

LIVIU IOAN STOICIU

NICI UN SUNET FUNDAMENTAL

Nu se întrevide nimic deosebit, deși stai de ani
grei în așteptare: privești în gol. Nu
auzi nici un sunet fundamental. Nu auzi decât niște sunete
ciudate dinlăuntru. Te resimți, îngropat în
stratul gravitațional. Nici
un semnal clar de nicăieri. Îți bați joc și de chinurile tale.
Ce cauți, de fapt, și nu găsești? Nu mai
căuta ceea ce nu se vede! Dumnezeu e în tine, nu în zare... Tot

ce știi e că, în continuare, pierzi. Pierzi și atunci
când câștigi: degeaba faci
o statistică în acest sens, nu interesează pe nimeni. Nu
mai vrei nimic altceva decât să te predai.
Dar cui? Tu consideri că ți-ai făcut datoria față de tine și
că ajunge. De ce nu ești crezut? Oricum ai
întoarce-o, vina e la tine.
La gândește-te bine: unde ai mai greșit? Trebuie
să îndrepti greșeala —
nu te grăbi, ia-o încet. Și nu te mai înflăcăra atât! Îți

pare rău. N-ai reușit decât
să te îndepărtezi și mai mult în izolare, până acum, nu ai
evoluat, cu cât trece timpul,
cu atât te blochezi, te inhibi. Te întrebi: ce mai are unul
ca mine de pus la cale? De ce nu te renegi? Așa,
rămas fără tine, amenințat
din abis cu desființarea, poate că ar trebui să strici tot
ce ai construit și să o iei de la capăt. Dacă

nu te va păcăli iar memoria.

Mai lasă amărăciunile... Totuși, de ce nu-ți vii în fire? Nu te mai prosti. Trece la câștiguri și ce ți-ai

dorit într-o viață —

ce? E o nebunie! E o companie de dorințe! „Companie,

cu cântec înainte, marș”! Îți

tremură pielea nasului, n-ai mai pomenit, ești superstițios,

nu mai ai nici o dorință? Cum de te-a lăsat

cugetul? Se amestecă tulpina nopții

cu tulpina zilei: a venit

vremea îmbălsămării? Mirosul de formol îmi

întoarce stomacul, nu vă supărați,

eu plec. Pleci? Bine, fă rost de ceva biștari, lasă-i acolo

pentru o țuică, două și întinde-o! Afară! Ești

un laș: până să înceapă, aici,

procesele de separare a elementelor chimice

ce au predominat, față de procesele de amestec. Hai, du-te

și împarte coliva.

Cât de drag îmi ești, așa, pătruns de singurătate —

pătruns până în străfundul vremii.

Te înalți

periculos de la pământ, ești extras, mai exact, te uiți

atent de sus și strigi:

acestea sunt ruinele mele, câtă frumusețe...

NICOLAE PRELIPCEANU

CUM SĂ CONVOCI O ADUNARE GENERALĂ EXTRAORDINARĂ A USR

Pe la mijlocul lunii martie a avut loc o „adunare generală a Asociației (sic) Uniunea Scriitorilor din România” convocată de un „grup de inițiativă” anonim.

Adunarea respectivă s-a ținut în două etape, cea dintâi, la care au fost prezente cinci persoane, și cea de-a doua, la care ar fi participat 17 (șaptesprezece) persoane în carne și oase, plus vreo zece sau unsprezece mandate acordate unora dintre cei 17 (șaptesprezece) de către alți 10 (zece) membri ai USR absenți. Cei prezenți și-au ales un consiliu de conducere, cu președinte și doi vicepreședinți, anunțând acest fapt mass-mediei într-un comunicat ce poartă antetul USR. (Toate informațiile de mai sus pot fi găsite în comunicatul respectivei „adunări generale”).

Pentru lămurirea celor care au luat de bună alegerea unui nou (?) președinte și a unui nou (?) comitet sau consiliu de conducere, să recapitulăm condițiile în care se poate convoca o *Adunare generală extraordinară a membrilor Uniunii Scriitorilor din România*.

În **statutul din 1983**, când USR de azi era Uniunea Scriitorilor din RSR, se prevede:

„Art. 28. – Forul suprem de conducere al Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România este Adunarea generală a membrilor săi. Funcțiile Adunării generale pot fi îndeplinite și de Conferința națională, atunci când se consideră necesară convocarea acesteia.

Adunarea generală (conferința națională) este convocată de Consiliul Uniunii Scriitorilor o dată la patru ani.

La cererea unei treimi din numărul membrilor titulari ai Uniunii, Consiliul este obligat să convoace adunări generale extraordinare. Consiliul poate, de asemenea, decide convocarea unor adunări generale extraordinare la cererea a două treimi din numărul membrilor săi. Conferința națională este constituită din delegații tuturor Asociațiilor (așa se numeau atunci filialele –

n. N. P.), aleși dintre membrii titulari, prin vot secret, de Adunările generale ale Asociațiilor și de adunările generale ale secțiilor, în proporția stabilită de Consiliul Uniunii.

Art. 29. - Adunarea generală a Uniunii Scriitorilor este statutar constituită prin participarea a cel puțin două treimi din numărul total al membrilor titulari ai Uniunii, iar Conferința națională – prin participarea a cel puțin două treimi din numărul total al delegaților; ele iau hotărâri prin votul a cel puțin jumătate plus unu din cele două treimi.”

În **statutul din 1990**, adoptat la prima Adunare generală liberă, din aprilie 1990, de la Sala Palatului, nu se prevede convocarea unei adunări generale extraordinare și nici cine o convoacă pe cea ordinară, în schimb se menționează că aceasta se ține o dată la patru ani:

„Art. 17. Membrii Uniunii Scriitorilor din România se întrunesc o dată la 4 ani în Adunarea Generală, pentru a dezbate problemele Uniunii și a alege noile organisme ale acesteia.

Art. 18. Adunarea Generală se constituie prin participarea tuturor membrilor Uniunii.

Dacă la o primă convocare nu sunt prezenți cel puțin jumătate plus unu din numărul membrilor, se face o nouă convocare, nu mai târziu de o lună de la data inițială, Adunarea Generală având loc, de data aceasta, indiferent de numărul membrilor prezenți.”

Statutul din 1997 prevede:

„Cap. 4 – ORGANIZAREA UNIUNII

Secțiunea I, Adunarea generală

Art. 16. - Adunarea generală este forul superior de conducere al Uniunii și se convoacă o dată la patru ani sau ori de câte ori este necesar de către Consiliul Uniunii sau la cererea unei treimi din numărul membrilor Uniunii.”

Statutul din 2005 prevede:

„Art. 16. Adunarea Generală este forul superior de conducere al Uniunii și se convoacă o dată la 4 ani sau ori de câte ori este necesar, de către Consiliul Uniunii sau la cererea unei treimi din numărul membrilor Uniunii.”

Și iată ce prevede **Statutul din 2009** în legătură cu Adunarea Generală:

„Art. 20 Adunarea Generală, numită în continuare AG, sau Conferința Națională, numită în continuare CN, reprezintă organul suprem de conducere ale UR. AG se convoacă în sesiuni ordinare o dată la 4 ani, la solicitarea Președintelui. AG (CN) poate fi convocată în sesiune extraordinară de câte ori este nevoie, la solicitarea Președintelui, a Consiliului UR sau a unei treimi din numărul membrilor titulari ai UR.” (Menționarea calității de membru titular semnalează existența acestora, în statutele respective.)

Iată și o altă prevedere a Statutului votat și înscris la Judecătoria în 2009: „Art. 25 CUSR (Consiliul UR) are următoarele atribuții:

a) modifică prin vot Statutul UR, în funcție de eventuale modificări ale legii, sau de câte ori este nevoie...”

În prezent, UR se conduce după **Statutul din 2013**, votat de Consiliul Uniunii după consultarea tuturor filialelor și a membrilor interesați să contribuie la alcătuirea sa, și propus CUSR de o comisie alcătuită din trei membri aleși de acesta. Iată și prevederile privind adunările generale și cum pot fi ele convocate:

„CAP. 5 ORGANELE DE CONDUCERE

Art. 16 Adunarea Generală a UR, numită în continuare AG, reprezintă organul suprem de conducere al UR. AG se convoacă în sesiune ordinară o dată la 5 ani, la solicitarea Președintelui. AG este compusă din membrii UR care își exprimă votul în cadrul adunărilor generale ale Filialelor din țară și din București, numite în continuare AGF. AG poate fi convocată în sesiune extraordinară de câte ori este nevoie, la solicitarea Președintelui, a Consiliului UR sau a unei treimi din numărul membrilor UR.”

Menționăm și următoarea notă, în aparență fără legătură cu subiectul nostru, dar de fapt în mare legătură cu el:

„Notă

Prin decretul 267/1949 UR a fost declarată persoană juridică română de utilitate publică. De la 15 ianuarie 1990, UR și-a desfășurat activitatea conform Decretului/lege 27/1990.

[...]

Prin încheierea din 17 aprilie 2013, pronunțată în dosarul nr. 16099/299/2013 Judecătoria sectorului 1 București a luat act de modificările la Statutul UR, adoptate de Consiliul Uniunii Scriitorilor din România din data de 12 martie 2013 și în baza dispozițiilor Art. 33 din O.G. nr. 26/2000, modificată și completată prin O.G. nr. 37/2003, a dispus înregistrarea modificărilor respective în Registrul Special aflat la grefa Judecătoriei Sectorului 1 București.”

Un adaos statistic: în prezent numărul membrilor UR este de 2625. 2625 împărțit la trei egal 875.

Și o mențiune aparent fără legătură cu această convocare, dar în realitate foarte legată: membrii UR care nu și-au plătit cotizația pe anul anterior convocării Adunării generale, sau și pe alți ani din urmă, sunt suspendați, neavând dreptul de a vota și de a fi aleși, până la reglarea situației. **Suspendarea nu înseamnă excludere din UR.**

FLORIN MANOLESCU

SCRIITORI ROMÂNI ÎN EXIL

ULTIMUL POLIHISTOR: ALEXANDRU CIORĂNESCU (2)

§ Memorialistica din *Amintiri fără memorie* (1995) acoperă aproximativ un sfert din viața autorului lor. Din 1911 pînă spre sfîrșitul anilor '30. De la copilăria în satul natal, pînă la stagiul de bursier al Școlii Române de la Fontenay-aux-Roses, unde a fost trimis de Nicolae Iorga (din 1934 pînă în 1937). Între aceste două extreme, copios documentate cu fișele de identitate ale unor membri ai familiei (în frunte cu tatăl, institutorul Ion Ciorănescu, autor al primelor manuale românești pentru surdo-muți) sau ale unor profesori, și cu episoadele epice care definesc copilăria într-un sat dintr-o zonă premon-tană a Carpaților Meridionali (la pescuit de păstrăvi cu furculița, de-a lungul Ialomiței, sau la cules de mure și de fragi, în competiție cu urșii), sînt plasate alte cîteva momente clar conturate. Liceul la „Spiru Haret“ (unde a fost coleg de clasă cu Nicolae Steinhardt) și studenția la Facultatea de Litere și Filosofie din București, contactul cu Italia și pasiunea de lungă durată pentru această țară, contactul cu Franța, cu școala de la Fontenay-aux-Roses și cu profesorii de la Sorbona (Ferdinand Baldensperger, Paul Van Tieghem și Paul Hazard), care l-au îndrumat în perioada alcătuirii tezei de doctorat.

Pentru cei interesați de istoria Universității din București, dar și de biografia unor oameni excepționali, extrem de prețioase sînt fișele pe care Alexandru Ciorănescu le întocmește profesorilor cu care s-a întîlnit la facultate sau ceva mai tîrziu, în viață. În ordinea în care sînt evocați, D. Caracostea („Nu-i lipseau nici pregătirea, nici pasiunea, nici modernitatea. Ceea ce îi lipsea era contactul direct cu studenții, lipsa de interes personal și curiozitatea pentru ce gîndea sau la ce aspira fiecare.“), Nicolae Cartoian („Era un om cu totul devotat catedrei și cercetării, modest, afabil și chiar cu o doză de timiditate. [...] A fost, împreună cu Drouhet și cu Ortiz, profesorul de care

m-am simțit mai legat. “), George Oprescu („ne-a vorbit de pictura franceză. Era, evident, un eminent specialist în materie. Nu vorbea niciodată în vânt, ci cu proiecția tabloului pe un ecran, pe care analiza și explica secretele desenului, compoziției, perspectivei, culorilor, fără să uite un singur detaliu. Uneori ajungea chiar să mimeze detaliile, cu siguranță fără să-și dea seama [...]. La Intrarea Cruciaților în Ierusalim, puneă bagheta pe piciorul îndoit al calului din primul plan, explica impresia de mișcare și ridica în același timp un picior, reproducând imaginea calului în mers.”), Charles Drouhet („a fost profesorul de franceză al generației noastre. Drouhet era un om bătrân când l-am cunoscut eu [...], era și bolnav [...], cred că era o hemiplegie care îi inutilizase partea stângă a corpului [...]. Facultățile lui rămăseseră neatrinse și nu încetase activitatea de cercetător. Ca profesor utiliza metoda universităților franceze, dedicând unei teme sau unui autor nu o oră de curs, ci un an întreg.”), Demostene Russo („Nu știu dacă era grec din România sau din Grecia, dar era grec mai mult decât sută la sută. Fusesse interpret în Ministerul Afacerilor Străine și devenise profesor de greacă bizantină. Era de aspect sever, puțin maleabil și puțin comunicativ. [...] A scris puțin, dar lucrările lui se disting printr-o adâncime de cercetare, o scrupulozitate și o minuțiozitate critică, considerate pe bună dreptate drept cel mai bun exemplu de acribie dar care, în schimb, i-au cenzurat și împușinat activitatea științifică [...]. Cartoian, care avea aceleași tendințe spre microanaliză și epuizarea tuturor detaliilor, credea în Russo ca într-un oracol [...].”), Ovid Densusianu („Densusianu vorbea cu un fir de voce care i se pierdea pe buze și abia dacă ajungea în primele bănci. Singurul avantaj al acestei glăsuiți șoptite era liniștea totală care domina în aulă, în care s-ar fi putut auzi bâzâitul unei muște.”) sau Alexandru Rosetti („Era de o totală bonomie, pe care și-o camufla uneori făcându-se că se ia în serios, imperios la nevoie, expansiv și exuberant.”). Fără discuție, cea mai strălucită garnitură de profesori din întreaga istorie a Universității din București !

Există și câteva excepții de la regula elogiului integral, ceea ce nu înseamnă că profesorii încondeiați n-ar fi fost și ei niște autentici specialiști. Alexandru Marcu, de exemplu („om foarte bine pregătit, fost elev al Școlii din Roma, autor de studii serioase și interesante, bun traducător al lui Dante și al lui Papini, dar dotat cu un caracter execrabil”), care nu s-ar fi lăsat până ce nu a reușit să-l alunge pe Ramiro Ortiz de Catedra de italiană. Sau slavistul Petre Cancel („cel mai antipatic dintre profesorii mei, și în realitate singurul cu adevărat antipatic [...]. Nu știu nimic despre el, pentru că n-am căutat să știu. Era un nevropat. Mohorât, bizar, suferind și dur, n-am asistat decât

de două ori la orele lui de clasă. Într-a doua a început să strige ca un apucat și a crezut că ne insultă pe toți cei prezenți în aula, tratându-ne disprețuitor de valahi. "). Sau celebrul Mihail Dragomirescu („am impresia că nimeni nu l-a luat în serios. A fost ținta tuturor epigrafiștilor, începând cu A. Mirea, și desconsiderat de aproape toată critica epocii. Cred că aura comică în care rămâne înfășurată amintirea lui are două explicații care se completează. De o parte l-a discreditat aspectul lui pahidermic, produs al masivității fizice și al placidității care îl caracteriza. De altă parte, teoretizarea literaturii pe care o propunea el, era prezentată cu atâta stângăcie încât se discredita prin ea însăși. [...]. Pentru examenul scris, Dragomirescu ne-a dat un subiect abracadabrant : trebuia să spunem dacă La Marseillaise era o operă literară oarecare, o operă de valoare sau o capodoperă. [...]. Nu știu dacă el ne citea lucrările, pentru că pe el îl interesa mai mult oralul. Pentru acest oral, fiecare student trebuia să se prezinte nu numai cu lecția învățată, dar și cu un exemplar al cursului din acel an, cu semnătura studentului, ca să împiedice posibilitatea de a prezenta exemplare de împrumut. Dragomirescu avea într-adevăr obiceiul reprobabil, pe care nu l-am mai întâlnit la nici unul dintre profesorii mei, de a face comerț cu textele multigrafiate ale cursurilor lui. ").

Ultimii de pe lista celor care i-au lăsat o proastă amintire sînt lingvistul Alexandru Graur, înlocuitorul lui N.I. Herescu, destituit din învățămîntul românesc în 1945, și comparatistul Basil Munteanu, stabilit și el din 1946 în Franța.

Ajutat de Rosetti și de memorialist să publice sub numele celui dintîi și să fie retribuit în epoca în care evreii au fost persecutați, Graur va fi numit după „eliberare“ director al Postului de Radio București. Iar la scurt timp după această numire, în epoca „epurărilor“, Ciorănescu va afla că primul gest al noului director a fost să-l elimine de pe lista colaboratorilor externi.

Cu Basil Munteanu, memorialistul a avut de a face la Paris. Considerîndu-l „omul lui Iorga“, pentru că a colaborat la *Revista istorică*, dar a refuzat să scrie și pentru C.C. Giurescu la *Noua Revistă istorică*, și mai ales pentru că l-a bănuît că vizează (ca și el) Catedra lui Charles Drouhet de la Facultatea de Litere din București, Basil Munteanu i-a pus bețe în roate colegului său mai tînăr, ori de cîte ori s-a ivit ocazia. Între altele, nu i-a recenzat teza de doctorat din 1939 în *Revue de littérature comparée*, unde era secretar. „Teza mea e singura teză de literatură comparată, care n-a fost nici recenzată, nici semnalată în Revista de Literatură Comparată.“ În 1946, cînd Ciorănescu s-a dus să-l revadă pe bătrînul Van Tieghem la Paris, acesta i-a povestit ce s-a întîmplat, iar memorialistul a consemnat mărturia într-unul din episoadele

cele mai mișcătoare ale cărții sale :

Nu s-a putut stăpîni și i-au dat lacrimile. N-am stat mai mult de o jumătate de oră și am vorbit mai mult eu, ca să nu-l obosesc. Când m-am ridicat să plec, mi-a făcut semn să stau jos și mi-a cerut iertare pentru că nu publicase, cum ar fi vrut, recenzia tezei mele de doctorat, pe care de fapt el ar fi trebuit s-o facă. Din câte am înțeles, Basil Munteanu, care preluase secretariatul *Revistei de Literatură Comparată*, [îi] spusese că va face el darea de seamă. Bineînțeles că n-o făcuse, și asta era ce-l durea acum pe Van Tieghem. [...] Nu numai că l-au podidit din nou lacrimile, dar a și plâns cu adevărat. E singurul meu profesor pe care l-am văzut plângând.

Ceea ce nu l-a putut împiedica pe Ciorănescu să-și încheie capitolul cu un generos elogiu la adresa răufăcătorului său. „*Mă bucur, scrie el, că numele lui [Basil Munteanu] e cel dintâi în cartea comparatismului românesc și cunoscut în comparatismul universal.*“

Deși Petre Țurlea a publicat în 1994 o monografie pe această temă, la fel de prețioase sînt și amintirile despre Școala Română de la Fontenay-aux-Roses, întemeiată de Iorga în 1922, pe un teren și în clădirile cumpărate de statul român de la francezi. De data aceasta, memorialistul ține să ne ofere o descriere cît mai detaliată a întregului campus, în spirit aproape balzacian :

Școala Română era situată pe strada Castanilor (50, rue des Châtaigniers), în partea de sus a străzii, care era toată în pantă. Se intra în proprietate deschizând o poartă din tablă de fier, compusă din patru foi : una mai îngustă, care se deschidea la dreapta, lângă edificiul propriu-zis al Școlii ; alta la fel la stînga, care se deschidea lângă loja sau apartamentul portarului ; și două foi care se deschideau la mijloc și se împingeau spre dreapta și spre stînga, pentru a face loc intrării sau ieșirii automobilelor.

Urmează prezentarea clădirilor, cu un corp central de patru etaje, plus parterul, spune Ciorănescu (dar în realitate au fost doar două, plus parterul și un mezanin, după cum rezultă dintr-o fotografie publicată de Ion Breazu în revista *Boabe de grâu*, la sfîrșitul anilor '20), camera de la parter a directorului, care venea din cînd în cînd la Paris, atelierul artiștilor plastici, grădinile și livada, vecinătățile. Apoi durata și cuantumul burselor (800 de franci lunar),

profilul angajaților permanenți, programul zilnic, alimentația etc., etc.

Din amintirile despre instituția de la Fontenay-aux-Roses nu putea lipsi figura centrală a întemeietorului. Cu regulile introduse de el în viața instituției, dar și cu felul său de a fi în particular. La acest ultim capitol, memorialistul introduce și un elocvent pasaj referitor la absența totală a simțului practic al istoricului :

Înainte de toate, Iorga, care a fost autorul unor frumoase studii de istorie economică, nu avea nici cea mai mică idee despre bani sau despre prețul vieții de toate zilele. Buzunarele încăpătoare ale redingotei sale erau totdeauna pline de fițuici, de note scrise pe marginea unui jurnal, de multe ori chiar de cărți, dar niciodată nu avea bani în buzunar. Odată, când venise la Biblioteca Națională, unde eu și Turdeanu îi țineam locul ocupat ca să-l scăpăm de așteptarea la care eram condamnați noi, cercetătorii de rând, am ieșit împreună cu el, ca să așteptăm în stradă pe [Victor] Ianculescu [administratorul Școlii și viitorul socru al lui Ciorănescu], care trebuia să-l ducă cu mașina acasă. Din motive necunoscute, Ianculescu întârzia să vină la ora fixată și Iorga nu putea să sufere așteptarea și timpul pierdut. În cele din urmă, enervat, ne-a rugat pe noi dacă puteam să-i împrumutăm cinci franci, ca să ia un taxi. Ne-a pufnit râsul, pentru că un taxi până la Fontenay costa cel puțin 40 de franci : ceea ce dovedește cât de departe era de condițiile curente ale vieții în societate. [...]

Că nu avea intuiția banilor și a prețurilor se vedește de altfel din experiența tuturor anticarilor din București, care închideau prăvălia când îl vedeau pe Iorga, pentru că el cumpăra totdeauna, dar plătea numai cu cărți din seria publicațiilor lui, din care bieții anticari aveau totdeauna prea multe exemplare.

Din păcate, ironia cruntă a istoriei a făcut ca la numai câțiva ani de la data la care legionarii l-au asasinat pe Iorga, „*guvernul comunist*“ să-i lichideze prin vânzare instituția întemeiată de el în Franța. Cumpărătorul „*era o întreprindere de construcții de locuințe ieftine, care a întrebuințat în acest scop toată suprafața proprietății, așa încât astăzi nu mai există nici un punct de reper pentru eventualul cercetător francez sau român, care ar vrea să scrie istoria Școlii Române din Franța*“. Cu ocazia vânzării s-a risipit și biblioteca de aproximativ 3–4 000 de volume, între care și „*o colecție interesantă de cărți și pamflete publicate la Paris de pașoptiștii români*“. Un episod foarte

trist din istoria învățământului românesc de peste hotare.

La cu totul altă scară, de regretat e și faptul că Alexandru Ciorănescu n-a mai apucat să-și împingă memorialistica dincolo de sfârșitul anilor '40, pentru a ne vorbi despre activitatea sa de lector de limbă și literatură română la Universitatea din Lyon (1938–1940) și de consilier cultural (apoi doar atașat) al Legației române din Paris (1940), despre ultimii ani petrecuți în țară (anii grei ai rebeliunii legionare și ai războiului) sau mai ales despre exil, cu tot ceea ce a însemnat acesta pentru exilat. Profesoratul în Insulele Canare, la Universitatea din La Laguna (din 1948 pînă în 1979) și mai ales bătaia dusă timp de peste două decenii pentru „reîntregirea familiei“. Adică pentru recuperarea celor doi copii ținuți ostatici în România. E drept, la cîteva momente referitoare la anii aceștia memorialistul face aluzie încă din *Amintiri...*, altele pot fi imaginate cu ajutorul unor interviuri sau mai ales al corespondenței cu George Ciorănescu (chestiunea recuperării copiilor, de exemplu, ajunși în Franța abia în 1964 și 1971). Însă nici aluziile, nici interviurile și nici corespondența nu beneficiază de consistența epică a narațiunilor din volumul publicat. Ceea ce impresionează aici e tocmai capacitatea autorului de a da viață unor împrejurări și unor personaje din categoria membrilor familiei sau din rîndurile foștilor săi profesori, cu o precizie proprie unui romancier și cu un umor sau cu o ironie cordială care rămîne marca specifică a memorialisticii lui Alexandru Ciorănescu.

Captivant ar fi fost și un capitol despre sensul propriului destin, după ce acesta i-a făcut de mai multe ori cu ochiul. Pentru prima dată, probabil că la sfârșitul studiilor universitare, pentru ca apoi să-i dea brînci într-o cu totul altă direcție. În acest moment, decis să-și redacteze doctoratul în Italia, fostul student solicită una din cele două burse rezervate Universității din București, la Accademia di Romania. Însă dușmănia dintre C.C. Giurescu și Iorga îl determină pe Giurescu să i se opună lui Ciorănescu în favoarea unui alt candidat. În disperare de cauză, absolventul i se adresează lui Iorga, care îi rezervă o bursă la Fontenay-aux-Roses, deși toate locurile de acolo fuseseră ocupate tot prin concurs.

Cel de-al doilea moment în care destinul se joacă cu el e din anii războiului, cînd Ministerul Învățământului decide să-l trimită ca lector la Grenoble, dar autoritățile militare germane refuză să-i acorde viza de tranzit. Oare ce s-ar fi întîmplat cu viața lui Alexandru Ciorănescu, dacă s-ar fi specializat în Italia, și nu în Franța? Ar fi fost trimis ca atașat cultural sau ca lector la Roma? Și după război ar fi rămas în Italia?

ANDREI IONESCU

DAN HĂULICĂ SUB PECETEA HARULUI

S-a lansat la începutul anului (la Galeria Dialog, sub redacția doamnei Ruxandra Garofeanu) un frumos volum închinat lui Dan Hăulică, strălucitul critic de artă care ar fi împlinit pe 7 februarie 84 de ani.

Albumul-catalog al expoziției găzduite de Galerie, purtând titlul *Spirit și solidaritate, un itinerar plastic ales de Dan Hăulică*, a fost prezentat cu pătrunsă smerenie și totodată cu așteptatul entuziasm omagial de vechea și devotata colaboratoare a criticului care este Ruxandra Garofeanu, ea însăși critic remarcabil și, ceea ce interesează aici, neobosită și destoinică promotoare a artei românești. Au lucrat împreună timp de decenii, cum bine se știe, într-un fericit tandem, la pregătirea sutelor de expoziții vernisate de Dan Hăulică.

Atât expoziția (întotdeauna de neînlocuit, deoarece, cum iarăși bine se știe, una este reproducerea și altceva originalul), cât și catalogul-album constituie o binevenită recuperare a operelor pe care, cu intuiție sigură și iubire totală, le-a selectat însuși criticul (omagiat astfel prin chiar omagiul adus de el artiștilor predilecți) în deceniile când atâtia artiști ai tainicelor identificări afective îl solicitau să le prezideze vernisajele, deplin încrezători în fina și bine cumpănită lui înțelegere, formulată calm, cu grija de a surprinde cât mai exact sensul căutărilor rodnice, pe un ton cald, învăluitor, persuasiv.

Să amintim câteva glose memorabile selectate de doamna Ruxandra Garofeanu, paragrafe dense dintr-o posibilă antologie (atât de necesară, mai ales în cazul unui autor care nu și-a adunat în volume textele așa-zis ocazionale). Antologia ar cuprinde cele mai rezistente pagini ale criticului, numite în album *Inscripții*.

Despre Vasile Gorduz, bunăoară, în *Ateliere de artiști din București*: „O pasăre obișnuită, un miel ce pare împiedicat, de talie tot mai exiguă, de luat în mână fără de efortare, se introduce în atelier, cordial, nu pentru o creșă pitorască, ci pentru a rosti un regn care e dincolo de duișii animaliere, străbătut de un har ce se lipsește de însemne stilistice anume căutate”.

Despre percepția artistică prin excelență a lui Dacian Andoni, extrem

de sensibil la solicitările cele mai variate ale Creației, o altă *inscripție*: „Era, dacă vrei, în dialog, și într-un dialog care fertiliza lecția maestrului său, a lui Constantin Flondor, în primul rând o întoarcere spre multiplicitatea naturii, spre un fel de poezie reavăn exuberantă a vegetalului, de pildă, și mi-am permis în acele faze ale creației sale să subliniez că perspectiva lui Dacian Andoni, care era eminentemente creștină, plină de umilință, de cuviință adâncă față de bogăția firii, a creației, era în același timp obsedată de respectul față de diversitatea firii”.

Sau *inscripția* despre George Apostu, prietenul la înmormântarea căruia n-a pregetat să meargă, în pofida avertismentelor de neconvenabilitate primite (transmise?) de un coleg de breaslă (agent de influență?) chipurile bine intenționat: „Enigma e a vieții, în raporturile ei cele mai simple – steiul aparține seriei *Tatăl și Fiul*. Mereu reluat, nicicând istovit, ciclul unește arhitectonicul de înalte praguri monumentale cu o căldură inefabil persuasivă. Dincolo de orice suficiență athletică, trunchiul crește spre noi cu o amplexare de catapeteasmă”.

Sau *inscripția* despre Ion Bitzan, împreună cu care a prezentat o concentrat miniaturală expoziție la Ambasada din București a Argentinei, țara lui Borges, scriitorul care concepea, cum știm, raiul sub forma unei biblioteci: „Ceea ce vrea să ne transmită, prin creația sa infinit de variată, este miracolul pe care l-ar putea trăi în apropierea cărților sau în actul propriu-zis al lecturii. Este miracolul pe care copilul îl simte în fața acestui unic obiect, cartea, una și totuși multiplă, de vreme ce se deschide în sine, în succesiunea paginilor sale nenumărate. Nu e nimic scris pe ele! va fi exclamat cineva, la închiderea expoziției lui Ion Bitzan de la New York. Se vădea astfel interesul cu care publicul a savurat nesfârșita varietate a invențiilor artistului. Fie nu este nimic, fie este totul: un facsimil al virtualităților înflăcărare”.

Sau *inscripția* din chiar catalogul-album, care înserează arta, dintr-o perspectivă înalt filozofică, în rosturile lumii, mereu vulnerabilă și totuși mereu biruitoare prin demnitatea ei neabătută: „Ce ne rămâne de făcut este să ne explicăm integru identitatea, aruncând punțile pentru un edificiu al memoriei, care să ne conțină pe toți, salutar și suplu. Tenace, rezistând milenilor, puterea ei misterioasă, puterea imaginarului, ne susține rațiunea noastră de a fi, în destinul fundamentul al speței, în mândria de a supraviețui dezastrelor”.

În sfârșit, două emoționante evocări omagiale, una de Coriolan Babeți, cealaltă de Andrei Pleșu, în care se poate percepe un ecou al sintaxei și al adjectivului din stilul prietenului mai mare cu care cei doi s-au întâlnit cândva și de la care au avut atâtea de învățat. „Decenii la rând – își amintește Coriolan Babeți – artiștii noștri de toate vârstele, de toate calibrele și speciile stilisti-

ce au visat să fie binecuvântați, confirmați, inaugurați, botezați, analizați sau prezentați de Dan Hăulică. Verbele sunt nenumărate și fiindcă există o *arrière pensée* biblică, un model adamic în această dorință ce a urmat despărțirii artistului de umbra sa, criticul. E un model biblic deoarece Creatorul nu i-a predat lui Adam creația cu numele ei cu tot, gata numită, ci i-a cerut să o numească. Am fost de față de destule ori când până în ultima clipă aștepta încordat apariția sa charismatică precum a unui *Deux ex machina* care putea să salveze orice alt scenariu de vernisaj posac într-un happening al minții unui autentic zburător. Era în actul acestei alianțe dintre criticul nostru cel mai râvnit și artiștii noștri de relief, de la Ion Pacea, Alin Gheorghiu, Ion Bitzan, Geta Brătescu, Viorel Mărginean, la Paul Gherasim, Horia Bernea, Ion Grigorescu sau Horia Paștină, o dorință de a se auzi numiți de vederea esențială. Oficiant de vocație, prin nașterea în zodia Vărsătorului, el a primit și duhul de a se adresa mulțimilor de iubitori ai artei, care, oricât de diverse și amorfe, rămâneau întotdeauna respectuoase, reduse la o tăcere pătrunsă de darul ascultării”.

Și, în chip de încheiere, *întâlnirile* dintre Dan Hăulică și Andrei Pleșu: „Dan Hăulică mi-a fost profesor. M-a publicat generos în extraordinara revistă *Secolul 20* (cu totul implauzibilă în contextul în care apărea). M-a îndatorat cu prietenia lui. Cultiva analogia imprevizibilă, emotivitatea romantică, epitetul fluvial. Totul scăldat într-o atmosferă de cultură, nutrită din lecturi infinite, de un dialog rafinat în artele plastice, de un infailibil bun gust. Până în ultima clipă l-am îndrăgit și l-am admirat pentru ceea ce mi se părea o nobilă inadecvare. Reușise, parcă, să răstoarne raportul dintre registrul culturii și cel al vieții. Viața era, pentru el, simplă materie primă pentru o construcție a spiritului. Cu alte cuvinte, nu putea asuma nicio experiență existențială, dacă nu era prompt și integral convertită în experiență estetică și intelectuală. Un atașant anacronism părea să fie marca destinului lui: era, într-un ev al internetului, al corporațiilor, al pieței, un mesager straniu al cărții și al muzeului. O pasăre rară, o apariție exotică, un supraviețuitor. Acum, abia acum (după dispariția lui, *n.n.*) sunt pregătit să-l *reîntâlnesc*. Gesticulația lui intelectuală, cea care uneori mă făcea să zâmbesc (nu fără o constantă tandrețe) îmi apare, tocmai acum, în exemplara ei *actualitate*. Nu vom supraviețui culturalmente fără să luăm aminte la modelul lui, la afecțiunea lui febrilă, dezinteresată, pentru tărâmul valorilor, la pasiunea lui slujitoare, la intensitatea cu care se investea în orice întreprindere spirituală în care credea cu adevărat. Era un *ministru al frumuseții*, adică un suveran administrator al ei. A-l lua pe Dan Hăulică drept model înseamnă a nu pierde timp și energie cu futilități așazicând la zi, a prefera spiritului critic entuziasmul, a face ceea ce faci cu deplină adeziune interioară”.

MARIAN VICTOR BUCIU

TRANSDISCIPLINARITATEA ȘI LITERATURA

Se poate deduce o concepție estetică, artistică, a lui Basarab Nicolescu, din anumite fragmente scrise ale sale. Nu doar din interviurile adunate în secțiunea volumului al doilea din *De la Isarlîk la Valea Uimirii*, Ed. Curtea Veche, București, 2011, chiar sub titlul *Fragmente*, dar și din paragrafele altor fragmente, extinse sub formă de studii, eseuri, articole. Cât de fragmentară sau cât de strânsă sau fixată va fi fiind această concepție, rămâne să aflăm.

Și esteticul este extins, cum ne-am fi așteptat, în sens metodologic, la *trans-estetic*. Pentru existența proprie, estetica devine operațională, expusă la lucru continuu. Devine o stare activă ori activată de voință sau de aspirație, în limitele fixate de destin. Omul de largă știință mărturisește că luciditatea i-a rămas mereu acaparată de „dorința de a transforma propria mea viață într-o operă estetică” (139). Viața care se împlinește într-adevăr prin ori în estetic îmi amintește întâmplător de opțiunea de credință a lui Robert Musil, marele romancier al gândirii.

Ținta esențială a esteticii este o conformare firească în perspectivă metodologică, iar ea vine cu necesitate în urma lui St. Lupasco, despre care ni se amintește că a extins deja terțul inclus în estetic.

E simptomatic faptul că Basarab Nicolescu nu ca om de știință se definește îndeosebi (nici nu se renegă, desigur, se recunoaște cu suficientă tărie), dar ca „scriitor european” (139), unul trilingv, în română, franceză, engleză.

Gândirea, iar nu tehnica artei, primită sub semnul larg al (trans)poeticului, îl absoarbe, s-ar spune, vertiginos, ca pe o conștiință barocă, dar nu nefixată, din contra, obstinată, într-un anume sens chiar fanatică.

Basarab Nicolescu este un obstinat al rigorii în gândire și limbaj. Un spirit conceptualist, dar unul (trans?)lucid, hiper-intuitiv, inspirat pe o cale revelatoare. În materie de cunoaștere, nutrește convingerea unei anume, precise, superiorități a poeticului, în detrimentul științificului. Poeticul este mai precis, sever, expus principiilor decât științificul. Într-un sens: mai științific... „Cunoașterea poetică este mai riguroasă decât cea științifică.” Poeticul pă-

trunde mai profund existentul. Fizicianul teoretician, scriitorul interpret al literaturii (restrânse, e adevărat), este, în această ordine, pe acest drum, un poetolog. N-ar putea să se renege în această postură, cum o face în aceea de poet. În sens literar, generic, el se recuză ca poet. Nu devine poet, cum recunoaște și se „lepădă” singur, spre mirarea unora, nici în *Teoreme poetice*, aforisme în fond și formă scrise în „limba subconștientului”. Ceea ce nu împiedică, din contra, transdisciplinaritatea să fie fundată pe spiritul poetic. Nici măcar poeme suprarealiste nu admite că scrie, cum s-ar părea a-l îndreptăți să creadă „limba inconștientului”, comună cu aceea impusă și de A. Breton, dar prin procedeul dicteului automat, generator, cum s-a observat, de hazard obiectiv. Basarab Nicolescu scrie captând fluxul abisal al limbii, apt de a crea limbajul, dar nu folosind dicteul automat doar prin propriul eu. El se lasă captiv nu al eului, dar al inspirației. Nu scrie prin (auto)dicteu automat, dar prin dicteul inspirat de necunoscut, de un fel de supra-inconștient. Vine deopotrivă pe calea libertății și a rigorii, a lui Breton și a lui Valéry, pe care îi împacă și el, ca și Dimov și ceilalți poeți ai Grupului oniric, estetic-structuralist. Cu diferența sau noutatea că elaborează la un alt nivel al limbii, implicit cu un alt limbaj, „subminat” estetic de rigoare, de supra sau *trans* – evident că nu e același lucru, dar trimit deopotrivă la logica binară și ternară – *științificul* inclus în poetic. Își îngădește libertatea în principii care abat de la creația poetică propriu-zisă. *Teoreme-le poetice* îi sunt dictate de Har (217), dar acesta le imprimă puterea ideii și a sensului, s-ar spune că în consens – într-o împlinire de destin – cu formația neo-fizicianului. Lui îi este clar paradoxul că poeticul nu garantează poezia. Iar el are limba deopotrivă a (in)conștientului, poetic-teoremată, într-un nou tip de aforisme, chiar în texte programatice mai extinse, precum un *Manifest poetic al Mileniului III*, dar nu are acces la limba proprie poeziei, la arta (măiestria, spune) poetică, dincolo de principialitate și rigoare. Aici se declară învins și totodată convins că rămâne profund carent: „Poezia înseamnă în primul rând o măiestrie a limbii.” (155)

Basarab Nicolescu numește *Cântarea cântărilor* din *Biblie*, în sens substanțial, ființial, „haric”, inspirațional și nu tehnic, lingvistic, stilistic, retoric, „poemul poemelor”. Un arhi-poem. Poem-paradigmă. Poem-tradiție. Un poem-alpha conținând întreaga poematizare ulterioară până la capăt, la omega.

Să lămurim deocamdată *onirismul*, suplimentar față de ceea ce am notat anterior. Basarab Nicolescu recunoaște că și-a transcris „ani de zile visele” (234), are probabil un fel de jurnal oniric, dar a constatat, poate decepționat, că, psihanalitic, freudian spus, visele simbolice sunt puține, restul lor fiind vise asociative. E neîndoielnic că, în materie (nu și în formă), el a tratat visul la modul suprarealist, adică, de fapt, la modul realist, transcriind (din memo-

ria variabilă în timp) visul real, trăit, nocturn sau diurn, nelucid. Limbajul oniric a rămas doar un simplu suport. Transcrierea a fost posterioară visării, în stare de veghe. Limbajul a rămas pur oniric, nepoetic, nici sub incidența dicteului automat, ca la suprarealiști, nici sub incidența textualistă, a visării direct în scris, ca la oniricii estetizanți și structuraliști (suprarealiștii erau în primul rând destructuranți, deconstructivi), precum Dimov și ceilalți poeți din grup, dar și Țepeneag și ceilalți prozatori urmând liberi, în creație, doctrina lor principală fermă.

Basarab Nicolescu extinde poeticul la trăirea integrală, (in)conștientă. Spune *da vieții*, ca să o spun aici, acum, eu, cu formula lui Nietzsche, ca „veghe poetică” și „operă estetică” (174). În binomul meu uniformizat, *onto-retorica*, Basarab Nicolescu se așază strict în ființă (parte din triada transdisciplinarității) și doar se atașează de retorică (poetică, limbaj). Ființa metafizică (el ar spune trans-fizică) cuprinde plenar existența, viața (cu termenul comun al autorului), ca ordine a Realității vieții la toate nivelurile ei. Metafizica este gândul și sensul cerut de refuzul expres al coșmarului de a trăi etern pe pământ. Un refuz extras dintr-o cvasi-credință individuală, „religioasă” (pentru el evident trans-religioasă), potrivit căreia viața „*probabil* (s. m.) continuă după moarte” (219), pentru că adevărata credință ideo-semantică a sa rezidă într-o Realitate total și etern ordonată. Iar moartea, o spune explicit, este o dezordine a Realității.

Nu imaginația artistică, literară, poetică (a poeziei, a poetului) o urmărește Basarab Nicolescu, dar imaginația științifică, teoretică, așadar contemplativă, nu senzorială, atunci când o pune în corelație cu privirea îndepărtată de conștiință. Este o imaginație complinitoare a existentului, care pentru el rămâne realul (noi, spre deosebire de transdisciplinarist, spunem altfel, că realul este un construct al realității care este chiar existentul). Imaginația și realul sunt, ca atare, în gândirea lui, complementare. Cum se admite, într-un foarte lărgit consens, că revelația nu este conștientă, Basarab Nicolescu inventariază semnificativ și arată pilduitor, aparent paradoxal, că gândirea fără cuvinte a fost recunoscută de mari descoperitori din știință. Altfel spus, nu tot (in)conștientul este organizat (ordonat) ca un limbaj. Adecvat metodologiei transdisciplinare, el notează că gândirea inventivă, deci imaginativă, există și se localizează ori se delimitează „pe lângă” (118) – reia explicit înțelegerea lui Souriau. Este vădit marginală, lăturalnică, „trans”.

Cum nu există o teorie a imaginarului în știință, rămâne ca atare în sarcina viitorului, de bună seamă transdisciplinar, a o făptui.

Unificând metodic și nu separând, totodată indicând complexitatea corelativă, Basarab Nicolescu situează *imaginația* doar într-un nivel de realitate,

imaginarul în multiple niveluri, iar *imaginalul* (H. Corbin) la toate nivelurile din ceea ce numește *zona de non-rezistență*.

Basarab Nicolescu nu face decât să se repete profesoral și în dialogul cu cei de la Cluj (*Phantasma*), în 2006. Prea apăsător și chiar contradictoriu, uneori, ca atunci când numește descoperirile și teoriile cuantice de-a binelea sau de-a dreptul poeme (273). E greu de distins literar, în esență, nu generic și structural, astfel fiind ușor, între poezie și poem. Neconvingător pentru un literat, ca să folosesc un termen statutar comun, creator și critic. „Nivelurile” de rigoare în ordinea: poezie mai întâi, știință mai apoi, în aserțiunea că știința (cuantica) este rigoare contra delirurilor de orice fel, dar poezia este și mai riguroasă (303), sunt deopotrivă măgulitoare și tulburătoare pentru literat, pentru artist în sens cuprinzător. Basarab Nicolescu posedă, ce-i drept, un interes major pentru experiment (321), într-un sens personal, generalizat.

În volumul întâi din *De la Isarlik la Valea Uimirii*, Ed. Curtea Veche, București, 2011, Basarab Nicolescu este mai aplicat, dar tot în limitele ferme ale teoreticului sau, mai exact, ale metodologicului, doar că invocă și evocă nume de scriitori și opere poetice sau epice, mai rar dramatice. Abordarea sa nu este nicidecum analitică, nu atinge poeticile și stilisticile, să spunem, printr-o împrăștiare metodologică. De fapt, nu face decât să illustreze transdisciplinaritatea pe textul literar. Sau pe opere de artă, pe principiul nonseparabilității sau al omogenității rezultate din diversitate.

Poeți

El propune niște abordări poetice de ultimă fază a gândirii sale. Stricta procedură nu eludează un comportament hibrid, să-i spunem postmodern. Însă biografismul, care există și aici, direct și nu textual, nu doar la raporturile cu oamenii de știință, acceptă prietenia sau empatia în chip de (co)relație metodologică.

Să încep observările de la *Adonis, om liber*. Marele poet de limbă arabă și pacifist, cunoscut pe lista de așteptare (a publicului) la Premiului Nobel, este pentru Basarab Nicolescu chiar o prezență co-existențială. Într-un moment al vieții, citim, el „mi-a oferit o oglindă pentru îndelungata mea singurătate”.

Adonis este (sur)prins între politică și gnosticism – între însemnând evident largime și nu îngustime.

Basarab Nicolescu explică acum complexa, complicata, neobișnuita relație cu Adonis: „Am avut, de la început, sentimentului unei *experiențe* singulare, departe de ceea ce numim de obicei <experiență poetică> și la ani-lu-

mină (*sic!*, n. m.) de orice invenție formală sau teoretică.” Primul aspect, întemeietor, aici, rămâne autenticitatea derivată din experiența unică. Al doilea, extrema distincție, comunicată hiperbolic. Între principialitate și hiperbolism, prin transdisciplinaritate, tot într-o unitate în diversitate rămânem. Și aici metodologul-„interpret” se poate exprima exagerând, în mod vădit, retoric. Anii lumină îndepărtați de formal și teoretic marchează totodată distanțarea de teoria și metoda criticii literare. O opțiune *dincolo* sau *pe lângă* critica literară. Ca atare, o propensiune *trans-critică*. Câți acceptă însă trans-critica, apoi trans-istoria literară sau a literaturii? Mai ales la noi, unde istoria și critica (sau invers) abia (sau numai) se combină, de la G. Călinescu la Nicolae Manolescu.

În contact cu Adonis, Basarab Nicolescu (re)cunoaște o „stare *trans-rațională*”. Nu poezia, dar poeticul, în accepția sa, este atins de comentatorul transdisciplinar. Începând de la poziția poetului față de (ne)știință. Iar poziția lui Adonis este, altfel decât se mai crede, *pentru* știință, însă *contra* scientismului, o ideologie care reduce totul la tehnosciență. El face operă transculturală și transreligioasă. Ocazie pentru Basarab Nicolescu de a repeta că transreligia „este pur și simplu areligioasă”, „transreligia se află *dincolo* de orice discurs, dar poate fi gustată, trăită, resimțită”. Nu poezia o desprindem în această citire a lui Adonis; doar poeticul, în accepție transdisciplinară. Criticii literari n-au decât să plece de la ea spre arta poeziei ori de la poezie în compania fermă a metodologiei transdisciplinare. Există semne de plecare pe *drum*, unul *fără sfârșit*, reamintesc, potrivit fizicianului cuantic, rodnic ispitit de întreaga cunoaștere.

Ion Barbu, în întreaga personalitate creatoare îi reappare lui Basarab Nicolescu, după studiul despre știința sa cosmică, universală, din 1968, cu care a debutat editorial într-o simili-critică hermeneutică, drept un om-domeniu sau om-sinteză, numai potrivit ca să reducă extremele la punctul fix. „Ion Barbu era o veritabilă unitate de contradictorii.” Omul, instinctual și material, a trăit *împăcat* (și *în păcat*, deodată, individual și tipologic, așa spune), deopotrivă prin asceză, sexualitate, drog. Poseda în totul o „gândire transgresivă”. Ilustrează peste timp și mode un umanism matematic.

Opera poetică este și ea la altitudinea omului, îi reprezintă plenar atitudinea. Pentru Basarab Nicolescu, ea înseamnă opera potrivită pentru metoda potrivită. *Joc secund* i-a apărut drept o „bijuterie a transdisciplinarității”. Operă și metodă bulversante și înaintate. „*Joc secund* este o carte profetică, fondatoare, radical inovatoare și purtătoarea proiectului unui nou umanism și al unei noi culturi.” Basarab Nicolescu îl descoperă pe Ion Barbu ca precursor, unul cardinal, care îi susține lui, ca un altfel de cititor, nu originalitatea,

dar confirmarea pe linie ideatică și semantică. Acum, privindu-l ca o verigă puternică într-un lanț coborât într-o îndelungată tradiție, Nicolescu afirmă că Barbu, înaintea lui însuși, *face* (verbul direct al poeticii) „veritabile *teoreme poetice*”, „nici poeme nici teoreme”, după Omar Khayyam, până la contemporanii argentinienii Roberto Juarroz și Antonio Porchia, cel din urmă desprins și deprins de comentator prin „straniile (sale) aforisme”.

Barbu calcă „pe căile extremei rigori poetice”, care, știm de la cititorul care i-a extras din poezie cosmologia, depășește rigorile științei. Ca și cum, pentru a face știință, metodic, se impune neapărat a fi apt de întreprindere poetică. Nou moment pe calea metamorfozelor riguroase în poezia lumii, volumul *Joc secund* prinde și adaugă realului „o nouă dimensiune” și trece drept un „veritabil *bing-bang* al unui univers paradoxal”.

În cazul poetului-matematician, devine evident potrivit să fie pomenit Kurt Gödel care, într-un articol despre „propozițiile indecidabile”, din 1931, formulează „teorema poate cea mai profundă a matematicilor”.

Cred însă că un critic literar propriu-zis, adică un critic adevărat, nu ar fi în acord cu Basarab Nicolescu atunci când susține ca întreg scrisul critic despre poezia cu relief și valență cosmologică lui Ion Barbu să fie considerat „ca operă postumă” a autorului. Critica despre opera literară nu aparține autorului operei literare, așa cum nici critica nu poate rescrie sau revizui producția scriitorilor; deși Mihail Dragomirescu susținea această intervenție de chirurgie critică, în pofida lui E. Lovinescu, cel care a limitat critica la revizuirea ei însăși, la modul strict personal. Critica, între constatarea unei mistificări și radicala înnoire a poeziei, a spus despre Barbu, mai susține Nicolescu, „totul”. Și adaugă: chiar „contrariul acestui tot”! Ce ar putea fi, dincolo de o expresie paradoxal-logică, acel contrar al totului?

Aici, Basarab Nicolescu, dezvăluitor al cosmologiei poetice altădată, îl reduce pe poet la doi termeni. Grafic ar fi trei. Primul: EL GAHEL. Al doilea: Isarlîk.

„Cuvânt”-ul (*sic*) EL GAHEL, semnătură, idol al poetului, ar fi fost interpretat prin „onirismul cel mai dezlânat” (sper că nu e țintit Dimov...) și „delir logic” (amintesc că, după Ruxandra Cesereanu, ar fi tot *onirism*), nu ni se spune precis de cine și nici nu ni se exemplifică pătrunderea „adâncă” în domeniul critic măcar prin modalitatea citării.

Ținta comentariului este să identifice termenii care reprezintă logica ternară sau, cum îi mai spune, a terțului: triplul nume Barbu-EL GAHEL-Barbilian. Astfel se iscălește și se alterează creator, tainic, poetul *Jocului secund*. Trinitatea se reduce trainic la unificare în EL GAHEL, care înseamnă „ignorant” în limba egipteană, probă bulversantă pentru înțelepciune, consideră

gânditorul transdisciplinar.

Isarlık, cuvântul numărat al doilea, provine, cum se știe, de la Hissarlık, un sat din Turcia, dar înseamnă „palat” și trimite, cum dezvăluie Basarab Nicolescu, la Nordul hiperboreic, arian, misterios.

Încă ceva despre poetul *Jocului secund*. Semantica poetică îi apare lui Basarab Nicolescu, cel puțin parțial, translingvistică. Româna și franceza trec fără poticnire puntea înțeleșului și, din perspectiva lecturii, a înțelegerii. Așa încât, „un francez, de pildă, va avea acces la sensul poeziilor lui Ion Barbu” (319). Aflăm această convingere din dialogul cu grupul celor de la *Phantasma* de la Cluj, în anul 2006. Poetica lui Barbu, potrivit interpretărilor relevante, nu se reduce la una a sensului sau, cu termenul preluat de la Saussure, a *semnificatului*. Există la el și o poetică de dincolo sau de dincoace de sens, o poetică a *semnificantului*, a fonicității. Sensul în poezia modernă nu mai este obligatoriu, constatase, înainte de a admite, Paul Valéry.

Poetului exilat Horia Stamatu, Basarab Nicolescu îi citește și comentează în felul propriu volumul *Imperiul Liniștii* (1981), și acesta o „carte inițiativă”, placată pe „transformare”. Spațiul titular face referință la „domeniul voinei pure”, reprezentată prin omul autodistructiv, configurat în câteva caricaturi ale divinului. Poetul inițiativ este deopotrivă profetic. Comentatorul, mai îndepărtat de postura prefixată a metodologului, este sedus acum de „magia poetică” (cu toate că magia nu este în mod obișnuit propensiunea sa naturală, cum recunoaște că va sesiza R. Thom), și de „marea artă” a poetului.

Mircea Ciobanu, identificat drept „Martorul” (a publicat un roman înnoitor la vremea sa, cu titlul *Martorii*), este pentru Nicolescu înainte de orice prietenul. Față de care păstrează „certitudinea că ne cunoaștem de milenii”. Iată încă o stereotipă exagerare retorică, semnificativă, cred, la un om de știință deopotrivă scriitor. Vorbind ca în *Craii...* lui Mateiu, Mircea Ciobanu era *un alt eu-însumi*, de vreme ce făcea parte, cum se notează direct, din ființa sa.

Se pare că au corespondat mai mult decât s-au întâlnit. Fizicianul, asistent universitar la București, a *părăsit*¹ tot și a plecat cu o bursă din România, în noiembrie 1968, când abia debutase editorial ca insolit exeget al poeziei lui Ion Barbu, cu o carte care a recoltat un „număr uimitor de articole”. Constaterea critică rămâne aproximativ numerică. Prin el sau pe lângă el îi cunoaște și pe alți poeți, pe viitorul exilat Miron Kiropol, pe Dan Laurențiu și Leonid Dimov (nicio referire la onirismul teoretizat și practicat în grup la București), iată ordinea în care îi numește.

Mircea Ciobanu era interesat de un cititor, s-ar spune, trans-literar sau

1. Cuvântul acesta are o anume rezonanță în raporturile mele cu M. Ciobanu. *Părăsirea* se intitula un roman ajuns și la el, după un alt redactor de la Ed. Cartea Românească.

doar trans-poetic, și voia cu tărie „să-i judec eu, fizicianul, scrierile sale”. S-ar zice că nu se știe de unde (pro)vine observația (critică), cum nu se știe cine de la cine și ce învață... La rândul său, Basarab Nicolescu rămâne încântat de cunoașterea critic-creatoare a lui Mircea Ciobanu, semnată pe coperta cărții sale despre J. Böhme a unui „minunat text al lui Mircea, pe care nu știu dacă-l merit”.

Când îi scrie că *Viața lumii* e „o carte eminamente gnostică” (1991), Basarab Nicolescu eludează deopotrivă metodologia transdisciplinarității, posibila *trans-critică*, dar și faptul că știa că Mircea Ciobanu cunoștea textual (să fi avut o astfel de memorie?), nu doar ideatic, întreaga *Biblie*. „Mircea Ciobanu cunoștea pe de rost toate textele biblice”, notează în medalionul despre Mihai Șora.

Prietenul și martorul, reîntâlnit la câțiva ani după înlocuirea regimului lui Ceaușescu cu acela al lui Iliescu, îi scria că s-a apropiat de „valea sufo-cantă a fricii de necunoscut” (1995). Clepsidra vieții sale era aproape goală, goală ireversibil. Nu spațiul, dar timpul, probabil spațial, îl atrăgea în ultimii săi ani: „timpul este supremul miraj”, îi scrie în 1991, deloc desprins de „ur-gia istoriei” (1991).

E inclus în volum și comentariul la apariția volumului de poezii al lui Mircea Ciobanu, *Patimile*, 1968: *Tentația și imposibilitatea dogmei*. În termenii de acum ai lectorului: ispita nepermisă a religiei. Mai precis: a-religi-ozitatea sau trans-religiozitatea. Textul se prezenta modest și nemetodic, în chip de „prea sumare considerații”.

Ca și mulți dintre cronicarii *en titre*, neofitul critic îl descoperă poet până la urmă barbian prin „modul intelectual al lirei”.

Alte notații consună cu personalitatea fizicianului și scriitorului (tri-lingv). Poezia configurează, fizic și poate geometric spus, un „univers deschis”. Ajunge la constatarea realității. Prin urmare, „singura realitate este mișcarea în cerc, fără nicio finalitate”, continuă, delirantă, de zbor, de cădere continuă, „o mișcare degradată a spiritului”. Spiritul încercuit și perversit pare a nega universul deschis. Dar dacă nu există contradicție decât pentru a face pregnantă unitatea, altfel stau lucrurile.

Poezia aceasta introduce lectorul într-un fel de *netimp*, o realitate în care „infinitul este dat omului, printr-o voință cu aparențe ostile”. Este un univers tragic, de tragism al existenței, întrucât aici moartea este amânată pe o cale magică – iată alt loc care-i indică lui Basarab Nicolescu atracția, totuși, a magicului. Dominantă este „adânca spaimă a însingurării, a părăsirii”¹.

1. Rezonez din nou la acest cuvânt, dar nu-mi amintesc ca redactorul Mircea Ciobanu să-mi fi comentat în vreun fel ori doar să fi rostit într-un mod anume titlul dactilografei pe care o botezasem *Părăsirea*. Să rămână doar o problemă de memorie a momentului.

Prietenia cu Cezar Ivănescu, în expresia ei de după moartea poetului, capătă un rar accent acuzator: ar fi fost un om vânat, se înțelege că de niște învăluite, închise structuri, vizibile doar prin cumplite (d)efecte. Acuzator, dar și apărător, altfel n-ar exista justificarea a(l)itudinii: e convins de „puritatea” prietenului. Altfel spus, de faptul că n-a fost delator la Securitatea comunist-ceaușistă.

Opera poetică a lui Cezar Ivănescu este așezată apodictic sau axiomatic „în imediata vecinătate a operei unui alt mare nedreptățit, Mihai Eminescu”. Nedreptățit ca om, presupun, poetul Eminescu poate nici n-ar fi visat gloria de peste veac. Dar nu neglijez faptul că există o linie groasă de demarcație între viața și opera unui creator, oricâte tangente s-ar duce la (ori între) cele două cercuri.

Trans-critica este aici prezentă în recunoașterea unei puternice accentuări retorice: „exagerez din motive sentimentale”.

Lui Stelian Oancea îi prefătează o carte de poezie, înscriindu-l între ceea ce un M. Mincu a numit post-blagieni (el frecventa prefixul acesta, *post*), ca poet al adâncirii misterului prin poezie. Blagian sau barbian să fie Oancea, mă întreb, observând că în aceeași tipologie este inclus și Mircea Ciobanu. Dar Ciobanu nu are parte de exagerarea (sentimentală?) aplicată lui Oancea: „Precum Malevitsch la începutul secolului XX, Stelian Oancea este torturat de misterul timpului, dezvăluit ca o imperceptibilă a patra dimensiune.” Accesul la acest nivel de realitate (vocabulă majusculată de Basarab Nicolescu) este permis unor aleși dintre aleși. Dar dovada ridicării în nadirul poetic rămâne simpla asertorică a poetului care scrie direct, poate accidental, undeva, „a patra/dimensiune”, iar altundeva, „pribeag prin a patra dimensiune”. *Trans-critica*, dacă se va constitui, nu poate conturna demonstrația.

Prozatori

În materie de roman (neromânesc), propensiunea fizicianului cuantic se îndreaptă spre romancierul metafizic Raymond Abellio, deopotrivă filosof gnostic, agreat, îmi amintesc, și de Virgil Ierunca ori Monica Lovinescu. Aici, însă, referințele largi sunt despre câțiva prozatori români și un dramaturg.

Empatia dintre Basarab Nicolescu și Mircea Eliade s-a realizat prin faptul că acesta i-a *aprobat* cartea despre Ion Barbu. Și Mircea Eliade admite lectura fizicianului-scriitor, anume că face proză realist-fantastică și mitică. În 1975, Nicolescu a scris, sub pseudonimul Andrei Bogdan, cerut de Virgil Ierunca pentru o revistă a exilului românesc, o analiză a unei nuvele a lui M. Eliade, *Ambiguitate și semnificație în „Pe strada Mântuleasa”*. E inclusă în

volumul întâi din *De la Isarlîk la Valea Uimirii*, Ed. Curtea Veche, București, 2011, și o voi comenta mai jos.

„Academicii” contestă sacrul, ca sentiment religios, neștiințific, dar Basarab Nicolescu, adept al unității în diversitate, larg permisiv și totodată riguros, nu le împărtășește a(l)titudinea: „eu știu, ca fizician cuantic, că sacrul este orizontul inevitabil al fizicii contemporane”.

Laudă cartea lui Florin Țurcanu, factuală și neinterpretativă, de unde se vede că nu se abținează în metodologie, în general, necum în aceea pe care o propune deopotrivă individual și colectiv, într-un grup militant deja internațional.

Cade de acord că Eliade nu este ortodox, dar spiritualist, credincios, da, dar încrezător în „revoluția spirituală”, așa cum a cunoscut-o prin experiența din India, într-un sens opus Europei. Eliade voia să rămână în India ca *ashram*, dar s-a supus destinului științific, inițiindu-se prin ori în cultură. Destinul, adică invizibilul, decide (cum ar spune Patapievici, căruia Nicolescu îi atestă de curând o sensibilitate transdisciplinară), nu poate fi contrazis. Iată un argument major pentru gândirea noncontradictorie.

Întrebându-se și el de ce s-a alăturat Eliade legionarismului codrenist, într-un mod „marginal”, ca articlier (eludează apartenența la un cuib, chiar dacă și acesta marginal), după ce criticase nazismul și comunismul, putând ca atare să stupefiez, Basarab Nicolescu crede că Eliade se încrezuse în C. Z. Codreanu și revoluția spirituală (nu ortodoxă?) de tip indian. Un destin spiritual: cazul Eliade. Teză aproape identică cu aceea a lui Sorin Alexandrescu, doar că acesta nu își îndepărtează unchiul de la ortodoxie, poate doar de la ortodoxism. Teză totodată reductivă, însă nu reduționistă. Reduționist a fost mistificatorul și influentul Claudio Mutti. Glasul destinului (spiritual) l-a îndârjit pe viață pe M. Eliade, care nu l-a renegat pe Codreanu, deși timp de 11 ani abia a supraviețuit în Franța, și nici ulterior nu s-a dezis ori contrazis, constată și Basarab Nicolescu, explicând această poziție obstinată doar prin acceptarea unui destin spiritual revoluționar. O revoluție a dreptei românești n-a survenit, însă Eliade nu s-a transformat. Chiar deloc? Nici dialogând cu național-comuniștii ceaușiști din cultură, fără, e drept, a propaga regimul sau vizita în patria adânc metamorfozată? Basarab Nicolescu este îngăduitor, deopotrivă la modul individual și general, ca transdisciplinar și transumanist, și conchide abrupt: „Nici înger, nici demon, Eliade a fost o ființă umană, ca noi toți, cu multiplele noastre contradicții.” Contradicții absorbite, stinse, în unitatea de personalitate...

Studiul cel mai aplicat ca mod de lectură din volum, poate cel mai aplicat asupra prozei de ficțiune din tot ce a scris fizicianul-scriitor, este *Ambigu-*

itate și semnificație în „*Pe strada Mântuleasa*”.

M. Eliade este „creator de mituri”, un autor de „mituri create (recreate?)”, ca ficționar, iar ca savant este filosof, istoric al miturilor – în expresia antonpannescă – *de la lume adunate*, dar de bună seamă că istoric și filosofic redade... Dar ce modalitate critică i se potrivește lui Eliade? se întreabă, în primă instanță ca orice critic, și Basarab Nicolescu. Răspunde implicit, în manieră proprie. Dar pare a ține seama de faptul că opera impune, dacă nu generează, oricum își atrage metoda, chiar dacă dintr-o panoplie metodologică puternic reliefată, eficientă pentru că este modelabilă. Astfel că lectura constată la ce literatură este aplicată sau față de ce operă este așa zicând aplecată. Originalitatea îi este maximal recunoscută: un „nou gen de literatură”! Gen, pur și simplu, nu specie în cadrul unui gen, potrivit utilei clasificări didactico-literare de la Georg Brandes citire. Încadrarea nu aduce și noutatea (realismul fantastic), dar nu este lipsită de nuanțare: este o literatură „*realist-fantastică*, distinctă, prin absența ermetismului, de <literatura secretului>”. O proză, ca urmare, deschisă, placată pe realul cât mai extensibil, o proză totodată descifrabilă. Dar această nuvelă dă seama de întreaga proză a lui Eliade, toată egal descifrabilă, dacă ne referim la aceea enigmatică? Pentru că știm că Eliade s-a exersat eclectic, hibrid, polistruktural, în epică, de la realismul critic ori de tip frescă socială și până la textualism sau metaficțiune.

Pentru această nuvelă, Basarab Nicolescu găsește operațional termenul „transmutație”. El distinge, la nivelul epicului structurat detectivistic, căutarea adevărului, simulată la Eliade înspre falsul secret, de adâncire a misterului (în romanul inovator, pentru literatura română, *Martorii*, de Mircea Ciobanu), eșuată în necunoaștere (în *Les gommès*, de A. Robbe-Grillet, important pentru le *nouveau roman français*, nerămas fără urme semnificative în proza substanțial experimentală universală, în pofida împătimităților în toate formele de epică referențială și ideologică).

Constatând că această nuvelă produce o sinteză între realitate și ficțiune, Basarab Nicolescu însuși practică o lectură impur artistică, obligatoriu referențială ori istoristă. Pe scurt: *con-textuală*. Pe deasupra sintezei sau osmozei dintre *realitate* (să constatăm că nu *real*, definite separat ulterior de Nicolescu) și ficțiune, se mai descoperă – loc comun în lectura epicului fantast(ic) eliadesc – o „alunecarea în oniric”. Surpriza este asemănarea insolită: tocmai cu „oniricul” L. F. Céline.

Neașteptată este perspectiva de lectură de tip etnicist: procedeul tocmai precizat, în cazul lui M. Eliade, este o „consecință a înseși substanței românești” a nuvelei. (Re)creația de mituri derivă dintr-un fundament pus pe piloni de *ethos* și *ethnos*. Realitatea istorică, politică, mitică, fantastică, ajunge, să

spun așa, glazurată ficțional. Melanjul acesta, precizez de acum, *deliteraturizant*, configurează ceea ce autorul studiului numește *ambiguitatea*, ea impunând „farmecul fundamental” al nuvelei.

Lectorul are acum răgazul să urmărească personajele feminine, care sunt trei la număr. Marina, făptură supraumană (sau suprafeminină!), are, fizic, o relație ambiguă și laxă cu timpul și vârstele. În feluritele ei înfățișări, arată între 20 și 60 de ani, grație unei miraculoase autometamorfoze voluntare. Gigantica Oana, înaltă de 2,42 metri, în fapt nimfomană și amatoare de viol multiplu ori de zoofilism la modul ilar, deși incongruentă ca personaj, este mitizată și psihanalizată de Basarab Nicolescu, în sensul că ea ar fi zeița-mamă și „încarnarea inconștientului colectiv” românesc, în expresie simbolică, dar și alegorică. Anca Vogel este citită prin identificare (transmutație?) cu Ana Pauker: mod de lectură biografist și istorist.

Basarab Nicolescu nu distinge ficțiunea de eseul pur, iar Eliade este implicat condițional, ca și când naratorul ar fi transmutabil în autor: „Mircea Eliade ar fi putut vorbi cu violență despre teroare” etc., în comunism, fapt laudat de comentator, spre exasperarea unor critici referențialiști precum Monica Lovinescu. El crede că Eliade nu era interesat de politică și ideologie, dar de memoria pierdută a istoriei și degradarea miturilor etnic tutelare. Opțiunea lui Eliade rămâne totuși pentru ambiguitate, iar nuvela este pentru analist semnificativă, la modul memorialistic, ca „o mărturie fundamentală asupra unei epoci, a epocii pe care mulți dintre noi am trăit-o”.

În *Eugene Ionesco și logica contradicției* (2010), Nicolescu crede că prezența unui personaj care îl mimează pe St. Lupasco în piesa *Victimele datoriei*, citită prin grila tragicului absurd și budism (Zen), ar dovedi o pură aderență a dramaturgului la logica terțului inclus. Ambiguitatea ironică și parodică nu admite însă înregimentarea mentală din partea rebelului gânditor-dramaturg.

Simpatia reciprocă imediată este dintru început consemnată și în evocarea, fără aplicație analitică la operă, a lui Vintilă Horia. Despre cartea proprie, definitorie, *Noi, particula și lumea*, Vintilă Horia a scris într-un articol că „ne ajută să continuăm să trăim”. Elogiu, desigur, maximal, dar primordial biografic. Interesat de St. Lupasco, Horia îi notifică epistolar că scrisul lor îl face să se „regăsească”. Nicolescu este confirmat pe linia tare a corelației sale esențiale de un prozator și eseist din exil care recunoaște un fapt destinat să îl bucure: „Am descoperit cât de asemănători sunt poeții cu fizicienii.” Și dacă mai mult decât atât pare a întrece măsura necesară, ei bine, privitor la Ion Barbu, Basarab Nicolescu are satisfacția de a primi și o constatare ce pare a fi de zile mari, dacă n-ar fi pe cât de ambițioasă pe atât de reductivă, anume că

poetul *Jocului secund* încearcă să creeze „o epistemologie literară”.

Evident, un însoțitor în cunoaștere ca Vintilă Horia trebuia apărat de atacul jurnalistei (și diaristei) Monica Lovinescu. Aceasta, intens prezentă la Cenaclul lui L. Mămăligă (L. M. Arcade, ca scriitor), a notat aspru: „Vintilă Horia cu aparențe de idei”. Iar la moartea lui: „mi-a fost mereu cam străin”. Explicația, cu rele implicații, potrivit fizicianului (el însuși atins sarcastic ca prezență ipotetic excentrică la același cenaclu): radio-criticul de la postul de Radio „Europa Liberă” ignoră știința în cultură, implicit, se sugerează, în artă, evident mai cu seamă în aceea literară. În schimb, și acum, Nicolescu remarcă elogios monografia lui Pompiliu Crăciunescu dedicată lui Vintilă Horia, primită drept mostră de *trans-critică* fundată pe metodologia transdisciplinară.

În paginile dedicate lui L. M. Arcade, se reține un portret configurat cu abilitate literară. El trebuie reținut, pentru că este rar, dacă nu unic, la Basarab Nicolescu, autor care nu-și „vede” apropiații decât pe linia ideii și sensului, chiar dacă adesea colorată afectiv.

Primul merit al celui care i-a tradus exemplar lui *Teoreme-le poetice* și cărora le-a prezis o vastă exegeză nu ar fi Cenaclul, un „templu al culturii”, cu multe nume și personalități, totuși fără Ionesco, Cioran, dar cu Eliade. Vin mai presus „imensa lui erudiție” ori, poate și mai sus, prozatorul, „un înnoitor al limbii române, din rasa constructorilor de catedrale”. Nu-i citește critic, metodic, epica, doar amintește că în *Poveste cu țigani* părintele și teologul A. Scrima a recunoscut „virtuțile unei gnoze exacte”. Dă de gândit această triplă întâlnire gnostică la oameni care au alt domeniu predilect, altul fiecare dintre ei. O întâlnire paradoxală: o apropiere în îndepărtare. Și ca să fac unul din jocurile mele verbale insistente: și o *apropriere*.

Undeva, *en passant*, Basarab Nicolescu apreciază și romanul criticului și istoricului literar Constantin Ciopraga, *Nisipul* (1968), convins fiind că, printr-o „mare finețe”, el figurează „universul oniric al suferinței prizonierilor”. De data aceasta nu-l mai angajează, ca în nuvela amintită a lui Eliade, lectura referențială, istorică și politică. Cum știm, cenzura comunistă n-a tolerat romanul eminamente referențial. Romancierii au căutat soluții ocolitoare de asalt la interdicție. Unii le-au găsit, fără a falsifica referința, cel mai adesea ignorând-o. Este cazul prozatorilor onirici, cu metodă și talent, precum D. Țepeneag, Vintilă Ivănceanu, o vreme Sorin Titel și alții.

EXILUL ROMÂNESC ȘI REÎNNOIREA GÂNDIRII

Locurile natale constituie, indiferent de avatarurile existenței, o permanență în afectivitatea noastră. Iată motivul, necesar și suficient, pentru ca domnul Basarab Nicolescu, membru de onoare al Academiei Române, fizician teoretician și om de litere reputat, fondator al transdisciplinarității, să depună un set consistent de documente personale (din arhiva personală) la Serviciul Județean Prahova al Arhivelor Naționale din Ploiești, urbea sa natală. Sub îngrijirea subsemnatului și a directorului SJPhAN, Raluca Andreescu, o parte a acestor documente a fost publicată în volumul *Scrisori din exil. Arhiva literară Basarab Nicolescu*, la Editura Curtea Veche, în 2015. Cartea conține pe lângă documente, bogate note și comentarii pentru facilitarea înțelegerii acestora, precum și un caiet fotografic cu imagini inedite.

Documentele aflate la SJPhAN Ploiești în fondul Basarab Nicolescu și volumul menționat constituie o sursă bogată de informații privind diferite aspecte din istoria culturii românești.

În cele ce urmează, vom valorifica informațiile privind contribuția unora dintre personalitățile exilului românesc (Mircea Eliade, Ștefan Lupășcu, Horia Stamatu, Vintilă Horia și, desigur, Basarab Nicolescu) la înnoirea gândirii (filozofice, științifice și artistice).

Cu o gândire formată, prin educație, în copilărie și adolescență, în spiritul pozitivismului, personalitățile menționate au sesizat, în activitatea profesională ulterioară, neajunsurile și limitele acestei paradigme și au căutat soluții și căi de îmbunătățire a gândirii și cunoașterii umane. Tendința era generală, în lumea filozofică, științifică și artistică a celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea. Aflați în Occident, în centre culturale active, unde căutările și mișcarea de înnoire a gândirii se bucurau de libertate, exilații români au urmat dinamica mediului cultural în care se aflau, iar unii au adus contribuții originale ori au descoperit direcții noi de primenire a gândirii.

Mircea Eliade, pe parcursul specializării în studierea religiilor, a aprofundat cunoașterea și dezvăluirea, în opera sa științifică, a practicilor gândirii religioase, mistice, magice, simbolice, inițiatice, începând din antichitate și prelungite până în epoca modernă în diferite zone ale lumii. A folosit apoi

(concomitent) aceste achiziții în opera sa literară. Într-o scrisoare adresată lui Basarab Nicolescu, Mircea Eliade spunea: *Într-adevăr, întreaga mea literatură „realist-fantastică” (așa cum prea bine spui) a fost scrisă în afara tradiției hermetice familiare cititorului occidental. Asta nu înseamnă, bineînțeles, că n-am utilizat (adesea fără să-mi dau seama), elemente dintr-un patrimoniu mult mai vast, mai arhaic, abia de curând accesibil Occidentalilor*.¹ Urmând paradigma eliadescă, au făcut-o, în mod voit, adăugăm noi, și alți scriitori, occidentali și români. În literatura română s-a creat o școală de epică fantastică, ai cărei reprezentanți de marcă sunt Șt. Bănulescu și D.R. Popescu.

Horia Stamatu, fără a nega aportul gândirii raționale în procesul cunoașterii, susținea ideea superiorității cunoașterii poetice, față de cunoașterea rațională. *...Orice poate lipsi în poezie în afară de „metafizic”*, scria el. Basarab Nicolescu aprecia că Horia Stamatu e un *practician al adevărului revelat prin magia poeziei*³.

Vintilă Horia formula, încă din 1956, în antologia *Poesia românească nouă*, ideea eficacității poeziei ca modalitate de cunoaștere: *Poesia, privilegiat instrument de cunoaștere, apare ca un „efort”, ca o „permanentă căutare” în vitalul „dialog între om și mister”*⁴.

Aflându-se în căutarea unei alternative la gândirea exclusiv pozitivistă, Vintilă Horia frecventa un cerc interdisciplinar de intelectuali din Paris numit *Amis de Nouvelle Acropole*, ce aveau preocupări (obiective) asemănătoare. Cercul era atras de gândirea simbolică, printre ai cărei precursori se număra Mircea Eliade⁵. Aici l-a cunoscut, în 1979, pe Basarab Nicolescu și constată o anume identitate de orientare a gândirii și o complementaritate a preocupărilor. *Cred că am avea multe să ne spunem*, îi scria el. Și: *urmărim același vânat, fiecare cu armele lui*⁶. Vânatul era reînnoirea gândirii.

Discuțiile și corespondența dintre Vintilă Horia și Basarab Nicolescu i-au ajutat să sesizeze similitudinea (apropierea) dintre modul lor de a gândi, o gândire interdisciplinară, sistemică. Ambii aveau antecedente în preocupă-

1. Mircea Eliade, *Scrisoare către Basarab Nicolescu – 15 iunie 1974*, în Traian D. Lazăr, Raluca Andreescu, *Scrisori din exil. Arhiva literară Basarab Nicolescu*, Ed. Curtea Veche, 2015, p. 192

2. Horia Stamatu, *Scrisoare către Basarab Nicolescu – 14 iulie 1981*, în *Scrisori din exil*, p.119

3. Basarab Nicolescu, *De la Isarlik la Valea Uimirii*, vol. I, Ed. Curtea Veche Publishing, 2011, în *Scrisori din exil*, p.114

4. *Scrisori din exil*, pp. 239, 240

5. *Ibidem*, p. 218

6. *Scrisoarea lui Vintilă Horia către Basarab Nicolescu – 1 ianuarie 1980*, în *Scrisori din exil*, p. 221, 225

rile de lărgire-depășire a gândirii exclusiv pozitivistă .

După 1964, Vintilă Horia s-a situat în avangarda cercetării viitorului cunoașterii umane în calitate de director al revistei *Futuro Presente* (Viitorul prezent), organ al Societății de Futurologie și Cibernetică din Spania. Într-o lucrare de epistemologie literară, publicată în 1976, el stabilea o relație între literatură și fizică¹, între modalitățile de cunoaștere-gândire artistică și științifică, între calea afectivă și calea rațională a cunoașterii.

În 1968, când publicase *Cosmologia Jocului Secund*, Basarab Nicolescu își probase capacitatea (predispoziția) de a înțelege ermetismul poeziei lui Ion Barbu. Dispunea, în acest scop, de o dotare nativă și dobândită prin educație. Era, după opinia lui Solomon Marcus, *o personalitate complexă, de fizician teoretician familiarizat cu matematica superioară, om de o vastă cultură umanistă și cititor de poezie de o mare sensibilitate*. Volumul era cel mai competent, mai profund și mai complet studiu întreprins până astăzi asupra poeziei lui Ion Barbu². Ajuns în exil, și-a etalat din nou calitățile, prin descifrarea ezoterismului din literatura lui Mircea Eliade. *Eram fascinat de textele lui literare, în care vedeam forma de exprimare a unui inițiat*³, scrie Basarab Nicolescu. Pătrunzând tipul de gândire eliadesc a reușit să descifreze, mai bine decât alții, mesajul, subteranele nuvelei *Pe strada Mântuleasa*. Mircea Eliade îi elogiase perspicacitatea scriindu-i, în 1974: *Ești primul cititor care a „văzut” structura și destinul de Mare Zeiță al Oanei*⁴.

Cu experiența sa de fost diplomat, Vintilă Horia susținea că politica (oamenii politici, factorul politic) împiedică (tulbură), prin măsurile sale, evoluția, dezvoltarea normală a științei. După opinia lui, evoluția științei, artei, filozofiei și religiei în secolul al XX-lea demonstra *eforturile disperate ale omului de a scăpa din capcana pozitivistă a secolului precedent*. Pentru a asigura orientarea politică propice dezvoltării culturii și a elabora o nouă paradigmă a gândirii, el a înființat, în 1979, Institutul pentru Cultura Occidentală⁵, și a invitat, în 1980, pe cei ce îi împărtășeau convingerile, să i se alăture. A solicitat și colaborarea lui Basarab Nicolescu. Întrucât proiectul nu s-a realizat, cei doi și-au continuat căutările, menținând contactele.

1. *Scrisori din exil*, pp. 216, 220, 221

2. Solomon Marcus, *Explicație și sugestie, ambiguitate și deschidere: Pe marginea cărții Ion Barbu – Cosmologia Jocului Secund de Basarab Nicolescu*, în *Studii și Cercetări Lingvistice*, an XIX, nr. 6, 1968

3. Basarab Nicolescu, *op. cit.*, I, p. 74. Vezi și *Scrisori din exil*, p. 189

4. Mircea Eliade, *Scrisoare către Basarab Nicolescu* – 15 iunie 1974, în *Scrisori din exil*, p. 193

5. *Ibidem*, p. 222

Cu o viziune mai largă decât a lui Stamatu, Vintilă Horia se plasează pe poziția că nu doar poezia, ci literatura în întregime, cu toate ramurile ei, este o cale de cunoaștere. *Literatura e o tehnică a cunoașterii ca și celelalte, inclusiv fizica*, scria el lui Basarab Nicolescu¹. În consens cu această orientare Vintilă Horia s-a folosit de prietenia cu Basarab Nicolescu pentru a-și aprofunda cunoștințele de fizică cuantică, făurindu-și o nouă viziune asupra lumii și a istoriei, ce transpare în romanul *Prigoniți-l pe Boețiu (Salvarea de ostrogoți)*. Spirit integrator, Vintilă Horia a coagulat în căutările sale pe alți oameni de cultură din exilul românesc înființând, în 1983, Fundația Culturală Româno-Italică din Spania (Grupul de la Madrid).

Basarab Nicolescu era preocupat, în continuare, de aspectele ezoterice ale poeziei lui Ion Barbu². El făcea parte, împreună cu Ștefan Lupașcu, dintr-un Grup de studii constituit în jurul revistei *3^e Millénaire* de la Paris (1982-1985), *direcția sa principală fiind dialogul între știință și spiritualitate*³.

Există câteva acțiuni comune ale lor, ce atestă deschiderea către formele de gândire alternative pozitivismului. Vintilă Horia și Basarab Nicolescu frecventau Cercul de Studii Tradiționale din Paris, condus de scriitorul Theodor Cazaban, al cărui congres din 1979 a avut ca temă renașterea gândirii simbolice în Occident⁴. Inițiau, amândoi, proiecte comune. Basarab Nicolescu l-a atras pe Vintilă Horia să colaboreze la revista *3^e Millénaire* și a lansat ideea *de a uni eforturile grupului de studii de la Madrid cu cel de la 3^e Millénaire*⁵. Puțin timp după aceea, Vintilă Horia, având speranțe în reparația revistei sale *Futuro presente*, scria lui Basarab Nicolescu: *M-ar interesa să combinăm într-un fel eforturile noastre fie pe planul revistei, fie pe acela al unui cerc de studii hispano-franco-italian, care există deja, dar care ar ieși foarte întărit dacă planurile mele se împlinesc*⁶.

Solange de Mailly-Nesle, membră a grupului de la *3^e Millénaire*, a publicat, în 1985, la editura Flammarion cartea *L'Etre Cosmique, dialogue entre l'astrologie et la science (Ființa Cosmică, dialog între astrologie și*

1. Scrisoarea lui Vintilă Horia către Basarab Nicolescu – 10 oct. 1982, în *Scrisori din exil*, p. 233

2. Basarab Nicolescu, *Interpretări ezoterice ale poeziei lui Ion Barbu*, în *Ethos*, Paris, nr. 3/1982, pp. 257-259 (În *Scrisori din exil*, p. 99)

3. Basarab Nicolescu, *De la Isarlik...I*, p. 209

4. *Pensée symbolique, pensée prospective*, SJPhAN, Fond personal Basarab Nicolescu, dosar V. Horia

5. Scrisoarea lui Vintilă Horia către Basarab Nicolescu – 10 oct. 1982, în *Scrisori din exil*, p. 234

6. Scrisoarea lui Vintilă Horia către Basarab Nicolescu – 22 nov. 1982, în *Scrisori din exil*, p. 238

știință), care Basarab Nicolescu și Ștefan Lupașcu au participat cu interviuri, iar Vintilă Horia a comentat-o în presa spaniolă și la Radio Europa liberă¹. Volumul reabilita astrologia cu ajutorul științei.

Gândirea lui Basarab Nicolescu a evoluat pe o direcție nouă sub impactul logicii nearistotelice a lui **Ștefan Lupașcu**, pe care a cunoscut-o direct de la sursă. Era și în situația de a o înțelege și aplica, întrucât dispunea de cunoștințele necesare în fizica cuantică. În articolul *Șt. Lupașcu și geneza realității fizice*, publicat în 1982, Basarab Nicolescu arăta că sursele gândirii lupasciene erau logica deductivă și intuiția. Expunând evoluția în timp a gândirii filozofice a lui Șt. Lupașcu, Basarab Nicolescu scria că aceasta se situează în continuitatea Tradiției, a structurii ascunse a gândirii umane. Noutatea ei consta în faptul că oferea o nouă perspectivă a principiilor (principiului) antagonismului. Pe lângă principiul heterogenizării, care guverna materia vie și principiul omogenizării, care guverna materia fizică macrocosmică, Șt. Lupașcu adăugase (descoperise) un principiu al concilierii, al echilibrului, numit starea T, care caracteriza lumea microfizicii și psihică. Structura binară (omogenitate, heterogenitate) era înlocuită cu structura ternară².

Basarab Nicolescu se afla în legătură și cu oameni de cultură din țară, precum **Solomon Marcus**, practicanți ai interdisciplinarității, posibili parteneri pe calea spre o nouă raționalitate. Cum era posibil ca un om din România ceaușistă să fie afîn în această căutare, să aibă o asemenea deschidere? Se pare că dogmatismul inițial al regimului democrat popular și apoi socialist din România se estompase. Unii susțin chiar că devenise antimarxist, ceea ce e o exagerare. Nu mai era internaționalist, devenise naționalist, dar partizan al comunismului rămăsese. Pe de altă parte un regim politic, oricât de represiv ar fi, poate sugruma-controla exprimarea liberă a gândirii, dar nu și libertatea gândirii. Practicând discipline mai puțin impregnate ideologic (analiză matematică, lingvistică matematică, poetică matematică, aplicații ale matematicii în biologie, psihologie, sociologie etc.), având frecvente deplasări în Occident ca visiting profesor etc., Solomon Marcus a avut posibilitatea să-și cultive propria gândire liberă și să cunoască progresele, căutările, gândirii libere din Vest.

Solomon Marcus, ne spune Basarab Nicolescu, *era foarte interesat de filozofia lui Stéphane Lupasco și m-am bucurat când, în cele din urmă, am*

1. *Scrisoarea lui Vintilă Horia către Basarab Nicolescu* – 29 dec. 1985, în *Scrisori din exil*, p. 252. Vezi și pp. 271, 235

2. Basarab Nicolescu, *Ștefan Lupașcu și geneza realității fizice*, în *Cuvântul românesc*, Hamilton, Canada din iulie 1982. Serviciul Județean Prahova al Arhivelor Naționale, Ploiești Fond personal Basarab Nicolescu, dosar Vintilă Horia

putut mijloci o întâlnire între Stéphane Lupasco și Solomon Marcus. Solomon Marcus s-a arătat, de asemenea, deosebit de interesat de revista *3^e Millénaire*, în al cărui comitet de redacție eram și eu, și Stéphane Lupasco¹.

În 1985, Basarab Nicolescu și-a concretizat acumulările și căutările de reînnoire a gândirii în cartea *Nous, la particule et le monde* (Noi, particula și lumea), ed. Le Mail. Era, după opinia lui Michel Camus, o cheie care reunește într-o singură intuiție fundamentală fizica și metafizica. Totul era privit și analizat prin logica nearistotelică a lui Șt. Lupașcu, logica terțului inclus.

Vintilă Horia a comentat elogios lucrarea lui Basarab Nicolescu în presa românească din exil și în presa spaniolă. S-a oferit să netezească, prin relațiile sale, traducerea și publicarea acestei cărți în America de sud². Horia Stamatu a apreciat cartea lui Basarab Nicolescu drept o contribuție însemnată la realizarea complementarității dintre știință și tradiție în procesul cunoașterii. Captiv al concepțiilor sale religioase, Horia Stamatu se pronunța pentru coexistența activă a dialecticii ternare din lumea fizică și triadei tradiției (Sfânta Treime)³.

În martie 1986, Basarab Nicolescu a jucat un rol însemnat în redactarea *Declarației de la Veneția*, document elaborat în cadrul unui colocviu organizat de *Fundația Cini* sub egida UNESCO și în care era expusă o nouă concepție asupra educației, se dădea o nouă orientare acțiunii instituțiilor prin care se realiza cunoașterea de către tineri. Basarab Nicolescu a reafirmat și întărit această nouă orientare prin organizarea colocviului *Spre o nouă raționalitate*, la Paris în octombrie 1986⁴.

Vintilă Horia a apreciat *textul foarte important* al Declarației de la Veneția și validitatea ideilor expuse. Dar, formația și experiența sa de diplomat îl făceau să privească suspicios colaborarea dintre o Fundație privată, cu obiective științifice, și o instituție politică. El interpreta acest fapt ca o încercare a factorului politic de a-și perpetua, pe o cale ocolită, prioritatea în rapoartele cu oamenii de știință, astfel încât aceștia să nu aibă, ca și în trecut, controlul asupra aplicațiilor descoperirilor științifice⁵.

Dirrecția adoptată de Basarab Nicolescu pentru reînnoirea gândirii s-a

1. Basarab Nicolescu, *Veșnicul tânăr Solomon Marcus*, SJPhAN, Ploiești, Fond personal Basarab Nicolescu, dosar Solomon Marcus

2. *Scrisorile lui Vintilă Horia către Basarab Nicolescu din 29 aprilie, 31 mai, 10 iulie 1985*, în *Scrisori din exil*, pp. 249-251

3. Horia Stamatu, *În pragul mileniului trei*, în *Cuvântul românesc*, Canada, ianuarie 1986. Vezi *Scrisori din exil*, pp. 168-172

4. *Scrisori din exil*, pp. 252, 258

5. *Scrisorile lui Vintilă Horia către Basarab Nicolescu din 6 iunie și 19 august 1986*, în *Scrisori din exil*, pp. 252-258

bucurat de asentimentul lui Solomon Marcus. Acesta a reacționat imediat la materialele primite de la mine în legătură cu colocviul internațional de la Veneția **Știința și limitele cunoașterii** organizat între 3 și 7 martie 1986 de UNESCO și Fundația Cini și m-am bucurat când am văzut că a publicat un articol în *Viața studențească* despre acest colocviu animat de mine¹. (Solomon Marcus, Declarația de la Veneția, în *Viața studențească*, 5 august 1987)

În anii următori, preocupările lui Vintilă Horia și ale lui Basarab Nicolescu de reînnoire a gândirii au rămas pe făgașul comun deschis de concepțiile fizicii cuantice și filozofia ternară a lui Ștefan Lupașcu. Dar nu s-au mai materializat în proiecte comune pe acest domeniu. Vintilă Horia îi scria lui Basarab Nicolescu: *mă interesează foarte mult tot ce e în legătură cu fizica cuantică și voia să scrie un Journal de la fin du cycle, în care îmi dau pe față pasiunea pentru acest fel de cunoaștere*².

Basarab Nicolescu va fi implicat în cercetările științifice de la CERN (Consiliul European pentru Cercetare Nucleară)³ și va continua drumul înnoirii gândirii prin fundamentarea transdisciplinarității, având între parteneri pe Solomon Marcus⁴.

1. Basarab Nicolescu, *Veșnicul tânăr Solomon Marcus*. SJPhAN Ploiești, Fond personal Basarab Nicolescu, dosar Solomon Marcus.

2. *Scrisoarea lui Vintilă Horia către Basarab Nicolescu – 15 ianuarie 1988*. Vezi *Scrisori din exil*, p. 264 și 258-264

3. *Scrisoarea lui Basarab Nicolescu către Vintilă Horia – 15 noiembrie 1987*, în *Scrisori din exil*, p. 262

4. Vezi corespondența Solomon Marcus-Basarab Nicolescu în *Convorbiri literare*, iunie-decembrie 2015

CORNELIU BARBORICĂ

HRABAL

Nu cunoaștem scriitor care să fi plăsmuit o operă literară, cât de cât remarcabilă, pornind de la ideea că totul e în ordine. Prada cea mai de preț a scriitorului epic este starea de criză, adică dezordinea. Să-l luăm de exemplu pe Homer, părintele epicii europene; ce s-ar fi făcut el fără războiul Troiei? Celor zece ani de ostilități dintre Helada și Troia le datorează literatura europeană nașterea a două capodopere, *Iliada* și *Odissea*. Dar și în vremuri de cea mai deplină ordine, de stabilitate și conciliere, scriitorul epic nu se dă bătut, el continuă să caute prada sa preferată, smulgând vălurile înșelătoare sau măștile. Dedesubt el va găsi întotdeauna materialul de care are nevoie, căci acolo, dincolo de aparențe, în adâncul sufletului uman, stă ascunsă perla căutată.

Scriitorul Bohumil Hrabal (1914-1997) se plasează cu ostentație în mijlocul dezordinii – acesta pare să fie, până la un moment, principiul poeziei sale. Astăzi, poate nu mai are atâta importanță faptul că, situându-se la începutul carierei sale în subterane și la periferie, el comitea un act de nesupunere față de o literatură contemporană lui ce manifesta tendința de a luneca doar pe suprafețe lucioase, dansând grațios în pastorele industriale. Fenomenul acesta de dulce alinare și de false conflicte este cunoscut și dintr-o anumită etapă a literaturii române postbelice. Din cioburi, Hrabal a construit o nouă ordine, ordinea operei sale, un mozaic frapant, în caleidoscop multicolor în care delectarea poetică și jocul comic al formelor inaderente merg mână-n mână.

Suntem în plin război (*Bambini di Praga*), un avion german a fost lovit deasupra unui oraș. Fuselajul a luat foc și i s-a desprins o aripă. Aripa cade în piața din mijlocul orașului, avionul ceva mai încolo pe câmp, cetățenii se reped, demontează tot ce se poate, dar diversele părți ale aparatului descompus își găsesc apoi iute locul într-o ordine a utilității hazlii: „cotețele pentru porci și câini au fost înfrumusețate de mai mare dragul. Din aripa desprinsă, a căzut un pumn de șuruburi și piulițe care au căzut în piață zgâriind cele câteva femei ce se aflau acolo. Aripa plana deasupra orașului, când cu sunet hodorogit a coborât chiar deasupra pieței unde se buluciseră oamenii din cele două restaurante. Umbra aripei se plimba când într-o parte, când în alta, iar oamenii alergau zăpăciți, când încoace, când încolo, spre locul pe care îl părăsiseră

numai cu clipă înainte. Fiindcă aripa se legăna ca o pendulă uriașă, silindu-i să se refugieze în partea opusă unei eventuale căderi și aiurindu-i cu un vuiet din ce în ce mai puternic. În cele din urmă, aripa a alunecat iute și s-a prăbușit în gradina preotului paroh. Au trecut numai cinci minute și cetățenii orașului s-au și apucat s-o demonteze și să apară tot felul de acoperișuri la cotețele de iepuri sau orătănii. După-amiază, unul dintre ei a tăiat din tabla aripei câteva bucăți mari din care, în aceeași seară, și-a confecționat niște splendide apărători pentru motocicletă. În același fel, a dispărut nu numai aripa, ci și absolut toată tabla și diversele piese ale avionului german care se prăbușise la marginea orașului pe câmpul acoperit de zăpadă”.

Procedeul preferat al scriitorului este cumulumul haotic de elemente (obiecte, întâmplări, personaje) bizare și stridente, cumulum de o fantezie debordantă. Spectacolul căderii avionului și al jefuirii lui îi prilejuiește naratorului evocarea figurii tatălui său, mare colecționar de tot felul de hârburi, încât gospodăria lui semăna cu un depozit de vechituri, de fiare, mobile etc.

Eroul lui Hrabal se simte bine în mijlocul dezordinii: „Tata se pricepea la toate, era pensionar de la patruzeci și opt de ani. A fost mecanic și a lucrat pe locomotivă de la douăzeci de ani, anii i se socotiseră dublu, iar concetățenii noștri turbau de invidie la gândul că tata mai putea să trăiască încă douăzeci-treizeci de anișori buni. Tata se scula înaintea celor care se duceau la serviciu. Colinda toate împrejurimile și aduna tot ce se putea, șuruburi, potcoave, tot felul de piese și alte fleacuri netrebuincioase și le depozita acasă, în șopron sau în pod. Drept urmare, casa noastră arăta ca un centru de colectare a fierului vechi. Dacă cineva voia să se descotorosescă de o mobilă veche, i-o lua tata, astfel că, deși nu eram decât trei în familie, dispuneam de cincizeci de scaune, șapte mese, nouă canapele și o grămdă de dulăpioare, chiuvete și oale, nesătul cum era, cutreiera în lung și-n lat tot ținutul, răscolea până și prin gunoaie cu un băț și seara se întorcea cu prada”. Cumulumul de figuri hilare continuă cu povestea străbunicului și a bunicului. Străbunicul fusese un „element dizolvant”, de unde i s-a tras și pensionarea la optsprezece ani. În anul 1848, fiind toboșar în armata imperială, un student revoluționar l-a schilodit, lovindu-l cu o piatră în genuchi. A murit la vârsta de 105 ani, dar nu de moarte bună, ci stâlcit în bătaie de niște muncitori, fiindcă își făcuse un obicei din a se lăuda în fața lor cu pensia care îl scutea de muncă. Bunicul „pentru ca așchia să nu sară prea departe de străbunicul”, fusese hipnotizator de circ, invidiat și el, ca și străbunicul, pentru traiul ușor, dar când armata germană a invadat Cehoslovacia, numai el s-a așezat în calea ei, încercând să-i oprescă înaintarea prin forța... hipnozei. Dar pentru ca scena să nu devină patetică, autorul

relatează moartea „eroului” în termenii parodiei.

Acumulările de bizarerii așezate într-o dezordine frapant de hilară sunt și mai vizibile în povestirea *Bambini di Praga*, atât în descrierea distracțiilor populare de la un bâlci, cât și în scena halucinantă, când *bambini di Praga*, de fapt niște falși agenți de asigurări, merg să-l viziteze acasă pe pictorul naiv domnul Nuliček. Acest domn, de meserie tăbăcar de piei de capră, pictează pe ziduri, prin magazine sau dulapuri, scene de o fantezie pentru care toată lauda o merită Hrabal:

„Toate cotețele, șoproanele, zidurile, totul era mâzgălit cu vopsele. O imagine trecea în alta, fără vreo legătură, pe pereții magaziiilor creștea o vegetație luxuriantă, ferigă și coada calului, prin mijlocul ei alerga o femeie goală cu părul despletit, fluturând, cu un cuțit de măcelar înfipt spate. Deasupra femeii, printre crengile copacilor, un ins bărbos și o gloată de copii se dădeau huța pe o scădură de călcat, un tânăr sfrijit umbla desculț prin cioburi de sticlă și o fată ședea lângă el ținând cu buricul degetelor o căpățână de cal... Domnul Tonda (șeful grupului de escroci) se urcă pe o scară ca să vadă ce era pe acoperișul verandei, dar, când își aruncă privirea în curte, dădu iar cu ochii de capra jupuită, de găinile care împrăștiau în toate cele patru puncte cardinale mațe înnegrite, de potaia care tot se mai ușura stând în poziție de violonist și când mai văzu și closetul deschis, pe ai cărui pereți interiori erau pictați urangutani și paviani, niște maimuțe roșcate ca și când ar fi fost colorate cu zeamă luată direct din umblătoare, domnul Tonda fu cuprins de amețală și căzu vlăguit drept în brațele pielarului care își lipi buzele de urechea lui și îi șopti:

– Ce-ai văzut dumneata acolo sunt variații pe teme din Cartea viselor și vise de-ale mele.

– De unde le scoți, domnule ? întrebă domnul Tonda .

– Toate astea sunt în mine cum e sângele în capră, zise pielarul. După cum scrie în Cartea viselor : Părinții morți de vei avea, noroc vei avea, soție moartă de vei visa, multă bucurie vei afla, nebuni de vei visa, te vei însura, că te mânii de vei visa, tot anul parte de noroc vei avea...

– Ce pregătire ai ?

– Două clase, zise pielarul și fu negrăit de fericit, văzându-l pe domnul Bucifal cum umblă în jurul pompei pe care era zugrăvit un bărbat gol cu pălăria agățată de mădular, înconjurat de șase femei goale care se tăvăleau vesele prin bălegar...”

Descrierea „operelor” lui Nuliček continuă într-o succesiune sufocată de surprize.

Atras de disonanțe și disparități, Hrabal a preluat ca procedeu stângăcia

și insolita coloristică a artei de bâlci în care se contopește comicul involuntar cu naivitatea și candoarea. Plăcerea acestei băuturi amestecate l-a condus la periferia socială. Viața însăși l-a condus într-acolo. S-a născut la Brno, a făcut liceul la Nymburk, a studiat dreptul la Universitatea Carolina din Praga (din 1934), a obținut titlul de doctor în științe juridice în anul 1946. În timpul războiului și al ocupației și-a întrerupt studiile, a fost o vreme jurist, apoi muncitor necalificat la căile ferate și impiecat de mișcare (vezi povestirea *Trenuri cu prioritate*). După război, ocupațiile lui au fost foarte pestrițe: funcționar la centrul de achiziționare a deșeurilor de hârtie (a se vedea mai ales povestea *Baronul de Münchhausen*), salariat la o bancă, comis-voiajor (a se vedea mai ales *Bambini di Praga*), muncitor la oțelăriile din Klando, figurant și manipulant de decoruri la teatrul „St. K. Neumann” din Praga, măturător de stradă. După câteva povestiri publicate în presa literară după 1956, neremarcate de critică, a debutat editorial în 1956, cu volumul *Vorbele oamenilor*; au urmat: *Perla în adânc* (1963), *Flecarii* (1964), *Ore de dans pentru vârstnici și avansați* (1964), *Trenuri cu prioritate* (1965), *Anunț pentru o casă în care nu mai vreau să locuiesc* (1965), *Acest oraș este grija colectivă a locuitorilor săi* (1967), *Cântece și legende* (1968), *Cosițele* (1976), *L-am servit pe regele Angliei* (1977), *O singurătate prea zgomotoasă* (1978), *Serbările ghiocelor* (1978), *Cuviincioasa întristare* (1979), *Milioanele arlechinului* (1981), *Cluburile poeziei* (1981).

Nu trebuie să-l credem pe scriitor, atunci când spune că a ales cu premeditare meseriile sale neobișnuite, fără vreo legătură cu diploma sa universitară, numai și numai pentru a cunoaște viața și oamenii (în stil gorkian) și a-și procura subiectele literare. Soarta nu i-a fost prea favorabilă, evenimente istorice l-au aruncat de colo-colo, mai ales în jos.

Acolo însă „jos”, „la fund”, unde a trăit până la patruzeci de ani, Hrabal a descoperit lumea de care avea nevoie: „Când, cu ani în urmă, mi-am dat seama cam încotro mă trage inima, am pornit spre universul prieteniei, am lucrat la terasamente de cale ferată, am fost impiecat de mișcare, am făcut asigurări de viață, am fost reprezentant comercial, muncitor la oțelării, am făcut pe mecanicul de decoruri. Și toate astea, numai ca să mă frec de mediu și de oameni și să trăiesc uneori evenimentul copleșitor de a zări în adâncul sufletelor câte o perlă. De atunci, îmi sunt dragi oamenii de care aproapele lor se leapădă, spălându-se pe mâini. Am început să-mi dau seama că cei îndrăgiți de mine au mai degrabă înfățișare de moșici și de bufoni, care își tăinuiesc sentimentele dintr-o pudoare înnăscută. Ce pot face, dacă mi-a plăcut să lucrez și să trăiesc printre asemenea indivizi? Sub imboldul clipei sau evenimentelor, unii dintre

ei, nu o dată, și-au sfâșiat cămașa și și-au arătat inima, iar eu am văzut că pe inima lor sunt încrustate cu diamante acele lucruri la care se gândesc filozofii. De aceea îmi plac locurile unde e multă omenire și unde se strunjește graiul matern, se făuresc vorbe noi, se fixează slanguri și se plăsmuiesc mituri, acolo unde, din vorbă-n vorbă, oamenii se întrebă unii pe alții ce sunt sau ce-ar dori să fie. Dar cine cunoaște oamenii, știe că nu-i ceva gratuit, pentru că vorbirea e gândul care curge din gură spre înțelegere și pace. Câte unul trăiește doar câteva clipe, altul se învârtește toată viața sporovăind întruna, fără să poată pătrunde în adânc. Pe acesta din urmă îl iubesc eu cel mai mult, deoarece, mai mult decât alții, are nevoie de mine. De unde știm că tocmai el, acest măscărici și mojić, nu se va pomeni într-o zi în vâltoarea fermecată a prefacerilor calitative?“ (Cuvânt înainte la volumul *Perla în adânc*). Această prefață la volumul său de debut spune esențialul despre concepția lui Hrabal. Scriitorul ceh caută, dincolo de aparențe, „perlele“ din inimile oamenilor neajutorați de la periferia marelui flux istoric, ceea ce trădează un sentimental stăpânit de compasiune. Și tot aici, el caută limbajul în starea lui de fecundă creativitate.

Până în 1967-1968, Hrabal a publicat povestiri cu un pronunțat caracter umoristic. Comicul lui este însă aparte. El nu are aproape nimic cu satira de moravuri sau de idei, el nu lovește, cel puțin nu direct și brutal, în nimeni și nu vrea să demoleze nimic și pe nimeni. Hrabal râde conciliator, cu milă și înțelegere dumnezeiască. Umorul său vrea să conserve și să elogieze un univers pluralist, polifonic, multicolor, ireductibil, fiind un sentiment persistent care ne însoțește la lectura fiecăreia dintre narațiunile lui Hrabal. Scriitorul năzuiește spre o anume puritate a comicului, fără a-l despărți de izvorul de energii al eticului, într-un sens foarte general uman. De altfel, comicul pur este, el însuși, și prin el însuși, o valoare în cel mai înalt grad etic, pentru că răspunde nevoii umane de a râde. Comicul lui Hrabal este cel al unui om mare, care, simțind nevoia de a râde fără țință, re trăiește copilăriile copilăriei. Acest comic se naște din nostalgia acelei vârste care simte plăcerea pură a jocului care râde de o grimasă, de o așezare nefirească a lucrurilor, de nasul roșu al clovnului, de tot ce modifică ordinea convențională. Hrabal nu râde de oameni, ci împreună cu ei, cu personajele sale. Gluma este forma caracteristică a comicului său. În povestirea *Bambini di Praga*, autorul pedepsește (fără a folosi un ton justițiar) grupul de escroci simpatici. Pentru Domnul Bucifal, detectiv infiltrat în acest grup ce încasa polițe pentru asigurări fictive, pedeapsa vine neașteptat; fermecat el însuși de atâta belșug de fantezie, îi spune șefului grupului de escroci, numit diriginte, că, dacă societatea lui de asigurări ar exista în realitate, ar rămâne să lucreze cu el:

„– Domnule diriginte, dumneta ești supărat pe mine? Cum zicea adventistul Horáček... Acum, cinstit vorbind, dumneata ai mai făcut și altele. Șperțuri mari, escrocherii în valoare de milioane... Zău, chiar ești supărat pe mine? Te rog să mă crezi că, dacă „*Sprijinul la bătrânețe*“ ar fi o relitate, eu aș lucra cu dumneata. Mă crezi? Printre ramuri, luna lumina mâinile prinse în cătușe. Gardianul stătea lângă bancă, stropit în lumina albă a Lunii strigând: – Nu plecați! Uitați-vă, priviți splendoarea asta de noapte! La Luna țuguiață și la varza umezită de rouă! Din inima clădirii se auzi un țipăt înspăimântător.“

În această finală, toate elementele au menirea de a face pe cititor să se despartă cu părere de rău de aventurile comice ale falșilor agenți de asigurare ai fictivei societăți „*Sprijin la bătrânețe*“. Luna care stropește cu albe pete de var copacii și oamenii, chemarea insistentă a gardianului, sedus și el de jocul fantezist al escrocilor și, în fine, țipătul înfiorător de undeva din *inima clădirii* sunt în fragmentul citat și alte trăsături caracteristice pentru stilul narativ al lui Hrabal. Prin citarea adventistului Horáček, se introduce ideea „*povestirii în povestire*“, procedeu frecvent folosit de Jaroslav Hašek în *Peripețiile bravului soldat Švejk*, care atestă plăcerea personajului hrabalian de a istorisi, de a flecări (vezi volumul *Flecarii*).

Comicul lui maschează un suflet de poet. Umoristul se grăbește să ascundă poetul. Luna face peisajul mirific. Dar imediat, în percepția gardianului, peisajul se deformează devenind grotesc: luna e țuguiață și, alături de ea, în locul ramurilor și oamenilor înălbiți de lumina calcaroasă a astrului nopții, apare prozaica varză. Paznicul se extaziază în fața acestui spectacol cu elemente bufe, declarându-l splendid. Lumea deformată spre comic este și pentru Hrabal splendidă. Acesta e idolul la care se închină, aici se ascunde și moralismul scriitorului. Într-adevăr, putem vorbi la Hrabal numai de un moralism ascuns. Chiar într-o povestire ca *Toba spartă*, care are o anumită țință, lecția de morală nu este explicită. Două grădini de vară sunt despărțite doar printr-un zid înalt. În una se dau concerte simfonice, în cealaltă, o fanfară intonează melodii populare, iar poporul se distrează cu bere și cremvurști. La un moment dat, lucrurile încep să se încurce, cele două orchestre și clienții celor doua grădini se dirijează reciproc. Sub lozinca *Duceți-vă la dracu cu Beethoven al vostru!*, cei de la berărie se aruncă pe zidul despărțitor și încep ostilitățile. Zidul este escaladat și pe creasta lui, în sunetele orchestrei simfonice și ale fanfarei populare, se încinge o batalie ca în bunele și densele comedii cinematografice de pe vremea filmului mut. Toate armele comicului sunt aruncate în această încăierare de proporți homerice. Și, caracteristic pentru umorul lui Hrabal, pentru stilul său *chagallian* (aviatic cum se autocaracte-

risează mai târziu), oamenii se lovesc cu pumnii, cu clarinetele, cu goarnele, cu trompetele, cad în cap de pe zid – dar sânge nu curge și nimeni nu moare. Și în timp ce se petrec toate aceste grozăvii comice, povestitorul privește și gândește ca un filozof, că e bine să înveți să asculți simultan, dar pentru asta e nevoie de răbdare. Către universul pluralist, caleidoscopic, disonant se îndreaptă elogiul moralistului Hrabal. Din cioburi se înalță miracolul lumii: „Pe vârful zidului bălălia ajunsese la apogeu, ciorchinii mari de combatanți alunecau pe zid, nici după ce bufnea pământul sub ei nu-și dădeau drumul, continuau să se bată, dar nu mai știau pentru ce, iar, după ce s-au stins felinarele nu mai știau nici cu cine, răsunau doar bufnituri surde și vaiete.... eu însă percepeam totul ca pe o armonioasă simfonie și mă simțeam salvat, într-un anume sens însă și pierdut... deși poate că salvarea tocmai în asta o fi stând...”

„*Stilul aviatic chagallian*“ este, poate, cel mai vizibil în povestirea *Flecării*. Unul din personaje, domnul Burgan, umblă cu secera înfiptă în cap rânzând, cade cu capul în jos de pe acoperișul casei, sare în aer împreună cu closetul din curte în care s-a aruncat carbid și peste el un chibrit aprins – și toate astea fără să pătească nimic.

Comicul lui Hrabal este liric în *Ochii de diamant* și cu rezonanțe tragice în *Automatul lumii*. Despre umorul lui Hrabal am mai spune că nu devine niciodată grosier, de tip cazon, ca la Hašek, deși autorul nu se ferește să vorbească uneori fără perdea despre lucruri indecente. Prezența unor astfel de locuri în care pudoarea este lăsată la o parte a provocat revolta unei părți a cititorilor. Din scrisorile lor, Hrabal a alcătuit un montaj hazliu, nu lipsit de tâlc (*Cititorii versus Hrabal*):

„Domnule Hrabal, credeți-mă, după lectura cărților dumneavoastră, nu mai am liniște, mă chinuie și mă urmărește neîncetat frumusețea lor inefabilă, gingașă, gluma, durerea, înțelepciunea. O, Doamne, boșorog senil cu înclinații pubertale, porc trivial, la pușcărie cu tine! Ar trebui să te ia la întrebări poliția de moravuri. Locul tău e după gratiile închisorii, sau ale balamucului.”

Lunga alternare de acceptări entuziaste și refuzuri furioase culminează cu un „*post scriptum*” al autorului, în care ni se explică cum că omul nu este înger sau demon, ci și una și alta: „Un împărat persan, pe care poetul său de curte l-a comparat, într-o odă, cu soarele, a făcut la această odă următoarea observație: *Lasanoforosul meu neagă*. Lasanoforos, în limba persană, înseamnă oală de noapte. Anticii știau bine că portretul omului se compune dialectic din rușinea și măreția lui. Noi, cei din secolul al XX-lea, suntem în stare să vedem în noi măreția, și în alții numai rușinea. Aici își are începutul haosul. Montajul de mai sus nu vrea să fie nimic altceva, decât o preamărire

a înțelepciunii anticilor și o critică a prostiei contemporanilor, în măsura în care nu sunt înțelepți, refuzând să revină la imaginea dialectică a omului ca *măsură a tuturor lucrurilor*”.

În povestirile sale de până prin 1968, Hrabal mizează în special pe efectele burlești, de bâlci și circ, pe bufonerie, pe comicul gras. Mai târziu, în povestiri, dar mai ales în romane, comicul său devine din ce în ce mai delicat, mai fin, mai subtil. Locul râsului homeric îl ia zâmbetul. Poate că atenuarea umorului spre discreție se datorează lirismului său din ce în ce mai accentuat.

Hrabal se identifică cu universul său imaginar. Buna dispoziție a personajelor sale este, totodată, și buna dispoziție a autorului: tristețea lor este și tristețea autorului. Și asta, pentru că, așa cum am arătat, nu se așază nici la distanță de ele, nici deasupra lor, pentru a le judeca. De altfel, arareori își alege personaje care ar merita să fie judecate. Mai evidentă este comunicarea autorului cu universul său fictiv în romanele *Cosițele* (1976), *Cuviincioasa întristare* (1979) și *Milioanele arlechinului* (1981), formând, de fapt, o trilogie despre vârsta tinereții și vârsta serenității. La începutul romanului *Cosițele*, B. Hrabal așază un motto din Gustave Flaubert: „*Madame Bovary sunt eu, Gustave Flaubert*”. Și într-o scurtă notă de confesiune, pe supra-copertă, autorul ceh spune: „Acest text este o cronică despre mama mea, tatăl și unchiul meu. Cât au mai fost în lumea celor ce sunt, mi-au ținut clapele mașinii de scris atât de tare că n-am putut să înregistrez graficul poeticității vieții lor. Astăzi, nimeni nu-mi mai leagă mâinile și eu cu uimire constat că sunt mai mult bătrân decât tânăr, că sunt în primejdie să zăbovesc și că eu și numai eu sunt cel care ar putea să depună mărturie despre fabrica de bere și despre orașelul unde timpul s-a oprit în loc”. Reținem din aceste cuvinte intenția de a scrie o „*cronică de familie*” într-o formă poetică. În aceasta constau, printre altele, și noțiunea, și specificitatea acestei trilogii.

Cronicle de familie (Blazac, Zola, Roger Martin du Gard, Maria Dabrowska, Marie Pujmanová, Hortensia Papadat-Bengescu) erau scrise în maniera obiectivă. Hrabal poetizează în felul său, cu subtilitate, filozofează, meditează oarecum în stil barochist, asupra caducității vieții omului. Subiectivitatea narațiunii aste marca principală a celor trei romane. Autorul se confundă cu personajul narator, Marie: „M-am inspirat din stilul aviatic al picturii lui Chagall, am completat poetica acestui cronicar și decupator de evenimente fenomenale exterioare cu modelul interior al nostalgiei, care îmi îngăduie să mă prefac într-o tânără doamnă și să luminez cu lanterna imaginației trecutul nemilos”.

Referirea la Chagall ca sursă de inspirație (deși nu e vorba de inspirație,

ci de similitudini temperamentale) este elocventă nu numai în ce privește romanul *Cosițele*, ci întreaga creație a lui Hrabal. Scriitorul ceh se aseamănă cu Chagall prin maniera compozițională (așezarea foarte liberă a obiectelor în spațiu) și coloristică (alăturări de culori dense și contrastante), ca și prin incantația vitalistă și euforică ce se degajă din opera amândouă. În *Cosițele*, ca sursă de inspirație i-a servit lui Hrabal un anume tablou din Chagall, deși acel tablou nu este nicăieri amintit. La începutul romanului, chiar în primul capitol, întâlnim versiunea literară a celebrei picturi a lui Chagall, *Capul de armăsar*, care exală energie vitală, sălbatică, o sete de nesupunere și de libertate. Marie, eroina cărții, admiră armăsarii de la vechea fabrică de bere – pe vremea când se petrece acțiunea, după primul război mondial, fabrica nu avea camioane motorizate. În freamătul, răzvrătirea și umilirea lor, Marie se vede pe sine: „Cei doi cai belgieni se urinară, dar goana lor nu mai era goană, ci o cădere cu greu evitabilă, din nări răsuflarea țâșnea în fuioare de aburi, ochii mari li se umpluseră de groază, la cotitura din fața birourilor alunecară grotesc amândoi pe caldarâmul betonat, alunecau pe potcoavele dinapoi de sub care săreau scânteii.... Francin sări la ușă, numai eu stăteam sprijinită de tocul ei și mă rugam să nu pățească ceva caii, îmi dădeam atât de bine seama că soarta lor era soarta mea...” (În compunerea portretului psihologic al Margaretei Vinei, din romanul *Păsările*, Alexandru Ivăsiuc a recurs la aceeași sursă, la pomenitul tablou chagallian.)

Cosițele este romanul primăverii vieții, al energiilor vitale descătușate, al exuberanței ce respinge convențiile și prejudecățile constrângătoare. Numele doamnei Bovary nu este citat întâmplător. Numai că această doamnă Bovary a lui Hrabal, deși trăiește sentimentul că se sufocă într-un mediu demodat și anchilozat, evadează nedramatic și nesentimental într-o altă direcție. Reacția ei la mediul înconjurător are aerul de frondă ludică suprarrealistă (despre distracțiile originale ale suprarrealiștilor scrise în povesterea *Vreți să vedeți Praga de aur?*), de atentat hazliu la pudoare și convenții. Marie, tânăra soție a administratorului de fabrică, are o purtare care consternează, de copil mare, dar reușește prin trăsnăile ei (aruncă cu măruntaie de porc și cu sânge în onorabilii domni din Consiliul de administrație, aleargă provocator pe bicicletă pe dinaintea sclifositelor doamne din oraș, se urcă pe coșul fabricii) să atragă în vârtejul jocului întreaga figurație umană din micul oraș de provincie. Întocmai armăsarilor admirați, Marie nu face nimic după un plan chibzuit, ci doar „ce-i trece în clipa aia prin cap“, necontrolat, nepremeditat, mânată de primul impuls, face orice îi făgăduiește răsplata bucuriei. Marie este un fel zburdalnică Natașa tolstoiană. S-ar putea spune, credem, că marea temă a

acestei părți a trilogiei este comicul pur, infantil, pe care un singur personaj mai încearcă să-l mențină și să-l guste cu frenezia celui care presimte că jocul nu va mai dura mult. Basmul tinereții se termină și începe „*basmul*” vârstei amurgului, al bătrâneții. Același personaj feminin, aceeași Marie din *Cosițele*, purtată de unda timpului, de la frumusețea crudă și vitalitatea clocotitoare, la ceea ce nu mai poate fi numit altfel decât stingere lentă, o vom regăsi în *Milioanele arlechinului*, la azilul de bătrâni instalat într-un castel baroc unde „timpul s-a oprit în loc”. Palatul baroc este locul claustrării finale, al neliniștilor în fața neantului și al împăcării cu cele ce sunt date omului. Starea de spirit a omului epocii barocului, teama de a privi înainte, spre ultimul prag și întrebarea presantă, apăsătoare, cu privire la rostul celor care au fost – „*ubi sunt*”, întrebare atât de tipic barochistă – constituie motivul de profunzime al *Milioanelor arlechinului*, de fapt, un roman elegiac. Zvăpăiata Marie de altădată din *Cosițele* abia acum dezleagă sensul vieții după statuile alegorice baroce care simbolizează primavara, vara, toamna și iarna vieții, cercul închis al naturii și, mai ales, al omului, își plimbă privirile, zi de zi, peste frescele ce împodobesc plafonul și pereții saloanelor și care înfățișează amorași și tineri viguroși, fremătând de energie, peste statuile interioare ale unor zei greci, care privesc undeva departe peste capul omului, amintind, toate, același destin.

Hrabal dovedește în acest roman o intuiție genială a detaliului și culorii. Un tablou de rară elocvență și de încărcată sugestivitate inaugurează „*basmul*” numit *Milioanele arlechinului*. Bătrâna doamnă descrie castelul în care era instalat azilul și rememorează impresiile primei zile de ședere aici. Descrierea e meticuloasă, de tip balzacian, dar fiecare lucru pomenit, fiecare element, oricât de neînsemnat, nu trăiește numai în sine și pentru sine, ci trudește spre înălțarea a ceva mai general, a unui peisaj în care contează enorm integritatea semnificativă. Detaliul, miraculos de variat, este străbătut de un unic fior: al ființei care urma să-și petreacă restul zilelor în locul unde arăta-toarele orologiului din turn s-au oprit, pentru totdeauna, la șapte și douăzeci și cinci, imagine mereu reamintită, pe tot parcursul cărții, ca un *Memento mori*.

Structura sintactică a textului diferă de tot ce a scris Hrabal înainte. Ea se distinge prin fraze ample, de o solemnitate gravă cu tendințe spre ritmare, mai ales cu ajutorul paralelismului sintactic, cu o linie melodică lirică, delicat nuanțată. Frazele lungi, realizate preponderent prin juxtapunere, imprimă textului o mișcare intenționat continuă, cuvintele, propozițiile și pauzele dintre ele constituindu-se în unități ritmice ale melodiei generale a frazei. La rândul ei, fraza cadențează melodia mai amplă a unei întregi secțiuni de text. Tendința spre melodizare și cursivitate este marcată prin frecvente repetiții

(sintactice și lexicale), prin folosirea unor forme sintetice, în locul celor analitice. Pauzele dintre fraze sunt scurtate prin reluarea unor unități lexicale sau construcții sintactice din frazele anterioare, unele segmente devenind chiar motive cu valoare de refren („în orașul unde timpul s-a oprit în loc, orologiul care s-a oprit la șapte și douăzeci și cinci, milioanele arlechinului“ etc.).

În fine, unitatea melodică este subliniată și de renunțarea totală la sistemul aliniatelor care, prin natura lor, fragmentează textul. Singurele pauze mai mari se produc la limitele dintre cele cincisprezece capitole ce compartimentează volumul. În interiorul capitolelor, pe aceeași linie melodică, tempoul rostirii este când lent, când accelerat, timbrul vocii naratorului este nostalgic, melancolic, trist, tremolat – pentru că întreaga carte este un monolog neîntrerupt, marcat de subiectivitatea bătrânei doamne Marie, de la azilul de bătrâni.

RADU CERNĂTESCU

PERIPATETICA DADA

C a să înțelegi fenomenul Dada, mi-a spus cândva un prieten din Zürich, trebuie să faci un pelerinaj pe Spiegelgasse, la locul de naștere al copilului cu barbă pe nume Dada. Am zâmbit și mi-am propus să onorez cât de curând invitația prietenului meu, *Juniorprofessor* sau, după noua titulatură, *Wissenschaftlicher Assistent* la departamentul de filosofie al Universității din Zürich. Îmi imaginam că prin centrul orașului elvețian, între un magazin de mezeluri și unul de lenjerie pentru patafizicieni mă așteaptă tranșeele și avanposturile a ceea ce Hugo Ball numise cândva „câmpul de luptă al emoțiilor demente”. În toamna anului trecut, pe când mă aflam în capitala cantoanelor, i-am amintit prietenului invitația făcută, arătându-mă nerăbdător ca un balcanic sadea să văd locul prin care trece axa de simetrie a universului Dada. De comun acord, am dezertat de la un seminar hipnagogic (a se citi, adormitor) despre *Fricțiuni spațiale între Rai și Iad* și am pornit să străbatem cele 15 minute care despart clădirea centrală a Universității din Zürich de celebrul Cabaret Voltaire. Sub un soare metaforic, cu pas solemn și euforic, am cotit pe Aleea Doktor Faust care înconjoară clădirea Universității, întrebându-mi călăuza dacă e *moralisch korrekt* ca un personaj acuzat de toate turpitudinile să dea numele unei promenade studențești.

– Mă gândesc, a răspuns zürichezul în timp ce coboram scările aleii cu nume ciudat, că nu i-a deranjat pe cei patru studenți români, „orientalii” despre care Hugo Ball spune în jurnal că au fost prezenți în seara zilei de 5 februarie 1916 la inaugurarea Cabaretului Voltaire: „Pe la ora șase seara, când încă mânuiam ciocanul și instalam afișe futuriste, apără o delegație cu aer oriental compusă din patru omuleți cu desene și tablouri sub braț. Salutară cu politețe și cu o mulțime de reverențe și se prezentară: Marcel Iancu, pictorul, Tristan Tzara, George Iancu și un al patrulea domn al cărui nume mi-a scăpat”¹. E vorba, cum bine știi, de frații Iancu, membri importanți, mai ales Marcel, ai staborului Dada, amândoi înmatriculați în 1915 la cursurile de chi-

mie ale *Eidgenössische Technische Hochschule* din Zurich, ulterior, Marcel preferând arhitectura. Românii locuiau la nici zece minute de mers pe jos de Cabaretul Voltaire, pe celălalt mal al râului Limmat, pe Fraumünsterstrasse 21, în pensiunea Altinger. Cât despre cel de-al patrulea român prezent la inaugurarea clubului Dada, el pare a fi pictorul ieșean Arthur Segal, ortografiat Artur Segall și semnalat de Hugo Ball în editorialul broșurii *Cabaret Voltaire* (15 mai 1916) ca unul din contributorii expoziției permanente din cabaret, cu 3 gravuri în lemn purtând titlul *Compoziție*.

– De remarcat, am spus eu pe când traversam *Künstlergasse*, trecând din orașul universitar în orașul vechi, înclinația spre filosofie a multor dadaști. Fie că vorbim de Tzara, student în filosofie la *Universität Zürich*, ori de autodidacții Marcel Iancu și Richard Hülsenbeck, tătânele dadaismului berlinez, toți ajung să vorbească despre o comună și inefabilă filosofie. De altfel, impresia generală a fost că Dada oferea nu atât un produs al artei, cât o revoluție în înțelegerea ei. Exemplar este faptul că atunci când a fost exportată peste ocean, de triumghiul amoros Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood, fondatorii revistei „*The Blind Man*” (1917), Dada a fost primită de presa americană ca o filosofie de contrabandă, un cointreau franțuzesc ce ascunde sub o beție de cuvinte o „*Dadaist philosophy*”, „*extremist philosophy*”, „*negative philosophy*”. Interesant este că subversiva filosofie a fost receptată aici ca o fenomenologie a nimicului: „Pentru dadaști viața înseamnă nimic, moartea înseamnă nimic, binele înseamnă nimic, răul înseamnă nimic. Idealurile sunt nimic, aspirațiile sunt nimic, religia este nimic, nimic este și ateismul. Până și Dada este nimic”². Și asta cu mult înainte ca Heidegger să vadă în *das Nichts* o localizare a neantului și să construiască pe el o întreagă metafizică.

– Legat de asta, circula și o anecdotă despre tribul Dada. Întrebați ce au făcut în Războiul cel Mare, James Joyce ar fi spus: „Păi, am scris la *Ulysses*”. Breton: „Am inventat suprarealismul”. Tzara: „Nimic”.

– Când spui Dada, un șablon mental nu te lasă să vezi că acest *microbe vierge* al nimicului dadaist a contaminat toată Linia Siegfried a raționalismului german. Căci, de după butaforiile artei, dadaștii au visat mereu la un statut filosofic pentru spectacolul lor: „Noi suntem precum filosofii pe care Dante i-a plasat în Infern cu capetele puse invers pe umeri. Mergem înainte dar privim în urmă, fiecare mai mult cu personalitatea predecesorilor decât cu a lui. Ochii noștri nu sunt ai noștri”³. Cât privește filosofia Dada, Hülsenbeck o prezintă ca pe o iremediabilă opoziție la „raționalismul care disecă dialectic lucrurile”⁴, germanul afirmând în memoriile lui, de „toboșar Dada”, că Dada a fost mai mult decât o filosofie, „a fost o soluție aproape religioasă pentru

viață”⁵. Ideea că o metafilosofie trebuie căutată sub capotul *je m'en foutisme*-ului dadaist o întâlnim și la Hugo Ball, care vorbea în cunoștință de cauză, ca unul ce studiasse filosofia și chiar pregătise o dizertație, *Nietzsche im Basel*, la Universitatea din München. Co-fondatorul dadaismului ajunge să spună și el că „Dadaismul a fost surplusul unei mari evlavii”⁶. Tot despre o mistică Dada vorbește și Tristan Tzara. Românul încercând o elaborată explicație în *Manifestul Dada* din 23 martie 1918: „Filosofia este întrebarea: dinspre ce parte să începem a privi viața, pe Dumnezeu, ideea, sau orice altceva. Tot ce privim este fals. Eu nu consider rezultatul relativ mai important decât alegerea dintre prăjitură și cireșe după cină. Modul de a privi rapid de cealaltă parte a unui lucru, ca să-ți impui în mod direct părerea, se numește dialectică, adică să vinzi spiritul cartofilor prăjiți, dansând cu metodă împrejur. Dacă strig: Ideal, ideal, ideal,/ Cunoaștere, cunoaștere, cunoaștere,/ Bumbum, bumbum, bumbum,/ am înregistrat destul de exact progresul, legea, morala și toate celelalte frumoase însușiri pe care diverși oameni foarte deștepți le-au discutat în atâtea cărți, ca să ajungă până la urmă să spună că fiecare a dansat după bumbumul lui”.

Acest triplu *bumbum*, devenit în transcripția germană a lui Hugo Ball: „*bumbalo, bumbalo, bumbalo*”⁷, sintetizează tot efortul de conceptualizare a iraționalului și, într-un fel, exprimă însăși esența filosofiei Dada: „Esența centrală pe care noi o căutăm și suntem mulțumiți că putem să o ascundem”⁸. Prin simplitatea și prin caracterul ei ocult, esența Dada amintește de *quinta essentia* a alchimiștilor, elixirul obținut prin distilarea repetată a unor materii aruncate sau trecute cu vederea. Conceptul *bumbum*, am continuat eu cu același patos pletoric și avânt oratoric, a avut și variante, semn că Tzara l-a experimentat ades: „zdranga zdranga zdranga zdranga/ di di di di di di di di/ zumbai zumbai zumbai zumbai”, cum cântă în cor personajele din *Prima aventură celestă a Dlui Antipyrine*⁹. Cât privește simplitatea acestui polimorfism esențial, ea este obsesia limbajului adamic, limbajul care era o tehnică de ridicare la cer. Căci, spune Tzara într-un *Manifest*, „Dada este grandioasa regresie care încearcă să-l readucă pe om înainte de a fi apărut scânteia. Dada este un microb virgin”. Obsesia esențelor îndepărtează o dată mai mult filosofia Dada de pedigreeul omului cartezian și o aduce până în marginea metafizicii, într-un loc de unde „viața se vede simplă ca un bumbum, ca bumbumul inimii sale.”¹⁰

Parcă simțind nevoia să potolească avântul cu care declamam și gesticulam pe stradă, călăuza mea s-a oprit la intrarea în micul teatru Stok, ce poate fi închiriat, ca și noul Cabaret Voltaire, de orice trupă de teatru experimental.

Reprezentăția din seara asta promitea: „texte criptice, autori străluciți, sunete dulci și sfaturi de supraviețuire”.

– Nu am ajuns pe Spiegelgasse, dar se aude deja inconfundabilul *bumbum* al avangardei, a spus amuzat prietenul meu alcătuit din ceas cu lanț, lavalieră și barbă sezonieră. După care a început să fredoneze în surdină un șlagăr dadaist adus pe marele ecran de Charlot: *Je cherche après Titine...*

– Ce este acest *bumbum*?, am continuat eu să teoretizez ceea ce prietenul meu exemplifica din plin. L-aș asemui cu corul bacantelor, un strigăt care nu are sens decât ca ecou al unei stări. Corul ecou, cum spune Eschil în *Bachantele*, menit să amplifice emoția umană până la răscolirea întregii naturi. Pe ritmul acestui *bumbum*, poemele bruitiste ale dadaismului au răscolit subconștientul colectiv cu o simfonie de cacofonii și onomatopee, într-o încercare de a imita viața și de a infuza o nouă vitalitate în venele cartezianismului muribund. Căci Dada nu exclude raționalul, doar îl completează cu ceea ce l-a speriat din totdeauna pe omul cartezian: iraționalul. Mai întâi, haosul semnificațiilor a fost pus să dinamiteze pretenția lui *cogitare* de a fi egalul lui *existere*, ca în nivelarea carteziană. S-a redimensionat astfel locul lui *sum*, pregătind filosofia burgheză pentru vizita noii filosofii. Căci un suflu nou se anunța dinspre un mic eseu publicat în 1915 de filosoful german Moritz Schlick și intitulat *Importanța filosofică a principiului relativității*¹¹.

Dezamăgit de epistemologia neokantiană, dar încă atras de cântecul de sirenă al fenomenologiei husserliene, Schlick propunea o fenomenologie a relativității. Pornind de la judecățile *a priori* ale lui Kant și de la teoria lui Einstein (profesor aici, la Politehnica din Zürich, până în 1914), germanul cerea implicarea cu necesitate a simțurilor și, deci, a iraționalului în filosofie. Altfel spus, cu cuvintele lui Tzara: „Gândirea e un lucru frumos pentru filosofie, dar e relativă” (*Manifestul Dada 1919*). Prin relativizarea lui *cogito* și redimensionarea lui *sum*, Schlick a inaugurat sondarea spațiului infinit al subiectivității umane. Este tot ceea ce caută și exhibă manifestele Dada: „A priori, adică cu ochii închiși, Dada pune înaintea acțiunii și deasupra tuturor: ÎNDOIALA”. A nu se uita, Schlick a condus Cercul de la Viena, fapt care lasă deschisă întrebarea: în ce măsură jocurile de limbaj ale lui Wittgenstein nu sunt efectul cinetic al jocului de cuvinte al dadaistilor?

În sfârșit, facem la stânga din Neumarkt pe mult așteptata Spiegelgasse.

– Iată Calea Regală! Pe aici se întâmpla ieșirea din timp a dadaistilor...

La prima vedere, nimic deosebit. O îngustă alee pietonală, lungă de nici două sute de metri, care merge înspre cheiul râului Limmat în pantă ușoară, cu propriul scuar și o mică cișmea în stil neoclasic. *Guarda e passa*, îmi șop-

tește Vergiliul meu, și lasă-ți inima să fie atentă la detalii. Căci în detalii se ascunde începutul tuturor revoluțiilor. Așteptam rătăcit precum Dante în *selva oscura*, întrebându-mă când și de unde va bate *bumbumul* iluminării dadaiste.

– Privește în stânga sus! Acolo e balconul dadaist, „*le balcon de Dada*” de care vorbește Tzara în *Prima aventură celestă a Dlui Antipyrine*: „balconul din care putem auzi marșurile militare și să coborâm tăind aerul ca un serafim într-o baie populară pentru a urina și a înțelege parabola”¹². Pomenita baie populară este în proximitate și se numește Untere Letten. A fost înființată în 1909 pe malul râului Limmat și a rămas neschimbată până azi. Inițial a fost rezervată bărbaților, până când sufragetele au trecut-o pe lista revendicărilor lor.

Am privit mai atent clădirea cu trei etaje de la numărul 12. Era prima casă cu balcon de pe Spiegelgasse. Ca multe clădiri din centrul vechi, clădirea avea un singur balcon. Însă ce balcon! Aurit, într-un stil rococo ce nu cadra defel cu fațada minimalistă, stil Bauhaus sau cămin sovietic de nefamiliști. După ce am admirat balconul dadaist, însoțitorul mi-a arătat două plăci de marmură poziționate deasupra intrării de la nr. 12. Am făcut ochii mari. Pe una sta scris „În această casă a murit pe 9 februarie 1837/ poetul Georg Büchner”. Pe cealaltă se amintea că în aceeași clădire cu studentul sărac la filosofie, cu revoluționarul care se adresa țăranilor din ducatul de Hessa cu salutul „Pace în cocioabe! Moarte în palate!”, a locuit tocmai... primarul orașului Zürich! Am devenit mai concesiv la această glumă a istoriei amintindu-mi de viața scurtă (a murit la 24 de ani) și tragică a celui considerat azi părintele teatrului absurdului, martirul proto-marxismului și, adaug eu, înainte-mergătorul existențialismului, cel care a afirmat cu mult înaintea lui Camus și al lui *Mythe de Sisyphe* că „Lumea e haos. Neantul este zeul care urmează să vină pe lume” (*Moartea lui Danton*, IV, 3). Privind balconul celui care a clădit regatele Pipi și Popo, puteam înțelege mai bine de ce un dadaist a zăbovit cu insistența unei metafore și cu intensitatea unei iluminări sub un balcon aurit. De aici se auzea perfect *bubumbumul* care l-a răvășit pe Tzara.

Decis să cercetez mai atent clădirile de pe Spiegelgasse, m-am oprit peste drum, în fața casei cu nr. 11. Ascunsă de o copertină, o placă memorială amintea trecătorilor că „În această casă a trăit/ între 1741-1778/ Joh[ann] Caspar Lavater/ Aici l-a vizitat în 1775 Goethe”. Despre filosoful și poetul Lavater circulă multe picanterii, câteva au tot non-sensul vânat de dadaști. În primul rând, prietenia cuviosului pastor zwinglian cu tânărul Goethe a început pe când germanul era un ilustru necunoscut, iar elvețianul un faimos autor. Resortul acestei ciudate prietenii a fost, din partea lui Lavater, vanita-

tea, păcat considerat capital de orice bun creștin. Pastorul s-ar fi interesat de tânărul Goethe doar fiindcă germanul i-a publicat o elogioasă cronică la cartea *Perspective la eternitate* (1772). Însă, lucrarea care a făcut vâlvă și care a făcut din Lavater unul din cei mai faimoși și mai bogați scriitori ai timpului său rămâne *Fragmente fizionomice* (1775-1778). Cele 4 volume l-au propulsat pe pastor până dincolo de prim-planul vieții publice, până hăt, departe, pe tărâmul lui Lucifer! Căci, ideea absurdă, am spune chiar dadaistă, a „corpului lizibil” a fost luată de cleric din lecturile filosofiei oculte, mai exact, din *Humana physiognomia* (1586) a lui Giambattista della Porta. Privit prin prisma acestei preluări interzise, piosul Lavater ar trebui pus alături de necromanți și de magicieni. Care sfârșeau invariabil pe rug...

Esențializând, „știința fizionomică” teoretizată de Lavater lega întreita viață a omului: animalică, morală și intelectuală, de părțile corpului uman. Corpul anatomic devenea astfel un soi de *display* antropocosmic, putând ilustra întregul profil, spiritual, moral și temperamental, al unui individ. De altfel, filosofia ocultă spune, iar Lavater repetă odată cu ea, „totul vorbește și curge împreună”¹³. Dacă s-ar fi limitat la teoria „corpului lizibil”, poate că filosofia pastorului protestant nu ar fi azi decât o curiozitate pe panopia ocultismului, dar Lavater a ținut morțiș să demonstreze că „*die anatomische Physiognomik*” este mai mult decât o filosofie, este o tehnologie de prezis viitorul. Obsesia aceasta a făcut însă din „știința corpului” o reîntoarcere la *reputatio daemonica* din vremea lui Faust. Mai trebuia un pact scris cu sânge și absurdul s-ar fi confundat cu numele acestui *Ianus bifrons*. Căci Lavater rămâne un amestec ciudat de creștin habotnic și spirit luciferic, un înger și un demon ieșind de sub aceeași robă protestantă. Dualitatea acesta i-a adus numeroși detractori. Unii, precum Goethe, l-au acuzat de ipocrizie și chiar de nebunie. Dar nu ne-a învățat, oare, Platon că nebunia este doar o *aqua forte* ce-i revelează omului adevăratul chip? O spune și Tzara în *Manifestul Dada 1918*: „Curățenia individului se afirmă după starea de nebunie, de nebunie agresivă, completă, împotriva unei lumi lăsate pe mâna bandiților care deșiră și distrug secolele”. Doar că nebunia dadaistilor transgrese individualul și cerea să fie balamucul unei întregi societăți. O nebunie generală, nebunia Dada! Menită să curețe putridul corp social și să-i ofere umanității speranța unui nou început: „Fiecare om să strige: avem înaintea noastră o mare operă distructivă, negativă de realizat. Să măturăm, să curățăm!”¹⁴. Până la un punct, revoluția Dada a fost o eliberare de certitudini, o exorcizare a tuturor demonilor raționali care posedau îmbătrânitul corp social. O revoluție a iraționalului, continuă și fără de-nceput, cum o vede Hugo Ball: „Foarte ușor de înțeles, teribil

de simplu, Dada război mondial fără sfârșit, Dada revoluție fără început [...] Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, dada m'dada, dada m'dada dada mhm, dada dera dada, dada Hue, dadauh"¹⁵.

În punctul cel mai înalt al Aleii Oglinzii se află clădirea cu numărul 14. Sub fereastra cu obloane albastre de la etajul II, o placă de marmură atestă cu majuscule negre: „Aici a trăit de la 21 februarie 1916 la 2 aprilie 1917/ Lenin/ conducătorul Revoluției Ruse”.

– În februarie 1916, când se mută pe Aleea Oglinzii, Lenin aduce cu el un mit neașteptat. Mitul influenței filosofiei politice asupra tribului Dada. Eu unul nu cred în acest tribut ideologic plătit de dadaști profetului în rubașcă. E o mistificare iscată din coincidența aproape suprarrealistă, Hugo Ball o numește „stranie întâmplare (*seltsame Begegnisse*)”, că tatuca Lenin s-a mutat în Zurich exact în luna în care se deschide aici Cabaretul Voltaire. Mulți au făcut din întâlnirea celor două revoluții un semn providențial și s-au grăbit să-l numească pe Lenin trompetul care a dat deșteptarea dadaștilor, aliniindu-i sub flamura roșie a revoluției totale. E ca și când aș spune eu acum că întâlnirea lui Tzara cu Ana Pauker, semnalată de istoricul Robert Levy, a determinat în România epurarea culturală. Că doar, nu-i așa?, epurarea a fost teoretizată de manifestele Dada: „avem înaintea noastră mult de distrus, de negat. Să măturăm, să curățăm!”...

Cât despre prezența efectivă la Cabaretul Voltaire a activistului bolșevic, avem tăcerea elocventă a lui Hugo Ball. Ori, patronul afacerii, admirator a tot ce vine din „*phantastische Russland*”, îl menționează pe Lenin în jurnal ca pe un colocatar al aceleași străzi și nicidecum ca pe o prezență activă la orgiile antisistem din cabaret: „pe când aveam Cabaretul Voltaire din Zürich pe Spiegelgasse 1, la numărul 6, pe partea cealaltă, dacă nu mă înșel, locuia Dl. Ulianov-Lenin. Trebuie că auzea muzica și tiradele noastre în fiecare seară, dar nu știu dacă cu plăcere și profit”¹⁶.

– Cei care au pus în circulație povestea despre vizitele lui Ulianov la Cabaretul Voltaire, precum biograful lui Tzara, François Buot, dau vina pe Marcel Iancu, citând un jurnal pe care nimeni nu l-a văzut!

Am ridicat din umeri, lăsând în seama istoricilor să descâlcească acest mister. Tovarășul meu de peripatetice plăceri pornise deja la vale pe Spiegelgasse, lăsând în urmă pe caldarâm glosele mele nerostite la mitul „Lenin Dada”. Toată lumea uită, aș mai fi vrut eu să spun, ce a spus Tzara însuși. În interviul dat la BBC pe 10 februarie 1959 a spus că e posibil să fi jucat șah cu un oarecare Lenin la cafeneaua Terrasse din Zürich, doar că nu a știut decât mult mai târziu „că Lenin era Lenin”.

Din păcate, povestea întâlnirii lui Lenin cu tribul Dada a fost impudic literaturizată de toți cei care au ținut să-și brodeze propriile fantezii pe un subiect cu priză la public. Așa s-a născut credința generală că Lenin ar fi, nici mai mult, nici mai puțin decât nașul mișcării Dada, cuvântul *dada* fixând exclamațiile pe care Lenin le-ar fi scos pe când priza un *bumbum* în Cabaretul Voltaire: Da! Da! Eventual, scris cu chirilice! Deșucheata idee aparține filosofului Dominique Noguez, care a făcut din Lenin, în eseuul său *Lénine Dada* (1989), fondatorul mișcării de la Cabaretul Voltaire, iar din revoluția bolșevică o punere în scenă a filosofiei Dada. Când însă te autointitulezi „conștiința nefericită a burgheziei și conștiința fericită a proletariatului”, cum își spune profesorul Noguez în *Deschiderea venelor și alte distracții* (1982), e semn că adevărul stă pe nisipurile mișcătoare ale unei ideologii. Dincolo de asta, din laureatul bursei Cioran (2002) nu mai rămâne decât un inconfundabil *désir de choquer les bourgeois*. Dorință ilustrată de toți cei care au literaturizat mitul întâlnirii dintre Lenin și Tzara. Precum Tom Stoppard, David Olguin sau Matei Vișniec.

Am ajuns la capătul dinspre Münstergasse al Aleii Oglinzii. Clădirea cu nr. 1 are intrări atât dinspre Spiegelgasse, pe unde se strecurau în templul anti-artei sălbaticii preoți ai cultului Dada, cât și dinspre Aleea Mănăstirii, unde se află acum, la nr. 26, adevărata intrare în Cabaretul Voltaire. Cunoscut ca *Dada-Haus*, parterul de la nr. 26 a fost readus la viață în 2004 de un proiect al primăriei și transformat de arhitecții Rossetti și Wyss într-un complex muzeal, cu magazin, bibliotecă, cafe-bar, sală de spectacole și *die Krypta*, încăperea unde a fost, de fapt, adevărata scenă Dada. Din păcate, nu multe lucruri mai amintesc aici de vechiul Cabaret Voltaire. Lipsesc soba, scena de lemn, iar de pe pereți, acuarelele lui Picasso, desenele și colajele lui Hans Arp, între care trona *Characterul arhanghelilor* al lui Marcel Iancu. În locul lor, succedaneele punk și pop ale subculturii postmoderne. Cei câțiva tineri, probabil studenți, păreau apatici la mesele lor. După turul prin „criptă”, am comandat și noi, ca să ne integrăm în peisaj, specialitatea casei: absintul Dada.

Cât am așteptat, am zărit pe perete, printre nenumăratele foi volante, un citat din Talmud sub un desen quassi-abstract: „Într-o zi, pe când urmăream un cerb, am intrat în tibia unui mort. Am alergat acolo după sălbăticiune cale de 3 parsaoț fără a o ajunge, iar tibia nu se mai termina. Am înțeles atunci, când am reușit să ies, că osul era din gamba lui Og, regele Basanului” (*Niddah*, 24b). I-am arătat prietenului meu planșa cu textul care ducea suprarrealismul până în mitologia iudaică, spunând:

– A venit, iată, vremea să vorbim și de componenta iudaică a dadais-

mului. Fiindcă eu unul nu cred că rădăcinile Dada vin exclusiv de pe tărâm ideologic, ca un răspuns iconoclast la arta vestului antisionist, cum propune Menachem Wecker în *Opt artiști Dada evrei* (2006).

– Da, știu teoria ta din *Mistica dadaismului*, un studiu apărut concomitent în două reviste din România [„România literară” și „Tomis” – *n.n.*]. Paradoxal, în Occident, el este cunoscut printr-o preluare aparținând unui adept înfocat al mitului „Lenin Dada”. E vorba de bibicul Andrei Codrescu și al său *The Posthuman Dada Guide. Tzara and Lenin play chess* [Princeton University Press, 2009].

Am dat din mână ca să alung dintre noi niște mișelnice urme ale vanității.

– Pe scurt, am continuat eu netulburat, hasidismul a scos la iveală, cu precădere în Moldova și în Ucraina, de unde se trage nu doar Tzara, dar și ramura evreiască a familiei Ulianov-Blank, încrederea kabbalei în autonomia cuvântului izvorât din splendoarea lui Ha-Șem. „Vino și vezi – spune un pasaj zoharic¹⁷ – cum Tora întreagă este *un* Nume Sfânt al lui Dumnezeu”. Această axiomă a kabbalei l-a condus pe Rabi Eliahu Cohen Itamari din Smirna la credința că Torah ar fi fost inițial „alcătuită dintr-un amalgam incoerent de litere (*tel șel otiot bilti bilti mesudarot*)”, a căror ordonare ulterioară s-a făcut în mod direct și exclusiv prin voință divină, progresiv, în strânsă corelație cu întâmplările lumii materiale și fără vreo intervenție a vreunui scriptor uman. „De aceea – adăugă un discipol târziu al rabinului din Smirna – chiar dacă hasidul repetă zilnic fie și numai un verset, el e capabil să-și obțină mântuirea, căci în fiecare clipă se modifică ordinea [literelor] după starea și ordinea ierarhică a fiecărei clipe”¹⁸. Această încredere mistică în autonomia lumii cuvântului (*olam ha-dibbur*) o regăsim și în experimentul Dada, care caută în litere „lumina unei magii tot atât de dificil de sesizat, cât și de exprimat”¹⁹. Este magia sintetizată perfect de *bumbum*, de ritmul pe care se poate cânta și dansa. Numai că, asemeni ritmurilor africane, *bumbumul Dada* nu este un ritm exterior, nici măcar un zgomot de fond, precum muzica sferelor înalte, ci o interioară stare de spirit. E semnul că axa de simetrie a universului irațional trece prin fiecare dintre noi.

De vină era, poate, absintul, dar mă simțeam aici, în Cabaretul Voltaire, exact așa cum Henri Béhar a definit mișcarea Dada: „incoerent, versatil, idiot, scatologic, și cu toate acestea poetic”. Într-un cuvânt, sindromul Dada pusese stăpânire pe mine.

Note:

- 1 H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München u. Leipzig, Verlag Von Duncker & Humblot, 1927, p. 77.
- 2 editorial în „American Art News”, vol. 19, no. 25/ April 2, 1921, p. 1.
- 3 L. Northon, *Buddha of the Bathroom*, în „The Blind Man” no. 2/ mai 1917, [p. 7].
- 4 R. Hülsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, University of California Press, Berkeley, 1991, p. 63
- 5 *idem*, p. 42.
- 6 H. Ball, *Gesammelte Gedichte*, Verlag der Arche, Zürich, 1963, p 118, v. *et Die Flucht aus der Zeit*, p. 99.
- 7 *idem*, p. 33.
- 8 T. Tzara, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, Collection Dada, Zürich, 1916, p. 9.
- 9 *idem*, p. 3.
- 10 *idem*, p 13.
- 11 M. Schlic, *Die philosophische Bedeutung des Relativitätsprinzips* în „*Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*”, Bd. 159, p. 129–175.
- 12 T. Tzara, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrin*, p. 9-11.
- 13 J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Bd. I, Leipzig und Winterthur, 1775, p. 5.
- 14 T. Tzara, *Œuvres complètes. I*, Flammarion, 1975, p. 366.
- 15 H. Ball, *Manifestul din 1916* citit la deschiderea Cabaretului Voltaire.
- 16 H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, p. 172.
- 17 Zohar, II, 55b.
- 18 H.J.D. Azulai, *Debaş le-Fi*, Livorno, 1801, f. 50 a; v. *et Debarim ahadim*, Livorno, 1788, f. 52 c-d, titlul fiind aici un sugestiv joc de cuvinte: „Primele cuvinte”, dar și „Primii conducători”.
- 19 T. Tzara, *Essai sur la situation de la poésie (1931)*, în *Œuvres complètes*, 5, Flammarion, 1975, p. 16.

OVIDIU IVANCU

BALENA MURIBUNDĂ A LUI MO YAN

In 2006, scriitorul chinez Mo Yan simțea nevoia să se exprime în apărarea romanului masiv, de largă respirație. Într-un text devenit deja celebru, spunea: „Romanul mare n-are de ce să facă tumbe, ca animalele de companie sau să urle în haită, ca hienele. El trebuie să fie o balenă, o balenă ce rătăcește solitară în adâncul mărilor, respiră răsunător și greoi, se împreunează rostogolitoare-ntre valuri și naște însângărată și măreață, păstrându-se îndeajuns de departe de rechinii cei strânși în grupuri. Romanul de mari dimensiuni nu-și poate sacrifica necesara gravitate ca să fie pe placul acestei epoci a senzaționalismului. Nu poate, de dragul unor cititori sau al altora, să-și scurteze lungimea, să-și diminueze densitatea și să-și micșoreze dificultatea. Eu atât de lung îl vreau, atât de dens îl vreau și atât de dificil îl vreau – cine e dornic să-l citească, să-l citească, cine nu, nu. Și de-ar fi să-mi rămână un singur cititor, eu tot așa vreau să scriu”. La 6 ani după publicarea acestui text, Mo Yan avea să ia Nobelul pentru literatură...

Înduioșătoare această intransigență, mobilizatoare această afirmare a unui crez artistic care, de dragul esteticului, ignoră mecanismele de marketing și își asumă dezinvolt pierderea cititorilor! Cu toate acestea, reflecțiile lui Mo Yan sunt făcute din postura unui scriitor care-și poate permite luxul de a ignora „senzaționalismul”; nemaiaflându-se la debut, e suficient de bine intrat în conștiința publicului pentru a nu-și mai face griji în legătură cu soarta manuscriselor sale. Ele vor vedea lumina tiparului, indiferent de numărul lor de pagini! Ce se întâmplă, însă, cu un scriitor care, debutant fiind, va arunca pe masa unei edituri, un roman de, să zicem, 700 de pagini (cam atât are capodopera lui Mo Yan, „Obosit de viață, obosit de moarte”)?! Din ce material interior trebuie să fie alcătuit acest scriitor pentru a lucra ani de zile asupra unui manuscris cu șanse infime de a ajunge la cititori?! Care ar trebui să fie profilul editorului care primește un manuscris de 700 de pagini de la un debutant, îl citește și, mai apoi, hotărăște să-l și publice?! Se va spune, firește, că au mai

fost cazuri, că literatura oferă nenumărate exemple de scriitori care și-au creat capodoperele, fără să aibă certitudinea că ele vor fi publicate. Da, au fost cazuri, însă numărul lor devine din ce în ce mai mic, pe măsură ce ne apropiem de zilele noastre. Și asta pentru că modul în care arată societățile neolibérale astăzi a redefinit și procesul creației. Nu lipsit de importanță e și că Mo Yan însuși a debutat literar cu povestiri și nicidecum cu... romane-balenă.

Mă tem, deci, că, vorbind despre romanul de largă respirație, Mo Yan a făcut ceva mai mult decât să protesteze împotriva senzaționalismului și a literaturii facile care inundă astăzi piața de carte. Pledoaria sa poate fi punctul de pornire al unei dezbateri mai largi. Literatura, ca de altfel orice alt proces de creație, presupune etapa acumulării și, apoi, materializarea ei în forme și discursuri artistice. Dacă exprimarea concretă a actului artistic e un proces eminentemente solitar, un travaliu al artistului, în încercarea de a găsi forma și mijloacele de expresie potrivite, acumularea presupune, dimpotrivă, cufundarea artistului în larma cotidianului. Condiția de om este apriorică celei de scriitor, or, condiția de om o implică pe aceea de societate.

Sigur, cărțile se nasc din cărți, însă lor li se adaugă experiențe personale relevante, luări de poziții, manifeste împotriva cutărei sau cutărei idei ori, din contră, adeziunea la ele. Până și retragerile asumate în turnul de fildeș sunt tipuri de reacții la un anume stimul social, la un anume tip de societate. Așadar, în acest sens, până și cel mai abstract produs literar devine o punere în pagină a tipului de societate în care trăiește și se exprimă scriitorul. Citind „Confesiunile Sfântului Augustin”, avem acces, firește, la un anume tip particular de gândire, dar, mai mult decât atât, la o anume „forma mentis” a secolului IV, când ele au fost scrise. Existența Sfântului Augustin a fost posibilă, în alcătuirea pe care o știm noi astăzi, ca rezultat al unui anume tip de realitate socială. Mo Yan însuși, în „Obosit de viață, obosit de moarte”, reflectă o paradigmă atitudinală imposibilă în alte secole sau în alte spații. Actul de a scrie literatură e indisolubil legat de tipul de societate care permite acumularea, care permite creatorului observații, reflecții sau revolte. Chiar și când își dorește, programatic, retragerea din societate, motivată de dezgustul față de ea, scriitorul rămâne prizonierul ei, căci, dacă ea n-ar fi existat în acea formă, retragerea și dezgustul n-ar mai fi fost necesare.

Romanul de largă respirație presupune nu numai o proporțională disponibilitate spre lectură a cititorului, ci și o egală capacitate a scriitorului de a... „pierde timp”. Or, tocmai această capacitate este în profundă disonanță cu spiritul acestui mileniu. Într-o epocă în care totul tinde să se comprime, în care cuvântul de ordine este „shortcut-ul”, opțiunea lui Mo Yan pentru un

roman de largă respirație, precum și argumentele sale, sunt de ordin strict personal. Potențialul de extrapolare a ideilor sale este, practic, nul. Nu trebuie să ne scape ironia subtilă a unei formulări precum „a pierde timpul”. Când Proust pornește „în căutarea timpului pierdut”, el nu face altceva, din perspectiva societății de azi, decât să piardă și mai mult timp, căutându-l pe cel deja pierdut. Timpul nu se mai poate pierde astăzi, pentru că el este investit cu atribute funcționale. Aproape nimeni nu-și mai permite azi să piardă timpul, și tocmai de aceea senzaționalismul este mai mult decât o opțiune, este modul în care putem funcționa în coerență cu „forma mentis” a societății noastre.

Cu toate acestea, senzaționalismul de azi, de netăgăduit, firește, e, adesea, privit ca o nefericită alegere făcută de consumatori. E tratat de sus, cu superioritate și deferență. Pronunțându-se împotriva lui, scriitorul și omul de cultură par a gândi că cititorul optează pentru senzaționalism dintr-un anume tip de confort pe care-l oferă întotdeauna superficialul. Nu cred să fie tocmai așa...

Iată unde cred că se află ipocrizia... Societatea este construită în așa fel, încât senzaționalismul devine o necesitate, o fatalitate chiar. Să analizăm fenomenul din perspective literare. Romanele senzaționaliste satisfac primar necesitatea consumatorului de a fi asaltat de o multitudine de evenimente excepționale într-un interval temporal cât mai scurt. Asta propune, bunăoară, „Urzeala tronurilor”... O acumulare, deci, de evenimente în dauna unei așezări narrative, a unei sondări îndelungate, statice, a psihologiei umane. Pentru o lectură a romanului lui Conrad, „Sub ochii Occidentului”, e nevoie de o societate care permite și încurajează, ca regulă, și nu ca excepție, înclinația spre reflecție, contemplarea. „Forma mentis” a acestei ipotetice, utopice societăți trebuie să cultive, prin toate mecanismele ei esențiale, contemplarea ca valoare umană. Or, este destul de clar că, axiologic, contemplarea este antagonică eficienței. Dezvoltarea facultăților contemplative și analitice se găsește în profund dezacord cu necesitatea imperativă de a fi eficient. Mecanismele unei societăți sunt interconectate și tocmai de aceea este nerezonabil să ne așteptăm ca modelul uman contemporan să satisfacă, simultan, două imperative ireconciliabile: să fie eficient/competitiv și, în același timp, înclinat spre cultura profundă, dezavuând senzaționalismul..

Eficiența presupune o serie cât mai mare de gesturi eficiente la nivel social, efectuate într-o unitate de timp, de preferat cât mai mică. Concepția, crearea și consumul unui tip de produs literar pentru care optează Mo Yan, implică, dimpotrivă, un număr cât mai mic de gesturi eficiente la nivel social într-o unitate de timp cât mai extinsă. „Un timp pierdut”, ar spune cei care va-

lorizează modelul eficienței, de vreme ce el, timpul acela, e dedicat exclusiv unei acumulări al cărei rezultat concret este, în termenii eficienței, incert. A citi un roman de 700 de pagini înseamnă a nu citi două de 350 de pagini sau trei de 233 de pagini. Cam așa se calculează astăzi. Cifrele, seci, de o anchi-lozantă răceală, fascinează mai mult decât orice altceva.

Așadar, dacă admitem că actul de cultură e ombilical conectat de o „forma mentis” a societății în care el se exprimă, este nerezonabil, dacă nu chiar de-a dreptul ipocrit, să deplângem superior prea vasta aderență de care se bucură azi senzaționalismul. El nu e decât modul firesc de a funcționa într-o societatea pragmatică, așa cum e cea de azi.

Balena lui Mo Yan pare a fi o specie pe cale de dispariție, nu din vina nevoii crescânde de superficialitate a omului de azi, ci pentru că, pur și simplu, balena aceasta nu mai poate supraviețui mediului, pentru că existența ei e, momentan, anacronică, pentru că, în fine, acesta este mersul lucrurilor. Cel puțin, deocamdată...

SEBASTIAN REICHMANN

RIMBAUD SAU ABSOLUTUL POETIC

Punctul de plecare al acestui articol este apariția recentă (2014) în Franța a unei noi cărți consacrate lui Arthur Rimbaud, „*Rimbaud – Celui-là qui créera Dieu*” („Rimbaud – Acela care-l va crea pe Dumnezeu”), scrisă de Stéphane Barsacq, eseist de renume care a mai publicat în colecția „*Voix spirituelles*”, a editurii Points/Seuil, două cărți consacrate unor figuri importante ale misticii occidentale, sfântul Francisc din Assisi și Simone Weil (dar și un eseu intitulat „*Cioran, Ejaculations mystiques*”, în 2011, despre a cărui raportare la celelalte cărți ale sale vom reveni în alt articol într-un număr viitor). Simpla alăturare a acestor nume cât și evocarea titlului cărții consacrate lui Rimbaud, ne sugerează direcția în care Stéphane Barsacq își dezvoltă ideile.

Înșușindu-și remarca lui René Girard care, în prefața cărții sale despre Shakespeare explică că oricine are curajul să scrie despre asemenea figuri trebuie să înceapă prin a se scuza în fața cititorilor, Stéphane Barsacq mărturisește despre cartea lui că nu este altceva decât „*une interrogation, orientée par l'amour*”, „adică, - și aici lucrurile se complică, luând aparența unui paradox –, *soit ce qu'il y a de plus proche, mais aussi de plus distant*”. („ceea ce este cel mai apropiat, dar și cel mai îndepărtat.”). (italicele îmi aparțin).

Vom încerca să elucidăm ce este, cum e construit acest paradox, care ar fi punctul de plecare, sursa, dacă nu chiar rațiunea acestei noi cărți despre Rimbaud, după cele ale unor Maurice Blanchot, Alain Borer, Charles du Bos, Benjamin Fondane, Stanislas Fumet, Alain Jouffroy, Pierre Jean Jouve, Roger Munier, Rolland de Renéville, Jacques Rivière, Jean-Luc Steinmetz, pentru a nu cita decât câțiva dintre autorii cei mai cunoscuți. Citând toate aceste nume nu vom încerca să punem în lumină o a nu știu câta tipologie a punctelor de vedere prevalente despre Rimbaud, ci ne vom mărgini să atragem atenția asupra unor formulări comune mai multor autori. Putem găsi, de exemplu, la Charles du Bos, în cartea sa „*Approximations*”, *VI-ème série*, (Editions Correa, 1930), o frază nu foarte diferită de cea a lui Stéphane Barsacq, citată mai sus: „(...), *car avec Rimbaud l'on ne peut être sûr de rien, et l'approximation la plus proche est toujours susceptible de demeurer assez*

lointaine.”

(„...pentru că în ce-l privește pe Rimbaud nu poți fi sigur de nimic, și aproximația cea mai apropiată este întotdeauna susceptibilă de a rămâne desul de îndepărtată.”

Un „principiu de incertitudine” pare să acționeze aici, să *orienteze* (ca să utilizăm termenul folosit de Stéphane Barsacq) nu doar evoluția figurii existențiale a lui Rimbaud ci și cu poziția subiectivă a celui ce încearcă să-l înțeleagă, să-l „aproximeze”.

„*Pour moi, si Rimbaud me retient au point d'écrire ce livre c'est pour une raison: l'envie de rendre à ce rebelle – un mot où il s'agit d'entendre son origine bellum, et sa part de guerre, donc de risque, qui peut entraîner la mort, ce qui est tout différent que d'être révolté - la part la plus radicale de son être, cette volonté de dire non, pour dire oui, même si autrement, par charité. Mais qu'est-ce que ce non, ce oui, cette charité?*” (subl. mea).

(„Pentru mine, dacă Rimbaud mă incită încât să scriu această carte, aceasta se datorează dorinței de a restitui acestui rebel – un cuvânt, a cărui origine *bellum* e necesar să o auzi, în același timp cu partea sa de război, deci de risc, care poate să conducă la moarte, *ceea ce e cu totul altceva decât să fii revoltat*, - partea cea mai radicală a ființei sale – voința aceasta de a spune *nu*, pentru a spune *da*, chiar dacă altfel, din milă. Dar ce este acest *nu*, acest *da*, această milă? (sublinierea mea – S. R.).

O întrebare înrudită, care pare să exprime aceeași problematică ca și citatul precedent, dar care, în opinia noastră, nu o acoperă în întregime, privește eterna dezbatere despre realitatea revenirii lui Rimbaud, pe patul de moarte, la catolicismul originilor sale:

„(...): *fut-il cet être qui s'est libéré du monde, au point de le rejeter, comme il en a été rejeté, même si en maintenant, fût-ce dans l'échec, l'espoir de cette liberté, ou a-t-il tout abdiqué pour revenir aux sources de son enfance si catholique?*”

(„...oare el a fost această ființă care s-a eliberat de lume, mergând până la a o respinge, cum a fost el însuși respins, chiar dacă a păstrat, fie și eșuând, speranța acestei libertăți, sau a renunțat la tot pentru a reveni la sursele copilariei sale atât de catolice?”)

Și tocmai aici, în această ne-coincidență, ne-suprapunere perfectă, între cele două formulări ale enigmei traiectoriei poetice și metafizice rimbaldiene, găsim, credem noi, cheia demersului specific lui Stéphane Barsacq.

De exemplu, pasajul următor, care poate fi citit ca o formulare cât se poate de limpede a „tezei” cărții, nu este altceva decât o re-situare, o „elevație” a alternativei rebel sau credincios, pe un plan metafizic:

„*Dans son rejet violent du christianisme, qui sait si Rimbaud n'en appelle pas à ce que celui-ci porte en vérité de plus haut, qu'il voit trahi et défi-*

guré, impossible peut-être? Et, qui sait, à inventer à neuf?”.

(„Prin respingerea violentă a creștinismului, cine știe dacă nu cumva Rimbaud nu face apel la adevărul cel mai înalt al acestuia, pe care îl vede trădat și desfigurat, poate imposibil? Și, cine știe, care ar trebui inventat din nou?”)

Încercând să descoperim intuiția fondatoare de la care pornește Stéphane Barsacq pentru a-și intitula atât de provocator cartea, *Rimbaud – Acela care-l va crea pe Dumnezeu* –, am putea-o formula ca fiind dorința, sau voința de a descoperi „da”-ul co-substanțial (nu ascuns, sau ostil) „nu”-ului rimbaldian, dar și „distanța” inseparabilă de „proximitate”. Altfel spus, distanțarea care creează posibilitatea apropierii. Pentru a fi mai preciși: pentru Rimbaud e ca și cum doar punerea la distanță a credinței creează posibilitatea apropierii de ea.

Benjamin Fondane, în cartea sa *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, publicată în 1933, îl percepe pe poet într-un mod convergent:

„J'attends Dieu avec gourmandise; je suis de race inférieure de toute éternité; il va de soi que voilà le jugement que Rimbaud porte sur lui-même. Croire à Dieu, l'attendre avec gourmandise, est un signe de déchéance, d'infériorité, d'esclavage; en cela, Rimbaud est d'accord avec la science de son siècle, avec les lois de la raison raisonnante, avec toute la mythologie du Progrès. (...) Mais voilà, malgré ses convictions profondes, malgré l'estime où il les tient, Rimbaud attend Dieu, et comment? avec gourmandise. (...) Il me suffit que cela soit, que l'on pût attendre Dieu avec gourmandise tout en se méprisant pour cela même féroce, il me suffit qu'un homme ayant à un tel degré la certitude que croire est une bêtise, pût croire quand même et avec une égale certitude, que ces deux réalités pussent coexister en un seul être, poussées à un tel degré d'extravagance.”

(„Il aștept pe Dumnezeu ca un gurmand; sunt de rasă inferioară pentru eternitate; se înțelege că aceasta este judecata lui Rimbaud asupra lui însuși. A crede în Dumnezeu, a-l aștepta ca un gurmand este un semn de decădere, de inferioritate, de sclavie; prin aceasta Rimbaud e de acord cu știința secolului său, cu legile rațiunii raționalizante, cu toată mitologia Progresului. (...) Dar iată că, în ciuda convingerilor sale profunde, în ciuda aprecierii de care acestea se bucură, Rimbaud îl așteapta pe Dumnezeu, și în ce fel? Ca un gurmand. (...) Îmi ajunge să știu că acest lucru există, că cineva îl poate aștepta pe Dumnezeu ca un gurmand, chiar dacă se disprețuiește pentru asta într-un mod feroce, îmi ajunge să știu că un om care are certitudinea că a crede este o prostie poate crede totuși, și cu o certitudine egală, că aceste două realități pot coexista în aceeași ființă, dezvoltate până la un asemenea grad de extravaganță.”).

(Va urma)

PICTORUL DE PANCARTE

Cea mai frumoasă zi a vieții mele nu putea fi decât o zi de iarnă. Aveam deja șase ani. Tata lucra în mina Iosza-Bela din Medio-Monte, scoțând de acolo: cupru, plumb, aur și argint. Decembrie acoperea casele cu căciuli albe din blană de oaie când tata mi-a adus săniuța cu volan: „Asta ți-o trimite Moș Gerilă prin mine”, mi-a spus. Tocmai aveam suferințe mari la mistuirea mâncării de către stomac și dureri la ieșire. Așezat pe bilul de culoare verde închis, aproape lipit de sobă, mă chinuiam, mă sforțam, dar nu reușeam mare lucru. Mama a întrebat-o pe o farmacistă ce trebuia făcut. S-a întors cu o pungă de pelin cernut la umbră și apoi pisat. Punea în mâncare un vârf de cuțit de praf, în loc de piper. Cu un ceas înainte de masă, îmi dădea o cană cu ceai din frunze de soc, uscate tot la umbră. Degeaba. Când a sosit săniuța cu volan, m-am vindecat definitiv: ieșeam afară, fiindcă ieșeam zilnic cu săniuța !

Mama îmi povestea serile despre casele mici din munte care aveau, în loc de ferestre, vezicile urinare ale porcilor.

xxx

La școală, talentul nu mi-a lipsit. Scriam cu litere frumos rotunjite. Mă chemau deseori în cancelarie, ca să mă admire. Învățătorii, apoi profesorii, până și femeile de serviciu ziceau că voi ajunge sigur la cancelaria primului-ministru. „Măi, Valentine, nu ți-am spus de față cu ăia, că poate-mi aud vorbe, dar o să fii mare scribălău la Comitetul Central al Partidului. E mare lucru ca din orașul nostru să se ridice unul până acolo”, mi-a zis tovarășul tâmplar Dushok.

Directorul școlii mă chema de câte ori trebuiau scrise cereri ori memorii către capitala de județ.

În sfârșit, în clasa a noua, am fost trimis la Școala de Arte și Meserii din Zalău. Grație „talentului manifestat în anii de școală primară”, a scris directorul pe recomandare. În clasa mea, eram singurul elev care învățam pictura. Mai erau trei fete care se pregăteau de coafeze, șase viitori frizeri, patru cofetărese și nouă bucătari.

Profesorul meu de pictură era și șeful de sală de la restaurantul gospodă-

riei de Partid. Îl învățam eu cum se pictează. Alegeam fondul roșu al pancartelor. Lipeam literele din material de culoare albă și albastră. Ieșea minunat.

Sâmbăta și duminica, mă întorceam cu autobuzul în Medio-Monte. Duminica, după slujba de la biserică, mergeam cu tata și cu mama în cimitir. Veneau să-și vadă mormintele. Cu fotografiile lor. Cu datele lor de naștere. Cu locul rămas liber pentru datele decesului. Își duceau deja flori. Îmi arătau cum se face, cum va trebui să fac și eu. Și alți oameni maturi făceau la fel în Medio-Monte.

XXX

Astăzi, m-au dus la tomograf. Într-un scaun cu roțile, pe coridoarele lungi de spital. Asistenta cu halat alb îmi spunea: „Domnule pictor, te punem pe o targă și apoi intri în tunelul aparatului, o să vedem în sfârșit ce ai la cap”.

De la șazececi la șaptezeci de ani e epoca prostatei. De zece ani, mă tot scol de trei-patru ori noaptea, ca să șpreiez buda cu urină. Am vrut să-i spun că-s operat cu laserul ăla la prostată. Prostată? Cum adică un prost tată?! Nu-i adevărat, eu îs un bun tată. Când am căzut pe coridor chiar lângă budă, am auzit : „Îl operăm?”. „Dacă nu-i rezistă inima?”. „Dacă-mi moare pe masă?”. „Nu-l operăm!”. Și totuși au făcut-o. M-am trezit în salon. Eram vecin cu un moș și i-am văzut pula afară din pijama legată de un furtun subțire ce-i atârna într-un vas. Se scurgea de acolo un lichid gălbui. Mai erau și alte mățăraie prin care primea vitamine. Perfuziile picurau în vene.

În jurul moșului, nevastă-sa și nepoată-sa parcă se uitau țintă la pula aia. Era insuportabil. M-am uitat la mine. Am pus brusc ochii în piept. Cum era moșul, așa eram și eu. Am strigat: „Plec. Eu plec.” Am smuls mățăraiele alea, până a venit asistenta. Îmi dădeau ceai. Aiuram. Venea doctorul, se uita și zicea că nu era nimic de făcut. Noaptea mă uitam la moș și strigam: „Plec. Eu plec”. Țăla chema asistenta.

De aia m-au dus la tomograf. De aia mi-au făcut un RMN. Le-a spus nevasta mea că am pictat pancarte zeci de ani în oraș și că, la un an după revoluție, cineva mi-a dat cu un par în cap. Zicea că se răzbună pe un comunist. Trei luni, la neurologie. Operat. M-am făcut bine. Am luat-o iar de la început. I-am auzit zicând că operația e o reușită. Că n-am absolut nimic la cap, că totul e în regulă.

De pe targă, am ajuns înapoi în scaunul cu roțile și de acolo în salon. Asistenta medicală s-a răstit la mine: „Dacă-ți mai smulgi perfuziile și furtunul de urinare, îți poți rupe canalele de la organ, domnule pictor. Așa că, ai grijă.” I-am spus în gând femeii: „Las-o mai moale!”.

XXX

În anul când m-am însurat, în oraș s-au construit trei blocuri roșii, cu câte zece etaje fiecare. Lucram în cadrul primăriei, la serviciul auxiliar. Pic-tam pancartele cu lozinci. Secretarul de partid mă bate pe umăr și-mi zice: „O să te însori și o să faci copii frumoși, pictore, noi avem totală încredere în tine și-ți dăm un apartament de trei camere la etajul nouă”. Am mulțumit, m-am însurat și, după doi ani, aveam deja o fetiță, botezată Monica-Luiza. În jurul blocurilor, au apărut aleile cu verdeață, un bufet, un aprozar și o alimentară. Tot ce trebuie. Parcă eram într-un alt oraș. De la etajul nouă, vedeai muntele și orașul vechi. Frumoase vremi! Vecinii îmi spuneau: „Domnule pictor, cu studii făcute la Școala de Arte și Meserii din Zalău”. Nu eu gândeam mesajele Partidului Comunist. Doar le pictam. Puneam multă inimă. Erau cam peste tot. Pancartele și portretele tovarășilor importanți. Când dispăreau unii și apă-reau alții, schimbam doar mutrele, așa făceam economie la rame și sticle.

Port și astăzi lădița cu sculele trebuincioase meseriei. Dacă se schimbă, iar ceva și e nevoie de mine, sunt la datorie. Până cresc ei un pictor de pan-carte, sunt eu aici, ca specialist. Meseria asta e nobilă, înfrumusețezi orașul. În garaj, am două pancarte din astea. Le țin ascunse. Doar pentru mine. Deo-camdată e periculos să le scoți la vedere. Da' cine știe!

XXX

A fost și epoca aia când în oraș s-a vorbit câteva zile numai despre „Pic-torul de pancarte”. „Ai văzut?”, ziceau cei de la gospodăria de Partid. „Ți-am spus că are relații mari”, ziceau minerii de la Iosza-Bela. Tata a fost mândru de fiul său. „Un mare talent, care mi-a fost elev”, a zis fosta mea dirigintă, profesoara de biologie.

Eu am făcut cele două pancarte gigantice din curtea minei. Pe una era scris: *Trăiască Tovarășul Nicolae Ceaușescu*. Am fixat-o la intrarea în curtea minei. Pe a doua era scris: *Trăiască Scumpa Noastră Patrie Republica Soci-alistă România*. Am fixat-o deasupra intrării în mină.

Tovarășul a venit, a văzut și a întreat: „Cine face așa minunate pancar-te?”. Primul secretar de Partid m-a chemat, m-a arătat Tovarășului și a spus: „Tovarășul pictor le-a făcut”.

Și Tovarășul a dat mâna cu pictorul și mi-a spus: „Bravo, tovarășe, poa-te o să am nevoie de tine și pe la București”. După aia, a intrat în galeria de mină. Dar a ieșit repede. S-a dus să inspecteze utilajele comandate de el însuși în Patagonia. Erau trei mașini de perforat, bune pentru galeriile de mină

înalte de zece metri. La Iosza-Bela erau galerii de mină de trei metri înălțime. Au venit mecanicii, le-au demontat și le-au coborât la orizontul treisprezece, bucată cu bucată. Le-au montat acolo, cum au putut. Tovarășul s-a dus. Le-a văzut. Mecanicii au pornit utilajele. Tovarășul s-a bucurat. Asta a fost tot. După aia, mecanicii le-au scos bucată cu bucată și le-au pus în colțul curții unde se ținea fierul vechi. Și astăzi, sunt tot acolo, ruginesc în pace. Dar azi mineri nu mai sunt. Minerit nu mai este.

XXX

Stau într-un salon zugrăvit în alb, cu asistente medicale îmbrăcate în halate albe, cu moșul pe care-l văd plin de mățăraiele alea prin care curg lichidele perfuziilor. Mă uit înspre tavan, altfel îmi tot sare în ochi pula moșului. Și la mine e la fel. Prostata e totuși o boală rușinoasă. Încerc să mă gândesc la pancartele pe care le-am făcut pentru spitalul ăsta. Asistenta îmi schimbă furtunul. Nu-mi place când mi-o atinge cu degetele. Dacă simt că mi-o apasă prea tare, strig: „Plec. Eu plec”. Asistenta își ia geanta și se preface că iese. Mă întreabă: „Unde pleci, domnule pictor?”. „La săpat în grădina casei doctorului-șef”, zic și o privesc în ochi. Se zăpăcește. Cred că vrea să-mi facă încă un tomograf ori un RMN. Aștept să-mi treacă criza și îi dau voie să-și continue munca. Schimbă furtunul, ca să poată curge urina. Îmi aduce un ceai împotriva stresului. Dorm câte cinci ore pe noapte. Moșul de lângă mine bea o cană mare din ceaiul ăla în fiecare zi, doarme, mănâncă și iar doarme. Alții au mai mult noroc. Când vine Monica-Luiza cu mâncare, mă ridic în cur pe pat, îmi duc halatul gros la ochi și îi zic: „Vai, mămuca me!”. Văd cum îi dau lacrimile fetei mele. Nu mai poate de oboseală. Gyuri, bărbatu-său e un pământău. Nu face nimic. De douăzeci de ani, zice că-i bolnav. Dar umblă după Monica-Luiza să nu i-o fută careva. Nu știe că, de ce ți-e frică, nu scapi. Merită ce i se întâmplă. Nu a venit nici la spital. Maică-sa l-a anunțat c-o murit taică-său și unchiu-său l-a anunțat c-o murit maică-sa. „De ce m-ai lăsat să-l iau de bărbat pe primul care s-a culcat cu mine, tată”, mi-a reproșat fata. „Măritișul era treaba maică-ti, i-am spus.” Acum, Monica-Luiza se culcă cu un vecin. Gyuri o amenință că se spânzură. I-am spus: „Lasă-l, că scapi de el”. Monica-Luiza mi-a spus că simte cu vecinu' ce n-a simțit cu Gyuri veci. Mă uit la moșu' din salon. I se mișcă pula de una singură. Își face de cap. A început să se pișe în jeturi. Asistenta medicală îmi zice că e foarte bine și că-n două zile, dacă-s cuminte, asta i se va întâmpla și pulii mele: „Dacă ești cuminte și nu vrei să mai pleci și a dumitale o să facă la fel”.

XXX

Pictoru' de pancarte mi se zice. Așa mă știu toți din oraș. Am nevastă. O am și pe Monica-Luiza. De femeie, eu nu m-am despărțit. Am înșelat-o puțin cu fiecare ucenică repartizată de Gospodăria de Partid la scris pancarte. Nu se putea altfel. Aveam o magazie unde țineam vopselele și pensulele. Se știa obiceiul casei. Unele au venit după ani de zile, lucrau chelnerițe în oraș, m-au întrebat dacă se mai poate. S-a putut tot timpul. Până și în ultimii zece ani, de când m-a chinuit prostata, a mers treaba, da' mai rar. A fost una care mi-a spus: „Pictore, eu vreau să trăiesc cu tine”.

„Îmi pare rău, asta nu se poate. Familia-i sfântă!”, i-am spus. S-a supărat și a plecat. Am înțeles-o.

XXX

În anul 1990, i-a sunat ceasul meseriei mele. Până-n anul 1991, am terminat inventarul. Tocmai urma să predau gestiunea, când am primit parul ăla în cap, în curtea dintre blocuri, noaptea. M-au găsit doar dimineța. După trei luni, am rămas în pensie de boală până la vârsta regulamentară, când am primit pensia de bătrânețe. Nu a fost vina mea că așa am ajuns eu în pensie. Revoluția m-a lăsat pe drumuri când încă eram în plină putere. M-am apucat să duc servicii din porțelan, pahare de cristal, sticle cu coniac în piața mare din Mateszalka. M-am umplut de bani. În anul 1993, s-a închis și bufetul dintre blocurile roșii. Am deschis eu o crâșmă de tablă. Aveam relații cu *foștii* deveniți oameni de afaceri prosperi, mi-a fost deci ușor să obțin aprobările necesare. Am luat-o pe Monica-Luiza asociată. Aduceam marfa cu o Dacie Papuc. Mai luam bani din gestiune, că mă distrăm puțin cu femeile de la blocuri. Când cu una, când cu alta. Fata știa da' nu-i zicea nimic maică-si, așa cum nici eu nu-i ziceam nimic lui Gyuri. Vorba aia „o mână spală pe alta”. „Schimbă și tu mai des, Monica, să vezi cum e”, ziceam eu. Se supăra. „Bine că nu mi-ai spus când aveam șaptesprezece ani”. „N-am știut că ești așa de proastă”. Așa porneau scandalurile. Da' nu durau.

Monica-Luiza și-a construit casă. Din crâșmă s-au ridicat acareturile. Gyuri nu era mulțumit. Spaima lui era să nu-i fută careva nevasta. Venea o femeie în crâșmă. Alea între treizeci și treizeci și cinci de ani îs cele bune, pâraie-n pulă. „Poți să vii, domnule pictor, că nu-i acasă”, îmi șoptea. Mergeam.

A murit tata. Apoi s-a dus și mama. I-am îngropat. Le-am făcut mese de pomenire cu toți vecinii lor. Am conștiința împăcată: mi-am îndeplinit îndatoririle de fiu.

XXX

În salonul de spital, îs mulțumit. Fac pipi în broscuță, am mâncare, căldură și medicamente. Trai pe vătrai. Moșul a plecat acasă. „Măine îți dau drumul și ție, pictore”, mi-a spus doctorul. L-am întrebat dacă fără prostată o mai duc zece ani, ca să fac optzeci. „Dacă ai dus-o zece ani chinuindu-te cu ea, o s-o duci alți zece fără ea”, mi-a spus doctorul. Mi-am amintit de bătrânul Maftei, de la etajul doi din blocul meu: nouăzeci și patru de ani! Îi ziceam Maftei Lupul Singuratic. Fusesse miner pe vremea când lucrau și femeile în subteran. Nu mai avea pe nimeni. Îi aduceau femeile de mâncare, iar el le povestea frumos despre una Irma care-și băga sticla de vodcă în pizdă. O scotea doar în frontul de lucru. Așa se cinsteau minerii, înainte de a „pușca frontul”. Maftei a murit. „Măi pictore, vrei să trăiești cât tata Maftei? Fute, băiete, fute!” Așa mi-a spus.

XXX

I-am spus Monicăi-Luiza să nu aducă cele două nepoate. Nu e bine să-și vadă bunicul în halul ăsta. Gyuri Buta n-a venit la spital să-și vadă socrul, adică pe mine. Gyuri ăsta, zero ocupație serioasă. Are colaborări sporadice cu firma de sondori care dau găuri în pământ. Mai aduce și el un bănuț acasă. De fapt, meseria lui e riscul, riscul ca cineva să i-o fută pe Monica-Luiza. Mai are și hepatita C, de când muncea la uzină și mânca la cantină: a găsit în fasolea cu ciolan un fir de păr de bucătăreasă, de cinzeci de centimetri. Și l-a scos din intestin prin gât cu degetul. După revoluție s-a lăsat de serviciu, pe motiv că-și ajută nevasta și pe mine la crâșmă. N-a făcut absolut nimic. N-a ajutat. Bani le-am dat eu, că eram în putere.

Gyuri s-a ocupat cu aranjarea de credite bancare pentru cunoscuți. Eu n-am avut datorii la bănci. N-aș fi putut dormi. Cândva, Gyuri a mai fost mecanic auto și sudor. A cunoscut-o pe Monica-Luiza la o discotecă. A pus imediat pula pe ea și fata l-a luat. Pentru Gyuri acesta, sărbătorile de iarnă sunt în noiembrie, decembrie și ianuarie, cele de Sfintele Paște încep în martie și țin cam până-n mai. Gyuri a fost prins cu mâța-n sac: un mic fals într-un document făcut cu un bișnițar. A venit la mine. Era foarte speriat, tremura, plângea și se ruga de mine să-l iert și să-l ajut. Cum n-am fost prejudiciat, nu aveam de ce să-l iert. Mi-a spus că l-au chemat la Poliția din oraș și nu s-a putut defel concentra când a dat declarația.

„Vezi, tata-socrule și domnu' pictor, cum pătesc lucruri rele oamenii cinstiți”, mi-a spus ginerele Gyuri.

L-am ajutat, deoarece îi cunoșteam pe polițiști. „Acuma dacă am scăpat, tata-socrule și domnu' pictor, ajuta-mă și cu o pensie de boală”.

L-am ajutat iar, deoarece îi cunoșteam pe doctorii din comisia de pensii. Un pictor de pancarte cunoaște lumea din orașul lui.

Gyuri nu mi-a zis nici măcar „Mulțumesc”. De fapt, n-am intervenit pentru el, am pus umărul pentru Monica-Luiza și pentru cele două nepoțele. Gyuri a avut piciorul rupt de vreo patru ori. În acele perioade, nu și-a mai putut supraveghea nevasta. Atunci, Monica-Luiza, la insistențele mele, a profitat de ocazie. Am ajuns să ne bucurăm amândoi când Gyuri își rupea piciorul.

XXX

Săptămâna asta, în salon fiind, în momentele de luciditate, am crezut că nu sunt normal. Am strigat tot timpul: „Plec. Eu plec”. Monica-Luiza s-a saturat de mine. Urla și ea pe coridorul spitalului. Acuma ne-am liniștit amândoi. Glumim, povestim. I-am spus că săptămâna trecută am fost singur cu Cel de Sus, că ne-om duce toți când ne-o veni rândul, că la șaptezeci de ani trecuți, nu mai pot avea mari pretenții. Și totuși, vorba lui Maftei, ce-aș mai fute, Doamne!

Monica-Luiza îmi spune că-s un bun tată și larg la inimă. Mi-a adus plăcuțe de ciocolată să le prepar cu apă fierbinte. Știe că-mi plac. Merită să ai o fată ca Monica-Luiza, mai ales când ești de șaptezeci de ani trecuți și proaspăt operat de prostată.

XXX

Noaptea, am visat-o pe mama. Îmi făcea cu degetul. N-am mai avut astfel de vise de când a murit. Dimineața, eram îmbrăcat în hainele de oraș. Doctorul mi-a dat hârtiile și mi-a spus: „Pictore, ești liber. Poți să pleci acasă”. Pe stradă, îmi caut pula prin pantaloni, îmi pipăi coaiele. E o altă viață, când n-o ai băgată-n furtunul ăla subțire. Mă opresc la un restaurant. Beau un pahar de vin. Evit berea. Intru la budă. Urinez. Urinez normal! Îmi vine să strig de bucurie.

XXX

Mi-am reluat viața. Am reînviat. La ora șase, mă trezesc. La ora șapte, ies din casă, merg la gospodăria lui Virag. Am fost colegi la Cooperativa de Meserii din oraș. De trei ani, stă în Londra, la copii și are grijă de nepoți. Îi

iau pensia, îi plătesc dările către stat: apa, canalul, curentul. Primesc pentru serviciile astea, douăzeci de lire sterline în fiecare lună. E bine când primești, și nu dai. Virag mai trimite cu șoferii de TIR: măsuțe, scaune, dulăpioare. Le vând în târg și împărțim profitul pe jumătate, plus cheltuielile de transport, el. Am în casa lui, trei saci cu tălpi de pantofi și cinci saci cu piele pentru pantofi. Le duc la bătrânul Korcsi și face pantofi. Îi vând în piață. Câștigul ăsta îl împărțim în trei. TIR-urile sosesc în parcare de la Lidl. Mă duc și preiau marfa. Odată, când tocmai luam sacii, un hoț i-a furat banii șoferului. O mie de euroi. Și nici măcar nu erau ai lui. Îi adusese din Germania, pentru doamna Iablavosky, de la fiul ei. „Vezi dacă n-am fost atent, nenea”, mi-a spus șoferul plângând. „Așa-i în democrație! E plină țara asta de hoți, băiete. Nu era chiar așa pe vremea Răposatului”, i-am răspuns. Când mă întorc de la casa lui Virag, dorm două ceasuri, ascult radioul, mă uit la emisiunile de la televizor. La ora șaisprezece, merg în piață. Stau de vorbă cu bătrânii, lângă Țâșnitoare. Avem acolo două bănci din lemn, pentru odihnă și povești. Mă întorc pe la opt seara acasă, mânânc și adorm, uitându-mă la televizor. Nevasta stinge lumina, oprește televizorul. Dimineața o iau de la început.

XXX

Din cauza operației, mușchii organului meu trebuie să reînvete să lucreze. Mi-a spus doctorul că e obligatoriu să-mi masez organul cu mâna, în sus și-n jos, de două ori pe zi. De preferință, dimineața și seara. Până simt cum se încordează și se întărește. „Ca și cum îți faci o labă, domnule doctor?”, l-am întrebat. „Nu ca și cum, ci chiar ți-o faci !” mi-a răspuns. „Atunci, poate e mai bine să cer colaborarea nevaste-mi”, am concluzionat. „Îmi pare bine că ne înțelegem, pictore”, mi-a spus doctorul.

XXX

A treia zi, m-am dus în cimitir. Am și acolo relații. Sculptorul de cruci, fost coleg și prieten. Ne-am dus împreună direct la mormintele părinților mei. Nici la mama, nici la tata, nu era scrisă data morții. Era vina mea. „Fă-ți meseria”, i-am spus sculptorului. I-am dat datele decesului. L-am plătit. În două ceasuri, s-a rezolvat.

Tot atunci, mi-am rezervat și locul de veci. Pentru mine și pentru nevastă. I-am spus femeii: „De-acuma, după slujba de duminică vom merge cu Monica-Luiza la mormintele noastre, să ne ducem flori. Trebuie păstrată tradiția”.

Nevasta mi-a spus doar atât: „De când nu mai ai prostată, pictore, ți-a venit mintea la cap, ești un bun soț și un bun tată”.

poeme de SONIA ELVIREANU

*Colaboratoarea noastră din Alba Iulia, universitara doamnă Sonia Elvireanu, autoare de comentarii critice, ne surprinde, și nu tocmai, cu un viitor volum de versuri, **Umbrele curcubeului**, trimis pe mail. Citit cap-coadă întregul “arc en ciel” impune – secvență cu secvență, “umbră” după “umbră” – prin coerența interioară, prin forța calmă, pâlپătoare, plină de amenitate a suflului, cu o notă de prospețime remisă din trăirea personalizată într-o zonă a sensibilității orfice în care se storsese cam totul. Invocarea prezenței celui iubit și pierdut e, din succesiunea tablourilor, subtil tulburătoare în evanescența ei neconsumabilă, parcă fără sfârșit. Simplitatea rafinată, acuratețea detaliului, sunt de admirat. Pe scurt, este și poezia Soniei Elvireanu un ecou-mărturie a adevărului experimentat de cei spirituali, că “moartea nu există, omul nu poate muri”.*

Ce simplă, frumoasă poezie, și ce dulce ecou! (M.D)

Umbrele curcubeului

Fire de nisip mi se răsfire în păr,
luna le cheamă la ea
să le aștearnă liman marea ei de beție,
marea mea și-a pierdut vălul purpuriu,
l-au tras în adânc peștii, poate l-au înhățat
stelele pentru calea lactee,
îl învăluie în albul începutului,
ca într-o ceață buimacă,
vălul de foc se răsfire în cer,
îl mistuie dorul pământului,
îi adulmecă mireasma în umbra de pe lună
și se preface în curcubeu.

Printre ierburi, albăstrele și maci,
mângâierile verii pe câmpia încinsă,
tălpile albăstrite în miresme de praf,
mătasea florilor firave de pe câmpie,

trupurile răsturnate-n răcoarea
culorilor, ispitele ierburilor
tremurătoare, unduiri sedefii,

umbrele noastre răsfrânte pe fața norilor
se destramă în forme ciudate,
se sting în ploile verii,
se reîntorc în apele Mureșului,
tulburi, să-i limpezească adâncul.

Te-ai destrămat în eter, ai încolțit
în pământ, pe o stea,
te-ai furișat în arborele vieții,
fă-mi un semn că ești undeva,
oricât de departe,
să știi că lumea ta te înalță,
că durerea-ți nebună s-a stins printre cei vii,
dă-mi un semn că ți-e bine, undeva în alt timp,
raiul să nu sece în mine, să-l simt aici pe pământ.

Sunt un mă răcine în câmp,
vântul mă clatină, dar nu mă smulge,
soarele mă dogoare, dar nu mă arde,
doar amintirile mă smulg și mă ard,
mă pradă în singurătate

Depărtările coboară lin pe prundiș,
își desfac colțurile ruginite de atâta privit,
se cuibăresc în moliciunea frunzelor de pe maluri,
în sălciile plutitoare își fac cuiburi de ape,
se reazămă de cotituri și se întind la soare,

își leapădă stelele îndrăgostite prin ierburi,
zac în așteptare să le îmbrățișeze pământul,
să le prindă în culcușul lui îmbibat de miresme,
sărutul tău să le înfioare, să se nască iar depărtări.

Lacrimi picură din izvorul ascuns printre stânci,
singurătatea crește pirul sub merii înfloriți,
diminețile răsfiră surâsul tău în oglinzi.

Ziua se-ntinde peste mărăcini,
pe iarba topită nicio umbră,
s-a încuibat pustiul în buruienile arse,

pe deal, silueta tremură pe drumul alb
și fără sfârșit dintre cruci,

în mâini, cununa de albăstrele,
câmpia înmiresmată,
ofranda înfiorată a însingurării.

Liniștea frunzei îmi potolește arsura,
gânduri tulburi se agață ciorchine de vânt,
adulmecă semnele strecurate în scoarțe,
în ziduri, dintr-un straniu apus,

ochii se adâncesc în azur, încețoșată privirea
mă pierde între tăcere și arșiță.

Printre hârtii de tot soiul, câteva rânduri,
un parfum răcoros, din ce vremuri, Doamne,
atât a rămas dintr-o viață, cuvântul,

chipuri ireale, în fotografii înstrăinate
nu vor să stea în album, au unghii și zgârâie,

lucrurile nu mai au nume, doar amintirile
se îngheșuie să capete unul, să te învăluie în real.

Piatra tace, nu geme, își înghite strigătul disperat,
piatra pe care calc și-a lipit durerea de talpa mea,
o iau cu mine oriunde m-aș duce, se strecoară în inimă
ca o pulbere otrăvită, încerc să respir, mă sufocă,
mă trage înapoi cerul, mă dezmiardă lumina,
îmi cântă frunzele, îmi ȣes haină să nu mă pătrundă
răceala din piatră, piatră - rana din inima ta.

În alb se încrustează cuvintele,
săgeți de pescăruși în larg,
ȣintesc adâncul verde-albastru,
pe spinările peștilor urcă durerea,
în arsura nisipului, o urmă violetă pe ȣarm.

Umbre - pașii tăi fragili, fulgerați de neînȣelegere,
Umbre - vorbele tale închise în cupa tăcerii,
Umbre - ochii tăi triști privind departe, în tine,
Umbre - braȣele tale îmbrăȣșând lumea,
Umbră - inima ta încetând să mai bată,
Umbră - iubirea ta în singurătate.

Lumina, vălul ei de mătase
se preface în floare,
risipindu-și miresmele ca miezul gustos
din fructele verii,
nicăieri nu e mai albă, mai albastră, mai lină,
decât în ochii mei întorși spre Apus,
s-a așezat în celule și doare
albul, albastrul, strivit de umbrele
palide ce-și caută loc în artere,
senin dimineața îmi pătrunde în oase,
absoarbe cenușa să renască celula
bolnavă de tine, să te prindă pe veci
în mătasea luminii.

Clipele, vârtej de zăpezi printre
tenebrele dinlăuntru, spaima
rostogolind pietrele de pe muntele meu,
firul de iarbă de care mă reazăm
pe rădăcina copacului,
punte peste hăul dintre lumile
în care se zbate ființa să fie formă și nume,
absența, iedera în diminețile solitare
decorând pustiul în zori.

Răsăritul mi se strecoară prin pori,
se așază pe pajiștea din adânc,
mană cerească crește în trup,
inima mi se face cristal,
sângele are mireasmă de floare,
plămânii respiră aerul diafan,
crești în celulele regăsite:
curcubeu.

Deasupra norilor albi, peste care-am plutit de atâtea ori
împreună, am aruncat ancora în infinit,
ne-a copleșit eternitatea, răsturnată în marea Egee,
strecoară-te în albastru și cântă psalmul vieților noastre
îngemănate în timp, vocea ta se va așeza lin pe punte,
te va regăsi lunecând peste apele sedefii spre insula sacră,
iar psalmul va dăinui printre sfinți și măslini.

În umbra cascadei din insula Orléans,
ne-am logodit în vara lui 2008,
veneam de foarte departe, tocmai din Est,
în marea aventură de peste ocean

mi-ai prins la gât colierul de perle,
la treizeci de ani de la prima logodnă,
și am intrat în noua poveste
pe stânca de la Cap Diamant

ne-am oglindit în Fântâna șoaptelor
de pe țărmul fluviului Saint-Laurent,
murmurul apei și dragostea
ne-a alintat în amurg

ne-am reîntâlnit pe faleză,
bătaia inimii ne-a recunoscut
în aripi de îngeri ne-a învelit,

am lăsat țărmul în așteptare, orașul însingurat,
nu ne-am întors, iar el ne-a uitat

doar fluviul ne-a urmat înspre ocean,
iar crucea s-a înfipt în pământul din Est.

RODICA GRIGORE

OGLINZI ȘI LECTURI

In 1957, în cursul său inaugural de la Sorbona, Etiemble propunea o ipoteză de cercetare pe care o va numi „invariant”, nimic altceva decât punctul de plecare pentru viitoarea teorie elaborată de Adrian Marino, unul dintre discipolii săi. Astfel, dorind să țină o prelegere referitoare la preromantismul în Europa la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în care era absolut necesară o trecere în revistă a câtorva teme predilecte ale literaturii romantice (natura, iubirea-pasiune, peisajul ca stare de suflet, ruinele și trecerea timpului), Etiemble nu-și alege citatele necesare din lirica preromantică europeană, ci din poezia chineză precreștină, precum și din cea din epoca Song. Iar concluzia la care ajunge ilustrul cercetător și comparatist este că, „dacă toate temele preromatismului european din secolul al XVIII-lea pot fi explicate apelând la citate din poezia chineză dinaintea creștinismului și din primele douăsprezece secole ale epocii creștine, înseamnă că, într-adevăr, există forme, genuri, invarianti, pe scurt există omul, literatura”. În consecință, invariantul va fi definit, ulterior, drept un element universal și comun pentru literatură și / sau pentru gândirea literară. Desigur, momentul acesta a stârnit vii discuții și aprinse controverse printre comparatiști. Însă tot el a determinat apariția unor noi orientări în literatura comparată, nu atât – sau nu întotdeauna! – la nivelul teoriei propriu-zise, cât mai cu seamă la acela al practicii, esențial devenind, din această perspectivă, studiul nemijlocit al textelor literare din epoci diferite sau aparținând unor spații culturale nu o dată îndepărtate.

Fără să-și propună să susțină vreo direcție teoretică și fără să adopte puncte de vedere polemice, recentul volum al Elisabetei Lăsconi, *Cărți pereche în literatura română și universală* (Editura Meronia, București, 2016), reprezintă un veritabil manual aplicat de literatură comparată și un necesar ghid pentru cei pasionați de fenomenul comparatist. Cartea aceasta s-a născut,

după cum autoarea însăși mărturisește în *Fantezii comparatiste*, textul plasat la finalul volumului și subintitulat *În loc de încheiere*, „dintr-o mare iubire față de literatura română și din pasiunea constantă față de literatura universală”. Iar acest lucru este evident încă din primele pagini sau după parcurgerea doar a cuprinsului (impresionant în sine, materialul abordat acoperind o arie vastă, începând cu literatura secolului al XIX-lea – discutată în prima parte a cărții, *Întemeieri și capodopere: basm cult, nuvelă și roman* –, continuând cu secolul al XX-lea, preocuparea din partea a doua și a treia a volumului, *Aventurile prozei scurte: povestire, nuvelă, micro-roman și Perioada interbelică: triumful romanului*, și încheind cu o secțiune dedicată lui Mircea Eliade, *Prozatorul celor două perioade, interbelică și postbelică*).

Elisabeta Lăsconi citește cu o extraordinară plăcere și bucurie literatura lumii, mai ales pe cea contemporană. Dar recitește deopotrivă marile cărți românești și universale, demonstrând, în fiecare studiu inclus în acest documentat și complex tom, că, în domeniul culturii, nu există adevăruri unice și definitive; și că literatura este – și va rămâne mereu, atâta vreme cât vor exista cititori pasionați – tărâmul permanentelor redescoperiri. Redescoperiri ale lumii și, fără îndoială, redescoperiri de sine. Cartea aceasta devine, așadar, o veritabilă călătorie în și prin(tre) cărțile preferate ale autoarei, care străbate, alături de cititorul ce va fi imediat prins în mrejele demonstrațiilor sale, întreaga literatură universală, privită în punctele ei esențiale. Căci Elisabeta Lăsconi face, chiar fără să-și fi propus acest lucru, și o inedită istorie a fenomenului literar românesc și străin, alegând, desigur, acele opere care, privite în (și prin) oglinda comparațiilor mereu inspirate, pot oferi noi și noi lecții de literatură (dar și de viață!) celor interesați.

Desigur, după cum chiar autoarea subliniază, „comparatismul clasic presupune cercetarea unor influențe ori paralelisme” și evaluează „forța de iradiere a unor personalități sau curente”, ca și prezența unor modele acceptate conștient sau nu. Însă cartea de față, compusă din patruzeci de eseuri, reprezintă, ca s-o cităm tot pe Elisabeta Lăsconi, „mai degrabă fantezii comparatiste ce sugerează apropieri, afinități, analogii și coincidențe între o narațiune din literatura română și alta din literatura universală”. Autoarea ignoră în mod voit deosebiri de specie și gen, ca și de valoare ale scriitorilor, de apartenență la o epocă ori la o cultură. Cu toate acestea, *Cărțile pereche* nu reprezintă deloc și în absolut nici un fel o lucrare facilă; și nici un text supus, într-un mod sau altul, simplelor apropieri formale. Nu e, așadar, nicidecum o gratuită fantezie, ci o modalitate de lectură care fascinează și convinge deopotrivă cititorul interesat de mereu posibilele apropieri între literaturi.

Comparatiștii știu prea bine că Paul Van Tieghem preciza, încă din 1931, că, în domeniul complex al literaturii comparate, nu te poți hazarda în orice direcție, subliniind, de asemenea, că există un cod de principii, reguli și metode fără de care ipoteza asemănării dintre operele literare rămâne nedemonstrată sau nedemonstrabilă, nedepășind nivelul purei speculații. Elisabeta Lăsconi este pe deplin conștientă de toate acestea, reușind să se ferească, mereu cu grație, de apropierea forțată sau de ipotezele riscante. Dar ea știe, de asemenea, că, în calea oricărui demers comparativ, există și un alt risc, anume acela de a supralicita importanța influențelor sau a paralelismelor. Prin urmare, punând față în față, efectiv ca în niște oglinzi paralele ale lecturii și receptării, cărți foarte diferite, cum ar fi, de pildă, *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi și *Necuviinciosul maestru de ceremonii Kotsuké no Suké* de Jorge Luis Borges sau *Sărmanul Dionis* de Eminescu și *Noaptea, cu fața spre cer* de Julio Cortázar, ori *Două loturi* de I. L. Caragiale și *Dama de pică* a lui Pușkin, autoarea descoperă întotdeauna corect dominantă tematică sau stilistică, fără a umbri din originalitatea textelor supuse analizei, ci obligându-ne să constatăm cum, odată cu precizarea diferenței specifice de viziune și de expresie, opere având un fond aparent ireconciliabil își luminează, uneori în mod uimitor, reciproc valoarea.

Daniel-Henri Pageaux considera că, de fapt, a citi și a reciti sunt cele două practici care definesc abordarea comparatistă a două sau mai multe texte literare. Tocmai de aici rezultă fenomenul denumit de cercetătorii recentii ai fenomenului „lecturi în du-te-vino”, adică acele lecturi „laterale” care validează și dinamizează comparația, furnizând baza sintezei, un ansamblu de direcții ori de axe care să permită trecerea între texte, precum și comunicarea între acestea. Este exact ceea ce reușește să facă, în această carte, Elisabeta Lăsconi. Nu o dată, propunând ipoteze aparent riscante, cum ar fi apropierea dintre *Povestea porcului* de Ion Creangă și *Măgarul de aur* al lui Apuleius. Ce ar putea avea în comun niște texte atât de diferite ca structură și ca factură, s-ar putea întreba cei obișnuiți doar cu evidența unor apropieri aparente. Iar Elisabeta Lăsconi răspunde, aici, prin însuși titlul studiului cu pricina: „Povestea sufletului ispitit de iubire” – punctul de contact și de implicit dialog textual al acestor creații care abordează, fiecare în felul său, eternele imagini ale lui Eros și Psyche... Iar exemplele pot continua, câtă vreme *Moara cu noroc* de Slavici e pusă alături de *Casa blestemată* a lui Vicente Blasco Ibañez pe temeiul unui semn comun, și anume ceea ce autoarea numește „Casa răului”, *Ultimul Berevoi* al lui Vasile Voiculescu își găsește corespondentul perfect în *Aducătorul de ploaie* imaginat de Hermann Hesse în *Jocul cu mărgele de sti-*

clă; sau *Ion* de Rebreanu e citit prin aceeași grilă utilizată pentru descifrarea semnificațiilor unui extraordinar text al lui John Steinbeck, și anume romanul *Către un zeu necunoscut*: „Om, pământ și zeu ascuns”.

De altfel, însuși Tudor Vianu, cel mai ilustru comparatist român, proceda oarecum asemănător, el fiind și cel care a impus modelul comparativ ce vizează literatura română și marile literaturi ale lumii, subliniind contribuția literaturii noastre la dezvoltarea celei universale. Autorul a refuzat, se știe, să accentueze în mod exagerat influențele străine, stabilind, de fiecare dată, în studiile sale, acele analogii atât de generoase cu interpretarea. Iar într-o importantă conferință ținută la Budapesta, în 1955, *Literatură universală și literatură națională*, Vianu a pledat pentru deschiderea de perspectivă oferită de literatura universală, căreia îi fixa drept scop „să întărească în auditori conștiința unității de cultură a lumii”, a realității schimburilor culturale și a interacțiunii culturale dintre popoare, evidențiind și diferența viziunii sale față de comparatismul practicat în prima jumătate a secolului XX (unul de tip factologic, prezentând operele literare ca pe o simplă țesătură de influențe străine). Excelentă cititoare ea însăși și un veritabil spirit erudit al zilelor noastre, Elisabeta Lăsconi face din această carte un binecuvântat spațiu al dialogului între culturi, autori și opere, punând alături texte cunoscute sau mai puțin cunoscute, precum *Istoria unui galbân* de Vasile Alecsandri și *Memoariile unei bancnote* de Joaquim Paço d’Arcos, pentru a evidenția coordonata picarescă în literatura română și cea portugheză, dar și pentru a sublinia modificările la nivelul personajului picaresc pe care două literaturi (considerate în general „marginale”) le aduc în acest domeniu: acum, protagonistul nu mai este „cineva”, ci „ceva”: un galben sau, de ce nu, o bancnotă...

Multă vreme, problema cea mai importantă a comparatistului a fost să facă o distincție cât mai clară între influențe și paralelisme. Cu toate acestea, s-a dovedit că determinismul istoric nu este întotdeauna o regulă, astfel că, în ultimele decenii mai ales, paralelisme sunt explicate pe baza afinităților spirituale între scriitori din literaturi diferite, mai cu seamă deoarece teoria afinităților elimină abuzul de sursologie. Apropierile pe care le face Elisabeta Lăsconi în această lucrare care se citește pe nerăsuflăte, ca un adevărat text românesc, se explică, după cum afirmă chiar ea, prin acel „spirit al veacului” analizat de Lovinescu; însă unele rămân inexplicabile. Iar autoarea nici nu-și propune să le explice sau să le clarifice (cu toate că unora li s-ar putea aplica teoria jungiană a sincronicității). Și foarte bine face, căci, procedând astfel, reușește să păstreze întregul farmec al oglindirii și al nesfârșitelor reflectări și schimbări de perspective care realmente cuceresc cititorul.

Abordând, cu ani în urmă, chiar dacă din alte unghiuri, realități culturale asemănătoare, Alexandru Ciorănescu sublinia, pe bună dreptate, faptul că literatura comparată, apărută în plină epocă romantică, s-a întemeiat pe două tendințe diferite: pe de o parte, una care crede în „unicitatea gândirii omenеști” și, prin urmare, a eventualei sale exprimări artistice (și care preferă să analizeze opera în sine), în vreme ce comparatismul, așa cum este el înțeles în ultimii ani, consideră opera ca fiind mai curând o transmisie ori un proces de transmisie și o examinează în devenirea ei. Prima tendință este un studiu static al literaturii, pe când cea de-a doua îi interpretează mereu aspectul dinamic; așa se întâmplă și în volumul Elisabetei Lăsconi, care, fascinată de literatura bună – clasică ori contemporană, română sau străină – și de jocul complicat al apropiierilor neîntâmplătoare, propune cititorului inedite grile de lectură ce dezvăluie, pe nesimțite, semnificații nebănuite ale (aparent) celor mai cunoscute texte. Inedită combinație între oglindă și lectură, acest volum al său ne face să recitim marile cărți cu un ochi mereu proaspăt, uitând toate clișeele criticii literare, pentru a descoperi, la capătul unui asemenea demers, marile adevăruri ale literaturii; și, nu o dată, pentru a înțelege câteva lucruri esențiale (și) despre noi înșine.

Elisabeta Lăsconi, *Cărți pereche în literatura română și universală*.
București, Editura Meronia, 2016.

„DEMITIZAREA” LUI EMINESCU?

O fără doar și poate provocatoare carte este cea prin care Lucian Boia își propune a analiza „facerea și desfacerea” mitului de care are parte „românul absolut”, Eminescu. Țelul d-sale e formulat din capul locului: „În ce mă privește, am revizitat, printr-o cercetare proprie, toate fazele esențiale ale transfigurării mitice a poetului, de la primele manifestări pînă la «destructurarea» care se petrece sub ochii noștri. Nu am reținut tot ce s-a spus și s-a scris despre Eminescu, ci doar ceea ce am considerat că, într-un fel sau altul, a înrîurit demersul mitologic”. Ceea ce nu precizează însă reputatul istoric este accepția pe care o dă conceptului de mit. Indică acesta ceva jenant, indezirabil, compromițător? Acceptînd mitul unui mare creator ne aflăm oare în eroare? Se pare că Lucian Boia înclină spre un asemenea răspuns. Dar să vedem mai întîi în ce constă discursul d-sale „demitizant”, întemeiat, să admitem, pe o remarcabilă investigație a materiei și pe unele concluzii, în plan istoric, anevoie de refuzat. L-am putea aprecia sub unghiul celor trei aspecte de căpetenie care-l articulează. Cel dintîi are în vedere falsurile, nu puține, care s-au insinuat în bibliografia temei eminesciene. Bunăoară preținsele texte ale poetului publicate de Octav Minar, într-adevăr înscrise „într-un registru de-a dreptul pervers”: „Necazul era că, nevăzîndu-le nimeni, nu se putea decide cu siguranță ce e adevărat și ce e fictiv”. Acest autor, cu un de altminteri mai vechi rău renume, a avut grijă a nu arăta nimănui manuscrisele pe care le-ar fi deținut, mistificînd astfel o seamă de împrejurări din biografia și din atitudinile poetului. Grav e faptul că în realitate avem a face cu un amestec de autografe inventate și autentice: „În asemenea situații, metoda științifică e clară: nu se acceptă nimic. Dar era greu de renunțat la partea prețioasă a informației; așa că mulți au căzut în capcană (inclusiv, mai tîrziu, G. Călinescu!)”. Mai departe însă o serie de observații ale lui Lucian Boia sînt mai puțin constrictive: „I. L. Caragiale și Iacob Negruzzi relatează în termeni frapant de asemănători prima lor întîlnire cu Eminescu; din clipa în care l-au văzut, mai înainte chiar de a fi schimbat o vorbă, și-au dat seama că se află în fața unei persoane ieșite din comun. Chiar așa să fi fost?”. Și dacă a fost chiar așa? Nu ne convinge nici reprobarea relatării făcute de Titu Maiorescu lui Ioan Alexandru Brătescu-Voinești asupra genezei *Luceafărului*, întrucît, dincolo de inadvertența cîtorva detalii privitoare la prezența lui Eminescu la ședințele Junimii și de rîndurile epistolare ale acestuia către Veronica Micle,

fondul „poveștii” e prea posibil să fi fost real. Anume explicabile lacune ale memoriei celor doi n-avem impresia că ar putea anula mărturia lor. Să ne îngăduim a acuza de rea credință fie pe Maiorescu, fie pe Brătescu-Voinești, fie pe amîndoi? La fel, *Amintirile de la „Junimea”* ale lui George Panu, chiar dacă pe ici pe colo dereglate faptic, nu par defel inautentice în spiritul lor. Iar relația dintre Ioan Russu-Șirianu și autorul *Luceafărului*, respinsă categoric de Lucian Boia, ar putea fi și ea repusă în discuție, grație unei „scurte însemnări” a poetului, menționate chiar de către istoric. Gesticulația respingerilor fără drept de apel nu pare, în situația dată, cea mai avantajoasă tactică...

Al doilea capitol al „demitizării” în cauză vizează (supra)evaluarea personalității lui Eminescu, înălțarea sa la un zenit al judecății valorice. Incontestabil, e dreptul moral al unui exeget a se confrunta persiflator inclusiv cu N. Iorga, G. Călinescu, M. Eliade, C. Noica, dar, repetăm, latura vulnerabilă a unei atari posturi o constituie absența unei precizări asupra noțiunii de mit la care aderă Lucian Boia. Ne îngăduim a semnală ceea ce ni se pare oricum drept o anume nemăsură în vorbele închinare de d-sa contribuției călinesciene: „Călinescu însă nu are scrupule de nici un fel. Odată cu el, veșnicia lui Eminescu nu mai pretinde demonstrație, se înțelege de la sine. Primirea făcută cărții a fost pe măsura forței și originalității ei. Nici un comentariu echilibrat. Pe de o parte, entuziasm deplin, neumbrit nici de cea mai mică rezervă, pe de altă parte, respingere totală, fără drept de apel. Așa se întîmplă, de regulă, cînd intrăm în mitologie”. La urma urmei, de ce nu și „entuziasm”, cînd avem a face cu, după G. Ibrăileanu, „monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu” sau, după Pompiliu Constantinescu, cu „Marele merit al d-lui Călinescu”, care „a construit un Eminescu viu și mai ales umanizat”? Și nu corespunde oare „comentariului echilibrat” reacția rezervată a lui E. Lovinescu, impregnată de o dispoziție maioreșciană? „Omul s-a născut uriaș și incomplet; intemporal, fără priză în realitate, în actualitate, cu un dezechilibru între materie și spirit, indiferent și absent, abstract, imens abstract, ars de pasiuni substanțiale, pendulînd între extreme (...) de o sexualitate neliniștitoare, caracteristică, de o inhibiție evidentă, de o refulare freudiană”. Reținerea față de Noica nu e nici ea satisfăcător susținută. Cum e să respingi *de plano* caracterizarea făcută lui Eminescu drept „om deplin al culturii românești”, dacă filosoful își relaxează, își subtilizează el însuși aserțiunea, așa cum admite Lucian Boia, citîndu-l: „Eminescu e exemplar nu fiindcă ar fi știut tot, ci fiindcă «a trăit cu suferința de a nu fi știut tot». În fața lui ne cuprinde rușinea. «E rușinea față de omul acesta și de rîvna lui; și e rușinea de a nu ști tot»”. Opinia, ce e drept entuziastă, a lui Mircea Eliade, emisă într-un context dureros, se vede amendată printr-o grimasă interogativă: „«Un singur lucru nu se mai poate întîmpla. Disparația poemelor lui Eminescu. Și, cît timp

va exista, undeva prin lume, un singur exemplar din poeziile lui Eminescu, identitatea neamului nostru este salvată». Nu e totuși prea mult? Eliade se agață de Eminescu, cu disperarea celui care și-a pierdut țara”. Megalomania începe cu adevărat de la Edgar Papu, inițiatorul întristătorului protocronism. Dacă Eliade recurgea la o apoteoză a *Luceafărului* în spațiul său național, Papu o proiectează, riscant la culme, într-o perspectivă universală. Sub condeiul acestui cărturar contaminat, se pare, de o analogie propagandistică ușor de sesizat, Eminescu „îi lasă în urmă pe toți poeții romantici prin *titanismul* său”, de asemenea „Eminescu nu este numai un romantic, ci se mai afirmă și ca unul din marii precursori ai «poeziei moderne»”. Mai susține Papu că „*Oda (în metru antic)* rămîne pe plan mondial poate prima piesă valoroasă a existențialismului”. Dispărînd la o vîrstă la care Dante, Shakespeare, Goethe se aflau abia la începuturile lor creatoare, superioritatea românului ar căpăta astfel un grad absolut. De data aceasta comentariul sarcastic al lui Lucian Boia e adecvat: „De aici, trecem ușor la superioritatea generală a României. România «dă exemplul unei țări mici, dar al unui spirit mare care a învins imposibilul. Este încununarea unei calități de totdeauna a poporului român». Să o numim «geniul Carapașilor»?”. Identic se arată bine ținute enormitățile acelui faimos gafeur care a fost George Munteanu, cel ce susținea transportat: „Sîntem o națiune eminamente sintetizatoare și – printre națiunile de aceeași structură – oferim lumii o ecuație inedită: sinteza aceasta e una a ființei întregi situată sub semnul unui «dor nemărginit»”. Adnotarea lui Lucian Boia: „«Beție de cuvinte», ar fi zis Maiorescu. E chiar mai rău: «beție de idei», genul de discurs care arată cît de tare a pervertit comunismul judecata românilor”.

A treia față a cercetării lui Lucian Boia o reprezintă înregistrarea suitei de comentarii asupra situației în context de care a avut parte Eminescu de-a lungul timpului, socotite drept „versiuni ale mitului”. Fenomen firesc în cazul oricărui mare creator, asimilat printr-o varietate de perspective, printr-o diacronie a înțelegerii sale oferite de diversitatea subiectelor critice și a ambianțelor culturale. Se percepe însă în subtext o, fie și vagă însă permanență, contrariedade a istoricului care ar fi fost se pare mai satisfăcut de o imagine unică, *ne varietur*. O nostalgie a unei figuri bătute-n cuie, a unui Eminescu „adevărat”: „Și totuși Eminescu nu e doar un mit. A existat, există încă și un Eminescu adevărat care abia se întrevide acoperit de imensa construcție mitologică al cărei prizonier a devenit”. Dar nu s-ar putea avea în vedere un lucru contrar, o „eliberare” a numeroaselor filoane, o actualizare a latențelor operei? „În cîțiva ani de zile, Eminescu devine însă, din deficitar la capitolul naționalism, marele profet al naționalismului românesc. Secretul acestei «schimbări la față» se află, pe de o parte, în manuscrisele ieșite la lumină, iar

pe de altă parte, în noul context ideologic”. Și nu era normal? Naționalismul lui Eminescu, vădit cu prisosință nu doar în *Scrisoarea a treia* și în *Doina*, ci și în opera sa publicistică pe care Lucian Boia o ocolește (de ce oare?), a găsit consonanțe cu o seamă de orientări literare și nu numai care s-au succedat în primul secol de postumitate a „poetului național”. Nu e nimic surprinzător. Nu e o anomalie, ci o desfășurare explicabilă a lucrurilor. A fost Eminescu „instrumentalizat” de sămănătorism? Însuși Lucian Boia recunoaște: „Eminescu se potrivea cu sămănătorismul atât prin puternica sa credință românească, cât și prin considerarea țărănimii drept singura clasă pozitivă a țării, lăsată în voia sorții de o clasă conducătoare «superpusă», înstrăinată, sau chiar de-a dreptul străină”. A dat dovadă Eminescu de o intensă nostalgie a trecutului, *recte* de un „reacționarism”? Este explicabil faptul că Aurel C. Popovici și l-a ales drept paradigmă? Lucian Boia aprobă: „Ca și Eminescu, (acesta) constată o nepotrivire între naționalism și democrație, și, ca și el, optează categoric în favoarea naționalismului și, inevitabil, în defavoarea democrației”. I-a detestat Eminescu pe „străini” în circumstanțele unei Româнии ce-și căuta cu înfrigurare drumul, de unde atracția pe care a înfățișat-o pentru un A. C. Cuza? Lucian Boia doar nuanțează: „Că Eminescu a fost antisemit, e greu de contestat. Ceea ce se poate spune, pentru a-i defini corect atitudinea, este că n-a avut o antipatie anume față de evrei, iar motivația lui nu prezintă nimic religios sau «rasial», ci e pur de ordin economic și politic”. L-au îndrăgit pe Luceafăr și legionarii? Era de așteptat. O carte, *Naționalismul lui Eminescu*, de un Paul Georgescu, apărută în 1940, cu o prefață a lui P. P. Panaitescu, pe atunci rector al Universității din București, arată, în duhul momentului, că „Eminescu îndeamnă la muncă și seriozitate, la mândrie și îndrjire, la credință și vitejie, cu un cuvânt la reînvierea fondului dacic, la trăirea simbolului dacic”. Însuși Mircea Eliade îl socotește, e chiar titlul unui articol al său din 1942, publicat într-o revistă din Lisabona, *Eminescu – poetul rasei românești*. Chiar și I. Negoițescu nu se dă în lături a-l caracteriza drept „proto-legionar”... Pe de altă parte, propagandiștii comuniști s-au străduit din răspuțeri a inversa imaginea naționalistă și paseistă a lui Eminescu, exploatând doar extrem de puține texte din opera sa, în frunte cu un fragment din *Împărat și proletar*. Acea perorație a celui din urmă, care aparent rima cu marxismul, deși concluzia din finalul poemului o contrazice flagrant. Ion Vitner inaugura perspectiva realist-socialistă asupra poetului: „În comparație cu restul operei lui, acest poem ne dă posibilitatea să măsurăm cât de puternic a viciat conservatorismul Junimii o conștiință care, la un moment dat, înclina să aparțină și să se dăruiască lumii exploataților, din care făcea parte în mod firesc prin condiția lui umană”. Activistul de partid N. Moraru, erijat în postura de critic, se rostea într-un limbaj și mai frust: „Burghezia și moșierimea au

fost izgonite de la putere. Dar rămîne actuală chemarea lui Eminescu la lupta împotriva asupritorilor, atît cît ei au mai rămas”. Întrucît dreptul la replică nu exista, „dictatura proletariatului” voia astfel să-l asocieze cu de-a sila și pe „poetul național” cortegiului preinșilor înaintași ai regimului abuziv. Vorba lui Lucian Boia: „Mai rău de atît nu putea fi”... Ce s-ar mai putea adăuga? Neapărat momentul contestatar al celebrului de-acum nr. 265 din 27 februarie 1998 al revistei *Dilema*, conceput la inițiativa lui Cezar Paul-Bădescu, care a retipărit „dosarul” cu pricina într-un volum, în anul următor. Repetăm ceea ce am scris mai demult. Dincolo de cîteva note de ireverență excesivă, de frondă juvenilă de prost gust, avem a face cu o probă de testare a valorii prin care au trecut mai toți marii scriitori. Un act extrem al opiniei în climat democratic și, foarte probabil, o erupție a conștiinței ieșite de puțină vreme dintr-o îndelungată epocă de cenzură și dirijism. De remarcat că e vorba de reacții cu caracter subliniat personal, fără efectul generalizator care ar putea reprezenta o radicală „revizuire”. O nișă a unor indispoziții subiective asumate. Lucian Boia îi acceptă pe „ferocii demolatori”, cum li s-a spus tinerilor respectivi, cu un tolerant surîs: „elevii fug cînd aud de Eminescu; este nu ignorat, ci urît de elevi. Acum, ce să zicem: cam exagerează și elevii!”. Gioconda a rămas ea însăși și după ce Marcel Duchamp i-a pus mustăți, nu-i așa?

Revenim la cheștiunea menționată la începutul prezentului comentariu. Lucian Boia se arată drept un adversar hotărît al noțiunii de mit, de vreme ce deploră, în astfel de termeni surprinzători, pînă și deceniul „călinescian” al anilor ‘30 în care, „principalul beneficiar” al „efervescentei critice”, Eminescu, ajunsese la o imagine substanțială: „Cu atît mai mult cu cît, în ce-l privește, totul era de făcut; acoperite de mitologie, viața și opera îi fuseseră tratate parțial și superficial. Marele șantier Eminescu abia acum avea să se deschidă. Acum se conturează «eminescologia» ca un cîmp de cercetare specific, s-ar putea spune aproape o «știință» de sine stătătoare”. Dar iată și o propoziție, să zicem, deviantă: „Mitul Eminescu este și o construcție, într-un fel necesară, izvorîta din complexele culturii românești”. Și atunci? Am constatat că, în linie generală, exegetul socotește mitul un soi de artificiu inoportun, un balast istoric ce se cuvine dat la o parte. Un conglomerat al falsului, al judecăților hiperbolice, al diversității de opinii cu o frecventă reverberație socio-politică. Aceasta e concepția pe care și-a clădit cercetarea cu temă eminesciană. Dar se cuvine o clarificare. Mai întîi de toate, mitul e altceva. E o viziune fabuloasă asupra originilor umanității în componentele sale majore, o expresie a spiritului creator, care, așa cum au precizat o sumă de prestigioși gînditori contemporani, între care ai noștri Lucian Blaga și Mircea Eliade, nu ține, după cum s-a crezut la un moment dat, de o „raționalitate” vetustă, de un vizionarism fosilizat. Unul dintre cercetătorii cei mai avizați ai subiectului,

istoricul german al religiilor Walter Friedrich Otto, afirmă peremptoriu: „Dar e demn de reținut că epoca noastră, condamnată pe de o parte la o tehnicizare fără scăpare, demonstrează pe de altă parte un respect enorm pentru mit, un respect complet inexistent la generațiile anterioare. Dacă pînă acum mitul era abordat doar critic și pentru a fi respins, astăzi el este ascultat. Sporesc tot mai mult acele voci care vor să recunoască, urmîndu-l pe Hölderlin, chiar și el descoperit de puțină vreme, un adevăr veșnic, care va implica cu necesitate orice proces științific”. Receptarea poeziei nu s-ar putea disocia de mit așa cum susține același: „Poezia se exprimă încă și astăzi mitic și va continua să o facă atîta timp cît va exista”. Iar Blaga, la rîndul său, scrie răsplat: „Născocesc motive mitice la fiecare pas, fiindcă fără de o gîndire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie”. Așadar cum l-am putea socoti pe Eminescu în identitatea sa esențială, altceva decît un mit? Cum l-am putea „demitiza”? Dincolo de înfățișările recepției operei în cauză asupra cărora se oprește Lucian Boia, avem a face și aici, precum în cazul oricărui mare poet, cu un mit ireductibil al insului creator însuși. Întrupare a ficțiunii lirice, „om de hîrtie” desprins din contingentele biografice și epocale. Acest mit posedă o naturală putere de radiație, exercitîndu-se asupra mediului istoric, dezvăluindu-și o stratificare, o complexitate exploatare felurită în felurite circumstanțe. Virtualitățile unui mit fiind practic nelimitate, abordarea critică sau ideologică sau de altă natură a unei creații nu poate fi nici ea limitată, redusă la o singularitate factice. E mai mult decît firesc ca în jurul oricărui mit să funcționeze un cult, și el cu etape diverse. De fapt Lucian Boia s-a străduit a demonta aspectele, de ordin istoric, ale cultului eminescian și nu ale mitului care l-a generat, cel de-al doilea aparținînd sferei valorilor estetice. D-sa săvîrșește o confuzie între mit și procesarea sa în episoadele cultului ce se desfășoară în jurul acestuia, nu o dată disparate, chiar divergente, imprecizabile. Dar dacă nu putem suprima mitul unui mare creator, înscris în natura sa, nu putem nici excomunica, sub toate fețele sale, cultul ce-l însoțește în chipul unei normalități. Elocvent, literaturile au cîte o figură tutelară, de sorginte mitică, precum Dante, Shakespeare, Goethe, Pușkin, repere nu ale unei imagini imuabile, ci ale misterioasei vitalități mitice, de factură pluriformă. Ce-ar putea însemna, prin urmare, „demitizarea” în cazul lor decît o operație conjuncturală, extrem de relativă în consecințele sale? Al nostru Eminescu ilustrează, pe tărîm autohton, o atare generoasă condiție inalienabilă a mitului celui egal cu însăși ființa creației sale.

Lucian Boia: *Mihai Eminescu. Românul absolut. Facerea și desfacerea unui mit*, Ed. Humanitas, 2015, 224 p.

POEMUL NOOCRATIC
SAU DESPRE MAREA SFĂRÂMARE

Titlul noii cărți a lui Liviu Ioan Stoiciu mă obligă la o reconsiderare a celor deja spuse despre cărțile lui precedente din perspectiva acestui *nous/noos* pe care îl ia ca titlu și îl și explică, după dicționar, în loc de moto – („NÓUS *s. n.* (fil.) rațiune, spirit. (< fr. *nous*); organul cunoașterii și contemplației, principiul inteligibil al sufletului, unde se produce extazul; noțiune care desemnează substanța de sine stătătoare, generatoare a mișcării, vieții, ordinii din lumea materială. [< gr. *nous* – spirit, rațiune, minte, inteligență]”) –, cu un soi de exasperare, ca și când ar arăta cu degetul o cheie de lectură pe care au ocolit-o comentariile de până acum ale criticilor.

Reluând câteva linii de lectură, să spun aici din nou că depistasem deja în *Poemul animal. Crepuscular* (2001) un soi de neliniște față în față cu lucrarea/lucrătura implacabilă a limbii. Istoria de echivoci a deja-rostitelor-întâmplărilor-ființei era parcursă cu un mecanism de bruiat locuri comune, dar și cu încăpățânarea, secret încântată de propriile performanțe expresive, de a propune o nouă ordine. Liviu Ioan Stoiciu simte acut „pericolul prăbușirii din interior”, diagnostic pus în urma unei îndelungi anamneze. Umoarea poemelor sale e bacoviană, dar paleta geme sub petele de culoare, scrâșnetul metafizic e policrom. Contrapunctarea viscerală a enervării creierului abandonat intemperiiilor veacului – mereu suspect și agonizant – e și ea firavă. În *Singurătate cu elefanți la Cantonul 248*, poetul introduce tema orfanității biografice, secondată de cea funciară, nevindicabilă, a poetului. Fire capricios inadptabilă, omul-fără-loc pe care îl adăpostește își descrie destinul „prăpăstios”, vinovat de tonurile sumbre răsfrânge asupra lumii. Consecvența, paradoxal, le îmblânzește, le netezește colții. Scriitorul înaintea în vârstă și în onoruri, deopotrivă, iar viața literară îi oferă, exasperant de des, motive de consternare. Portretul pe scurt pe care îl schițăm altădată era cam așa: LIS e *singuratecul* scufundat de bună voie în forfota zilei și a istoriei, *izolatul* căutând aglomerările umane cele mai pestrițe, *marginalizat* reușind să ocupe mereu un loc în față, în centru, *scepticul* fluturând albele flamuri ale lumilor ideale, ca un romantic târziu și proaspăt, deopotrivă, *morocănosul* în

stare de mari gesturi de prietenie și solidaritate, *nebunul* pe înțelepciunea căruia poți conta, *înțeleptul* cu nebunia căruia te poți alia. O dată cu *Pam-param-pam (Adjudu vechi)* (2006) iese la iveală o altă față. Nu mai puțin rebelă, nu mai senină, însă una oarecum împăcată, care, în fine, are un *loc*. Împroprietărită. La vârsta crepusculară, copilăria revine ca loc destinal și cauză a peregrinărilor succesive, iar LIS se lasă invadat de toate „madlenele”, fie ele și cu gust amarui. *Re-locuirea* „casei” (în sens de loc al originii) de altădată se petrece urmând scenariul unei stranii vânători, eurile trădate sunt *prăzi* ale re-memorării, dar și fantome bântuindu-l/hărțuindu-l pe cel de acum.

Nous mă duce, inevitabil și manipulatoriu, aș zice, cu gândul la Camil Petrescu. „Seria de gesturi și momente” ale trecutului îngăduie personajelor acestuia permutări și comutări sub imperiul unei „exigențe actuale”. Somnolând neproductiv în cazul celor „fără frunte”, aceste mărunțișuri își actualizează valențele, revin în actualitate și fondează prezentul la cei care depășesc „gândirea normală”, neadecvată, în scheme, pentru a accede la ceea ce Camil Petrescu numește „cunoaștere noosică”, singura cu memorie. Personalizarea este accentuată într-un proces dinamic de reconsiderare a timpului revolut. Poetul din Nous poate spune dimpreună cu eroul camilpetrescian că începe să vadă altfel, subiectivizarea – „ochii mei, prin care văd lumea, sunt, mai mult ca oricând, cum n-au fost niciodată, numai ai mei, și înapoia lor sunt eu, numai eu...” – atrăgând după sine o acuitate a ochiului deschis spre lume pe măsura celui întors înăuntru. „Personalitatea, spune Camil Petrescu, este o dedublare care e realizată prin depășirea eului biologic și printr-o eliberare interioară a noosului de interesul eului biologic, eliberare din subiectivitate care se traduce printr-o degajare în cunoaștere, în judecată și în comportare, față de crisparea oarbă cu care eurile biologice cunosc, judecă și se comportă” (Doctrina substanței). Autoanaliza e trează, netă și „netedă ca moartea”, adică ruptă de orice pre-judecăți și pre-concepte, imprevizibilă și adecvată concretului, cu acea atenție mărită care dă sens și forță afectivității. Remarc în volumul cel nou al lui LIS frecvența cuvintelor din familia gând-gândire, alături de înțeles, suflet, rău, moarte și coborâre. Pe această pantă descendentă, ochiul și mintea înregistrează, într-o calmă tonalitate epică, tablouri dintr-o existență, așezându-și instrumentarul într-o zonă neutră („am crescut / doar cu mine însumi, dezamăgit, supărat, trist, pierdut pe / o cale care n-are nici o legătură, / nu mă mai uit în urmă, nici în sus, să cer ajutor. / Merg la întâmplare, fără / gânduri de reabilitare a mea în fața propriilor ochi, nu / mai e nimic de făcut, am îmbătrânit / încetul cu încetul, am coborât sub mine însumi, sunt un sub”), a dezvrăjirilor, de unde poate fi promisă o ordine, iluzorie și crizică,

haosului: „Nu v-am zis, băi, ce / e mai important: azi am descoperit porțița de ieșire a / sufletului din corp, pe cuvânt de onoare...”; „s-a lăsat peste tot, ca o apă înghețată, iar / deznădejdea...”; „În ultima vreme am dat semne / alarmante de slăbiciune / și de împuținare. «Că tot ceea ce era sigur a devenit / îndoielnic»”.

Poemul care dă titlul volumului e mai degrabă abscons, ghem de ambiguități și valențe libere: „Înfășurată în pânză de umezeală, în / zeci de metri de pânză, mumie: mă sperii, cucoană, / nu te sufoci? [...] Sunt / pățită, stau pregătită, înfășurată în pânză, dată / cu mirosul – un vestigiul / al unei antichități de senzație, cu limbă de plasmă. Cu / simțire tainică. / Nous.” I-am păstrat doar sugestia *noosică*, fără a intra în hățișul sensurilor posibile. Rețin însă câteva scene din această perspectivă *sub*, neliniștitoare în ciuda măștii senine pe care o poartă. Iată una cu ceva din Sorescu, cel din *Ecuadorul și polii*: „Acum / sunt într-un plan pe care l-am părăsit, nu știu cum: / sunt eu și nu sunt. / Înțelegi starea mea mentală? / Fac experiențe pe propria-mi piele, trec prin mine / pentru a ajunge de la Dumnezeu la / lucruri... Mă așteaptă alte călătorii. Ți-am stricat o / seară care ar fi putut să fie plăcută, nu? / Te iubesc.” Și pentru LIS, verbul înseamnă „formidabilă / cădere în sine / cu captură de cosmos”, ca în *Nimic nu merită?*: „Pereți coșcoviți, vopsea cojită, piei / jupuite în jur – nimic nu / mai merită? Îmi tot dai întâlnire în acest loc și / iată ce rămâne în urma / noastră, suntem particule fenomenale care / se anihilează reciproc, / eliberând energie cu influențe nefaste – urmează marea / sfărâmare: unii se vor parfuma / cu scorțișoară, alții o vor mânca. Marea sfărâmare / a scorțișoarei? Râzi cu mâna / pe burtă, credeam că e vorba de cu totul / altceva, de ceva cosmic, / nu vii din Lumea Veche? Mi-ai pus gând rău? Tu, figură / golită pe dinlăuntru, / bonoacă, numai filtre, în care eu torn pe / furiș tot felul de licori de amor...”. Între *vedenii jucăușe* („Se întoarce din drum, închide și deschide / ochii, e adevărat, nu i se pare? Vaca paște pe malul / râului morții. – Ai uitat acolo vaca, în / buruieni, din copilărie, de la 11 ani? Nu mai ține / minte exact câți ani avea / atunci când a uitat-o, dar cum de și-a amintit tocmai / acum de vaca asta, la bătrânețe?”); „Se răsucesc în mormânt cartoful, / zice. Îl auzi? Ți / se răsucesc ție cuvântul cartof în creier la / această oră. E 4, lasă-mă să / dorm. Ah, / urâciunea pustiirii – când dormi”) și *vedenii macabre* („Stăteam / întins pe o masă rece, de piatră, la morgă, / gol, era curent, când am / auzit din ușă: îl vezi ce cuminte pare că e? Nici / n-ai bănuî că e plecat / pe lumea cealaltă să vadă cum e. După care am / perceput niște / plânsete și am simțit o mare părere de rău, ca un / sfredel în stomac — și am deschis / ochii”), „ni / se face lehamite, ni se pârjolește, mistuie, nimicește, / sufletul își ia adio de

la fiecare / și dispare în spatele unor geamuri murdare...” Când „viața omului este / jilavă”, iar „nălucile” și „lucurile necurate” își fac de cap, abia mai lăsând locul unor „mici licăriri”, devenit „cuib al / fricii”, poetul mai încearcă o firavă soluție: „Nu mai gândi în afară, / gândește înlăuntru – de o parte, moartea, de cealaltă parte... / Nu mai știi”, copleșitoare fiind vestea finală: „Vine frigul”.

Cred că *Nous* este unul dintre cele mai bune volume ale lui Liviu Ioan Stoiciu și unul de vârf în recuperarea stilului înalt al poeziei române de azi.

Liviu Ioan Stoiciu, *Nous*, Editura Limes, Florești-Cluj, 2015, 92 pag.

ȘTEFAN GĂITĂNARU

AL. PHILIPPIDE ȘI UMBRELE FOCULUI

La o lectură aprofundată, se pot deduce multiplele valențe creatoare ale poetului Al. A. Philippide: exercita prin inteligența afectivă controlul asupra expansiunilor imaginative (parnasienii eclipsau afectivitatea, subordonând-o structurilor rațiunii); explora abisurile existenței, proiectând mari idealuri, prin vis și contemplație, ca romanticii; pendula, însetat de absolut, între peisajul arhetipal, reintegrator, și cel contemporan al civilizației dezumanizante a marilor orașe, ceea ce amintește de expresioniști (minus patetismul tragic al acestora). Criticii au adăugat că asumarea, la nivelul limbajului, a poeticilor simbolist-expresioniste, ca procedeu de temperare a avântului romantic din trăirile proprii, i-au asigurat originalitatea și mobilitatea creatoare.

Unele dintre aceste circumscrieri sunt conștientizate de poetul însuși: „Revărsarea lirică, fără controlul inteligenței artistice (nu al rațiunii care este altceva și nu are nimic a face cu poezia) riscă să se împrăștie prea tare și să-și piardă tocmai din cauza aceasta puterea de pătrundere” (*Scrieri*, I, 1976, p. VII).

Cartea lui Mircea Bârsilă intitulată *Vârsta de Fier în lirica lui Al. Philippide* (Editura Tracus Arte, 2014) este o cercetare în care se întâlnesc mai multe provocări impuse de această structură polivalentă a poetului: echilibrul clasic, pesimismul romanticilor, damnarea expresionistă și, nu în ultimul rând, disponibilitatea dinamică a expresiei.

La nivelul unei caracterizări generale, expertiza critică scoate în evidență faptul că, deși a cochetat la început cu poezia modernistă, prin maturizarea rapidă, Al. Philippide a instituit prevalența mesajului jocurilor de limbaj. Poetul nu încalcă codurile limbii pentru a obține ornamente artistice. *Decus, -ōris* nu este în primul rând podoabă (*a decora*), ci ține de *decet* (de ceea ce se cuvine): decența de a nu tulbura mesajul. De aici aparența unei generoase accesibilități. Și totuși mesajul este invaziv prin profunzimea sa, prin rape-lul la sedimentele mito-poetice din evoluția civilizațiilor, ca factori pereni ce

potențază dimensiunile existenței actuale.

Mircea Bârsilă a identificat mitele esențiale din lirica lui Philippi-de și ambiția exegezei a fost de a oferi cititorului, mai puțin trecut prin labirintul mitografiei, o structură avizată de așteptare la lectură și decodările ilocuționare ale creatorului, reperabile în structura simbolurilor poetice.

Astfel de devoalări ale “cultismelor” din poezia philippidiană nu au ca efect diminuarea emoției, a estezei, în receptarea textului, ci dimpotrivă, produc o extensie, grație ocultării lor mistice în esența discursului poetic. Poetul călătorește cu nonșalanță în spațiu-timpul original, dar, în loc să facă paradă cu monadele gândirii ancestrale, își asumă distanța și le actualizează în contemporaneitate, înfășurându-le în straturile semantice pe care durata le-a dispus în sedimente.

Pentru identificarea specificului Vârstei de Fier, criticul face, în primul capitol al cărții, o analiză diacronică a vârstelor omenirii, în care își pune în valoare, pe lângă expertiza critică, formația sa de clasicist și pe cea de specialist în mitologie.

Sucesiunea vârstelor presupune o evoluție ciclică, întrucât Veacul de Aur (Kṛta-Yuga, Aurea aetas, Edenul primordial, Edenul pământesc...) este proiectat fie nostalgic, în trecut, fie în speranțele viitoare. El nu este o lume pierdută, deoarece „în textele orifice, în odele lui Pindar, în dialogurile lui Platon (*Omul politic, Legile, Republica, Cratilos...*), în scrierile unor filozofi eleați, dar și în unele scrieri satirice se găsesc aluzii și chiar referiri ferme la utopicele Vremuri de Aur, ce vor veni într-un viitor nu prea îndepărtat, când oamenii vor avea înțelepciunea de a renunța la toate relele ce caracterizează etapa de fier a existenței umane” (p. 6).

O astfel de proiecție constituie „nu numai o expresie esențială a setei umane de fericire, ci și embrionul întregii creații omenesti, în ambele ei aspecte, cel material și cel spiritual” (p. 7).

Evoluția ciclică, ce devansează legea decăderii continue (zei, titani, demoni, eroi, muritori), pare inspirată din doctrina indiană a alternanței (creație-distrugere-creație), în care își găsește un loc complementar și Pandora, trimisă, se pare, de Zeus, spre a contrabalansa principiul fecundității cu cel al distrugerii.

Pentru a edifica simbolul perfecțiunii existențiale (Vârsta de Aur), criticul are perseverența de a-l repera în sistemele fundamentale de referință: în filozofie și mitologie (Platon, Hesiod), ulterior Durkheim, Bergson; în literatură, ca topos-uri ale fericirii (Insulele fericirii, Câmpiile Eliseene, Arcadia, Paradisul terestru), la Pindar, Vergiliu, Hesiod, apoi Dante, Eminescu.

Conținutul spiritual al acestui simbol impune modalitățile explicitării lui. În primul rând, refugiul salvator dintr-o realitate opresivă; proiecția psihică a unui protest pasiv (soarele iluzoriu al oprimatului). În al doilea rând, acest topos mirific fiind tutelat de zei, refugiul presupune o sacralizare, un comportament religios, caracterizat în mod fundamental de vocația idealizatoare. Idealul vital însuși, au considerat filozofii, se naște din forța fabulatorie permanentă a spiritului uman. Dar, între religii, deși unii își imaginează bariade, nu sunt limite impasabile: paradisul terestru (Arcadia) a fost recreat ca Paradis ceresc în creștinism, prilej pentru transfigurarea poetică de a pune în lucrare tehnicile estetizante ale acestei topografii iluzorii (utopii). Cf. Dante, Eminescu.

Acest prim capitol, realizat atât de minuțios de Mircea Bârsilă, are, în esență, valoare contrastivă, pentru înțelegerea prin corelație a conceptului de Kali-Yuga (Vârsta de Fier), din capitolul al II-lea, „Prometeica Vârsta de Fier a omenirii”.

Oamenii, ca fii ai titanilor, sunt animați de instinctele solare ale acestora. Ne putem întreba dacă Prometeu dădea dovadă numai de generozitate, sau asociindu-se cu oamenii, deveniți posesori ai focului ceresc, urmărea să fie el însuși mai puternic în tendința de desacralizare, de revoltă, împotriva unei divinități inflexibile, care-l depersonaliza prin autoritatea ei supremă. De altfel, definiția lui, instituită prin analogie cu principiul descartian ulterior, este: „mă revolt, deci exist”. El nu se putea sustrage însă antagonismelor structurale propuse de mit: fratele lui era Epimeteu ce reprezenta regresul, privirea retro, introvertitul, iar Pandora, așa cum arată Jung (*Tipuri psihologice*, 1971, p. 196), fusese aleasă de acesta de soție, cum ai alege un giuvar de preț. În „Pandora” lui Goethe, ea își părăsește soțul căruia îi lasă pe una dintre fiice, Epimeleia (Grija), luând cu ea pe a doua, Elpore (Speranța). Gestul lui Prometeu, ca erou civilizator, în contextul relelor Pandorei, consta în a ajuta oamenii ca, grație focului, să se desprindă de animalitate și să dobândească, în același timp, o minimă independență față de forța divină, construindu-și, cum arăta Sofocle, propria civilizație, uitând de asocierea în revoltă cu binefăcătorul lor: „Având în el scânteie divină, omul a creat limba, scrierea, a înălțat locuințe, a inventat îmbrăcămintea și încălțăminte și i-a cinstit pe zei, construind palate, imagini divine, și aducându-le cu pietate, sacrificii” (p. 37).

O problemă sinuoasă este aceea a raportului dintre Zeus și Prometeu: putea fi Prometeu (cel care vedea lucrurile înainte de a se întâmpla) mai prevăzător decât Zeus sau acesta din urmă programase o înfruntare a omului cu sine însuși, în fața opțiunii între Bine și Rău, în tentativa de a-i asigura ascen-

siunea spre *homo faber*. De altfel, în accepția lui Philippide, generozitatea lui Prometeu fusese anulată de revolta mulțimii contra lui, pe care Titanul n-o prevăzuse.

De la eroul protestatar, civilizator (debut al prăbușirii credinței în zei) al lui Eschil, mediator între zei și oameni, unii autori (Lucian de Samosata și, mai apoi André Gide), l-au estetizat, ca actant în structuri narrative cvasicotidiene, demitizându-l.

Analizând „Dubla sancțiune”, criticul explorează vasta literatură a problemei și edifică tandemul Prometeu-Pandora ca principii structurante ale existenței umane, manifestate prin polarizarea *bine-rău*: Prometeu (generozitate/sacrificiu = bine; alungare = rău); Pandora (ispită = bine aparent; suferință = rău).

Vârstele omului repetă analogic vârstele omenirii și Philippide însuși marchează momentul în care a fost expus disimulării Pandorei, intrând el însuși sub semnul Vârstei de Fier: *Iar mai târziu, când viața m-a scuturat de vis / Cum un puternic vânt alungă norii, / O mână nevăzută în mine a deschis / Cutia cu păcate a Pandorei*.

Această delimitare, surprinsă de critic, printre multe alte considerații, pare să fi fost unul dintre factorii determinanți ai întregului demers.

Denumirile subcapitolelor următoare, cu un pronunțat caracter aplicativ, au conotații în consecință: *Un timp tot mai ostil; Tragedia peisajului; Orașul blestemat*.

Problema timpului se leagă indubitabil de pasajul diacronic al vârstelor, dar are rezonanță în timpul psihologic și social.

Raportat la Vârsta de Aur, timpul-evaziune apare nu ca sfârșierea sufletească mai mult sau mai puțin disperată a romanticilor, ci ca o călătorie necesară în care poetul, în echilibru cu sine, își regroupează ipostazele la cum-păna dintre Prometeu și Epimeteu, chiar dacă, uneori, se încurcă, filozofic, sensurile (ca în *Stanțe contrastante*). În timp ce proiecția paseistă a Vârstei de Aur pare asigurată de funcția fabulatorie, sublimantă, idealizantă a gândirii mitice (psiho-terapeuții au contrapus în balanță forța omului de a se sustrage opresiunii unui prezent mizer printr-o evadare în toposul paliativ al hedonismului infantil), reîntoarcerea ciclică (precum în concepția lui Hesiod) era de așteptat, pentru cei care se născuseră prea devreme sau prea târziu.

Prin decăderea în Vârsta de Fier asistăm la o diminuare dramatică a acestuia, ca trăsătură dominantă și definitorie a existenței (în *Aurea aetas* durată vieții îi apropia mai mult pe oameni de zei nemuritori). Speranțele oamenilor și dimensiunile idealurilor rămăseseră însă aceleași. De aici contradicția

insolvabilă între timpul psihic și cel obiectiv. Tema nu e nouă. Horațiu însuși, într-o sugestie epicureică, cerea programarea speranțelor în funcție de timp: *et spatio brevi spem longam reseces*. Refuzând sugestia epicureică și știind că, după moarte, oamenii rămân în amintirea altor oameni, Philippide se refugiază în propriile amintiri: *Durata mea de astăzi, cu anii tot mai scurți / Mă-ndeamnă-n amintire să fac mai lungi popasuri/ Și vremea n-o mai măsur cu clipe și cu ceasuri* (p. 59).

Philippide nu recurge la compromisul epicureic, pentru că, așa cum arăta G. Călinescu, „poetul era pentru un clasicism al substanțelor eterne, pentru acea poezie care, în forme înnoite, zboară mereu în jurul fundamentelor” (p. 55). Întrucât „*Prezentul cu scânteia lui nu poate / Să lumineze-abisurile toate / Și veșnicul amurg din noi*” se recurge la dilatarea timpului în amintire: „*Culesul amintirilor începe / Trecutul își întinde albastrele lui stepe*” (p. 55).

Cu lecturi profunde despre ideea de timp în literatură, criticul interpretează demersul philippidian ca o proiecție ciclică a experienței: „Cu alte cuvinte, rememorarea înseamnă, deopotrivă și imaginație și creație, de vreme ce amintirile selectate, redimensionate și chiar falsificate sunt ordonate în structuri semantice noi, impuse de scopul reactualizării lor sau de starea în care are loc starea aducerii aminte” (p. 60).

Așadar, timpul rămâne obsesia tematică cea mai profundă, deoarece proiectează termenul *ad quem*, provocând dramatica rezonanță psihică a existenței.

Mizând pe conotațiile neîntâmplătoare ale simbolurilor din titlurile volumelor de poezii (*Aur sterp, Stânci fulgerate, Visuri în vuietul vremii*), criticul Mircea Bârsilă surprinde, din multitudinea topografiilor lui Philippide, acea dimensiune tragică a peisajului în care se plasează eul liric în dispută cu ispitele Pandorei, în geografia Vârstei de Fier. Philippide nu pare marcat de acel *mal de siècle*, neavând patile romanticilor și nepozând funebru în recuzita simbolistă. Poeții lucizi – criticul îl compară cu Blaga (*Paradis în destrămare*) – trăiesc decalajul între eternitatea naturii și limitele condiției lor existențiale, contrapunând deseori peisajul idilic celui saturnian. Este, în fond, un exercițiu de detașare. Astfel, în poemul *Comentarii*, care începe cu versul *Am început să mă despart de mine*, se întâlnesc deopotrivă tabloul dezolant al toamnei (*Pe uliți umblă iar toamna leproasă...*) și versurile stenice *Cocorii trec departe pe lanuri de orez/ Și-o fată cu parfum de mirodenii,/ Cu cerul cald ascuns în dosul genii,/ Să-i poți privi în ochi ca pe-o fereastră/ Sufletul, apă albastră*.

Echilibrul se regăsește uneori în aceeași strofă: *Și plescăie mocirla zâr-*

lită-n unde grase/ Și tot mai mult și-ntinde cangrena peste șes;/ Iar vântul o dezmiardă cu foșnete duioase/ Și soarele-i frământă cu aur mâlul des.

Elementul dominant este constituit însă de alchimia saturnianului diabolic și criticul notează: „Se pot culege din poezia lui Philippide nenumărate imagini ce ilustrează demonizarea peisajului terestru, în dependența sa de un imaginar liric aservit în întregime esteticii urâtului” (p. 84).

Așa cum Pandora, simbol al distrugerii, se instituie în complementaritate cu mitul fecundității, poetul pune în jocul creației paradoxul biruinței inverse dintre Bine și Rău, explorând deopotrivă dimensiunile mitului și ale proiecției antimitice: „Dacă romanticii erau fascinați, în principiu, de cosmogonii și de misterul naturii, poetul modern este atras de viziunea destrămării paradisului terestru și a distrugerii universului fără mânie, într-o absurdă joacă diavolească” (p. 94).

În urma unor analize pe text pe care le face criticul, se ajunge la considerații sintetice: „Acest pastel (*O întâlnire ciudată*, subl. n.) trăiește la umbra esteticii urâtului, teren pe care originalitatea lui Philippide înflorește admirabil. În orizontul esteticii urâtului, peisajul philippidian dobândește aspecte speciale prin integrarea în realitate a unor imagini fantastice din categoria macabrului” (p. 102). Elementele de echilibru potențează de fiecare dată inteligența afectivă, așa încât, alături de infernul terestru, de nostalgia alienării, apar „o stare ambiguă de neliniște și bucurie” (p. 119), și uneori o tentativă a experienței tragicomice, chiar dacă „în poezia lui Philippide stridența tragicului nu este însoțită și de o stridență a comicului. Poetul nu are vocație ludică și nici nu se chinuiește să fie ludic” (p. 122).

Dacă în privința timpului ostil și a peisajului dominat de tragic mai puteau fi reperate în textele poetice zone depolarizate, de echilibru, peisajul urban se instituie în întregime sub semnul unei damnări iremediabile, întrucât „fantezia lui Philippide este dirijată adesea spre fantastic și macabru de conflictul metafizic cu iraționalul din inima lumii și de revolta înșelătoarelor daruri ale civilizației” (p. 127). Se pare că ispitele Pandorei se acutizaseră progresiv în Vârsta de fier (-beton) a civilizației moderne, mai ales prin efectele agresive ale fantasticului progres tehnic, care angajase într-un cor al aver-siunii „cu excepția futuriștilor, aproape pe toți poeții modernității” (p. 148). Alături de aceștia (Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren, Ștefan George, F.G. Lorca...), poetul pare devastat de sindromul alienant al neadaptării. Odată cu Verhaeren care scrisese *Orașe tentaculare* (1895) se revigorase tematic o modă poetică în care confortul existențial părea subminat de propriile resurse de progres. Atitudinile (pozele) hipebolizante ale damnării în absurditatea infer-

nului terestru confirmă înregimentarea în trendul epocii: „Orașul monstruos, orașul ciclop, orașul-labirint antrenează energiile imaginației lirice împotriva unor realități al căror demonism are un singur țel: subvenționarea absurdului. Fumul, zgura, flăcările, fierul, oțelul, acizii, furnalele, sondele care scormonesc în interzisă noapte sunt semne ale așa-zisului infern pe pământ” (p. 131).

Pentru a surprinde specificul fiorului liric philippidian, criticul apelează la corelații pe extreme: F.G. Lorca – *Poetul la New York*; Hölderlin și orașul montan Heidelberg.

Conceptele de bază ale metatextului critic reprezintă condensări ale unor analize cu multe inflexiuni intertextuale: tragedia destinului, degradarea conștiinței prin integrarea inconștientului, agresivitatea instanței tiranice, demonia civilizației moderne, blestem existențial, infernul terestru, strigăt existențial, expresia paroxistică a dilemelor tragice, dezlănțuirea nihilistă a imaginației, lugubrele aripi ale tăcerii, iadul acesta nou, pedepsirea simțurilor, structura labirintică infernală, putredul sărut...

Toate aceste semne ale unei tensiuni dramatice nu ies din cadrul prototipic al alienării existențiale, rezultate din proiecția dimensiunilor pe axa temporală: „Fantezia lui Philippide și produsele ei urâte exprimă, desigur, și un conflict indirect și irezolvabil cu timpul. În Vârsta de Fier, orașul este fructul malefic al timpului tehnologic, timp ajuns la o degradare calitativă maximă” (p. 141).

Spre deosebire de poezii damnării, Philippide are forța integrării tabloului urban modern în simbolurile tradiționale ale proiecției mitice, sub semnul unui original joc poetic: „Primitivismul perspectivei lirice are forța lirismului profetic, iar dezlănțuirea nihilistă a imaginației se revendică din activarea medievalismului structural al poetului și al straturilor adânci ale memoriei colective” (p. 136). Dar aceasta înseamnă o actualizare a modei poetice în fluxul diacronic și poate o circumscriere a autenticității trăirilor, nu o devansare a ei: „În principiu, Philippide utilizează un limbaj gata făcut și felurite teme de largă circulație, unele chiar învechite, dar, în același timp, are capacitatea (măiestria) de a obține, prin recontextualizarea acestora și, respectiv, prin introducerea unor elemente noi în structura temelor abordate, efecte imagistice și sensuri insolite” (p. 150).

Celelalte capitole ale cărții lui Mircea Bârsilă surprind complexitatea mesajului poetic philippidian, criticul reușind subsumarea altor aspecte la aceeași temă a Vârstei de Fier. Astfel, *Obsesia dublului* descrie pașii alterizării. De exemplu, manifestarea presentimentului morții, surprins în formulările lirice de ceremonial ale fiorului thanatic, prin care poetul: „își manifestă re-

volta împotriva unicității vieții și individualității monadice între pereții căreia ființa trebuie să îndure o insuportabilă frustrare”(p. 160). Motivul dublului este relevat prin referințele importante ale temei (G. de Nerval, Rimbaud, Husserl, Baudrillard, M. Guillaume...). El reflectă în același timp specificul cunoașterii poetice, prin reangajarea complementarității anulate a celor două modele ale cunoașterii: modelul informațional al lumii externe și modelul informațional al propriului eu. Prevalarea acestuia din urmă prin creativitatea artistică salvatoare, instituie jocul secund, cu poetul hipostaziat ca alter-ego. Tema nu este nouă. La Horațiu: *Non omnis moriar, /Multaque pars mei...*

În schimb, *Evadarea în imaginar* constituie o formă de eliberare a creatorului, în maniera călătoriilor romantice în vis și în spațiu, procedee de insolitare a existenței.

Mânat de o căutare hipertensivă a corelărilor, criticul își configurează și în acest capitol, și în următoarele (*Pactul cu diavolul, Izgonirea lui Prometeu, Fațete ale negației*), sisteme de referință fundamentale, ce trădează, fără îndoială, vocația sa didactică.

În aceeași notă sunt consemnate minuțios, pe parcursul întregii cărți, fațetele intertextuale ale creației philippidiene. Astfel, poezia *Comentarii* trimite la Esenin (p. 57). Alte trimiteri sunt la Hölderlin (p.65) ; “până aici textul lui Philippide este paralel cu cel al lui Ovidiu din *Metamorfoze*” (p. 88); “Philippide procedează la tratarea pe negativ a unei concepții esențiale în mitologia și în mistica creștină” (p. 93); “Poezia *Melancolia* – a lui Ludwig Tieck – ar putea să fie socotită, data fiind nocturnitatea imaginilor și orientarea lor conotativă menită a sugera un lugubru climat sufletesc, printre modelele literare ale lui Philippide” (p. 111); “Influențat de poeziile macabre ale lui Baudelaire (...) Philippide scrie ciudata poezie intitulată *Visul rău*” (p. 144); „Obsesivul motiv al zidului apare și în poemul *Zidul interior din Tokio*, de Paul Claudel” (p. 146); aversiunea în fața dezvoltărilor invazive ale progresului tehnic amintesc de E.A. Poe și de Whitman (p. 149); „Respectiva criză, ce amintește de versul *Je suis l'autre* a lui G. de Nerval și de afirmația lui Rimbaud, *Je est un autre*” (p. 153); “Nu este exclus ca experiențele turistico-fantastice ale lui Swedenborg să fi făcut parte dintre componentele din care este alcătuit modelul cultural al călătoriilor lui Philippide” (p. 167); poezia *Mumele* trimite la Goethe (p. 190) sau la *Māhābhārata* (p. 191); „Al. Philippide folosește secvențial, în mai multe poezii, anumite elemente fantastice ce gravitează în jurul temei faustice” (p. 201); “*Izgonirea lui Prometeu* de Al. Philippide amintește într-o mai mare măsură mai ales de minunata dramă *Prometeu descătușat* a lui Shelley” (p. 209)...

Existența și înțelegerea acestor corelații nu deturneză valoarea poetică și nu împieteză lectura. Acest lucru a fost subliniat într-un mod adecvat de criticul Nicolae Manolescu, iar Mircea Bârsilă, cunoscând legile persuasiunii din strategiile argumentative, nu explică el însuși ideea, ci apelează direct la argumentul de autoritate al criticului bucureștean. Poetul nu intră în jocul locului comun, ci inventează pseudo-alegorii: “întrucât nu-l interesează dezlegarea simbolurilor, ci echivocul lor. Acest alegorism întors este, fără îndoială, lucrul cel mai tulburător. Poezia devine lirică tocmai când părea a se risipi definitiv” (p. 53). De fapt, urmărindu-se felul în care Al. Philippide își recrează precursorii, actualizându-i, se poate spune că poetul oferă o adevărată lecție de intertextualitate în care țelul suprem este abandonul locului comun și nu al originalității. Sau, cum zic teoreticienii: “Mecanismul de funcționare a intertextului astfel manifestat este cu desăvârșire imprevizibil: mari salturi spațiale sau temporale, zigzaguri neașteptate, întoarceri îndărăt, noi salturi înainte – toate creând senzația unei permanente și inedite aventuri spirituale” (C. Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, 1981, p. 65).

Este, de fapt, o recitare, o reînțelegere și o recreere a lor din perspectiva omului modern: “Philippide însuși consideră că valoarea poeziei nu este garantată de raritatea temelor abordate, de noutatea lor sau de aspectul insolit al expresiei, ci de «tratarea cu mijloace originale a temelor mari, fundamentale, cum ar fi dragostea, prietenia, aspirația spre infinit»” (p. 238).

Coerența internă a cărții presupune câteva aspecte importante: corespondențele semantice dintre mitele universale și textul poetic philippidian; dezvoltările teoretice de mitografie comparată; identificarea acestora în temele majore ale poeziei. Ordinea nu este neapărat impusă de mecanismul intern al părților, întrucât corespondențele semantice au o disimilare aleatorie în text. Convergența lor se produce în dimensiunile unor finalități programate, în abordarea teoretică a temelor poetice, dar și în aplicații, unde polivalența criticului-poet, Mircea Bârsilă, excelează. Cartea, în ansamblu, amintește de alte texte similare, de *Poezie spaniolă* a lui Damaso Alonso sau de analogiile critice ale lui Paul Valéry. Ea se constituie într-un model în care locul criticii impresioniste este luat de critica științifică, prin adecvarea argumentată a interpretărilor la text, a textului la alte texte și a comentariului critic la știința riguroasă a literaturii.

Dacă acest poet „inconfortabil” n-a constituit pentru expertiza criticului o încercare, ci un prilej, cartea „Vârsta de Fier în lirica lui Al. Philippide” se instituie, prin valoarea ei, ca o provocare incitantă pentru multe generații de studenți.

LIANA GEHL

CINE EȘTI TU, THOMAS MERTON?

Tocmai mă așezasem să scriu articolul de față, când un anunț publicitar pe ecranul calculatorului mi-a atras atenția. Era reclama la o carte apărută cu câțiva ani în urmă și repropusă acum cu un *discount* irezistibil. Promitea să ne învețe „cum poți obține mărirea de salariu dorită, cum poți gestiona eficient o afacere, arta negocierii și multe altele”; ar fi suficient să citim pentru asta „romanul autobiografic” (?) *Cum să faci avere*, semnat de Donald Trump, magnat, om de afaceri și – mai recent – politician american.

Conjunctura, absolut fortuită, m-a surprins, m-a amuzat și m-a pus pe gânduri. Și vă spun imediat și de ce. În primul rând, urma să scriu tot despre un roman autobiografic. Apoi, autorul romanului crescuse, ca și Trump, în inima New York-ului. În ambele cazuri era vorba de scriitori prolifici, cu mare priză la public (deși e posibil – dar nu neapărat, date fiind vremurile amestecate în care trăim – ca publicul celor doi să difere întrucâtva). În fine, pe cei doi îi apropia, absolut involuntar, și un detaliu cronologic: Thomas Merton, autorul *Muntelui cu șapte trepte*¹ (carte care a stârnit un adevărat curent de opinie), își termina autobiografia în 1946, anul în care Donald Trump vedea lumina zilei.

Până aici asocierile. Vin acum disocierile, iar rolul lui Trump în acest discurs, după cum veți vedea, nu a fost decât acela de *captatio benevolentiae*. Căci dacă Trump vrea să ne învețe cum să facem bani, Merton ne spune răspicat că „până și un prost știe că nu ai nevoie de bani ca să fii fericit”. Spre deosebire de miliardarul american, fiu al unor înstăriți oameni de afaceri, Merton s-a născut într-o familie de artiști săraci – și sărac a rămas până la

1. Thomas Merton, *Muntele cu șapte trepte*, Editura ARCB, București 2015, 576 pag. Traducere de Francisca Băltăceanu și Monica Broșteanu după ediția originală *The Seven Storey Mountain*, Harcourt, Brace, New York 1948. Titlul romanului face aluzie la muntele Purgatoriului din *Divina comedie* a lui Dante.

sfârșitul vieții. Dacă pentru Trump tot ce atinge se transformă în bani, Merton în schimb, care la intrarea în mănăstire făcuse jurământ de sărăcie, nu a văzut nici măcar un șfanț de pe urma muncii sale, deși cele peste 70 de cărți pe care le-a scris s-au vândut în milioane de exemplare, fiind traduse pe întreg mapamondul. Și dacă Trump – candidat la alegerile prezidențiale din SUA pentru 2016 – a pătruns prin intermediul ecranelor până și în casele românilor, Merton este în schimb un autor de talie mondială care, aproape inexplicabil, rămâne încă relativ necunoscut¹ publicului românesc.

Născut în 1915 la Prades (un vechi sătuc francez din umbra Pirineilor, la granița cu Spania), Thomas Merton este fiul pictorului Owen Merton, neozelandez, și al lui Ruth Jenkins, americană; părinții se întâlniseră la Paris, unde amândoi fuseseră atrași de interese artistice. Primul Război Mondial, în plină desfășurare, silește tânăra familie să lase mult îndrăgita Franța și să se stabilească lângă bunicii materni, în Long Island (azi parte centrală a orașului New York). Primii ani – în care se naște și al doilea fiu, John Paul – sunt mai degrabă fericiți, deși familia se confruntă în permanență cu lipsa banilor. După un cancer dus pe picioare, Ruth moare; Thomas are șase ani, John Paul, trei. Tatăl îl lasă pe fiul cel mic în grija bunicilor și pornește cu cel mare într-un periplu artistic, pictând pe coasta de nord-est a Statelor Unite, în Bermuda, apoi iarăși în Pirineii francezi, de unde trece mai târziu în Anglia; aici își va afla sfârșitul, la zece ani după soția sa, răpus de aceeași boală. Adolescent, Merton studiază cu întreruperi în Franța și Anglia, călătorind prin Germania și Italia (într-o etapă ulterioară va face o scurtă vizită și în Cuba). Revenit în America, își încheie la prestigioasa Universitate Columbia din New York studiile începute la Cambridge și se apucă de un doctorat despre poetul William Blake. În paralel predă literatură engleză la Colegiul St Bonaventure din orașul Olean și trimite cu asiduitate articole, romane, nuvele și poezii pe la diverse reviste și edituri, visând să devină un mare scriitor. Din păcate, dacă eseurile îi sunt acceptate, încercările de beletristică sunt întâmpinate cu refuz.

Ne aflăm la mijlocul anilor '30 și până la acest moment Merton trecuse, succesiv, de la protestantismul vag definit al anilor de copilărie la o bravadă adolescentină marcată de agnosticism și comunism (care însă va sfârși prin a-l dezamăgi). Se va ancora în final, după o serie de acumulări, în spiritualitatea catolică. De remarcat că pasul decisiv spre convertire Merton l-a făcut în urma unei convorbiri cu un călugăr hindus (!) care, dintre toate titlurile de

¹ Dintre lucrările lui Thomas Merton s-au mai publicat în spațiul românesc două titluri: *Noi semințe ale contemplării*, Galaxia Gutenberg, 2009, și *Mistici creștini și maeștri Zen*, Humanitas, 2003-2004.

spiritualitate posibile și/sau disponibile, i-a recomandat *Imitațiunea lui Cristos* de Thomas à Kempis și *Confesiunile* Sfântului Augustin.

Acest traseu accidentat printre vârste, țări, culturi și religii constituie materia *Muntelui cu șapte trepte*. Scris inițial la cererea superiorilor, după intrarea în mănăstire, *Muntele* l-a propulsat instantaneu pe Merton în seria marilor autori ai secolului XX. Avea treizeci și trei de ani, dintre care douăzeci și șapte îi petrecuse în lume, iar ceilalți șase ca monah la abația trapistă *Our Lady of Gethsemani* din Kentucky. Editor al cărții a fost Robert Giroux, coleg mai mare din facultate, care avea să devină unul dintre cei mai proeminenți editori americani¹.

Giroux a citit cartea într-o noapte și a decis să o includă imediat în planul prestigioasei edituri Harcourt & Brace. Inițial, tirajul *Muntelui* fusese proiectat la cinci mii de exemplare, dar din octombrie 1948 (data primei ediții) și până în luna mai a anului următor, numărul cărților vândute trecuse de o sută de mii. Și nu puțini dintre cei care citiseră cartea luau acum drumul mănăstirilor, creând un adevărat fenomen.

Ce anume a determinat un succes atât de mare, atât în plan literar, cât și în plan religios? În prefața la cea de-a cincizecea ediție, Bob Giroux arată că a fost „mesajul potrivit la timpul potrivit”. Totuși, așa cum el însuși afirmă mai departe, atunci când spune că „o carte clasică este o carte care se tot retipărește”, succesul romanului nu a fost doar o conjunctură de timp și spațiu, căci puterea de fascinație a *Muntelui* continuă să atragă și astăzi, la aproape șaptezeci de ani de la prima sa apariție. Mai degrabă, succesul se datorează unei combinații de factori. Pe de o parte, este autenticitatea și căldura unei *vieți omenеști*, pe care Merton ne-o povestește cu detalii savuroase, în toată plinătatea – sau, dacă vreți, în toată goliciunea ei. Este, apoi, vastitatea culturală a eruditului pasionat de clasificări, a literatului crescut pe două continente, în acea perioadă unică de strălucire și efervescență care a fost lumea apuseană dintre Cele Două Războaie Mondiale. Și mai este – deloc neglijabilă – relatarea onestă și lucidă a unei experiențe spirituale, făcută de autor nu de la înălțimea staturii sale de monah, ci cu uimirea și candoarea unui copil – dar un copil al harului, har care l-a căutat pe când era căzut, și l-a ridicat.

Pentru călugărul Merton, sfințit preot la șase luni după publicarea *Muntelui*, acest succes a fost... *a mixed blessing*, cum spun americanii: o bucurie

¹ Printre cărțile îngrijite de Giroux în lunga sa carieră se numără T.S. Eliot, George Orwell și Virginia Woolf. Au debutat cu Giroux scriitori ca Jack Kerouac, Flannery O'Connor și Bernard Malamud, iar între cărțile editate de el se află nu mai puțin de șapte laureați ai premiului Nobel: T.S. Eliot, Isaac Bashevis Singer, Derek Walcott, Nadine Gordimer, Seamus Heaney, William Golding și Alexandr Soljenițin.

și un necaz totodată. Intrase la mănăstire la o vârstă matură, cu cea mai sinceră dorință de a lăsa totul în urmă. Fusese atras de spiritualitatea cisterciană tocmai pentru importanța ce se acordă aici tăcerii. Era o fire eminentemente contemplativă și cel mai mult și-ar fi dorit să poată fi singur cu Dumnezeuul său. Or succesul literar dobândit peste noapte îl priva de toate acestea: era asaltat de scrisori, și nu doar din partea unor simpli „fani”, ci de la nume „grele” ca Boris Pasternak, Daisetz Suzuki, Louis Massignon și Jacques Maritain, Czeslav Milosz, Abraham Joshua Heschel etc., etc. Mai mult: nu doar publicul său tot mai vast, ci înșiși superiorii săi – în ciuda reticenței lui – îi cereau insistenț să continue să scrie. Și el s-a supus, lăsând posterității volume întregi de istorie, spiritualitate, critică, poezie, corespondență, jurnale etc. etc.

A murit subit la 54 de ani, în urma unui accident prin electrocutare, în ziua de 10 decembrie 1968: se împlineau exact douăzeci și șapte de ani de când îmbrăcase haina monahală. Se afla la o conferință inter-religioasă în Bangkok, Thailanda, după ce călătorise prin India și Tibet, având întâlniri semnificative cu Dalai Lama și alte personalități marcante ale spiritualității orientale.

Toate acestea Merton le-a anticipat cumva, într-un mod mai degrabă visceral și nedeslușit, prin cuvintele cu care se încheie *Muntele*. „*Tot ce te va atinge – scrie el într-un Epilog care se distanțează net de vioiciunea altor pagini – te va arde, și-ți vei trage mâna înapoi de durere, până când te vei fi retras din toate. Atunci vei fi cu totul singur. (...) Toate lucrurile bune pe care alții le îndrăgesc, le doresc și le caută vor veni spre tine, dar numai ca ucigași, ca să te desprindă de lume și de ocupațiile ei. (...) Vei fi lăudat, și va fi ca o ardere pe rug. Vei fi iubit, și aceasta îți va ucide inima și te va alunga în pustiu.*

Și, după ce vei fi lăudat un pic și iubit un pic, îți voi lua toate darurile, toată iubirea și toată lauda, și vei fi cu totul uitat și părăsit, vei fi un nimic, ceva mort, lepădat. Iar în ziua aceea, vei începe să stăpânești singurătatea pe care o dorești de atâta vreme. Iar singurătatea ta va aduce un rod imens în sufletele unor oameni pe care nu-i vei vedea niciodată pe pământ.”

Personalitate complexă și controversată mai ales în unele medii catolice, activist social și totodată mare admirator al spiritualității orientale, Merton a fost învinuit că s-ar fi îndepărtat de ortodoxia învățaturii creștine și că ar fi adoptat în ultima parte a vieții practici zen sau budiste. O judecată prea sumară pentru călugărul apreciat și citat de patru papi la rând (Ioan al XXIII-lea, Paul al VI-lea, Ioan Paul al II-lea și Papa Francisc), pentru intelectualul fin care admira profund Părinții Deșertului, pentru căutătorul onest și pasionat al

unui dialog inter-religios fără sincretisme sau compromisuri, ca și pentru gigantul care este autorul *Muntelui*. În lipsa unei apărări întemeiate ce nu își are locul în aceste câteva rânduri, ca simplu drept la replică voi cita doar o frază din *New Seeds of Contemplation* (1962), frază ce rezumă întregul periplu, uman, spiritual și cultural deopotrivă, al scriitorului. „Contemplativul – spune Merton – este cel care a găsit ceea ce toți oamenii, într-un fel sau altul, caută.”

Thomas Merton, *Muntele cu șapte trepte*, Editura ARCB, București 2015, 576 pag. Traducere de Francisca Băltăceanu și Monica Broșteanu după ediția originală *The Seven Storey Mountain*, Harcourt, Brace, New York 1948.

NICOLETA DABIJA

LA CE NE MAI TREBUIE INUTILUL?

Eo întrebare licită, nu?, măcar pentru cei puțini care și-o mai adresează uneori. Într-o civilizație aproape înecată de criză, în care găfăim alergând de dimineața până seara după cele utile, ne mai dorim poate câte o răsuflare fără rost, de dragul respirației? Sunt întrucâtva sceptică. Pentru că încerc să gândesc logic. Cineva scrie o carte despre utilitatea inutilului¹. Câteva zeci, sute, posibil mii de oameni o citesc. Dar cine o cumpără și o citește? Nu cumva tocmai cel căruia ideea din titlu îi surâde? Nu cumva cel care tânjește după inutil în aglomerarea zilnică de obiecte? Cel abandonat utilului și care are impresia că în el stă tot binele lumii va deschide o astfel de carte? Ba bine că nu. Întrucât inutilul nu trebuie să existe, iar când îl vede îmbrățișat de careva, disprețul îi ajunge ca singură emoție.

Și așadar, când scrii o carte despre inutilitate ce șanse poți avea să convingi de binele ei pe cel care nici măcar nu-i recunoaște existența? Se pot găsi, fără îndoială răspunsuri, dar cam fără vlagă, arbitrare. E posibil, de exemplu, ca eu să scriu o cronică în favoarea inutilității și, dintre cititorii mei obișnuți, să se găsească câțiva, doi, trei (dar tot la fel de bine poate să nu se aleagă niciunul), sclavii utilității, care după lectură își vor pune întrebarea dacă inutilitatea nu ar putea ocupa cel puțin 1% din viața lor. La fel, inutilul se poate preda la un curs despre Aristotel, care considera că filosofia este arta practică de dragul cunoașterii, nu în folosul a ceva. Sămânța inutilului s-ar putea prinde în solul mental al vreunui tânăr în formare. Chiar și cu riscul de a fi clasat curând de către ceilalți ca visător, neadaptat, om de nimic.

Un optimism ascuns își scoate cornițele ca să depună mărturie că nu e totul pierdut. În primul rând, vor exista mereu câțiva „mohicani” care vor mai crede în actul gratuit. În al doilea rând, în cursul unei existențe, e aproape imposibil să ne imaginăm un om fidel sută la sută utilității, fără un moment de cădere în inutilitate, ca într-o depresie scurtă, eliminată curând de vâjnoasa

materialitate a lucrurilor, fără o clipă de nebunie, fie și cedând prin a cumpăra un lucru „de nimic”, un tablou, care va sfârși peste vreun an aruncat la coșul de gunoi, strivit, cum ar fi, de propria inutilitate.

E greu de închipuit o ființă umană care toată viața să nu fi admirat un apus de soare, să nu fi mirosit cu generozitate un crin, să nu-și fi lăsat privirea să zburde printre ramurile înflorite ale copacilor primăvara, și astfel să nu fi căzut un minut în „capcana” inutilității. O va face poate când se va îndrăgosti prima oară. Iar dacă nu se va putea opri din fuga după bani și avere la maturitate, când are copii de crescut, se va opri în intervalul unei crize existențiale făcute spre 50 de ani. Ce am făcut pentru sufletul meu, se va întreba (sper eu) omul acela? Dar răspunsul va fi foarte departe de a fi mulțumitor. Și atunci, acel cineva va „înnebuni” și va iubi inutilitatea. Va învăța cum să piardă vremea, va reuși să se mai îndrăgostească o dată, va pleca într-o vacanță de unul singur, sau de ce nu?, va dormi și va visa liniștit.

Totuși, problema adevărată nu e dispariția inutilității din societatea actuală. Ea subzistă în noi ori în afara noastră, și-și face loc într-o ipostază ori alta. Ceea ce roade mai adânc este că inutilul nu mai are utilitate, că nu ne mai trebuie, pentru că nu mai reușim să distingem între două feluri de utilitate, așa cum ajungem să nu ne mai gândim că omul nu e numai trup, ci și suflet. Inutilul servește bunăstării celui de-al doilea. Și tocmai de acest folos nemăsurabil, dar deopotrivă incomensurabil, uităm tot mai des și mai grav. Inutilul util nu face însă altceva decât să crească umanitatea din noi. Utilitatea inutilului, scrie Nuccio Ordine, în cartea cu același titlu, este tot ceea ce ne ajută să devenim mai buni. Calității nu i se poate însă pune rigla sub ochi, ca să ne dăm seama cât ne ridică ea temperatura sufletului. Mai mult, privind lumea din perspectiva inutilului, putem detecta nefolosul adevărat, care este de fapt al celor utile. Dar cine nu distinge între două inutilități și două utilități, nu va înțelege vreodată că lumea se poate vedea și în culori.

Suntem, din păcate, sugrumați de noua imagine a reușitei în viață, care e aceea a individului ce câștigă mult, ce ajunge într-o funcție mai bine situată social etc. Efortul de a fi, deși în sine deasupra oricărei proprietăți, e cu atât mai greu de făcut. E nevoie poate de o structură aparte, e necesar poate să fi primit o educație solidă în spiritul valorilor, ori, pur și simplu, experiențe personale să te întoarcă la cele ce contează. Pare o luptă dificilă și de unul singur? Ei bine, nu e chiar așa. Filosofia, literatura, arta deschid ușile multor „prietenii”. Și nu e vorba nici măcar de a-ți orienta privirea spre trecut ca să scapi de tentațiile materialiste ale prezentului. E vorba de a-ți lua drept călăuză valorile dintotdeauna și de a nu cădea victima „modeli” unui timp istoric.

Nu știu cât argumentele mele, exersate aici în cuvinte fără fapte, au vreo putere de convingere. Mă tem că nici nu mi-am propus să conving pe cineva, ci numai să limpezesc oarecum o problemă actuală, care mă neliniștește profund. Chiar dacă, din fericire, mă consider în afara pericolului de plonjare în materialism. Mă gândesc și la voi, cititorii, mai ales acum la final, când voi ceda spațiul cuvântului unor spirite importante ale istoriei occidentale. „Martorii” sunt puși laolaltă de Nuccio Ordine, adineauri amintit. Împotriva pretenției actuale că cel care nu are nu există, că știința fără profit e inutilă, exagerată și nefericită, o lume fără literatură, scria Llosa, e o lume fără dorință, fără idealuri, o lume a automatelor, lipsită de ceea ce îl face om pe om. Mult înapoi în timp, poetul Ovidiu spunea că nu există nimic mai util decât artele inutile. Montaigne refuza însăși inutilitatea, considerând că tot ce există are un rost și o utilitate. Visătorul Leopardi credea că într-un secol al utilitarismului, a atrage atenția asupra inutilității devine o chestiune capitală. Mult mai drastic, Théophile Gautier considera urât tot ce este util, iar utilitatea o „latrină”. Căci pentru un poet, faptul că primul vers rimează cu al doilea constituie cea mai profundă utilitate, chiar dacă nu servește la nimic. Baudelaire numește omul util, hidos. Garcia Lorca consideră o imprudență să trăiești fără poezie și nebunie. Eugène Ionesco vede utilul ca o greutate ce cade inutil în om. Pentru Italo Calvino esențial e numai ceea ce e gratuit. Și lista ar putea continua, și în carte, și în mintea fiecăruia. Nu vreau să concluzionez cumva, dar nu pot încheia fără credința personală că cea mai teribilă prăpastie pentru ființa umană dată Cezarului este dezumanizarea. Iar o dată căzut din tine, nu mai ești niciunde!

1 Cartea de la care pornesc aici este „L’Utilité de L’Inutile”, a italianului Nuccio Ordine, cu o traducere în franceză de Luc Hersant și Patrick Hersant, Paris, Les Belles Lettres 2014.

FLORIN TOMA

ADMINISTRATORI DE VEDENII

Închipuiți-vă că suntem în existența nepotrivită. Adică, nu noi suntem cei cărora li se cuvine privilegiul de a fi în lumină. Sau, altfel spus, nu ne aflăm în viața chiar cea care ne trebuie. Drept care, avem nevoie de o călăuză. De un povățuitor și, totodată, îndrumător, adică un vizionar care să ne arate drumul. Adevărat. Pentru că adevăratul drum pe care merg oamenii – în fapt, la origine, niște îngeri cu aripi jumulite – este zborul. Avântul în plutare. Apare însă un impediment: aripile noastre n-au mai fost folosite de multă vreme și sunt fie în ruină, fie deteriorate. Prin urmare, cineva, același, adică acel călăuzitor e obligat ori să ne făurească altele, ori să ni le îndrepte, să ni le corijeze. După care, să ni le depoziteze în grădină. În Marea Grădină înaripată...

Depanatorul de aripi

Constantin Blendea este un iscusit reparator al zborului. În grad de maestru. Un meseriaș de geniu, care a deprins de undeva, de sus, din țăriile Cerului, meșteșugul de a construi aripi și de a le pune la orice. Chiar și lumii. Sau oricui. Adică exact ceea ce remarca, odată, Dan Hăulică: magia suprapunere unei fotograme unice, dezghiocate cândva de Paul Eluard din căușul imageriei lumii sale personale – „*les oiseaux qui maintenant veulent de leurs propres ombres*”, păsările care zboară acum cu propriile lor umbre – devine, de fapt, preocuparea de căpătâi a pictorului nostru. Înghesuirea lumii, prin eforturi demiurgice, în dimensiunile unei aripi. În potențialitatea zborului fără umbră. Fiindcă ea, umbra, nu mai este pandantul fizic și optic al luminii. Complementaritatea ei este anulată, deoarece e preschimbată în supliment de lumină. Aflat tot timpul în vedere. La fel ca în faimosul eseu al lui Daniel Arasse – în care ni se demonstrează și suntem umiliți pentru că, deși avem ochii deschiși, noi nu vedem cum trebuie un tablou și ne scapă o sumedenie

de detalii ce pot schimba nu doar o viziune sau o mentalitate, ci și o taxonomie sau, mai grav, o istorie – tot astfel, ține să ne atragă atenția Blendea, lumina și umbra nu se află în raport de adversitate, ci de continuitate. Derivă una din alta. Premonitoriu, fiindcă anticipează zborul, elanul. Aici, poate că filiația sa paternală, pe itinerariul căreia întâlnim repere ale artei plutirii în imponderabil, dacă ar fi să ne gândim doar la Vasile Blendea sau Constantin Brâncuși, i-a impus, în mod sigur cu severitate, gena precumpănitoare a zborului. Un zbor însă nu întotdeauna reușit (o sugestie la fel de tânguioasă, de tristă ca și „*Pietă*”, de pildă, o evocă tabloul „*Zbor întrerupt*”, datat 1982... dar pe această direcție se poate glosa *ad infinitum*!).

Apoi, se mai face un pas și se ajunge, invariabil, la culoare. Care are aceleași efecte expresive ca și plastica formelor. Cu rezonanțe consistente în conștiința critică. Vasile Drăguț remarcă, în monografia din 1987, dedicată pictorului, o indiscutabilă „*vibrație coloristică*”, dar care, deși uneori este intensă, rămâne subordonată stării de echilibru al compozițiilor. Cum ar veni, aripa lui Blendea nu numai că sugerează, dar și vibrează în policromie. Observația lui Vasile Drăguț este prefătată însă de expertiza magistrului Petru Comarnescu, care, cu două decenii înainte, descoperă la expoziția de debut de la Galeria Onești (azi, Orizont) a „*tânărului Blendea*”, „*o mare finețe coloristică și o gingășie de nuanțe, însoțite de știința de a folosi tonalități predominante, cu variațiuni adiacente*”. Ceea ce îl determină pe exigentul clasic al criticii de artă românești să conchidă că „*vom avea un mare pictor*”.

Pentru ca acum, în zilele noastre, când are de partea sa avantajul că opera lui Constantin Blendea s-a rotunjit, s-a împlinit, admiratorul să se lase vrăjit, printre atâtea altele, de albastrul magic – sau, cum spunea cineva: „*albastrul, pentru care poți să tânjești și să mori, precum romanticii*”. Iar alăturarea acestuia cu oranjul dezlănțuit ne aduce aminte de același Paul Eluard, cu a sa faimoasă formulă oximoronică: „*La Terre est bleue comme une orange*”. Și chiar așa s-ar putea spune, fiindcă pentru Blendea, ca și pentru faimosul poetul suprarealist (pe numele său adevărat, Eugène Emile Paul Grindel!), Pământul este albastru ca o naramză. Ori, să vorbim despre albul eclatant. Câte oare nu s-ar putea spune despre albul borțos al lui Blendea?! Că ordonează spațiul în fiecare secundă a privirii, că fagurizează devălmășia, astfel încât aripa înghite toată lumina, ținând loc chiar și umbrei sau că acest alb sintactic limpezește volumetric perspectiva, fără ca autorul să recurgă la vreun subterfugiu de „*trompeur*”.

Tuturor acestor referințe – sigur, absolut necesare – li se adaugă, într-o succesiune cât se poate de firească, alte și alte energii ce-i dinamizează artis-

tului puterea creatoare. De la pulsațiile simbolice patrimoniale și exasperările htonice, la intimismul să-i spunem recreativ, ori vitalismul indus, mai demult, de experiența contactului cu imensitatea spirituală a Italiei; după aceea, „*Obiectele în dialog*” sau nesfârșitul șir de naturi statice în care se odihnesc cele mai banale, dar prețioase, detalii de viață, o cană, o sticlă, o ulcică, o rază de lumină, câteva mere, un buchet de imortele ori, să nu uităm portretele de țărani, în compoziția structurală a căroră ghicim radiații htonice deloc surprinzătoare – sunt, de fapt, metaforice învăluiri ce construiesc universul intim, propriu, la care a visat dintotdeauna copilul plecat de lângă părinți și adoptat din grădă pruncie.

Colecția de instrumente înaripate a lui Constantin Blendea – așezată în ordine, parcă pe invizibile rasteluri colorate – ne alină, fără îndoială, o parte din suferința provocată de netrebnicia de a nu ne mai putea desprinde de țărână, așa cum va fi fost *înaintea imemorialei odinioare de altădată*, în *ante-illo tempore*. Important e să ne știm protejați: că avem alături de noi un agitator al zborului. Un nemuritor meșter de vise și, la un caz de ceva, reparator de aripi.

Grădinăreasa

Nu au o istorie de care să le atârni. Nu există precedent de gâtul căruia să le spânzuri. Nu au viitor, nu au trecut, nu au timp. În plus (sau în minus, mai exact!), nu au consistență terestră. Poți să stai o mie de ani în fața lor și n-ai cum să le simți în dreptul picioarelor. Sunt *incălcabile*(!). De fapt, grădini zburătoare. Plutesc în aer la fel ca parfumurile lor (pe care însă doar le ghicești!). Și se rotesc în jurul privitorului, precum un „*merry-go-round*” multicolor. Care nu ne ametește defel, ci ni se topește, printr-un vârtej nebun, printr-un fantastic vortex poesc, în străfunzimile ochiului central. Singurul nostru organ de culoare osmică(!).

Da, există la **Mirela Trăistaru** un fel de vitalism al eresului, o vânoșenie dolofană a străveziului. Suveranitate *poncificală* a iluzoriului. Un capital de privire *sinestezitantă*, cu o distribuție variabilă în concept. Ea este când rece, euclidiană (geometrie în spațiu a visului!), arhitectural-contractuală, neprihănită cu zăpis, când incendiară, paranoid-scrutătoare, metaforizantă, ba chiar luxurioasă (armonia detaliilor vegetale emană uneori o concupiscentă serenă!). Și cu ea, cu privirea, așa oscilantă cum e, artista își face treaba în liniște și siguranță.

Știți însă când se sparg și își pierd consistența eterică grădinile gră-

dinăresei Mirela Trăistaru? În ce moment ele se dezumflă dramatic, cad ca proastele în țărână și, prin urmare, devin inabil de terestre? Într-un singur caz: atunci când artista introduce discret un bilețel epic, necesarmente roz (c-așa sunt damele, mai sensibile prin naturelul lor simțitor!), în cutia poștală a văzduhului. Ca de pildă, când o pânză de mari dimensiuni înfățișează un înger blond, în rochie roșie și cu aripi de aceeași culoare, ce trece trist prin fața unui tablou uriaș cu o grădină. De pe marginile căruia se scurg firișoare, normal, de sânge. Din nefericire (aceeași ca și a dudușii înaripate!), compoziția pare o izbutit de artificială *dramă cu camelii*. Ori, mai tragic, portretul Clavdiei Chauchat scoasă din planul forestier (cu „Zauberberg” pe fundal!) și internată într-un sanatoriu exotic de umori vegetale. Al cărui cel mai strălucit „Vameș” este nimeni altul decât Henri Rousseau. Numai că la acesta, acolo, în „*Pădurea tropicală cu maimuțe*” sau când „*Jaguarul atacă un cal*”, epicul nu este o simplă snoavă, ci o veritabilă epopee. *Sapienti sat dictum est...*

De aceea, Mirelei Trăistaru trebuie să se întoarcă la baștina ei artistică. Ei îi stă bine doar în zbor. Grădinile ei suspendate de nicăieri se dovedesc, acolo sus, mai reale decât viziunile rătăcite în junglă ale Vameșului. Sunt mai aproape de înălțimea noastră. Ele fac parte, poate, din tărâmul pe care-l visăm tot timpul.

În aceasta constă, de fapt, câștigul artistei în pariul ei cu verosimilul: a reușit să inventeze fără să facă scenografie. A gândit „*pe lângă*”, cum spunea Einstein. A readus Paradisul la etajul inițial, adică intangibil și l-a repus în drepturile sale. Primul dintre acestea fiind, firește, că el nu poate fi călcat niciodată. Decât de către noi, visătorii cu ochii larg închiși, imaginându-ne grădinile în care am vrea să ne naștem.

NICOLAE PRELIPCEANU

APRILIE, DIMINEAȚA

Mihai Ispirescu mărturisește că n-ar fi crezut, în 1980, când scria piesa cu titlul de mai sus, că ea va fi vreodată jucată la Cotroceni, acolo unde a avut loc spectacolul din 23 martie a.c. Sigur, autorul sugerează motivele politice pentru care o asemenea piesă n-ar fi putut să fie jucată acolo, într-un fief comunist. Dacă m-ar întreba pe mine, i-aș spune că nici nu era de dorit să se joace acolo un asemenea spectacol, nu din alt motiv decât că scena este absolut nepotrivită, că lipsesc luminile, ștăngile și multe altele, printre care, nu în ultimul rând, adevăratele culise.

Las la o parte că piesa era cam de nejucat pe orice scenă în vremea *comisiilor ideologice* care supervizau toate spectacolele de teatru, pandant al cenzurii poreclite *direcția presei*, care se ocupau cu ciuntirea textelor din ziare și reviste, proză, poezie, articole literare (de cele politice nu mai vorbim, multe erau semnate chiar de primul scriitor al țării, vezi *magistralele cuvântări*) sau pur și simplu culturale. Și cu toate acestea a fost jucată, în urma unor mari operații de cenzură, opt ani după scrierea sa, în regia lui Dan Micu și avându-i ca protagoniști pe Horațiu Mălăele și Mircea Diaconu, tot la Teatrul Nottara ca și azi, numai că atunci acest teatru își mai putea folosi sala, ceea ce, acum, îi este interzis de o hotărâre apărută după catastrofa de la clubul Colectiv. De data asta, piesa nu a mai fost cenzurată, n-a mai vizionat nici un tovarăș, nici o comisie ideologică spectacolul regizat de Diana Lupescu și jucat de Mihai Marinescu și Lucian Ghimiși, în rolurile celor amintiți mai sus, plus Dan Clucinschi, Ada Navrot și Raluca Tița.

Drama personajelor din piesa lui Mihai Ispirescu, pentru că, deși e comedie, piesa e, de fapt, o dramă, și încă una foarte acută, rezultă din balanșul între realitate și ficțiune. Sau, cum ar fi spus, cam tot pe vremea aceea, celebrul Bulă: „nu văd ce-aud”. Dar nu vă grăbiți să presupuneți, nu e vorba de ficțiunea literară, dramatică, în cazul nostru, dimpotrivă, ci de ficțiunea

statistică, atât de obișnuită în comunism, unde – dacă își mai amintește cineva – una era recolta la radio și alta la televiziune, sau în ziarele de partid (că altele nici nu existau). Scriitorul face chiar aluzie, e drept, destul de rapid, la *indicația prețioasă* de a se mări numărul de locuitori ai României, pe care Ceaușescu a dat-o, cred, prin 1966, toamna, printr-un decret care interzicea, sub amenințarea unor pedepse severe, orice întrerupere de sarcină. Vorba ceea: *țării cât mai mulți copii*. E drept, se folosea mai des *țării cât mai mult cărbune*, sau oțel sau mai știu eu ce alt produs industrial, dar formula de mai sus se cam subînțelegea, cel puțin din 1966 încoace și până în 1989. Rezultatul acelei relități: moartea a mii și mii de femei care încercau să scape de vreo sarcină nedorită prin metode tradiționale, ajutate de babe sau moașe improvizate. Se și vorbește despre necesitatea ca din cele șaisprezece milioane să rezulte, de fapt, douăzeci și două, adică exact atâta cât raportau statisticile românești în ultimii ani ai regimului comunist. Ceaușescu nu-l citise pe Cioran (că nu părea să aibă acest obicei burghez), totuși visa o țară cu o populație, sigur, nu chiar cât a Chinei, dar măcar ceva mai aproape de aceea a altor țări, mari, europene.

Piesa este, pe dinafară, o comedie, ba chiar, în această regie, și îmi imaginez că și-n cealaltă, de acum aproape treizeci de ani, o comedie bufă. Actorii, recte personajele fac tot felul de mișcări comice, se prăbușesc și se ridică mai ceva decât celebrul Hopa-Mitică din alte vremuri, replicile sunt rostite dinadins ca să trezească veselia spectatorilor care, azi, pot să se distreze în voie. Spun că azi se pot distra în voie, pentru că, acum treizeci de ani, nici râsul n-ar fi fost bine văzut la aceste replici, multe în limba de lemn a epocii. Ne aflăm, așadar, într-un birou de statistică, unde șeful îl chestionează pe subalternul Stroescu despre un alt angajat, în care, pasămite, ar mai subzista și un alt personaj decât el însuși, acela de până atunci, Georgescu numit Nenăscutul. (Vezi Nichita Stănescu, *Miza pe nenăscuți*.) Așa află că Stroescu a pus undeva, într-o statistică, un personaj fictiv, unul singur, iar acesta s-a conformat și a venit să afle dacă merită sau nu să trăiești. Dintr-un foc două gloanțe interzise în regimul comunist: statistica falsificată („cum, *toarăși*, la noi?...”) și îndoiala cuiva, fie și un *nenăscut* cum e cel despre care vorbim, că ar merita să te naști, firește tot în acel regim, că doar era proiectat să fie veșnic. De-aici, vă dați seama, o situație demnă de cel mai autentic teatru al absurdului, atâta doar că e vorba de absurdul comunist. Bietul Georgescu e prăbușește în chinuri și zvârcoliri când nenăscutul se semnalează (căci uneori doarme sau, oricum, nu se face simțit și Georgescu poate fi el însuși). Ei, dar aici se deschide și un alt orizont de așteptare: *aha, în regimul nostru, toarăși*,

nu poți fi tot timpul tu însuși, trebuie să te prefaci! Mă rog, nici textul și nici regia nu ne spun explicit că trebuie să te prefaci, dar e de toată evidența că dedublarea era o condiție sine qua non a supraviețuirii cât de cât omenești în *socialismul victorios* (sic). Al treilea punct pentru care autorul trebuia nu numai cenzurat, dar și întrebat de *toarăși, ce ați vrut să spuneți, tovarășu'* (că apelativul *toarășu'* fi fost prea familiar și nu era cazul). Și mai e un punct pentru care o cenzură comunistă ca aceea de la noi ar fi putut interzice spectacolul, dacă ar fi înțeles aluzia: la un moment dat al acțiunii, personajele pozitive, ca să zic așa, Georgescu și secretara Cristina care, însă, până atunci, făcea figură (cel puțin în acest spectacol) ea însăși de cenzor securistic, deci cele două personaje care se iubesc sincer încearcă să fugă (la Vama Veche, *avant la Vama Veche* de azi), dar fuga lor nu reușește, mâna lungă a biroului de statistic (dar noi înțelegem că e a *revoluției*, adică a Securității) îi înhață și îi șantajează astfel încât ei trebuie să se întoarcă. Deci nici evadarea din sistem nu e posibilă. Păi cum adică, parcă aud argumentele comisiei ideologice, pline de *toarăși* juști și *toarășe* juste, vrea cineva să evadeze din realitatea noastră socialistă, cel mai drept regim din lume? Uite că am uitat epitetele ornate care i se agățau în coadă regimului, mă tem că erau altele decât acesta, drept... Și, nu în ultimul rând, biroul șefului Berzea are o singură fereastră, situată sus, sub tavan, dar și aceasta are în față un zid, în spatele căruia, se bănuiește, e primăvară, au înflorit pomii. Care nu se văd, însă. Ne aflăm deci într-o lume perfect închisă, dotată doar cu o iluzie de deschidere.

O sugestie de absurd pur este, de fapt, și apariția secretarei și rolul ei amenințător față de șeful George Eufrosin Berzea și de subalternul său Constantin Stroescu; în momentele când era vorba de ceva ce o interesa, aceasta apărea, așa, fără să fie chemată și cu o mină manințătoare. Cât despre personajul parodic - nu că celelalte n-ar fi, dar acesta e din cale-afară de parodic - Aspasia, cea care se tot mărita și-și înmormânta soții, chemată de șef să fie măritată cu Georgescu, pentru a-l supraveghea pe *Nenăscut*, aceasta este adevărata securistă. E, desigur nemărturisită (ca și cum ar fi fost mulți gata mărturisiți, înainte de apariția CNSAS-ului). Acest personaj și rolul său mi se pare, totuși, cam schematic, amintind chiar până la un punct de un scheci de televiziune, jucat, dacă nu mă înșel, de Toma Caragiu și Mircea Diaconu. Prezint scuze pentru că am uitat cine era Aspasia lor. Sigur, aici rolul e altul, acolo ambii erau niște celibatari timizi, aici Aspasia e antrenată în meciul cu bărbații, un fel de guard al biroului de statistică, introdus de câte ori e nevoie și supus șefului nu numai din servilism, ci și în virtutea relațiilor amoroase, ilicite și anterioare momentelor la care asistăm.

Toată această atmosferă poate duce cu gândul la piesele lui Teodor Mazilu, *Aprilie, dimineața* chiar face parte dintr-o serie apropiată de *Proștii sub clar de Lună* ș.c.l., fără a fi copii (cu accent pe o) ale acestora, dimpotrivă, păstrându-și originalitatea. Care rezultă din introducerea absurdului, rezultat desigur din realitatea falsificării statisticilor, dar și dincolo de abordarea realist a acestei ficțiuni care erau statisticile comuniste. Iar pe cei care citeau poezie atunci, Nenăscutul lui Mihai Ispirescu evocă grațioasele versuri ale lui Nichita Stănescu, încă în viață când a fost scrisă piesa: „...aud cum nenăscuții câini pe nenăscuții prunci îi latră.” (citată din memorie, deci, probabil, imperfect).

Spectacolul e spumos, cred însă că multă spumă s-a uscat pe scena de la Cotroceni, unde mișcările le erau limitate actorilor, cu toții bine în rol, îi mai menționez o dată ca să-i rețineți: Mihai Marinescu (un George Constantin tânăr, cel puțin ca figură, deocamdată, dar *ressemblance oblige...*), Lucian Ghimiși, Dan Clucinski, Ada Navrot și Raluca Țița. Poate că pe alte scene, care vor găzdui acest spectacol, spectacolul va fi și mai aproape de ceea ce au sperat regizoarea Diana Lupescu și echipa sa.

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

CĂRȚI NOI

Micelii solare, de Simona-Grazia Dima, Editura Tracus Arte, 2014, 244 p.

Ce regrete și ce speranțe poate avea o poetă de cursă lungă, fostă studentă remarcabilă, șefă de promoție națională, care a optat însă spre împlinirea unei vocații, nu spre o implicită (aproape) carieră universitară? Ce resorturi determină acea destrămare în „efuziuni fără obiect” despre care vorbea Radu G. Țeposu în vremea începuturilor poetice ale Simonei-Grazia Dima? De unde soarele ascuns în aceste micelii ce par atât de fragile, dar se dovedesc a fi indispensabile vieții? Într-o carte de eseuri care pare, inițial, a fi închinată poeziei (Cuvinte de întâmpinare: Ion Pop și Magda Cârneci; postfață: Marius Vasileanu), autoarea ne face un dar – o confesiune despre ceva ce se află dincolo chiar și de Poezie. Căutarea a ceea ce nu are limită. Și, de aceea, nu poate fi numit, ci numai aproximat, contemplat, învăluit și dezvăluit. Cuvântul este deopotrivă „portal și lacăt”. Se poate vorbi despre „cel îmbrăcat în spațiu”? Despre „legea naturală a revelației Sinelui”? Căutătorul se regăsește și în poemele mistice ale lui al-Hallâğ sau Kavafis, și în viața unui bătrân de pe lângă Orăștioara, Moș Bogdan Pătru, păzitor al Soarelui de andezit, dar și în proza lui Ionel Pop, un emul al lui Sadoveanu, ale cărui pagini de un „ezoterism inedit” au determinat-o pe Simona-Grazia Dima să îndepărteze negura uitării de pe fragmente ca acestea, în care: „relatarea lui Bartimeu ni-l înfățișează urcând singur pe munte, să asculte cântecul unei păsări numite scățiaș (despre care se zicea că are cuibul atât de sus încât nimeni nu i-l putea zări), dorindu-și să vadă acel intangibil cuib și puii din el, serviți de părintele zburător cu o muscă, și, deodată, desprinzându-se de corp și urcând până acolo de-adevărat (dar, cu știință de prozator, autorul îl pune să se întrebe dacă nu e cumva un vis). «Nici nu pășeam; alunecam; nici nu alunecam; mă ridicam ca o mărgea de aer, printr-o apă lină și clară. N-am ferit nicio cetină a bradului stufos și nici n-am atins-o. Treceam printre ele? Treceam prin ele? S-a rărit în

jurul meu cetina, am răzbit deasupra; sub mine, ca un câmp cu ierburi uriașe, pădurea – deasupra nu cer și soare, ci un gol imens, nemărginit, simțit. N-aveam trup și mâini cu care aș fi putut mângâia capul scățiașului. Stătea tot pe creanga lui, îi vedeam acum și creștetul negru. Eram nu lângă el, ci oarecum împrejurul lui, îl cuprindeam în ceea ce eram (nu știu ce eram!)» (p. 272-273, din volumul *Văpaia*)”.

Blândețe și văpaie – dorul de intangibil este perpetuu, de vreme ce te-a atins cândva.

Erotico-Apocaliptica. Poeme din Templul Tatălui. Metapoeem în hipertext, de Elena Dulgheru, Editura OPT, 2015, 240 p.

Cum cinematografia s-a născut abia după ce arta începuse să se secularizeze, era firesc să apară, în răspăr, și tendința opusă. Fină cunoscătoare a scriiturii cinematografice tarkovskiene, Elena Dulgheru își situează noua ei carte de poeme, cea de-a doua, într-un spațiu cultural cu margini fluctuante, dar tutelat de filmul *Nostalghia*: „Fiecare cititor își va avea propriul deliciu în a descoperi câte ceva (...), va recunoaște mitologeme și fragmente de amintiri culturale, pe care le va recompune după simțirea sa proprie, în virtutea «fluxului de afinități electivă» în care va fi angrenat.

De undeva de departe, însă, veghează asupra acestui volum *Nostalghia* lui Andrei Tarkovski. Indirect, dar esențial, cartea răspunde lipsurilor existențiale majore, enunțate tragic în film și rezolvate formal (adică non-narativ și iconic) în tabloul alegoric final: o mandală a relației organice restaurate dintre om, cosmos și Dumnezeu, imagine iconică a *Dumnezeului-casă-a-omului*. Fără a avea filiații directe cu opera marelui cineast și urmîndu-și propriile premise poetice, *Erotico-Apocaliptica* dă viață, într-un fel, acestei mandale”.

Al. Cistelean, cel care semnează o substanțială prefață, vede în acest volum „un imn cu desfășurare arhitecturală și cu suflu devoțional și participativ”. Amintind – cum altfel?! – de *Cântarea Cântărilor*, un fragment al acestui imn sună așa (*Postarea* 22): „Cele două mari iubiri ale prințesei/ Învîrtindu-i trupul spre Soare-Răsare și spre Soare-Răsare/ în același timp/ și spre Soare-năuntru/ năvalnic,/ În cel mai veritabil sărut al adîncimilor Tale./ Deznoadă inima acestei fecioare/ cu boabele Tale de grîu/ Și inima inimii, cu broboanele Tale de lapte:/ În ele își va găsi vindecarea!/ Scald-o în Mahrama Chipului Tău/ Și apoi scaldă-Ți Mahrama în mătăsoasele vintre/ ale fetei acesteia/ Nemistuit mistuindu-o/ Căci numai Tu/ și numai Tu/ poți împlini de-a pururi Misterul/ Rugului nears dintre două ape/ Dintre două focuri/ Dintre o

apă și-un foc și-un granit/ Dintre labiile și atriile și circumvoluțiile delicate/ ale prințesei/ Aruncînd-o în labiile și atriile și circumvoluțiile delicate/ ale cerului/ din palmele Tale/ din brațele Tale/ din preasfintele Tale ventricule,/ ce ventilează apele cerului/ și apele mici ale fecioarei,/ Din scumpul Tău pahar de Graal/ Mahrama Chipului Tău absorbindu-l,/ Mahrama Chipului Tău/ Mahrama Chipului Tău” (*Prințesa și nemistuita Mahramă*). Poemele din volum sunt prezentate elogios de Christian Crăciun – care surprinde ipostaza autoarei ca „iconar anonim”. Nazaria Buga evidențiază dorul de lumea „transparențelor imposibile”, iar Florin Caragiu pune în termeni matematici setea de Absolut: „Erosul contemplării își desfășoară asimptotele spre priveliștea unei apocalipse a inimii”.

Volumul include desene ale autoarei.

Prin Bucureștiul magic, de Viorel Dianu, Editura Tracus Arte, 2015, 226 p.

Literatura reprezintă agoniseala de-o viață a prozatorului Viorel Dianu (n. 16 iunie 1944). Povestirile localizate în Bucureștiul care numai magic nu pare multora/majorității consonează cu alte titluri ale aceluiași autor: *Bucurați-vă și vă veseliți* (2004), *Cântarea Patriarhului* (2009), *O, ce lume minunată!* (2013), *Fantezii iluminate* (2013). Rutina săptămânală a bucureșteanului Silvestru Adam și a soției sale, Fana, are ca piatră unghiulară slujba de duminică de la Patriarhie (ori, ocazional, de la Cașin, că e mai aproape de Târgul de carte!) – și de aici totul decurge nu mai feeric, miraculos, ci cumva mai lin, mai împăcat, mai puțin sumbru sau... mizerabilist. Mici bucurii, huzureli înduioșătoare sau cochetării aproape adolescente ale personajului sunt legate ba de propria sa candidatură independentă, nedată în vileag nici chiar soției, la alegerile prezidențiale (în epoca idilei dintre Hanibal Tătaru și Selenă Curdea, înaintea venirii ca președinte a lui Hans Kloss), ba de o bancnotă de cinci lei, care nu se lasă nicicum exilată din portofelul lui, chiar dacă în câteva rânduri face cumpărături și, mai ales, fapte de milostenie cu ea, ba de o țărancă venită să vândă rădăcină de *vlagă* (aceea care „întreamează organele” și apoi le bucură pe doamne, chiar și pe o colegă de liceu cu care Silvestru Adam nu se mai văzuse de vreo 50 și ceva de ani). Miraculosul se insinuează aproape firesc, pe căi diferite, venit prin cărți – dăruite, primite, scrise, publicate, expuse în librării, la Cărturești Carusel ori la Romexpo –, prin nepotul Mihai, prin foștii elevi ai soților Adam, ajunși parlamentari (dar rămași totuși oameni!) și prin ceea ce face legătura între cărți și oameni: cu-

vintele, dintre care Viorel Dianu le alege cu osârdie pe cele mai uitate, așa cum vinurile uitate pe raft capătă o savoare aparte – broșură „încopciată”, candidați scoși „din căciulă”, „scrutând paginile finale”, „o chită pentru medicamente”, „cădea chinopasta”, „mai adăstai”, „cârnați la topor”, „strelice”, „zăvelci”, „jărăgaiul”, „ștergar cu alesătură”. Autorul știe însă uneori să lase deoparte arhaismele, regionalismele ș.a.m.d. și să revină la babilonia prezentului, abil orchestrată de sus: „Nu știai ce manevră mai pregătește Hanibal Tătaru. Han Tătaru, cum îi ziceau unii, sau Bal Tătaru, cum îi ziceau alții, de la Baal, numele zeului babilonian, omologul lui Belzebut”. Ultima parte a cărții o constituie povestirile din *Cișmigiū forever*, republicate după aproape zece ani.

Pradă nedormitelor nopți, de Adi Cristi, Editura 24:ORE, Iași, 2015, 114 p.

„Hercules continua să se războiască cu zeii/ de altădată/ sosiți pe rând la marginea Oceanului/ cu fel de fel de povești/ care mai de care mai demne de o nouă muncă/ de o nouă luptă, de o nouă victorie.// Pe când stăteam noi la povești/ numai ce apare Hera, strigându-i dintre stânci:/ – Hercule, pelhivanule (*sic!*), vezi că te invadează refugiații/ și o dată cu ei regele statului islamic!/ – Taci, destrăbălato! Nu te-am liniștit încă?/ Ce-mi pasă mie de teroriștii tăi,/ eu mă văd acum cu un vechi prieten/ care mă cântă în poemele sale!/ Așa că, zât de aici, războinica ciumii!”. Ar fi două cacofonii în exact o sută unu cuvinte. Mai spre Oceanul Atlantic, mai depărțișor de „limba română care este patria noastră”, de la Nichita citire, pare-se că totul se vede altfel. Mai ales atunci când, mai ceva decât faimosul Torre de Hercules, din patrimoniul umanității pare a face parte în primul rând femeia, muza, paradigmă mereu schimbătoare a perfecțiunii: „Mi-ai arătat perfecțiunea/ și atunci am înțeles/ de ce în oglindă/ acea străină/ tulburătoare de sensuri/ nu era decât/ partea ta de adevăr,/ frumoasa mea desăvârșire”. Titlurile celor două grupaje de poeme sunt extrem de sprintare, induse de jurnalismul care s-a instaurat cu arme și bagaje în viața noastră: *Teroriștii sunt printre noi*, *Frumoasă nebunie cu sânii scoși la licitație*, *Spovedanie cu centura de siguranță pusă*, *Ceasurile*, *băncile și vacile elvețiene*.

Proza 21, revistă literară și de arte vizuale. Cu acest titlu/subtitlu, Clubul de Proză al filialei USR București a lansat o nouă publicație, la sfârșit de martie. Că asta e o perioadă proprie lansărilor de reviste literare, o dovedește, între altele, însăși *Viața Românească*, lansată acum 110 ani, la Iași, tot în luna mărtisorului.

Președintele filialei, Aurel Maria Baros, director fondator, scrie în editorial, ce și cum vede el & echipa sa (Marius Miheș, Emil Lungeanu, redactori asociați) **Proza 21** la început de drum: “Domeniu al creației *in progress*. Domeniu al autoplastiei, în cadrul căruia proza românească de astăzi să-și traseze mai ferm înaintarea iar autorii, propriul portret. Domeniu critic în egală măsură. Domeniu-nexus, în definitiv. Pentru că anulează distanțele spațiale, de limbă, de abordare naratologică sau stilistică și, mai departe încă, distanțele dintre scriitură și alte forme de exprimare artistică.”

Sună foarte ambițios, să recunoaștem – “anulează distanțele spațiale, de limbă”. Adică, ar întreba un firoscos, va scăpa proza românească de mereu invocatul handicap al limbii marginale? Cum așa? Răspunsul nu poate fi decât unul singur: prin valoarea excepțională a textelor publicate. Păi, asta nu s-a făcut și până acum?!

AMB ne dumirește sec, fără fițe: ”Extremul contemporan se desfășoară, știm, multiform. Și îl dorim, de-a lungul numerelor revistei, panoramic. Începem cu prozatorii din București, Cluj, Constanța. *Bump mapping*-ul ne interesează în mod deosebit. Vizăm de aseme-

nea spațiul creativ global în optica scriitorilor români din Australia, Canada, Elveția. Explorăm dinamica nodală a traducerii. Promovarea literaturii române în străinătate/ a literaturii străine în română este una dintre liniile noastre de forță.”

Mai promițător nici că se poate! Adică da, același AMB conchide:

“Deschidem, interstițial, perspectiva, prezentând autori ‘mutanți’ de astăzi sau care, în secolul al XX-lea deja, stricău jocurile locului comun. Solicităm argumentări și incizii critice precise. Și, în sfârșit, dăm cuvântul prozei emergente.”

În cuprinsul numărului 1 – de citit cap-coadă, parol ! - semnează Alexandru Ecovoiu, Constantin Arcu, Ioan Groșan, Ion Lazu, Nicolae Stan, Răzvan Petrescu, Ștefan Dumitriu. Sub rubrica “Prozatori de astăzi. *Mutanții*”, Aurel Maria Baros ne surprinde cu prima parte a unui studiu dedicat lui Mario Bellatin, scriitor de limbă spaniolă care, fiindcă “îi vine să rădă de realismul magic”, caută “o altă modalitate de a spune lucrurile”. La secțiunea *Bump-mapping* scriu Dora Pavel, Liviu Lungu, Radu Țuculescu. Gheorghe Iova e prezent la *Autoplastie* cu, se-nțelege, Gheorghe Iova. AMB revine, cu un comentariu la Costache Olăreanu, sub rubrica *Cei care strică jocurile*. Altă rubrică, *Spațiul global*, e secțiunea externilor Anamaria Beligan (Australia), Constantin Stoiciu (Canada), Marius Daniel Popescu (Elveția). Traduceri din Varujan Vosganian și Volodimir Danylenko întâlnim la secțiunea *Transdinaric*. Un atractiv documentar semnează Robert Ianovici Pânzaru cu

titlul *Cotele scriitorilor favoriți. Un Nobel feminin*. Sub sigla GPS se produc, cu cronici literare, Marius Miheț și Andreea Răsuceanu, iar Marina Popescu reprezintă, mai încolo, *proza tânără*. Finalul vizual aparține artistului plastic Manfred Szilagy.

De pus în orice bibliotecă, format carte, 197 pagini, ținută foto/tipo/grafică cumpătat-austeră, cu deschideri textual-vizuale atent operate, în gust exersat la surse europene, *Proza 21* este o apariție pe cât de surprinzătoare, pe atât de – foarte important ! – necesară în peisajul literelor de azi. Scurt spus, o oglindă clară a nivelului inter/continental atins, prin ce are mai valoros, epica noastră de azi.

În fine, dacă tot a avut inițiativa lansării în martie, nu-mi rămâne decât să-i urez *Prozei 21* o existență la fel de durabil fertilă precum a *Vieții Românești*! În ce mă privește, aștept cu interes numărul 2.

MARIAN DRĂGHICI

O publicație omagială: Paveldaniștii. Editarea ei se datorează prozatorului Aurel Podaru, consătean cu marele rapsod al Câmpiei Ardealului, Pavel Dan (1907-1937), fapt cu care s-a mândrit totdeauna și care i-a inspirat notabile acțiuni de omagiere. A fost mahnit că opera lui Pavel Dan, unul dintre cei mai valoroși prozatori ardeleni, care completează triada Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu nu este cunoscută nici pe meleagurile natale, nu figurează în programele școlare de gimnaziu sau liceu, și s-a gândit să contribuie, pe cât i-a stat în putință la o mai dreaptă prețuire a auto-

rului *Urcăneștilor*. La fel ca Pavel Dan, a fost elevul poetului și profesorului Teodor Murășan, care a întemeiat la Turda cenaclul „Pavel Dan”. Ascultând, apoi la Cluj o prelegere a profesorului Ion Vlad, despre nuvela *Înmormântarea lui Urcan Bătrânul*, o capodoperă a nuvelisticii românești, se hotărăște să se dedice studiului vieții și operei marelui său consătean, căci impulsul spre acest studiu a fost, inițial, fără îndoială, preponderent afectiv. A „completat” edițiile operei lui Pavel Dan, cu tipărirea unui manuscris, *Literatura populară*, apărută în anul 2007, anul centenarului nașterii lui Pavel Dan, ilustrând ideea că influența folclorului este o constantă a operei sale. Și tot în anul centenarului au apărut, la inițiativa sa, două contribuții biografice: *Amintiri despre Pavel Dan și Pavel Dan și Blajul*. A fost printre cei care s-au ocupat de omagierea centenară a lui Pavel Dan la Blaj, unde acesta a fost profesor timp de un lustru și unde a scris cea mai mare parte a operei sale, fatalmente restrânsă, pentru că scriitorul trece la cele veșnice înainte de a împlini treizeci de ani. Dar suprema omagiere a lui Pavel Dan este concretizată în ediția critică de *Opere* (3 vol.), apărută în 2012 la Editura Eikon din Cluj-Napoca, cu un amplu studiu introductiv semnat de criticul literar Andrei Moldovan, apariție editorială elogios comentată în presa literară. În anul 2014 a întemeiat „Asociația culturală Pavel Dan” din care fac parte scriitori, critici și istorici literari, admiratori ai operei scriitorului, și, la puțină vreme, m-a anunțat că se gândește să tipărească o foaie cu un titlu (curios, așa mi s-a părut inițial) *Paveldaniștii*, din care au apărut până acum două numere

cu mențiunea „Revistă semestrială editată de Asociația Culturală „Pavel Dan”.

Găsim aici, în aceste pagini semnătura unor istorici literari, autori de monografii și studii literare „Pavel Dan”, precum Ion Vlad, Constantin Cubleşan, Gabriela Chiciudean, Mircea Popa, alături de tineri profesori din Turda, Câmpia Turzii și Triteni, de la școli ce-i poartă numele.

Obiectivul principal al revistei este același ca al Asociației, cunoașterea operei lui Pavel Dan și o pledoarie pentru includerea în programele școlare de gimnaziu și liceu a câtorva capodopere: *Zborul de la cuib*, *Studentul Livadă*, *Urcan Bătrânul*. Apariția revistei e urmată de prezentarea ei, așa cum ne informează editorialul, în locurile legate de viața și activitatea lui Pavel Dan, Turda, Câmpia Turzii, Blaj și Cluj, prilej nimerit pentru evocarea scriitorului și a operei sale.

De aceea considerăm binevenită apariția acestei insolite reviste în peisajul revuistic actual, minat de o evidentă criză din cauze prea binecunoscute pentru a mai fi amintite și aici.

ION BUZAȘI

revista revistelor

ROMÂNIA LITERARĂ 12

Din 25 martie 2016. La Eseu, Dan Stanca, optimist: *Eu unul cred într-o nouă revoluție a frumosului, un nou romantism, o nouă interogație sfâșietoare și un tipăt care va dezintegra cazematele de confort ale actualilor beneficiari... Facebook-ul va pieri ca o jucărie călcată în picioare de un copil nervos. Și*

toți internații vor înțelege atunci ce este Sodoma. La Actualitate, Horia Gârbea, pesimist: Literatura oferă șansa unor mitomani de a se crede scriitori... În literatură parvin ușor oameni lipsiți de orice competență. Unii n-au muncit niciodată într-un post concret. Au trăit numai din expediente sau sinecuri, unele politice. Și Daniel Cristea-Enache, mai incomod: Conștiința critică și conștiința istorică fuzionează în Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc (Nicolae Manolescu); și, într-adevăr, este dureros pentru un scriitor să lipsească din noul canon. În sumar: Mihai Zamfir, Mircea Mihăieș, N. Scurtu, Dan-Liviu Boeriu, Răzvan Voncu, Sorin Lavric, Marius Miheș, Andrei Ionescu, Tudor Cristea, Alex Ștefănescu, Marina Constantinescu, Petre Tănăsoaica, Grete Tartler, Simona Vasilache. Poezie: Marian Drăghici. Proză: N. Iliescu. La Cronica literară, N. Manolescu: Îi invit cordial pe toți cei care nu l-au citit pe Gabriel Chifu, dar și-au exprimat opinia nefavorabilă despre poet... să încerce să mă contrazică...: avem de-a face cu un mare poet. Unul dintre foarte puținii contemporani. Am aruncat mănua. Cine are curajul s-o ridice?

ROMÂNIA LITERARĂ 11

Din 18 martie 2016. Alex Ștefănescu: *Au apărut în ultimă vreme autori care... dau vina pe Uniunea Scriitorilor, reproșându-i vehement că nu le asigură, contra cotizației de 41 de bani pe zi, un loc în istoria literaturii... Nu există spectacol mai nedemn și mai jalnic decât această gesticulație a eșecului și nemulțumirii. El are legătură cu lipsa mai generală de eleganță a stilului de viață de*

azi, dar și cu un straniu stângism care a invadat în ultima vreme viața publică din România. Există tendința ca nimeni să nu-și asume nicio vină și niciun eșec. În alte pagini: Gabriel Chifu, Vasile Popovici, Gabriel Dimisianu, Răzvan Voncu, Marius Conkan, Alexander Baumgarten, Mihai Vornicu, Gh. Grigurcu, Angelo Mitchievici, Marian Odangiu. Proză: Florin Toma, D. Crudu. Poezie: Liliana Ursu, Mihail Gălățanu. La Actualitate, Ioan Holban: „Cum se gândește viața printre cărți”.

RAMURI 3 / 2016

Gabriel Coșoveanu: *Ce nu știe micul rebel este că, dintotdeauna, absența autorității a generat indisciplină, oportunismul, cinismul, setea de exterminare. Insul confuz și mofluz, refuzat de idei, dar pofticios de mărire... a fost și va fi pus pe harță. Punctelor noastre tradițional slabe, precum nepacea cu trecutul și revenirea lui fantomatică, li se adaugă nepacea cu prezentul, expresivizată, însă, prin semne discreditate și... de admiterea unei ierarhii a „tribului”.* La rubrica sa, N. Prelipceanu: *Ce am așteptat noi de la libertatea cuvântului și ce a ieșit, ce am așteptat noi de la democrație și cum a ieșit? Te uiți în jur și îți dai seama că, într-o lume unde limba română nu se mai compune decât din fostele înjurături și câteva americanisme stâlcite, e greu să mai crezi că se poate replanta ceea ce, cândva, se numise cultură. În locul unei societăți a meritocrației am obținut una a egalizării mai ceva decât o declaraseră mincinos comuniștii... În alte pagini: Gabriel Dimisianu, Gh. Grigurcu, Adrian Popescu, M. Ghițulescu, Gabriel Nedelea, Gabriela Gheorghisor, Silviu*

Gongonea, Ion Bogdan Lefter. Poezie: Ioana Dinulescu, Traian Ștef, Leo Butnaru, Radu Cange, M. Amaradia.

APOSTROF 3 / 2016

Ancheta Irinei Petraș, „Exercițiu de posteritate” — cu Gellu Dorian: *Dacă ar fi să privim în urmă, dar nu chiar de parte, ci imediat, vom vedea că posteritatea unor importanți scriitori români dispăruți, care, probabil, în visele lor s-au gândit că vor rezista timpului, nu este una încurajatoare pentru scriitorul în viață care se gândește la ziua de apoi.* Ion Pop: *În vecinătatea noastră imediată, românească, nume și opere „nemuritoare” sunt umbrite ori chiar șterse de vacarmul frivol-analfabet, iar Viitorimea stă mai degrabă sub semnul unei inerții somnolente sau oarbe, condiționată mai curând biologic și elementar decât animată de înaintarea spirituală.* Gh. Schwartz: *Când nu ești apreciat pe lumea aceasta așa cum crezi că meriți, te amăgești că măcar postumitatea îți va face dreptate... Din păcate, în România, pentru critica literară nu contează opera (care de multe ori nici nu este citită), ci doar autorul. În sumar: Gabriela Adameșteanu, Horia Bădescu, Ioana Bot, Leo Butnaru, Horia Gârbea, Ioan Groșan, Vasile Igna, Icu Crăciun, Irina Petraș, Ovidiu Pecican, G. Neagoe, C. Cubleşan, Iulian Boldea, Ovidiu Ghitta, Mihaela Gligor. Marta Petreu: *MEREU CIORAN. Dezvrăjirea lui Cioran se numește cartea scrisă de Giovanni Rotiroti, universitar italian, specializat în românistică și psihanaliză, apărută în 2015 în România, cu o prefață de Ciprian Vâlcăan...**

ARGEȘ 3 / 2016

Gheorghe Grigurcu: *Statutul nu tocmai invidiabil al unor mici barzi locali, victime ale hiperbolelor nostime lansate de comentatori din aceeași speță. Vreo doi-trei au fost asemenați cu Labiș, altul (mă rog) cu Nichita Stănescu, o doamnă a devenit o replică a lui Rilke, iar unul, care e și dirigitorul cenacului din mica-i urbe transilvană, s-a văzut proclamat (am fost de față) nu mai puțin decât un nou... Salvador Dali. Imaginea acestor fericiți nefericiți mi-o evocă pe cea a unor peștișori colorați care se zbenguie între pereții unui acvariu, visînd – de ce nu? – largul apelor marine. În sumar: N. Oprea, C. Cubleşan, Mircea Bârsilă, Paul Aretzu, Marin Ioniță, N. Georgescu, Nina Corcinschi. Poezie: Valentin Predescu, Aurel Ștefanachi, Daniela Păun, Magda Grigore, Gela Enea, Ioana Burghel, Aurel Sibiceanu, Radu Aldulescu, Leonid Dragomir, Mihaela-Gabriela Păun, Vasile Mic, Florentin Popescu, Ion Hirghiduș, Mariana Șenilă Vasiliu, Mihai Barbu. Cronica literară: Ștefan Ion Ghilimescu. Suplimentul Argeș, memoria vârstei — 50: În cei 50 de ani, n-a existat mare scriitor român contemporan care să nu fi publicat aici, după cum cei mai importanți scriitori au fost laureați ai revistei; nu dăm nume, pentru a nu deranja prin fatale omisiuni, scrie D. Aug. Doman.*

ORIZONT 2 / 2016

Ana Blandiana (interviu): *Nu am fost niciodată în stare să accept ideea de în-regimentare, ideea că șeful partidului ar putea să gîndească pentru mine. Nu sunt în stare să accept ideea: că o conduce de partid trebuie să gîndească în lo-*

*cul meu... Proclamația de la Timișoara, cu punctul ei 8 conținând lustrația (11 martie 1990) a fost primul text din fostele țări comuniste în care erau gîndite condițiile transformării unei dictaturi într-un stat de drept. Cehii, la un an de la Proclamația de la Timișoara, au făcut o lege în acel spirit; noi am făcut un vers într-un cîntec. Atît! Un vers într-un cîntec în Piața Universității care a fost spulberată de mineri! Dacă Proclamația de la Timișoara devenea lege, totul era altfel. Dar nu avea cum să devină, pentru că toate butoanele puterii le aparțineau lui Iliescu și oamenilor lui. În sumar: Marcel Tolcea, Călin-Andrei Mihăilescu, Marian Odangiu, Al. Oravițan, Grațiela Benga, Al. Bodog, Otilia Hedeșan, Paul Eugen Banciu, Pia Brînzeu, Radu Pavel Gheo, Robert Șerban, Snejana Ung, Al. Ruja, Gabriela Duda, Anemone Popescu. Poeme de Octavian Doclin. Ancheta revistei: „Care a fost cea mai mare nedreptate care vi s-a făcut” (se specifică „meseria”). Cornel Ungureanu — *Tineri poeți, dincolo de Stix* (Aurel Dumitrașcu). Vasile Popovici — *Scene din romanul vieții. Cu Sonia Larian*. În „Scriitori în subteranele Securității”, Daniel Vighi și Viorel Marineasa consemnează (despre un redactor la Orizont): *Trebuie să spunem că poetul Damian Ureche ridică mari probleme organelor: cînd suduia regimul, cînd îl proslăvea, așa că nu mai știai cum să faci, cum să procedezi, cum să fii pe măsura tratamentelor preventive, scrise în manualul lucrătorului de Securitate. Lăsam deoparte și faptul că numitul Ureche era multă vreme beat motcă prin diferite locații, așa că devenea grea munca de supraveghere informativă.**

CAFENEAUA LITERARĂ 2 / 2016

De curiozitate, apropo de copiii marilor noștri scriitori-filozofi. Un interviu cu fiica lui C. Noica, întrebată: *Ce părere aveți despre scrierile tatălui dumneavoastră, ținând cont că fratele dvs., Părintele Rafail, face o declarație descurajantă: „Filosofia lui nu o înțeleg și încă nu pot să citesc cărțile tatei, fiindcă nu pot înțelege filosofia”?*, Alexandra Noica Wilson (măritată în Anglia) răspunde: *Și eu găsesc unele scrieri ale lui tata cam greu de citit, dar totuși citind prin articolele lui scrise în anii 1930 am descoperit o filosofie frumoasă, interesantă și mai ușor de înțeles. În sumar: Gh. Grigurcu, Horia Gârbea, Virgil Diaconu, Horia Bădescu, Adrian Dinu Rachieru, Liliana Rus.*

LIVIU IOAN STOICIU

In memoriam Radu Mareș

Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor anunță cu durere încetarea din viață a scriitorului Radu Mareș. Odihnească-se în pace!

Radu MAREȘ (3 martie 1941, Frasin/Suceava – 26 martie 2016, Cluj-Napoca). Prozator. Facultatea de Filologie a UBB Cluj (1964). Debut absolut în *Tribuna*, 1959. Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor. Volume: *Anna sau pasărea paradisului*, roman, 1972; *Vine istoria*, reportaje, în colab., 1972; *Cel iubit*, 1976; *Caii sălbatici*, 1981; *Pe cont propriu*, jurnal, 1986; *Anul trecut în Calabria*, roman, 2002; *Manual de sinucidere*, 2003; *Ecluză*, roman, 2006; *Când*

ne vom întoarce, roman, 2010 (Premiul UR); *Deplasarea spre roșu*, roman, 2012; *Sindromul Robinson*, 2014.

Scrisul la un roman care poate dura luni de zile, uneori ani, e – zic eu – ca săpatul unei galerii în beznă, pas cu pas. Ce te ține în formă și treaz în tot acest timp, cel puțin în ce mă privește, e plăcerea, mai mult decât convingerea sau iluzia că o să apară și luminița de la capătul celălalt. Cu o înfimă exagerare, aș adăuga: quasierotică. Când treaba-i gata, dacă n-ai ținut jurnal de bord ca Thomas Mann sau Gabriela Adameșteanu, e imposibil de reconstituit laborul consumat, așa că aproape că nu mai contează ce-a fost și cum a fost. Doar experiența, și eu în visele mele secrete mă consider unul dintre ei, excavând în burta textului, din motive detectivistice, află câte ceva din traseul parcurs. (dintr-un interviu cu Florin Iorga, 2014)

Stilist remarcabil, excelent observator al vizibilului, adevărat maestru al descripției sugestive și simpatetice, subtil iscoditor al percepțiilor și senzațiilor – îmbogățite prin revelarea haloului lor de conotații subiective, asociativ-biografice ori culturale –, M. vedește în primele cărți înclinația către construcții rafinate, uneori aparent inutil abstruse, aproape enigmatice, cu deficit de epică și aventură. [...] O proză cumva nonfigurativă, care încântă în sine, prin savoarea frazelor și complicația construcției, fără să impună ori să strecoare vreun mesaj sau „sens adânc” explicitabil, parafrazabil,

rezumabil. Cititorului îi sunt prezentate tablouri stranii și trăiri bogat-înghețate, fascinante ori tulburătoare, uneori ca niște pânze de Magritte sau de De Chirico. Prozatorul se raliază la ceea ce s-a numit școala privirii, dar nu o face într-o modalitate tehnicistă, ci într-una suculentă, având carnația omenescului, cele mai bune pagini amintind de un Claude Simon. (Nicolae Bârna)

Caii sălbatici adună astfel în sine substanța a două romane: cel dintâi, evocativ, nelipsit de o luciditate nostalgică, de conștiința unui eu înaintat în vârstă contemplând retrospectiv anii marilor decizii și ai incredibilei inconștiențe, cel de al doilea, un roman al scriiturii, al imposibilității de a regăsi, peste ani, viața, autenticul unor momente semnificative, dar, totodată, în subsidiar, al interdicției de a scrie, de a reda adecvat mimetic, într-un stil ce se voiește a fi documentar, toate implicațiile etice și politice ale opțiunilor de a face compromisuri cu o putere opresivă, kafkiană, sau, dimpotrivă, de a rezista în numele unor idealuri, la rândul lor, quijotești. Între aceste dileme și opțiuni existențiale se desfășoară traseul personajului narator, într-o incursiune în teritoriile memoriei care respectă întru totul canoanele scriiturii autobiografice, fără a articula, în fond, o arheologie a eului. (Ovidiu Mircean)

Fără a fi bogată în episoade dramatice sau spectaculoase, cu excepția actului final, materia romanească satisface foamea de epic a cititorului, care se simte smuls și aruncat în tot pitorescul clocotitor. Dacă la început ritmul trenează aparent, treptat se precipită spre senzațional, cu maximă migală metodi-

că, pentru a culmina cu accidentul tragic urmat de revanșa femeii care își împlinește ursita în moarte, în cutremurătorul act justițiar. Analiza involburatului final din starea pe loc, în amorțire a satului uitat de lume, cu oamenii săi obnubiți de climă și depărtare, stagnând sufletește, nu incriminează, nu culpabilizează, ci, redând imparțial spectacolul lumii, comunică totuși sentimentul unei sfâșietoare compasiuni, punctează sentimentul tragic al existenței puse în discuție. (Liana Cozea despre *Când ne vom întoarce*).

Când ne vom întoarce, „un Roman cu majusculă simbolică și pentru publicul larg, și pentru cititorii de meserie“ (Daniel Cristea-Enache).

Când ne vom întoarce, „unul dintre cele mai complexe și mai frumoase romane scrise la noi în ultimii ani... un roman excepțional“ (Alex. Goldiș).

Radu Mareș valorifică remarcabil, cu o regăsită melodie a frazei și un chef renăscut al povestirii, copilăria bucovineană. O face, desigur, în seama unor personaje, dar este evidentă împăcarea cu sine prin rememorare, chiar dacă, dincolo de cercul imperial și marginal, deopotrivă, de *Zwischeneuropa*, se văd fisuri niciodată vindecate. Când ne vom întoarce îl readuce cu sine pe Mareșul *Cailor sălbatici*, adică pe arpentorul în stare să cartografeze pedant o lume, o vreme, un loc, să înregistreze psihologii și relații, să reconstituie evenimente cu rădăcini greu sau imposibil de deslușit. Tot romanul e construit cu amestec de bună, tradițională artă a povestirii și discrete formule moderne, în straturi epice imbricate abil, cu reveniri iuți asupra unor destine și opriri în loc aproape poe-

matice, creatoare de savuroasă atmosferă (Irina Petraș)

După excelentul roman *Cînd ne vom întoarce*, Radu Mareș publică *Deplasarea spre roșu*, o carte aminată ceva vreme, probabil nelimepizată la vremea ei. Recunoaștem în *Deplasarea spre roșu* specificul prozei lui Radu Mareș: construcția unui realism stratificat, vopsit în culori misterioase, din care adevărul țîșnește incandescent, după ce a fost abil întîrziat de istorii cu tîlc. (Marius Miheț)

Realism, cronică a unui cotidian, totuși, tratat cu acizii ficționalizării, oameni cu fizionomii particulare pe care nu îi iubești și nici nu îi urăști, căutând numai să îi pricepi și încercând să îți prezervi curiozitatea cu răbdare, până la capăt – aceasta este soluția lui Radu Mareș la o formulă de roman în care alții pariau ba pe o poveste energic trasată, ba pe tipologie, ba pe cine știe ce altceva. Rețeta, cumva minimalistă, uscățivă, e, peste ani, tot cea din *Caii sălbatici*. Remarcabilă consecvență, dacă e să îți spui că în vremurile de demult ea părea impusă de lama castratoare a cenzurii care acum, pur și simplu, nu mai există. Or, dacă e așa, se cheamă că acest tip de austeritate e al autorului și că singurele constrângeri de care el ascultă sunt cele ce vin din interioritatea și din conștiința lui artistică. (Ovidiu Pecican)

Cartea [*Cînd ne vom întoarce*] e scrisă în stilul cu care Radu Mareș ne-a obișnuit. Un migălos creator de atmosferă, cu un simț deosebit al detaliilor, cu o nefirească poezie a câmpiei, cu

o minuțioasă privire din interior a lumii Bucovinei, cu tablouri de o mare plasticitate, cu disecări amănunțite de psihologii și de situații. Mai puțin preocupat de a crea conflicte, tensiuni, acțiune. Materialul epic se aglutinează lent, cu reluări și adânciri succesive, cu unghiuri digresive dominate de școala privirii și de o vizualizate seducătoare. Calul și călărețul care traversează peisajul iernatic al locului devine emblematic, panoramând împrejurimile și oferindu-le o consistență enigmatică, plină de o straniețate cu totul particulară. O proză de atmosferă și de analiză de bună calitate, rod al unei experiențe epice de maturitate. (Mircea Popa)

Având în atenție cronică lui Tudor Vianu la primul roman rebrenian, dar mai cu seamă cuvintele cu care încheie: „*Ion este adevărata poemă a Ardealului.*” (*Viața Românească*, XIII (1921), nr. 1, p. 99), nu cred să greșesc câtuși de puțin dacă, parafrazându-l, sunt ispitit să spun că romanul *Cînd ne vom întoarce* este o poemă a Bucovinei. (Andrei Moldovan)

Deplasarea spre roșu este un roman al entropiei postrevoluționare și al cauzalităților dictatoriale. De un scepticism devastator. Deși discursul narativ emană un aer intelectualizant ușor artificial, iar „eroii” par deseori lipsiți de consistență psihologică, există, totuși, și fragmente excepționale de proză realistă și analitică. Uneori, chiar cu abur poetic. De pildă, cînd se evocă „foșnetul cosmic” al atingerii norilor, într-o zi de pace, în liniștea solemnă și parfumată a unui cimitir. (Gabriela Gheorghisor)