

VIOREL MUREȘAN

Din cutele pânzetului

de nu mi-aș ști limitele s-ar putea crede
că mă inspiră duhul sfânt
de-mi termin întotdeauna în coadă de pește
privirile aruncate pe suprafața lucrurilor din jur
ori chiar și a celor de departe

1.

strugurii viei bunăoară urcau trepte și coborau
în pagini de piatră neagră

2.

câinele ei sta de-acum întins la pândă
la o margine a gropii
plopilor se înălțau din el
cu singurătatea mărgelii la gât

3.

un preot bătrân își atârna rugăciunile
într-un cui ruginit bătut în tocul ușii
la ieșirea din catedrală
fața i se ascute
se alungește
printre două funii de clopote

4.

părea dintr-un nor
pare-mi mai bine la urmă

că n-a fost așa
calul care păștea iarba din fundul unei văi

5.

noaptea coboară
încheind încet nasturii
de la blana unei capre sălbatice

ochii pun întrebări
parcă se desfac în aer degetele unei mâini
deasupra unui pian

NICOLAE PRELIPCEANU

ZEBRA SAU MĂGARUL

Gălesc la pagina 363 a ediției românești, cea mai recentă, a *Cărții neliniștirii* de Fernando Pessoa, această afirmație care poate părea comică dacă n-ar fi, într-un fel, tragică. Iată ce spune unul dintre heteronimii celebrului portughez, Bernardo Soares, la pagina aceea: „zebra pare un animal imposibil pentru cineva care n-a văzut în viața lui decât măgari.” Ha, ha, ha, spui la prima vedere. Dar la a doua? La a doua începi să te îndoiești de posibilitatea ta însuși de a cunoaște ceea ce credeai până atunci că îți este, într-adevăr, la îndemâna ochiului și minții (sic). Iată un bun punct de pornire pentru a începe „să te îndoiești de toate”, cum spune filozoful.

Un banc mai lung pe care am să încerc să-l rezum, spune cam același lucru, în cheie comică: un țăran (ardelean, firește) vizitează Grădina Zoologică, iar la întoarcere un alt țăran (tot ardelean, firește) îl întreabă cum e acolo și ce-a văzut. Turistul îi spune că a văzut o zebra. „Zebra? Cum e asta?” întreabă celălalt. „Îl știi pe măgarul lui Vasile?” „Da. E ca măgarul lui Vasile, numai că are dungi.” „Și ce-ai mai văzut?” „Am văzut elefantul.” „Elefantul? Asta cum e?” „Îl știi pe măgarul lui Vasile?” „Da.” „E tocmai ca măgarul lui Vasile, numai că are trompă.” „Și?” „Girafa, am văzut girafa.” „Asta cum mai e?” „Știi măgarul lui Vasile?” „Îl știu, ți-am mai spus.” „Apăi asta nu seamănă deloc cu măgarul lui Vasile.”

Bancul acesta e, desigur, făcut să ne amuze, dar el este de fapt o meditație filozofică în formă populară. El exprimă faptul, trist sau nu, că omul nu se poate desprinde de propria-i experiență și, oricâte idei, *eidos*-uri, ar vedea filozofii, el rămâne la ceea ce știe dinainte, totul trebuind să poată fi încadrat în modelele, fatalmente limitate și de natură să limiteze cunoașterea, din experiența de viață a insului. În *pattern*-urile pe care le are la dispoziție prin naștere și viață, nu-i așa? Or, acestea sunt, ele însele, în număr limitat, prin forța împrejurărilor. Cel trăit la țară reduce totul la *pattern*-urile de-acolo, orășeanul le știe pe ale lui. Or, pentru orășeanul din vremea comunismului,

monotonia arhitectonică a cartierelor de blocuri dejiste sau ceașiste, cutii cenușii care limitează posibilitatea de cunoaștere a unor forme frumoase ori, măcar, variate, duc la coruperea gustului. Plus, firește, tradiția „răpirii din Serai”, care precede „iepoca”. Într-un fel, cel care se naște mai aproape de natură ar putea să perceapă frumusețile lumii acesteia, cele naturale mai ales, mult mai exact decât cel născut în Drumul Taberei, Cornișa sau Gheorgheni. Dar să nu uităm prostul gust care a invadat și țara, adus de cine știe ce val.

Cei care se nășteau cu fața spre catedralele medievale sau spre clădirile construite pentru a bucura ochiul, nu numai ca simple adăposturi, vor fi întotdeauna cu mulți pași înaintea celor care deschid ochii în fața unui ecran cenușiu de bloc socialist, ca la noi sau, și mai rău, ca la Moscova. De aici efortul mult mai mare pe care trebuie să-l facă acela care vine dintre blocuri ca să țină pasul cu cel născut în preajma unor case cu mușcate la fereastră, ori vecine cu o mare catedrală. Numai că, de la o vreme, oamenii înmulțindu-se pe Pământ, a început și civilizația fostă a frumosului să-și îndrepte strădaniile mai ales spre util. Și nu că ar fi urâte din cale afară clădirile care se înalță în sus, construite mai ales în țările bogate în bani și fantezie, dar ele nu mai pot forma un interior uman cât de cât asemănător celui de altădată.

Parisul este un oraș care-i minunează chiar pe cei mai înrăiți dușmani ai clasicității tocmai pentru că păstrează încă modelul uman al altor evi. Vizavi de Notre-Dame, de exemplu, persistă un colț absolut pitoresc, librăria *Shakespeare and Company*, o continuare a unui celebru lăcaș înființat înainte de război de americanca Sylvia Beach pe rue Dupuytren. Această librărie ocupă parterul și etajele unei vechi clădiri medievale, care a fost odată mănăstire, iar locul este vânat de te miri ce întreprinzători, încât urmașii lui George Whitman, librarul acum trecut în lumea celor (mai) drepti și care a întemeiat locașul, abia reușesc să reziste. Dar acesta e numai un mic exemplu, lista e nelimitată.

Ar trebui, poate, să deschidem ochii asupra cât mai multor înfățișări ale realității de pe Pământ spre a nu ne mai minuna de existența zebrei sau a girafei. De aceea, poate, ar trebui să vedem toate colțurile acestei lumi. Tot Pessoa, prin gura heteronimului său de mai sus, ne spune, însă, că el nu crede în călătorie, în vizitarea altor țări și realități, deoarece totul, toate călătoriile se pot face în propria minte, cu imaginația. Ce *Voyage autour de ma chambre!* *Voyage autour de mon crâne*. (Xavier de Maistre / Karinthy Frigyes.) Mă rog, părerea lui, și de data asta.

După căderea regimului comunist din România, le-a fost greu sau chiar imposibil multor oameni să accepte noua înfățișare sau mai degrabă organiza-

re a societății. *Nu ne vindem țara, Regele și moșierii vin să ne ia pământurile* sau *Rațiu și Câmpeanu afară din țară* mai bântuie încă, asemenea stafiei din manifestul lui Marx, prin mințile multor concetățeni de-ai noștri. Nu demult, la Opera Națională din București s-a auzit iarăși *afară cu străinii din țară*. Modelul acestui – să zicem – *gând* e clar. Cei care au trăit anii socialismului biruitor își mai amintesc interdicția de a găzdui un cetățean străin sau de a conversa chiar cu vreun rătăcit pe-aici și, finalmente, de a avea orice fel de legături cu un asemenea specimen al umanității refuzate de ideologia atotstăpânitoare. Precum și protocronismul care ne spunea că noi suntem cei mai cei, că dacii i-au învățat pe romani limba latină, că ei sunt strămoșii tuturor popoarelor din Europa, că ei au inventat civilizația europeană și așa mai departe. Ecoul acestor teorii, bine implementate în mințile românilor de către departamentul specializat al Securității, se aude uneori, inclusiv de la niște români plecați de mult din țară, al căror model mintal a rămas tot cel de-aici, în ciuda vieții în alte spații pe care o duc. Sigur, teoria este susținută temeinic și de mirații noștri, interiori, care nu pot înțelege existența girafei și a zebrei străine, care trebuie – nu-i așa? – repudiate cu hotărâre. Da, ai dreptate Fernando Pessoa aka Bernardo Soares, cei care nu au văzut toată viața decât măgari nu pot accepta existența zebrei!

MIHAI ZAMFIR

TUDOR ARGHEZI
(1880-1967)

Marca Arghezi asupra textului s-a format de timpuriu și și-a menținut structura de bază. Veritabilul debut al poetului s-a petrecut după 1910, când – odată întors definitiv în țară – își începe colaborarea la *Viața socială* a lui N. D. Cocea. De acum încolo, versurile lui nu vor mai avea nevoie de iscălitură pentru a fi recunoscute: un ciudat și providențial amestec lexical modelat de o sintaxă particulară face din aproape fiecare vers sau strofă argheziene un text ușor recognoscibil. Deja înaintea izbucnirii Marelui Război, stilul arghezian se închegase perfect.

Un paralelism Eminescu-Arghezi poate fi desenat, deși nu sub semnul valorii absolute a versurilor. Amândoi ilustrează prototipul lui *homo scriptor*, al celui care trăiește doar pentru a scrie. Arghezi și-a amânat foarte eminescian alcătuirea volumului de debut, pînă cînd amînarea n-a mai fost posibilă. La apariția *Cuvintelor potrivite*, cînd autorul avea 47 de ani, publicul familiarizat cu literatura a rămas dezorientat: poetul își alcătuisese o antologie proprie după criterii obscure, renunțînd la tematică, la cronologie ori la atmosferă ca elemente de grupare a pieselor. Arghezi propunea cu acea ocazie un nou instrument lingvistic, o nouă limbă română literară.

Mai întîi el lărgește aberant aria lexicală admisă, oferind numeroase cuvinte populare, argotice, regionale, arhaice, o terminologie religioasă ortodoxă etc. Ineditul bagaj lexical s-a văzut turnat într-o nouă sintaxă de mare libertate, cu dislocări îndrăznețe, pînă la limita inteligibilului.

Dincolo de inovațiile tematice, de viziunea filozofică, de atmosferă ori de prozodie, poezia lui Arghezi frapează în primul rînd lexical. Nu doar în sensul îmbogățirii iraționale a vocabularului, ci și în acela al contestării accepțiilor de dicționar ale cuvintelor utilizate. Într-una dintre primele poezii ale *Cuvintelor potrivite*, întîlnim versuri ca acestea:

„E pardosită lumea cu lumină
Ca o biserică, de fum și de rășină,

*Și oamenii, de ceruri beți,
Se leagănă-n stihare de profeți.
Rece, fragilă, nouă, virginală,
Lumina duce omenirea-n poală”.*

Poezia se cheamă *Vînt de toamnă* și acesta e începutul ei. Deocamdată, nici un *vînt* și nici o *toamnă*. Dincolo de ceea ce am fi de acord să numim frumusețea formulării poetice, ne frapează frecvențele improprietați de termeni. Cum poate fi *pardosit* ceva cu *lumină*, *fum* ori *rășină*? Cum se poate îmbăta cineva nu cu alcool, cu droguri sau chiar cu anumite sentimente intense, ci cu credință (*de ceruri beți*)? Iar *lumina*, al cărei trunchi semantic se compune din „imaterial, strălucire, lipsă de culoare” etc. cum ar putea să se însărcineze cu transportarea unei greutăți? Cum ar putea ea fi *rece* sau *fragilă*? Căutînd în dicționar sensurile termenilor-cheie din versurile citate, observăm cu ușurință că ei nu comportă în nici un caz accepțiile atribuite de poet. Lui Arghezi puțin îi pasă de sensurile codificate ale cuvintelor: el se consideră îndreptățit să le pună între paranteze. Scriitura lui devine astfel automat metaforică, deși o asemenea alterare fundamentală a discursului nu fusese anunțată prin nimic.

Fără îndoială că formularea metaforică a caracterizat toată poezia românească modernă, accentuîndu-se pe măsură ce secolul al XIX-lea se sfîrșea, iar simbolismul se instala cu drepturi depline. Numai că, pînă la Arghezi, metafora reprezentase mereu o excepție, o figură a cărei apariție se afla pregătită de contextul nemetaforic. La Arghezi stilul ajunge metaforic în variantă continuă. Utilizarea cuvintelor limbii comune în alte sensuri decît cele admise face ca versul întreg să poată fi decodat doar în cheie figurată.

După experiența eșuată de a-și orienta religios propria viață, după ce alte formule de adaptare la realitatea din jur se dovediseră infructuoase, nu i-a mai rămas fostului călugăr transformat în poet decît să-și transcrie personalitatea divizată, etern condamnată la *éclatement* interior. Secolul XX a numărat multe personalități astfel divizate, incapabile să se reconstituie: modelul lor paradigmatic rămîne Fernando Pessoa, aflat într-o frapantă simetrie cu Tudor Arghezi, după cum observă N. Manolescu. Poetul portughez și-a oficializat, ca să spunem așa, criza ontică prin compunerea unor cicluri de versuri foarte diferite între ele și iscălite cu numele unor heteronimi tot de Pessoa inventați. Fără să bănuiască existența unui coleg iberic contemporan, Arghezi și-a realizat un parcurs personian pe cont propriu, chiar dacă asta nu l-a dus pînă la imaginarea de heteronimi distincti.

Imposibilitatea de a atinge o unitate primordială pierdută frământă zeci de poezii argheziene, dintre cele mai celebre:

„Mă uit în cer; mă uit în pământ.
M-am întrebat cine sînt.
Glasuri mă strigă cu nume străine.
M-ați chemat pe mine? Sînt eu cel căutat?
Mi se pare că vîntul s-a înșelat” (Mă uit).

Cine sunt eu? Exist oare cu adevărat? – întrebarea obsesivă din textele lui Fernando Pessoa poate figura drept *motto* pentru volumele de poezie ale lui Arghezi, de la *Cuvinte potrivite* pînă la sfîrșit. Cel dintîi Arghezi s-a născut nu în lumea macedonskiană, ci în perioada reclusiunii monastice. S-ar putea ca unele capodopere absolute, precum *Duhovnicească*, să fi fost compuse de un Arghezi călugăr? Sau veritabilul Arghezi s-a născut abia prin 1915, zece ani mai tîrziu, cu poezia *Belșug*, așa cum credea Cioculescu.

Asemenea dispută a avut loc și în legătură cu cea dintîi poezie propriu-zis eminesciană; însă cronologia argheziană e mai ușor de urmărit. Arghezi devine Arghezi doar după întoarcerea definitivă în țară; chiar dacă primele variante ale unor poezii ca *Duhovnicească* ar fi rodul anilor de mănăstire, capodopera aparține hotărît anilor '20. Într-o cronologie rațională, nașterea stilului arghezian se produce în anii precedenți Primului Război Mondial, atunci cînd poezia românească se afla, parcă, într-o fază de *respiro*, presimțind marea reformă ce avea să izbucnească odată cu Interbelicul. Cîțiva ani mai devreme, Arghezi cristaliza cel dintîi reforma.

Cuvinte potrivite cuprinde esența inovației argheziene de pînă la 1927. Varietatea neașteptată a poeziilor, bogăția lor formală, unirea de experiențe prozodice inedite, limbajul poetic complet nou – toate făceau deja, la 1927, din Tudor Arghezi cel mai mare poet român al secolului, indiferent de ceea ce avea să urmeze. *Cuvinte potrivite* continuă să fie pînă astăzi emblema argheziană sigură. Iată o poezie tipică din volum:

„O mie de neamuri te-au strîns cu zăbavă
Trecîndu-te tainic prin somn tuturor,
Cules, pe-nserate, de cugetul lor,
Prin pomii nădejzii cu frunza bolnavă.

*O sută de veacuri, cusute-n cotoare,
Aduc mărturie și semn cunoscut
Că oameni în vremuri, aleși, te-au văzut
Întreg, în odăjdii de brumă și soare.*

*Poteca de suflete șesul străbate,
Ca niște săcară cu spic.
Puterea dospește-n grăuntele mic
Și holdele-așteaptă tot nescuturate.*

*O mie de neamuri, plecate, domoale
Te caută-n ceruri, în vis, în pământ.
Ascuns te-au găsit în Cuvînt.
Sfârîmă Cuvîntul: cuvintele-s goale". (Inscripție pe Biblie).*

Biblia, prezența tutelară a poeziei lui Arghezi, temutul supra-text din care decurg apoi, în cele mai fanteziste maniere, aproape toate celelalte. În *Cuvinte potrivite*, citatele discrete, aluziile, trimiterile directe formează o rețea subterană, pe care se ridică în bună măsură edificiul poetic. *Inscripție pe Biblie*, ca și multe dintre poemele volumului, reprezintă mărturia unui eșec tradusă în versuri extraordinare. Explicită în această poezie, difuză în altele, dezorientarea existențială a lui Arghezi formează muzica de fond a strofelor; Arghezi s-a priceput să facă poezie din incertitudine, să exploateze pînă la limita dicibilului criza sa ontică. Poeziile de iubire, de exemplu, cuprinse în volumul său de debut, consemnează la rîndul lor un eșec programat, absorbit în eșecul universal al existenței terestre.

Versul este aici un clasic, versul „nobil” al poeziei românești, alexandrinul în variantă catalectică și acatalectică. Ritmul amfibrah, rar la noi, conferă discursului solemnitate, un discurs format din enunțarea unor adevăruri generale, irecuzabile, cu valoare definitivă. E un soi de poezie-sentință, după care nu mai poate urma nimic.

Să observăm că Psalmii din *Cuvinte potrivite*, ca și poeziile compuse în logica Psalmilor (precum această *Inscripție pe Biblie*), utilizează aproape în exclusivitate metrii „nobili”, adică endecasilabul iambic și alexandrinul clasic. Sunt toate „monologuri ale celui ce glăsuiește în pustiu” (N. Balotă); multe dintre observațiile lui Balotă din capitolul crucial al cărții sale despre Arghezi, intitulat *Scholi la Psalmi*, se potrivesc și acestei *Inscripții*...

Poetul se adresează plin de reproș Divinității care l-a dezamăgit, dar de care nu se poate despărți, se adresează unui Dumnezeu *absconditus*, pe care lumea îl caută de milenii. În virtutea maiestății sale oculte, în această poezie Dumnezeu nu e niciodată numit, ci doar sugerat prin pronume de persoana a II-a, la cazuri oblice, pentru că nominativul ar fi fost probabil blasfemator: *te-au strîns, trecîndu-te, te-au văzut, te caută, te-au găsit*. Într-o poezie de 4 catrene clasice, Dumnezeu apare pomenit indirect de 5 ori.

Imposibilitatea de a numi Divinitatea ne aduce într-un punct central al poeziei argheziene, poezie unde tăcerea are rol la fel de mare ca rostirea. Despre neamurile creștine care au cultivat Sfînta Scriptură se spune:

„...*te-au strîns cu zăbavă*
Trecîndu-te tainic prin somn tuturor”.

Versul al doilea, bazat pe aliterația dentalei *t*, înfățișează credința drept o operațiune misterioasă, petrecută într-un somn cataleptic: doar astfel supranaturalul a putut pune stăpînire pe lume. Credința se transmite pe ascuns și în tăcere. Mari poeme din *Cuvinte potrivite* se construiesc în jurul tăcerii, mai ales cele închinat unei iubiri defuncte: *Toamnă* (începută cu *Străbatem iarăși parcul la pas, ca mai-nainte* și încheiată cu *Și fără glas, cu luna, și noi ne-am ridicat*), *Osemințe pierdute* sau *Despărțire* (*Cînd am plecat, un ornic bătea în ceață rar*, încheiată cu *Tu, care-ai stat bătaia s-ascuți, pe cea din urmă?*). Tăcerea trimitea în aceste poezii invariabil la trecut; tăcerea ce a acompaniat transmiterea Bibliei din generație în generație semnalează și ea un trecut milenar.

În prima strofă, par invocate atît tăcerea, cît și noaptea, întunericul (*Cules, pe-nserate...*); ca și tăcerea, întunericul marchează poezia argheziană cu un sigiliu particular. Noaptea este la Arghezi cea mai puțin romantică noapte din cîte se pot închipui: semnifică un mister cumplit, distrugător, anticamera morții. Astfel stau lucrurile în poezii mai puțin cunoscute (*Miez de noapte, Rugă de vecernie*), dar mai ales în marile poeme, unde groaza ontologică a poetului atinge paroxismul (*Duhovnicească, Între două nopți*), amîndouă petrecute într-o noapte simbolică.

Ca și în aceste două capodopere ultime, *Inscripție pe Biblie* conține un epic difuz. Poemele argheziene relatează uneori întîmplări, episoade petrecute în spațiul unei nopți sau al unei nopți întinse pe milenii. Puțini lirici români din Interbelic au adoptat pretexte epice, socotite depășite în epocă, mult prea legate de romantism: Arghezi evită însă moda generală.

În *Inscripție pe Biblie* asistăm la desfășurarea cu toată forța a figurației argheziene. Dacă scriitura metaforică reprezintă trăsătura cea mai frapantă a stilului arghezian, în cazul de față ea ne oferă un exemplu privilegiat.

Hiperbole inițiale, subliniate apăsător, anunță culorile: *O mie de neamuri te-au strâns..., o sută de veacuri...aduc mărturie, o mie de neamuri...Te caută*. Metafora personificatoare *cugetul te-a cules.../Prin pomii nădejzii* e urmată de o bizară figură complexă, aparentă comparație, în realitate metaforă inclusă: *Poteca de suflete șesul străbate, /Ca niște săcară cu spic*.

Să observăm că personificarea l-a atras mai puțin pe Arghezi și că, între metafore, ea nu e foarte prezentă; e posibil ca, în ierarhia personală a poetului, personificarea (cu obligatoria ei concretizare a unui element abstract) să fi părut o figură depășită, bună pentru romantismul secolului precedent.

Specificul irepetabil al metaforei argheziene constă în amplitudinea ei, în imbricarea mai multor metafore într-una singură: vorbim de așa-numita *metaforă filată*, ale cărei componente decurg unele dintr-altele și se sprijină reciproc:

„*O mie de neamuri te-au strâns cu zăbavă
Trecându-te tainic prin somn tuturor*”;
„*Cules, pe-nserate, de cugetul lor;
Prin pomii nădejzii cu frunza bolnavă*”.

Credința religioasă – entitate misterioasă, acumulată de-a lungul timpului, transmisă pe ascuns, o plantă rară culeasă *din pomii nădejzii*, pomi care nu se înfățișau în toată splendoarea lor, deoarece aveau *frunza bolnavă*.

Metafora filată care cuprinde întreaga strofă a treia prezintă în centrul ei un simbol vizibil, ducând la o metaforă simbolică de mare complexitate:

„*Poteca de suflete șesul străbate,
Ca niște săcară cu spic.
Puterea dospește-n grăuntele mic
Și holdele-așteaptă tot nescuturate*”.

Arghezi transpune ideea abstractă a credinței într-o suită de metafore de natură botanică. În aria metaforei par astfel atrase aproape toate cuvintele poeziei.

Ultima și cea mai rară metaforă e metafora oximoronică, dificil de realizat sub forme discrete, departe de retorica goală. În *Interbelic*, Arghezi a fost

campionul oximoronului, al unui oximoron profund, existențial, rezultat dintr-o aporie ontologică. Dacă oximoronul din versul 8 pare ornamental (*odăjdii de brumă și soare*), oximoronii ce produc metaforele de bază ale poeziei au cu totul alt calibru:

„*O sută de veacuri, cusute-n cotoare,
Aduc mărturie și semn cunoscut.*”

Timpul hiperbolic, întreaga istorie a umanității, poate fi concentrat sub forma unui manuscris, a unui pergament lucrat artizanal într-un atelier mănăstiresc, un obiect material modest, ușor de manevrat. Iar oximoronul care încheie poezia realizează performanța metaforizării cu ajutorul aceluiași termen care, utilizat la singular și la plural, capătă sensuri opuse: *Cuvîntul* este verbul creator din Evanghelia lui Ioan; odată sfârșit, conține doar *cuvinte*, fără majusculă, vorbe fără sens, de toată ziua. Dezamăgirea existențială a poetului capătă aici formă memorabilă.

Să remarcăm o trăsătură semantică ingenioasă indusă aici de geniul lexical arghezian. Cuvintele-cheie evocă religia în termeni din registrul bisericesc ortodox, toți de origine slavă; dar sintagmele formate de acești termeni au obligatoriu în compoziție un termen latin, de preferință latin moștenit: *te-au strîns cu zăbavă, trecîndu-te tainic; pomii nădejdiei; frunza bolnavă; cusute-n cotoare; odăjdii de brumă și soare; cuvintele-s goale*. Intuiția unui poet român genial a acționat fără greș și în cazul specios al etimologiei.

Volumul debutului tardiv al lui Arghezi a impus un model; stilul *Cuvintelor potrivite* devine curînd cea mai sesizantă marcă a poeziei noastre interbelice; pînă astăzi analiștii se ocupă cu identificarea ecourilor „argheziene” la mai toți poeții români din secolul XX. Arghezi însuși n-a fetișizat însă *Cuvinte potrivite*; poeziile din *Flori de mucigai* (1931) fuseseră compuse concomitent cu cele din volumul de debut, iar separarea în două cărți se impusese mai ales din rațiuni tematice. Din rațiuni tematice – și nu numai. *Flori de mucigai* orientează poemele pe un fir epic tot mai consistent, pe compunerea de portrete caricaturale, pe surprinderea unor interioare stranie, neobișnuite în poezia noastră interbelică. Plurimetria existase, sub forme de rare sincope, și înainte: în *Flori de mucigai* ea devine regulă, adaptînd discursul poetic la noua realitate. Plurimetria nu îl face niciodată pe Arghezi să părăsească rima, domeniul său privilegiat, în care continuă să fie colecționar de elită. Scriitura metaforică din volumul de debut se menține la aceleași cote înalte:

„Statuia ei de chihlimbar,
Aș răstigni-o, ca un potcovar,
Mînza, la pămînt,
Nechezînd.
Spune-i să nu mai facă
Sălcii, nuferi și ape cînd joacă,
Și stoluri și grădini și catapetesme.
Sunt bolnav de miresme” (Rada).

Deceniul al patrulea îl surprinde pe Arghezi continuîndu-și căutările fără sfîrșit. Așa se explică marea varietate a poeziilor care umplu un întreg deceniu. Iese la iveală o față inedită a poetului, sub forma exercițiilor neașteptate de virtuozitate din *Mărțișoare* (1936) ori *Hore* (1939). Compuneri senine, în atmosferă de pace casnică, versuri celebrînd bucuriile simple ale gospodăriei și ale grădinii stau alături de glorificări ale cuplului, într-un univers mai degrabă miniatural. Nimeni nu se așteptase ca lirica argheziană să posede atît de numeroase accente horațiene, traduse în apologii ale lumii animale și florale. Însă poezia gravă, întrebările disperate, n-au dispărut; ele continuă în volume de reduse dimensiuni, dar de mare densitate – *Cărticica de seară* (1935) și *Șapte cîntece cu gura închisă* (1940), reluare a obsesiilor poetului într-o formulare tot mai sintetică. Există în *Cărticica de seară* cîteva capodopere ale întregii poezii argheziene: *Ora rece*, *Ploaie*, *Maica Scintila*. Progrese face în această perioadă versul liber, tot mai variat și mai nuanțat, în care rima, menținută, pune accente pe cuvintele-cheie. Ca în poezia *Dormi?* din *Șapte cîntece*..., transpunerea veșnicei obsesii și a veșnicei incertitudini identitare:

„Dormi, sufletul meu? te-ai culcat?
Plouă și singur mi s-a urît.
Vreau să nu te supăr:
Te-am văzut citind la lampă
Și n-am băgat de seamă
Cînd ai închis oblonul din grădină,
Tărcat cu dungi egale de lumină”.

Punctul cel mai înalt al evoluției argheziene va fi reprezentat de culegerea *Una sută una poeme* din 1947, un fel de *Cuvinte potrivite* rescris după un sfert de secol. Printr-un hazard istoric, este și ultimul volum compus de poet în libertate, profitînd de ultimele zile fără cenzură din România. La scurt timp

după apariția lui, teroarea totală se va instaura, iar apariția unor poeme de genul celor cuprinse în acest volum va fi devenit absolut imposibilă.

Volumul prezintă o notabilă varietate de formule poetice, de teme și de pretexte. O mare cantitate de compuneri ocazionale formează din păcate les-tul acestei cărți – poezii în ritm popular, fără nici un fior arghezian, pamflete contra unor inamici ai poetului, facile, purtând semnele jurnalismului. Cîte o apariție insolită (*Cîte puhoaie!*, *Aici la noi*) ne arată un Arghezi neașteptat, care nu mai pare a nutri nici o iluzie în privința comunismului și a ocupării țării noastre de către sovietici.

Există însă în acest volum poeme care suportă comparația de la egal la egal cu cele mai bune piese din *Cuvinte potrivite*. Un nucleu poetic dur, semnificativ. Aici obsesiile existențiale ale lui Arghezi s-au accentuat, incertitudinea ontologică atinge accente acute; cel mai mare poet român al secolului a ajuns în acest volum pe fundul prăpastiei spirituale.

Au dispărut cele cîteva divertismente ornamentale, totul apare redus la esențial, sec, într-un desen expresionist de mare cruzime. Poezia de mai jos face parte dintr-un mic grup de capodopere compuse în aceeași tonalitate, centrul de greutate al volumului: *Ziua cenușie*, *Cătunul*, *Ogor pustiu*, *Peretele de var*, *Spuză fierbinte* și alte cîteva:

„Un plop uscat și lîngă plop o școală.
Jurîmprejur, Tăria goală.
O veșnicie uriașe, nentrerupt
Albastră-n șes, în zări, sus, dedesubt.

Atîta cer pentru atîta sat!
Atîta Dumnezeu la un crîmpei!
Un greier de om stă-ngenunchiat
Cu cobza-n rugăciunea ei.

Tu te închini și mai ndăjduiești,
Fărîmă de ceva ce ești.
Și glasul tău cîntat ți se îngroapă
Ca-n heleșteu un strop de apă.

Plopul uscat știa mai mult: a fost.
Fă și tu trunchi ca plopul din ogradă.
Crește la cer, de bunăvoie prost,
Dă frunze-n el și lasă-le să cadă. (*Un plop uscat*).

Gravitatea poeziei se anunță prin versificație, endecasilabul iambic și alexandrinul clasic cu inserții de octosilab. Plopul e *uscat*, iar insolita apariție de lângă el, o școală de sat, construcție abandonată, accentuează senzația de straneitate; ca într-un tablou expresionist, peisajul se reduce la un esențial descurajant. Poeziile din constelația *Plopului uscat* prezintă aceeași tonalitate:

„Ziua cenușie, vînăta zi tristă/ Își cocolește soarele-n batistă” (Ziua cenușie);

„Cătunul s-a mutat tiptil, din zare,/ În cimitirul lui, mai mare./ Ce s-a născut, pe rînd s-a și-ngropat/ Și crucile-au intrat în sat” (Cătunul);

„Ogor pustiu și neumblat./ S-a tot risipit, s-a tot adunat” (Ogor pustiu).

În context, epitetul *uscat* de pe lângă *plop* semnifică moartea. În acest stadiu al poeziei argheziene, moartea și-a pierdut orice urmă de măreție ori de solemnitate: este doar o mizerie în plus pe lângă altele. Natura dispare și ea prin epuizarea vitalității, iar oamenii la rîndul lor s-au făcut nevăzuți.

Dacă urmele terestre apar aici fără viață, contactul cu Divinitatea, absentă dar omniprezentă, capătă proporții mitice. O uriașă metaforă filată materializează disproporția strivitoare dintre cele două lumi, iar oximoronul atent ales, ca și în *Inscripție pe Biblie*, folosește același cuvînt – adjectivul pronominal *atîta* – în același vers, cu sensul de „nesfîrșit de mare” și de „nesfîrșit de mic”. Metafora se explicitează ulterior într-un mod tipic arghezian: *Atîta Dumnezeu la un crîmpei!*.

Puterea absolută a Divinității, în loc să conducă la adorare, conduce la o viziune de-sacralizată, la izolarea totală a omului față cu Dumnezeu neîndurător. Mititelul poet, simbol al întregii umanități, apare în tot derizoriul său tragic față cu Tăria imensă și indiferentă:

„Un greier de om stă-ngenunchiat

Cu cobza-n rugăciunea ei”.

Greierele semnifică singura resursă pe care omul o mai are la dispoziție / arta, cîntecul, rugăciunea umilă. După metafora oximoronică ce numea Divinitatea, noua metaforă oximoronică uimește prin structura ei: omul (definit inițial prin *greier de om*, metaforă coalescentă arătînd omul redus la dimensiuni de gînganie) devine apoi *Fărîmă de ceva*; pronumele nehotărît cu referire la o ființă verbalizează insignifianța absolută, se diminuează și mai mult, la o scară infinitesimală, prin sintagma *fărîmă de ceva*. Poetul definește prin metaforă o entitate atît de mărunț, încît ea a devenit invizibilă.

Cît despre efectul rugăciunii pe care umila făptură o adresează Tăriei, el se dovedește a fi nul: opera de artă, echivalată aici cu rugăciunea (cu cîntecul greierului) valorează cît un strop de apă într-un lac, adică nimic. Iar *glasul cîntat*, reacția umană de apărare minimă, *se-ngroapă*, nu *se îneacă*; primul termen, impropriu semantic în context, a fost special ales pentru a sugera dispariția definitivă.

Exercițiul dificil al de-sacralizării se execută de către Arghezi în cele mai interesante piese ale volumului. Concluzia descurajată apare formulată în ultima strofă: dispariția unui element natural (*plopul uscat*) este preferabilă prin comparație cu dispariția ființei umane gînditoare. Încadrarea consimțită în ritmul veșnic al naturii ar însemna o soluție rațională față de încercarea de a influența Divinitatea. Îndemnul blazat este îndemnul celui ce nu mai nutrește nici o speranță în eficacitatea acțiunii umane. De-sacralizarea a atins aici punctul cel mai de jos (*Fă și tu trunchi... de bunăvoie prost...Dă frunze-n el și lasă-le să cadă*).

Ca și în *Inscripție pe Biblie*, vacuitatea iluziei spirituale e subliniată cu furie: versului *Sfărimă Cuvîntul, cuvintele-s goale* îi corespunde nu mai puțin descurajantul *Jurîmprejur, Tăria goală*; ca și cuvintele din textul sacru, nici veșnicia uriașă, reprezentată de cerul fără limite, nu ascunde nimic, e la rîndul ei goală. Într-o ciudată simetrie etimologică, termenul latin străvechi *Tăria*, sinecdocă pentru Divinitate, apare anulat de termenul slav *goală*, într-o formulare la rîndul ei oximoronică. În această poezie de doar patru catrene, cîteva metafore oximoronice, tot patru la număr, formează modelul profund al unui text închinat dramei umane eterne.

Anii compunerii volumului *Una sută una poeme* au fost pentru Arghezi ani dificili. Războiul, cu toate necazurile aduse, s-a combinat cu sănătatea șubrezită a poetului, cu șederile în spital care l-au cufundat într-o adîncă mizantropie. Bucolismul unor poezii din anii '30 s-a evaporat. Revine în prim plan criza identitară a autorului, divizarea personalității imposibil de reunit.

Există cîteva versuri în care deprimarea acestei perioade pare fără limite; spaima de moarte a bolnavului Tudor Arghezi se transformă într-o universală spaimă de moarte: „*Spuză fierbinte, drumul fierbinte./ Cîmpie de oseminte./ Limba mi-i ca piatra de ascuțit coasa./ S-au lăsat pe mine păreții, bîrnele și toată casa/ Se strînge coșciug./ Mă frînge un zăvor; mă rupe un belciug./ Am în gîtlej lacăte sparte./ Un lanț m-a-ncolăcit cu zale moarte*”(Spuză fierbinte).

În mijlocul ciclului dominat de suferință și distrugere, poezia *Ogor pustiu* pare cea mai cumplită; își dau întîlnire în ea toate detaliile materiale, transformate aici în simboluri ale unei existențe otrăvite, care descriu natura în

descompunere , unde credința nu mai ajută la nimic, reprezentată doar de un coșciug ce *spînzură-n văzduh*.

Lunga pauză silită din cariera lui Arghezi după apariția volumului *Una sută una poeme* a prelungit criza existențială cu una socială. Totuși, după cele două volume de circumstanță, publicate pentru a intra în grațiile noilor autorități (1907 și *Cîntare omului*, volume peste care se poate trece fără regret), poetul a reluat meditația esențială aproape de punctul la care o lăsase în 1947, însă cu o previzibilă doză de resemnare. Întreruperea de peste un deceniu nu i-a modificat conștiința poetică: un ultim Arghezi, al patrulea, iese dintre ruinele incomode ale *Cîntării omului*, într-o stilistică proprie din nou perceptibilă, demonstrînd că proteismul *Cuvintelor potrivite* n-a secat niciodată.

Autor aproape zilnic de proze, jurnalist pasionat, explorator de diferite formule, Arghezi a fost o figură importantă a prozei noastre interbelice. Poetul a împins însă domeniul prozei pe locul al doilea, făcînd ca el să fie judecat mai ales prin prisma propriei poezii. E pînă la urmă o nedreptate, dat fiind faptul că nivelul anumitor proze rămîne comparabil cu acela al poeziei.

Așa cum identificăm instantaneu o strofă scrisă de Arghezi datorită lexicului specific și relației metaforice stabilite între cuvinte, tot astfel proza literară a autorului se recunoaște imediat, prin păstrarea scrisului metaforic. Este însă un domeniu pe cît de vast, pe atît de inegal.

După ce manifestase neîncredere și chiar aversiune față de specia romanului, avînd opinii dintre cele mai curioase asupra romancierilor români ai momentului, Arghezi începe în deceniul patru să scrie romane el însuși. Însă nici *Ochii Maicii Domnului* (1934), nici *Lina* (1942), nici chiar cel mai reușit dintre ele, *Cimitirul Buna-Vestire* (1936), nu au impus un Arghezi romancier. Avem în toate aceste lungi compuneri doar fragmente narative izolate, legate între ele printr-un fir epic extrem de subțire. Prozator prin excelență al fragmentului, Arghezi nu s-a putut transforma într-un romancier adevărat; de altfel, autorul a numit unele dintre aceste narațiuni „poeme”, distanțîndu-le din plecare de romanele propriu-zise.

Dincolo de însemnările memorialistice, interesante prin fapte desprinse din biografia neobișnuită a autorului (vezi *Poarta neagră*), prozele prin care Arghezi și-a cîștigat un loc în literatura noastră sunt micile proze poetice din deceniile patru și cinci, fragmente de proză artistă, aflate la întretăierea poemului în proză cu evocarea lirică impresionistă. Ele sunt cuprinse în volumele *Cartea cu jucării* (1931) și *Pe o palmă de țărîină*, dar mai ales în culegerea *Ce-ai cu mine, vîntule?* (1937).

Poetul cochetase însă din primii săi ani cu proza. Avea doar 18 ani când, în revista *Viața nouă* a lui Macedonski, publica poemul în proză *Senar*, construit după toate regulile speciei și aducând pentru prima oară la noi ecoul prozei poetice a lui Rimbaud. Fascinația pentru recuzita simbolistă încetează însă curînd.

În Interbelic, atunci când conștiința unei individualități divizate se precizase, proza argheziană îmbracă forme dintre cele mai variate și mai contradictorii. Înregistrăm false romane, amintiri din călugărie și închisoare, o întinsă galerie de portrete (majoritatea caricaturale ori grotești), dar și un prețios fond de proză artistă.

Pregătind fragmentele lirico-filozofice, Arghezi s-a exersat construind o lume inedită, lumea copilăriei, aflată la limita fantasticului. *Cartea cu jucării* și multe bucăți din volumul *Pe o palmă de țărîină* valorifică memorialistica tradusă într-o scriitură de mare subtilitate. Lumea de reduse dimensiuni a casei și a grădinii, în care principalii eroi devin propriii săi copii, se transformă într-un univers de basm, poveste idilică fără nici o notă falsă; copilăria apare aici drept ceea ce ea ar trebui să fie, paradisul pierdut al omului matur. Din detalii materiale umile și simple, prozatorul imaginează o idilă de mari proporții; în ea, copiii joacă rolul unor făpturi adamice, surprinse în momente de fericire cotidiană și de reverie. Tatăl și Mama, ființele tutelare, patronează această lume încîntată, sustrasă tuturor suferințelor comune. Casa, grădina, animalele din jur, modestul colț de natură la care copiii au acces formează un univers irepetabil. Această zonă a prozei argheziene reprezintă o apariție unică în literatura noastră, comparabilă doar cu *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă.

Diverse culegeri ale anilor 1930-1940, mai ales volumul *Ce-ai cu mine, vîntule?*, cuprind alte proze reușite de mici dimensiuni, poeme în proză, instantanee lirice, meditații filozofice concentrate. Fără a fi probabil vorba de vreo influență directă, Arghezi compune o proză poetică asemănătoare celei a lui Reverdy. În cele mai reușite exemple regăsim atmosfera de neliniște terifiantă din *Una sută una poeme*, obsesia descompunerii timpului, a unui prezent echivalat cu dispariția (*Rîpa cu stele*, *Timpul putred*, *Rugul înalt*). Poemul *Curtea veche* măsoară exact distanța de la estetismul simbolist la modernismul reverdyan. Pare la prima vedere o parafrază la cunoscutul poem al lui Dimitrie Anghel *Ceasornicul bunicii*:

„Casă închisă, grădină închisă, poartă închisă. Obloane verzi, închise în părășii albi, și dedesubtul lor, oprite ca firul de apă săritoare înghețat în arșița luminii, tulpinile florilor de nălbă. Singur locuitor: un cuib de lăstuni, agățat, urcior de lut, dedesubtul streășinei cu șindrilă.

În odăi, pulberea electrică a singurătății se urzește punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină, – și țărîna timpului, dulce la gust și nesimțită la pipăit, le tîrăște netulburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilțurile și cărțile ard, fără văpaie și cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate ușile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune, și prin geamurile lor, în odăi, se zărește mișcîndu-se vălul moale al uitării.

Preșul coridorului lung stă înfășurat într-o cameră, ca după dans. Dar de cînd s-a dansat la logodna strămoșului tînăr, e o sută de ani. A fost un bal de fluturi și de zimți, un vîrtej de o noapte. Într-un colț a mai rămas o coardă ascunsă din țitera unui greiere, care mai cîntă pentru bal, beat de-atunci și încă netrezit.

Patul, cu așternuturile răsturnate, se tîrăște în odaia mare, pe cearceafuri, pînă la uși, ca un catafalc alb, din care s-a sculat un mort și a plecat. El poate să bijbie prin pădure. Într-o cană de cristal străjuiesc măceșii uscați ai unui buchet. [...]

Sună ornic și deșteaptă greierele și timpul... ”.

Tragismul estetic și reținut din *Ceasornicul bunicii* capătă aici un aer de apocalipsă personală, slujită de un stil specific arghezian, figurativ în exces: prozatorul expune o adevărată colecție de metafore sinestezice, grupate în lanț metaforic, alături de figuri ostentativ oximoronice.

Spre deosebire de sceneta melancolică a lui Anghel, poemul în proză arghezian materializează spaima existențială. Suita de metafore menține relatarea pe muchie de cuțit: nu știm dacă e vorba de casa bunicilor sau de un cavou, dacă acea clădire se află într-o grădină sau într-un cimitir. Personificarea multiplă plasată în mijlocul poemului (*patul...se tîrăște...ca un catafalc din care s-a sculat un mort și a plecat*) justifică ambiguitatea dublei lecturi pe parcursul întregului poem. Poetizarea trecutului, specifică lui Anghel, e înlocuită de tragismul prezentului, echivalat cu dispariția.

Nicăieri tonalitatea personiană n-a înregistrat la Arghezi o variantă atît de acută ca în prozele poetice din deceniul patru. Apelul disperat la Divinitate se aude încă o dată în astfel de proze poetice sub forma ciclului *Printre psalmi*. Primei fraze din primul psalm (*Pentru ce mi-ai dat minte, Doamne, și judecată? Ca să mă batjocorești?*) îi corespunde finalul penultimului psalm, constat al neliniștii funciare, unică certitudine:

„S-au împruținat zilele și s-au făcut mărunte, ca iarna. Întunericul le împlinește cu goluri. Ne temem de zi și de oră, după ce nu ne-am temut de veac.

E adevărat că și noi vom pieri. Nici noi nu suntem decât osemintele de gânduri însemnate pe o tablă neagră, cu tibișir, și scrisul nostru se va șterge de la sine, înneecat în negreață. De ce l-am mai început? De ce am trăit ca și cum suntem veșnici? ”.

Imensitatea prozei argheziene – narațiuni, portrete, apologuri, articole de ziar – e în cele din urmă reductibilă estetic la câteva bucăți poetice excepționale.

Imediat ce condițiile politice au permis-o, Arghezi a reînceput să scrie „normal”: ia astfel naștere un ultim Arghezi, continuator al ultimului volum scris în libertate, dar cultivînd o nouă stilistică. Să amintim că rezistența poetului la comunism a fost la început reală și decisă; el n-a făcut parte dintre cei care au trecut imediat, cu arme și bagaje, în tabăra învingătorului. Numeroasele articole cu adresă precisă din anii 1945-1947, interdicția la care a fost apoi supus timp îndelungat (1948-1955), dar mai ales poeziile anti-comuniste și anti-sovietice scrise în acest interval arătau adevăratele sentimente ale poetului față de noua ordine instaurată în țara noastră. Versurile ascunse de autorul lor și pe care Barutu Arghezi le-a scos ulterior din țară, în 1976, pentru a le publica tîrziu în volumul *Anii tăcerii* (Oradea, 2010), ne arată un Arghezi furios și dezamăgit.

În aceste condiții, i-a fost ușor poetului să reentre într-o normalitate pe care o pîdea de multă vreme și să-și reia astfel traseul natural de creație, fără a simți nevoia să se justifice, aparent insensibil la onorurile și recunoașterile oficiale. Moștenirea esențială a acestui ultim Arghezi se găsește în volumele *Frunze*, *Cadențe* și *Silabe*, apărute după 1961; celelalte culegeri ulterioare, mai puțin interesante, poartă marca autobiografiei stricte și a improvizației. Nu știm cînd au fost de fapt scrise multe dintre piese; e posibil ca unele poezii să fi luat naștere în anii ostracizării. Oricum, tema argheziană obsedantă a experienței religioase prelungite și neconcludente formează substanța cîtorva bucăți care se ridică la înălțimea exemplelor similare din *Una sută una poeme*. De la disperarea spectaculoasă din *Cuvinte potrivite* pînă la versurile ultimelor neliniști, trece însă o singură line dreaptă:

*„Dau sufletului tău ocol
Prin spini uscați și l-am găsit tot gol,
Și pe la răsărit și din apus –
Și caut în deșert și turlele, în sus.
Ceasornicul clopotniții-i oprit
Că ceasurile toate i-au murit” (Sufletească);*

*„E către seară. Zarea stă grămadă
Și goii arbori parcă vor să cadă.
Adorm și-n sus și-n jos, în lac,
Dormind și lacul parcă de un veac. [...]
Nedeslușită umbra te-mbie și te cere.
Singurătate, ceață și tăcere” (Ora răzleață).*

Divizarea interioară iremediabilă ia, în această fază, forme mai puțin dramatice; uzul aproape exclusiv al versului clasic, cu puține și calculate neregularități, după modelul volumului de debut, denotă o anumită blazare interioară, apropiată de resemnare. Ea se traduce mai clar decât oriunde în prozodie.

Raporturile cu Divinitatea iau acum forma ocolită a înduioșării față de universul familiar, de care poetul va trebui în curînd să se despartă: el îl încredînțează Puterii nevăzute și omniprezente. O blîndețe foarte puțin argheziană scaldă multe dintre poeziile sfîrșitului de drum (*Ghiersul îngînat, Bursuc, Scrisorile*, mai ales lungul poem *Psalmistul*).

În această atmosferă compune Arghezi un aproape ultim Psalm, mai impresionant chiar decît cele din *Cuvinte potrivite*, care sugerează concluzia frămîntărilor întinse pe decenii. Relația, mereu tensionată, uneori la pragul blestemului, cu Tatăl preaputernic, ca și relația fraternă cu Isus, de care poetul se atașează cu fervoare, apar din nou formulate într-una dintre ultimele poezii argheziene:

*„Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce
Singur în cîmp cu corbii și-a cerului rășină
Uitîndu-se la soare cum sîngerat se duce,
Cu care se simțise de-un fel și-o rădăcină.*

*Și soarele se duce. În zări un șir de care
În pulberea fierbinte plîngea din roți și osii,
Iar pui de corbi cu pliscul deschis pentru mîncare
Săreau în jurul mumii prin spinării și bozii.*

*Opaițele nopții s-aprind la mii de poștii,
Din țări în țări de stele, din ce în ce mai sus.
Din fundul Mării Moarte pînă-n văpaia cloștii
Nu-i nimenea nemernic și singur ca Isus.*

*Ne-am așteptat un înger să-aducă-ne isop,
Am așteptat din ceruri un semn, o-mbărbătare,
De vreme ce-nțeleptul a fost trimis cu scop,
Să moară printre oameni vîndut prin sărutare.*

Și se făcu-ntuneric, tăcere și răcoare”.

În tabloul răstignirii ce respiră doar descurajare, ultimul vers aduce o dezlegare neașteptată: Dumnezeu-Tatăl intervine abia în finalul dramei și al poemului; înconjurînd locul crucificării Fiului cu „întuneric, tăcere și răcoare”, el face un semn ce poate fi înțeles de toată lumea. Dumnezeu-Tatăl nu rămîne pînă la sfîrșit doar o absență, ci arată tuturor că moartea lui Isus nu trece neobservată și că o nouă istorie a omenirii urma să înceapă. Arghezi se desparte de chinuitorul ciclu al Psalmilor printr-un tablou concret de mare cruzime, care însă poartă înscris în el promisiunea redempțiunii.

Acest psalm este de fapt un fel de sonet prelungit cu trei versuri, un sonet format din patru catrene și o concluzie. Aspectul de sonet provine din existența celor patru strofe, din concentrarea maximă a imaginii și a expresiei, din forma de instantaneu a întregii poezii: asistăm la o Crucificare barocă, avînd cerul de un albastru întunecat și, la marginea lui, roșul intens al apusului și al sîngelui; pentru o singură dată, poetul speculează forța simbolică a culorilor.

Inovația notabilă adusă de Arghezi în acest „sonet amplificat” o reprezintă ultimul vers: despărțit de restul poeziei printr-un *pes* neobișnuit, versul ultim se opune întregii poezii lărgindu-i sensul. În această construcție poetică, el cîntărește mai mult decît restul celor 16 versuri, oferind ansamblului finalul neașteptat.

Aproximativ contemporană cu acest psalm arghezian este o poezie de Lucian Blaga inspirată la rîndul ei din răstignirea lui Isus: *Johann Sebastian Bach*. Într-un surprinzător ritm folcloric, Blaga schițează aluziv scena unei răstigniri, în care poetul se simte părtaș cu victima – o piesă de mare discreție, compusă din cîteva notații, foarte departe de fastuoasa punere în scenă a psalmului arghezian:

*„Pe gorgane se strecoară
o făptură-ncinsă-n sfoară.*

*O ființă-n beznă suie,
unde-s spini și unde-s cuie[...].*

*Focu-n noapte-mbrățișează
coapse sparte.
Și s-aude vorbă, șoapte:
„Mai departe nu m-aș duce.
Dă-te, dă-te, doar puțin mai
într-o parte. Fă-mi și mie
loc pe cruce.”*

Specificul celor doi mari poeți interbelici, Arghezi și Blaga, se regăsește involuntar în cele două poezii scrise pe aceeași temă, poezii care – dat fiind ateismul militant al oficialității din acel moment – afișează același non-conformism politic. Blaga scria pe ascuns versuri de inspirație religioasă, lăsate în sertar; Arghezi scria versuri cu același mesaj pe care autoritățile le-au lăsat totuși să vadă lumina tiparului. Spectaculozitatea argheziană, copleșitoare, întâlnea aici instinctiva rezervă blagiană.

Prețul plătit de Arghezi pentru a-și putea publica în continuare opera s-a dovedit pînă la urmă o afacere profitabilă: intuind perfect care erau limitele libertății sale, Arghezi a profitat intens de semi-libertatea acordată și s-a mișcat cu dezinvoltură în perimetrul, destul de larg, în care fusese cantonat; drept rezultat – cea mai spectaculoasă realizare cu care un scriitor din România acelei perioade se putea mîndri: și-a continuat propria evoluție, a rămas fidel față de propria-i inspirație, a scris o poezie de rezonanțe eterne, ca și cum în jur nimic nu s-ar fi petrecut. În volumele intitulate *Frunze*, *Cadențe* și *Silabe*, citim nu doar mostre de mare poezie, ci și o victorie a artistului asupra vremii sale.

DANIEL CRISTEA-ENACHE

CONVORBIRI CU NICOLAE MANOLESCU

Apa trece, pietrele rămân

Daniel Cristea-Enache: Între 1962, anul debutului de cronicar literar încurajat de George Ivașcu, la „Contemporanul”, și 2016, anul revenirii la cronica literară, sînt aproape cinci decenii și jumătate. Or, literatura noastră este una tînă, cu evoluții estetic-semnificative aflate într-un decalaj față de cele din culturile occidentale; asta pînă în epoca interbelică, spre finele căreia sincronizarea dorită de Lovinescu s-a produs.

Cu întrebări adresate istoricului literar a cărui activitate de critic a acoperit o jumătate de secol de literatură română – cum arăta aceasta la începutul anilor ‘60 și cum arată ea acum? Se poate afirma că în epoca totalitarismului comunist au apărut mai multe opere importante decît în cea postrevoluționară?

Pe de altă parte, Nicolae Manolescu preferă o epocă democratică în care literatura nu mai joacă un rol central uneia totalitare, în care literatura înseamnă atît de mult? O societate democratică și o literatură cu rol mărunț sau un stat totalitar și o literatură cu rol major? Valorile democratice și valorile literare (artistice) pot fi „sincronizate” ori ele se slăbesc reciproc?

Nicolae Manolescu: Am să încep cu sfîrșitul întrebării. Nu e vorba de a prefera sau nu o epocă. Indiferent de avantajul pe care ea ni-l poate oferi. O știi prea bine. Nu e nevoie să-ți spun că nu depinde de noi alegerea timpului în care trăim. Tot ce putem face este să ne adaptăm. Capacitatea de adaptare este cea care face diferența. Unii reușesc să se muleze pe particularitățile noului moment istoric, alții, nu. Sînt destui, poate cei mai numeroși, care nici măcar nu-și propun acest lucru. Sau nu sînt conștienți de schimbarea standardelor istorice și își închipuie că timpul stă pe loc. Timpul nu stă însă niciodată pe loc. E adevărat că mișcarea nu e uniformă, cum spun fizicienii, nici accelerată în toate cazurile, cel mai firesc este s-o considerăm aleatorie. Însă hazardul

nu este altceva decât precaritatea unităților noastre de măsură. Dacă am avea suficient de multe, am putea măsura viteza schimbărilor și, de ce nu, direcția lor. Ceea ce nu e neapărat de dorit. Hazardul e un lucru extraordinar, care ne scutește de monotonia previzibilului. Și ne pune imaginația la încercare. Hazardul e una din provocările cele mai stimulatoare din viața omului. Pentru nici un animal nu există hazard, fiindcă nici un animal nu are conștiința timpului. Roger Caillois are o carte despre jocuri, în care remarcă faptul că animalele cunosc toate tipurile de jocuri, mai puțin cele de hazard. Să nu crezi că bat câmpii. Hazardul și necesitatea (ai citit cartea lui Jacques Monod de acum cinci decenii despre ADN?) au o nemijlocită legătură nu numai cu viața, dar și cu istoria literaturii și, prin urmare, cu întrebarea pe care mi-ai pus-o.

Tînăra noastră literatură, cum spui, are deja cinci secole de viață. Doar ceva mai puțin de un deceniu ne desparte de data la care „Scrisoarea lui Neacșu”, considerată primul text în limba română, va împlini o jumătate de mileniu. Și nici decalajele nu sînt literă de lege: există perioade în istoria literaturii noastre perfect sincronizate cu perioadele similare din literaturile occidentale, ba chiar, în cazul uneia dintre ele, avangardismul, putem vorbi de anticipații. Nedecalat este și romantismul nostru, dacă îl raportăm la cel numit de Virgil Nemoianu *Biedermeier*, care este unul și același în toate literaturile europene, cu numeroase note comune și cu manifeste teoretice asemănătoare. Dintr-un complex al întîrzierii, istoricii noștri literari au refuzat ideea unui romantism românesc valabil, la mijlocul secolului XIX, vorbind de unul defectiv, adică neavînd toate caracteristicile curentului european, și, în plus, profund tributar neoclasicismului anterior. Eroarea de perspectivă a corectat-o Nemoianu și mi-a permis să consacru curentului în *Istoria critică* un capitol special, primul intitulat ca atare de istoricii literari de la noi.

Întîrzierea este reală doar dacă luăm în considerare data de pornire, începutul secolului XVI, și o raportăm la literaturile occidentale. Toate literaturile est-europene încep relativ tîrziu. Recuperarea ia un timp destul de îndelungat în toate. Dar se produce, de obicei, în secolul XIX. Odată cu romantismul *Biedermeier*, caracteristic nouă, dar și francezilor sau germanilor, chiar dacă literaturile din țările lor au cunoscut un romantism anterior, numit de Nemoianu *Highromanticism*, adică, prim. În definitiv, noi n-am avut nici renaștere, nici baroc, nici alte curente occidentale. Tentativa lui Dan Horia Mazilu de a le legitima a dat greș, fiindcă nici unul nu avea suport în opere în limba română, ci în slavonă. Italienii au avut aceste curente, ceea ce nu i-a împiedicat să adopte abia romantismul *Biedermeier*, sărind peste *Highromanticism*. Concordanțele acestea trebuie luate *cum grano salis*.

Vin acum la ritmul evoluției literaturilor. Acesta e scăzut în perioadele vechi și se accelerează tot mai vizibil pe măsura intrării în modernitate. Astăzi putem vorbi, fără să greșim, de *globalizare*. Cu alte cuvinte, oricât de întârziate, multe apărute foarte de curând, de exemplu, cele africane, odată cu națiunile purtătoare, literaturile s-au ajuns din urmă unele pe altele. Nu se mai observă nici un decalaj însemnat. Singura problemă rămîne aceea a limbii: continuă dominația cîtorva limbi, engleza, spaniola, franceza, poate, rusa sau, nu peste mult timp, chineza, și, implicit, a standardelor literare stabilite în țările în care se vorbesc aceste limbi.

Traducerile, devenite industrie, calmează tot mai mult această dominație. Dar va trebui să mai așteptăm pînă cînd toate literaturile se vor afla pe picior de egalitate. Eu cred în puterea traducerii de a face globalizarea efectivă și pe plan lingvistic. Chestiunea idiomurilor își va găsi și ea o soluție pe măsură ce traducerele vor descoperi echivalențele necesare. Dar nu, desigur, mîine. Lăsăm moștenire această evoluție generațiilor viitoare.

Să privim puțin în urmă. Primele trei secole de literatură română – XVI-XVIII – acoperă epoca numită de unii veche, de alții, medievală. Viteza schimbărilor e minimă, ca să nu spun inexistentă. Cel puțin pentru a doua jumătate a secolului XVIII, putem vorbi de o involuție. Între moartea ultimilor scriitori medievali (Neculce, Cantemir, Radu Popescu, Stolnicul Cantacuzino etc.) și intrarea în scenă a poezilor Văcărești și a lui Asachi se întinde deșertul unei literaturi tradusă sau adaptată fără nume de autor. Considerată, așadar, nu fără un oarecare temei, anonimă. Un pas înapoi după o epocă ilustrată de personalități de talie europeană ca Dimitrie Cantemir. Nici greșit numitele *Cărți populare*, de care s-au ocupat mulți istorici literari, de la Moses Gaster la Mihai Moraru, nu fac excepție, deși, contrar părerii unor Iorga sau Călinescu, dar conform aceleia a lui Negrici, ele merită să fie socotite primele noastre opere originale. Însă tot anonime.

Nu trece mai mult de zece la sută din timpul de care a avut nevoie literatura medievală ca să se schimbe și se produce, odată cu generația pașoptistă, prima sincronizare cu literaturile occidentale. Apoi, parnasianismul și simbolismul în poezie, naturalismul și realismul în roman, estetismul și sociologismul în critică țin destul de bine pasul cu schimbările de paradigmă occidentale. Modernismul propriu-zis, avangarda survin la timp, ba chiar, uneori, un pic mai devreme. Și crede-mă, am consumat prea multă cerneală în combaterea protocronismului, ca să fiu bănuir acum de a mă fi convertit la naiva, dar periculoasă teză a lui Edgar Papu. Cît privește epoca de după Războiul al Doilea, lăsînd închisă paranteza realismului socialist, ea a fost sincronă cu

toată mișcarea de idei literare și cu literatura propriu-zisă din Europa. Și asta, în condițiile Cenzurii și ale dificultăților de comunicare. Și continuă să fie și după 1989. Am trăit nouă ani în Franța, ținându-mă la curent pe cât posibil cu fenomenul literar francez și occidental. Nu observ azi la noi nici un decalaj. Singurul lucru care va putea să conteze, la un moment dat, este valoarea și capacitatea operelor literare de a exprima în mod universal umanul.

Mă simt obligat să insist asupra unui lucru, deși am tot vorbit despre el. O literatură nu e o sumă de personalități și de opere: ea este totodată o suprastructură culturală și o bază materială. În literatură se cade investit un capital social capabil a-l valorifica pe cel privat oferit de scriitorii înșiși. Ceea ce se întâmplă acum la noi este alarmant tocmai în măsura în care Statul nu-și recunoaște obligația de a investi în adevărata cultură. În condițiile în care internetul, mass-media, cotidienele politice nu fac nici o selecție iar ministrul actual al culturii întreține stupida idee a priorității vocii străzii în cultură, există un risc letal al amalgamului. Nu există două culturi decât în mintea îmbâcsită de prejudecăți politice a lui Lenin: există o singură cultură adevărată, aceea a elitelor intelectuale, din rîndul cărora au făcut parte toți marii creatori ai lumii; și, în paralel cu ea, de cînd școala a devenit obligatorie pentru toți, există un multiform spectacol de divertisment pe gustul marelui public. Cultura și divertismentul coexistă, dar nu e normal ca succesul comercial al unuia să distrugă valoarea celeilalte și să-i ia locul în mintea și în sufletul omului de astăzi. Domnul ministru al culturii ar trebui să se gîndească de două ori înainte de a-și lega onorabilul nume de măsuri de înjosire a culturii naționale.

Chiar și trăind ghinionul unui ministeriat idiot, nu voi admite niciodată că democrația postdecembristă e inferioară totalitarismului comunist. De altfel, privilegierea „Cîntării României” în detrimentul artei majore datează din trecutul regim. S-a schimbat limbajul, nu concepția. Interesant este că, de la un moment înainte, regimul comunist fusese obligat să accepte că selecția operelor valoroase cade în sarcina criticii literare, care a decis pînă și numele de scriitori care intră în programa școlară. Toate încercările lui Ceaușescu de a schimba macazul au eșuat. Îi atrag cordial atenția actualului locatar de la Cultură că nu e firesc și nici profitabil să te împotrivești scriitorilor și artiștilor. Apa trece, pietrele rămîn. E nevoie să precizez care apă, care pietre?

Cît despre rolul mai mic astăzi al scriitorului în cetate, care ar fi o fatalitate a democrației postmoderne, vreau să-ți spun că nu cred o iotă din ce aud în jurul meu. Poate s-a diminuat rolul criticului, dar nu pentru că societatea actuală nu mai este centralizată iar oferta a devenit copleșitoare. Motivul e că n-avem critici pe măsura celor de ieri. Ce să ne mai ascundem după deget!

Mai e ceva: tinerii critici începuseră bine după 1989 ocupându-se de trierea noilor apariții, dar au abandonat repede partida, din motive doar de ei cunoscute. Sau știu eu din ce ambiție prostească! Am fost uimit să citesc cartea lui Andrei Terian, un critic pe care eu personal am mizat, în care se reproșa criticii că e defazată de teoriile și practicile occidentale, în definitiv, americane. E la mijloc o ciudată confuzie între critică și metacritică. Lasă că, începând cu Gherea, da, cu sociologul tainian Gherea, continuând cu Lovinescu și cu criticii interbelici, estetici, băgându-i în seamă pînă și pe cei din anii de realism socialist, contemporani de a doua mînă cu Sartre, trecînd la cei din generația 1960, estetici, structuraliști, deconstructiviști, stilisticieni, ca să încheiem cu cei de azi, atașați de multiculturalism, toți criticii români au cunoscut în timp real doctrinele literare ale vremii lor. Doar că teoria e una, iar critica, mai ales de întîmpinare, alta. Ștefan Borbély și cronicarii literari aparțin de specii diferite. Îi recomand lui Terian mai mult respect față de diversitate. Altfel spus, să nu mai amestece borcanele. Mai cu seamă pentru un teoretician de factură academică, acest lucru nu se face.

Din volumul *Convorbiri cu Nicolae Manolescu*, în lucru

ALEXANDRA CIOCÂRLIE

ACTUALITATEA RUINELOR

În călătoria sa în Italia din 1931, Tudor Vianu pare să fi fost mai puternic impresionat de orașele cu puternică amprentă medievală, renescentistă sau barocă decât de cele marcate de urmele antichității. În capitolul *Antichitate și Ev Mediu* din volumul *Imagini italiene* (1933), el începe prin a se delimita de ideea încetățenită că *civilizația modernă descinde din cea antică, pe care a moștenit-o*¹. În opinia sa, în urma unor plimbări arheologice, orice vizitator poate constata *o cumplită surprăsură pe linia timpului* între Roma veche și cea modernă, în mare măsură renescentistă și barocă. Reticent față de *antreprenorii de ruine*, Vianu privește cu scepticism lucrările din Forul lui Traian și vechiul For Roman menite să restabilească edificiile primitive de sub straturile adăugate de-a lungul timpului. El pune în discuție eficiența efortului arheologilor de a înlocui clădirile prin ruine, cu o *curioasă deviere* față de avântul constructiv al secolelor precedente, reorientare posibilă prin întâlnirea dintre *spiritul romantic, iubitor al trecutului și spiritul cercetării științifice precise*: rezultatul acestei strădanii nu este *o lume reînviată, ci una care nu dovedește decât adâncă ei dezbinare de lumea noastră*. Fără a încerca și în vechile foruri *sentimentul continuității neîntrerupte* trăit în bisericile și palatele medievale, Vianu are impresia, dimpotrivă, că *antichitatea apare moartă cu adevărat*: Arcurile, coloanele retezate și termele reprezintă *mărturii ale unei vieți care nu mai are nicio legătură cu a noastră*. Ispitit mereu în Italia să pună în balanță epoca antică și cea medievală, constată *moartea uneia și prospețimea celeilalte*. În excursiile anterioare la Padova, Assisi și Siena a simțit că *formele de viață au rămas aproximativ aceleași* sute de ani și că *noile conținuturi au găsit calea adaptării la vechile forme*, fapt explicat prin *tipismul medieval*. Cu reguli stricte și cu un ritual rigid pentru toate manifestările vieții, acesta *a făcut clipele timpului asemănătoare*

¹ Citatele sunt preluate din volumul I al seriei Tudor Vianu, *Opere*, ediție îngrijită de Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu și Gelu Ionescu, Editura Minerva, București, 1971, p. 325-328.

unele cu altele și a menținut continuitatea lumii medievale, ușor de sesizat în ceremoniile religioase, în sărbătorile populare și în festivitățile universitare. Plecat la drum ca într-un *joc al afinităților elective*, convins că *nu călătorim pentru a ne instrui, cât pentru a ne regăsi în posibilitățile noastre tainice și multiple*, Vianu se simte legat de studiosul medieval sau romantic prin tradiție spirituală, prin legământul de fidelitate față de spiritul Occidentului umanist. În schimb, el nu descoperă nimic familiar în mărturiile Romei antice și trece prin for ca printr-o *lume fantomatică* unde cultura a fost redată naturii: *Amințirile romane nu se produc decât ocolind prin Renaștere. Drumul direct către ele este pe toată suprafața surpat*. Printre monumentele redevenite piatră când *vechea ordine și armonie* s-au înapoiat în *haosul elementelor amorfe* într-o dezordine a *sfârșitului iremediabil și tragic*, el contemplă cu destulă răceală *prăbușitul cimitir al civilizației romane*. Oarecum surprinzător, călătorul Vianu nu percepe, parcă, reverberațiile în timp ale antichității cu aceeași acuitate ca și comparatistul interesat de acest subiect.

O impresie diferită i-au lăsat ruinele din capitala Italiei unui alt om de litere român care le-a văzut în aceeași perioadă. Invitat la Roma în mai 1927 la o adunare a P.E.N.-Clubului în calitate de președinte al Societății Scriitorilor Români, Liviu Rebreanu a fost izbit de două aspecte complementare ale lumii peninsulare: omniprezența vestigiilor trecutului și energia implicării în prezent a celor angajați în reînnoirea țării după primul război mondial. Însemnările de călătorie în Italia incluse în volumul *Metropole. Berlin. Roma. Paris* (1931) menționează în repetate rânduri această dublă apartenență temporală. De altfel, ele se deschid și se închid cu o observație similară. La sosirea în regiunea Veneției, scriitorul, atent la semnele permanenței, dar și la cele ale actualității, contemplă din tren solul mlăștinos care *arată doar ici-colo urmele multimilenare* ale Mării Adriatice și remarcă numaidecât că *în aer e însă o lume nouă pe care o respiri, o simți, o trăiești* (p. 59)¹. La plecare, îndreptându-se din nou spre Veneția, el se desparte cu regret de străvechea capitală, totodată focar al modernității: *Roma rămâne în urmă, cu colinele ei eterne, cu umbrele ei tulburătoare, cu zbuciumul ei de creație a lumii noi* (p. 107).

De cum ajunge pe pământ italic, Rebreanu vede locuri impregnate de istorie, prilej de a rememora episoade faimoase de odinioară: lângă Trasimene întrezărește parcă *umbrele legionarilor* lui Flaminius nimiciți de Hanibal, la Orvieto evocă etruscul Volsinii distrus cu două mii de ani în urmă de romani.

¹ Referințele sunt la volumul 15 al seriei Liviu Rebreanu, *Opere*, ediție critică îngrijită de Nicolae Gheran, Editura Minerva, București, 1991.

Peste tot, are impresia că se adâncește în *venerabile volume vii de istorie* în această călătorie care continuă *într-un trecut mai puțin descifrat, cu mistere mai multe, în vremuri de vrajă* (p. 61-62). În prima noapte petrecută la Roma, ascultă tumultul străzii de la fereastra camerei de hotel cu senzația că peste viața modernă plutesc *umbrele unor vieți demult dispărute și totuși prezente: zei, oameni, monumente răsăreau în negura fermecată, fiecare cu imaginea mai clară ca oricând, strălucind într-o existență nouă, eternă* (p. 65). Convins că prima plimbare în Roma trebuie să fie fără țință pentru că *orice sistematizare te-ar face să vezi numai lucruri cunoscute de acasă*, el pornește la întâmplare prin orașul unde *fiece fir de nisip e îmbibat de un trecut glorios, e un petec de istorie, o perpetuare conștientă în prezent a timpurilor*; spre deosebire de atâtea alte locuri în care *trecutul, un morman de taine indescifrabile, te lasă să treci nepăsător* (p. 67). Oriunde își aruncă privirile el remarcă urmele civilizației latine, de la colina Monte Citorio înălțată *toată numai din dărâmurile clădirilor antice* la Panteonul scufundat în pământ față de nivelul inițial, cu zidurile rămase *intacte din vremea strălucirii romane* (p. 67- 68). De altfel, observând că mai toate lăcașurile de cult includ rămășițe păgâne, ceea ce contribuie *peste voia triumfătorului, la gloria învinsului*, scriitorul e de părere că s-ar putea încerca *a se reconstitui o istorie a Romei antice numai din fragmentele ce se găsesc zidite în trupul bisericilor creștine* (p. 82). Înconjurat de urmele ubicue ale unui trecut ilustru, Rebreanu încearcă o *strângere de inimă* când descoperă statura modestă a Capitoliului, dezamăgire corectată doar prin desfășurarea în minte a unui film istoric rememorând evenimentele strălucite petrecute în acel loc: *pe măsură ce astfel amintirea reînviază fapte și întâmplări moarte de mii de ani, proporțiile realității cresc neîncetat până ce colina devine aievea munte* (p. 73). Incapabil însă de a remedia prin puterea închipuirii și imaginea jalnică a Forului Roman din care a rămas doar o *vale adâncă de ruine dezolante*, el este copleșit de cea mai dureroasă *decepție* când se confruntă cu *nesfârșita tristețe* a acestui loc: *Câteva colonade în picioare, frânturi de piatră ici-colo, departe, cât vezi cu ochii... Atâta a rămas din strălucirea Romei!* (p. 75) Vizitatorul descumpănit nu acceptă pe deplin lămuririle entuziaste ale unui ghid care caută să-i arate palatele și templele de odinioară în bolovanii și columnele prăbușite: *în inima mea însă se zbate zădărnicia zădărniciilor* (p. 75). De fapt, la un moment dat, chiar însoțitorul recunoaște cu amărăciune că, după ce a fost slăvit timp o mie de ani în templul înălțat în cinstea lui, Jupiter a dispărut cu totul, astfel că *de n-ar fi muzeele, i-ar fi murit și amintirea* (p. 77). În interpretarea lui Rebreanu, ajuns într-una din destinațiile predilecte ale conaționalilor lui încă de pe vremea lui Asachi, tocmai condiția de român profund atașat de

cetatea strămoșilor săi poate explica, în chip paradoxal, *decepția puternică* resimțită în fața Forului. Pentru români, spune el, adevărata Romă este orașul antic a cărui amintire le-a *redat, târziu, mândria națională*, iar ei se duc acolo *ca acasă, la casa părintească* de parcă *de la Traian până azi nimic nu s-ar fi schimbat*. Ca atare, realitatea trecerii timpului, materializată în ruine, riscă să îi dezamăgească: *știm că Forul Roman nu mai este decât o colecție de vestigii arheologice și totuși sufletul nostru așteaptă altceva...* (p. 77). Ulterior, pornit într-o nouă explorare a ruinelor, prozatorul începe să le descopere și măreția. E adevărat, la Regia el vede doar *urmele unor subzidiri*, iar în locul unde a fost Umbilicus Urbis, *centrul închipuit al orașului de odinioară și deci al lumii*, găsește numai *o grămăjoară de cărămizi conice* (p. 78). În schimb, el se arată copleșit de arcul de triumf al lui Constantin *intact parcă n-ar fi avut de înfruntat șasesprezece secole* sau de picturile murale din casa Liviei, păstrate *admirabil, care te despăgubesc pentru dezolarea ce ți-au aglomerat-o în suflet toate ruinele catalogate* (p. 79). Uitându-și *impresia inițială de dezolare*, Rebreanu se lasă convins de această dată de pledoaria însoțitorului său că zona antică *nu se oferă călătorului grăbit*, ci trebuie să o descoperi *bucată cu bucată, să o reconstitui cu sufletul tău ca pe urmă să-ți dăruiască toate bucuriile*. Legat încă de la sosire de orașul vechi, *chiar prea îndrăgostit* de el, scriitorul ajunge să simtă că ruinele *impregnate de viața de odinioară* îi vorbesc, parcă, nemijlocit. În cele din urmă, el admite plin de admirație că Roma antică reprezintă *cea mai formidabilă acumulare și declanșare de energie omenească* înmagazinată în pietre spre a deveni *un rezervoriu pentru alte vremuri* (p. 80).

Pe de altă parte, într-o țară presărată cu însemnele trecutului, regimul fascist, instaurat de cinci ani la data voiajului lui Rebreanu, practică un adevărat cult al tinereții. Cucerit de verva localnicilor, călătorul român notează de fiecare dată manifestările elanului juvenil caracteristic. Încă din tren, el apreciază gentilețea conductorului *tânăr*, atât de diferită de grosolănia feroviarilor români și sârbi, precum și disponibilitatea unui milițian în cămașă neagră de a sări în ajutorul pasagerilor, cu *o energie tânără și ocrotitoare* (p. 60). Mai târziu, când își va aminti gestul celui din urmă, va considera că *tinerețea aceea calmă, sigură pe sine, cuprindea parcă toate speranțele și promitea toate posibilitățile* (p. 66). La prima plimbare prin Roma, ascultă îndrumările unui milițian *tânăr* care dirijează circulația (p. 67) și se strecoară prin animația din Arenula di Tor Argentino unde vatmanii și încasatorii din tramvaie sunt *tineri*, iar sergenții de stradă – *sprinteni, toți tineri* (p. 68). Aude mereu acordurile imnului *Giovinezza*, *giovinezza* intonat de zidari, de copii și de fete, ba chiar și de un bătrân cu pas elastic: *pretutindeni se simte și se vede entuziasmul*

optimist al tinereții [...] flori tinereței clocotesc în atmosferă, flori vieții noi (p. 69). Preluând, în bună măsură, tezele propagandistice ale epocii, Rebreanu insistă asupra felului cum este transpusă în realitate lozinca *loc tinerilor capabili să le transmită celor din jur entuziasmul și încrederea întru reînvierea Italiei după război: tinerețea e în toate locurile de muncă și de răspundere [...] pe stradă, în ateliere, în săli, în birouri, pretutindeni aceeași tinerețe cu ochii în care strălucește o flacără cuceritoare* (p. 92-93). Invitat împreună cu ceilalți scriitori din grup la o audiență protocolară la Mussolini, el remarcă prezența unui aghiotant *foarte tânăr* și a unui sculptor *tânăr* care lucrează la bustul Ducei (p. 97). Când descoperă frenezia săpăturilor arheologice din Forul lui Augustus, se bucură că *atâția tineri declară falnic: civis romanus sum!* (p. 100). La banchetul de la Villa Borghese din cea din urmă seară la Roma, un scriitor italian, *firește foarte tânăr* (p. 104), susține că realizările fascismului ar persista chiar și în cazul unei eventuale dispariții a Ducei, simplă ipoteză câtă vreme acesta *de-abia are patruzeci de ani și e voinic, plin de vigoare, plin de energie vitală* (p. 107). În ultimele clipe petrecute în Italia, pe peronul gării din Veneția, o procesiune de elevi cântă cu *glasuri tinere* binecunoscutele versuri *Giovinezza, giovinezza/ primavera di bellezza* (p. 108).

Rebreanu evidențiază adeseori spiritul novator drept una dintre valorile cele mai prețuite în Italia după război. Se gândește la capacitatea acestui neam care a dominat cândva lumea de a se regenera după lunga perioadă de obscuritate din urma năvălirilor barbare, când romanii istoviți au cedat în fața unor invadatori cu spirit *tânăr, sălbatec, plin de vigoare și de vitalitate* și se întreabă dacă poporul italian *altoitu-s-a cu destul sânge nou spre a putea renaște la o nouă viață, spre a putea întemeia un nou imperiu* (p. 66). Declinul creștinismului în lumea actuală îl face să creadă că speranța nemuririi promișă de biserică nu mai este suficientă în momentul în care *visuri noi se ridică la orizont anunțând o omenire nouă într-o lume nouă cu idealuri noi* (p. 82). Consideră că guvernarea actuală reprezintă *o adevărată înnoire sufletească* a Italiei adusă de *un spirit nou, o mentalitate nouă, un nou fel de a privi și a primi viața* (p. 89). Sedus de noutatea atât de puternică și de evidentă încât îi cuprinde și pe străini în mrejele ei, romancierul ardelean exaltă fascismul drept fluid mistic care respiră din solul italian *o energie nouă, atotputernică, atotcuprinzătoare* (p. 89). În cuvinte bombastice, el elogiază temelia solidă în stare să susțină *un așezământ nou* (p. 90); *viața nouă* în care sunt puse în *practică* vie preceptele vechi (p. 91); fermentul misterios capabil să transfigureze sufletul italian, să-i dea *o nouă modelare, o nouă receptabilitate*, inspirându-i un avânt generos (p. 93). E încredințat că fascismul, ca fenomen

cu desăvârșire nou, nu presupune doar o înlocuire de clase sociale: *isvorât spontan ca o nouă formă a elanului vital național*, expresie a voinței de a trăi a unui neam care-și pierduse echilibrul, acesta trebuia să se debaraseze de legislația lumii vechi spre a pune în loc *noua ordine legală cerută de sufletul nou* (p. 103-104). La banchetul de la Villa Borghese, Rebreanu îl ascultă cu luare aminte pe scriitorul italian cum susține că, în relația cu apropiații lui, Mussolini l-ar întrece pe Alexandru cel Mare care a însemnat doar gloria militară pură, iar nu *personificarea unui nou principiu de viață a statului* (p. 106). Inițial, scriitorul român sesiza natura ambivalentă a Ducelui: *mi se părea când o ființă supranaturală, când un actor care joacă superb un rol ce-i merge ca mănușa, când o simplă păpușă măiastră zămislită miraculos din acumularea energiei și voinței a patruzeci de milioane de oameni* (p. 97). Ulterior, el se lasă subjugat de puterea de fascinație a personajului și a ideilor promovate de acesta. Însemnările de călătorie capătă tot mai mult alura unei apologii a voinței de înnoire manifestate de regimul actual.

Rebreanu se arată vădit impresionat de felul cum se împletesc în spațiul italic vechimea și noutatea, trecutul și prezentul. Încă înainte de a zări de la fereastra trenului cum se ivește pe neașteptate *o mare de lumină vie: Roma* (p. 64), autorul reflectează la vitalitatea spiritului latin, socotit drept *cel mai miraculos ferment civilizator în evoluția omenirii* (p. 63). După părerea lui, continuând a anima milioane de oameni, chiar și la cincisprezece secole de la *prăbușirea organizației de stat în care alcătuisese o construcție vie*, acest resort tainic de *forță creatoare* menține în fruntea civilizației mondiale popoarele de structură interioară latină. Scriitorul ardelean aduce în discuție situația din spațiul românesc spre a sublinia faptul că același *germene vital* e în stare de *o nouă rodire* chiar după ce a fost înăbușit și separat cu totul de comunitatea latină mai multe veacuri. Pentru Rebreanu, latinitatea românească demonstrează în chip convingător *puterile* acestui spirit. La noi, barbarii au nimicit opera de civilizație romană, iar ruinele așezărilor latine au fost acoperite de bălării, astfel că s-a uitat până și amintirea Romei. Cheltuindu-și secole de-a rândul energia spre a se conserva în așteptarea unui moment prielnic, spiritul latin *n-a găsit altă posibilitate de viațuire decât sufletul și alt mijloc de exprimare decât limba*. Cu toate acestea, de cum s-au potolit vremurile potrivnice, *spiritul etern latin s-a înălțat din amorțeală, pornind la o viață nouă, entuziasă* (p. 63). Dacă în Italia latinitatea *s-a întrupat și își urmează linia ascendentă de mult trasată*, la noi, după atâtea cumpene istorice, *formele de expresie ale spiritului latin sunt încă în plină devenire, cu nebănuite posibilități de dezvoltare*, căci *elanul forței noastre creatoare* se află într-o *încercătoare adolescență* (p. 64). Asupra puterii

de dăinuire a spiritului latin meditează Rebreanu și în prima noapte petrecută în Orașul Etern, capitală a lumii încă de când a apărut în conștiința istoriei, centru al civilizației de trei mii de ani în pofida vicisitudinilor sorții. Ca și în antichitate sau în vremea papilor, Roma continuă să fie *izvorul veșnic viu al energiei organizate*, crede scriitorul (p. 65). Dat fiind potențialul creator al orașului, s-ar pune întrebarea dacă *lumina și organizarea* de care are nevoie lumea *zdruncinată din fâgașul ei și rămasă fără cârmă* în război nu ar trebui să pornească tot de aici: e greu de crezut că acest loc unde s-au ivit oameni capabili să cucerească și să îndrume întreg pământul ar rămâne steril în eternitate (p. 66).

La plimbarea printre ruine, Rebreanu descoperă interesul pentru Roma antică dovedit de regimul fascist care se inspiră din vechime și pune în valoare urmele strălucirii de odinioară pentru că *și-a dat seama de puterea trecutului pentru înălțarea viitorului* (p. 80-81). După audiența la Mussolini, scriitorul încearcă să decripteze atitudinea fasciștilor față de antichitate. Până în acest moment, crede el, trecutul a reprezentat o povară pentru Italia, căci *gloria veche micșora prezentul: privind mereu înapoi nu se putea merge înainte*. În schimb, revolta împotriva trecutului a creat doar *trepidațiile verbale ale futurismului gol*, astfel că s-ar putea spune că *fără rădăcini nu crește copacul, iar tăindu-i-le îl ucizi* (p. 99). Situația s-a schimbat o dată cu instaurarea fascismului, futurist și el înainte de a cuceri Italia: în noua etapă, acesta a actualizat trecutul *făcându-l să participe efectiv la frământările prezentului*. Adoptarea salutului roman are însemnătate simbolică, nefiind doar o maimuțareală ridicolă: *gestul mărturisește mândria de-a fi urmașul autentic al Romei glorioase și totodată proclamă conștiința de-a fi un urmaș demn și de-a spori gloria romană*. Acest legământ formal introdus în utilizare cotidiană devine, așadar, un veritabil mijloc de educație națională (p. 99). Tot astfel, săpăturile arheologice menite să scoată la lumină Forul lui Augustus ori corăbiile lui Caligula scufundate în lacul Nemi au ținuta similară de a reînvia timpurile de demult *spre a servi drept pildă vie prezentului*. S-ar zice că trecutul a fost neglijat doar *câtă vreme urmașii nu se simțeau în totul vrednici de el* (p. 100). Ideea adecvării la gloria de altădată poate oferi însă un suport pentru intenții agresive. Astfel, cu câțiva ani înaintea războiului Abisiniei, sublinierea legăturii cu epoca ilustră a republicii romane servește tendințelor expansioniste actuale: urmașii lui Scipio vor să recapete ceea ce le-a aparținut cândva, cei care au distrus Cartagina având dreptul la posesiuni coloniale dincolo de mare. După cum afirmă apăsător scriitorul român, fără a se neliniști de posibilele consecințe ale unei astfel de atitudini, *actualizarea Romei antice sporește încrederea și mândria națională, încordează energiile, cimentează bazele viitorului* (p. 100).

Preocupat de raportarea la antichitate a diriguitorilor Italiei contemporane, Rebreanu notează că atașamentul lor pentru trecut nu duce însă la anchi-lozare. Rămas modern, regimul idolatrizează mașinismul, realizează clădiri și cartiere noi și alege americanismul drept model de civilizație standardizată: *păstrând din Roma antică rămășițele gloriei, Roma nouă vrea să fie deplin modernă*. Cu mai mult de un deceniu înainte ca Giovanni Guerini, Ernesto Lapadula și Mario Romano să înalțe *Colosseo quadrato*, edificiu emblematic al arhitecturii fasciste neoclasice, scriitorul ardelean susține că nu e cazul să rămână Coloseul antic singurul exemplu de construcție grandioasă. Într-o concluzie emfatică, *Roma nouă trebuie să întreacă în toate pe cea veche. Roma veche e un îndemn; Roma nouă e realitatea. Roma veche trebuie să servească gloria Romei noi. Numai astfel Cetatea Eternă va continua să fie centrul spre care converg toate drumurile pământului* (p. 100).

La prima vedere, Liviu Rebreanu ar putea fi acuzat de aderență vinovată la fascism. Adevărul este însă diferit. E drept că în 1927, cu prilejul unei călătorii scurte în Italia, el n-a fost încă în măsură să discearnă primejdia pe care o reprezenta acest sistem politic, încât, ca român și, îndeosebi, ardelean, el a putut să se entuziasmeze de ceea ce îi apărea drept o continuitate între viața vechii Rome și epoca modernă. Când, însă, după câțiva ani, în 1935, înțelesese ce se întâmpla în realitate, el s-a exprimat fără echivoc. A pus fascismul și comunismul pe același plan ca regimuri totalitare: *E curios că amândouă doctrinele acestea sunt mișcări de masă și îngrădesc deopotrivă libertatea individuală*¹. În chestiunea particulară a libertății de creație, a considerat ambele forme de extremism la fel de nocive: *Mă gândesc la scriitorii care trăiesc actualmente sub regimurile dictatoriale și care sunt siliți să facă politică și când nu vor. E atât de palidă arta lor! Indiferent dacă dictatura este a lui Stalin, Mussolini sau Hitler, ea este cu desăvârșire neprielnică creațiunii artistice. Și asta, pentru că i se impune artistului o anumită atitudine*². Ca atare, în punctul de vedere din 1927 nu trebuie văzută o atitudine politică, ci numai o insuficientă cunoaștere a stării lucrurilor.

Cât despre rostul textului de față, el este acela de a arăta cum doi intelectuali de marcă ai aceleiași epoci au apreciat aceeași realitate într-un fel opus. Unuia ruinele antice i s-au arătat a fi despărțite printr-o prăpastie de netrecut de lumea actuală, celălalt le-a văzut, ca suport al viitorului, intim legate de ea.

¹ *Cuvântul liber*, nr. 4, 30 noiembrie 1935, p. 5.

² Interviu luat de Lascăr Sebastian, „De vorbă cu cel care biruie eternitatea”, *Dimineața*, nr. 10402, 9 decembrie 1935, p. 3.

OVIDIU IVANCU

LUNGUL DRUM AL ARTEI DE LA REGULĂ LA HAOS

Pare că, pe măsură ce societatea tinde să fie din ce în ce mai mult guvernată de reguli, arta, dimpotrivă, își manifestă tendința (naturală?) de a nu se supune vreuneia. De vreme ce ambele, atât organizarea societăților politice, cât și arta, reflectă, în grade și proporții diferite, spiritul uman, n-am putea spune că lipsa regulii este o necesitate a acestui spirit, ca și nevoia de reguli și reglementare, de altfel?! N-am putea deduce, privind în jurul nostru, că specia noastră nu suportă omniprezența și omnipotența regulii, că ea (specia) are nevoie, deopotrivă, de rigoare și haos?! În mod compensatoriu, cu cât o societate simte o mai imperioasă necesitate de a se reglementa prin legi, constituții, coduri penale etc., cu atât arta simte nevoia de a satisface și cealaltă nevoie a acestui spirit uman, de revoltă permanentă împotriva a tot ceea ce l-ar putea încorseta, rigidiza, deposeda de fantezie și imaginație. În societățile „așezate”, neoliberale, cu legi și reguli precise, clare, respectate ca normă, în care domină un anume grad de bunăstare materială generală, arta își permite libertăți la care ea nici nu visează în societăți ceva mai conservatoare, autocratice, cu reguli puține, discreționare, fixe, negociabile. Nevoia de ordine și dreptate socială, de eficiență, duce aproape inevitabil la exacerbarea formelor de artă care transcend frontiere. E greu de crezut că, astăzi, în Coreea de Nord se pot manifesta mai multe forme de avangardă artistică decât, să zicem, în Franța.

Teoria se verifică și din perspectivă diacronică. Spre exemplu, ca să scrii poezie sau teatru în clasicism, era obligatoriu să respecti regulile de versificație, și nu numai, despre care vorbește Nicolas Boileau. Ca să rostești un discurs în Grecia antică, trebuia să stăpânești cu destulă acuratețe regulile retoricii, așa cum le statuează Aristotel. În felul acesta, literatura și retorica (acestea fiind doar două dintre multele exemple pe care le putem folosi), devin, în perioadele menționate, arte închise, în sensul că nu pot fi practicate de oricine și oricum, nu pot fi înțelese de oricine și oricum. La fel se întâmplă, până la un punct, și cu pictura, muzica, sculptura... Istoricii și bunul-simț comun ne vor

spune, însă, că atât Grecia antică, cât și Franța secolelor XVII-XVIII erau societăți cu mult mai puțin... reglementate decât oricare dintre statele europene de azi. Haosul, deci, era mai puțin prezent în artă și, în același timp, mult mai prezent în societatea politică.

În secolul XXI, aproape că nu există aspect al vieții noastre cotidiene asupra căruia să nu se exercite influența vreunei legi anume, vreunei reguli anume. Ni se spune pe ce parte a străzii trebuie să circulăm ca pietoni, avem legi ce reglementează strict regimul de proprietate și chiar comportamentele dezirabile ale indivizilor. Regulile acestea însoțesc și normează destinul individual de la momentul nașterii și până la cel final, al exitus-ului. Există reguli după care se naște, după care se trăiește, după care se moare (legile funerare sunt un bun exemplu în acest sens). Ele sunt atât de numeroase, de exhaustive, de stufoase, de specifice, încât aproape că nu poți fi sigur că nu ai încălcat vreuna, din neatenție. Arta, pe de altă parte, a parcurs drumul invers; ea a rămas un teritoriu în care tendința de a pune lucrurile în ordine, de a le face să se conformeze este, azi, blamabilă.

Sigur că lumea academică cedează încă tentației de a împărți literatura în anumite categorii, de a încerca, bunăoară, explicarea literaturii prin așezarea acesteia în canoane, de a identifica perioade de creație, de a eticheta generații literare șamd. Orice curs universitar de literatură se va supune unei anume periodizări, unei anume ideologizări a fenomenului literar. Se procedează astfel în primul rând pentru că lumea academică nu a urmat drumul artei, acela de a se elibera de reguli, ci drumul societăților politice, acela de a fixa reguli, de a forța coerențe. Profesorul de literatură nu poate privi critica impresionistă decât cu un anume tip de frison premonitoriu. Când critica literară este impresionistă, ea devine, dintr-o dată, ca și literatura în general, un loc accesibil atât specialistului, cât și neofitului. Dacă acceptăm ca unic criteriu de valoare capacitatea unui produs artistic de a trezi emoții, atunci rațiunea de a exista a specialistului (a criticului de artă, a criticului literar etc.) aproape că dispare. Lumea academică are, deci, nevoie de reguli pentru a explica și descifra fenomenul artistic tocmai pentru că numai astfel ea își justifică existența. Se manifestă, deci, în rigoarea academică și un soi de instinct de supraviețuire, un tip de discurs pro domo ce îmbracă adesea formele disperate ale oricărui tip de discurs pro domo.

Oricât de naivă ar părea, întrebarea care aproape că se impune de la sine, în acest punct al discuției, este: de ce anume literatura și arta în general au simțit nevoia de a se mișca împotriva curentului, de a submina tendința de reglementare și legiferare și de a ignora cu grație și condescendență tot ceea

ce societatea politică s-a străduit să impună în modernitate, și anume regula? Sub imperiul căror fenomene sociologice arta s-a scuturat violent de legile de organizare internă pe care se străduiseră să le impună practicanții ei cu câteva secole bune în urmă? Paradoxul este că s-ar putea să fim nevoiți a constata că aceleași mecanisme care au impus societăților politice nevoia reglementării au dus la necesitatea imperioasă ca arta să se dezbare de orice fel de reguli. Aș începe prin a opera cu două noțiuni pe care Stephen Hawking le folosește frecvent în încercarea de a descifra misterele universului: infinitul mic și infinitul mare. Pe terenul culturii, firește că cele două concepte vor avea sensuri și valențe diferite.

Odată cu Iluminismul european, din ce în ce mai mulți indivizi se implică activ în viața societății. Accesul la educație se generalizează, treburile cetății nu mai sunt gestionate de o castă de inițiați și învățați. Infinitul mare, care este societatea umană, simte nevoia reglementării pentru simplul motiv că, în noile condiții, funcționarea unei societăți în absența generalizării regulii devine imposibilă. Setul de reguli este, așadar, răspunsul la sofisticata paradigmă instaurată de iluminism. Arta, însă, nu se adresează primordial infinitului mare. Cutare pictură sau cutare roman nu satisfac nevoile spirituale ale unei societăți generice, ci nevoile individuale ale fiecărui consumator. În infinitul mic, deci, care se referă la indivizi, la universul lor interior, necesitatea reglementării nu mai există. Acolo, haosului îi este permis să existe pentru că nu împiedică funcționarea ansamblului, așa cum ar face-o dacă s-ar instaura în infinitul mare.

Un Boileau avea, în epocă, un număr considerabil mai mic de cititori față de câți are, astăzi, un Houellebecq. Între Boileau și Houellebecq, se află, inexorabil, iluminismul și consecințele sale. Când arta a început să devină un bun de larg consum, ea n-a mai putut rămâne încorsetată în reguli interne și rigidități de tot felul. Așa cum regulile care funcționau în fizica clasică nu au mai fost suficiente pentru a reglementa mișcarea particulelor la scară atomică (apărând, astfel, fizica cuantică), tot așa și regulile atât de necesare pentru funcționarea unei societăți politice n-au mai putut fi aplicate infinitului mic, sofisticării individului. Tipului uman creat de societatea contemporană, cu nenumăratele lui angoase și nevroze, cu infinitele lui tendințe distructive și auto-distructive nu i se mai poate adresa un tip de artă ce respectă reguli. Asupra aceluiași tip uman, însă, societatea politică trebuie să exercite presiunea regulii, a supra reglementării, dacă nu dorește ca mecanismele unei societăți să devină de-a dreptul de negestionat. Dacă admitem, și va trebui s-o facem, că arta s-a democratizat, așa cum a făcut-o și societatea politică, atunci devine limpede că același fenomen (democratizarea) a produs efecte contrare la

nivelul infinitului mic și al infinitului mare. Tendința pare a fi ireversibilă. Odată ce-ai cunoscut avangarda și incredibila ei forță de a sparge canoane, e greu de presupus că te vei întoarce vreodată la regulile stricte de versificație, la, bunăoară, unitatea de timp, de acțiune și de spațiu despre care vorbește clasicismul literar.

Arta este indisolubil legată de fundamentala facultate umană de a imagina... Societatea politică e profund atașată de principii pragmatice, funcționale. Ea are nevoie de coerență, de predictibilitate, adică tocmai de acele concepte cu care imaginația nu poate lucra. O imaginație predictibilă, care se deplasează, liniar și repetitiv, din punctul A în punctul B nu mai poate fi cu adevărat imaginație. Nevoia de coerență și facultatea de a imagina sunt, ambele, atribute esențiale ale speciei noastre. Esențiale și ireconciliabile. Așa că, nimic nu e mai firesc ca, atunci când societatea politică excelează în reglementare și coerență, arta să-și permită libertăți supreme, paradoxuri, refuzul regulii. În felul acesta, se realizează echilibrul între două nevoi umane, ambele imperative. Autorității legii, omniprezentă în lumea contemporană, nenegociabilă, i se opune deplina libertate a artei, chiar dacă această formă de libertate echivalează adesea cu scandalosul și amoralul.

Sigur că, în fața unui astfel de fenomen, criticul de artă și lumea academică vor ridica, adesea, sever din sprâncene. Sigur că făcătorii și desfăcătorii de canoane, analiștii de tendințe și judecătorii frumosului estetic vor deplânge vulgarizarea artei, kitschul și lipsa de gust. Poate au și dreptate s-o facă. E bulversant să trăiești într-o lume, aceea a artei, în care oricine poate intra pe fereastră, poate ocupa scena oricând și oricum, făcându-și loc cu coatele printre spiritele lui Homer, Shakespeare, Cervantes sau Da Vinci. În definitiv, însă, arta, oricât de prozaic ar putea părea, are exact valoarea pe care i-o dă consumatorul ei, are exact valoarea pe care i-o dă capacitatea ei de a circula și de a stârni emoții. Scriitorul prezent în bibliografiile obligatorii ale programelor școlare sau universitare are, astăzi, toate șansele de a rata întâlnirea cu cititorii lui tocmai pentru că e parte a canonului. Așezat, cu sau fără voia lui, în canon, el capătă statura unui artist osificat, de care te apropii cu greu. Prezența lui acolo îl face parte a unui sistem de reguli, a unei paradigme academice. Îți dă senzația că nu te poți apropia de el decât stăpânind instrumentarul teoretic al celor care l-au așezat în canon; or, asta dezarmează. Dezarmează în primul rând pentru că nevoia de a consuma artă astăzi e, adesea, o reacție de revoltă împotriva supra reglementării, a mecanicizării sociale, a robotizării existențelor noastre individuale. Birocratizarea vieții noastre de zi cu zi face din artă o alternativă, o supapă. Tocmai de aceea ea, arta, nu mai poate respecta reguli.

hipopoeme de Constantin Rupa

poate că undeva

o femeie mă visează chiar în clipa aceasta
și îngropat până la coapse în răsuflarea ei
desfac o sticlă de tokay aprind
candele parfumate o

invit la un preludiu de paste con vongole
suntem într-un penthouse de lux numit cer
senzațiile dau năvală precum marea
armată rusă pârjolind totul în jur
mărul din care mușc are gust
de aur topit iar îngerii toți au
sindromul tourette ah

ard de viu în mintea cuiva
ca o lumină într-un tabernacol
în vreme ce departe
în cea mai neagră singurătate altcineva
moare încet
în frigul din interiorul meu

eu nu am trăit printre voi niciodată

înconjurat de 77 de fecioare imaginare
locuiesc un anotimp neștiut singurul meu
prieten este poemul care acum încălzește
o pizza refrigerată și se uită la știri
curând adoarme plictisit în timp ce
solenoid îi cade din mână

eu nu știu ce înseamnă singurătatea
aici unde poemul se poate transforma
într-o femeie cu sâinii fermi ca stânca gibr
altarului eu o alint tu ești stânca mea

cetățuia mea până ce obrații i se colorează
și mă împinge pe canapea gâfâind

eu nu știu ce înseamnă să fii muritor
aici unde cresc păsări imaginare și pomi
înfloriți îți intră în casă căutând pruncul
din tine ca soldații lui irod dar

ce se aude cine strigă aaa aa a
e doar o amintire lăsată de izbeliște
care încearcă să-mi spună atenție
orice cuvânt șters în poem
șterge o parte din tine
stăteam amândoi
în rezerva de spital sub
pomul de transfuzii cu rădăcini adânc înfipite
în inimile noastre prin
tubul transparent cineva îmi trimitea
un poem de culoarea vișinei coapte o metaforă
îmi încălzea trupul cuvintele viața
sorbeam însetat din licoare și-i mulțumeam
celuilalt trup care îmi împrumuta visele și
îngenunchierile lui o
lumină ne traversa pe amândoi ca o pajiște
verde din cântarea cântărilor
păsări ciudate își făceau cuib
pe umărul meu și liberi de greutate alergam
unul în altul trăind o clipă necurgătoare
cine mai era atent la șarpele care
din iarba înaltă repeta ai grijă ai grijă

aici nu e decât ea moartea

la ora 11 fix
chirurgul scoate
un fâlfâit de aripi din inima mea tulup
tulup
păsări psihopompe

invadează blocul operator așa
cum o corabie invadează visul unui naufragiat
la ora 11:03
mi se injectează în venă un
pentametrul iambic perfect
mă desprind de pământ
încurcat în perfuzii plutesc
peste câmpul ars și plin de bălării din macbeth
departe jos
trei vrăjitoare în halate albe
lângă un cazan trupul meu
în care fierbe cucuta
și ochii de salamandră praful de urechelniță și
crețișoara ciclofosfamida și solzii de dragon
elixirul fericirii
picură din punga perfuziei în
pijama de spital umplută cu câlți
la ora 12:59
o suferință care nu mai este
a mea zboară prin salon ca o
molie în căutarea zilei de mâine
ziua din care eu
mă voi întoarce ostenit și desculț dar
fericit că am descoperit
**tărâmul tinereții fără bătrânețe și
al vieții fără de moarte**

mulțumesc mamă

pentru toate cămășile pe care mi le-ai spălat
cu jumătate apă vie
jumătate apă moartă sunt
atât de multe încât balconul nostru flutură
ca o pânză de corabie umflată de vânt
purându-ne blocul de pe o stradă pe alta din
tr-un oraș în altul până când
tata a rătăcit drumul spre casă zilnic

urc scara interioară a singurătății
ca un paznic de far comunic cu amintirile
prin alfabetul morse și închei
ziua cu o săritură la punct fix
la unicul punct fix din univers știi tu

conturul acela de cretă pe caldarâm
care rezolvă marea arcană a quadraturii cercului
uite deja încep flashurile trecătorii
își face selfie cu cel
care se ridică din conturul de cretă
și cu aripi fracturate de emoție
se înalță ca pasărea phoenix

proză de ISABELLA DRĂGHICI

PRELUDIILE CETII

O ră târzie în noapte... Ceața învăluie enigmatic câmpul din fața sa și gândurile morții. Un croncănit. O pasăre nevăzută străbate tristețe undiri ale aerului. De mult timp nu-și găsește locul. Doar refugiul acesta în așternut de ceață îi mai dă cumva speranța unei protecții, a unui viitor, a unei salvări. Dar, dacă va fi prinsă? Cufundată în întunericul viu, femeia sângerează amintiri. Aleargă, aleargă, aleargă... De trecut, de moarte, de suferință... Pielea i-e plină de răni nevăzute, inima pare că bate, dar a stat de mult... Poate că noaptea asta nu va avea sfârșit...

*

Monahia Agathia ridică încet ochii și privi pe geamul îngust al chili-ei. Așezată pe marginea patului, cu capul sprijinit de palme, corpul aplecat, coatele pe genunchi, cu ochii străbătuți de trecut, părea că este ea însăși o icoană. Vie sau moartă, nici ea nu mai știa... În fața ferestrei – o biserică de pe la 1500, monument de patrimoniu, micuță, intimă, locul unde-și tănuise în spovedanie secretele sale cele mai grele. Se dusesse o mare parte din povara lor, dar mai avea unul, cel mai apăsător, pe care-l păstra din viața sa trecută de mirean. Dacă aceea se putuse chema viață. Îl ascunsese bine, într-un loc săpat adânc în inimă, alături de portretul mamei pe care o văzuse ultima dată atunci, la șaptesprezece ani, când fusese arestată, și de imaginea acelui bărbat... Iertase, dar nu putea uita...

Monahia Agathia era în consiliul de administrație al mănăstirii de mult timp. Bunătatea, blândețea, firea ei, dar mai ales credința, forța spirituală pe care le emana, o făcuseră să fie foarte iubită și prețuită acolo. Ochii ei mari, albaștri, mersul delicat, feminin, candoarea surprinzătoare la vârsta de aproape șaptezeci de ani, vivacitatea, prezența ei tăcută și spirituală, liniștea și înțelepciunea o făceau să fie adeseori căutată de celelalte călugărițe care se adunau uneori după slujba de seară în jurul ei și îi cereau sfaturi sau povesteau câte-n lună și în stele. Cine ar fi bănuir că femeia aceasta își trăia încă în tăcere supliciile vieții trecute?

*

– Maria Romanescu! Maria Romanescu!!! Marș, la audieri!!!

Fata, piele și os, abia reușind să își înfigă degetele tremurânde în pe-rețele umed și mucegăit, încercă să se ridice din colțul în care stătea, dar nu putu.

– Romanescu, mișcă! La audieri, marș! îi spuseră cei doi torționari in-trați în celulă.

După câteva momente, într-un tandem al urii, cele două brute începură să dea cu bocancii în ea, așa cum făceau de obicei cu cei care nu îndeplineau ordinele.

Subnutrită, cu corpul și chipul învinețite și tumefiate, femeia încercă să se miște din colțul în care stătea. Se puse în genunchi cu greutate, dar, din nou, a se ridica păru o imposibilitate. Nervos, unul dintre bărbați îi trase un bocanc în stomac, apoi o apucă de păr și o târî până la ieșire.

– Curvă nenorocită, faci pe neputincioasa, ai?! Da' să fii dușmanu' po-popului știi! Scoase bastonul. După câteva lovituri, femeia leșină.

– Las-o, mă, că ne moare p-aci și n-o mai audiază! Știi că o vrea șefu' vie deocamdată. Uite ce țâțe și buze are! Și izbucni într-un râs grotesc. Hai c-aduc o căldare cu apă!

În scurt timp, o căldare de apă rece fu aruncată asupra trupului femeii care începu să dea semne de viață.

– Hai s-o ridicăm, că cine știe ce mai zice apoi șefu', că nu suntem ca-pabili...

Însângerată, femeia fu ridicată în picioare și sprijinită de cei doi până ajunseră în sala de audieri. O masă, un scaun și un bărbat masiv, cu ochi al-baștri, cu o figură care transmitea ceva terifiant, formau ambientul camerei în care fusese lăsată Maria Romanescu și în care-și găsiseră chinurile nenumăra-te deținute. La cei optsprezece ani pe care-i împlinea în acea zi de 12 octom-brie 1950, Maria avea dreptul la o porție de mâncare mai sănătoasă. Tovarășul Moroșanu, comandantul închisorii, o privi pe Maria cu aparentă compasiune:

– Tovarășa Romanescu, aveți o porție de mâncare de la noi! Azi împli-niți optsprezece ani și ne-am gândit să vă sărbătorim. Sunteți la noi de aproa-pe un an, mâine plecați la închisoarea de la Miercurea-Ciuc. La mulți ani! Și zâmbi mușcându-și vulgar buza de jos.

Femeia care fusese așezată pe scaun de către cei doi gardieni ce o adu-seseră, ridică încet capul și îi înfruntă privirea. Știa că totul este o minciu-

nă. După torturile aproape neîntrerupte din ultimele luni în care Moroșanu avea o plăcere deosebită în a o maltrata, nu putea să creadă că mai putea fi ceva bun în inima lui. Nu puteau să scoată nimic de la ea, orice i-ar fi făcut. În secret, Moroșanu o admira pentru tăria ei, dar și că era frumoasă. Intersecția aceea de priviri albastre, una venind de sus și purtând inocența și forța adevărului, alta de jos, din întunericul terorii, avea depozitată în ea o legătură pe care cei doi o resimțeau, fără puțința unei explicații. Maria își coborî privirea, după câteva secunde, în blidul cu ciorbă de fasole care stătea stingher pe masa din fața sa. În ultimele săptămâni, drept pedeapsă pentru lipsa colaborării, singura mâncare fusese un colț de pâine pe zi. Ce putea face acum decât să mănânce cu disperare, să mănânce!? Lingura lipsea. Își apropie mâinile tremurânde de castronul din tablă și îl ridică să bea. Din câteva sorbituri, castronul se goli. Aproape că nu mai reuși să mestece boabele acelea mari de fasole puțin fierte. Dar era un lichid, și era cald, și avea cât de cât gust...

– Mai vrei? Jungheșcule, mai adu un castron la fata asta, că parcă n-a mâncat de un an! spuse Moroșanu paznicului de la ușă, râzând sardonice.

Femeia termină și al doilea castron.

– Hai c-acum e mai bine, după două porții, nu? o întrebă comandantul pe copilă, după ce termină și al doilea castron.

Fata ridică ochii suspicioasă iar privirea îi deveni puțin mai vie, după acest „festin”. I se adusesse și pâine – o jumătate. Cam cât mânca ea la celulă într-o săptămână. Fata simțea însă că ceva i se pregătește cu atâtea „amabilități”. Dar ceea ce urmat i-a întrecut imaginația și i-a marcat viața mai mult decât orice...

*

Monahia Agathia închise ochii. Sufletul i se adânci în rugăciune. Îngenunche în fața icoanei și se privi în inimă. Nu mai era ură, nu mai era disperare, doar o rană încă vie, încă sângerând acele amintiri, acele clipe de coșmar... *Și ne iartă nouă greșelile noastre, precum și noi iertăm greșelilor noștri. Și nu ne duce pe noi în ispită, ci ne izbăvește de cel rău și cel viclean...*

*

Eleva Maria Romanescu fusese arestată în noaptea de 10 noiembrie 1949, la orele 2.30, smulsă de lângă mama sa și declarată dușman al poporu-

lui. Era cea mai bună elevă a liceului și șocul fusese maxim printre colegi. Fusese încarcerată la această închisoare dintr-un orășel de provincie, urmând să fie mutată la un moment dat la Miercurea-Ciuc pentru reeducare, în cea mai severă închisoare politică pentru femei. Împreună cu câțiva colegi, împărțise manifeste anticomuniste și distrusese de mai multe ori afișele de propagandă ale partidului. Identificată ca lider al unei grupări anticomuniste care coalizase mulți adolescenți, Maria Romanescu intră rapid sub vizorul Securității. Deși minoră, fusese considerată un element periculos, condamnată la cincisprezece ani de închisoare și supusă la torturi inimaginabile. Înceau să o determine să colaboreze pentru a spune numele complicilor. Mama ei fusese arestată tot atunci, fără dovezi concrete, dar dusă în altă închisoare. Pe tatăl ei nu îl cunoscuse – mama nu a vrut să îi spună niciodată nimic despre el.

Pe scaunul de la masă, Maria aștepta surpriza care urma. Știa că ceva trebuie să se întâmple. Eventual binecunoscutele bătăi și chinuri, ca să spună cine sunt cei care făceau parte din grupul de „trădători ai neamului”. Apoi leșinul, sau poate faza finală. Ea era pregătită. Altă noapte în care va fi torturată... Rasă pe cap, cu picioarele abia susținându-i trupul slăbit, lovit în fiecare din ultimele patruzeci de nopți de bocanci grei, Maria Romanescu simțea că se apropie de sfârșit. Dar ceea ce s-a petrecut atunci i-a schimbat destinul. Bestialitatea are fețele ei nebănuite...

Pe centrul camerei de interogare și tortură, comandantul trase masa și o invită pe Maria să se întindă pe ea. Maria nu schiță nicio mișcare, până când Moroșanu nu o bruscă și o amenință că va fi iar bătută. Comandantul mima foarte bine afecțiunea, dar nu putea mult timp – izbucnea imediat ca un vulcan, urla, lovea, jigne. Acum începuse să țipe la ea. Îi chemă pe Junghescu, pe Holoș și Melinte, apropiații săi care-l ajutau, o întinseră forțat pe masă și o legară cu mâinile de picioarele acesteia. Fata începu să țipe și să se zbată. Moroșanu îi trase două palme puternice peste față, apoi, ca și cum totul ar fi fost normal, scoase bucăți de ciocolată din buzunar și începu să i le bage forțat fetei în gură.

– Hai, frumoaso, nu te mai zbate atât! Noi vrem să te simți bine. Uite, îți dăm ciocolată, te relaxăm... Dar fii și tu cuminte! îi zise comandantul.

Bărbatul o mângâie pe obrajii loviți cu puțin timp înainte și îi spuse cu cinism:

– Vezi, dacă nu ascuți?!

Femeia scuipă ciocolata și încercă în continuare să scape de legăturile de la mâini și picioare. Cei patru bărbați erau incitați de această zbatere a fru-

moasei fete slăbite, dar cu sânii încă mari, cu buze senzuale, cu mijloc de sire-nă, un exemplar care deținea o energie erotică naturală intensă. Comandantul pusese ochii pe ea de mult timp, dar nu făcuse pasul decisiv până acum. Îi era, surprinzător, un pic teamă de privirea ei sfredelitoare și ingenuă, însă în același timp, îl excita la maximum să-i vadă sânii pe sub zeghea udă, buzele promițătoare de delicii... Avea fata asta o carismă aparte, chiar așa, epuizată și slăbită de atâta timp.

Gândindu-se la cum o va pătrunde, comandantul simți cum sângele îi năvălește în obraji. Se excită brusc și puse mâna între picioarele fetei, pe deasupra pantalonilor vărzați. Copila începu să urle și să se zbată și mai tare. Melinte o legă la gură, iar ceilalți doi îi prinseră ferm picioarele și i le desfăcură. Comandantul Moroșanu începu să își miște mâna într-un „du-te-vino” intens. Vroia să îi simtă vaginul acestei virgine, să intre acolo unde n-a mai intrat nimeni niciodată. Se simțea legat de fata asta și atras irezistibil. Dacă ar fi putut, ar fi făcut-o amanta lui, se gândea, ar fi scăpat-o cumva de acolo și și-ar fi luat-o acasă, dar asta însemna, posibil, viața lui pentru viața ei. Ar fi fost prins ușor. Și-atunci, totul s-ar fi terminat...

Fata începu să se agite mai tare la iminența violului. Zbaterea ei însă avea exact efectul contrar. Comandantul, înnebunit de dorință, îi smulse hainele fetei, într-un impuls diabolic. Ce viziune! Sânii cei mari ieșiți dintre faldurile cămășii, curbele abdomenului coborând între coapse, unde era împărăția dorită... Sărmana Maria! Nu putea să creadă că acesta e cadoul de ziua ei, întâlnirea cu aceste bestii. Nu aveau dreptul să-i facă asta!!! Dar uneori, viața te pune în situații în care nu poți decât să accepți și să-ncerci să te salvezi... *Tatăl nostru carele ești în ceruri, sfințească-se Numele Tău, vie Împărăția Ta...*

Holoș și Melinte îi traseră bazinul fetei pe marginea mesei, iar comandantul își desfăcu pantalonii. Era prima lui virgină. Celelalte pe care le violase erau femei de mult. O dorință înnebunitoare îl făcea să tremure din tot corpul. Doru Moroșanu arăta, surprinzător, un pic de umanitate. Era, de altfel, foarte emoționat. Bruta din el se înmuie în fața acestui copil lipsit de apărare, a frumuseții chipului și trupului, a delicateții ei. Încercă să nu fie așa brutal, cum era de obicei. Reuși să pătrundă în ea după câteva minute. Maria, epuizată, încet, încet, se abandonează situației. Era disperată, dar nu putea face nimic. De la un moment dat, ceva începu să se schimbe în atitudinea ei: șocul căpăta nuanțe necunoscute. Repulsia și plăcerea coexistau simultan, într-o tensiune interioară maximă. Erau senzații de plăcere absolut noi, pe care nu le putea compara cu nimic. După minute în șir, Doru și Maria aveau o conexiune intimă incredibilă. Violatorul și victima pactizau

într-un fel surprinzător. Maria însă, cu toată acea senzație de plăcere simțită, era în continuare șocată, copleșită de suferință. Dar Doru simțea că se poate îndrăgosti. În culmea juisării, își dădu seama de actul său inuman și se opri brusc. Îi privi pe subalternii săi ca și cum ar fi fost trezit dintr-un vis, își trase pantalonii și îi dădu afară rapid. Melinte, Holoș și Jungheșcu se uitară unii la alții fără să înțeleagă ce se petrece și ieșiră dezamăgiți. După ce închiseră ușa, Doru o dezlegă rapid pe Maria de mâini, o mângâie pe păr, o sărută pe frunte ca pe un copil și începu să plângă. O ridică pe Maria pe brațe de pe masă, ridică în brațe trupul acela fragil, copila abia dezvirginată, și o teribilă muștrare de conștiință începu să-l apese. Comandantul nu știa nici el ce se petrece. Doar nu fusese așa niciodată! O așeză pe canapeaua din camera alăturată, unde era biroul lui, o acoperi cu o pătură și se puse în genunchi în fața ei. Tulburat la maxim, bărbatul izbucni în lacrimi. Îi spuse proaspetei femei să îl ierte. Începu să simtă toată durerea ei, toate monstruozițiile pe care le făcuse împotriva femeilor din închisoare de-a lungul anilor. O strânse la piept, în timp ce lacrimi după lacrimi îi inundau chipul aspru. Plângea în hohote. Femeia, complet bulversată, cu ochii închiși, desfigurată de suferință, nu schița niciun gest. Nici măcar nu mai avea puterea să privească. Moroșanu, abuzat sexual în copilărie de tatăl lui și violentat frecvent, avu un moment de catharsis. Ajunsesse în el însuși la acea traumă care îl făcuse să devină, peste ani și ani, bruta de acum. Începu să urle. Maria tresări – nu mai avea puterea să se opună la nimic. Oare în curând va da din nou cu bocancii în ea? Va fi iar torturată sau violată? După câteva minute, bărbatul se liniști puțin. O dezbracă de cămașa ei vărgată și îi puse o cămașă curată de-a lui, pe care o ținea de schimb la birou. O privi intens în ochi și o mângâie pe păr. Într-un mod de neînțeles, vroia să facă de acum încolo totul pentru ea. Ceea ce și făcu mai târziu. Se puse din nou în genunchi în fața ei și îi sărută picioarele.

– Iartă-mă, Maria! Iartă-mă, te rog!

Era disperat, înțelegându-și toate ororile pe care le făcuse de când era comandant al acelei închisori, toate violurile, toate bestialitățile...

– Maria, iartă-mă! Iartă-mă, Maria!!!

Îi aduse mâncarea lui și încercă s-o hrănească. Îi dădu și fructe, dulciuri, suc, dar Maria nu reacționa la nimic – viața, simțea ea, i se încheiase. Comandantul îi spuse în șoaptă:

– Maria, ai încredere în mine! O să te ajut să ieși de aici, dar, te rog, să nu știe nimeni! Dacă se află, s-a zis cu mine!

Din acea zi, Maria avu un regim special. Fusese mutată într-o celulă cu pat, pături, căldură, curăţenie, avea mâncare îndestulătoare şi însuşi comandantul se ocupa direct de ea. Moroşanu o declarase imediat inaptă să fie dusă la închisoarea de la Miercurea-Ciuc, motivând că e bolnavă. O aducea mai des la interogatorii, de ochii celorlaţi, dar îi dădea afară şi se purta cu ea cu un sentiment aproape necunoscut pentru el până atunci: afecţiunea. Povestea cu ea nenumărate lucruri, mâncau împreună şi planifica modul în care s-o scape de închisoare. Femeia începu să îşi mai revină puţin, dar tot nu avea încredere că mai poate fi ceva bun cu viaţa ei. În schimb, se ruga. Rugăciunea era singurul ei sprijin real şi singurul refugiu.

Într-o noapte, după câteva săptămâni de la violul acela, Mariei îi fusese lăsată deschisă uşa de la celulă şi reuşi să se strecoare, pe culoarele secrete indicate de comandant, pe sub clădire, afară din închisoare. Alergă atunci toată noaptea pe câmp, până când leşină. *Alergă, alergă, alergă...*

Oră târzie în noapte... Ceaţa învăluie enigmatic câmpul din faţa sa şi gândurile morţii. Un croncănit. O pasăre nevăzută străbate tristeţile unduirii ale aerului. De mult timp nu-şi găseşte locul. Doar refugiul acesta în aşternut de ceaţă îi mai dă cumva speranţa unei protecţii, a unui viitor, a unei salvări. Dar dacă va fi prinsă? Cufundată în întunericul viu, femeia sângerează amintiri. Aleargă, aleargă, aleargă... De trecut, de moarte, de suferinţă... Pielea i-e plină de răni nevăzute, inima pare că bate, dar a stat de mult... Poate că noaptea asta nu va avea sfârşit...

Cam aşa ajunsese Maria la mănăstire. A doua zi, o găsisse leşinată maica stareţă pe câmpul din apropierea mănăstirii, devreme, în zori, şi o luă. Povestea ei impresionează, iar stareţa, femeie cultivată, curajoasă şi cu mult suflet, o ţinu ascunsă de autorităţi. Fusese căutată de securitate câţiva ani, dar apoi renunţaseră. Maria Romanescu fusese primită în monahism sub numele de Monahia Agathia.

Despre acest viol care-i adusese, până la urmă, eliberarea, monahia Agathia nu putuse vorbi. Şi nici despre ce aflate mai târziu. Aceste episoade erau cel mai intim secret al său. Într-o zi, se zvonise la mănăstire că Doru Moroşanu, comandantul închisorii, fusese luat pe sus de securitate şi nu se mai ştia nimic de el. Cineva se răzbunase şi îl turnase la partid că eliberase o condamnată care n-a mai putut fi găsită şi că începuse să se poarte, apoi, prea bine cu deţinutele. După ce îşi mai reveni din anul acela de cumplită detenţie, monahia Agathia trimisese pe cineva să vadă ce mai este cu fosta casă unde locuise cu mama în adolescenţă, care, murise, între timp, cum aflate, la în-

chisoarea Mislea, din cauza torturilor. O vecină îi dăduse persoanei care s-a interesat de soarta apartamentului o fotografie cu mama și tatăl ei, pe care Maria nu o văzuse niciodată până atunci. Monahia Agathia o păstra de zeci de ani tot timpul cu ea, ca pe o icoană.

*

Maica Agathia începu să plângă. Acum avea aproape șaptezeci de ani... Se ridică din genunchi, deschise ușa chiliei și ieși să se plimbe. Cu mâna tremurând, băgă mâna în buzunarul drept și scoase din el fotografia. Familia sa... Tatăl și mama: un bărbat masiv, cu ochi albaștri, cu chip mai dur, o femeie angelică, blondă și cu o expresie de bunătate. Întoarse încet fotografia. Pe spatele ei, cu o cerneală veche, un scris deteriorat din care se putea distinge: Familia Doru și Elvira Romanescu Moroșanu.

Ore târzii în noapte. Ceața învăluie enigmatic turla bisericii și ochii închiși ai chiliilor. O zbatere de aripi. O pasăre albă străbate sfintele undiri ale aerului. Aici și-a găsit în sfârșit locul. Refugiul acesta în așternut de ceață îi dă credința unei împliniri: lumina zilei care va să vie și nu se va mai sfârși. Cufundată în întunericul viu, femeia se simte binecuvântată. Pielea i-e plină de semne, dar inima a iertat demult... Privi către vârful turlei, unde se așează pasărea. Și totuși, călătoria aceasta nu va avea sfârșit...

poeme de EUGEN BUNARU

Pictură naivă

Nici nu mai știi, nu-ți mai aduci aminte,
dacă era amiaza în toi – fierbinte – ori seara
se fâstăcea lent răcoros către noapte ori abia-abia
Cineva însămânța jur împrejur o lumină de dimineață –
palidă, străvezie. Oricum era și puțină ceață, începuse
și-o boare să-adie și totul se petrecea parcă ieri-alaltăieri,
era, neîndoios, o zi bătrână, din alte primăveri, cu soare mult
și blând ca altădată, o zi – pe scurt – chiar trasă la indigo
după-o zi căzută din rai. Ce mai, o zi ca niciodată!
Pedalau, din când în când, într-o parte și în alta, pe biciclete înalte,
un băiat auriu și o fată ce surâdea echivoc ca într-un film demodat,
de cinematecă, o fată cu ochi de peruzea sub o perdea de breton violet(ă).
Pe faleză pluteau cochet la promenadă perechi-perechi zâmbitoare
și de undeva de sus începea să cadă, ca o pasăre caldă, câte-o petală defunctă
de magnolie. Cineva, ascuns ghiduș după o turlă, bătută în nestemate aiuritoare,
sufla, în aer, suav, ca dintr-o arhaică surlă, cuvinte dulci, suspine de dragoste,
aromitoare, încât cu toți și cu toate, laolaltă, și fete și băieți, și mame, și copilași,
și arbori, și case, și alei mărginașe, păreau că saltă, de fericire, că se înalță,
până ce dispăreau fiecare, fulguiți, sub aure leneșe, fumegoase,
sub nimburi de aur, arzând orbitoare.

Așteptare

Alarma din parcare trezea toți morții din cartier.
Am rămas ore în șir pe balcon să ascult greierii
să aștept ora nelămurită când încet-încet
– aproape că auzi – se luminează de ziuă.
Aveam un șiș în mână cu care plănuisem
să spintec tot întunericul ce (încă) tremura
ca o mireasă în așternutul nunții sale.
Când m-am întors în cameră mă așteptau
la o masă îmbelșugată cu lumânări

și pahare înalte toți morții familiei.
I-am învăluit îndelung cu privirea
ca să le deslușesc gândurile ca să le ghicesc
chipurile. Când au plecat am văzut pur și simplu
aerul dimineții intrându-mi în piept ca un cuțit alb
și prelung azvârlit de aproape. Și chipurile lor
încă dansau chicoteau jur împrejur în lumină
inexistente și calde.

Album

Aerul era neclintit și limpede ca orice lucru fățarnic
din orașul acesta, ba chiar părea un imens vapor plutind
– încremenit – în derivă. Și amurgul de iarnă strălucea impecabil,
aproape curvește, cocoțat, deja, ca un cocostârc în flăcări,
deasupra atâtor acoperișuri mohorâte. Dincolo de ferestre,
o mână bătrână gătuia lent amintiri fumegoase ce sucombau
cu infime zvâcniri de demnitate. Seara ezita, parcă, uzând
de strategii perverse, să-și lepede, peste obiectele casei,
îmbrăcămintea cețoasă. Tu hohoteai, veselă-veselă, acolo,
în poiana din munți și încă – se-aude limpede peste văi –
mai hohotești, noapte și zi, noapte și zi – abia te zărești,
ascunzându-ți goliciunea sub cascada superbă de păr,
aplecată ușor, printre margarete infime, deasupra unui fir
de pârâu, ca o căprioară, din poezia lui Labiș, ucisă
de foame și sete.

Te afunzi în somnul unei cărți de altădată
când un copil aleargă adânc într-o pădure
se pierde sub obiceiul vechi de-a tremura
al unei frunze și totul se petrece în surdină
în detalii îmbrăcate în pâslă ori în gravura
unei întâmplări uitate când doar aștepți
ca să ascuți pe mai departe povestea

ce și-a durat o casă mică aici la marginea pădurii
Tiptil acolo vin vulpile roșcate și lupii suri
urechile-și ciulesc și urși mormăitori se-apropie
prudent la orele înserării de micile ferestre luminate
și ca-ntr-o horă a tăcerii căsuța o-nconjoară
ca să-și desfete ochii și auzul să-și desfete
în timp ce Albă ca Zăpada la masa îmbelșugată
în mijlocul odăii le cântă și le susură piticilor
– cei șapte – eterna și buclucașa ei poveste.

(poem din ciclul *Albă ca zăpada* al unui viitor volum)

Să (-ți) râzi, asimetric, în barbă, să(-ți) râzi de toată
tărășenia, să-ți dai pumni în piept, în scăfârlie
Să te izbești jur împrejur de un ecran omniscient,
să te vezi ca pe un scai, ca pe o gânanganie mizerabilă
Să-ți tragi un șut, un bobârnac, să te vezi cum zbori
pe ușă sau pe fereastră ca un fulg insignifiant
(dintr-o plapumă spartă). Să-ți privești dispariția
în eter, în neantul cosmic, înșorit, la maximum,
ca pentru o zi magnifică, în care să te trezești
pe un țârm, aiurea, undeva, la capătul lumii ăsteia,
unde ți s-a arătat cândva, ascuns în barba lui albă,
prelungă, însuși Dumnezeu. Să aștepti ca un Robinson
Crusoe (dintr-o copilărie neterminată), să aștepti
peștele-banană, gata să înșfaci coada-i zburlită mirific,
să te lași dus spre orizonturi confuze, încleștat de liniștea
translucidă a apei.

poeme de ALEXANDRU CAZACU

O a doua natură

Eu am să te caut mereu
în acea parte a lumii unde învingătorii pierd mereu războaiele
atunci când soarele aruncă o herghelie de cai roșii
printre ramurile unui cais
iar un peron de gară privește cu sfâșiere către cel
de pe partea cealaltă a liniei ferate
Ramas între rotonda unor pini
ca într-un purgatoriu
când asfințitul se ascunde în lucrurile
ce funcționează greoi de la prima încercare
iar nimicuri pe care merită să ți le amintești
îți sar la piept ca pui de setter englezesc
agitat de bucuria revederii
O a doua natură ne va face să o aflăm pe prima
acum când istoria este învinsă de geografie și biologii
când nisipul tremură de ciudă în zidurile unui bastion
lacrimile pot înlocui umezeala din solnițe
iar tu vei sosi precum o întrebare pe care o aștept
fără să vreau să-i aflu răspunsul

Colierul

Ca niște obiecte de inventar
suferințele în ziua doua a săptămânii
când lumina becului de șaizeci de wați
a fugit în nuanța de galben ce o răspândesc
corăbiile lui Turner
iar cernelurile nopții vălureau geamul
când ne prefăceam că eram singuri
și chiar eram singuri

Era prin casă un miros de tutun macerat
și suluri de abur știam că se ridică din prăpăstii înghețate
Doar respirația ta încovoia
una din colinele orașului
Cristale mai străluceau în colierul
ce-ți rămăsese
pe pielea tânără și întrebătoare
între grația și dizgrația
atâtor biografii tot promiteau să înceapă curând
și amânate de dezmierdări în care ne ascundeam
precum odinioară soldații lui Napoleon
în burta cailor

Performance

Urbea parcă încremenise
O pojghiță subțire de aer
ardea în parcul din față intersecțiile
iar scheletul unui arbore
flanca strada în pantă precum caligrafia literei
de la începutul unui capitol
Amănunte mici ajungeau să mă construiască
Priveam bulgării de nea rămași întregi
la început de Martie
iar soarele călduț sclipind în ghearele
unor vrăbii agățate provizorii de cornișe
Și parcă tăcerea mea
ar fi vrut să răspundă
luminii ce striga către capătul pământului
când vorbele calde ale celorlalți
începeau să schinjuiască
și mă plimbam ca un imperator
prin fotografia sepia a străzii
unde de atâtea ori aflui
cât de neajutorat te simți
atunci când toți cred în puterile tale

Duminica în Est

Duminica ninsorile vor ține mereu cu risipitorii
când stăm în cartierele orașului din Est
ca pe un colț de pe Pluta Meduzei
și învățăm cum victoriile vor fi mereu colective
iar înfrângerea individuală
nemaștiind dacă noi ne micșorăm
ori a crescut amiaza
când fericirea și lipsa ei se întâlnesc
în aceeași parte a inimii
Chipul tău se mută din cafeaua fierbiente
în ștergarul de borangic al tratatelor de etnografie
O fărâmbă de bine a unui necunoscut
va urni înțepenite roți ale timpului
unde am uitat promisiunile
dar nu și ele pe noi
În curând va fi seară
iar Februarie în lipsa profeților
se va răstingni pe stăzi lăaturalnice

Ultima stație

Norii de praf pufoși și grei asemeni unor pisici uriașe
și aleile umede ducând spre nicăieri
când ești gata să decupezi cu pivirea
ungherele unei obscure provincii
când dincolo de ochiul unui geam
lumea pare atât de frumoasă și și lejeră
ca o actriță de vodevil
cu o virtute esențială
și un viciu însoțitor
când totul este retro și de secol XXI
în acest teritoriu
capăt de metrou și de metropolă
unde nu există ocupant
dar se capitulează contra-cronometru

O limbă de pietriș ar vrea
să încerce gustul oceanului
copertina pergolei ar vrea să fie pânza unui Transatlantic
iar toate vârstele ce ți-au fost date
se înghesuie în timpul tău de acum
și visăm să o întâlnim aici
doar trupul Pandorei doar atât

Eram tineri

Eram din ce în ce mai tineri
și totul depindea de noi
în diminețile împovărate de nesomn
când erai frumoasă
ca o prințesă ținută ostatecă
să cânte la harfă
în cușca de aur a unui hanat tătarăsc
și credeam că o mare iubire
este o mare confesiune de ambele părți

Eram din ce în ce mai tineri
În orele înșirate ca o turmă de antilope
pentru un safari
și fiecare devenisem
un copil risipitor ce se întorcea acasă
pentru a se odhni în vederea călătoriei următoare
niciodată îndeajuns de pregătiți
la întâlnirea dorită cu celălalt

Seara plouase mărunț

Aproape de capăt ziua se întindea peste plaja umedă
trasă de cârlige nevăzute
iar lumina soarelui se retrăgea
în ochiul unui cap de vrabie strâns în gura pisicii
și noi credeam că eram pregătiți

să facem tot ce se mai putea chiar dacă
puține lucruri mai rămăseseră de făcut
Cu un șal de Buhara în ciocuri plecau califarii
iar soundtruck-ul unei celebre pelicule de amor se mai auzea
din recepția hotelurilor
când un suspans prea lung părea neverosibil orice final
Luam asupra noastră durerea farului de la țărm
ce privea cu invidie și suferință valurile la reflux
semănând cu blana în unduire a felinei
și îmbrățișați și temători treceam din atunci în atunci
decizi să iertăm pe toți acei
ce nu au avut curajul să ofere iertarea

16 : 45 GMT +1

În gara Keleti porumbei sălbatici jucându-se
pe linia șase
și un tren pleacă către Viena
un altul spre Brașov
și ploaia caldă de vară căzând peste vagoane
ca și cum cineva ar plânge pentru rătăcirea noastră
în joia aceasta veche și foarte necunoscută
printre încălziri globale și onorifice
dincolo de eclipse și nocturne dezbateri
când demnitățile se poartă
precum hlamida unei împărat abulic
și te poți spăla de mai multe ori
în aceleași lacrimi
Lumea întregă îți pare doar negativul
unui film despre lume
iar „Liebesträume” de Liszt auzi dinspre coridoare
ca pe un recviem pentru adolescență și alte imperii
odată cu un guguștiuc intrând
pe geamul deschis în compartiment
cu presimțirea sa
încearcând să te mângâie

FLAVIUS PARASCHIV

OMUL ȘI SCRISORILE SALE

S crisorile, jurnalele oamenilor de cultură sau, mai bine zis, toate aceste forme literare care surprind lumea interioară a omului încită curiozitatea cititorului din mai multe motive. Un motiv – și cel mai relevant – poate fi interesul pentru lumea lăuntrică a scriitorului care, de multe ori, este înfățișată într-un mod total diferit în formulele specifice literaturii intimismului. Pe lângă interesul pentru viața din spatele „măștii”, registrul epistolar cuprinde și o serie de reflecții sociale, morale, filozofice, chiar și literare. Deși scrisorile se află la granița dintre ficțiune și document, stilul, tonul, temele de gândire, modul de adresare sînt, în linii mari, urmările unei anume configurări spirituale și culturale. Scrisorile sînt „mostre” ale unei existențe, deoarece corespondența dintre două personalități poate căpăta atît valoare documentară (a se înțelege: caracter istoric, pentru că prezintă anumite aspecte ale societății din prisma unei minți active), cît și valoare literară. Aspectul estetic depinde de elementele ce țin de natura tipului de comunicare, dar și de talentul autorului. Scrisorile lui Flaubert, de exemplu. Adunate în cinci volume, aceste scrisori surprind profilul romancierului francez, opiniile despre arta scrisului și literatură, dar și procesul de creație al romanului care i-a asigurat un loc în istoria literaturii, *Doamna Bovary*. Un alt exemplu demn de menționat este corpusul de scrisori al prozatorului ceh Franz Kafka. În scrisorile adresate lui Felice Bauer, logodnica romancierului, sau în cele trimise lui Max Brod, tema principală este scrisul, act privit ca exorcizare a propriei ființe¹. În spațiul literar românesc, au existat numeroase corespondențe care impresionează, nu doar prin importanța lor ca texte de epocă, dar și prin caracterul mai mult sau mai puțin literar: Dului Zamfirescu către Maiorescu, Mihai Eminescu către Veronica Micle, Emil Brumaru către Lucian Raicu, N. Steinhardt către Virgil Ierunca etc.

Creatorul volumului *Îndreptar pătimăș* a purtat o intensă corespondență cu familia și cu diverse personalități importante din spațiul cultural românesc.

¹ A se vedea celebra *Scrisoare către tată*.

Deși nu toate aceste scrisori s-au editat, după evenimentele din 1989 au fost publicate o mică parte în limba română: *Scrisori către cei de-acasă*, *Scrisori către Wolfgang Kraus* și, în 2005, *Pentru nimic în lume* (o serie de scrisori trimise de filozof iubitei sale, Friedgard Thoma).

În deschiderea *Scrisorilor către cei de-acasă*, editorul volumului a plasat un eseu în care Cioran „teoretizează” specificul genului epistolar. Pentru acesta, scrisoarea este un eveniment major al singurătății¹ și, mai ales, oferă iluzia activității, de aici și motivul pentru care răspundea mereu la scrisorile primite. Mai mult decât atât, adevărata personalitate a autorului este expusă nu doar în opera acestuia, ci poate fi descoperită și în scrisori, iar în acest punct este invocat Nietzsche (Cioran 1995: 9-10). Nu total diferit este și cazul „gînditorului liric”: scrisorile adunate în acest volum configurează un Cioran total diferit față de imaginea impusă de opera propriu-zisă.

Astfel, în corespondență, abandonează stilul aforistic specific și reușește să captiveze, nu doar prin ideile exprimate, ci și prin modul în care sînt formulate. În scrisorile către părinți, de exemplu, pe lîngă faptul că se plînge de lipsuri (financiare, în principal), se poate identifica și latura mai... sensibilă a filozofului. Dacă în cărți întîlnim figura unui mizantrop, un om singuratic, retras, în scurta corespondență cu părinții, Cioran adoptă postura fiului dornic de a se ocupa de sănătatea părinților și, totodată, manifestă dorința de a le fi alături în momentele de maximă importanță ale vieții. În acest sens, poate că cea mai „tragică” este scrisoarea trimisă mamei, imediat după moartea tatălui, Emilian: „Gîndurile mele merg spre voi toți în momentul acesta de nesfîrșită durere [...]. Scrieți-mi, pe dată ce veți putea, cum s-a săvîrșit din viață și dacă a trecut prin mari dureri fizice. Dragă mamă, dragă Gica, dragă Relu, vă îmbrățișez pe toți și plîng împreună cu voi pe scumpul nostru tată” (Cioran 1995: 39).

Correspondența dintre Emil Cioran și Aurel, fratele său, cuprinde, pe lîngă o gamă variată de sfaturi surprinzătoare venite din partea „însinguratului”, și o serie de discuții pe teme literare sau despre cititorul obișnuit și cel profesionist. Cioran notează – într-un ton lipsit de solemnitatea caracteristică – că ceea ce separă cele două tipuri de cititori este, în esență, lipsa emoțiilor: cititorul tipic „simte” emoția produsă în urma lecturii și este predispus să se „piardă” în natura textului. Criticul literar, pe de altă parte, trece peste emoția (estetică) și recurge doar la explicarea operei, încercînd să o reducă la elementele componente (Cioran 1995: 41). Autorul *Tratatului de descompunere*

¹ Anularea singurătății prin intermediul corespondenței este o idee care apare formulată și în epistolele lui I. D. Sîrbu.

aduce în discuție și meseria de scriitor, despre care susține că este pierdere de timp și, mai mult decât atât, nu aduce nici un beneficiu financiar: „Un pantofar câștigă mai bine decât un scriitor”, notează cu ironie și umor filozoful (Cioran 1995: 46).

Se pot evidenția, în scrisorile către Aurel, numeroase reflecții filozofice: interesante și captivante sînt, totuși, cele care au ca subiect viața interioară, atracția omului spre introspecție și izolare, semne caracteristice pentru personalitatea scriitorului român. În viziunea intelectualului din Rășinari, viața interioară nu are nici o justificare și nu contribuie cu nimic în relațiile cu ceilalți din societate. Altfel spus, Cioran instigă la acțiune și experiență, în timp ce pasivitatea, ca mod de viață, este respinsă categoric (Cioran 1995: 43). În alte cuvinte, fratele este îndemnat să adopte un stil de viață normal, autentic, adică să devină un om practic, un individ care nu pică în capcana frământărilor lăuntrice.

În corespondența purtată cu multiple personalități, Cioran aduce în discuție nu doar o serie de reflecții despre sine, dar și numeroase detalii despre diverse activități minore care sugerează interesul pentru mediul social, literar al epocii: impresiile dobîndite în urma lecturii unui articol, despre situația României sau despre statutul lui de persoană publică, despre edituri și despre editori etc.

Cu toate acestea, cele mai fascinante detalii despre personalitatea celui care trimite scrisorile se pot obține din epistolele expediate către Arșavir și Jeni Acterian. Om de cultură, Arșavir a fost un cronicar și ziarist cunoscut în epoca respectivă și, totodată, lui i se datorează recunoașterea postumă a jurnalului scris de sora sa. Schimbul de epistole dintre cei doi evidențiază un Cioran care tinde spre un stil de viață „confortabil”, o existență bazată pe înțelegerea și scrutarea atitudinilor fundamentale. Fire meditativă, gînditorul se declară anticreștin pentru că această religie îl dezgustă, o consideră inutilă și, mai important, nu i-a adus niciodată alinare. Din aceste motive, explică autorul volumului *Lacrimi și sfinți*, singura religie valabilă pentru el este taoismul și budismul (Cioran 1995: 228), religii în care spiritul și metafizicul primează. Tot în aceste scrisori, Cioran menționează că a fugit de meseria de profesor și de gazetărie pentru că acestea duc spre ratare, dar – paradoxal – fugind de ratare a ajuns să se complacă într-o ipostază care i se potrivea excelent: „Gazetăria este răspunzătoare de nefericire și ratarea spirituală a celor mai mulți scriitori de la noi. Eu mai mult ca să scap de asta am optat pentru învățămînt, dar, văzut de aproape, și învățămîntul s-a dovedit la fel de periculos. Fugind ba de una, ba de alta, am ajuns aici, ca să duc o viață de student: un mod

splendid de-a mă rata și pentru care în general mă felicit, pentru că e singura formă de existență ce se potrivește de minune cu groaza mea de orice – și cu lenea mea” (Cioran 1995: 222).

„Comoditatea” cioraniană relevă portretul unui om sincer, lucid, măcinat de lipsa confruntării cu dimensiunea pragmatică a vieții. Cum ar zice G. Călinescu, această atitudine a avut efecte negative din punct de vedere social, dar, în planul creației, a produs efecte benefice. Totodată, Cioran se „plînge” și de predispoziția sa spre izolare, tendință pusă pe seama ororii de lume, de a cunoaște persoane noi (Cioran 1995: 217).

În corespondența cu Jeni Acterian, epistolarul utilizează un alt registru stilistic: spre deosebire de celelalte scrisori din volum, tonul adoptat acum este unul mult mai intim. Se pare că Cioran o prețuia pe Jeni datorită destinului ei: după o serie de evenimente nefericite (printre care și moartea fratelui, Haig Acterian), scriitoarea moare în anonimitate și într-o sărăcie umilitoare. De altfel, personalitatea lui Cioran nu a putut trece neobservată, așa cum rezultă și din memoriile autoarei. În *Jurnalul unei fete greu de mulțumit* se poate observa următoarea însemnare, din 14 decembrie 1937: „Cînd mă întîlnesc cu E[mil] C[ioran] sau ma gîndesc la el, am întotdeauna un fel de mirare – regret. Mirare că, în linie generală, simte atît de adînc cu mine. Are aceeași «structură», aș zice. Și regret pentru că am impresia – nu știu de ce – că asta mă bagatelizează. Ideea că cineva «seamănă» îmi displace teribil” (Jeni Acterian 1995: 105). În cele șase scrisori trimise către Jeni, Cioran aduce în prim plan o serie de teme discutate de acesta și în textele filozofice. Existența, de pildă, este văzută doar ca sursă de nefericire, o stare căutată care împinge fierea omului spre melancolie și (auto)distrugere. Despre sine afirmă că este un „parazit”, un om leneș care a fugit de muncă, un individ incapabil de a săvîrși ceva concret, necesar pentru societate sau pentru sine (Cioran 1995: 234).

Un alt subiect frecvent în scrisorile către sora lui Arșavir este dragostea pentru frumusețe, „temă” care s-a transformat într-un adevărat cult. Acest aspect a fost dezvoltat, de exemplu, în *Amurgul gîndurilor*, unde este, inevitabil, legat de suferință, moarte și singurătate. Dar într-o scrisoare – cînd nu mai este necesară o perspectivă „din afară” – semnatarul susține că ispitele frumuseții nu pot fi ignorate. Drept urmare, zeci de ani mai tîrziu, Friedgard Thoma i s-a părut irezistibilă și doar dragostea pentru viață se poate compara, afirmă eruditul român, cu intensitatea sentimentelor față de femeia iubită. Teatralitatea lui Cioran este rezultatul unei atitudini duale: pe de o parte, viața (considerată a fi inutilă și fără sens) este acum apreciată, iar pe de altă parte, Erosul capătă acum proporții mai „rezonabile”, mai apropiate de ceea ce poate oferi realitatea imediată...

Cum era de așteptat, scrisorile către Noica nu mai cuprind – decît în cîteva epistole – informații despre sine. Corespondența cu mentorul de la Păltiniș se pare că a fost stimulativă, pentru că temele abordate privesc atît politicul (deși volumele/eseurile publicate erau considerate remarcabile, autorul *Pagini(lor) despre sufletul românesc* era apreciat pentru opiniile politice și pentru antifilozofia practică) (Cioran 1995: 309), cît și teme mai sensibile. Astfel, Cioran se angajează într-o discuție despre prietenie și ajunge la concluzia că el nici cu sine nu se poate împăca: „Am înțeles că dacă sînt într-o relație atît de proastă cu ceilalți și mai ales cu mine însumi este datorită faptului că nu sînt în stare de un sentiment, normal, ci doar de pasiuni excesive. Mă... iubesc sau mă urăsc, dar propriul meu prieten nu-mi sînt niciodată” (Cioran 1995: 227).

Importanța acestor scrisori constă în impresiile despre cultura română. Despre Eminescu afirmă că este „o lume”, singurul motiv pentru care cultura română nu este disprețuită, iar prin acest fapt devine „superior Timpului” (Cioran 1995: 306). Acestor observații se mai adaugă și alte nuanțe privind limba română: o seamă de reflecții sînt despre limba română, limbă văzută incapabilă de a reda suficient de exact fluxul ideilor. Surprinzător, în ultimii ani de viață, creatorul *Silogismelor amărăciunii* declară, în scrisorile către Noica, că a început să urască limba franceză datorită declinului în care se află și consideră că limba propriului popor – care i se pare acum seducătoare și ineputabilă – îl caracterizează cel mai clar (Cioran 1995: 303). Naționalismul lui Cioran cunoaște, astfel, o întorsătură drastică: vîrsta poate a avut aici un cuvînt de spus, iar afecțiunea pentru patrie este produsul unei conștiințe dornice să se apropie din nou de singurul spațiu care poate să confere un statut identitar bine stabilit.

Bătrînețea, cu arsenalul simptomatic specific, nu este trecută cu vederea. Într-o scrisoare din 1972, adresată lui Relu, Cioran – preocupat acum de propria imagine socială – exclamă: „Ce bine că sînt bătrîn!”. Mulți ani mai tîrziu, într-o epistolă trimisă lui Noica, filozoful nu se sfiește să-și exprime neplăcerile generate de condiția fizică tot mai deteriorată: „Resimt tot mai mult povara vîrstei, cu tot ce implică ea: tulburări de memorie, oboseală, agravarea incoerenței...mentale, neputința de a-mi ține promisiunile” (Cioran 1995: 311).

Prin urmare, figura lui Emil Cioran, așa cum rezultă din epistole, ilustrează faptul că măștile pot fi abandonate în favoarea unui dialog deschis și cordial.

CONSTANTIN PRICOP

ISTORIA LITERARĂ, ALTFEL

Deși după 1989 au fost publicate mai multe istorii literare, n-a apărut văzut nici un studiu serios în care să fie pusă în discuție condiția genului. Hans Robert Jauss pusese la îndoială, încă din anii 70 ai secolului 20, în *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, viabilitatea, în zilele noastre, a istoriei literare. Profesorul de la Konstanz observa că istoriile literare în formulă tradițională nu mai erau frecventate decât de elevi și studenți, iar aceștia o făceau exclusiv din obligații școlarești, pentru a obține informații despre scriitori și operele lor. În momentele lor de maximă audiență istoriile literare aveau altă menire: ilustrau spiritul creator național, etosul degajat din devenirea literaturii – văzută ca indicator al calităților artistice și al cuprinderii spirituale a unei națiuni. O asemenea finalitate nu mai este avută în vedere de cititorii din a doua jumătate a sec. 20, interesați de aceste scrieri exclusiv pentru informații. În plus, adăuga Jauss, lămuririle pentru care mai sînt consultate istoriile literare pot fi obținute din surse mai bine focalizate pe exigențele academice: lexicoane privind scriitorii și literatura, dicționare de diverse tipuri acoperind domeniul acesteia, panorame ale culturilor, culegeri de studii. Sînt instrumente care astăzi pot înlocui fără probleme istoriile literare cercetate doar pentru clarificări bio-bibliografice. Întrebarea firească era dacă, în acest condiții, istoriile literare mai aveau vreun rost.

*

Cum explica H. R. Jauss ieșirea din actualitate a istoriilor literare? Ea s-ar datora menținerii în formula inițială a acestora, așa cum se întîmplă și cu alte discipline umaniste, a orientării ideologice majore a epocii în care s-a cristalizat ca domeniu de cercetare. Să nu uităm că istoriile literare sînt inițial secțiuni ale istoriei generale – și nu e greu de observat că aceasta din urmă imprimă liniile directoare celor dintîi... Istoria literară de la sfîrșitul sec. 19 (secolul marilor reușite ale genului – De Sanctis, Brunetiere ș. a.) este dominată de idealul națiunilor. Istoriile literare sînt încununare a spiritului național, iar responsabilitatea ideologică a vremii consacră un număr de caracteristici ale genului transmise, tacit, din generație în generație. Istoriile literare trebuiau redactate cu talent evocator, presupuneau spirit creator, capacitate de a sur-

prinde și prezenta convingător, original și plastic. O istorie literară nu putea fi scrisă decît de un singur autor, care dădea nu numai măsura informării și capacității de a efectua judecăți de valoare, ci și a intuiției și talentului expresiv. Apoi, aceste istorii cuprind evoluția unei literaturi, „de la origini pînă în prezent”, sau măcar momentele cele mai glorioase ale acesteia, pentru a arăta că rezultatul final reprezintă continuitate, ascensiune, aprofundare. O asemenea scriere avea o importanță majoră, iar lectura ei era palpitantă, se citea „ca un roman” – romanul devenirii spirituale a națiunii. De aici, încheierea că numai o astfel de scriere putea să încununeze cariera unui critic. Cine nu producea o istorie literară memorabilă, nu era un critic de luat în seamă.

*

Ideologia care susținea inițial prezentarea istorică a creației literare naționale își pierde semnificația o dată cu trecerea de la epoca idealurilor naționale la aceea a idealurilor universale. Mutație evidentă, pentru cultura occidentală cel puțin, în a doua parte a sec. 20. Idealul națiunii se îndepărtase, iar ritualul de inițiere al istoriilor literare a dispărut. Prea puțini conștientizează procesul, dar depășirea epocii națiunilor în domeniul istoriilor literare este perceptibilă. Apar „devieri” de la obișnuințe care părușeau definitiv înrădăcinate. Nu este vorba de urmarea unor demonstrații ca aceea elocvent expusă de Jauss, dar apar tot mai des omisiuni și încălcări ale habitudinilor pînă atunci respectate. De pildă, sînt realizate sau propuse istorii literare consacrate nu unei literaturi naționale, ci cuprinzînd sfere literare delimitate după alte criterii: istorii ale literaturilor din anumite zone geografice, care ar putea sugera o coerență culturală supranațională; istorii ale literaturilor din estul Europei, ale literaturilor Balcanilor, ale celor din America latină ș. a. m. d. Sau dispare preocuparea pentru urmărirea evoluției unei literaturi în ansamblul ei, de la începuturi pînă în prezent – în locul acestei integralități fiind comentate perioade mai scurte, deseori încadrate de date istorice convenționale, fără relevanță literară (interbelic, postbelic, sec. 19, sec. 20 etc.) Aceste modernizări sînt, în fapt, „contraziceri” ale practicilor anterioare și nu schimbă mecanismul de prezentare a literaturii. Aceeași încadrare pe scara cronologiei – cu convingerea că în modul acesta se realizează dimensiunea istorică. În ce mă privește am convingerea că doar începînd cu acest capitol, al cronologiei, se poate obține o înnoire a vechii discipline.

*

În cazul tentativelor de aducere la zi a unor discipline, genuri, domenii de cercetare etc. din spațiul disciplinelor umaniste se întîlnesc două tipuri de schimbări. Cele vizînd ideologia care marchează, la un moment dat, disciplina

– și cele care vizează metoda. În cazurile menționate anterior modificările privesc exclusiv ideologia – ajungându-se de la preocupările centrate pe națiuni la cele dominate de universalitate. Este o „întoarcere pe dos”, simetrică: cercetarea unei literaturi naționale vs. cercetarea mai multor literaturi; istorii scrise de un singur autor vs. istorii colective; istorii ale unei literaturi de la origini vs. istorii ale unor perioade limitate, convenționale, copiate din calendar. Apare, fără îndoială, o schimbare – dar schimbarea nu afectează decât ideologia, nu modul în care este abordată literatura. Metoda, înșirarea cronologică a operelor și autorilor, rămîne aceeași. Momentul criticii lui Jauss este acela al globalizării, al obnubilării (mai ales în spațiul cultural german, marcat, post-belic, de trecutul național socialist) naționalismelor, patriotismelor. Ignorarea problemei naționale, care nu mai era de actualitate în acel moment în Europa occidentală, devenea o chestiune previzibilă. În consecință, axul istoriei literare tip sec. 19 devenea lipsit de sens. Și obiecțiile lui Jauss sînt marcate de un context ideologic, acela al momentului său cultural-istoric. Dominantă era atunci depășirea limitelor naționale, crearea unui câmp cultural structurat pe coordonatele globalizării. Celebrul său studiu conține o corecție ideologică, nu și una metodologică.

*

Utilitatea unei discipline precum istoria literară este indiscutabilă; ea nu poate fi pur și simplu abandonată. Reconstituirea traiectoriilor, a evoluției genurilor și procedeelor, a metamorfozelor vieții literare ș. a. m. d. este însăși memoria scrisului artistic. Chiar și cercetătorii care s-au specializat în primul rînd în studierea structurii operelor, formalistii ruși, au proiectat și elaborarea unei istorii a literaturii – propunînd o istorie a formelor. Alte școli de critică au avut în vedere istorii ale genurilor literare. Poate cu excepția noii critici franceze, prea puțin preocupată de diacronic, toate școlile de critică s-au ocupat, într-o formă sau alta, și de istoria literaturii.

*

O nouă istorie literară are nevoie de o accepție modernă a istoriei, trebuie să deschidă alte perspective asupra trăirii timpului. În istoria generală conceperea acestuia s-a modificat, nu se mai folosește succesiunea egală din letopisețele medievale, înșiruirea invariabilă, pe o scară cu trepte egale, precis numerotate – așa cum se întîmplă și astăzi în istoriile literare. Este nevoie un alt sens al prezentării coborîrii în trecut. Nimeni nu mai contestă acum că timpul este trăit subiectiv, că pînă și unitățile de măsură impuse prin convenții universale acceptate, pentru a face posibilă comunicarea planetară, sînt personalizate. Oamenii vorbesc de „ceasul rău”, de „ziua norocoasă”, de un

„an bun” sau un „an prost”, de un „moment nefericit” ș. a. m. d. deși universalele unități de timp sînt egale și indiferente pentru toată lumea: ora are 60 de minute, ziua 24 de ore, săptămîna... Nici colectivitățile nu fac excepție, ele imprimă timpului particularitățile lor culturale. Creștinii măsoară începutul timpului de la nașterea lui Christos, musulmanii sau budiștii au alte repere... Fiecare colectivitate are zilele ei de sărbătoare – care nu au nici o semnificație pentru alte comunități. Istoria generală a început de mai multă vreme să țină seamă de acest mod de trăire a timpului. Conceptele precum *istorie evenimentțială* sau *durată lungă* sînt exemple extrase din experiențele oferite doar de una din școlile de istorie care nici nu mai sînt noi.

*

Fără a abandona caracterul istoric al prezentării faptelor literare constatăm că, precum în alte multe domenii care țin de disciplinele umaniste, timpul nu are o combustie egală în toate etapele trecerii lui dinspre trecut spre viitor. Pe traiectoria sa apar momente mai dense, care își afirmă o coerență individualizantă, o anumită independență, alternînd cu perioade diluate, puțin semnificative. Aceste *noduri* de mare densitate, punînd la un loc fire disparate trebuie să-l intereseze pe istoricul literar. Ce se întîmplă în cadrul unor asemenea nuclee dense, unor secvențe independente plasate pe firul egal al timpului? În aceste zone individualizate timpul se desfășoară altfel, nucleele au propria lor durată, diferită de aceea convențională. Se stabilesc în aceste cazuri relații cu sensuri diferite de acelea pe care le au cu restul istoriei literare. Determinările sunt speciale și, pentru a înțelege „istoric” astfel de perioade e nevoie de identificarea acestor particularități.

*

În literatură, de altfel, evoluțiile rectilinii sînt rare și ne semnificative. Formaliștii ruși, pe care tocmai i-am pomenit, atunci cînd au fost interesați de istorie au vorbit de complicate transmițeri ale succesiunilor, de tipul „de la unchi la nepot” sau urmînd mișcarea calului de șah.

*

O rapidă trecere în revistă a unor astfel de „noduri”, așa cum le văd eu în literatura română, poate clarifica ideea pe care o susțin. O primă discuție s-ar putea angaja asupra începuturilor literaturii române, dar acest nucleu este supus unor condiții cu totul speciale și ar presupune o analiză aparte (am prezentat-o în *Începuturile literaturii române*). Un „nod” important îl constituie ceea ce a fost numit perioada pașoptistă, cu epistema ei dominantă, introducerea modernizării și occidentalizării și impunerea unei forme de organizare socială, liberalismul. O altă monadă este aceea a Junimii. Cele două nuclee,

deși în aparentă contradicție, se află în strînsă legătură, ele sintetizează acțiunea forțelor de origine europeană și reacțiunea, care vrea să filtreze influențele, introducînd clarificări și rigoare, în egală măsură învățate din Europa. Cele două tendințe stabilesc momentul formării conștiinței de sine a spațiului literar românesc. Din aceste nuclee se precizează moduri de existență care traversează timpul, nealterate, pînă astăzi. Efortul de a împrumuta tot ce poate fi folosit din afară, pe de o parte, strădania de a ne adapta la aceste împrumuturi și de a pune în lumină ceea ce ne-ar fi propriu, pe de altă. De la expansiunea acestor nuclee au trecut două secole, dar nu trebuie să calculăm timpul convențional pentru că actualitatea acțiunii lor este la fel de prezentă astăzi. Găsim, bineînțeles, multiple „ascensoare” în timp care ne leagă, rapid, direct de acea epocă. E suficient să ne gîndim la atitudinea „originală”, românească, față de critică. Noi avem o critică literară care ne defăimează tradițiile, denigrează valorile noastre naționale ș. a. m. d. Un critic, între altele fie spus, nu poate anula o valoare, și încă una națională. Dar noi nutrim convingerea că avem această categorie de critici. Dacă vom comprima timpul ajungem la originea acestei atitudini specifice. Ea se află în îndemnul lui Ion Heliade Rădulescu, care-i îndemna pe contemporanii săi să scrie și iarăși să scrie, pentru că nu era timp de critică. Incepătorii literaturii române de atunci erau în pericol de a dispărea sub valul de traduceri și de literatură în limbi străine, așa că toți cei care critică literatura națională pe punct de a se constitui sînt distrugătorii literaturii române. Indemnul era explicabil, dar din el a rămas ideea că există o critică nocivă, care ar denigra, distruge etc. literatura originală românească, care trebuie apărută. E drept că, la puțin timp după programaticul îndemn, chiar Heliade Rădulescu revine, atunci cînd scrie *Sarsailă autor*, plîngîndu-se că în lipsa criticii apăruse în literatură o abundență de neaveniți.

Într-un fel, pașoptismul și junimismul sînt pentru noi ceea ce au fost clasicismul și romantismul pentru alții. Doar că este vorba de o particulară trăire a timpului în aceste secvențe independente, iar mecanismele lor arată altfel decît acelea ale clasicismului și romantismului din culturile europene occidentale. Fără îndoială că o asemenea ipoteză trebuie argumentată pe un spațiu tipografic convenabil – deocamdată mă opresc aici. Trecînd mai departe, „cronologic”, aflăm, de data aceasta în ritmul culturii europene, „nodul” simbolism, prilejuind o primă sincronizare riguroasă, el prelungindu-se cu programul lui E. Lovinescu de a occidentalizare totală și fără întîrziere. În acest nucleu se situează impunerea modernismului, prin prozatori (Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban) și poeți (Ion Barbu, Tudor Arghezi, Blaga) care rămîn repere ale literaturii române pînă astăzi.

În paralel se dezvoltă, în aceeași cronologie, dar pe altă treaptă de evoluție literară, nucleul avangardism, puțin perceput la vremea lui de critica literară, care s-a menținut în nucleul modernismului. Avangardismul va fi valorificat major la un secol de la consumarea lui. La decalarea față de avangardism a contribuit, important, fără îndoială, perioada de emasculare comunistă. Avangardismul rămîne un nucleu major, în acel nod existînd o comunicare perfectă între dezvoltările din spațiul nostru literar și cel deschis în literatura europeană. Cronologia se rupe însă încă o dată, în aceeași secvență independentă aflîndu-se avangardismul interbelic și o parte din poezia noastră postbelică. Între timp, sub comunism, în spațiul nostru cultural nu se mai întîmplă mare lucru, e peisajul plat al realismului socialist. Nu mai avem nuclee semnificative, deși, ici și acolo, în spațiul literar lipsit de reliefuri apar cîțiva autori care pot fi menționați, individualități. Epoca lipsită de nuclee se încheie în anii 60, cînd apare secvența independentă în care este inclusă așa numita generație 60. Această „generație” este o lume, devine un cosmos care „explodează” în spațiul literar, o structură a cărei configurație crește în semnificație chiar peste numele importante de scriitori care se ilustrează atunci. Acest nod resetează încă o dată stricta cronologie, sărind peste deceniile care o despart de perioada interbelică.

*

Nucleele despre care am vorbit se plasează la rîndul lor pe o scară cronologică – dar, o dată fixate coordonatele lor în cadrul istoriei generale, intrăm în logica lor internă, pentru că ele se organizează după legi proprii, își administrează timpul după propria dinamică...

*

Bineînțeles, în majoritatea istoriilor literare tradiționale sînt consemnate momentele literare de vîrf. Dar prezentarea lor în strictă cronologie, pe această unică dimensiune, dinspre trecut spre viitor, elimină trăsăturile specifice, transformînd o secvență independentă într-o... statistică – mai mulți scriitori importanți, mai multe opere de primă importanță, mai multe reviste culturale active – și..., cam atît. Într-o logică a nucleelor semnificative, a unor segmente de timp cu o geografie specifică, deosebită de aceea a spațiilor învecinate, apar construcții care se dezvoltă în sine, care nu decurg dintr-o structură literară generală, sau din dintr-o rețea de determinări externe. Configurațiile nu se dezvoltă conform logicii istoriei generale, ele își creează o structură caracteristică, cu legi proprii, care nu se regăsesc decît accidental în configurația altor nuclee. Sînt segmente în care forțele de creație își găsesc propriul echilibru, propriile relații, în care se poziționează într-un mod particular față

de alte momente creatoare, contemporane sau din trecut. Pentru a rămîne la nucleul generația '60, invocat mai înainte, să observăm cum se modifică în cazul acestuia dimensiunile cronologice, cum își precizează propria istorie, predecesori ș. a. m. d. – fără legătură cu timpul real. În acest nucleu este consacrat patruleterul marilor poeți interbelici (Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga). Astăzi „locuim” în continuare în canonul fixat de nucleul generația '60 și nu ne mai dăm seama că în perioada interbelică nu era „instituționalizat” acest grup de patru autori prezentat ca supremă realizare a poeziei românești dintre războaie. În acest interval erau prezenți în atenția criticilor și alte nume de poeți apreciați, departajarea lor de cei patru era mai puțin categorică și chiar între cei patru (care, în urma situației lor în aceeași figură geometrică, se egalizează cumva valoric într-o anumită măsură) existau diferențe care păreau de nedepășit. Criticii importanți din perioada interbelică prezentau altfel forțele poetice ale momentului. În interbelic, Bacovia, pentru a ne referi doar la exemplul său, părea a fi definitiv clasificat ca simbolist (Lovinescu, Călinescu etc.) – și nu neapărat cel mai important dintre aceștia. În lumea literară a anilor '60 Bacovia se metamorfozează radical. Este „descoperit” ca poet de mare valoare, mult mai important decît îl consideraseră criticii dintre războaie și, în plus, este extras din definitiv clasata formulă simbolistă și transferat în aria mult mai activă a liricii expresioniste. Statura, dar și sensul poeziei lui Bacovia sînt modelate în spațiul acestui „nod” important al literaturii române. În interiorul unui fragment independent ca acelea din care consider că este alcătuită istoria literară, cronologia este „corectată” de relațiile din interiorul acestuia; Bacovia, simbolistul, devine „colegul” lui Blaga. Relațiile între generații se modifică în funcție de densitatea nodului în care se includ. În anii '60 tinerii poeți nu emulează cu cei din generația imediat anterioară, cum se întîmplă de obicei (generația anterioară e compusă, în cazul lor, din poeți ai realismului-socialist), ci cu cei de peste o generație, cu interbelicii. Dar față de aceștia nu mai există relații de concurență, ci de admirație și... imitație.

*

Așadar, deși bine fixate pe coordonatele cronologice temporale, încadrate în epoci istorice și pe o scară a anilor, deceniilor etc., *nodurile* nu sînt determinate de această cronologie. În cadrul lor timpul se dilată sau se comprimă, își inversează sensul; ceea ce prevalează asupra timpului istoric este consistența, semnificația unor anumite evenimente. Trecem de la valoarea timpului atribuită faptelor literare la o valoare a acestor fapte care modelează timpul. În cazul secvenței '60, de pildă, timpul în care se încadrează aceasta în istorie, de cel mult un deceniu, este nesemnificativ la dimensiunile istoriei, or, seg-

mentul literar independent are extindere și complexe semnificații în interiorul acestui interval. Unele întâmplări pot ocupa întreaga scenă a intervalului, deși în timpul interior al fragmentului au o desfășurare extrem de scurtă, altele, deși se întind pe perioade lungi, pot rămîne cu o greutate minimă pentru acest nucleu. Unii autori domină *nodul*, alții, deși se află în interiorul cercului, joacă roluri secundare. Ieșiți din această sferă importanța componentelor se poate schimba. Încadrați în același interval de timp, autorii pot avea o importanță majoră pentru un segment al secvenței și minoră în altul – și invers. Nichita Stănescu joacă un rol major în cadrul acestui segment literar, dar accentul se mută ulterior pe alți autori care alcătuiesc același nod, Mircea Ivănescu, de pildă, capătă o vizibilitate accentuată în prelungirea acestui segment. Aceste nuclee schimbă relațiile literaturii din timpul lor cu trecutul dar și cu viitorul. Iar unii autori, ca Nichita Stănescu sînt nu doar poeți importanți, ci și susținători al coordonatelor secvenței, el fiind autorul unui text fundamental (astăzi puțin amintit, atunci cu efect determinant) despre expresionismul lui Bacovia.

*

Epocile excepționale au configurații diferite, comprimă și dilată timpul într-un mod particular. Studiul istoric are menirea să pună în evidență aceste caracteristici și nu să le reducă la plata cronologie.

ION POP

MARCEL MUREȘEANU ÎN
„JOCUL IDEILOR CU FANTEZIA”

Foarte productiv (a publicat vreo treizeci de volume de versuri), Marcel Mureșeanu (n. 1938) a avut o evoluție oarecum neașteptată: la debutul din 1969, cu *Pe adresa copilăriei*, apoi în *Cel din urmă* (1974), *Scrisori către prieteni* (1978), se exersa într-un discurs cumințe-evocator de evenimente și trăiri ale acestei vârste, cu întoarceri spre satul transilvan al bunicilor (în acei ani era departe de ținuturile natale, lucrând ca jurnalist în Bucovina). Se declara purtător al unei „taine a întoarcerii” spre „satul memoriei”, în texte uzând de un limbaj simplu, aproape lipsit de po-doabe metaforice, mizând pe efectul notației de ambianță evocatoare (interioare de casă bătrânească, cu obiectelele-reper de gospodărie rurală, peisaj agrest), versuri libere, rareori supuse prozodiei clasice, majoritar descriptive, cu mici dezvoltări narrative legate de muncile și zilele calendarului sătesc, tonalitate frecvent sentimentală, însă fără efuziuni excesive. Transpăreau totuși în aceste versuri „tipare” străvechi, sugestii simbolice, ale unui univers așezat pe temelii trainice, iar cel întors spre aceste valori și ritmuri ale vieții, spre „bătrâni”, le întâmpina cu o emoție echilibrată. Erau rememorate nostalgic „mustul pământului (ce) se urcă-n tulpină”, „tălpile înfipite în țărâna / cu mușuroaie mari și cu furnici”, „parfumul florilor sub grinda bătrână”, „aburul galben al poamelor”, o lume „numai fântâni / și ceruri răsturnate-n havuze”, „strălucitoarele clopote odihnite” prinse la gâtul vacilor... Se perindă prin poeme și câteva „portrete de familie”, figuri emblematice ale locului.

Schimbarea s-a putut remarca începând cu versurile din *Matineu* (1984), unde tendința de relativizare ironică și autopersiflantă a stărilor de spirit, ce urma să domine apoi toată poezia lui Marcel Mureșeanu, începea să se manifeste mai clar, fără să se aplice, totuși, unor stări de reală tensiune interioară. Ea apare și mai subliniată în *Viziune cu porumbei călători* (1987) și *Călător în insomnii* (1991), unde jocurile fanteziei se înmulțesc, în simbioză cu cele

verbale, urmând unui impuls „manierist”, căutând, adică, figuri ingenioase ale imaginației, – „jocul ideilor cu fantezia”, conform definiției cunoscute – dar mai ales asocierile insolite de cuvinte aduse în pragul „glumei” lirice și al calamburului. Materia cu care se lucrează e acum de cele mai multe ori abstractă, cu bază conceptual-reflexivă asigurată, inițiativa fiind cedată, vorba Poetului, cuvintelor, – aici celor ale „tribului”, de fiecare zi. S-a remarcat de-acum „licența soresciană” a stilului, cu tratamentul parodic al unor motive livrești, dar mai ales orientarea „spre candoare și vervă, spre gratuitate și agreabil”, ironia ca „pură virtuozitate a agreabilului, fără orgoliul unei tensiuni în spațiul poemului”, poetul fiind „un șugubăț cu program” (Al. Cistelean, în *Orizont*, 1985). Un „demon ghiduș” exercitat pe „fondul sentimental” a identificat, ceva mai târziu, și Adrian Dinu Rachieru (1989, tot în revista *Orizont*, mai recent în *Convorbiri literare*, 2015). Însă comentatorii cei mai fideli ai acestei poezii au rămas Petru Poantă și Irina Petraș, acompaniați din când în când de Constantin Cubleşan. Prefațându-i masiva antologie de *Poeme (1968-2008)*, Irina Petraș recapitula, înșirându-le, nu mai puțin de o sută de calificative pe care le atribuiseră prin ani scrisului lui Marcel Mureșeanu, între extremele gravității colorate sentimental, interesul pentru „abisal”, oniric și fantastic, solitudinea reflexivă, și, la celălalt capăt, ironia limbută, libertățile ludice ale unui discurs sprintar, alături de discursul elaborat. Atributul „polivalent” nu lipsea din acest inventar ce cuprindea când trăsături ale subiectului liric în conturarea unui autoportret, când note stilistice de o foarte mare diversitate, – o „schiță de portret din țândări”, cum își definea comentatoarea colecția strânsă aleatoriu din recenziile sale.

Recitirea poeziei lui Marcel Mureșeanu confirmă, pe parcele distribuite mozaical, mai degrabă împrăștiate în spațiul tipărit, toate aceste calificări. De la o vreme, sentimentalul moderat de la începuturi, mai curând contemplativ decât implicat în dinamica lumii din jur, își deturnează rezervele de energie ale participării concrete la viața imediată, inspirându-se, ca să zic așa, mai ales din irealitate, transformând mai tot ce vede și trăiește în mici spectacole fanteziste, la care „subiectul” ia parte de la o anumită distanță de privitor ca la teatru, însă la un teatru al proiecțiilor fantasmatiche proprii, manevrate abil din culisele reflecției, ce au parcă mereu tendința de a se autonomiza. Aceasta, fiindcă notației de altădată i se preferă deja de multă vreme invenția, fantazarea, schițarea de microscenarii care-și iau ca puncte de plecare date ale imediatului, însă repede abandonate în ceea ce au strict referențial, pentru a broda pe seama lor, dezvoltând și complicând ludic tabloul, ba, cel mai adesea, făcând chiar dintr-o „idee” apărută spontan, ori dintr-un cuvânt ivit

ocazional din depozitul căturăresc personal, pretexte de înscenare ingenioasă, fin sau grotesc-ironică. Distanța față de ceea ce poetul făcuse mai înainte, de pildă evocând mediul țăranesc, se vede imediat în intelectualizarea impresiei și transcrierea ei „livrescă”, precum într-o poezie din *Viziune cu porumbei călători* (1987), unde se sugerează la modul ironic-sentimental, dar și cu un fel de satisfacție a celui care a găsit expresia neașteptată, alterarea „viului” cauzată de înscrierea senzației surprinse altădată în mod direct în codul „științific”, intelectual, al lumii de azi. Se vorbește, în consecință, despre „doctrinile verii pe cuptor / pângărite de vedenia iernii”, iar în continuare se deplânge același proces de abstractizare sterilă, notându-se plăcerea descoperirii, sub pojghița abstracțiunii, a materiei vii: „De secole întregi animalele nu mai au suflet, / cade o floare peste ele și-o iau la goană, / nu mai poți trage un glonț / fără să nimerești un semn matematic, / unde-i mai dulce formula, / dezgolind osul frumos al materiei vii / stricând ierarhiile lumii abstracte / e-un biet plumb ce ți se topește în gură, / într-o materie vâscoasă și roșie”. În poemul ce dă titlul cărții se glosează chiar pe tema instabilității perspectivei deschise sub ochii poetului, obligat să oscileze mereu între concretele imediatului și urmele lăsate de lectură cu fantasmеle ei, ajungându-se la constatări ca aceasta: „Mereu intră în cadru altcineva / din alt timp, din altă formulă, / mereu strică cineva poza”. Menținerea în cadrul modest al vieții cotidiene e invocată, în consecință, cu bucuria sau tristețea contactului cu realul palpabil, – „că pot pipăi / dungile albe de pe cămașa de doc, / că sunt atât de jos încât văd sub fustele Lumii”...

Până la un punct, Marcel Mureșeanu compune în registrul grav al frustrării de concrete și, în contrapartidă, al emoției, rare și punctuale, de a recupera câte ceva din „cele mai pastelate culori” ale senzației nemijlocite. Nu insistă, însă prea mult asupra notei grav-reflexive, nici nu menține sub privire obiectele pe care le regretă adesea, ci face destul de curând, de la un text la altul, salturi în fantezie, cu o înclinație – despră care am vorbit deja – spre înscenare. Numai că pune în scenă de multe ori mai degrabă noțiuni, concepte, stări generale, pe care le compensează parțial, prin construcții elegorico-metaforice nu o dată ingenioase: imaginea concretă a unui cartier e desenată alegoric, de pildă, în acest chip: „altădată se trezea un cartier, / se întindea de-i trosneau oasele”..., „Pereții acestui an / sunt plini de urme de cuie / ne pozăm lângă luna septembrie /secunda surprinsă într-un lung oftat”, „vom lăsa să cadă un cuvânt / și tu-l vei ridica și te vei ruga lui”, „ziua de azi ni se târăște la picioare”, „gurile vieții noastre se murdăresc repede”... Mai în glumă, mai în serios, o poezie cu titlul *Duhuri rele colindă orașul* (din volumul *Am fost de față*, 1993), sintetizează natura compozită, amestecul de real și imaginar,

de obiecte și de cuvinte al „viziunii”, tratate oximoronic și antifrastic, cu uz de metafore insolite, pe linia unei atitudini relativizante ce va regiza mai tot ce scrie în acest moment Marcel Mureșeanu: „Ciorbe verzui se varsă din văzduh peste noi / rime rare pătrund în limbajul curent / măbind senzația de ospiciu / ard casele melcilor / e un incendiu plăcut și dement / oameni mărunți și păroși / cu mustăți în formă de harfă / chicotesc lângă un afiș cultural / anunțător de panică roză / (fericirea când nu te aștepți) / dolofani vampiri la capătul străzii / în tihnă stând / își trec lingura unul altuia / nu e nimeni pe-aici / să nu dorească sfârșitul cuiva / în păstăi de ciment sunt îngropați de vii / toți cei bolnavi de frigul îngândurării.” Predilecția pentru spectacolul fantezist-ironic frizând absurdul, animarea unor scene de mărunț coșmar stilizat cu o paradoxală grație, nelipsind plăcerea de a aproxima metaforic halucinația îndeobște frisonantă, va caracteriza numeroase alte poezii, de situat în aria de sensibilitate și de stil a manierismului. În fond, dând spectacolului situabil la limita oniricului sumbru trăsături de comedie (uneori ușoară), poetul trădează un strat mai adânc de sensibilitate și de reflecție asupra lumii în care trăiește. El știe, de pildă, și că poți cădea ușor pradă „râsului mulțimii / care întotdeauna și-a iubit poezii ca pe niște morți”, vorbind în doi peri, aruncând dubiul asupra propriei creații: „O limbă veche urcă în mine până la buze / acest poem seamănă cu o traducere proastă / de îndată ce-ți bate la ușă îți dai seama / că a fost vântul / o uscăciune cumplită îți intră în gură / urechile ți se veștejesc / trăim fascinația falsului și a minciunii”... Câteodată, relația cu cititorii apare ea însăși într-o ramă umoristică, savuroasă: „În vacanță, poezii cumpără lapte / de la țărani / poezia și litru / citesc țărani de li se face rău, / beau poezii, beau și scriu / să nu li se termine hrana. / Nu mai vrem poezii, / zic țărani într-un târziu / îngroziți de câte-au aflat / și ce Dumnezeu vă trec atâtea prin cap?”. Pornirea autopersiflantă nu e rară nici ea, de exemplu poza meditativă suferă un tratament comic ca în versurile: „Ultima zi într-un loc / nu e totuna cu cea dintâi / la adânci cugetări ca aceasta / poți ajunge stând priponit / nimeni nu te păzește mai bine / decât două vaci”...

Cu fiecare volum, pretextele fantazării ludic-ironice se înmulțesc, aproape orice punct de plecare găsit în realitatea cotidiană sau în dicționar, e bun pentru a stârni imaginația, jocul verbal, reflecția malițioasă, gustul pentru caricatură și parodie, umorul bonom. Din loc în loc, apare în discursul șagalic o fibră de angoasă, sentimentul precarității, obsesia morții, dar surdinizate, toate, de expresia relativizantă. „Simt cum se macină trupul / văd făina albă în urma mea /.../ stihiiile se izbesc de ceva / se deformează văzând cu ochii” – se scrie undeva; apoi e evocată „oboseala nemiloasă / de a purta în tine vi-

etăți // căroră nu le ești / decât hrană”; sau: „sfârșitul lumii trecuse de mult / numai lumea lumea nu se schimbase / decădea încă”; și, cu o notă de gravitate resemnată: „viața și moartea, / piatra și iarba / urcă pe trupul meu / ce va face Dumnezeu acum cu mine? / trimișii lui îmi ating tălpile / își spală picioarele de pământ... / nu te speria, zic ei, / asta e tot!” Însă doar peste câteva pagini se înscenează un moment comic, burlesc, de pildă un dilaog cu iubita în chip de femeie de serviciu: „n-am ce curăța, se bosumflă ea, / n-am nici o satisfacție profesională... / Aș, adaug eu, ca să n-o scap din brațe, poți să mă cureți pe mine / sau pe boșoinorogul de la 13 / sau pe vulcanolog.../.../ Leagănă-mă, suspină ea, / trecând peste botșorul pragului, / până nu începe diferența dintre clase”... Tentația comicului, e mereu mare, a jocului de cuvinte de asemenea, ajungându-se la compuneri „textualiste” în genul franțuzescului OULIPO sau al unor experiențe avangardiste mai vechi: „vapori verzi vătuiesc vizuina viezurelui, / volatile viețuitoare varii vizuini dinspre / vele de verbină vin din vechi / varegii... /.../ Vai vouă viitori vasali ai viitorului!”... Ori: „Zenon zări ziarul de zirconiu și zise: / zadarnic zornăiți în zorii zilei / zestrea zicalelor zavistioase, zeul zace / sub zăbranicul zarafilor!”... O carte din 2001 poartă, deloc surprinzător, titlul *Hărțuire textuală sau A doua față a crinului*, foarte semnificativ pentru apetitul ludic-combinatoriu tot mai des afișat de-acum înainte. Sub titlul *Textoplastie*, putem citi acest început sorescian de poem: „Ieși până afară să plivești morcovii / și când te-ntorci... / iar a umblat cineva la poezie / iar i-a turnat ceva în ureche”... De universul verbal sunt legate mai toate poemele din acest volum scris cu vădită plăcere, exerciții agreabile de destindere: „v-am spus că spre noi vine / o lume nouă / chiar acum a intrat / goală / în incinta Bibliotecii”, „iar m-am cântărit după acest lung poem: eram mai ușor!”, „substantivul Maria îmbătrânise / lumina zilei i-a desăvârșit orbirea / ultima literă abia respira”, „pe mine mă schimbă / doar cuvintele care-mi vin în minte”. Aceste ultime două versuri spun mult despre însăși dinamica textului în construcție, prin contaminări formale și semantice, antrenând o suită de asociații aleatorii, manevrate cu o îndemânare de artizan sonor. Frecvente sunt, însă, și asocierile facile, superficiale, de idei și vorbe, de dragul glumei: „cade un nerv în cana cu lapte / și face valuri valuri”, „toate cauzele din univers sunt lehuze / și nasc efecte”, „iau întâmplarea de mână / o duc la vaccinat / la circumcizie / la școală la templu / în patul nupțial”, „redactorul cu părul creț / cel ce descoperise un păduche / în chica textelor tale”, „vin două poezioare la mine și se smiorcăie / lesbienele, strig eu la ele, / ascundeți-vă, că-i Săptămâna Mare”, „vine Neliniștea Metafizică / bocănind cu umbrela / pe pardoseala de cupru stins”, „Când eram mic / totdeauna ieșeam din

comun / printr-o fereastră din spatele casei”, „Un suprarealism obosit mi-a bătut la ușa” etc. etc.

Această, să-i zic, plăcută inerție asociativă, cheful de glume cam facil afectează o parte din scrisul poetului, care nu e tot timpul suficient de atent să echilibreze lucrurile, prea des ispitit de zisul „demon ghiduș”... Desigur, scopul e demitizarea, coborârea în stradă a poeziei, cenzurarea emfazei pe care o pot genera și au generat-o formule prestigioase, precum „Neliniștea Metafizică” sau veșnicia blagiană care s-a născut la sat, drept care, poetul nostru intervine scriind că „Azi s-a mutat veșnicia la oraș. / Toate i-au încăput într-o căruță / trasă de un asin șchiop”. Aici intenția e și de a deplânge sfârșitul lumii tradiționale, căreia nu i se mai iau în seamă valorile („în cârpele din cotiga aceea / se afla o lăcruță de aur / și în lăcruță un lucru atât de frumos / încât numai orbilor / le era îngăduit s-o privească”)... Versurile din *Totul e altfel* (2007) propun chiar un alt fel de privi lumea, mai senin, în căutare de armonii solare: „Vreau liniște. / Azi mă ocup de mansardarea luminii. / Cu tine voi locui acolo / unde lumina nu ne va orbi”. Se vorbește mult, de îndată, și despre moarte, cu mai puțin umor, iar în volumele următoare tema va deveni obsedantă, tonul se va schimba și mai mult spre nuanțe sumbre, una din cărți intitulându-se, ca un fel de ecou biblic, *Cele patru triburi ale sfârșitului* (2011). Câte o poezie relativizează, în stil familiar sorescian, apropierea morții, lăsând totuși să se strecoare un fior de neliniște: „Eu n-am venit la voi/ să vă fac ikebane, / n-am venit nici măcar / să rupem un ram uscat împreună. / Eu am venit la voi / să văd ce mai faceți, / cum o duceți cu inima, cu splina / și cu tuberculi! /...Dar cine te-a chemat? / veți musti voi întrebarea.../ și atunci vă voi spune / un lucru nou-nouț: / eu n-am venit la voi să fac ikebane / doar treceam întâmplător pe-aici / pe sub fereastra camerei de gazare!” (*Vizitatorul*). Altul propune o definiție cavsaforistică presentimentului stingerii: „Rana e farul / de pe țărmul trupului nostru / care face cu ochiul / morții din larg” (*Remember*); o *Icoană*, de un expresiv mimetism stilistic popular, transmite aceeași stare de neliniște: „Îngerii din Sibiel / țin două pene în mână... / penele-s de găscă albă! / Altă îngerii ce țin? / O cupă și-o lumânare / iar în ochi au milă mare, / către spate, aripioare / haina-i verde din culoare! / Și-altă încă ce mai țin? / Sub picioare țin mormânt!”. Întreg volumul *Cu voia corbului* (2012) prelungește tematic poemele imediat precedente, deschizând, după un mai vechi obicei, evantaiul unor formule dintre cele mai diverse – uzând de tehnici ale ambiguității ce disimulează angoasa sub anecdotică și badinaj: „Mie nu-mi închizi gura / decât cu pământul din tine! / zicea iubita mea dimineața și seara”; „Vă rog să intrați și să luați loc / pe saitul meu insistă moartea”; „mama ei de

faună, a zis Flora, / jucându-se cu cuvintele, / e trist acolo printre sfinții aceia cumsecade / și e plin de poeți”; dar și cu o vibrație de discretă emoție gravă: „Așa de frumos dormeai / de-am crezut că ești moartă! / Ca o fântână!”.

Registrul stilistic-imaginativ al poeziei lui Marcel Mureșeanu nu se închide aici. O carte precum *Oracol* (2010) da seamă despre capacitatea de modelare a discursului și în stilul, foarte diferit, al expresiilor cu tâlc, ce aduc descripția unor momente trăite, a unor impresii și senzații, în marginea reflecției sapiențiale. O *Carte cu vise* (2013), desfășoară răvășite peisaje onirice, când de o luminozitate stranie, când – mai ales – grotești și absurde, trimițând către aria vizionară suprarealistă ori spre universul coșmaresc al unui Bosch. Toate, pigmentate ironic-umoristic, uzând, ca de atâtea ori, de uneltele caricaturistului, exersându-se lejer și în epigrama acidă, în grafia subțire a desenului imagistic, făcând din belșug apel la jocurile verbale, la tehnicile echivocului etc. Nu lipsesc, pe alte segmente ale operei, nici haiku-urile, cu nu puține notații impresioniste fin sugestive (v. *Orbul pământului*, 2005), un volum întreg cuprinde aforisme, cugetări când mai grave, când întorcând reflecția austeră spre glumă, bagatelizând nonșalant stările încordate ale spiritului, sentimentul solitudinii și al morții, cu un aer de convivialitate plină de vervă, sub care încordările dramatice sunt abia disimulate, întâlnindu-se astfel cu mozaicul atitudinal și stilistic al versurilor propriu-zise. Ipostaza de „histrion ludic”, autor de „scenarii paradoxale”, cu o „capacitate de invenție nelimitată” (Mircea A. Diaconu, *Bucovina literară*, 1988) apare până la urmă ca dominând multiplele deschideri ale unei opere pe care tocmai excesul de mobilitate inventivă o sabotează uneori, dând senzația unei anumite disperșii, atunci când poetul cedează ispitelor „demonului ghiduș” care-l atrage cu frivolități jucăușe, vrând parcă să-l blocheze în amintita atitudine de ironie ca „pură virtuozitate a agreabilului”. Un poet cu atâtea disponibilități și cu nu puține reușite ar fi meritat să se afle mai frecvent sub lentilele criticii care contează. Nu s-a aflat, însă mai e vreme și pentru alte încercări de meritată recunoaștere și cuvenită „recuperare”.

GABRIEL NEDELEA

POEME DE IDENTITATE

Curajul în literatură este astăzi al celor care scriu o poezie existențială, al *esențialiştilor* care caută să iasă din psihismul strâmt al *persoanei* și din înverșunarea narcisiacă a confesiunii personaliste. Îndrăzneala (și totala exhibare) biografistă duce, de vreo două decenii, la o „poezie a viețuirii”, bazată pe aproximarea unor schimbări perpetue de „sensibilitate”, resimțite mai ales la nivel „epidermic” și „visceral”. Aceasta este o poezie predilect vizuală, non-vizionară, prin care în planul cunoașterii se rămâne, deliberat sau nu, la nivel intuitiv, constatativ, fără mari angajamente de structurare sau transcendentală, exploatănd firescul (și realul), cu adâncimile, înălțimile și zonele sale de plat, dar și interioarele care individualizează. Au apărut și volume valoroase de astfel de poezie. Cu riscul ca disjunția pe care urmează să o fac să pară prea schematică, deci fictivă, iar conceptualizarea prețioasă ori pedantă, există, încă, și o „poezie a ființării”. Prin aceasta este asumat riscul ieșirii din „ritmurile” și legile invocatei „sensibilități” și sunt atacate, vizionar, spiritual, în registru înalt, marile teme ale literaturii. Această atitudine nu este, însă, o garanție axiologică.

De la „adăpostul” excepționalului roman *Cartea șoptelor* (2009), din care preia nuclee simbolice (inclusiv memorialistice) pentru a le dublu-distila, Varujan Vosganian scrie o astfel de „poezie a ființării”. Supratemele acesteia sunt „identitatea” (spirituală, etnică), moartea și „cunoașterea de sine”, pentru care este nevoie de practica extremă a „sinuciderii treptate” („Eu sunt, de fapt, un sinucigaș în serie”, *Tatăl nostru carele te legeni...*), ritualice, de memoria strămoșească, de scenarii biblice și, nu în ultimul rând, da cultură, de scuturi livrești, de armură umanistă.

În *Cartea poemelor mele nescrise*, Varujan Vosganian dă dovadă de o înaltă stăpânire a artei războiului interior, coborând în infernul din oglindă, unde înfruntă spaimele dublului, ale disocierii ființei. Cunoașterea morții, care începe din viață, este principala probă a acestui periplu spre sine, dovadă

și primul vers al poemului *Ars poetica*: „Spune-mi cum ai murit, ca să-ți spun cine ești”. Deși preocupat de resursele scrisului, de razele sale de acțiune și de puterile sale în fața *logosului*, Varujan Vosganian nu textualizează în niciun moment, scrisul fiind pentru el un vas comunicant viu, organic, între suflet și conștiință, nerupt de rostirea către sine. Poetul nu-și menajează în niciun fel eul, ci îl duce la extremele existenței: „Numeroase feluri de a mă sinucide,/ cum ar fi, de pildă, să înfig cuțitul/ în umbra mea de pe perete./ Privesc în sufletul meu fără a ști/ de care parte a privirii sunt,/ atât de liber, încât îmi pot aminti/ lucruri ce nu au fost niciodată.” Și apoi, către zori,/ când ochiul înapoiază mai mult/ decât poate primi,/ iată-ne pe toți, laolaltă,/ și eu, poetul, ițit printre umerii lor costelivi,/ privesc în sufletul meu – fără a ști/ de care parte a privirii sunt –/ autoportretul propriei morți,/ trecutul pe care nu l-am trăit niciodată” (*Trecutul care n-a existat*).

Prins întotdeauna la întretăierea celor două axe ale existenței, a vieții – cu tot cu somnul și visele sale („Și visul meu se întâlnește pe drumul Damascului/ cu visul lui Iisus”) – și a morții (cu memoria sa vie, păstrată de strămoși), eul se luptă pentru unitatea sa, pentru recunoașterea celui care-i poartă numele pe lumea cealaltă, a geamănului pe care-l pândește și păzește, dându-i viață murind încontinuu dincoace, pe lumea aceasta: „Ne înmulțim pe pământ. Ne înmulțim sub pământ./ Odată cu mine s-a născut în lumea morților un băiat/ cu numele meu./ Poate a și fost botezat,/ dar nu știu care sunt cele șapte taine ale morților/ și a câta poruncă a lor spune să nu te răzbuni” (*Poporul meu pe drumul Damascului*) sau „Și atunci dă-mi, Doamne, numele meu înapoi,/ altminteri cine sunt,/ nici măcar să mă sinucid nu mai pot,/ de teamă să nu omor, din greșeală, pe altul...” (*Psalmul numelui*).

Varujan Vosganian devine, prin *Cartea poemelor mele nescrise*, un psalmist aparte al literaturii noastre. Fără să ia calea ezitării argheziene sau calea filocalică a lui Ioan Alexandru, Varujan Vosganian se roagă neobișnuit, cu o intensitate la care vibrează inclusiv corzile estetice, și zugrăvește icoane memorabile, nu întotdeauna canonice/ dogmatice, în antecamerele cu oglinzi dintre cele două lumi prin care-și perindă eul pentru a găsi culoarele de trecere: „Iată portretul artistului la tinerețe,/ cu părul mai viu ca oricând peste umeri,/ cu priviri neîndurătoare/ și atât de liber s-aleagă:/ Sfântul Ioan Botezătorul purtând în palma întinsă/ ca pe o tîpsie/ capul Sfântului Ioan Botezătorul” (*Portret al artistului la tinerețe*), „Lasă-ne, Doamne, după pofa inimii să ne doară./ Îți vom face chip cioplit din oasele noastre,/ ne vom închina la idoli tribului și ai peșterii,/ vom îngenunchea în fața umbrelor noastre/ rămase, duhovnicește, în picioare./ Apoi, în crucea nopții, vom înnebuni de

plăcere,/ vom țopăi, în zgomotul lanțurilor,/ de la o gleznă la alt” (*Plânsul îndureraților noștri*). Jocul apropierii și îndepărtării de dumnezeire este controlat cu măiestrie, de unde și secvențe precum: „Când vorbesc despre bine și rău,/ sunt ca Dumnezeu de singur.// Dis de dimineață, caisul a înflorit dintr-o dată, sălbatic/ Ce fel de primăvară e asta, care strigă la mine,/ Iosife si Nicodime?/ Aș vrea să mă pot izbăvi/ Aș vrea să pot învăța să iubesc/ fără cruzime” (*Dis-de-dimineață*).

În fața unei astfel de poezii, critica de azi se poate lua (și trebuie să o facă), cu adevărat, în serios. Varujan Vosganian oferă prin poezia sa atât intense trăiri estetice, cât și importante traiecte ale cunoașterii. Rar un astfel de volum de poeme scris de un romancier de anvergura celui care ne-a oferit *Cartea șoptelor*!

Varujan Vosganian, *Cartea poemelor mele nescrise*,
București, Editura Cartea Românească, 2015

A ÎNȚELEGE ȘI A CONSTRUI

Am urmărit cu interes și chiar cu sim-patie aparițiile Gabrielei Gheorghioșor, încă de la debutul cu *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii*, 2011, carte care dezvăluia deja calitățile de exeget ale autoarei. I-am citit alte două cărți – *Monograme. Configurări ale prozei românești contemporane*, apoi *Monograme*-le dedicate poeziei –, cu aceeași încântare, adăugând portretului noi tușe. Am scris despre lectura sa vitralia(n)tă, sugerând capacitatea de a cartografia întinse spații scripturale, de a trasa margini, limite, învecinări, cu chenare sigure și susținute cu contraforturi teoretice solide, dar și știința/plăcerea de a umple zonele tocmai delimitate cu culori neașteptate, cu umbre și perspective care să particularizeze fiecare chenar decupat, dar și să-i scoată în evidență asemănările, ecourile. Avem de-a face, nu mai încape îndoială, cu un excelent critic literar, cu acces la nuanțe și la expresia esențializată, dublat de un istoric literar în stare să vadă reliefurile în mișcare ale literaturii în complicata sa evoluție.

Noua sa carte, *Cristian Popescu. Arlechinada tragică*, pornește de la constatarea că exegeza lăncezește, că, după valorarea superlativă a începuturilor, s-a retras oarecum nejustificat, trăgând în umbră opera însăși. Proiectul autoarei e nu doar ambițios (și extrem de limpede anunțat din start: își propune „să configureze un portret psiho-spiritual al poetului; să expună povestea cenaclului *Universitas* și să explice un concept controversat, *nouăzecismul*, prin analizarea «ideologiei» și a poeziei «manifestelor» din «suplimentul de direcție» al *Luceafărului*, *Nouăzeci*; să prezinte convergențele generației ‘80 cu poetica lui Cristian Popescu; să «de-construiască» analitic poetica «artei totale» din *Arta Popescu*, pentru a ajunge la miezul creativității: conștiința tragică a neputinței de a se sustrage morții, ca fenomen existențial-ontologic, și «morții» de tip artistic, ca inevitabilitate a artificului literar; să identifice filiațiile și afinitățile literare, deschiderile și închiderile prozo-poeziei lui Cristian Popescu”), ci și, mai ales, exemplar dus la capăt. Nu e doar o monografie aici, ci împletire de studii monografice. Se rotunjește, în sensul delimitării cu mână sigură a genului proxim și a diferențelor specifice, nu doar figura prozo-poetului, ci și biblioteca critică dedicată lui, nu doar Cenaclul *Universitas*, ci și nouăzecismul cu toate ezitățile și excesele sale identitare, nu doar *Arta Popescu*, ci și arta în general, cu fluctuantele și evanescentele sale contururi. Cristian Popescu e un „caz” special, accentuat, unic, pe care Gabriela Gheor-

ghișor îl descrie din atâtea unghiuri și cu atâtea porțițe larg deschise spre viața literară și spre lumea largă, încât se desprinde, alături de efigia poetului, și efigia poeziei. Se prefigurează încet „efectul” Popescu. Paginile de manuscris publicate în Anexe completează/ilustrează totul cu o doză necesară de concretețe, rostul de spațiu memorativ al cărții sale, de manifest împotriva uitării, fiind și mai accentuat.

Pentru a *construi*, G.G. face pași mulți și meticuloși spre *înțelegere*, însă fără a pune în primejdie impresia de concentrat a cărții. Primul dintre cele patru capitole, *Cristian Popescu – un „personaj” oximoronic*, desenează liber un crochiu, valorându-l atent cu hașurări fine și ieșind cu eleganță din formula povestirii biografice. Schița de portret se compune din cioburi de amintiri ale celorlalți, fiecare detaliu având cel puțin un martor. G.G. nu românează, nu inventează. Cel „hipnotizat de frumusețea și de strălucirea” literaturii se încheagă, privit fiind în oglinzi apropiate sau străine (precum Mircea Martin, Răzvan Petrescu, Cătălin Țîrlea. Sorin Adam Matei, Alexandru Mușina, Ioan Es. Pop, Marius Oprea, Radu Sergiu Ruba, Mihail Gălățanu și alții), în perechi de contrarii nelitigioase: „timid și expansiv, generos și indolent, ingenuu și ingenios, posedat de duhul literaturii și maniac al rescrierii, într-o luptă continuă cu demonii săi interiori și cu fantasma morții. În figura sa artistică se întâlnesc, simbolic, mitul romantic al *poetului* și mitul postmodern al *vedetei*, adâncirea halucina(n)tă în sine și sensibilitatea histrionică, spiritul de subterană al boemei și ispitele spectaculare ale agorei”. Super-star, legendă, poet damnat, nu-și pierde aura în exercițiul recompunerii din fărâme, ci dobândește o profundă, tulburătoare umanitate.

Capitolul *Nouăzecismul. Delimitări și ipoteze* reface istoricul fenomenului declanșat de „promoția ’90” (ipoteză, crede autoarea, „mai plauzibilă decât cea a *generației de creație*”). O încheiere la care subscriu integral este aceea a inexistenței unei *rupturi*; dimpotrivă, chiar radicalizând trăsături ale optzecismului, nouăzecismul reprezintă „o continuare și o completare a proiectului optzecist”. G.G. reconstituie atmosfera de cenaclu cu o doză de nostalgie. În lumea tot mai atomizată de civilizația blogurilor și a rețelelor de socializare, se instalează, crede ea și sunt înclinată să-i dau dreptate, o curioasă, chiar păguboasă „alergie la ideea de magistru și de instanță critică”.

Figura lui Cristian Popescu se desprinde pregnant, în formulări memorabile: „Cristian Popescu poartă el însuși masca burlescă a arlechinului: spune lucruri grave jucându-se și amuzându-se, imită și maimuțărește poezia «serioasă», caragializează eminescianismul, scoate limba la miturile naționale, face cu ochiul cititorului. Este un fel de Charlot al poeziei. Dincolo de veselie carnavalescă, se ascunde însă un chip schimonosit de durere, care seamănă cu *Strigătul* lui Munch”. Și: „Originalitatea sa (ca și în cazul lui Ioan

Es. Pop) nu ține însă de un «program» poetic, în speță, același cu al optzeciștilor, ci de sensibilitatea, talentul și inteligența artistică transpuse în scris. Arlechinada tragică îl distinge și de optzeciști, și de nouăzeciști. Optzeciștii nu resimt dureros fatalitatea artificiului, nouăzeciștii, cei mai mulți, nu au conștiința mecanismelor poetice. În plus, Cristian Popescu, precum toți marii poeți, este demiurgul unui univers poetic recunoscut și inconfundabil. Atât la nivel tematic, cât și stilistic. Temele grave (ale vieții, morții și artei) sunt îmbrăcate în straie caragialești, contemplativul romantic Hyperion se ascunde sub pălăria guralivului Mitică”.

Arta „totală” – Arta Popescu încearcă re-stabilirea locului poetului în istoria literaturii române contemporane prin analizarea poeziei „artei totale”, „pentru a ajunge la miezul creativității: conștiința tragică a neputinței de a se sustrage morții, ca fenomen existențial-ontologic, dar și «morții» de tip artistic, ca inevitabilitate a artificiului literar.” Excelente analizele din subcapitolul *Thanatofilia ludică*. Este identificată o veritabilă, scrâșnită, arlechinică știință a bolii și a morții. În *Necrolog de plictiseală*, „obișnuirea cu moartea se exprimă metaforic prin «htonianizarea» și «cangrenarea» poemului: «*Stai în poem ca-n pământ. Ca puroiul în bubă*». Bacovia stătea în sine ca în cavou, autorul *Artei Popescu* vrea să aducă moartea în sine. S-o consume, s-o metabolizeze. Până la urmă, s-o banalizeze. Nu pentru percepția altora, ci pentru liniștirea sa”.

Capitolul *Cristian Popescu: deschideri și închideri* numără filiațiile și afinitățile literare ale poetului și conduce spre creionarea unei *forma mentis* de sinteză, „în care se îmbină expresivitatea lejeră-duioasă-ironică (balcanică) a tradiției poetice muntenești și fibra gravă moldovenească, caragialismul și hyperionismul, legendele cotidianului și vibrațiile metafizicului, spiritul demitizant și simțul tragicului”. Concluzia cărții: „Cristian Popescu este, în termeni noi, «o deschidere care se închide». Este un poet al excesului, care a îngroșat atât de tare liniile expresivității sale, încât aproape orice tentativă de emulație din partea unor potențiali continuatori ar sfârși în epigonism. Prin profunzime și originalitate, Cristian Popescu ocupă un loc fruntaș în canonul literaturii române postbelice/ contemporane”.

Concluzia acestor rânduri: o carte de referință nu doar pentru posteritatea lui Cristian Popescu, ci și pentru o întreagă perioadă din literatura română contemporană.

Gabriela Gheorghișor, *Cristian Popescu. Arlechinada tragică*,
Craiova, Ed. Aius, 2015, 216 pag.

TUDOREL URIAN

JE EST UN AUTRE

Vă place Cărtărescu? Iată întrebarea care, de câțiva ani, agită spiritele în dezbaterele din spațiul intelectual românesc, legată, mai mult sau mai puțin direct, de literatură. Mulți îl adoră necondiționat pe scriitor, fără să îi fi citit vreo carte, pentru că, de ceva vreme, a devenit unul dintre abonații constanți la lista de nominalizați la Premiul Nobel pentru literatură, ceea ce reprezintă, în sine, o garanție certă a valorii scrisului său. Alții îl contestă, tot pe necitite, mai ales de când reacțiile sale în spațiul public au devenit tot mai stânjenitoare pentru politicienii aflați la putere. Și printre scriitori părerile sunt împărțite pro și contra Cărtărescu. Unii îl consideră supraapreciat și merg până la a-l acuza fățiș de plagiat, chit că textele pe care le invocă intră lejer la intertextualitatea și aluziile literare specifice literaturii postmoderne. Alții îl consideră etalonul suprem al literaturii române actuale și resping orice obiecție adusă scrisului său, chiar dacă în anumite situații este făcută cu vădită bună credință. Chiar și textele critice „globalement” favorabile, dar care mai conțin mici obiecții punctuale sunt recomandate de jurnaliști ca „demolatoare” pentru controversatul (în sensul bun al termenului) scriitor. Cum poți să scrii despre un roman al lui Mircea Cărtărescu fără să fii asimilat, mecanic, cu una sau cealaltă dintre tabere, precum membrii unui partid politic aflați în perpetuă dispută cu adversarii politici? Există o singură cale. Pur și simplu să uiți de numele autorului și să te concentrezi strict pe realitatea textuală, ca și când ai fi în fața unui manuscris găsit, fără să știi cine este autorul său.

Așadar, am dat peste un manuscris de 837 de pagini, al unui roman cu un nume destul de bizar, *Solenoid*. Complet atehnic, precum mulți dintre cei care au decis să-și trăiască viața în preajma literaturii, nu am idee cum arată și la ce folosește un solenoid. Mă informez serios ca să aflu că este un soi de bobină menită să facă un contact electric între baterie și starter fără a mai fi nevoie de cabluri de legătură sau de aprindere pentru pornirea motorului unei mașini cu ajutorul unei chei. Oarecum prin deducție, înțeleg că este elementul care stă la baza tuturor tipurilor de telecomandă, menit să lase cu gura căscată toți profanii: apeși pe un buton și se pornește mașina, apeși pe altul și se închid geamurile, mai apeși pe unul și se deschide ușa de la portbagaj etc. Metaforic,

solenoidul poate fi văzut ca o sursă misterioasă de energie menită să genereze evoluții imprevizibile și aparent iraționale ale vieții și ale obiectelor aflate în raza lui de acțiune. O energie care poate schimba sau direcționa lucrurile independent de voința umană a celor care nu îl controlează în mod direct, un soi de voce materială a destinului în postmodernitate. La nivelul romanului lui Mircea Cărtărescu, cel mai adesea solenoidul se manifestă prin intrarea personajului/personajelor într-o stare de levitație.

Ca o bună parte din proza lui Mircea Cărtărescu, *Solenoid* este un roman cu profund substrat existențial. Scriind, autorul încearcă în primul rând să se înțeleagă pe sine, să-și caute sensul propriei existențe, să identifice punctele de cotitură în care viața sa ar fi putut urma o cu totul altă direcție, să analizeze cărămizile care stau la temelia construcției sale umane și intelectuale, vorbele, faptele, gândurile care l-au făcut să fie ceea ce este astăzi. O și spune în mod direct la un moment dat: „Lumea s-a umplut de singurul sens pe care l-a avut scrisul vreodată: cel de-a te-nțelege pe tine însuși până la capăt, până-n singura cameră din labirintul minții în care n-ai voie să pătrunzi.” (p. 277) Este ușor de înțeles că, până la urmă, *Solenoid*, este o *Odisee* a sinelui, o călătorie plină de farmec și neprevăzut spre adevărurile ultime ale Eu-lui narator, o captivantă aventură a descoperirii secretelor propriei sale prezențe în lume. Primele amintiri ale vieții, senzațiile și sentimentele din copilărie (senzația întipărită definitiv în memorie a mâinii copilului ținută în cea a mamei), angoasele și bucuriile, discuțiile relevante din momente diferite pe axa timpului, visele notate cu scrupulozitate, încercările literare, amintirile esențiale, din primii ani ai vieții, păstrate într-o cutie, rememorările recente și secvențele dintr-un soi de prezent al scriiturii, viziunile de tot felul sunt scoase rând pe rând la lumină, într-o ordine mai degrabă aleatorie, dictată de capriciile memoriei, mai degrabă decât de un plan narativ riguros, urmat cu scrupulozitate. De altfel, la sfârșitul lecturii, cititorul rămâne în minte mai degrabă cu o stare de spirit și cu o sumă de întâmplări și trăiri decât cu o dezvoltare narativă cu cap și coadă, care, la rigoare, să poată fi rezumată liniar. Chiar din primele pagini ale cărții, Mircea Cărtărescu simte nevoia să își facă publice principiile scrisului într-un soi de mini-profesiune de credință: „N-am scris ficțiune, dar asta mi-a eliberat adevărata vocație: să caut, în realitate, în realitatea lucidității, a visului, a amintirii, a halucinației și-n oricare alta. Deși emană frică și oroare, căutarea mea mă satisface totuși pe deplin, asemenea artelor disprețuite și neomologate a dresurii de purici sau a prestidigitației.” (p. 36) Existența naratorului care se confesează a fost întotdeauna ca o monedă cu două fețe contradictorii: diurnul și nocturnul, visul și realitatea, mas-

culinul și femininul (mai cu seamă în primii ani ai copilăriei, când mama își îmbrăca băiatul în rochițe și îl trata ca pe o fetiță), cotidianul plat și viziunile fantastice, uneori apocaliptice, amintirile și dezvoltările imaginare. Fiecare zonă este larg reprezentată la nivelul întregului roman, însemnând, în funcție de gustul fiecărui critic sau cititor obișnuit, elementele de maxim interes sau de lungă plictiseală. Unii sunt atrași de aspectele realiste din copilărie sau din anii de profesorat de după terminarea facultății, alții de misterul viselor sau de viziunile futuriste demne de romanele science-fiction. Toate alcătuiesc însă Eu-l fascinant și contradictoriu al naratorului și, fără fiecare dintre aceste teritorii atât de îndepărtate unul de celălalt, tabloul nu ar fi fost complet. De altfel, din același impuls de a-și analiza propriul său scris, Mircea Cărtărescu spune niște lucruri esențiale pentru „adevărul romanului”, așa cum îl înțelege el: „... nici un roman nu poate, prin definiție, să spună adevărul, singurul care contează, adevărul interior al celui care scrie. Pentru că nu sunt romancier și nu desenez uși false pe ziduri, sunt fericit scriind, și fericirea asta îmi ține loc de glorie. Când scriu aici, în umflătura asta deja enormă-a jurnalului meu, îmi simt țeasta înconjurată de o aură albastră și răcoroasă. Scriu pe-ntuneric, la lumina imperceptibilă-a gloriei mele. E singura care sporește întunericul lumii, singura de care nu se tem hoardele venind din adânc.” (p. 205)

Mircea Cărtărescu ține să ne asigure că acest roman *puzzle*, al descoperirii sinelui unui autor nu este unul autobiografic. Într-un fel este un roman al unui dublu al său în oglindă. Al fratelui dispărut în copilărie sau al unei despărțiri de sine, care s-ar fi produs în ziua de 24 octombrie 1977 la o ședință a Cenaclului de luni în care ar fi citit un poem intitulat *Căderea*. În roman, lectura s-ar fi soldat cu un fiasco, poemul ar fi fost desființat de toți cei prezenți, verdictul criticului Nicolae Manolescu (dacă tot e specificat numele Cenaclului de luni) ar fi întărit impresia generală, fapt ce l-ar fi determinat pe scriitor să renunțe definitiv la scris și să se dedice unei cariere de profesor într-o școală generală de la marginea orașului. O existență complet diferită de cea a produsului de vârf al optzecismului românesc. O viață care ar fi putut să fie, dar care nu are nimic în comun cu cea a lui Mircea Cărtărescu. Dar pe care geniul scriitoricesc al autorului o poate imagina până în cele mai mici detalii, utilizând din plin experiențele, viziunea despre viață și gândurile proprii.

Un mare lingvist, Ionel Funeriu, mi-a spus odată că cea mai sigură cale de a recunoaște un intelectual adevărat de un impostor este felul în care utilizează neologismele. La impostor ele stau de multe ori ca nuca în perete, ostentativ, emfatic, inutil, pe când la un intelectual veritabil locul lor în text este mereu cel natural, firesc, merit să aducă o nuanță suplimentară în înțelegerea

frazei. Nimic să nu sune fals, să nu afecteze muzicalitatea și bunul gust al frazei. Schimbând ceea ce este de schimbat aş spune că deschizând la întâmplare *Solenoid*, nu poți să nu fii uimit de ce mare scriitor este Mircea Cărtărescu. Scrisul său este impecabil, frazele sale sunt perfect distilate, niciun cuvânt nu este în plus, sonoritatea discursului său este impecabilă. Toate neologismele și termenii tehnici (mărturisesc sincer că și eu am fost obligat în destule situații să recurg la dicționar) sunt perfect încrustate în text, prezența lor acolo nu are nimic artificial, este pe deplin justificată. Ne place sau nu ingineria textuală a romanului *Solenoid*, despre stilistica lui Mircea Cărtărescu nu se poate vorbi decât la superlativ. La acest capitol mi se pare, fără concurență, cel mai important autor român.

Firește, un roman călătorie spre sine, cum este *Solenoid*, nu se poate povesti. Există însă în el o grămadă de povești pe deplin coerente, având cap și coadă, care vor rămâne în memoria cititorilor. Nu voi cita niciuna, dar pentru a deschide gustul pentru această carte, voi reproduce câteva gânduri ale autorului despre moarte, care, cel puțin pe mine m-au tulburat foarte tare: "Îmbătrânim, așteptăm liniștiți în șirul condamnaților la moarte. Suntem executați unii după alții, în cel mai sinistru lagăr de exterminare. Suntem dezbrăcați, mai întâi de frumusețe, de tinerețe și de speranță. Suntem înfășurați în vestmântul de penitenți ai bolilor, osteliei și putreziciunii. Ne mor buncii, ne sunt executați în fața noastră părinții și deodată timpul se scurtează, și-ți vezi brusc fața-n tăișul securii. Și-abia atunci ai revelația că trăiești într-un abator, că generații sunt măcelărite și le-nghite pământul, că miliarde sunt împinse mai departe în gâtlejul iadului, că nimeni, absolut nimeni nu scapă. Că nu mai trăiește nici un singur om din cei pe care-i vezi în filmele lui Méliès ieșind pe poarta unei fabrici." (p. 189)

Je est un autre, ar putea spune rimbaldian Mircea Cărtărescu, pe deplin justificat, despre personajul-narator al romanului *Solenoid*. Dar de la acest personaj-narator am aflat mai multe lucruri despre Mircea Cărtărescu decât mi-ar fi putut spune vreodată scriitorul însuși. Da, mie îmi place mult scriitorul Mircea Cărtărescu.

Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, Humanitas, București, 2015, 837 pag.

IOAN GROȘAN

UN BILDUNGSROMAN OLTENESC

Traian Dobrinescu a debutat ca scriitor relativ târziu, în volumul colectiv de proză *Preludii epice* (Editura Eminescu, 1990), urmat apoi de două cărți de poezie (*Cântec de violoncel*, Editura Ziua, 2002, și *Urme*, Editura Cartea Românească, 2004), fără mare ecou în peisajul criticii noastre. Abia romanele ulterioare (*Când Dumnezeu îmi spune pe nume*, Editura Paralela 45, 2008, și *Cei morți înainte de moarte*, Editura Aius, Craiova, 2013) vor atrage atenția asupra unui scriitor pe deplin stăpân pe mijloacele sale de expresie. Despre cartea de la Aius m-am exprimat și eu, remarcând forța viziunii autorului în privința societății românești contemporane, cea cuprinzând ultimii ani ai domniei lui Ceaușescu și primele decade postdecembriste, știința construirii personajelor, montarea cinematografică a diverselor secvențe epice și controlul ireproșabil al stilului indirect liber.

Și, iată, acum, la nici trei ani de la apariția *Celor morți înainte de moarte*, Traian Dobrinescu vine cu o nouă – și benefică! – surpriză: romanul autobiografic *Nu te opri, nu te întoarce* (Editura Cartea Românească). Nu este însă o autobiografie obișnuită, în sensul clasic al termenului, ci întreg volumul este construit ca un *bildungsroman*, o carte a formării unei personalități, a unui personaj, precum în *Portretul artistului la tinerețe* a lui Joyce sau *Rătăcirile elevului Torless* a lui Musil. Așadar, autorul își devine propriul personaj, urmărit *sine ira et studio*, dar cu exigență și autoironie pe esențiale segmente de viață: copilăria, adolescența, studenția, profesoratul obligatoriu, până cu puțin înainte de decembrie 1989.

Ceea ce impresionează de la primele pagini este memoria de 18 carate a naratorului, capabilă să resuscite și să aducă în prim-plan amănunte, situații, întâmplări și figuri zugrăvite cu o invidiabilă minuțiozitate, refăcând toate, cum în puține alte evocări am întâlnit, atmosfera anilor cincizeci-șaizeci, când clasa țărănească era „supt vremi”, silită să intre în fatidicile cooperative agricole controlate de stat și să se descurce, cu mari sacrificii, pentru a-și păstra

identitatea și, în cele din urmă, chiar existența proprie. Totul văzut prin ochii unui copil năbădăios, ai unui Niculae moromețian trimis de mic la muncile câmpului, apoi ai adolescentului care se caută pe sine. Prin fața ochiului nostru se perindă, printr-un travelling epic impecabil, personaje care „sar” din pagină, precum cel al tatălui, stăpânul de necontestat al familie, autoritar, dar drept, sau al pofticioasei doamne Dudeanu, gazda junelui liceean. Pagini substanțiale sunt consacrate apoi perioadei studenției clujene, unde cei care au terminat facultatea de filologie din orașul de pe Someș recunosc cu ușurință siluete de mari profesori (Zdrenghea, Iosif Pervain, Ion Vlad, Leon Baconski, Mircea Zăciu), crîșmele celebre odinioară ș.a.m.d., tot tacâmul unei existențe de boemă studioasă.

Cred, fără să exagerez, că datorită pregnanței secvențelor și personajelor sale (vezi și episoadele din vacanțele de la mare), s-ar putea face un bun serial tv după cartea lui Traian Dobrinescu, care este și o *saga*, o poveste recuperatoare nu numai a unei familii oltenesti, ci și a istoriei de (aproape) o jumătate de secol a României comuniste.

Așa cum știu „din trei surse” (cum se zice mai nou...), întreg parcursul scrierii a fost girat de exigentul critic Eugen Negrici, cel care l-a și sfătuit pe autor să lase deoparte „ficțiunile” (vorba vine...) și să-și aștearnă pe hârtie, pur și simplu, amintirile, desigur, fără „expresivități involuntare”. Ceea ce Traian Dobrinescu a și reușit cu brio.

N-aș vrea să închei fără să mai remarc un lucru: excelența scenelor erotice. Puțini scriitori (chiar, mai grav, și poeți) știu să ocolească, în astfel de întreprinderi, capcana căderii în vulgaritate. Traian Dobrinescu știe.

Aștept cu mare interes următorul volum, căci sunt convins – ca să parafrazez titlul romanului – autorul nu se va opri, nu se va întoarce.

RODICA GRIGORE

PUTERE, TEROARE, RUȘINE

Prima jumătate a secolului al XIX-lea; la Istanbul, capitala Imperiului Otoman, într-una dintre cele mai cunoscute și aglomerate piețe ale orașului, a fost construită Firida Rușinii. Adică, nici mai mult, nici mai puțin decât un spațiu special în care să poată fi expuse capetele tăiate ale celor care, într-un fel sau altul, subminau autoritatea sultanului sau a măreței împărății. Desigur, pentru ca un cap să ajungă aici, el trebuia să aparțină unui personaj celebru în timpul vieții, pașă sau vizir, general sau mare sfetnic al sultanului – dar care, din motive mai mult sau mai puțin complicate ori evidente, s-a făcut vinovat de trădare. Sau, dacă nu s-a făcut propriu-zis vinovat, atunci măcar a putut să fie suspectat de sperjur. Aceasta este imaginea centrală a romanului lui Ismail Kadare, *Firida Rușinii* (1978). Inclusă în așa numitul „ciclu otoman” al scriitorului albanez, cartea aceasta, alături de *Mesagerii ploii* (1970), primul text al lui Kadare în care Imperiul apare ca o putere de sub dominația căreia, în Evul Mediu, nimeni și nimic nu poate scăpa, *Podul cu trei arce* (1978), unde amenințarea otomană determină mari frământări în străvechea Albanie, și *Palatul Viselor* (1981), având acțiunea plasată în Capitala Imperiului și evidențiind mecanismul uluitor de teroare care merge până la intenția de a culege visele tuturor supușilor și a le interpreta, reprezintă o extraordinară alegorie a puterii ce refuză să țină seama de orice altceva în afara propriilor interese.

Semnificația politică și actualitatea textului sunt evidente, pentru că, desigur, universul aparent istoric din acest roman se dovedește a fi, la o lectură atentă, un univers simbolic, iar mecanismele și strategiile reprezentanților puterii otomane nu sunt altceva decât expresia artistică prin intermediul căreia autorul vorbește, în felul său, despre orice regim totalitar, despre despotism și despre ignorarea ființei umane ce refuză să se supună sistemului opresiv. Și, fără îndoială, în acest fel, Kadare oferă cititorului o imagine alegorică a Albaniei natale, în epoca lui Enver Hodja. Mai mult decât atât, contextul în

care Ismail Kadare a început să lucreze la aceste scrieri este într-un totu grăitor în acest sens, câtă vreme se știe foarte bine că în Albania anilor '70 – '80 situația devenise din ce în ce mai grea, după mai multe etape de epurări politice și după opoziția regimului albanez față de China, care, în consecință, va sista orice ajutor pentru mica țară din lagărul estic. Excelentă, ca întotdeauna, este versiunea românească a acestei cărți, semnată de Marius Dobrescu, recent apărută la Editura Humanitas Fiction, Marius Dobrescu fiind de asemenea tălmăcitorul altor importante titluri ale lui Kadare (între acestea și cele menționate mai sus, apărute în ultimii ani la aceeași editură).

În *Firida Rușinii*, orice mișcare de protest iscată în vreuna dintre numeroasele provincii ale Imperiului este înăbușită în fașă, dezbinarea este o metodă folosită frecvent pentru a slăbi rezistența oricărui posibil oponent, iar cartea devine, pe nesimțite, o meditație profundă și gravă asupra dezumanizării omului confruntat cu tentațiile puterii absolute. Majoritatea personajelor vor sfârși în nefericire, dizgrație și moarte, iar capetele lor vor împodobi, pe rând, Firida Rușinii – de la Bugrahan Pașa la Ali Tepelena, iar apoi la Hurs-hid Pașa, favoritul sultanului și învingător în lupta cu pașa de la Ianina. Căci marele imperiu e un adevărat personaj el însuși, dar un personaj simbolic, ce-și devoră majoritatea supușilor, în mod implacabil; până și Abdulla, tânărul paznic al Firidei Rușinii, ajungând să-și piardă mai întâi mințile, apoi viața. Fără îndoială, în toată această istorie, cazul lui Ali Pașa de Tepelena este cel mai reprezentativ. Conducător despotice al Albaniei – vechiul Arber al documentelor medievale –, acesta își propune să-și elibereze țara de sub jugul otoman, după ce, în prealabil, vreme de decenii, nu făcuse altceva decât să participe la oprirea propriilor conaționali. Octogenar de-acum, dar convins că îi va putea convinge pe oameni să-l urmeze, Ali pornește revolta, numai că, spre deosebire de legendarul Skanderbeg Kastriotul, cel care, cu patru veacuri în urmă, ridicase întregul popor, Ali nu reușește să se facă ascultat de oameni – și cu atât mai puțin iubit de aceștia, incapabili să uite suferințele pe care el însuși le provocase. Prin urmare, singur și tot mai izolat în fortărețele sale din munți, Ali primește pe rând decretele prin care este informat că numele i-a fost modificat în Kara Ali („Ali cel Negru”, ca semn al trădării autorității/încrederii sultanului), dar și că a căzut în dizgrație și că soarta i-a fost decisă, Firida Rușinii din Istanbul așteptându-i capul. Nivelului istoric i se adaugă instantaneu cel metaforic, iar firida apare de la bun început drept o expresie a tiraniei absolute, la fel cum și cei care îi servesc cauza, mesagerii „purtători de cap”, sunt o imagine a lipsei acute de conștiință – mai cu seamă odiosul Tundj Hata și profitabila afacere pe care acesta o pune la cale pe dru-

mul spre capitală. Căci, ducând cu grijă capul (conservat, după caz, în sare, gheață sau miere!...), slujbașul Imperiului nu ezită să pună la cale adevărate spectacole pentru bieții oameni din satele de pe drum, expunându-l în fața ochilor uimiți și înspăimântați ai acestora – grotesc și unic spectacol pe care ei îl puteau vedea atunci când trimisul oficial rostea cuvintele de-a dreptul hipnotice „Am cap!”... În plus, aceste capete tăiate exercită o fascinație bolnavă asupra purtătorilor lor, iar Tundj Hata trăiește o adevărată dramă/extaz erotic(ă), contemplând în neștire chipul stins al foștilor protejați ai sultanului, ajunși literalmente în și la mâna lui.

Cartea este structurată ținând seama de câteva coordonate geografice, care se transformă, treptat, în coordonate simbolice. Astfel, dacă primul capitol este intitulat *În centrul împărăției*, iar al doilea *În celălalt capăt al împărăției*, următoarele utilizează același model: *Între marginea și centrul împărăției*, *Centrul împărăției*. *Zile cu nori*, *Într-un colț de împărăție*. *Cer înnorat*. Finalul, tulburător (înfiorător de-a dreptul!), *Nici la periferie, nici la centru*, *Kra-kra*, duce cumva până la ultimele consecințe – și explică pe larg – politica de deznaționalizare practică de Imperiul Otoman. Primul pas era teroarea absolută, dezlănțuită asupra populației din teritoriile cucerite, având ca scop transformarea oamenilor într-un fel de morți vii, incapabili de opoziție și incapabili chiar să mai gândească. Apoi era aplicată politica „situațiilor speciale” care, chiar dacă putea dura mai puțin decât strategia „Kra-kra” (adică distrugerea programatică a obiceiurilor zonelor supuse și anularea fondului străvechi de cuvinte), era mai de temut, câtă vreme finalitatea sa era ca cei cucerți să se distrugă singuri, prin acte de trădare și delațiune încurajate pe față de noii stăpâni.

Numai că esențialul în acest roman este că nu avem de-a face neapărat – și, în orice caz, nu la toate nivelurile interpretării – cu acel Imperiu Otoman ale cărui acțiuni pot fi documentate istoric. Kadare scrie, e clar, un text simbolic și parabolic, veritabilă utopie contrară, ale cărei sensuri subversive sunt evidente pentru cititorii obișnuiți cu strategiile narrative și stilistice ale autorului. Astfel, lumea Orientului este tărâmul de unde provine tirania, iar Imperiul Otoman evocat în carte reprezintă un soi de moștenitor simbolic al tuturor marilor imperii anterioare, întemeiate pe cuceriri și oprimări, de la Imperiul Persan la Egiptul faraonilor. Nu întâmplător, Kadare însuși a vorbit în repetate rânduri despre puterea de seducție „de-a dreptul imperială a unui stat halucinant”: „M-a atras întotdeauna Imperiul Otoman, incomensurabil, tragic, grotesc, birocratic, totalitar, expresie a tuturor regimurilor totalitare de mai târziu.”

În *Podul cu trei arce*, Kadare descria, pe de o parte, dificila ridicare a unui pod peste apele învolburate ale râului Ujana cea Rea, iar pe de alta, modul în care pseudo-legende reușesc să domine înconștientul colectiv, astfel încât, treptat, oamenii ajung să creadă fabulația, iar nu adevărul – pe care, în paranteză fie spus, îl cunosc cu toții. Naratorul, călugărul Gjon, vede Imperiul Otoman, marea putere de dincolo de pod, ca pe o uriașă stepă, veritabil produs al invaziilor repetate, nu simplă expresie a geografiei (politice). Iar podul care, în cele din urmă, va fi ridicat, devine o enclavă otomană în vechiul Arber. *Firida Rușinii* începe, simbolic, exact acolo unde se termina *Podul cu trei arce*, asta fără să însemne că Ismail Kadare ar continua acțiunea ca atare. Căci, dacă în relatarea lui Gjon întâmplările ținneau de îndepărtata epocă a veacului al XIV-lea, în romanul de față evenimentele sunt plasate în primele decenii ale secolului XIX. Dar se fac permanente trimiteri la narațiunea anterioară, iar unele personaje trec exact prin locurile prin care îl purtaseră pașii pe călugărul Gjon: „Tundj Hata se cutremură, și asta nu din pricina hurducăturilor, ci mai ales la gândul că străbăteau o construcție blestemată. Era un pod foarte vechi, de aproape cinci sute de ani, și despre el exista o legendă care-ți zburlea părul pe ceafă, așa cum erau toate legendele balcanice: într-unul din cele trei picioare fusese zidit un om.” Kadare aseamănă adesea, subtextual, Albania cu o Grece în miniatură, care, după ce a fost cucerită, s-a văzut despărțită brutal de originile sale creștine. Prima mare dramă a acestui pământ va fi, în consecință, aceea a amenințării otomane, iar apoi a cuceririi de către Înalta Poartă. Obiceiurile vor fi alterate, supraviețuirea și rezistența se vor mai putea realiza doar la nivel strict lingvistic, dar cu mare dificultate, în contextul noului Babel Otoman și a încercărilor repetate ale stăpânirii tucești de a amesteca limbile... Problema identității și mai ales cea a păstrării acesteia în situația dată reprezintă provocări de seamă cu care se confruntă populația și pe care scriitorul se simte dator să le exprime.

Ceea ce individualizează, însă, profund romanul lui Kadare față de toate celelalte utopii contrare ale epocii contemporane – cum ar fi textele lui Zamiatin, *Noi*, Aldous Huxley, *Minunata lume nouă* sau Orwell, *O mie nouă sute optzeci și patru* – este plasarea acțiunii din *Firida Rușinii* în trecut. Pentru că, se știe foarte bine, majoritatea covârșitoare a textelor distopice vizau un ipotetic viitor apocaliptic. Kadare, însă, vorbește despre totalitarismul regimului (pseudo)otoman din urmă cu veacuri. Iar acest fapt se explică prin refuzul oficial al regimului Hodja de a publica romane de anticipație; numai că autorul de față își subminează cumva propria strategie istorică, menționând la tot pasul „călătoriile” întreprinse de diverși „turiști”, activitatea la „bursă” și alte

detalii care țin, în mod evident, de o epocă ulterioară celei în care sunt plasate acțiunile propriu-zise din această carte. Apropiat de numeori exegeți de proza lui Franz Kafka, pentru viziunea artistică și, de asemenea, ținând seama de modalitățile stilistice utilizate, dar și de Dino Buzzati, datorită tematicii implicate, Ismail Kadare reușește să depășească toate aceste posibile influențe și să vorbească extrem de convingător, în *Firida Rușinii*, despre fascinația maldadivă a puterii, despre violență și fățarnicie, despre delațiune și trădare, dar și despre puținele elemente care, în contextul unei asemenea lumi de coșmar, îi mai pot ajuta pe oameni să nu se dezumanizeze complet.

Ismail Kadare, *Firida rușinii*.

Traducere de Marius Dobrescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2016.

NICOLETA DABIJA

NUDITATEA ȘI ALTE FANTOME ALE VREMURILOR

Nu, numele lui Giorgio Agamben nu este o „fantomă” a vremurilor noastre. Nu este nici pentru publicul cititor din România. Mai multe volume i-au fost traduse, așa că pot să mă gândesc că se bucură de oarece popularitate. I-am citit două cărți înainte, dar recunosc, nu l-am apreciat ca pe un autor de neratat. Sper să mă fi înșelat. Și acum, la a treia carte parcursă, să nu mai fiu consecventă cu mine însămi și impresia inițială, în schimb să pot susține vigoarea de interpret și originalitatea filosofului italian, deopotrivă cu meritata sa recunoaștere europeană. Faptul că mi-am propus să scriu despre *Nuditatea*¹ este cred o dovadă că ceva în judecata mea de valoare s-a modificat și modificarea nu e în jos, căci josul lucrurilor demult nu mă mai preocupă.

Nu, Giorgio Agamben nu este o fantomă a vremurilor noastre. El este contemporanul nostru, contemporan nu doar în sensul obișnuit, acela de om care trăiește în același timp, dar și contemporan într-un sens particular, pe care îl dezvăluie singur în unul din eseurile amintitei cărți, acela de om situat între vremi, care vede nu lumina, ci întunericul epocii sale. Pentru că *Nuditatea*, oricât de „goală” ar părea prin titlu, este o expresie a obscurului și nefirescului timpului prezent.

Citind eseurile pe rând, la intervale regulate de o zi, mi-a scăpat în primă instanță tocmai mesajul cărții. M-am străduit să înțeleg noutatea interpretării asupra unor texte clasice, asupra unor probleme ale gândirii, neelucidate sau neisprăvite niciodată, și nu mi-am pus întrebarea de ce Agamben a ales exact acest mănunchi de eseuri sub titlul unuia dintre ele, deloc cel mai filosofic, nuditatea. Veți spune că e titlul cu cel mai mare impact comercial și nu vă fie rușine, eu am gândit așa până la finalul cărții. Poate chiar e adevărat. Dar mai este ceva, ceva ce vine pe urmă, când răsfoiești cartea pentru reamintire. Abia

¹ Giorgio Agamben, *Nuditatea*, traducere de Anamaria Gebăilă, Editura Humanitas, București, 2014

la a doua privire se ivește lumina din fața întunericului. Chiar dacă luminoasă nu e decât ușa, cât să vezi ce să deschizi ca să întâlnești umbrele de apoi, de culoare gri-fantomă, precum „virtuțile” timpului.

Ca să nu lungesc așteptarea până la plictiseala dumneavoastră, dragii și puținii mei cititori, aș spune, alături de autor, că trăim o vreme a absențelor, a lipsei unor prezențe altădată consistente, reale, materiale, că ne văicărim și totuși continuăm să ne bălăcim în confuzie, în uitare, în „forme de necunoaștere”, cum le numește Agamben, fără parcă să mai reușim să ne armonizăm cu noi înșine și cu lumea. Chiar și eu, până în acest punct, nu am făcut decât să vă dezvălui o zăpăceală a gândirii, iar voi, neatenți, ați citit. Dar nu-i așa că așteptarea și credința este că voi spune până la finalul cronicii ceva concret? Așadar recunoașteți că „drumul” cel bun există și vă deranjează mersul meu în marginea lui. După ce v-am arătat ușa dincolo de care începe întunericul, o să vă dezvălui și numele fantomelor, o să vă fac cunoștință cu ele. O voi face parcurgând sumar eseurile incluse în volum. E un exercițiu foarte simplu. Eu vă povestesc cam despre ce e vorba, iar voi rămâneți cu ochii fixați pe întuneric până începeți să vedeți nălucile lui.

Creație și mântuire deschide volumul. E o nostalgie a dispariției profetului din istoria Occidentului și ciudățeniei de a mai vorbi astăzi despre profeți și profetii, ca și despre îngeri, pe de altă parte. În alt fel, Dumnezeu nu prea mai găsește calea către noi. Mântuirea coboară și ea din spirit în umilul nostru trup și în gândire. Omul, lăsat de unul singur, a înlocuit munca profetilor cu filosofia și critica, în vreme ce poezia și tehnica au preluat treburile îngerilor. După stafiile profetului și îngerului, urmează eseu *Ce înseamnă a fi contemporan?*. Astfel, după ce aflăm că Dumnezeu ne-a lăsat de izbeliște, cu intermediarii lui cu tot, trebuie să învățăm să ne descurcăm singuri. Contemporan cu noi nu e omul cu care ne-am întâlnit ieri pe stradă, ci omul situat între vremi, care stă la răscruce, neștiind deocamdată de unde întunericul devine dens (de unde din epoca trecută ori până unde în cea actuală). Concret, contemporan cu noi e Agamben, nu șeful cutărică, cel perfect în acord cu timpul prezent. Trebuie să faci un pas în spate, să te sperii și apoi să-ți faci curaj să vezi și să înfrunți umbra ca să devii contemporan.

Urmează un eseu despre calomnie și autocalomnie, o interpretare a literiei K., cea care domină universul operei lui Kafka. E în joc omul care se simte amenințat și ajunge să se acuze pe sine, omul care stă cu privirea ațintită pe spectrul justiției lumii. Tot o fantomă poate fi un oraș, în mod bizar, chiar acela în care trăiește filosoful italian, Veneția, și suntem puși la curent cu felul în care venețienii au învățat să trăiască cu stafia orașului lor, ce folos și ce neajunsuri le sunt proprii.

Identitățile profesionale sunt alte fantasme ce viețuiesc în penumbra existenței noastre. Ne zbatem să facem cursuri, să adunăm diplome pentru a ne specializa în mai multe domenii. Și de fapt, astfel, avem o mărturie clară a neputinței noastre, a provizoratului și amatorismului tot mai răspândit, în care ne așezăm docili. Până și identitatea personală a devenit una fără „persoană”. Mai existăm noi în afara recunoașterii ce vine de la semenii? Nu încercăm nenumărate măști ca să fim pe măsura societății, a prietenilor, a șefilor? Nu tot măști ne punem în vasta lume a internetului? Și atunci, chipul nostru real unde mai este, îl mai putem oare lăsa liber, la vedere, nu a căpătat treptat trăsăturile multiplelor măști?

Nuditatea e eseu cel mai amplu din volumul omonim, dar într-un fel și cel mai blând. Nu cred că e o surpriză faptul că amprenta teologică stăruie încă asupra nudității, oricât am părea de dezinvolti și deschiși către goliciune, perversitate sexuală. Experimente artistice contemporane, printre altele, ne trădează și rușinea, și conștiința păcatului. Închipuiți-vă doar că pe stradă am întâlni un om dezbrăcat. Am avea curajul unei priviri drepte și pe măsura curiozității sau am trece grăbit și cu privirea furișată? Nu este până și trupul o fantomă pentru noi?

Dacă nu v-ați convins, Agamben continuă cu problema învierii trupului, încercând să o rezolve cu soluțiile altora. E de fapt acolo cred numai pentru a arăta și o altă fațetă a spectrului trupului uman, tot legată de neputința lui de a evada din „lagărul” creștinismului. Penultimul eseu este despre sărbătoare, care a devenit și ea un strigoi contemporan, rămânând viabil numai verbul „a sărbători” și consecințele lui „pântecoase”. Ca o concluzie, ultimul eseu, foarte succint, ne amintește formele de necunoaștere care au năpădit prezentul și ne consolează sumar, cu faptul că și cunoașterea are la bază necunoașterea, trebuie numai să găsim direcția bună.

Ca să încheiem vag optimist, toate nălucile actuale nu ar exista, dacă nu ar fi existat niște realități care au murit. Absența nu e în fond decât lipsa unei prezențe și, adesea, nostalgia ei. Meritul lui Agamben rămâne în lecția despre ce înseamnă a fi contemporan și identificarea fantomelor vremii. Datoria cititorului este de a căuta lumina din ochii acestora. Și poate de a se bucura că despre fantome e vorba, nu despre cadavre.

FLORIN TOMA

DOUĂ ACORDURI FINE, SENSUALE

Veronika Kirchner – Redondo style

Expoziția de pictură *Șapte Zile la Redondo*. 19 aprilie – 19 mai 2016. Teatrul Național București I.L. Caragiale, foaierul Sălii Media, aripa Intercontinental. Un eveniment *Contemporanii*. Vernisaj: marți, 19 aprilie. 50 de lucrări de pictură și fotografie ce poartă semnătura a șapte pictori români: **Florin Ciubotaru, Dorin Coltofeanu, Teodora Coltofean, Sorin Iosub, Elisabeth Ochsenfeld, Christian Paraschiv, Mihai Sârbulescu**, cărora li s-a alăturat graficianul **Mihail Alexandrescu**. Lucrările expuse reprezintă o frântură din experiența celor șapte participanți în cadrul rezidenței artistice *Șapte Zile la Redondo*, acțiune organizată în luna august a anului 2015, în orașul Redondo, Portugalia. *Șapte Zile la Redondo* este parte dintr-un proiect mai larg al Grupului *Contemporanii* și are sprijinul Institutului Cultural Român și al Ambasadei Portugaliei la București, în calitate de coorganizatori. În deschiderea expoziției, au luat cuvântul: Radu Boroianu, președintele Institutului Cultural Român, Daniel Perdigão, reprezentantul Institutului *Camões* în România, Ion Caramitru, managerul Teatrului Național București I.L. Caragiale și Maria Pașc, curatorul expoziției. *Contemporanii* este un proiect inițiat și derulat de Asociația *Făuritori*, care își propune „valorizarea culturii românești actuale prin favorizarea actului de creație, abordat într-o perspectivă unitară cu creatorul și are ca obiectiv organizarea și susținerea de activități artistice și socio-culturale, pentru educarea sensibilității estetice a publicului”. Mai remasc faptul că nu toți eroii acelor *Șapte Zile* au putut fi prezenți în acea seară. Odată cu vernisajul, s-a lansat și catalogul expoziției, al cărui conținut editorial poartă semnătura Veronicăi Kirchner.

Acestea sunt faptele, pe care *cronicart*-ul le-a înregistrat aproape telegrafic.

Mai departe, însă vom ocoli un parcurs descriptiv al expoziției, privind-o nu prin ochii noștri. Nu noi vom fi „*purtătorul de perspectivă*”. Precum

bine știți, în mod fatal, adorația unui tablou este îndreptată către o realitate la „a doua mână” (o dată, „mâna lui Dumnezeu”, iar, abia după aceea, mâna artistului, adică a *Mesagerului!*), o realitate aflată, din păcate, doar în plan secund... Poate, cine știe, chiar aici, în punctul acesta al extazului, se află îngemănate, și deliciul transcendental al artei, și misterul ei, căci ea doar reprezintă, nu prezintă. Așadar, o vom privi prin ochii unui martor al acelei realități magice.

Autoarea albumului este Veronica Kirchner, jurnalist, scriitor, iubitor de artă și, nu în ultimul rând, un spirit pasionat aproape obsesiv de sublimele atingeri între plastică și literatură. Ea a însoțit acest grup acolo, în pitorescul orășel (cu o populație de doar 7.000 de locuitori, „*ca un nasture la cămașa regiunii Évora*”!) – aflat la jumătatea distanței dintre granița spaniolă și localitatea cu numele atât de rezonant, Évora.

Veronica Kirchner a fost „*agentul constatat*” al aceluia timp sacru al creației, martorul tăcut și ochiul neutral care a înregistrat – cu instrumentele ce țin strict de logi(sti)ca scriitorului, dar și, într-un cadru mai larg, de sensibilitatea iubitorului de artă – a surprins, cum spuneam, atributele întregii atmosfere, în care s-au desfășurat, „*stingherite*” poate doar de pitorescul amețitor al locului, toate reacțiile și particularitățile de stil de viață și creatoare ale artiștilor. Și nu numai ele, ci și pulsațiile exotice, tumultul copleșitor, parfumurile rare, indescritibile aproape, împrăștiate pe străzile acestei așezări de *Festivalul Florilor*. Acesta reprezintă avanpremieră – la fiecare doi ani – a marii sărbători religioase, însoțită de procesiuni fascinante și comemorări fastuoase (e cunoscută aplecarea ferventă a portughezilor pentru festivitățile religioase somptuoase!), e vorba de „*Ridicarea la Ceruri a Sfintei Fecioare Maria*”, ce are loc în fiecare an, la 15 august.

De aici, a ieșit un text de o acuratețe extraordinară, de fapt, axa pe care se sprijină catalogul-album. Un mix foarte prețios între eseu poetic despre arta plastică și reportaj „*bruneafoxist*”,

Redăm două fragmente revelatoare: „*Era o zi de vară, albă ca o coajă de ou, pe străzi, zeci de balerine își numărau măgelele colorate și pești uriași foșneau pe farfuria albastră a cerului. Așa îmi voi aminti mereu de ziua sosirii noastre în villa Redondo, orășelul ca un nasture la cămașa regiunii portugheze Évora.*(...)”

(...) În cafeneaua lui señor Azaruja e răcoare, pereții sunt acoperiți cu fotografii vechi, ochi întorși nostalgici spre trecut, la o masă cât un ac de gămlie, un localnic își bea cafeaua și răsfoiește absent, în absintul zilei, ziarul. Ușa este larg deschisă la stradă, de unde se ghicește foșnetul hârtiei

colorate. Aproape toate străzile orașelului, peste patruzeci, sunt îmbrăcate în hârtie; este uvertura sărbătorii „Ridicarea la Ceruri a Fecioarei Maria”. De mai bine de un secol, sărind șotron din doi în doi ani, are loc „Festivalul Florilor”: balerine, pești, calești, faraoni și nori eoni, floarea-soarelui și glume ale bucătarului. În aceste zile, cerul mare este dat jos și înlocuit cu mai multe ceruri, mici frânturi de culori, ce foșnesc în aerul suflat de trâmbița verii. (...)”. Textul continuă, apoi, cu jurnalul acelor zile, cu portretele artiștilor, cu note de critică și observații de jurnalist imersat în sensibil.

Astfel că, fără să riscăm nimic, putem spune că expoziția „*Șapte Zile la Redondo*” poate fi nu doar văzută, ci și citită. A prezent fost acolo, pe lângă penelul artiștilor, și un condei încărcat cu har.

Penelopa și cea mai frumoasă minciună

Un faimos împătimit al crinolinelor și volănașelor făcea odată o observație, care se voia o strașnică punere la punct a opoziției dintre sexe. Spunea el că, dacă la femei răbdarea este ca o Instituție, la bărbați e aidoma Constituției. În sensul că, dacă prima e consecventă și invariabilă, cealaltă e versatilă și supusă tot timpul revizuirilor, corectivelor. Și dădea exemplul cuplul antic Penelopa-Ulise. Deci, cum ar veni, în timp ce consoarta dă dovadă de o răbdare statică, instituționalizată, paciența maestrului războinic este meandrată ca o amânare nemărturisită. Supusă unei dinamici revizioniste jucăuse (și, unde mai pui, și epice – așa cum a văzut-o, ce ironie asta cu văzutul, Homer!). De unde, și clișeul așteptării ce străbate neschimbat secolele: nevasta care se uită în zare, în timp ce bărbatul colindă. De fapt, „*Odiseea*” nu este altceva decât o sumă de variațiuni pe tema jocului, magistral strunit, al tergiversării. Și, pentru ca să iasă din schematismul ce-l pândește, autorul face din cele două feluri de răbdare câte o artă. O artă a războiului cu seducția – la Ulise, și o artă a fândării prin imagerie – la Penelopa. Mutând centrul de greutate de pe mare pe uscat, cert este că în adâncul fiecărei femei ce așteaptă se ascunde o artistă a stăruinței. A loialității.

Lucrările venerabilei doamne **Yvonne Hasan** funcționează de mai bine de o jumătate de veac pe paradigma homerică industriosoasă. Artist plastic complex (grafică, pictură, colaj, guașă, tapiserie), comentator, teoretician și istoric al artei, elevă a lui M.H. Maxy și Al. Ciucurencu, exeget atât al operei maestrilor săi, dar și al celei a lui Victor Brauner sau a lui Paul Klee, doctor în Filosofie, disciplina Estetică (interesantă această alăturare prin hazard, fiindcă, pe lângă rigoare, ordine și armonie în opera sa, se poate vorbi în mod sigur

și de disciplina estetică!), Yvonne Hasan are legitimitatea de a emite o viziune integratoare asupra artei. Tergiversând în același timp, cu o viclenie de veritabilă Penelopă, așezarea temeinică pe vreunul dintre făgașele ei. Derutând și condamnând la eșec orice încercare clasificativă din goană.

Studiile despre arta modernă publicate la Editura Meridiane, cursurile aplicative, susținute timp de mai bine de un sfert de veac la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” (între 1956 și 1982), cronicile și exegezele publicate periodic în presa culturală sau acribia sentimentală și devotamentul documentar cu care a îngrijit și editat volumul de memorii ale regretatului său soț, Petre Solomon („*Am să povestesc cândva aceste zile...*”, Editura Vinea, 2006) – sunt dovezi ale unei artiste care își depășește statutul cu mărinime, lăsându-se sedusă atât de sagacitatea rafinată a observației, cât și de prevederile contractului sensibil, duios și responsabil pe care l-a semnat (o singură dată!) cu destinul.

Îmi amintesc de lucrările doamnei – pe care le-am văzut acum mai mult timp – sunt de-a dreptul spectaculoase: guașe pe suport de hârtie și tapiserii din fâșii textile, de cele mai multe ori structurate pe perechi (câte o temă este surprinzător transferată de pe un suport pe celălalt, cu un efect straniu!). Jocul dintre geometrie, cromatism și funcția semantică a acestei inteligențe respectabile dezvăluie o „figură” nouă (în sensul genette-ian!) în comunicarea non-verbală. Una în care semnificatul se desparte precis de semnificant, ba, chiar mai spectaculos, îl absoarbe. Limbajul ei vizual – bazat pe treceri unduioase de la figurativ la non-figurativ, dar cu o morfologie a „peticelor” bine modulată, emanând tensiuni dezambiguizate și, totodată, pe o alegrețe versată a culorii și o claritate aproape clasică a conceptelor – este unul universal. Un ipotetic volum intitulat „*Cu lucrările mele, pe cinci continente*”, semnat Yvonne Hasan, ar avea un succes formidabil de firesc la toate rasele, toate culorile și toate mințile.

Tapiseriile, ale căror teme și motive se fixează, cum spuneam, într-o limepezime aproape clasică (parcă ar fi Ion Barbu cu poemele sale din perioada „parnasiană”!) – Poarta, Arcada, Soarele, Sfera, Copacul – suscită totuși o atracție mai misterioasă pentru ceea ce numim acuitatea modernității. Probabil că îmbinarea de materiale potențează mai puternic expresivitatea, trimițând erudiția plastică înspre tărâmul epic, „odiseic”, ca să se mai răsfete puțin. „*Aripă*”, „*Evoluția sferei*”, „*Sperietoarea*”, „*Soarele negru*”, „*Poarta aurită*” sau „*Arcada*” sunt eseuri despre descărcarea de semnificații cu cartea de filosofie în față. Când însă în peisaj se insinuează șerpește semnul antropomorfic și, implicit, *epicoidal*, chiar și prin falsă elipsă („*Mica dansatoare*”, „*Poartă*

cu figură”, „Mantaua părăsită”, „Sperietoarea”), atunci „madlenele” nu mai pot fi decorticate decât cu manualul de anecdotică pe genunchi.

O notă aparte merită, în opinia mea, acea formidabilă „manta părăsită”. Ca o adunătură de piei colorate ale eului ori ca niște măști de care artistul s-a dispensat, în sfârșit. Câți dintre noi avem oare curajul de a ne imagina momentul de sinceritate cu sine însuși, când ne vom agăța în cui (demonstrând că, în acest fel, am renunțat la ele!) nenumăratele poncife și locuri comune, sub care ne-am adăpostit atâta vreme și ne vom declara singurătatea, fie ea cât de riscantă, în creație?

Fâșiile textile țesute de mâinile inteligente ale doamnei Yvonne Hasan alcătuiesc, de fapt, pânza unei Penelope și mai tenace. O pânză care, țesută ziua, se încăpățânează să nu se destrame noaptea. Iar, dacă admitem, așa cum spunea Claude Debussy, că „arta e cea mai frumoasă minciună”, atunci ne asumăm riscul de a constata că artista noastră e o mare, o superbă, o inepuizabilă născocitoare!

CĂLIN STĂNCULESCU

TUR DE ORIZONT

Premiile Oscar și învățăturile lor

De mult timp n-am asistat la o atât de plină de controverse, contraziceri, contestări, paradoxuri și absurde situații, precum cea de a 88-a ediție a premiilor Oscar. Cam totul a început de la problema, falsă desigur, a reprezentativității creatorilor de altă culoare decât cea albă în listele preliminare de nominalizări. Amenințări, boicot, recriminări pe de o parte, apoi angajamente, noi reguli de calificare la nominalizări, absurde, dar menite să instaureze o pace, și ea, temporară. Mai spectaculoase, cred, au fost la ceremonia decernării mult râvnitelor statuete, cererile tinerelor afro-americane de sponsorizări din partea bogaților albi prezenți la sărbătoare.

Ceremonia Oscarurilor, exemplu didactic de industrie ajunsă la vitrina spectatorilor lumii, datorită miliardelor vehiculate, chiar și cu cele mai proaste filme, a demonstrat însă că rigorile calității sunt mai puțin urmate în favoarea produselor cu impact comercial bine definit.

Cel mai bun film a fost *Spotlight*, regia Tom McCarthy, film care ne trimite, vrem, nu vrem, la *Toți oamenii președintelui*, regia Alan Pakula (1976), focusat pe afacerea Watergate, ce a adus sfârșitul omului politic Richard Nixon. Tom McCarthy atacă și el o problemă dureroasă, trecută ani de zile sub tăcere de instituții și personalități, mușamalizată la diverse niveluri, cu implicații extrem de grave în viața comunității. Ancheta ziariștilor de la *The Boston Globe* se află în prim-planul construcției cinematografice semnate de McCarthy, iar pedofilia practică de 6 procente dintre preoții catolici, crimă ascunsă sub cortina a numeroase complicități, devine o subtemă mascată de ipocrizia socială, clericală, politică sau medicală. Dăruirea, determinarea și profesionalismul ziariștilor implicați în anchetă obturează fericit horrorul conținut în agresiunile sexuale ale preoților catolici asupra copiilor sau tinerilor. Puțin spectaculoasă, munca celor de la *The Boston Globe* se conturează

într-o lecție de presă, comparabilă, după patru decenii, cu aceea din filmul amintit, al lui Pakula. Lecția este cu atât mai revelatoare, cu cât nu este vizat atât fenomenul antisocial în sine, cât complicitatea membrilor societății civile, inclusiv vinovăția juriștilor, polițiștilor, oamenilor bisericii care au permis proliferarea pedofiliei. Un film de văzut, nu doar din cauza virtuților sale conținute în mesaj (o crimă nu are termen de prescripție).

Doi importanți cineaști ai Hollywoodului, Steven Spielberg și Quentin Tarantino, cu filmele lor *Podul spionilor* și *Cei opt odioși* au câștigat pentru aceste opere doar câte un premiu Oscar, decernat actorului Mark Rylance și compozitorului Ennio Morricone. În filmul lui Spielberg, Tom Hanks joacă rolul avocatului deturnat de la afacerile de asigurări la apărarea personajelor incomode, precum spionul rus Abel (Mark Rylance) sau pilotul capturat de ruși Garry Powers. Aici, Mark Rylance face într-adevăr un rol de referință, economic până la ariditate, capabil să descopere profesionalismul unei meserii ingrate, cu premii traduse doar în gramele de plumb ale gloanțelor ce vor pune capăt existenței celebrului spion Rudolf Abel.

Ennio Morricone a ajuns la 87 de ani cel mai vârstnic deținător de Oscar, deși isprăvile sale anterioare l-ar fi recomandat mai demult juriului Oscarurilor (cu circa 6500 de membri). Compozitor care a lucrat cu Pasolini și Bertolucci, cu Gilo Pontecorvo (*Bătălia pentru Alger*) și Sergio Leone, cu o filmografie impresionantă (peste o sută de titluri), *il maestro*, care alături de Nino Rotta și Henri Mancini a revoluționat componenta muzicală a filmelor europene, Ennio Morricone este, în sfârșit, recompensat pentru o operă, dacă nu revoluționară, cel puțin greu de uitat. Mai bine mai târziu, decât post-mortem...

Filmul lui Tarantino, *Cei opt odioși*, adună vânători de recompense, mafioți și gangsteri *avant la lettre*, configurând liniile și personajele istoriei ca o imensă farsă, ca o fabulă cu multiple morale și preținse adevăruri. Odioșii lui Tarantino nu sunt prea departe de eroii westernurilor spaghetti, ilustrate cu atâta dezinvoltură europeană de Sergio Leone sau Sergio Corbucci. Nostalgia westernului, fie el în formatul clasic, vezi Ford sau Hawks, fie în formatul mai modern prin construcție, morală sau finalitate, vezi, mai ales, Clint Eastwood, dar și cineaștii niponi, pare a fi atributul major al celui mai recent Tarantino, cineast mereu imprevizibil pentru neofiii filmului, dar ușor de lecturat de către cinefilii cu mii de ore petrecute în cinematografe.

Nu am comentat cel mai discutat film nominalizat, *The Revenant*, care i-a adus actorului Leonardo DiCaprio statueta mult visată, nu din cauzelor acuzelor de plagiat dintr-o operă de Andrei Tarkovski, absolut inutile și deloc relevante. Autenticitatea dorită de autori nu este o calitate în sine, după cum

nici Herzog, la vremea lui, n-a convins pe mulți cu al său *Fitzcarraldo*. De altfel, filmul lui Iñárritu n-a mai câștigat premii cu greutate, în afara celui de imagine conferit unui mare maestru al imaginii, Emmanuel Lubezki.

La finele lunii trecute, s-au decernat și premiile Gopo, și cele ale Uniunii Cineaștilor din România. Contestate de unii, chiar candidați la premii, laudate de alții, cele două serii de evenimente sunt într-o nedorită concurență. Unificarea lor ar aduce multe plusuri în judecarea *sine ira et studio* a valorilor cinematografilei românești.

12 decenii de cinema în România

Data de 27 mai 1896 marchează prima prezență a cinematografului Lumière în țara noastră. Minunea secolului apare la București la mai puțin de cinci luni de la celebra reprezentație de la Paris (28 decembrie 1895), de la Salonul Indian de la Grand Café pe Boulevard des Capucines nr. 14. La București, evenimentul avea să se desfășoare în clădirea ziarului *L'Indépendance Roumaine* (care se afla peste drum de Palatul Telefoanelor de pe Calea Victoriei).

Printre primele filme-vederi proiectate s-au numărat *Ieșirea de la o slujbă religioasă din catedrala Notre-Dame des Victoires*, *Un dineu*, *Lecția de biciclete*, *Grădina Botanică*, *Dejun pe iarbă*, *Piața Operei din Paris*, *Pe lac*, *La băi de mare*, *Un bufet*. Din păcate, proiecția s-a oprit din cauza unui defectiuni la generatorul electric instalat la Teatrul Național (aflat vizavi) tocmai când începuse piesa forte a reprezentației, *Sosirea trenului în Gara La Ciotat*. Cronicarul monden al ziarului *L'Indépendance Roumaine*, care semna *Claymoor*, și nu era altcineva decât nepotul marelui boier Ienăchiță Văcărescu, și fiu al lui Iancu Văcărescu, Mihail Văcărescu nota în coloanele ziarului gazdă al celebrului eveniment: *Această invenție a fotografiei vivante este foarte gingașă și cere îngrijiri minuțioase. Totul este și trebuie calculat cu precizie și dacă îi lipsește chiar și un fleac, spectacolul este complet compromis... De altfel, cinematograful încă nu este perfecționat nici chiar la Paris. Pregătirea proiecției este foarte complicată și trepidațiile aparatului persistă. Deocamdată nu s-a găsit mijlocul de a porni direct vederile și de a împiedica oscilațiile imaginii care, dacă spectacolul durează mult, obosesc vederea. În pofida unor atari defecte, spectacolul interesează și îți face plăcere să-l vezi*, conchide titularul carnetului monden al ziarului.

La 28 mai va avea loc al doilea spectacol de *imagini vivante*, când celebra *Sosire a trenului în gară* nu va mai fi ratată. Titularul carnetului *high life*

va nota a doua zi: *De această dată, reușita a fost completă și toate imaginile s-au văzut impecabil. Multe dintre persoanele prezente au rămas și la spectacolul următor. La intrare, lumea se înghesuia și vocifera, era o nebunie să procuri un bilet de intrare. După 1 iunie, pentru a menține interesul publicului pentru spectacolele de cinematograf programul este înnoit cu *Cancanul de la Moulin Rouge*, *Vederi din Italia*, *Un cabinet particular*, *Biciclista*, *Pe malurile Marnei*. Mișu Văcărescu, alias Claymoor, va nota în numerele următoare ale ziarului *L'Indépendance Roumaine* (proprietatea familiei Lahovary) *cinematograful a intrat categoric în grațiile publicului bucureștean. La cere-rea generală, ședințele de cinematograf, care trebuiau încheiate astăzi, vor continua până duminica viitoare, cu câte patru serii pe seară, între orele 21 și 22,30.**

Cinematograful fraților Lumière a fost adus la București și datorită bunelor oficii ale celebrului (în epocă) impresar Schurman, care adusese în România mari stele ale timpului ca Adelina Patti sau Eleonora Duse. Dacă la spectacolele de cinematograf asistau în saloanele ziarului reprezentanții aristocrației bucureștene, peste puțin timp cinematograful va invada și grădinile de vară, unde publicitatea epocii era extrem de atractivă pentru lumea cu mai puțini bani. Iată un exemplu: *Parcul Bazilescu, str. Doamnei 10, ziua, seara și chiar în timpul reprezentațiilor, preț unic 30 de bani halba, 20 de bani ța-pul. Cinematograf, comedii și șansonete, mâncăruri calde și reci, patricieni și mititei. Intrarea liberă.* Cel care a fost implicat în organizarea primelor proiecții cinematografice din România, operatorul lui Louis și Auguste Lumière, Paul Meniu, va fi și autorul primelor vederi românești, care vor fi proiectate un an mai târziu pentru publicul din România.

*

Și, dacă este mai, mai este și Cannes (11-22.05), unde, în secțiunea competitivă principală avem bucuria selecției a doi importanți regizori români – Cristian Mungiu și Cristi Puiu. Printre cele 20 de pelicule selecționate pentru importanta secțiune competitivă se numără filmele *Bacalaureat* de Cristian Mungiu, o coproducție România-Franța-Belgia, precum și *Sierra Nevada*, regia Cristi Puiu, coproducție România-Franța-Bosnia Herțegovina-Croația-Macedonia.

Filmul lui Mungiu evocă viața unui doctor dintr-un orașel de provincie care trebuie să hotărască cea mai bună cale de afirmare pentru fiul său. Din distribuție fac parte Adrian Titieni și Maria Drăguș (actriță germană de origine română, care a debutat în *Panglica albă*, semnat de Michael Haneke în 2009, laureat cu Palme d'Or).

Dar iată și câțiva dintre finaliștii de la Cannes – Pedro Almodóvar cu *Julieta*, frații Luc și Jean-Pierre Dardenne cu *Fata necunoscută*, Jim Jarmusch cu *Paterson*, Sean Penn cu *Ultima figură*, Olivier Assayas cu *Personal Shopper*, Nicole Garcia cu *Mal des pierres*, Bruno Dumont cu *Ma Loute*, Ken Loach cu *I, Daniel Blake*. Sunt însă sigur că luna următoare vă voi anunța, tardiv, normal, un succes al filmului românesc la Cannes. De ce? Fiindcă la Cannes mai avem trei autori, candidați la glorie. Și anume, la secțiunea *Un certain regard*, Bogdan Mirică, debutant în lungmetrajul de ficțiune, propune un thriller, *Câinii*, cu Vlad Ivanov, Dragoș Bucur și Gheorghe Visu, cu o premieră românească anunțată pentru toamna acestui an. Al patrulea film românesc este înscris la categoria scurt-metraje și se intitulează *4,15 PM-Sfârșitul lumii*, semnat de Cătălin Rotaru și Gabi Virginia Sarga. Cel de-al cincelea film românesc prezent la Cannes, în acest an, este *Toate fluviile curg în mare* de Alexandru Badea, înscris la secțiunea Cinéfondation.

(Citatele din cronicile lui Mișu Văcărescu au fost extrase din excelenta monografie semnată de Viorel Domenico, *Claymoor*, editura și tipografia Intact, București, 2003.)

NICOLAE PRELIPCEANU

NINA, DE LA CEHOV LA MATEI VIȘNIEC

Cititorul naiv și curat la suflet, adică cel care își începe această carieră de copil, ori cel care reușește să rămână copil și în toiul altor vârste, se întreabă uneori, atunci când romanul se termină, ce se întâmplă, oare, cu eroii de care se atașase, după ce ultima pagină fusese parcursă și autorul hotărâse să nu mai precizeze nimic despre eroii săi. Caragiale îi ironizează pe acei autori care, în finalul cărții lor, sau nuvelei, sau piesei de teatru (*Marele I. L.* nu specifică despre ce opere este vorba), rezumă viața viitoare a personajelor lor până la alte generații. Amintiți-vă finalul de la *Două loturi*... Dacă te uiți mai bine la literatura pe care o citea el, chiar afli de cine este vorba: nici mai mult nici mai puțin decât de marele Flaubert, cu capodopera sa, *Doamna Bovary*, unde, după finalul ca să zic așa literar, urmează detalierea biografiilor celor doi supraviețuitori ai eroinei, soțul său și fiica sa.

Or, Cehov își lasă personajele în suspensie, păstrând pentru uzul curiozității cititorilor/spectatorilor săi numai secvențele alese din viața acestora, nu mai știm ce se întâmplă cu Nina, din *Pescărușul*, după ce fuge de-acasă și devine actriță direct ratată, de fapt după ce revine ca o cometă, după doi ani de peregrinări, pentru a dispărea definitiv, nu mai știm ce se întâmplă nici cu *Livada de vișini* după ce intră în domeniul imobiliar, nu mai știm nici multe altele despre mulți alții. Ei, bine, cu satisfacerea acestei curiozități, deloc estetice, despre soarta Ninei și a celor doi bărbați principali din viața sa după ce cortina a căzut peste *Pescărușul*, se însărcinează Matei Vișniec, dramaturg care a mai abordat *Mașinăria Cehov* și altădată.

Piesa care s-a jucat la Teatrul de Comedie, în sala Studio, se intitulează *Nina sau despre frumusețea pescărușilor împăiați*. *Pescărușul* împăiat îl veghează pe Kostea, Treplev, tânărul îndrăgostit de Nina Zarecinaia care se sinucide în finalul piesei originale. E drept, în cazul său, Cehov dăduse verdictul, iar Vișniec l-a schimbat. Dar despre Trigorin, cel cu care Nina fuge și pentru care, deci, îl părăsește pe Kostea, ca și despre Nina însăși, puteam

rămâne cu îndoieli după lectura piesei cehoviene. Și aici Matei Vișniec mai schimbă ceva: din piesa originală, aflăm că Trigorin a părăsit-o pe Nina după doi ani, iar în cea de acum Nina mărturisește că acela a ținut-o pe lângă el douăzeci de ani, având, firește, între timp, o mulțime de alte aventuri. *După douăzeci de ani*, Nina revine la Kostea, care este înviat din morți (Vișniec ne informează că acesta a încercat să se sinucidă de două ori, ratându-și ținta de fiecare dată), putând fi astfel *accesat* de marea sa iubire din tinerețe, atunci când aceasta nu-și mai poate suporta viața mizerabilă dusă prin orășelele de provincie rusești, în teatre de mâna a zecea, făcând roluri nu mai breze decât teatrele. În felul acesta, Treplev devine cumva un țarm salvator, căruia femeia i se înfățișează întâi nesigură, cu o sensibilitate vinovată, care se menține până în momentul când Kostea îi răspunde că da, o mai iubește, iar atunci ea începe, treptat, să se cam impună. Cum era de așteptat, pe neașteptate (sic) apare și Trigorin, care-i aduce geamantanul cu lucruri mici și mari, căci ea fugise, de data asta de la el, pe nepusă masă, doar cu ce avea pe ea, în toiul unui viscol care părea că-i va izola pe cei doi îndrăgostiți regăsiți de restul lumii. Și nu s-a întâmplat așa, pentru că Trigorin, pe lângă faptul că o rănește pe Nina cu apariția sa, aducându-i aminte toată nefericirea pe care i-a provocat-o, vine și cu știri din lumea largă, adică, în Rusia, de la Moscova și Sankt Petersburg, unde a început revoluția, unde soldații dezertori de pe front pradă și jefuiesc, unde se alcătuiesc primele soviete – suntem încă la revoluția din februarie, abia dacă urmează să abdice țarul – ceea ce îl înspăimântă pe Trigorin, nu și pe cei doi, exasperați de apariția sa, astfel încât ei se declară partizanii revoluției, ai lui Marx și ai lui Lenin (colții lui Stalin nu se vedeau încă), dar se potolesc repede. Și, pentru a completa viziunea parodică sub care este înfățișat elanul lor revoluționar, apare și soldatul mort și înghețat, în realitate un manechin, la ușa lor, iar Trigorin le poate striga în față: priviți revoluția, asta e revoluția. Și din nou, Matei Vișniec ne lasă asupra setei noastre, după ce ne distrase cu viața în trei, firește nu *à la française*, Nina refuzând să-i mai vorbească lui Trigorin, doar Treplev intermediază între ei, dar și cu spaima celui dintâi, care se bagă la un moment dat chiar în pat cu cei doi îndrăgostiți regăsiți, spre hazul spectatorilor.

Matei Vișniec a știut să dozeze efectele dramatice și pe cele comice, iar spectacolul, regizat de Alexandru Maftai, artist venit dinspre cinema, le accentuează cu artă, dar și datorită interpretărilor admirabile ale Mihaelei Teleoacă, o Nină matură, trecută prin multe, sensibilă la lucruri care altădată nu ar fi atins-o, a lui Gheorghe Visu, un Trigorin obosit și nesigur pe sine, dar la fel de blazat, scârbit de lume și de el însuși, cu meseria lui de prozator de

succes cu tot, și nu în ultimul rând datorită lui Lucian Pavel, într-un Treplev, matur și el acum, poate altfel decât și l-ar fi reprezentat Cehov, poate la fel, oarecum depășit de situații, pe alocuri absent, în orice caz surprins de apariția bruscă și neașteptată a iubirii vieții sale, pe care o considera pierdută. Într-un decor semnificând profesia celor doi bărbați, scriitorul consacrat și blazat și cel în curs de afirmare, căruia, putem să ne imaginăm mai departe, revoluția îi va schimba destinul, încă o dată, într-un decor cu o platformă de cărți pe care calcă cele trei personaje în anumite momente ale acțiunii, spectacolul este de efect și place, mai ales că, în final, te mai poți întreba o dată: ei, și acum, după ce o să ajungă aici și revoluția, ce-o să mai fie? Vișniec a deschis cutia Pandorei, tot el ar trebui să o închidă, dar cum?

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

CINCI CĂRȚI NOI

Enigma, de Emil Lungeanu, col. Opera Omnia. Romanul de azi, Editura TipoMoldova, 2015, 380p.

Putea fi un liniar (dar incitant și dens) roman polițist ori o enciclopedie, tot liniară, a blestemelor, enigmelor, misterelor. Sau misteriiilor, mai degrabă. Putea fi o incursiune în jurnalul criminalistului Al. Struba [*ACOPERIȘURILE ORAȘULUI*] și atât. Autorul a ales însă altceva. Ori a fost predestinat să scrie această carte, exact așa cum a scris-o? Așa i-a fost scris? Cine/ce scrie oare? Cine-l scrie pe scriitor, cu viață și operă incluse? Când anume contextul devine brusc cauză determinantă, când anume căderea se substituie zborului – și de ce? De... defenestrare, de aia. De la etajul opt. După trei sinucideri care seamănă ca trei picături de apă, ziarele titrează: „Garsoniera ucigașă”. Nu cumva cineva profită de un context malefic și răzbună, peste ani și ani, un viol abominabil?!

Opt și albastru, două simboluri ale infinitului, devin fatale: „Afurisenia «să poarte mă-sa albastru» nu era o insultă, ci un blestem armenesc de-al femeilor aruncat uneori la mînie mare”, spune Papazian, președintele asociației locatarilor din blocul Y-O-Z. Iar vocabula ALBASTRU e o hidră cu nenumărate capete – 8 sau 88, deja s-a pierdut șirul: Al. Struba, Rut Balaș, B. Lăstaru, Al. B. Țăruș-, „Inorogul”, Aba Ștrul, Ralu Sbat (victimă a aceluiași viol care poate marca începutul seriei de evenimente).

În deschiderea cărții, Emil Lungeanu (n. 1958, București) ne avertizase: „Acesta e un roman asimptotic. Istoria scrierii lui tinde la nesfârșit să-l înceapă, în vreme ce povestea propriu-zisă tinde la nesfârșit să-l termine. Astfel, enigma biografică din culisele cărții și enigma diegetică din scena ei rămîn deopotrivă să-și aștepte perpetuu dezlegarea de la cititor”.

Geomantii, criptograme, blesteme biblice, radiestezie, coincidențe, „tipar malefic”, predestinare, „manopere dolosive”, o „reparație talionică”, „înscrierea a trei generații consîngene în algebra morții”, „tanatografia” care ia locul biografiei, rune, Lakhovski, *Sefer Yetirah* și *Kabbala*, Lossky – pe de

o parte. Pe de altă parte, într-o rafinată alternanță de registre, „scrisul este o ocnă” (Rebreanu), *Flora* lui Rembrandt și alte tablouri blestemate, cu blestemul la purtător, ce par să dinamiteze orice fărâmbă de explicație logică.

Mult umor, enigmatice morți celebre aproape exhaustiv documentate și concis schițate, un viol terifiant, terminat prin moartea victimei, câteva povești de dragoste, mai mult sau mai puțin autobiografice, ce s-ar fi vrut a fi unice, eterne, vindecătoare, compensatorii cu asupra de măsură: Emma, Francesca. E, F – o fărâmbă holografică a alfabetului scriptural (de după Iustina).

Scrisul ucide. Arta contaminează realitatea. Scriitorul este deopotrivă victimă și criminalist. Și, invers: *Scrisul* te ține în viață. Până când „cuvintele se terminară”. Doar povestea continuă. Ca și viața. Ca și tinderea spre un Parnas în care ne avem, fatalmente, stăpânii: „De când cu noua eră a bunăstării, a telefoanelor mobile cumpărate la kilogram și a hergheliilor de cai-putere năvălite pe străzi, viața a devenit boala cu cea mai ridicată rată a mortalității. Ce binecuvântare, totuși, această singurătate a scrisului, că despărțindu-te de lume te face astfel pregătit tot timpul să înfrunți atâtea pierderi: *pereat mundum!* Ce m-aș fi făcut fără ea? Singurătatea scrisului este la fel ca a lui Dumnezeu, care va fi creat lumea fiindcă murea de urât. Dar pe el, cine să-l fi creat? Are Bertrand Russell câteva geniale paradoxuri, între care unul zis al bărbierului: «Singurul bărbier din sat îi rade pe toți bărbații care nu se rad singuri. Pe bărbier deci, cine-l rade?» Vasăzică, dacă nu s-ar rade singur, atunci s-ar include el însuși în propria clientelă, nefiind alt bărbier în sat, și ar însemna deci că totuși se rade. Dar dacă se rade, *ipso facto* s-ar include, iarăși, în clientelă! Ei bine, înlocuiește-l acum pe singurul bărbier cu singurul Creator (care-i «creează pe toți cei ce nu se pot crea singuri») și întreabă-te cine îl creează pe el... Ce extraordinară singurătate, ce mai pedeapsă de neîndurat trebuie să fi fost aceea, încât să te silească să te lași înjugat la oiștea Creației! Dar cine îl pedepsise să fie atât de singur și de nimeni cunoscut? De a cui mână îi fusese scris să fie așa?...”.

Herina, de Marian Ilea, Editura Cartea Românească, 2016, 156 p.

Cât de liniștită, de tipică sau de arhetipală poate fi viața unui teritoriu aflat la întretăierea unor drumuri comerciale, în momente premergătoare unor schimbări dramatice la nivelul întregii Europe? Chiar și cu povești despre strigoi, cu pricolici, cu zâne pâlâitoare și cu sfaturi de la Michliduță („făptura cu sită roșie pe cap”), cât de liniștit poate fi traiul într-un orașel de munte aflat destul de aproape de mai multe granițe, de mai multe izvoare de râuri, cum ar fi Tisa și Prutul? Este!, ca timp perceput auctorial ca fiind al listelor

de delicii, al cărților poștale, al povestioarelor despre violonceliști, contese, femei ușoare sau mici meseriași (perier, cărămidar, dogar, pălărier, postăvar, franzelar, berar, birtaş, cofetar) – și nu al verbelor și a cifrelor în dinamică halucinantă („Munții Herinei brăzdați de șanțuri săpate cu lopeți militare. Cazarma a avut inițial unsprezece cai de călărie, șaptesprezece animale de povară, optsprezece cai de tracțiune și doi subofițeri la grajduri, care aveau în subordine doi caporali și unsprezece soldați. După un an erau treizeci de cai de călărie, nouăzeci de animale de povară și o sută unsprezece cai de tracțiune cu toate dotările”). Este!, de vreme ce, în lunga perioadă de acalmie habsburgică, patronul orașului, Sf. Honoriu, ocrotitorul breslei cofetarilor și patiserilor, le netezește din plin herinienilor și cofeturilor lor drumurile spre Lemberg, Hust, Debrecen, Turnapol, Lipce, Viena, Dresda, Budapesta și Leipzig.

Dacă în *Hotel Universal*, romanul Simonei Sora, vorbim despre întâmplările care își întretaie istoriile, ademenirile și consecințele în centrul unei capitale (fie aceasta și București), aici avem în schimb de-a face cu un limes al Imperiului Austro-Ungar, o zonă ex-centrică pe care, într-un moment unic al istoriei central-europene, România ar fi putut să o integreze, dar a preferat, în schimb, niște zăcăminte de sare dintr-o ocnă: „Da, alte vremuri, alte obiceiuri, acum-a-i Ucraina, atunci era Cehoslovacia, apoi Uniunea Sovietică, înainte Austro-Ungaria. Ai nimănui și-ai tuturor am fost și suntem. De la Iaremcea la Hust. Asta e, domnule. Au vrut cehii să ne dea României, în o mie nouă sute optușpe, pentru producția de sare a Ocenei preț de-un an. Românii au zis că n-au nevoie, că-și păstrează frontiera asta naturală cu Tisa și nu cu munții”.

Herina este – suntem avertizați – un spațiu imaginar. Marian Ilea (n. 1959, Baia-Mare) leagă de prezent istoria acestui topos prin intermediul unui caiet, tradus acum de un bătrân arhivar maghiar, care conține cronicile de la Herina. Se trece de la traiul tihnit, onorabil și dichisit al Galiției spre un oraș polițienesc, apoi spre haos și, mai târziu, spre „biruința rezerviștilor noștri”. De la eresuri, taine, răvașe la zvonuri, rapoarte, declarații și plângeri referitoare la comandantul Eugen Csaky („conștenciosul”). Cel care pare a intui oarecum rolul ordinii și mersul subversiv al istoriei este numai informatorul poliției, Adalbert Uzdulski. El profetește în gol, în vreme ce preotul Lală Marcu, munteanca Osima Michl sau cartelul exclusivist al cofetarilor unguri, polonezi, evrei, cehi, ruteni (Leopold Biner, Emil Lacs, Szilard Alfons și Bercu Bernard), ba chiar și Vitebsk, șeful Poliției, își îngăduie să își imagineze că timpul mai are răbdare, nesfârșită răbdare: „V-am rugat de nenumărate ori, domnule Comisar de poliție, să aveți încredere. Lui Adalbert Uzdulski nu i-a fost dat să cunoască minciuna. Poate doar exagerarea când pericolul e

mare. Mai bine să te păzești temeinic, domnule Comisar de poliție, și să nu ți se întâmple nimic, decât să te atace tâlharii și să-ți golească avutul. În Herina lumea vorbește mult și urât despre femeia Michl din munte. Că face și desface cu mătrăguna. Că a adus pe sus oameni în lanțuri din pușcării și că aceia s-au izbit de copaci din cauză că nu a calculat bine înălțimea. Șesul, domnule Comisar de poliție, nu e ca muntele. Că strigau învineții: Apă! Apă! Apă! De se auzea până în casele mejdașilor orășenești. Și preotul Lală Marcu s-a aflat într-o întrecere cu femeia Michl. S-a pus pe citit pravile pentru a stopa tâlharii și tâlhăriile. Care s-au rărit, domnule Comisar de poliție, din pricină de spaimă, mama înțelepciunii. Vai ! Scade astfel rolul nostru în Herina ! Dacă apare un hoț dintr-o localitate ca Hust-ul și acela comite o fărădelege cu banda lui, lumea aleargă la femeia Michl ori la preotul Lală Marcu și nu mai vine la Comisariatul de poliție. Nu e bine ca unul ori alta să-și însușească rolul și atribuțiile Comisariatului de poliție (...). În Herina nu avem temnițe ca-n Lemberg. Acolo sunt toate locurile ocupate. Acolo se curăță, în mod legal, orașul, de toate pericolele care umblă prin oameni”. Până când vine Războiul cel mare. Și pericolul începe să umble, spre oameni, prin politica la nivel mare.

Cutia poștală a cerului, de Maria Postu, eLiteratura, 2013, 110 p.

Undeva, Maria Postu (n. 1960, Izvoarele, jud. Teleorman) spune: „sunt doldora de replici ca un regizor/ la trei filme în paralel/ unul istoric, altul thriller și un SF”. Însă androizii ce suntem nu au, de fapt, decât o singură variantă de final, de vreme ce și-au pierdut chipul („dacă ai întinde brațul ai putea scoate din adâncuri/ însingurate chipuri de sub valuri/ în așteptare”): „când se-ntuneca ei se închideau în scoicile de oțel/ pregătite din vreme pregătite din vreme/se făceau una cu cerul de oțel cu pământul de oțel/ iarba se ascundea cu un klik mecanic în pământ/ frunzele deveneau muguri încremeniți de spaimă/ coborau încet strat cu strat până ajungeau/ să stea de vorbă cu strămoșii bucuroși de oaspeți/ ce mai e pe la voi se întrebau în șoaptă/ ultimul uita să păstreze un fir de lumină câteodată/ așa îi găseau supraviețuitorii în mileniul următor/ cu degetele înțepenite scrijelind pereții scoicii/ se mai distinge câte un cuvânt cei norocoși îl traduc/ în serpentine line pe care alunecă turiști poligloți/ târând dicționare fragede ca niște lectici în care/ acoperit de vâlvuri se mai ascunde poemul”.

Portul ilegal de poem transformă scenariul într-unul cu final dinainte pecetluit și singurele refugii sunt cele adosate către „cutia poștală a cerului”: „să uiți titlul cărții și pagina în care te poți face nevăzută,/ să uiți să răspunzi când ești întrebată cine ești,/ cine locuiește în tine fără forme legale/ ar fi atât

de ușor să te pierzi.// ți s-ar trimite un avocat stagiar din oficiu în costum/ și înarmat cu un cod civil uriaș ale cărui coperti sclipesc/ ca un revolver în vitrina magazinului de arme/ care ar pleda vinovat de uitare/ l-ai văzut prin vitrină cum pândea ocazia/ prin care ar putea deveni celebru transformându-se/ în apărătorul domnului K/ l-ai văzut cum nu putea rata să devină avocat pledant/ închiriat cu cifre cu multe zerouri de marile case de avocatură/ de pe calea victoriei/ și i-ai sărit în brațe spărgând vitrina cu pledoaria gata pregătită/ pe care a înghițit-o pe nemestecate/ și atunci ai fi foarte sigură/ că e atât de ușor să te pierzi”.

Memoria lui Femios (III). Ielele și elegiile lui Terian, de Sterian Vicol, Editura Junimea, 2015, 130 p.

Râpa Zbancului, ținutul mitic al copilăriei („Cine-a mai pomenit cheag de nisip/ în vârful stejarului tânăr din/ coasta prăvălită a Râpii Zbancului?/ Acolo, sus, o pasăre albăstruie/ lipește cu ciocul cuibul său,/ început de cântec, adaos la zidire”) dă poetului deopotrivă putere și tristețe, memorie și uitare. Îi este departe și aproape. Adună, ca într-o poveste, toate ipostazele temporale ale stejarului într-una singură, de parcă spațiul are avea dimensiunea zero, iar curgerea timpului nu ar fi incontestabilă, ba dimpotrivă: „Aproape, mai aproape, în altă fire/ leg lutul casei de cerul de departe,/ că într-o noi cuvântul într-o amintire/ aproape și alături chiar de ne desparte!!! Aproape, o, cât de-aproape, cât,/ că fătul negăsit nici în fântână,/ poartă sfoară roșie la gât,/ ce-o fi fost și ce-o să mai rămână!!! Aproape și departe, departe de aproape,/ e semnul sfânt din clopotul cel vechi,/ cum lemnul bărcii dezgropat de ape/ mai poartă umbra copiilor perechi!”.

În lirica lui Sterian Vicol (n. 1943, Țuscani, jud. Vaslui), Ioan Holban vede „o poetică a departelui, la fel de acroșantă pe cât este poezia Constanței Buzea, de pildă”.

În urna fixă a timpului, de Eliza Macadan, Editura EIKON, 2016, 70 p.

După debutul din 1994, publicat câțiva ani mai târziu și în Italia, Eliza Macadan (n. 1967, Bacău) a început să apară după 2009 cu noi titluri, acesta fiind deja cel de-al șaselea în limba română, alte trei fiind tipărite în același interval pe meleaguri piemonteze ori, după caz, milaneze, în țara de adopție.

Disoluție, jelanie, solitudine. Uneori, între *solitar* și *solidar* este diferență mai mică de o literă parcă: „războiul acesta își îngroapă/ toate cadavrele la mine în cap/ când nu mai găsește loc liber/ le împinge spre inimă/ unele aproape calde cu sângele picurând/ laolaltă cu-al meu de la aortă/ pe un drum

scurt către nimic/ eu stau copleșită de-atâtea leșuri/ în genunchi mai întâi/
cu fața-n țărână apoi/ și rog curcubeul să-mi schimbe nu sexul/ ci specia”.
Dintr-o Italie aflată la distanță variabilă, în funcție de un factor inefabil, ase-
menea fulgului de nea („fulgul de nea visează/ la un pătrățel de ciocolată”),
poeta Eliza Macadan fixează în memoria sa afectivă un contur individual sau
colectiv, o durere pregnantă sau discretă: cei rămași neuciși mai așteaptă/ în
ghețurile Siberiei/ să se întoarcă acasă/ fulg de nea își amintește numai/ zăpe-
zile ei moldovenești care cad/ cu cer cu tot/ fulg de nea în reverență/ cuprinde
pământul în brațe/ și i se topește inima de/ sarea din lacrimi”.

Festivalul internațional de literatură Tudor Arghezi. Ajuns la cea de-a 35-a ediție, festivalul omagiază pe cel care rămâne unul dintre cei mai mari scriitori pe care i-a dat literatura română de-a lungul timpului, și își propune să contribuie la stimularea pe criterii valorice a scrisului românesc contemporan, inclusiv pentru cunoașterea și promovarea operei argheziene, în țară și peste hotare. Festivalul se adresează creatorilor de literatură și exegeților în arghezologie din țară, precum și vorbitorilor de limbă română din comunitățile de peste granițe, cu preocupări în domeniu. Organizator: Consiliul Județean Gorj prin Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Gorj, Institutul Cultural Român. Parteneri: Uniunea Scriitorilor din România, Primăria Tg.-Cărbunești, Biblioteca Județeană Gorj, Liga culturală Fiii Gorjului București, Teatrul Elvira Godeanu, Universitatea „Constantin Brâncuși” Tg-Jiu, alte instituții de cultură, ligi, fundații, societăți culturale, posturi de radio, cotidiene și edituri din Gorj. Programul festivalului se desfășoară în perioada **19 mai –22 mai** a.c., la Târgu-Jiu și Târgu-Cărbunești, localitatea de obârșie a scriitorului. Între distincțiile care se acordă sunt:

I. PREMIUL NAȚIONAL DE LITERATURĂ „TUDOR ARGHEZI” PENTRU OPERA OMNIA, atribuit pe criterii valorice unor scriitori români contemporani. Premiile, două, la poezie și critică literară, în sumă de 2000 lei, vor fi acordate de Uniunea Scriitorilor din România, iar Consiliul Local și Primă-

ria Tg.-Cărbunești vor atribui laureatului titlul de CETĂȚEAN DE ONOARE al orașului.

II. Premiul TUDOR ARGHEZI, pentru Opera Omnia atribuit unor scriitori contemporani de prestigiu internațional. Premiile, două, în sumă de 2000 lei fiecare, vor fi acordate de Consiliul Județean Gorj prin CJCPCT Gorj și vor fi însoțite de titlul de „Cetățean de Onoare ” al orașului Tg. Cărbunești.

III. PREMIUL PENTRU «OPERA PRIMA» (volum de debut în poezie), în valoare de 1000 lei, acordat de CJCPCT Gorj. În vederea atribuirii acestui premiu, se vor cere propuneri de nominalizare unor edituri de prestigiu cu preocupări constante în promovarea pe criterii valorice a volumelor de debut tipărite în perioada mai 2014 – mai 2015.

IV. SECȚIUNEA „CUVINTE POTRIVITE”, pentru volum de poezie în manuscris, deschis autorilor români debutanți, având vârsta maximă de 47 ani. Manuscrisele nu trebuie să depășească 100 pagini. Se atribuie un singur premiu, în valoare de 1000 lei, și este acordat de Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Gorj.

V. SECȚIUNEA «BILETE DE PAPAGAL», pentru grupaj de poezie.

VI. SECȚIUNEA DE ARGHEZOLOGIE, deschisă scriitorilor români pentru exegeze care au ca obiect de studiu viața și opera lui Tudor Arghezi (studii publicate sau în manuscris). Premiul în valoare de 1000 lei este acordat de CJCPCT Gorj.

VII. SECȚIUNEA DE PROMOVARE A OPEREI ARGHEZIENE ȘI A

FESTIVALULUI, deschisă participanților din țară și de peste hotare, cu merite deosebite în creșterea vizibilității Festivalului, în promovarea, traducerea sau ilustrarea grafică a operei lui Tudor Arghezi, precum și în traducerea operei sau publicarea de exegeze despre viața și opera acestuia (monografii, studii, eseuri...).

Se atribuie șapte premii – în sumă de 1500 lei fiecare, șase acordate de CJCPCT Gorj și unul acordat de Primăria Tg. Cărbunești.

VIII. SECȚIUNEA PREMIUL OPERA OMNIA atribuit unui scriitor de origine gorjenească, în suma de 1000 lei, acordat de Liga Culturală „Fiii Gorjului” București.

ALTE PRECIZĂRI

În cadrul festivalului vor fi organizate lansări de carte, conferințe de presă, întâlniri cu cititorii și vizitarea muzeului „Tudor Arghezi”, din orașul Tg.-Cărbunești.

Juriul își va desfășura lucrările pe două secțiuni:

- de preselecție, alcătuit din reprezentanții organizatorilor, își va începe lecturarea în 19 mai;

- național, care cuprinde și juriul de preselecție, va definitiva jurizarea în cursul zilei de 21 mai a.c., în așa fel încât să poată fi anunțați laureații în timp util, în vederea participării la festivitatea de premiere, ce se va desfășura la Târgu-Cărbunești, în 22 mai, începând cu ora 11.00. Juriul are latitudinea redistribuirii premiilor.

În condiții de sponsorizare sau de alte forme de susținere materială, juriul poate acorda și alte premii. Cheltuielile de cazare, masă și transport în interiorul județului pentru juriu și invitați vor fi suportate de CJCPCT Gorj, Biblioteca

Județeană și Primăria Tg. Cărbunești cu mențiunea că pentru laureații concursului nu se asigură decontarea cheltuielilor de transport. Cheltuielile pentru cazarea invitaților din străinătate (București), precum și transportul pe teritoriul României vor fi suportate de CJCPCT Gorj. Laureaților din afara granițelor li se decontează și transportul de la intrarea pe teritoriul României.

Organizatorii își rezervă dreptul de a publica unele lucrări prezentate în concurs, fără să acorde drepturi de autor. Lucrările participante intră în arhiva Festivalului

Informații suplimentare la telefon/fax: – 0253/213.710 și 0721.370057 (Centrul Jud. pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale); Persoane de contact: director Ion Cepoi – (0721.370057); Viorel Garbaciuc – 0720149806, Dan Popescu – 0747921374 danadrianpopescu@gmail.com, e-mail: cultura@traditiigorj.ro, (Biblioteca Județeană „Christian Tell”, director Olimpia Bratu – 0253/214904)

Organizatorii urează succes tuturor concurenților.

MARIAN DRĂGHICI

Picături din soare – proze cu can-doare. Angela Tocilă este un fermecător pachetel (fiindcă e în format mic!) uman, amorsat bine de tot, ca o bombă cu ceas. Ce pare că stă tot timpul să explodeze de vitalitate. De bucuria de a trăi, de a înregistra și de a împărtăși și celorlalți bucuriile sau nădufurile ei. Mai exact, este o femeie aflată în stare de continuă alertă, cu o vigilență împinsă până la suspiciune, gata să-și sacrifice un alean, un dor sau un puseu de melancolie depresivă, pen-

tru a se pune în slujba adevărului. Pentru că ea este nu doar un pamfletar de temut, un jurnalist cu un verb atroce, devastator (e bine – se șoptește în *milieu* – să te ferești să-i intri în „colimator”, fiindcă, altminteri, nu mai scapi de gura ei, ești pierdut!), dar păstrează în structura de adâncime a spiritului său un idealism frumos, aproape naiv, de visător netălmăduit. Dar, până să ajungă să trăiască în *Ceta-tea soarelui* a lui Tommaso Campanella, trebuie să treacă mai întâi prin furcile caudine ale clasei politice contemporane românești, unde absurdul se îmbină cu pauperitatea minții, iar ticăloșia se țese pe canavaua anormalului. Și, astfel, Angelei Tocilă nu-i rămâne decât să trimită amenda în scris, prin intervenții în presa scrisă și online. Să sancționeze drastic realitatea abnormă, alternând pasaje de un sarcasm aproape liric cu altele de o ironie aproape comică. Atunci însă când capătă un pic de liniște, când pulsunile demolatoare i se mai domolesc și se retrage în adâncurile insondabile ale sufletului ei de femeie plâpândă, dar și spectaculos de abrașă, ei bine, această adevărată Ana Ipătescu de pe malurile Crișului Repede, această orădeancă *infatigabilă silfidă* și mamă a revoluției se transformă într-un scriitor sfios, discret, cuviincios, echilibrat, dar extrem de atent. Devine o veritabilă memorie vie, înzestrată cu un *aparat* afectiv ce înregistrează fidel realitatea, însoțită de tonalități cert priincioase unui valoros document estetic. Toate pornirile ei, toate momentele de răsfaț al nostalgiei s-au strâns, încet-încet, într-un mănunchi, într-un florilegiu de note mărunte, într-un șirag de fotografii în alb-negru sau sepia și într-o țesătură de clipe retrăite, care mai de care mai împe-

recheate cu picături de duioșie (de acolo, din delicatețe și din candoare, cred că vin și iluminările solare pe care a ținut moțiș să le transfere în titlu!). Deci, toate aceste *efleurări* ale gândurilor a avut ambiția să le strângă într-o carte, numită ***Picături din soare***, apărută recent la Editura *Primus* din Oradea. Volumul – consistent și într-o prezentare grafică elegantă – este împărțit în câteva secțiuni tematice, pentru ca, în ciuda unei impresii de eclectism ce s-ar putea să o resimtă, lectorul să aibă timp să deceleze probele de talent al prozatoarei și, apoi, să cuprindă la un loc toate textele, într-o viziune globală, valorizatoare. Mai întâi, o secțiune de proză – cum se zice, epic curat, cu savuroase schițe de viață (câteva dintre ele au fost publicate în premieră în revista noastră, cu ceva vreme în urmă!) ori amintiri grațioase și răvășitoare despre copilărie, cu portretele dragi ale bunicilor, cu observațiile sagace și delicate ale unui copil care descoperă *mirobolanteriile* din ograda lumii, ceva între Saint-Exupéry din *Micul Prinț* și Brătescu-Voinești din *Niculăiță Minciună* ori *Puiul*, trecând poate prin licăririle șarmante ale lui Nils Holgersson, eroul creat de *mamaia* literaturii fantastice pentru copii, Selma Lagerlöf. Sau poate *frolând* un pic personajul fetei universale: șoticară, naivă și curioasă, înțeleaptă, țâfnoasă și răbdătoare, care aduce, uneori, cu Alice din *Alice în Țara Minunilor*. Este secțiunea care dă măsura reală a talentului incontestabil de prozator al Angelei Tocilă. Partea a doua, numită *De-a valma*, scoate la iveală un epic marcat de o tușă mai grea, mai puternică și mai frustă, cu iz puternic de G.M. Zamfirescu. Partea a treia, intitulată simplu *Dragoste*, schimbă regimul ideatic

și, implicit, stilistic căpătând aspectul de mic *romanț* stroboscopic de întreținere a voioșiei zguduitoare, cu povești scurte, de fapt, posibil *intitulabile* „dramolette pentru fete”. Partea a patra, *Cronici absurde*, experimentează o direcție nouă, dar care n-a mai fost continuată, probabil pentru că acel drum nu ducea nicăieri. Și, în fine, secțiunea a cincea, *Pamflete ușor politice*, ce cuprinde o sumă de texte vitriolante, foarte reușite și suculente, extrem de iuți și cu șarje absolut savuroase la adresa unor personaje politice actuale, caricaturizate de natura însăși și, tocmai de aceea, satirizabile pe toate părțile. Dincolo de accentele ironice, șfichiuitoare și sarcastice, dincolo de observațiile aproape cinematografice asupra cadrului acțiunilor, dincolo de lejeritatea limbajului și de capacitatea instantanee a epicului de a intra în exemplaritatea moralei de fabulă, dincolo de zeflemeaua groasă ori pișcătura furișă, dincolo de harțul unui temperament de scriitor hiperiritabil (dar care aparține, în fond, unei femei a cărei sensibilitate se luptă din greu cu luciditatea!) și, poate dincolo de subiectele anodine, ce țin de firescul unei lumi fără importanță, neînsemnată, inofensivă, banală, lipsită de orice vibrație [cf. gr. *anodynos* < *an* – fără, *odyne* – durere], cum am întâlnit, de pildă, în scrierile lui Ion Băieșu (aici, Tanța și Costel devin Mimi și Nelu!) – dincolo de toate aceste repere fierbinți ce sar în ochi ca uleiul încins din tigaie(!), *Picăturile din soare*, pe care Angela Tocilă ni le instilează sunt tot atâtea întinderi de mână tonifiante, prietenești, spre a ne ajuta să străpungem crusta realității și să pătrundem cu grijă, cu compasiune, dar și cu drag (un drag necesarmente voios!), în măruntaie-

le celui adevăr grav, revelat, cândva, de Henri Michaux: „*L'homme est une âme à qui il est arrivé un accident*”.

FLORIN TOMA

„**Aici e un cer albastru**/ Dincolo de gardul meu/ E tot un cer albastru/Aici e un pământ/Singur./Dincolo de gardul meu/E/Un pământ singur./De aici lipsesc eu/De dincolo lipsesc El și ea/Și alții/De dinaintea mea,/Alți ei și ele/Iar pământul/Se face acum/Și mai albastru/În fiecare anotimp/Al acestei/lumi/E ceva/Care/mi Lipsește/Ori care/Se termină/Suferind/Și alunecând/În ceva tot mai/Albastru/În spatele lui/ Se ascunde/Dulcea mea Apocalipsă/La fel de /Albastră!” Adrian Costache, poet, poate mai cunoscut ca prozator, titular de rubrică în *Luceafărul de dimineață*, o prezență discretă în peisaj, ne surprinde plăcut – nu-l mai citisem până aci – cu un volum apărut anul trecut la Tracus Arte, prin rafinamentul de ultim Bacovia al versurilor sale. *Uitatele mitologii* cuprinde, ai zice, poeme construite în azur, de o simplitate a discursului, încă o dată, frapantă. La această transparentă a expresiei se ajunge ehei! după drum lung și trudit, cu vârste ale scrisului expiate, lecturi asimilate până la uitare, orizonturi ale stării lăuntrice scrutate atent, lucid transpuse/reconfigurate în pagină. Nu originalitatea în sine pare a fi miza acestui mod poetic, cât, pur și simplu, accesul memoriei personale la cuvânt, salvarea prin duhul acestuia intact, augural, exersat ca apoftegmă: „Copil în lumină.../ Soarele a umplut casa/ Cu/ Retina lui/ De foc.../ Copilul se uită în soare/Cu ochii închiși/ Și/Vede totul!” (*Figuri XII*). Din virtu-

ozitatea discursivă degajată și tăietura versului, imprevizibilă, capricioasă, ies contururi lirice subțiri, epurate, subtil ritmate, mereu cu un aer suprafiresc de prospețime: „O casă cu pereții de aer/ Se naște-acum/ Cu fiecare/ Pală de vânt./ Pomii cu sânge refăcut /Luminează alb/ Seara./ Iar într-o barcă de pământ./ Vâslind/ Feciorelnic, înaintează/ Primăvara.” (*Pastel*). Sentimentul cosmic, al comuniunii mistic-beatitudinale cu toată creațiunea, e nelipsit din aceste poeme. Înșir câteva secvențe: „Și Spiritul lumii/ Care se scutură /Ca plopul de sece-tă.” Sau: „Într-un oraș străin /Cineva se auzea /Cosind/ Iarba din sufragerie...”. Sau: „Crește în mine /Răsăritul,/Ca o apă însângerată./ Lumina îmi taie răsuflarea./ Ca să pot spune: Ce înec frumos azi!” (*Figuri I*). Dumnezeu și femeia, credința liberă și amorul devotat, deducerea în căutarea și pierderea lor în firescul vieții, fără problematizări existențiale rampante, prilejuiesc momente lirice notabile. Am amintit de Bacovia, dar nici urma lui Arghezi nu cade prea departe de paginile acestor mitologii personalizate: „Nici urmă de El./ Nici aici și nici mai/ De-parte... / Căzute peste casa mea /Stau / Zărilor/ Ca niște vârfuri de căpiță./ Șoptesc amintiri!.../ În vale, sângele sărat /Al Cricovului/ Curge în albia unui/ Râu /Albastru.../ Și cu toate acestea/ Nici urmă de El.” (*Nici urmă*) Sau, cu un sunet vag sorescian: „Mi-a scris cineva despre/ Un Dumnezeu-în-așteptare... /Spunea că în spatele fiecărui lucru /Se află tăcut / Un Dumnezeu-în-așteptare.../I-am cerut să-mi explice acest fel de a fi/ Al unui Dumnezeu-în-așteptare. /Pentru asta / a zis el – /Trebuie să te întorci/ Și să vezi, /Să vezi bine, /Spatele fiecărui lucru.”

(*Un Dumnezeu-în-așteptare*). Frenezia simțurilor pulsează în zare curat blagiană: „Văd cum,/ Neașteptat,/ Răsare din tine/ Mâna mea albă, căutătoare./ Ca-n denii de timp,/De moarte, de-nviere/ De-ngenunchiere.//Doamne,/Mai dă-mi o dată/Lumina mâinii mele/Cu care am făcut/Întunericul/Trupului tău./Atât de frumos!” (*Văd*). Până la această splendoare de zile mari: „E o duminică în jur –/ Uimită. /Oprite-s toate /În floare;/ Potop /Și secetă,/ Și-nmormântare,/ Chiar Nuntă /Și, desigur, Adorare.// Și-n curte, iată, /Dumnezeu clădește/ Deplină îndurare. /Și o lumină albă /Se descifrează-n/ Zare...” (*Figuri XV*). Poemele copilăriei, discursive, în duh de poveste, cu aerul unor mituri reinventate, sunt, câteva dintre ele, poate, cele mai calin tușante: „Mama mi-a spus că atunci când /O să vreau să ies/ În lume/ Prima oară,/ În ha-ine de sărbătoare,/Trebuie să aștept ca/ Umbra casei să dispară.../ Mai demult mă învățase/ Când/ Să plec la școală: / Soarele ajuns/ În dreptul cărămizii,/ Și/ arătând ceasul Miezelui zilei...// Mă văd și acum/Alunecând/ Prin praful nimănui: Picioarele mele,/ Despărțite de trup, / Desculțe –/ Limbi/ Încete de șarpe.(...)” Sau: „Mama spunea/ Că-n buzunarele pantalonilor mei/ Scurți,/ Locuiesc păsări/ Că toate buzunarele /Pline erau/ De păsări rotunde / Ca de monede/ De aur, /Și ca de /Zumzet/ De albine,/Eram mare și eram mic,/ Nesfârșit eram /Și Denimic...” (...) (*Copilărie II*). Dominația albastrului, dorul și durerea purității, induc acestui liric deopotrivă cult și ingenuu stări de o elevație spirituală complexitoare: „Ca-n nu știu ce poem/ Sunt învins acum/ De-o senzație / De albastru/ Și/ De o stare de Bucurie...// Dar trăiesc

și alte semne/ Ochii unicei mele femei,/ Varul lumii,/ Privirile îngerești,/ Crescute /Pe zidul din față/ Ca o zare...” (*Ca-nu știu ce poem*).

Pe ultima copertă, un text promoțional semnat Gheorghe Lăzărescu descrie atât de scurt și cuprinzător, și exact, acest demers poetic, că merită reproduș: „Structura volumului reflectă o intensă tensiune lirică între nostalgia ce înconjoară paradisul pierdut al copilăriei în ciclul *Uitatele mitologii* și suferința infernului contemporan din *Ocazionale*. Tranziția dintre ele se consumă emoționant în *Figuri*, unde fulgurații ale amintirii copilului ce descoperă lumea se contrapun imaginii orașului neîubit, dar devenit componentă a eului, și imaginii unei lumi desacralizate, în care ADN-ul tinde să înlocuiască Providența.”

Închei această recenzie cu o poeză ocazională și nu prea: „Cântecul e același/ În copacul rămas./ Aerul e același./ Străvezii. /Ca o urmă de/ Pas/ Și ca o suferință,/ De deasupra/ Ori de dedesubt/ De Pământul de azi/ De Cerul/ De demult...// Dar cineva s-a schimbat./Și nu știu de ce/ Și nu știu/ Cine.../Pentru că/ Învierea, iată,/ Nu mai vine.” (*Ultima lamentație*). Mai notăm că volumul cuprinde ilustrații de Andreea Kiss, Doina Mihailov și Ioana Badea, eleve la Colegiul Național „Sf. Sava”.

MARIAN DRĂGHICI

Școala altfel, literatura altfel. La începutul lunii aprilie au avut loc la sediul Uniunii Scriitorilor din România două întâlniri cu elevi, prima, de la Liceul „Lazăr”, cea de-a doua de la Liceul „George Coșbuc”. Au fost două *lecții de literatură*

altfel, în care s-a conversat fără protocolul specific lecțiilor ținute la școală. Cea dintâi a prezentat elevilor revistele *Viața Românească* și *Luceafărul de dimineață*. Au vorbit despre reviste și despre literatura de azi, Nicolae Prelipceanu, redactorul-șef al *Vieții Românești*, Daniel Cristea-Enache, redactor-șef adjunct al *Vieții Românești*, conferențiar universitar la facultatea de Litere a Universității București, și Dan Cristea, directorul revistei *Luceafărul de dimineață*. Elevii păreau că ascultă cu mult interes, chiar dacă în final, atunci când li s-a pus întrebarea ce citesc, răspunsurile au fost mai firave decât atenția dinainte. E drept, unul dintre elevii de la Liceul „Gheorghe Lazăr”, care a fost membru într-un juriu de elevi pentru un premiu literar și-a împărtășit experiența sa de „jurist”, cu lectura unor romane de azi și selecția pentru premiu. La întâlnirea cu elevi de la Liceul „George Coșbuc” a vorbit Nicolae Manolescu, directorul săptămânalului *România literară* și președintele Uniunii Scriitorilor din România. Ambele întâlniri au avut loc în cadrul programului „Școala altfel”, dar ora cu Nicolae Manolescu a ținut mai mult decât o simplă oră de școală. Cele două întâlniri, cărora le vor mai urma și altele, au fost susținute și chiar provocate de poetul George Bogdan, președintele *Fundației România-Generația următoare*, promotor al lecțiilor de *limba română altfel* în licee.

revista revistelor

ROMÂNIA LITERARĂ 15 / 2016

Din 15 aprilie. Convorbiri Eugen Negrici — Constantin Abăluță. E.N.:

Aveam un inamic comun: regimul comunist. Asta ne solidariza. Libertatea ne-a debusolat. Dorința ca fiecare să fie în frunte îmi amintește de omul primitiv care lupta pentru hrană. Începând din anii 90, orgoliile, și ele eliberate de orice constrângeri, au găsit metode să fenteze ierarhiile. Dar cultura, ca hrană spirituală, nu poate fi obținută prin stratageme tactice de moment. Răspunde C.A.: Din păcate, stratagemele sunt în plină ofensivă... tribală... Și ce este încă mai rău este că această luptă piezișă ocupă tot spațiul vital, lăsând în umbră atâția creatori și atâtea modalități stilistice. În lipsa criticii oneste, formative, artistul cel mai inspirat se pierde într-un desiş arogant și partizan. Apoi, în alt plan, C.A.: Citindu-ți „Expresivitatea involuntară”... un lucru mi-a fost clar: acela că peste tot găseam ecouri ale vechiului suprarealism care mă formase și care dădea cuvintelor o încărcătură necunoscută, abia presimțită... Îi răspunde E.N.: Suprarealismul are ceva mecanic într-însul. Cum ai avut puterea să te desprinzi de acest automatism? Continuă C.A.: Vorbeam mai devreme de sinceritatea creatorului. Creația adevărată, ea însăși, n-are cum fi altfel decât apanajul sincerității totale... În alte pagini: Ion Buzași, Gabriel Dimisianu, Mircea Mihăieș, Răzvan Voncu, Geo Vasile, Daniel Cristea-Enache, Sorin Lavric, Radu F. Alexandru, Eugen Suciu, Alex Ștefănescu, Mihail Gălățeanu, Gh. Grigurcu, Simona Vasilache, Anton Jurebie, Angelo Mitchievici, Simion Dănilă, N. Mareș. În sumar: la Actualitatea — „Scrisoare deschisă” de Gh. Secheșan și „Cioran. Noi scrisori către Armel Guerne” de Claudiu Soare. La Cronica literară, N.

Manolescu — „Gheorghe Grigurcu — 80”: *La 80 de ani, Gheorghe Grigurcu rămâne un critic și un poet important, indiferent de mode.*

ROMÂNIA LITERARĂ 14

Din 8 aprilie 2016. Radu Cernăteascu — „Eminescu despre bine și rău”: „*Fără rău – consideră Plotin – întregul ar fi incomplet, majoritatea, dacă nu toate, formele răului servind universul*”... Și: *În demonstrația sa, Augustin pornește de la ideea că binele și răul nu au rațiune de a fi decât în raport de celălalt: „Așa cum întunericul înseamnă absența luminii, la fel răul este absența binelui, adică vidul, nimicul”*... Apoi: *Între răul „care e putere” și binele „care nu-i nimic fără de putere” începe toată răsturnarea logică propusă de filosofia lui Herder, cel care transforma năzuința moralei creștine într-o slăbiciune, iar vitalitatea demonică într-un triumf*... Urmarea? *Romanticii se vor implica într-un misionarism secular, mânăți de încrederea că filosofia este limbă maternă a umanității. Sintetizând, o metafizică à rebours i-a făcut pe romantici să declare, așa cum poetic ajunge să o spună și Eminescu: „Eu nu cred nici în Iehova,/ Nici în Buddha-Sakya-Muni,/ Nici în viață, nici în moarte,/ Nici în stingere ca unii /.../ Toate-mi sunt de o potrivă,/ Eu rămân ce-am fost: romantic” (Eu nu cred nici în Iehova, 1876).* În sumar: Liviu Capșa, Gh. Mocuța, Nichita Danilov, N. Scurtu, Gabriel Coșoveanu, Ovidiu Genaru, Ioan Holban, Marius Miheș, Monica Pillat, Andrei Ionescu, Horia Gârbea, Mihai Zamfir, Leo Butnaru, Iulian Boldea, D. Avakian, Petre Tănăsioaica, Muguraș Constantinescu. La Cronica literară, N. Manolescu: *Sunt ani buni de*

când Livius Ciocârlie scrie aceeași carte: un jurnal lipsit de cronologie sau cu intervertiri de date, fragmentar, capricios, lăsat la voia întâmplării... „Jurnalul este rezultatul umorilor de moment”...

LUCEAFĂRUL 3 / 2016

„Vintilă Horia *par lui-même*” de Alex Ștefănescu: *După moarte, nemai-având cum să se apere în vreun fel, a rămas la discreția unor denigratori lipșiți de cavalierism, obișnuiți să lovească nemilos cu bocancii în cadavre... Cu adevărat regretabile și de nescuzat sunt câteva articole profasciste publicate de Vintilă Horia în perioada 1935-1941, în revista Sfarmă Piatră, dar articolele sunt opinii, nu acțiuni politice și nu pot fi pedepsite cu închisoarea sau cu interzicerea unor drepturi decât într-un regim totalitar. (Altfel ar trebui pedepsiți mii de oameni, printre care ideologul marxist-leninist Radu Florian – tatăl lui Alexandru Florian, directorul Institutului „Elie Wiesel” – pentru susținerea prin scris a comunismului, un regim declarat în vremea noastră în mod oficial „ilegitim și criminal”.)* Continuă Alex Ștefănescu: *Cu puțin timp înainte de moarte, și anume la sfârșitul lui ianuarie 1992, Vintilă Horia i-a încredințat Marilenei Rotaru un text confesiv-testamentar — din care citează: „Mișcările naționaliste de la noi au fost acuzate, în mod total greșit, de fascism sau de nazism (toate au fost izbăvite de orice culpă, de orice păcat politic, de orice colaboraționism, la procesul de la Nürnberg)”...* În sumar: Dan Cristea, Radu Voinescu, Horia Gârbea, Andreia Hedeș, Monica Grosu, Felix Nicolau, Ana Dobre, Simona-Grazia Dima,

Gabriel Chifu, Virgil Todeasă, Marin Dumitrescu, George Bogdan, Anastasia Dumitrescu, Teodoru Stemate, Dan Stanca, Ioan Groșan, D. Ungureanu, Gelu Negrea, Dinu Grigorescu. N. Coande interviu cu Emil Boroghină.

VATRA 1-2 / 2016

Apărut în aprilie. Număr dedicat: „Mircea Cărtărescu — portret interior”. Interviuri cu M.C.: *Mi-am reproșat mereu asocialitatea, reclusiunea, orbirea la așteptările celorlalți. Deși nu sunt un autor profesionist ci doar unul vocațional, m-am detestat chiar și în ipostaza asta oricum mai bună. Măcar atât am făcut bine mereu: n-am trăit între scriitori. Am ajuns la o oarecare înțelepciune abia după 50 de ani, când am început să mă bucur mult mai intens de „viața care se viețuiește” (în opoziție cu cea „în spirit” sau „în literatură”): de călătorii, de zilele de primăvară, de forma norilor, de gesturile copiilor mei, de Ioana, de pisicile mele, de Facebook, de prieteni, de un vin bun. Reversul e depresia. Când nu scriu sunt la pământ, dovadă că scrisul e pentru mine, din păcate, necesar ca un drog. Îl întreabă Iulian Boldea: „Oferiți credit inspirației?” Mircea Cărtărescu răspunde: Sunt un autor foarte instinctiv, dependent periculos de mult de inspirație. Altfel, continuă M.C.: De multe ori m-am gândit cu amărăciune că decizia de a rămâne în România a fost cea mai mare greșală a vieții mele. Am fost expus aici unei culturi a urii, resentimentului, geloziei literare, lipsei de empatie și generozitate critică... Dedicatii, interpretări, evocări — Magda Cârneci, Ion Pop, Cornel Ungureanu, Al. Cistelean, Ioana Pârvulescu, Ștefan Borbely, Lucian Vasiliu, Marian Victor Buciu,*

Radu Vancu... În sumar: Aurel Pantea, Viorel Mureșan, Șerban Tomșa, Alex Gol-diș, Kocsis Francisko, Alex Ciorogar, Claudiu Komartin, Augustin Ioan, Crista Bilciu, Al Potcoavă, Diana Iepure, Friedrich Michael. Dialog cu Bogdan Ghiu. Triptic: Ioan Moldovan & fiii, Rareș și Vlad.

NORD LITERAR 3 / 2016

„Ștefan Jurcă în dialog cu Ioan Moldovan”. Ș.J.: *De ce oare interesul față de literatură și față de scriitori s-a diminuat în asemenea mod, să fie o etapă de trecere?* Răspunde I.M.: *Opinia mea e că nu s-a diminuat deloc, doar că, având mai multe intrări-ieșiri (vezi internetul), nu mai e atât de vizibil, punctual vorbind. Dar cine intră pe siturile internetice e uimit de câtă literatură, dar și pseudo-literatură, ce-i drept, consumă și produc tinerii, mai ales. Nici ai bătrâni nu se lasă mai prejos, dacă te uiți câte cărți își scot, fie ei profesioniști ori simpli veleitari.* În sumar: Gh. Glodeanu, Gh. Pârja, Daniela Sitar-Tăut, Dumitru Micu, Delia Muntean, Sonia Elvireanu. „Un nou atentat la demolarea lui Eminescu” de Mircea Popa: *Rezultatul demersului lui Lucian Boia e unul lamentabil...*

ANTARES 214-216

Număr apărut în aprilie 2015. Viorel Mortu, „Mihai Eminescu — Bolile lui și bolile noastre”: *Cine vrea să aibă un nume în critica literară românească trebuie să dea ceva viabil despre Eminescu. Ce putem spune azi? Că de-abia este acceptat în programa școlară? Că doar profesorii „vechi” îl predau adânc, iar cei tineri îl bifează tangent? Că universitățile umaniste îi acordă două-trei cursuri? Poezia antumă este ca și uitată. Postumele nu mai interesează pe nimeni, iar proza politică... mai mult irită... Se observă ușor o schimbare de paradigmă. Centrul de interes s-a mutat de pe operă, pe viața poetului, iar din viață, se scormonește în cea mai întunecată perioadă. Boala și nebunia poetului... Eminescu devine marele bolnav al culturii române...* La „Marea poezie contemporană”: N. Prelipceanu și Aurel Pantea. În sumar: Paul Spirescu, Ana Dobre, Mircea Vasiliu, A. G. Secară, Dumitru Anghel, Octavian Mihalcea, Ion Trif Pleșa, Valentin Popa, Ruxandra Anton.

LIVIU IOAN STOICIU