii divine. Când mă doreai odinioară pentru trecătoarele plăceri, mă vizitai prin dese scrisori, pe Héloïse a ta, prin nenumărate stihuri o puneai pe buzele tuturor. Răsunau de mine piețele toate și fiecare casă. Oare cu cât mai drept mă îmboldești acum către Dumnezeu, decât atunci către pofta desfrâului? Cumpănește, te implor, ce mi-ești dator, ia aminte ce îți cer”³. Un pasaj care glăsuiește profund. Răspunsurile nu au mai venit niciodată de la iubitul de odinioară, ci numai de la fratele întru Cristos, filosoful și teologul Abélard, care se mai și mira de nevoia ei de scrisori, tocmai ea, „superioara mănăstirii”. Amin!

1 Mă refer la *Autoportrete epistolare*, care-i are ca autori pe Héloïse și Abélard, apărută la Editura Paideia, într-o traducere de Dan Negrescu.

2 *Ibidem*, p. 31

3 *Ibidem*, p. 100

ÎNTRE CALD ȘI RECE

În mod normal, între cald și rece, ar fi călău. Ceva ce nu e nici fierbinte, nici înghețat. Vorba sucită a lui nenea Iancu, „*nici așa, nici altminteri*”. Dar, în același timp este **și** cald, **și** rece. Apoi, statutul acestei stări de agregare se mai referă – cel puțin teoretic – ori la ceva ce ține de tranziție (staza intermediară, din care se deduc, așa cum e normal, provizoriul, temporarul, trecătorul, vremelnicul, efemerul). Ori este ceva ca o linie de demarcație subțire, o graniță aproape insesizabilă între extremele cald și rece.

Trecem peste provocările ce ne trimit numaidecât la manualul de fizică de clasa a V-a (pe care l-am uitat... dar mi-a fost cu neputință să uit – mie, cel puțin, nu-mi pot ieși deloc din minte – acele absolut terifiante și chinuitoare probleme cu „*două robinete*”, din care curg nu știu câți nenumărați litri de apă...etc.etc!). Sau pun în discuție – tot cu aceeași nonșalanță – chestiuni de lexic și de semantică. Și spunem doar atât: că acesta a fost titlul unei spectaculoase expoziții de pictură, deschisă, pe durata unei luni întregi de la finalul anului trecut, la Galeria ROMANĂ.

Trebuie să fac însă o rectificare ce alungă orice urmă de nesiguranță: luând de bun titlul, *CALD și RECE* – firește, referindu-se la culori – mă așteptam ca lucrurile să fie cât se poate de clare, de inequivoce. Caldul să fie cald (galben, oranj, roșu-oranj, roșu, roșu purpuriu), iar recele să fie rece (adică violet, bleu-violet, bleu-turcoaz, bleu-verde, verde)! Ba, mai mult, așteptam să văd și cel mai strălucitor contrast (cum ar fi, de pildă, acela dintre roșu-oranj – cea amai caldă culoare și bleu-turcoz – care e culoarea cea mai rece, juxtapunerea lor dând cel mai puternic contrast).

Numai că, surpriză! Întâlnirea peste ani dintre Alexandru Ciucurencu (1903-1977) cu învățăceii săi, Mihai Horea (1926-2014) și Horea Paștina (n.1946), alături de elevul acestuia din urmă, Cristian Dițoiu (n.1967), a prilejuit adunarea la un loc a unor lucrări exemplare din opera lor, care însă nu se află într-o stare de autonomie expozitivă. Oricât ar părea de sentențioasă

dichotomia cald vs. rece în filosofia culorilor (ce poate conduce la erori, fiindcă efectul de cald sau rece variază atunci când culorile contrastează cu tonuri mai calde sau mai reci; de pildă, un ton rece va părea mai rece pe un ton cald decât pe un ton rece, cu atât mai rece, cu cât fondul va fi mai cald), ele, lucrările, nu sunt percepute deloc ca separate, ca o serie de autor experimentalist (deci, ca să ne păstrăm în „temă”, senzația privitorului nu este de alienare fragmentalistă, de înfrigurare distantă!). Ci ele sunt orientate într-o mobilitate spectaculoasă, atrăgătoare, de curgere, de dinamism. Ele sunt în filiație, decurg unele din altele. Ca un raționament istoric. Mostră peremptorie de diacronism. Însă în întregime afectiv. Deci, provocând o empatie călduroasă (NOTĂ: Aici, se cuvin lăsate ca amintire indiscutabile cuvinte de laudă, atât pentru managementul galeriei, cât și pentru curatorul expoziției).

Așadar, „dezvoltarea” raționamentului începe cu Maestrul, cel care mărturisea: *„Mi-am pus unele probleme ale culorilor care contrastează și în același timp se caută, se cheamă, se completează. Baza este un roșu și un albastru. Culoarea are încă multe, foarte multe taine”*. Sigur, trecem peste fabuloasa modestie a testimoniului maestrului **Alexandru Ciucurencu** (extrasă din esența însăși a omenescului său, din proverbiala sa discreție cu care și-a dus existența), prin care mărturisește că *„mai are multe de învățat”* în privința culorilor, că mai trebuie să dezlege și alte taine ale acestora – deși cunoaștem cu toții amprenta vizuală indelebilă a măiestriei sale; un tablou de Ciucurencu nici nu e nevoie să fie semnat de acesta, pentru a-ți da seama că îi aparține, că el este autorul. Parcurgând însă cu privirea seria sa de tablouri, descoperim alternanța extrem de delicată a culorilor calde cu cele reci, fără ca juxtapunerea lor să creeze disconfortul exagerat al contrastului sever. Binecunoscutele sale naturi statice – mai ales – (*Natură statică cu flori și pipă* sau *Natură statică cu fructe*) dezvoltă, prin delicatețea alăturării îndrăznețe a tonurilor de oranj și galben cu verde deschis, bleu și bleu-turcoaz, adevărate paradoxuri ale privirii. O stare de neputință de a decela la nivel semantic-mental între „cald” și „rece”. Pare că venerabilul pictor a vrăjit culorile, le-a hipnotizat, le-a scos din tradiționalul „sertar” taxonomic al lor și le-a schimbat locul. O frumoasă și emoționantă derută, executată *à main de maître*. Deci, demnă de un Magistru.

Mihai Horea – care ne-a părăsit recent (2014) – a absolvit, după patru ani de studii, Școala Superioară de Arte Frumoase (cum se numea atunci!), în 1950 – perioadă grea pentru un artist în România. La clasa profesorului Camil Ressu. Peste douăzeci de ani – între 1968 și 1970 – își finalizează

studiile la Institutul de Arte Plastice *Nicolae Grigorescu*, clasa profesorului Octav Angheluță. Dar în această perioadă – și următoarea (până în 1977, anul dispariției) – se apropie foarte mult de Alexandru Ciucurencu. Iată mărturia lui Mihai Horea: „*Momentul crucial al existenței mele de pictor a fost cel în care am descoperit, cu ani în urmă, contrastul cald-rece. A fost o revelație. Am îngenuncheat și mi-am făcut cruce. Din acel moment, am eliminat clarobscurul*”. Interesantă mărturisirea unui pictor care, deodată, are epifania culorilor în suflet. Fiindcă, văzându-i tablourile, nu poți să nu sesizezi că acea contradicție care poate sfâșia spiritul unui creator al vizualului este asumată nu ca un credo retoric, ci ca o adevărată profesiune de credință (și insist asupra acestei componente, fiindcă Mihai Horea era un om foarte apropiat de credință!). O *Compoziție* din 1970 (în care lumina filtrată vine să certifice inconsistența unui caleidoscop în culori geometrizzate, parcă pentru a se „căi” de asocierile rece-cald!) sau o alta, intitulată tot *Compoziție* și tot din 1970 (în care siluetele unui cuplu se destramă în lumina păstoasă ca o umbră!) – vin să întărească acea confesiune a artistului. Dezmarginirea, ștergerea conturilor, anularea liniei de capăt (adică logodna dintre semi-tonuri!) este, de fapt, cea mai tandră nuanță între cald și rece. „*Se mărită bine lucrurile astea!*” – spune Horea Paștina că era zicala favorită a maestrului Ciucurencu, atunci când era mulțumit de culoare.

Fără îndoială, cel mai apropiat dintre elevii maestrului – **Horea Paștina** – se detașează nu doar ca un remarcabil continuator al lui Ciucurencu, dar și ca un novator al relației dintre imagine și limbaj. În pictură, bineînțeles. Fiindcă, în realitate – dacă e să fim solii condeierului atent la personajele lumii – Horea Paștina este un morocănos senin, timid și sfios. Cu înfățișarea dumnealui de anahoret pierdut într-o ataraxie modestă, cu prezența sa neobservată, aproape imaterială, plutindă, dânsul reprezintă, indiscutabil, o raritate, o apariție stranie în acest timp demonic (și dizarmonic!) și în această lume sfârtecată de tipătul alămurilor găurite și de strigăte grotești (etimologic vorbind!). Este un artist atipic. N-are sfâșieri. Nu înțelege contradicțiile. Nu cunoaște neliniștea. Nu crede în vijelios. Nivelul rezervei sale de tumult e aproape de zero. Vorbește puțin (zice chiar dînsul: „*Numai când tac, mă auziți!*” sau: „*Stăruiesc asupra liniștii. A lucrului în liniște. A răbdării*”). Și aproape șoptit. E ca o rugă. Și, dacă tot vorbim de rugă, auziți *Rugăciunea Sfântului Efreim Sirul*, pe care artistul o potrivește înaintea lucrurilor pe care le face, ca o stea „magică” deasupra întregii sale zidiri, o lumină care îi călăuzește drumul prin viață și operă. O rugă ce ar trebui „imprimată” cu fier roșu și pe presupusul dincolo de... al frunții multora din puzderia de oameni căzuți în păcat și nelegiuire.

„Doamne și Stăpânul vieții mele,/ duhul trîndăviei, al grijii de multe,/ al iubirii de stăpânie și al grăirii în deșert / nu mi-l da mie./ Iar duhul curăției, al gândului smerit, / al răbdării și al dragostei,/ dăruiește-l mie slugii tale./ Așa, Doamne, Împărate, / dăruiește-mi ca să-mi văd greșelile mele / și să nu osândesc pe fratele meu,/ că binecuvântat ești în vecii vecilor,/ Amin”.

Exegeții operei sale și a maestrului său (se destăinuie Horea Paștina: „Nu bănuiam că după admitere o să ajung în clasa lui Alexandru Ciucurencu. A fost o mare șansă să ajung tocmai la el. Alexandru Ciucurencu își iubea studenții. Îl privea pe fiecare din punctul de vedere al lui./.../ Îmbrățișarea subiectivității celui alt, privirea lumii din punctul de vedere al celui alt, prin apropierea de felul în care se manifesta celălalt – aceasta era forma de iubire la Alexandru Ciucurencu”) descoperă câteva zăcăminte de sorginte „ciucurenciană” („subtila coerență tonală” a suprafeței, „aplatizarea spațiului”, fulgurația luminii „văzute prin voal”, un anume blur al ochiului, care aduce subiectul în starea unei inconsistențe misterioase, căci lumina și umbra nu mai sunt categorice... reținem că acest element va fi dus la desăvârșire de către „ucenic”!). Dar, totodată, remarcă și faptul că îi lipsește erupția culorii, nu practică violența de „rupere” a retinei, întâlnite des la maestru. În schimb, apar elementele originale, tipice lui Paștina (și care-i fixează definitiv un loc de frunte în arta românească a ultimilor 50 de ani!), precum: o spiritualizare deloc supărătoare ce învelește subiectul, parcă ocrotindu-l, o reflexivitate aproape sonoră, marcată de expandarea spațiului, insistența unei componente lirice a narațiunii, în care „lumina” este personaj central (mai mult, simțim prin toți porii că ea *cade din Cer!*), apoi, faptul că lentila începe să se răsfețe, ducând la mărirea imaginii, unghiul de privire devine mai amplu, prin urmare, dimensiunea pânzelor crește, fiindcă artistul se „bagă” și mai mult în tablou, căutându-se. De aceea, el este tot mai *dedans!*

Dacă – așa, de-un *pamplazir* – s-ar organiza un concurs imaginar de compatibilități, cu subiectul *Ce carte a unui autor român NU ar putea fi ilustrată de dr. Horea Paștina* (da!... cât ar părea de ciudat, pentru a-și continua profesoratul de excepție la catedra de Pictură a Universității Naționale de Artă, a fost obligat, în 2010, să-și dea doctoratul... Teza sa se numește atât de inspirat: *Ascult și privesc!*), cred cu nestrămutată hotărâre că una dintre ele ar fi *Pe culmile disperării*, a lui Cioran. Nu se potrivesc!

Demonstrația de autentificare a unei filiații Ciucurencu se încheie cu **Cristian Dițoiu**. Care – deși știm sigur că nu doar Horea Paștina a fost profesorul său, dar, prin reflex implicit, și venerabilul Alexandru Ciucurencu (cu dispensă, firește, căci Dițoiu avea doar 10 ani atunci când acesta s-a stins!)

– în această expoziție nu participă decât cu o serie nouă, numită *Ecleraje*. Studii de culoare juxtapuse ori intersectate. Plasate constant în câte un pătrat. O formă ce se pare că-l seduce destul de serios acum pe tânărul artist (altminteri, de felul lui, provenit din țara de Paștina... cum scriam cândva!). Spune Cristian Dițoiu, în apărarea forme sale predilecte: „*Pătratul și secțiunea de aur. Natura dezvăluită prin cheia raporturilor numerice. Parte și întreg. Forme asemenea. Roșu, albastru și galben sunt lumină și culoare deopotrivă. Apropiere și depărtare, cald și rece*”. Pare că studiile sale ar vrea să descompună lumina (de aceea, se și numesc *Ecleraje*!), în raporturile sale intime cu culoarea. Dar și cu dimensiunea, fiindcă *secțiunea de aur* (*sectio aurea*) este una dintre preocupările perene ale tuturor artiștilor lumii (de la Leonardo da Vinci, până la Th. Aman sau Brâncuși). Ele sunt interesante atâta timp cât susțin provocarea privirii. După aceea, ele nu mai pot fi resuscitate. Părăsind teritoriul figurativ și intrând în zona criptică a picturii, nu știu dacă Cristian Dițoiu – care, până mai ieri, ilustra, prin lucrările sale, cel mai bine dintre elevii lui Paștina, spiritualitatea magistrului său – procedează inspirat sau nu. S-ar putea ca această temă să fie aidoma apei sfințite: nu face rău, dar nici bine nu se știe dacă face.

Prin expoziția *Cald și rece*, experiment care a și reușit, Galeria ROMÂNĂ își mai adaugă un galon la prestigiul său și își *upgradează* în mod sensibil valoarea.

CĂLIN STĂNCULESCU

CERTIFICATUL DE NAȘTERE AL UNEI ARTE – CINEMATOGRAFIA

In urmă cu 120 de ani, la 28 decembrie 1895, în Salonul Indian de la hotelul Scribe din Paris, erau proiectate imaginile primelor filme din lume în fața unui public ce-și cumpărase, cu un franc, intrarea la reprezentația cu aparatul fraților Louis și Auguste Lumière. Sala avea 126 de locuri iar proiecția dura circa 20 de minute. În prima zi au fost 3 sau 4 ședințe de proiecție, iar numărul spectatorilor a fost de 35.

Evenimentul avea să fie precedat pe parcursul aceluiași an de alte două etape importante.

13 februarie 1895 este data la care frații Lumière își brevetează aparatul, care avea dubla finalitate de a **înregistra** mișcarea și aceea de a o **proiecta** pe un ecran. Aparatul se va numi de la 6 mai **cinematograf**.

22 martie 1895 marchează proiecția primului film realizat de frații Lumière *Ieșirea din Uzinele Lumière*, în fața membrilor Societății pentru încurajarea industriei naționale.

Este evident faptul că invenția fraților Lumière nu venea pe un teren lipsit de cercetări asemănătoare ce aveau să ducă la apariția artei a șaptea. Mai mult, convergența a trei obiective, analiza fotografică a mișcării, sinteza acestora și proiecția imaginii animate au profunde rădăcini în istorie. Astfel în Egiptul faraonilor erau cunoscute principiile camerei obscure, descrise detaliat, mult mai târziu, în secolul al XI-lea, de arabilul Abu Ali al Hassan Ibn Haitam.

În ordine cronologică, călugărul franciscan Roger Bacon, (1260), Leonardo da Vinci (1508), Gianbattista della Porta (1593), Nicephore Niepce (1816), Louis Daguerre (1829), Sir John William Herschel (1839), Jules Marey (1882), John Eastman (1884) și Thomas Alva Edison (1890) (și nu doar ei) contribuie decisiv în anii menționați la exploatarea convergență a

fenomenului optic care permite reproducerea unei imagini și a unui fenomen chimic, acela de fixare a reproducerii imaginii.

Sinteza mișcării avea și ea rădăcini adânci în istorie. În secolele XII – III î.Hr. artiștii chinezi din epoca Tcheu imaginează rulouri care, derulate rapid, reproduc imaginea mișcării. În secolul I î.Hr. Lucrețiu descrie, în *De rerum natura*, persistența retiniană. Ptolemeu descrie în secolul al II-lea un aparat bazat pe efectul stroboscopic. În 1670, discul lui Newton exemplifică persistența retiniană. În secolul al XIX-lea, Plateau, Faraday, Horner, Reynaud și Edison pun la punct sinteza mișcării, ultimul lansând pe piață **Kinetograful**, aparat care permite vizionarea unor imagini animate de către **un singur** spectator. În fine, proiecția imaginilor animate nu era străină de universul credințelor primitive, cu mult timp înaintea erei noastre, babilonienii și egiptenii folosind-o pentru convingerea credincioșilor. Euclid și Aristotel analizează drumul luminii, iar mult mai târziu, la 1450, Leon Battista Alberti construiește *camera lucida* cu care proiectează desene de pe o foaie de hârtie. În secolul al XVI-lea Leonardo da Vinci desenează o lanternă pentru proiecție cu o lentilă convexă, *camera obscura*. Albrecht Dürer descrie în 1525 un aparat de proiecție, Athanasius Kircher arată în lucrarea *Ars magna lucis et umbrae* (1643) funcționarea unei lanterne optice, iar în 1685 Johannes Zahn perfecționează lanterna lui Kircher descriind în *Oculus artificialis* combinarea imaginii animate cu proiecția. În 1853, locotenentul baron Franz von Uchatius din Austria folosește stroboscopul pentru proiecții. Americanul Eadweard Muybridge proiectează, în 1880, imaginea unor animale în mișcare, iar opt ani mai târziu Emile Reynaud brevetează un ingenios sistem de tracțiune a benzii de imagine în aparatul de proiecție. În 1895, erau breveteate peste o sută de aparate destinate proiecției mișcării pe un ecran, cinematograful având alături încă vreo sută de nume consacrate înregistrării imaginilor animate. Dar, numai frații Lumière au izbutit să impună cinematograful, față de viitorul căruia erau ei înșiși destul de pesimiști.

Dincolo de data de naștere a celei de-a șaptea arte, 28 decembrie 1895, ar mai fi de menționat faptul, deloc de neglijat, că cinematograful și-a trăit într-un timp extrem de scurt Antichitatea și Evul Mediu, Renașterea și Iluminismul, epoca modernă, contemporană și în prezent, parcă, o epocă postmodernă, determinată de avansul decisiv al instrumentelor epocii informaționale. Dacă pelicula rezistă ca suport de încredere pentru operele filmului, în curând ea va fi detronată de alte suporturi, mai fiabile, tot așa cum hârtia pare că pierde teren în fața procedeelelor electronice.

În orice caz, la aniversarea a 12 decenii de artă cinematografică, filmul

românesc are o istorie destul de agitată, spectaculoasă, și, în ultimii ani, chiar marcată de onorante recunoașteri internaționale. În mai 2016 vom aniversa și 120 de ani de cinema la București, unde, la 27 mai 1896, în saloanele ziarului *L'Indépendance Roumaine* se vor prezenta mai multe filme: *Slujba de la catedrala Notre Dame*, *Un dineu*, *Grădina botanică*, *Piața Operei din Paris*, *Dejun pe iarbă*, *Pe lac*, *La băi de mare*, *Un bufet* și atracția specială, *Sosirea trenului în gara La Ciotat*. Un an mai târziu vor fi prezentate, în aceleași saloane, primele vederi românești înregistrate de operatorul lui Lumière, Paul Menu, fotograf bucureștean care este autorul primelor actualități turnate în România (printre acestea se numărau următoarele titluri *Defilare de 10 mai*, *Târgul Moșilor*, *Hipodromul și cursele de la Băneasa*, *Terasa cafenelei Capșa*, *Inundațiile de la Galați* etc.).

Astăzi arta cu cei mai mulți spectatori, arta cu cele mai profitabile afaceri (dar și scandaluri) din lume, arta cu cea mai spectaculoasă evoluție tehnologică, cinematografia rămâne singura cu act de naștere certificat de istorie. Arta a opta, desenul animat, deși anterior, s-a bucurat de recunoaștere mai târziu. Vom vedea cu alt prilej de ce.

NICOLAE PRELIPCEANU

CARTEA CU TOCILESCU (ALIAS TOCA)

Trebuie menționată de câte ori se poate opera Fundației Culturale „Camil Petrescu” și a Revistei *Teatrul Azi*, care, cu sacrificii nenumărate, menține vie memoria teatrului românesc de azi, prin aparițiile periodice, dar și prin volumele dedicate câte unui creator important al scenei românești, volume publicate sub eticheta modestă „supliment”.

Unul dintre cele mai recente asemenea suplimente îi este dedicat marelui regizor care a fost Alexandru Tocilescu, zis Toca, volum intitulat *Toca se povestește*, îngrijit de Florica Ichim, sufletul fundației și al revistei și, de fapt, mult mai mult. Cartea cu Tocilescu este doar primul volum, unul substanțial, compus din interviuri mai convenționale sau mai puțin convenționale, semnate: Adrian Dohotaru, reporter (sic), Amza Săceanu, Magdalena Boiangiu, Victor Parhon, Ludmila Patlanjoglu, Despina Petecel Theodoru, Carmen Chihaia, Mirona Hărăbor și Marilena Țepuș, Simona Hodoș, Andreia Mihail și, în fine, o lungă convorbire cu Florica Ichim, cea mai substanțială contribuție din acest volum la cunoașterea personajului Alexandru Tocilescu și a operei sale. Interviurile sunt precedate de o selecție din textele care s-au scris de-a lungul timpului despre Tocilescu. Aici apar, de altfel ca și la/în interviuri, oameni care nu mai sunt, dar a căror contribuție rămâne, alături de alții, încă prezenți: Dinu Kivu („Este omul surprizelor, dar, mai ales, omul pasionat. Când te aștepți mai puțin, înnebunește după muzica medievală franceză și după Celentano, deși ieri (de preferință, ieri seară, pe la 12 fără un sfert) jura, cu aceeași ardoare și putere de convingere, numai pe Pink Floyd și Iancu Dumitrescu. Culmea este că e la fel de „la el acasă” în toate împărățiile secrete în care intră, aparent ca un elefant, dar în care nu ajunge să spargă nici un porțelan.”), Carmen Mihalache Popa, Laurențiu Ulici, Ileana Berloghea și Constantin Paraschivescu. Iată și motivarea acestei apariții, semnată F.I.: „Personaj fabulos, regizor pe măsura personajului,

considerându-se liber într-o țară carcerală și-ntr-o lume agresivă, Alexandru Tocilescu nu poate fi reconstituit doar de cei dinafara sa, care s-au bucurat de prezența-i ori de disprețul său. Când, la început de mileniu, am încercat să dibui zonele misterioase ale personalității sale, el n-a adus la vedere decât ceea ce bănuiam deja. Platoșa sa, construită cu migală, era de fapt armură cu viziera trasă. Așadar, în aceste volume, n-am adus mărturii de la cei apropiați, (rude, prieteni, cunoștințe) decât atât cât au luminat ceva dintr-un spectacol. L-am lăsat pe Toca să povestească doar ce vrea el și am completat cu ceea ce au înțeles ceilalți din spectacolele lui (vezi teatrografia destul de amplă, deși selectivă)..."

E foarte greu să povestești pe scurt ceea ce Toca povestește despre sine mai pe larg într-o asemenea recenzie. Interviu principal, cel care ocupă mai mult de jumătate din volum se intitulează „Am încercat să fiu întotdeauna un om liber”. Și într-adevăr, Alexandru Tocilescu a căutat mereu, el însuși o mărturisește, zonele în care partidul și cenzura lui să nu se amestece atât de tare pe cât o făcea în mai toate spectacolele de teatru. A stat opt ani student la Institutul de Teatru, a căutat pe urmă să-și respecte principiul „eu nu fac nimic pentru ei, ei nu fac nimic pentru mine”. Cu toate acestea, recunoaște încă din primele minute ale convorbirii cu Florica Ichim, la 2 Mai, că i-a fost furată viața, o dată înainte de '89 și pe urmă din nou. Pe de altă parte, recunoaște că, deși i-a fost refuzată ieșirea cu vreun spectacol dincolo de granițe, „aici am putut să fac tot ce am vrut și sunt unul dintre puținii oameni care au făcut ce-au vrut, când au vrut și cum au vrut.” Acest enunț este contrazis, totuși, mai departe, în paginile în care evocă diverse comenzi, nu neapărat sociale, dar de neocolit, cărora a trebuit, totuși, să le dea curs. Vezi episodul Pitești (nu vă speriați, teatrul, nu închisoarea!). Ca și scoaterea de pe afișul naționalului bucureștean a primului său spectacol din Caragiale, cu *O scrisoare pierdută*, după venirea la direcția acestui teatru a lui Dinu Săraru. Dar Tocilescu este și puțin (?) nedrept, atunci când vorbește despre regizorii care s-au dus în străinătate să-și continue cariera, probabil Pintilie și Ciulei fiind ținta, el trebuind să se ducă pentru un tratament medical imposibil la vremea aceea în țară și neavând în cap o continuare a carierei sale acolo.

În limbajul său, cu adevărat liber și deloc contaminat de limba de lemn a epocii, Tocilescu evocă lumile teatrului românesc dinainte de 1989, dar și de după, când a pus în scenă remarcabile spectacole, precum deja citata *Scrisoare pierdută* de la TNB sau *Oblomov* de la Bulandra. Dar și de neuitatul *Hamlet* de la Bulandra, sau mai târziu *Amanții însângerați* de la național.

Chinuit de o boală necruțătoare, trăind ani de zile, dincolo de termenul

admis, cu dializă, Alexandru Tocilescu nu și-a întrerupt decât poate în perioada petrecută în Germania, cariera de creator de spectacole profunde, care vorbeau dincolo de imagine, dar cu ajutorul ei. A colaborat cu oameni care nu erau rutinați în ale teatrului, l-a avut ca scenograf o perioadă pe François Pamfil, pictor și grafician original și personaj absolut memorabil al anilor dinainte de revoluție. Dar s-a legat printr-o prietenie artistică și nu numai cu un scenograf remarcabil al anilor 80, Dan Jitianu, dispărut prematur. De altfel, ilustrația acestei cărți de mare interes completează aducerile aminte cu portrete ale unor oameni de teatru ori pur și simplu cu imagini ale vremii, cum e coada la nimic de la p. 120. O întoarcere în timp reconfortantă dar și provocatoare de melancolie, acesta e efectul lecturii acestei cărți, instructive pentru cei care nu au trăit timpurile evocate și nu i-au văzut pe cei care completează cu chipurile lor, fie în simple fotografii, fie, mai ales, în scene din memorabilele spectacole montate de Alexandru Tocilescu, lumea creată de volumul *Toca se povestește*. O restituire necesară a uneia dintre figurile cele mai originale ale teatrului românesc al deceniilor abia trecute.

Însă povestea nu se sfârșește aici, ea continuă, cu mărturisirile omului de teatru, dar și cu o teatrografie pe cât posibil completă, mărturie vie a unei arte care n-a murit nici în timpul cenzurii politice a regimului atât de urât de Alexandru Tocilescu.

poeme de JUAN MANUEL ROCA

Născut în anul 1946, la Medellín, în Columbia, Juan Manuel Roca este considerat unul dintre reprezentanții de seamă ai nadaismului. Această mișcare literară a apărut în Columbia, în 1958, fiind inițiată de Gonzalo Arango. Declarând de la bun început că scopul lor nu este acela de a distruge ordinea literară stabilită și consacrată a Columbiei, ci de a o discredita, nadaiștii (termen derivat de la cuvântul spaniol „nada” – „nimic”) luptă împotriva vechiului canon și a vechii ierarhii estetice columbiene și doresc ca astfel să combată violența care domina țara în acei ani. Juan Manuel Roca a coordonat mult timp suplimentul literar al cunoscutului cotidian *El Espectador de Bogotá*. În anul 2007, i s-a decernat prestigiosul Premiu „José Lezama Lima” și, de asemenea, marele premiu „Poetas del Mundo Latino”. Între volumele sale de versuri amintim: *Memoria del agua* (1973), *Los ladrones nocturnos* (1977), *Fabulario Real* (1980), *Pais secreto* (1987), *Ciudadano de la noche* (1989), *Pavana con el diablo* (1990). Poemele care urmează au apărut în antologia alcătuită de Armando Romero, *Una gravedad alegre. Antología de poesía latinoamericana al siglo XXI*, Valladolid, Editorial Difácil, 2007.

Testamentul pictorului chinez

Atunci când cumpătatul Împărat
 Mi-a poruncit să scot de pe pânză o cascadă
 – Susurul ei neîncetat îi speria somnul –,
 M-am supus ca un bun curtean
 Și i-am oprit curgerea.
 Totuși, am ascuns în spatele imaginii unui cireș
 O broscuță care orăcăia
 Pe care bătrânul Împărat s-o confunde
 Cu inima sa agitată.
 După un paravan de in m-am pictat pe mine însumi
 În clipa în care pictam un cal.
 Pe urmă, într-o noapte am speriat calul cu penelul

Căci nu-i mai suportam nechezatul.
În curând voi șterge și chipul meu crepuscular din tablou
– Ca un Împărat al propriului meu trup –,
Iar atunci toată lumea va ști că absența unui om
Și a unui cal sunt făcute din aceeași materie.

Biografia lui Nimeni

E de reținut gloria lui Nimeni: n-a avut precursori sub soare, sub picăturile ploii, nu are rădăcini în Orient și nici în Occident. Nici fiul lui Nimeni, nici nepotul lui Nimeni, nici tatăl lui Nimeni, mic consul al uitării.

Se vede un gol în fotografia de familie, un spațiu lăsat între respectabilii strămoși? E Nimeni, cel fără de chip și fără de strămoși.

E de reținut gloria lui Nimeni înainte de cea dintâi dimineață a istoriei, bunul precursor al celor ce azi sunt demult iarbă, al părinților altor părinți care sunt acum lumânări fără feștile.

Să-l sărbătorim pe Nimeni cel care ne ajută să presupunem că am fi Cineva.

O statuie pentru Nimeni

„Înmormântare a nimănui, căci nu e nimeni aici pe care să-l îngropăm.”
(T.S. Eliot)

De bronz. Să fie de bronz statuia lui Nimeni. Cu postament. Să fie de marmură postamentul. Într-o piață luminoasă să-i înălțăm monumentul. Nimeni nu va avea niciodată verzii epoleți pe care obișnuiesc să-i lase

porumbeii pe umerii statuiilor.

În lipsa altor eroi l-am putea adopta ca reprezentant al orașului, un portdrapel în luptele cu nimicul. Istoricii și academicienii se vor ocupa de amănuntele necesare vieții sale. Perechile își vor da întâlnire sub o umbră ecvestră – ce mult le plac eroilor caii – în piața mare căreia îi vom da un aer à la Chirico.

Va da bine să împodobim statuia cu flori care nu se ofilesc
floarea soarelui de piatră, orhidee de metal.
De bronz. Să fie de bronz statuia lui Nimeni, omagiu omului
drept, domnului inexistent.

Poem invadat de romani

Romanii erau malițioși.

Au umplut Europa de ruine
Conspirând cu timpul.
Îi interesa viitorul,
Urmele mai mult decât pașii.

Romanii, Casandra erau îndemânatici.

N-au proiectat Apeductul de la Segovia
Ca pe o simplă conductă de apă și lumină.
L-au gândit ca pe un ansamblu de vestigii
Ca pe un trecut cufundat.

Au semănat edificii acum învechite prin toată Europa,
Statui înalte
Înghițite de gloria Romei.

N-au construit Colosseumul
Pentru ca tigrii să-i poată devora
După bunul lor plac pe creștinii
Atât de puțin apetisanți,
Nici ca să vadă înșirate
Ca niște aperitive ale Infernului
Oștirile lui Spartacus.

Și-au gândit bine ruinele, niște ruine mereu proporționale
Cu umbra mușcată din soarele ce agonizează.

Prietenul meu Dino Campana

A putut să sară chiar la gâtul
Unuia dintre zeii de marmură.

Romanii ne-au lăsat multe lucruri la care să ne gândim.
De exemplu,
La un cal de bronz
Din Piazza Bianca.
Când a fost restaurat,
Privind prin gura lui deschisă,
Au fost găsite în stomacul lui
Schelete de porumbei.

Asemenea iubirii tale,
Care se transformă în ruine
În timp ce o construiesc mai cu grijă.

Timpul este roman.

Prezentare și traducere de Rodica Grigore

În cer e altfel decât pe pământ.

Mai poate fi satul, în era internetului, generator de materie poetică pliabilă pe așteptările Generației Facebook? Cartea lui Vasile George Dâncu *Universul Mama*, apărută la final de 2015 la Casa de Editură Max Blecher, dovedește că poate și că simplitatea și naturalețea fac casă bună cu poezia de fiecare dată când aceasta reușește să sublimeze accidentul autobiografic și să-l transforme în ceva ce ne privește pe toți și în care ne recunoaștem toți.

Universul Mama, creația unui rural deghizat în citadin, stă foarte aproape de *Poemele cu tătuca* ale lui Claudiu Komartin, un citadin sută la sută, ceea ce mărturisește faptul că între două lumi care aparent s-au îndepărtat până la nerecunoaștere comunicarea încă funcționează, la fel ca sincronizarea și ca atâtea alte compatibilități.

Nimic în această plângere a fiului care-și invocă și evocă mama dispărută nu este forțat și, prin urmare, nu este fals. Formulări memorabile fulgeră din loc în loc, ca în cele două calupuri pe care le-am ales spre exemplificare: "Iisus a însemnat totul pentru tine/ vreau să cred că ți-a fost alături/ deși eu nu L-am văzut sau simțit/ termin de dat varza pe răzătoare// pun ulei piper și puțină sare/ dar nu mai pot mânca/ mă gândesc la tine/ cred că te afli acum lângă Iisus Hristos// avantaj

tu/ dezavantaj eu// cobor în stradă/ mă roade foamea și îmi pare rău/ că nu am mâncat varza/ vânt ploaie și mașini cu șoferi isterici/ îmi spun că Iisus este alături de tine/ tu ești a lui Iisus/ Iisus este al lui Dumnezeu/ eu sunt al nimănui// avantaj voi/ dezavantaj eu// în bucătăria mică și dezordonată/ a unui apartament sărac dintr-un oraș provincial/ se veștejește o salată de varză/ ajuns la lucru îmi spun/ la treabă!/ tu cu cerurile eu cu munca/ tu cu Iisus eu cu Marx/ avantaj tu/ dezavantaj eu", sau această veritabilă viziune apocaliptică, survenită în mijlocul relatării unor secvențe cât se poate de domestice: "cu busuiocul primit de la tine/ sfârmat în buzunarul blugilor/ am plecat să cuceresc lumea/ dragă Mamă/ mi-ai spus/ o să răzbești/ că nu ești tu/ mai prost/ ca tăta lumea/ atunci n-am înțeles nimic din aceste vorbe/ voiam doar să fug de tine cât mai departe/ îmi plăcea plecarea// dar când am trecut pe sub părul din fața casei/ bluza de trening mă ardea în spate/ geamantanul de carton devenise foarte greu/ și lumea parcă se răsturnase/ pământul era deasupra mea/ și cerul sub mine/ iar eu mă temeam să nu calc în gol".

Satul secolului XXI are încă multe povești de spus și multe învățăminte de dat grăbitului călător prin universul virtual.

IOAN ES. POP

BREVIAR EDITORIAL

Dincolo de Calea Victoriei (Jurnal de o zi), de George Bogdan, Editura Tracus Arte, 2015, 70 p.

„în noaptea absurdă,/ văd fugarul, trupul meu cu un toiag atingând marea,/ despărțind apele pentru ieșirea din robie”. 07.05.1988, Iași – 03.09.2014, București. Între aceste repere de timp și spațiu își desfășoară fugarul odiseea, cu gândul la victorie (anticomunistă, anticonsumistă, conform spiritului timpului, oricare ar fi acest timp). Orele zilei se suprapun și nu se suprapun cu cele 24 îndeobște știute, uneori un sfert de oră este crucial și timpul se despică în 36 de fascicule-poeme, tot atâtea drumuri ce te îndepărtează, pasămite, de întuneric. Sau de un anumit fel de întuneric: „la 18,45 nu mai poate fi vorba de incertitudini/ ci de strălucirea oamenilor din mlaștină/ convinși că merg eliberați de temeri pe drumul spre rai,/ spre o altă realitate/ dincolo de viața indigo”. George Șerban – un spirit civic atent, zi și noapte (de la *Ora II* la *Ora 10.53*) la fenomenele lumii contemporane, un actant, „un iris aflat sub halebarda puterii”, un poet al unei cetăți mereu în derivă – și-i ia ca susținători ai demersului său, în acest volum, pe Constanța Buzea (1977, revista *Amfiteatru*), Ioan Es. Pop (care alcătuiește prefața volumului) și pe sculptorul Vlad Ciobanu, considerat coautor prin ilustrarea volumului cu „frumusețe stranie de visător nemulțumit”.

Oameni, de Mihai Mateiu, seria Proză, col. Minutar, casa de pariuri literare, 2011, 100 p.

„Limpezimea, concizia, precizia, acestea sunt principalele sale calități” – notează Rareș Moldovan, referindu-se la proza scurtă a tânărului clujean Mihai Mateiu (n. 16.09.1976). Bartis Attila vorbește de „acoperirea în aur a literaturii” și de faptul că „autorul reușește crearea unui întreg univers atât de firesc precum respiră”. Din „bunica murind”, iată finalul: „A început iar horecăiala. Nu mai suportam. Am ieșit din cameră, în bucătărie, dar se auzea și acolo. Am intrat în baie și am închis ușa după mine.

M-am așezat pe grătarul de la vană și am aprins o țigară. Mi se părea că tot se aude horecăitul. Luasem de pe bufet un pix și un plic albastru, am început să scriu. Asta mi-a venit: «*Moartea se urcase pe bunica și-o călărea în lege, nu puteam suporta s-o aud icnind în felul acela în care n-o auzisem niciodată, gemând așa cum fac femeile în abandonarea deplină, m-am refugiat în baie dar nici acolo n-am scăpat, așa că am fumat și-am privit un fir subțire de apă scurgându-se-n chiuveță până când zgomotele acelei iubiri infernale au încetat, moartea se slobozise fără a prinde plod în pânțelele acelui suflet al bunicii care era de-acum pământul, am privit gura ei căscată, limba de calcar ca un jgheab pe care urca tremurând*

un singur bob de apă, un diamant rotund care s-a desprins de pământ și s-a rostogolit sclipind în sus, pentru-a se scufunda în acea mare de deasupra...». După ce am terminat am mai fumat o țigară. Mă simțeam dintr-o dată liniștit, horcăitul nu mă mai deranja. Am pus plicul în buzunar și m-am întors în cameră. Mi-am pus un scaun lângă pat și am privit-o pe bunica până când s-a terminat”.

Brațe de apă, de Ioana Sandu, col. Poeți români contemporani, Editura Brumar, 2015, 76 p.

Cum te racordezi la poezie după 16 ani de ocol pe la limitele vieții, la două decenii de la Cenaclul de Luni (al cărei membră a fost) sau de la debutul editorial (*Zori de zi*, Editura Albatros, 1985)? Cum? Scriind și publicând, cu „brațe de apă” parcă, volume prezentate elogios de Constanța Buzea, Barbu Cioculescu, Horia Gârbea, Eugen Negrici ș.a., apărute în ritm susținut după 2006, anual sau la câte doi ani distanță: *Leagănul de nisip*, *Punctul de sprijin*, *Cuvântul cel necuprins*, *Cartea din foc*, *Umărul vântului*, *Aventuri lăuntrice*.

Simbolistica apei, atât de dragă Ioanei Sandu (n. 30 ianuarie 1942) îi dă forța și tenacitatea de a aduce în fața noastră o seamă de poeme ajunse la liman, la lumină: „*Am parcurs un drum.*” M-am strecurat ca prin nisip/ între bobul cel mare tălăzuit pe cumpă-

nă/ și firișorul transparent în continuă mișcare// a fost trecerea înfricoșată// te înghesuia la colțuri să taci *mult/mai mult,*// să pari neclintit când ți se pregăteau legături în lungul *Căii*/ peste măsura trupului/ se împlinea porunca de pe stânca de gheață/ a sudului tău”.

Spiritul ludic și raportarea specifică la cuvinte mai dornice de atenție, mai firoscose, o determină pe poeta Ioana Sandu să marcheze cu italice, ici și colo, ba *Calea*, ba *mult/mai mult*. Sau, de prin alte poeme: *bate-bate* (inima – n.n.), „*Să fie puilul ploii!*”, *te identifice cu ploile scurte și repezi, preabinevăzut* (gestul – n.n.), *spoit/primenit* (colțul – n.n.), *cât să încapă adevărul întreg, pe lemn/pe granit* (crește amiaza – n.n.), *Astfel se răsucea scrisul și la doisprezece ani, Șaua minții zvâcnea și cuvintele veneau spășite, Nu atunci*.

Volumul cuprinde grupajele de poeme: „Ochiul Maicii”, „Brațe de apă”, „Scara de lumină”.

Viziuni mute, de Simona Dumitrache, colecția „*Debut* Pygmalion”, Editura Palimpsest, 2013, 64 p.

„o existență înfometată/ de o ultimă iubire/ scoasă la licitație/ pe un gard// melancolică/ sare de pe un picior pe altul” – Simona Dumitrache (n. 1990) devorează sau savurează, de la caz la caz. Ce? Totul. Dar mereu rămâne un rest – viziunile sunt mute, sigiliile sunt omniprezente, iar locutorul, chiar dacă nu este mut, are o singurăta-

te care pare a se regenera cu obstinație: „întotdeauna te sigilezi/ fără să spui nimic/ la capătul celălalt// amândoi într-o concurență ascunsă/ prinzând mereu/ o nouă față”.

Horia Gârbea și Paul Aretzu girează volumul de debut al celei care, la început de drum, știe „că o să ne întoarcem/ gătiți într-o piele de înger/ scoasă din iarnă// se știe/ că vorbesc despre începuturi”.

Femei răspântii imprevizibile. Roman-graffiti, de Constantin Abăluță, Editura Cartea Românească, 244 p.

Un moto din Rainer Maria Rilke („Rapidă și clară iubire nepăsătoare/ absență fluidă cumva/ între prea multe tale plecări și sosiri/ un strop de răgaz va tremura”) și un dans în care se prind Geta, Ioana, Mirela, Carmen, Olga, Podolac, Miți, Andreea, Doamne Varta, Chloe, Lizica, Rita, adică tot atâtea, cum spune autorul, „texte înlocuitoare, iureșul acestor biografii proiectate undeva în eter, ca niște existențe secunde, mai pure ori mai impure, după cum bate vânt dinspre vis ori dinspre coșmar”: „scoate de acolo un plic pe care-l șterge îndelung de praf. Îl deschide cu grijă și extrage câteva file pe care se află, tras la imprimantă, poemul «Dialogul celor două cenuși». Dintre foile, transparente în lumină, ca o floare presată în ierbar își face apariția o micuță meșă blondă. Bărbatul pipăie foile pe care se află poemul, pe

fiecare în parte, încet și grijuliu ca un orb. Pipăie de asemeni cele câteva fire de păr galbene și ușor decolorate la capete. Apoi pune totul la loc în plic, se uită discret și neliniștit împrejur parcă temător să nu fie spionat de cineva și, cu un gest precipitat, potrivește plicul în ascunzătoare.

Pe când coboară treptele de lemn, odată cu scârțâitul scândurilor din alte timpuri, simte cum toată ființa lui se încarcă de-o energie primordială. A fost de-ajuns să pipăie câteva clipe poemul și firele blonde din părul lui Chloe (pentru o clipă mintea i-a fost curențată de distihul *Chloe, Chloe /Fără voie*) ca să încerce o senzație binefăcătoare de liniște și împăcare supralumească”. Tudorel Urian îl poziționează pe Constantin Abăluță în categoria „caligrafiilor trăirilor sublime”, iar Bogdan-Alexandru Stănescu inversează perspectiva și vede „pretextul feminin ca pe o madlenă. De fapt, punctul de fugă îl constituie relația naratorului cu obiectele și cu propria memorie”.

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

revista revistelor

ROMÂNIA LITERARĂ 51-52

Din 4 decembrie 2015. N. Manolescu îi răspunde lui Daniel Cristea-Enache: *După ce pășiseră în anii 1950,*

criticilor generației lui Călinescu... le era frică. *Un sentiment care nouă, tinerilor, ni se părea absurd. Avusesem norocul să debutăm târziu... Interdicția de a publica vreme de peste un deceniu, în cazul lui Călinescu, intervențiile cenzurii îi făcuseră să se teamă că s-ar putea să fie din nou scoși din viața literară. Așa se explică frica și compromisiunile, pe care toți le-au făcut. Unele benigne, altele nu. Fie și doar strict literare... Asta nu înseamnă însă că au fost colaboraționiști, în sensul care i s-a dat cuvântului în Franța de după 1945. În primul rând, România n-a fost o țară propriu-zis ocupată, cu toată prezența Armatei Roșii pe teritoriul ei între 1944 și 1958 și, în orice caz, nu pe toată durata regimului comunist. În al doilea rând, când un regim durează o jumătate de secol, colaborarea este, până la un punct, obligatorie. Depinde de cât de departe este dusă. De ce înțelegem prin ea. Dacă nu ținem cont de acest lucru, riscăm să dăm satisfacție celor care afirmă azi că faptul de a fi publicat cărți în timpul comunismului ne face colaboraționiști... În sumar: „Ancheta R.I.” intitulată „Scriitori tineri pe care mizați” (răspund Gabriel Chifu, Al. Cistelean, Marina Constantinescu, Gabriel Coșoveanu, Daniel Cristea-Enache, Vasile Dan, Gabriel Dimisianu, Gh. Grigurcu, Sorin Lavric, Irina Petraș, Marta Petreu, Adrian Popescu, Dan Stanca, Alex Ștefănescu, Simona Vasilache,*

Răzvan Voncu). La ”Actualitate” – Premiul Cartea Anului 2015.

OBSERVATOR CULTURAL

543

Din 3 decembrie 2015. „Cultura. Ferpar la moartea a încă unei reviste” semnat de Iulia Popovici: *Revista Cultura (relansată, de către fundația condusă de Augustin Buzura, în decembrie 2005, cu Angela Martin ca redactor-șef și preluând mare parte din redacția de la ICR) se autodesființează din motive economice. Ultimul număr a apărut pe 26 noiembrie... De ce Cultura și nu altă revistă? O, dar Cultura e doar cea mai recentă, nu prima, nu singura, nu ultima, dintre victimele colaterale ale economiei românești a produselor tipărite – faptul că i s-a întâmplat acestei reviste și nu alteia e doar o chestiune de conjunctură: precaritatea modului de funcționare a presei culturale e atât de profundă încât oricând se poate întâmpla ceva care să-l aducă pe oricare dintre noi în faza terminală... Vestea revoluționară e că nici în străinătate nu e altfel – arta și cultura și, pe cale de consecință, presa culturală – nu sînt arii rentabile economic, ci doar simbolice... În prezent, în București (și cu distribuție în toată țara) se mai tipăresc (pe hîrtie...) trei săptămînale culturale: Observator cultural, Dilema veche și România literară. În sumar: Vocea din cap de Nora Iuga, texte de Bedros Horasangian (Cristina Manole), Bog-*

dan Ghiu, Alina Purcaru, Șerban Axinte, Radu Mareș.

REVISTA LITERARĂ 2 / 2015

Revistă nouă, lunară, apărută la Chișinău în noiembrie 2015, editată de Uniunea Scriitorilor din Moldova (și USR Filiala Chișinău), director Arcadie Suceveanu. Scrie redactorul-șef Teo Chiriac: *Istoric și geografic, reprezentăm o provincie ruptă brutal din corpul unei națiuni încă tinere și iubitoare de viață. Biologic, ideologic, sentimental suntem o bucată de țară cât o mușcătură de urs imperial, eliberat din când în când din cușcă, pentru plăcerea stăpânului și pentru nevoia salvă-ticiunii de a-și menține viu și nealterat instinctul de animal de pradă. În altă pagină a revistei, Răzvan Voncu: Aș atrage atenția asupra riscului pe care îl comportă dispariția vocii scriitorului din spațiul public basarabean. Un risc pe care noi, cei din dreapta Prutului, suntem departe de a-l fi depășit, la rândul nostru... Nu-i nimic anormal ca scriitorii să aibă opinii politice diferite, să adere la platforme diferite și să creadă în orientări sociale diferite... Ar fi util pentru toată lumea ca, indiferent de orientările personale, scriitorii români din Basarabia să reînceapă a fi solidari unii cu alții, cu interesele breslei, și cu interesul național. În sumar: Adrian Ciubotaru, Eugen Lungu, Grigore Chiper, Irina Nechit, Ghenadie Nicu, Andrei Țurcanu, Leo Butnaru, V.*

Malanețchi, Mircea V. Ciobanu. Interviu cu Val Butnaru, „vorbind despre condiția actuală a presarului de azi de la noi”.

TOMISUL CULTURAL 5

Din octombrie-decembrie 2015. Revistă trimestrială nouă, apare la Constanța și e fondată de Iulian Talianu. Întrebat „Dacă, să zicem, mâine ați avea putere să faceți ordine în societate: ce domeniu ar fi o prioritate?”, prozatorul Cristian Teodorescu răspunde: *Nu cred că o persoană poate face și drege în privința ordinii din țara sa, dacă nu ajunge dictator. N-aș vrea, deci, să mă văd nici în somn într-o asemenea postură...* (Asta nu-l împiedică pe Cristian Teodorescu să dea lecții de morală în publicistică – nota LIS) În altă pagină, interviu cu un bancher-șef retras la mănăstire (la Mănăstirea Crucea, „la câteva zeci de kilometri de Constanța”), întrebat: „Cum ați luat decizia de a îmbrățișa haina monahală?”, Părintele Ilarion răspunde: *Prin 2008 am vorbit cu copiii mei și le-am spus: voi acum sunteți pe picioarele voastre, eu aș vrea să fac lucrul acesta... Am luat o mică geantă de voiag în care am pus câteva lucruri, deoarece la mănăstire așa pleci... Că: Se continuă un proces de desacralizare a lumii și de trecere într-o perioadă post-creștină. Postmodernismul nu face decât să se identifice mai mult cu această lepădare de Hristos... În sumar: Ioan- Aurel Pop, Ga-*

briel Chifu, N. Rotund, Ioan Groșan, N. Coande, Zamfir Dumitrescu. Ovidiu Genaru – *Suprarealități siciliene*.

LUCEAFĂRUL 11 / 2015

Un insolit interviu luat lui Răzvan Codrescu, „poet cu aproape zece volume de versuri” și... „reprezentant de frunte al Dreptei românești”, publicist și editor, a condus editura și revista *Puncte cardinale*, „care acum nu mai apare și care pentru mulți a fost aproape un tipăt al naționalismului autentic” – după cum îl prezintă Dan Stanca. Începe Răzvan Codrescu: *Cred că nici cei mai pesimiști dintre noi n-ar fi bănuț, la începutul anilor 1990, că și peste 25 de ani vom continua să bâjbâim în paranteza istorică deschisă de comunism și că integrarea noastră europeană va*

fi una atât de butaforică, în bine cunoscuta tradiție autohtonă a „formelor fără fond”. Dar nu dezastrul politic și economic e cel mai grav, ci dezastrul moral și cultural. Suflătește și intelectualicește, stăm chiar mai prost decât pe vremea dictaturii... Trec anii și în România totul trebuie făcut. Numai că, încetul cu încetul, nu prea mai ai cu cine să faci. Tot ce e mai bun se scurge în afară, iar înăuntru riscul e să nu mai rămână decât drojdia... În sumar: Dan Cristea, Radu Voinescu, Ioan Groșan, Horia Gârbea, Felix Nicolau, Ioan Es Pop, Simona-Grazia Dima, Ana Dobre, Emil Lungeanu, Cătălina Cadinou, Ioan Buduca, Adrian Lesenciuc, Iolanda Malamen. Alex Ștefănescu – O noapte din viața lui Labiș.

LIVIU IOAN STOICIU