

NICOLAE PRELIPCEANU

SCHIMBAREA LA FAȚĂ A LITERATURII SAU POEMUL ȘI PANTOFUL

Ne întrebăm, și în numărul acesta, dacă literatura română se schimbă la față. E o expresie, căci eu cred că ea se schimbă în profunzime, nu doar la față. Sigur că schimbarea în profunzime aduce și o schimbare la față, adică la supra-față. Dar eu n-am să mă refer atât la schimbarea literaturii, cât la aceea a literatorilor, a celor care o fac. Pentru că, probabil acum ca niciodată, e mai clară diferența de mentalitate între vechii scriitori, supraviețuitorii regimului comunist și cei noi, care erau copii când cu revoluția din decembrie 89.

Cei vechi își privesc actul creației ca pe o oficiere, el este în ochii lor, dar nu și în ai publicului, să ne înțelegem, un ritual față de care toți ceilalți trebuie să cadă pe spate. Și nu e de mirare că rămân interziși când nimeni nu cade în admirația lor atunci când își declină titlul: scriitor. Pe la cele două restaurante din București pe unde mai mișună scriitori de toată mâna, vechi și noi, mai auzi rostit cu emfază cuvântul poet sau cuvântul scriitor. Îmi amintesc cu o senzație de penibil și azi de rușinea care mă cuprindea de câte ori un asemenea purtător de mesaj către ceilalți mi se adresa cu "ce faci, poete?", în gura mare, în autobuz sau la vreo cârciumă. Adică să audă și ceilalți cine suntem noi.

Cei noi, care erau copii la revoluție și nu au prins zilele când partidul decretase că scriitorii sunt, în fond, și ei, activiști de partid, aceștia își consideră cu mai mult realism profesia, fie ea și incipientă și încă nesigură. E drept, citești și printre favorizații de reviste ai acestor noi generații, sechele ale vechii mentalități, convertite în

vreun fel de narcisism care, în fond, nu e decât același "noi suntem poeți!" E drept că afirmația, pe care o aud periodic, despre opera literară care nu ar fi decât o marfă ca oricare alta, mi se pare de sens contrar exagerărilor de altădată, deci tot o exagerare. Cartea, romanul poate fi ambiționat să fie, mai degrabă, o marfă de direcție, așa cum e un unicat de modă, creat de un designer artist.

Bătălia revizuirilor a avut și mai are un fan absolut, în persoana lui Gheorghe Grigurcu. Și un adversar neîmpăcat în persoana acad. Eugen Simion. Cei care nu au vrut să pară prea radicali au importat din domeniul computerelor un alt termen. Așa a ajuns să se folosească pe scară largă cuvântul revizitare în locul revizuirii. Face parte din ipocriziile lumii moderne acest joc al denumirii aceluiași fapt sau proces cu un cuvânt considerat mai puțin radical, de aceea mai suportabil pentru adversar. Dar revizuirile se fac din mers, nu sunt eu primul care să observe asta. Iată, nu se mai traduc Marin Preda sau Eugen Barbu, ci Dan Lungu sau Petru Cimpoeșu. Și străinii fac revizuiți, voluntar sau involuntar, ca să nu spun, fiind vorba de străini, mai ortodox, cu voie sau fără de voie.

E drept că, mai mult parcă decât altădată, se predică și se aplică osârdios ideea că trebuie să placă publicului, astfel încât scriitorii noi sunt atenți la ce produse ale celor dinaintea lor au prins pentru a utiliza, dacă nu formula integrală, măcar una adaptată la vremea și vârsta lor. Mimetismul nu mai e de rușine în lumea de azi. Când vezi cum se copiază televiziunile una pe alta, cu emisiuni identice, firește făcute cu alți oameni, cum se folosesc expresii celebre fără a se cita adevărații autori, îți dai seama că nu există motive ca scriitorii să reziste tentației și să nu aplice cu sârg comoda metodă. Aceștia, da, recunosc, pot fi comparați, așa cum spunea nu știu ce poet de dată recentă, cu cizmarul care-și confecționează produsul său pentru vânzare. Că și ăsta urmează moda, pentru că vrea să vândă.

Azi viteza a crescut și pentru literatură și produsele ei, astfel încât nimeni nu-și mai pune problema supraviețuirii operei sale. Totul e ca ea să fie bine prizată, citește vândută, acum, în timpul vieții autorului. După el, potopul. Aceasta nu e doar o mentalitate a artistului, e una generală, vizibilă pe la toate nivelurile, o răzbunare târzie a vieții sălbatică, a sălbaticului care nu avea decât grija zilei

de azi, a peonului care nu voia să câștige 25 de dolari (sumă enormă pentru el) tractând cu vitele sale un automobil rămas în pană în pampas, motivând senin "am mâncat azi".

Cineva observa, la prima vedere a Parisului, cu bulevardele sale largi și cu arhitectura sa unitar-armonioasă, că oamenii aceia, care l-au construit, în secole diferite și îndepărtate, au gândit și lucrat în perspectiva viitorului, iar nu a unui prezent rezumat la ziua, lor, de azi.

Nu știu dacă am explicat bine cum și de ce cred eu că se schimbă literatura română azi, dar ceea ce e sigur este că am mai spus o dată, alături de cei care au făcut-o înaintea mea, cum se schimbă mentalitatea lumii astăzi, nu numai la noi. Aici, la noi, e, ca de obicei, un reflex întârziat și, de aceea, sălbatic.

ANDREI BREZIANU

VERTEBRA LUI CUVIER

A discuta despre perspectivele unei identități culturale marcate atât de derutant, într-o seamă de repere esențiale, de turbulențele, controversese și dilemele tranziției posttotalitare – precum cele ale României – iată o temă cuvenită de reflecție, la scurt timp după intrarea în marele club de puteri și tutele de multiple feluri numit Uniunea Europeană. Dotată cu o neadoptată și controversată Constituție de calibrul unui dicționar, Uniunea Europeană nu este, pe planul ideilor ei diriguitoare, scutită nici ea de contradicții, nici ferită de dispute de idei. Să reamintim aici de spinoasa dezbatere privind definirea rădăcinilor identitare ale Europei, rădăcini care – indiferent de ce ar zice liber-cugetătorii corectitudinii politice – își datorează profilul singular între toate civilizațiile istoriei, tocmai moștenirii ei clasice și iudeo-creștine... Ca de un alt paradox, să reamintim în acest context, de obstinția cu care factori seculari de cea mai mare pondere au repudiat fără drept de apel, la momentul elaborării documentului, orice mențiune a numelui divinității în proiectul Constituției?...

Aceste mici detalii nu au desigur tangență cu beneficiile economice, financiare, comerciale și, în final, consumiste ale clubului elită al Uniunii. Simptomatic, ele indică însă o direcție și o orientare cu reverberații multiple: ele vin să contureze o ciudată ruptură față de vechea Europă ca întreg, Europa duratei lungi, Europa profundă, cu moștenirea valorilor ei validate de timp.

Adam Smith gândea că în orice societate civilizată coexistă în competiție două sisteme de valori: unul auster, bazat pe înfrânare, și celălalt lax, mai liber de scrupule, înclinat din instinct mai curând spre plăceri și gratificări imediate. Societatea de înaltă productivitate și prodigioasă afinență existentă azi în principalele țări membre de frunte ale Uniunii Europene s-a clădit, în timp, pe valorile celui dintâi sistem, rezemată pe un mănunchi de norme etice, printre care virtuțile măsurii, cumpătării, respectului față de actul de cultură, fidelității față de cuvântul

dat, și, da, unor comandamente guvernate de credința în bunuri superioare celor strict legate de supraviețuirea biologică și materială.

În competiție cu acestea, la polul opus, a ființat și ființează mereu, reamintea Adam Smith, sistemul advers, mai puțin înclinat spre austeritate, lejer, relativist, agnostic, debridat și rebel în raport cu cele de sus. Este tipul de comportament social și uman dominant, aflat astăzi în plină ofensivă contra celui dintâi în vest și far-vest...

În context românesc, o privire aruncată ultimilor șaptesprezece ani de istorie în salturi vădește prezența activă a unui ferment de ruptură făcând ecou celor de mai sus, modificând și alterând comportamentele și acțiunile prezente în primplanul arenei publice și atacând cu virulență o seamă de valori tradiționale. Acest șoc aduce provocări fără precedent nu doar la nivelul instrumental al prețuirii bunurilor materiale comparativ cu cele intelectuale, spirituale sau morale, ci și, pe cale de consecință, la cel al reflecției constructoare de mentalități. Dimensiunile implicate în abordarea fenomenului se regăsesc nu întâmplător suprapuse, treaptă cu treaptă, scării clasice a valorilor. O scară unde, în context social posttotalitar, valorile tradițional înalte se văd în plan public împinse mai jos și, odată cu ele, întreaga componentă a dimensiunilor implicate; în timp ce cele de rang secund, tradițional active în jocul producției și consumului de bunuri materiale, tind să capete din zi în zi, împinse înainte de motorul cupidității și profitului pecuniar maxim, o preponderență tot mai stridentă. Este vorba de o mutație de proporții, scurt spus, de o revoluție.

Repetăm un truism spunând că valorile sunt și rămân anevoie de definit în absența unor termeni de comparație, în lipsa diversității de context uman în sânul căruia se întâmplă să opereze. Din disciplina axiologiei este știut că nu există, în sens strict, valori în sine, ci doar valori definite prin așezarea lor în trepte, subiectiv sau obiectiv ierarhizate ca atare, în funcție tocmai de raportarea lor la alte valori, comparabile prin rod și rezultate. Valorile ni se înfățișează în grade și nuanțe, de la mai mic la mai mare, și de la însemnat la mai puțin însemnat, în funcție de criterii. Intr-un agregat funcțional și coerent – precum societățile –, valoarea mai înaltă este, nu întâmplător, cea care prin natura ei aduce contribuția cea mai trainică la coeziunea întregului. Învățații care și-au dat osteneala să se aplece asupra unor astfel de invitații la clarificare rânduiesc valorile în funcție tocmai de ponderea relativă prin care fiecare lucru sau bun de prețuit se raportează intrinsec la funcția socială de păstrare a întregului. Oricât de paradoxal, valorile economice ocupă, potrivit acestui criteriu clasic, o treaptă inferioară, constituind doar talpa material-palpabilă a piramidei, cea care, pe plan fizic-material, le sprijină pe toate celelalte. Prin contrast, treapta

cea mai înaltă e cea ocupată de valorile spiritului, în speță cele investite în idei și convingeri de tip religios, care prin natura lor, nelegată direct de material, operează ca liant, conferind un grad mai elevat de coeziune și perspectivă, ca și de continuitate identitară, unui tot închegat. Foarte aproape de acestea sunt treptele ocupate de valorile etice și morale, cele intelectuale și estetice, cele investite în bunuri ce se constituie în simboluri și zestre inconfundabilă de cultură: artele, literatura și sfera muzelor în general. Mai jos, sub ele, valorile artei ocârmuirii politice. Mai jos încă, cele investite de marile mulțimi în cele de preț legate de divertisment. Mai jos încă, cele legate de prețul pus pe valorile strict personale, ale confortului trupesc, senzorial și epidermic...

În contextele globalizării și unei integrări galopante, etajarea tinde să se inverseze – valorile tradițional înalte se văd, contra naturii, retrogradate, în timp ce valorile tradițional active în producție, consum, divertisment și reclamă tind să capete, prin răscolire febrilă, vizibilitate orbitoare în existența Cetății.

Cu ce se confruntă ceea ce Mircea Martin numea recent patrimoniul moral-simbolic al României față cu această evoluție, în care miza e suma valorilor de rang înalt acționând în mentalul societății, cele la care, raportându-se, membrii ei să se poată recunoaște dincolo de circumstanțele prezentului material imediat, dincolo de efemer și tranzitoriu. Mutația oferă, aici, spectacolul unei inversări sesizante. Prin multiplele ei leviere, apăsând prin forța lucrurilor din afară, dinamica ei lansează în arenă rivalități și competiții uneori feroce, în care factorul dominator este profitul cu orice preț și o oarbă, instinctivă urmărire a "infinitalui economic", precaritatea și necinstea devenind curând – așa cum recunoștea pesimist Jacques Attali (în ultima sa carte, *Brève histoire de l'avenir*) – regula jocului. Coeziunea întregului într-o astfel de conjunctură este supusă treptat destrămării, deoarece forțele descătușate înclină să fie nesolidare, ele stimulând fără scrupul, în regim prioritar, satisfacerea instinctelor achizitive la nivelul celor palpabile, materiale și de interes imediat.

George Steiner sublinia undeva că actul de prezență al unei societăți în istorie e definit de o anumită poziționare constructivă a spiritului ei față cu caracterul caduc al faptului tranzitoriu, al biologicului individual. Dimensiunile implicate în ceea ce numim patrimoniul identitar al unei civilizații transcend în acest sens materialul brut, economicul și biologicul. Iată de ce o dezbatere pe marginea acestui subiect pretinde înainte de toate o precizare critică asupra modului cum este structurată într-o societate posttotalitară – de la cele materiale la cele mai înalte – ierarhia lucrurilor durabile, a lucrurilor de preț, atât pentru prezent cât și

pentru viitor. Și – temă specifică de reflecție – cum se prezintă azi în arenă patrimoniul cultural românesc pe scara despre care vorbim, la ceasul confruntării cu provocările revoluționare ale globalizării și ale intrării sub autoritatea tutelară – nu doar economică – a Uniunii Europene. Disputa recentă, în curs de aprinsă desfășurare, privind locul anumitor simboluri și valori în spațiul public oferă, în această importantă ordine de idei – precum vertebra lui Cuvier – un indubitabil simptom încărcat de multiple, răscolitoare, semnificații.

ANDREI BREZIANU

ancheta VR:

schimbarea la față a literaturii române (II)

LIVIU ANTONESEI

LA JUMĂTATEA DRUMULUI – DE LA IERARHIA “OFICIALĂ” LA CEA “OFICIOASĂ”

Cred că au avut loc o mulțime de schimbări în literatura română post-decembristă, de la dispariția cenzurii politico-ideologice – cumva mai subtil înlocuită cu una de natură economică, astfel încât „lupta” politică este înlocuită cu o bătălie crâncenă pentru puținele resurse pe care cultura le are la dispoziție – la explozia editorială și chiar revuistică și la proporția mai mare pe care prozatorii și dramaturgii o au în interiorul noilor generații literare prin comparație cu generația mea și cele dinainte noastră, dar postbelice. De altfel, se pare că exemplul a fost contaminant, de vreme ce mulți congeneri – părăsind au ba poezia – au invadat și ei spațiul prozei, dar ceva mai moderat și pe cel al dramaturgiei, Matei Vișnic nemafiind atât de izolat cum era în urmă cu douăzeci de ani în interiorul generației. Nu cred că există un conflict ireconciliabil între generația noastră și cele de după noi – de altfel, în condițiile editoriale înfloritoare, dar economic modeste, colegii de generație care conduc publicații și edituri le-au ajutat să se impună, iar când ajutorul n-a fost suficient, aceste noi generații s-au mai ajutat și singure, prin revistele proprii, câteva edituri și o mulțime de site-uri internet, *tiuk!* părăndu-mi-se cel mai serios dintre cele „generaționiste”. Cât privește critica literară, după aproape un deceniu de relativă secetă, cauzată mai ales de „retragerea maturilor”, dar și de scăderea temporară a interesului pentru literatură în general, compensată de interesul pentru jurnalistică, televiziune, politică, am senzația că acum lucrurile încep să se reazeze. Reaparitia interesului pentru literatura originală, în urmă cu circa 4 – 5 ani, cu vârful marcat de acțiunea „Votați literatura tânără” din primăvara lui 2004, a prilejuit și

apariția unei noi generații de critici literari. Între timp, se mai afirmaseră Costi Rogozanu, Luminița Marcu și Iulia Popovici, dar în ultima vreme doar ultima mi se pare la fel de activă ca și acum câțiva ani.

S-ar spune, deci, că au apărut o mulțime de schimbări în literatura noastră în cele aproape două decenii de la schimbările politice din decembrie 1989. Cele mai multe sunt pozitive. Altele erau inevitabile – de pildă, reducerea locului, rolului, a importanței scriitorului era de așteptat într-o societate pluralistă din toate punctele de vedere. Deci, nu doar politic și ideologic, ci și cultural, inclusiv printr-o diversificare exuberantă a surselor de interes cultural dar, desigur, și sub-cultural, para-cultural. O mulțime de schimbări, însă în absența celei esențiale, care se referă la refacerea ierarhiilor pe alte baze valorice decât cele de dinainte de revoluție. Până în decembrie 1989, circula în spațiul public românesc, atât cât era posibil atunci, un fel de ierarhie „oficială“, impusă de regimul comunist prin politica sa culturală, mijloacele de informare oficială, agenții săi din sistemul culturii, activitățile de reproducție culturală – de la manualele școlare la tiraje, ordine și medalii ș.a.m.d. În afara acesteia funcționa și o ierarhie, s-o numesc oficioasă, mult mai corectă decât prima, dar nu impecabilă nici ea, din păcate. Ierarhia „oficioasă“ era cea construită de criticii de anumită autoritate profesională, precum Nicolae Manolescu și Gheorghe Grigurcu, de unele reviste ale URSS, cu *România literară*, *Viața Românească*, *Steaua* și *Convorbiri literare* în frunte, reviste care adăposteau cea mai mare parte a criticii onorabile. Construcția acestei ierarhii era susținută, de la microfonul „Europei Libere“, de Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Gelu Ionescu ș.a. Din păcate, susținătorii acestei ierarhii, repet, mult mai corecte decât cealaltă, nu puteau spune în clar anumite lucruri – puteau vorbi despre „primatul valorii estetice“ de pildă în judecarea operelor literare, dar cu mare greutate puteau să se pronunțe și asupra celorlalte categorii de valori ce bântuie orice operă valabilă estetică, mai cu seamă reticența funcționa în domeniul filosofic, religios, etic, ideologic în general. De asemenea, promotorii acestei ierarhii aveau mâinile legate în situația scriitorilor deșărați sau deveniți neconvenabili pentru autoritate – aceștia pur și simplu dispăreau, cu tot cu operele lor!

După 1990, ar fi trebuit ca în locul acestor două ierarhii, în măsură diferită false, să apară una nouă, care să nu fie nici reflecția în literatură a politicii de partid, nici un fel de contrareacție din partea câmpului literar la cea dintâi, ci autonomă, venită din interiorul câmpului ca atare. Acest lucru nu s-a petrecut. În cel mai bun caz, prin dispariția din primul plan a autorilor „de partid și de stat“ și prin reintroducerea în circuit a autorilor din exil și neconvenabili, am asistat la substituirea ierarhiei „oficiale“ cu una „oficioasă“ remaniată, completată. Cred că, în fața retragerii „criticii

mature“ din prim plan, această sarcină ar fi trebuit să fie sarcina generației mele, mai ales că, după 1990, a fost cea mai bine reprezentată în toate instituțiile literare importante, de la USSR și ASPRO la reviste și edituri. O sarcină de care generația noastră nu s-a achitat, nu știu exact din ce motive. Poate pentru că afirmarea acesteia a început cu vreun deceniu înainte de prăbușirea oficială a comunismului? Se poate, dar probabil este vorba de un cumul de factori, este necesară o explicație multifactorială. Rămâne faptul că generația noastră, cel puțin deocamdată, nu a reușit acest lucru. Ar mai avea timp să facă acest lucru. Dacă nu va reuși, va rămâne în sarcina generațiilor ce vin și această corvoadă. Doar că, cum e și firesc, ele vor face acest lucru plecând de la propriile lor viziuni, valori, interese!

ION ZUBAȘCU

NOUA ORDINE A LITERATURII

La fel ca schimbarea la față a lui Iisus, nașterea din nou a literaturii române se va produce doar când va avea loc schimbarea de adâncime a condiției creatorului. Deocamdată, în cei 17 ani care au trecut de la evenimentele din decembrie '89, nu s-au întâmplat decât noi reconfigurări topografice, o anume relativizare și conjuncturalizare a demersului tematic și taxonomic, ce ține de critica și istoria literară. Până nu se va modifica radical condiția creatorului, nu vom putea vorbi de o „schimbare la față a literaturii române”. Perspectivele sunt, însă, încurajatoare.

Spre o etnografie virtuală a postistoriei

Oportunitățile lumii de azi de a scrie și citi s-au înmulțit incredibil, au părăsit suportul tradițional al hârtiei, proliferând incontrolabil pe mărfuri de larg consum și mijloace de transport în comun, pe automobile de firmă și personale, pe burtierele popularelor emisiuni tv, pe ecrane de calculatoare, laptopuri și telefoane mobile, pe ziduri și panouri stradale, pe haine și chiar pe suprafețe neașteptate ale anatomiei umane. De asemenea, s-au înmulțit

prilejurile de a comunica prin scris, pe internet, de la orice distanță, prin împrăștierea familiei și a comunităților tribale pe suprafața Pământului. Forumurile articolelor din edițiile online ale cotidianelor, televiziunilor și radiourilor, cât și puzderia de publicații virtuale, de reviste online, site-uri, bloguri și mail-uri zilnice, individualizate, democratizează scrisul, aducându-l la același nivel de notorietate folclorică al oralității mioritice, prescripturale, transformându-l – în cele din urmă – într-o nouă etnografie, postapocaliptică, postmodernă, postscripturală. În acest context, am început să scriu literatură pe internet pentru membri ai familiei mele din Europa și America, dar și literatură de apartament pentru prilejuri preamenești ale familiei de acasă. Cititorul ideal de mâine nu poate fi decât unul familial, inclusiv aparținând marii familii care începe să devină omenirea sincronizată și în progresivă omogenizare culturală de azi.

Captivantul spectacol al diversității tipologice

Peisajul literar actual din România este divers și nebulos, cu accente haotice, ca întreaga societate românească de tranziție. Înainte de 1989, mulți scriau pentru că, vorba lui Bacovia, nu aveau altceva mai bun de făcut. Tendința generală este aceea a unei cernerii succesive, până când vor rămâne în literatură doar cei care n-au făcut și nu vor face niciodată altceva decât să citească și să scrie. Astfel, de când și România a devenit "țara tuturor posibilităților", mulți scriitori de notorietate par să fi renunțat definitiv la literatură, absorbiți cu totul de politică, presă, activități editoriale, afaceri etc. Exemple la îndemână? Mircea Dinescu, Emil Hurezeanu, Petru Romoșan, Cornel Nistorescu, Ion Cristoiu ș.a. Sunt, însă, și scriitori importanți care fac, în paralel, literatură și publicistică militantă, în presa centrală: Mircea Mihăieș, Stelian Tănase, Cristian Tudor Popescu, Tudor Octavian, Gabriela Adameșteanu, Cristian Teodorescu, Ion Bogdan Lefter, Ruxandra Cesereanu ș.a. O altă categorie ar fi cea a unor scriitori care au descoperit abia după 1989, și mai ales după căderea regimului Iliescu, presa de mare tiraj și miraj: Cărtărescu, Vișniec, Vighi, Antonesei ș.a.

Prima reacție a unor mari conștiințe scriitoricești, imediat după 1989, a fost să intre în arenă, pe fondul crizei generale de repere morale în politica postdecembristă, generată de căderea regimului comunist, care a lăsat în urmă peisajul, cu totul dezolant, al unui câmp social minat de compromisuri și concupiscente politice. Cei mai mulți au abandonat pe parcurs, din motive diverse, această nouă disponibilitate de afirmare publică (unii, cu reprize parlamentare): Nicolae Manolescu, Laurențiu Ulici, Alexandru Paleologu, Nicolae Balotă (ANCD, pentru o scurtă perioadă), Alex Ștefănescu ș.a. Un caz exemplar de militantism politic și social, în noul context postdecembrist, este poeta Ana Blandiana, care a însuflețit, împreună cu Romulus Rusan,

marile mitinguri ale Alianței Civice și a înființat prestigiosul Memorial Sighet, instituție de notorietate mondială, derulând în același timp o intensă activitate editorială, prin Academia Civică, pe măsura simpozioanelor anuale de mare anvergură de la Sighet.

Cum e firesc, o serie de scriitori, aflați în prim-planul ceaușist al fostului regim au trecut în planul secund, activând pe la publicații obscure, sau repliindu-se cu abilitate bizantină pe lângă focarele de notorietate publică ale regimului Iliescu, unii cu intensă activitate parlamentară, până azi: Adrian Păunescu, Mihai Ungheanu, Vadim Tudor, Nicolae Dragoș, Fruntelată, Săraru ș.a. Își mai amintește cineva de activul critic literar Artur Silvestri, de la "Luceafărul", devenit peste noapte mare expert în domeniul imobiliar, cu două doctorate în Spania și India, după ce l-a însoțit pe... Patriarhul Teoctist în "exilul" său atât de scurt la Mănăstirea Sinaia (recent, adversarul feroce din *Săptămâna al Europei libere* a publicat o monografie – desigur, nu critică! – dedicată răposatului Întâistătător Teoctist Arăpașu!). E de admirat, într-un fel, la această categorie, marea putere de repliere, ubicuitatea și camuflajul supraviețuirii, pentru a conserva vechiul „spate” a cărui nouă interfață postdecembristă, reciclată, se prezintă. Alți scriitori importanți, afirmați în vechiul regim, continuă să scrie în același ritm, dar retrași cu totul într-un semnificativ con de umbră (DRP, Buzura), sau au dispărut cu totul din viața publică, după pusee compromițătoare de adaptare (Ion Gheorghe).

Schimbarea de paradigmă a mitologiei personale

Nu doar opera proprie impune un autor, ci mai ales mitologia personală, care funcționează ca o stație de amplificare. Poți fi un creator cât de valoros, dacă n-ai boxe puternice de amplificare, opera ta "nu se aude". Sunt mulți creatori valoroși acum în România, dar nu au o mitologie personală de rezonanță, atractivă, și nici o strategie coerentă de impunere în atenția publică a creației lor. Din acest motiv, rămân necunoscuți. Cam asta ar face mitologia personală a fiecărui autor, legenda sa vie, formula/rețeta sa unică de viață, brandul său bio-bibliografic. În acest sens, are loc o schimbare radicală de paradigmă (cam târzie în literatura română), de trecere de la artistul boem, măcinat de alcool, sărăcie și singurătate populată, de tipul patternului viețuit de Nichita Stănescu, Virgil Mazilescu, Mariana Marin ș.a., la scriitorul erudit, poliglot, universitar, colector de titluri, burse și subvenții, scenarist al unor proiecte culturale de interes public etc. Acesta ar fi tipul impus de Mircea Cărtărescu, Magdalena Cârneli, Gheorghe Crăciun, Marta Petreu, Saviana Stănescu ș.a.

În confruntarea deschisă cu celelalte culturi din Uniunea Europeană, modificarea publicului consumator de literatură, sub multiplele presiuni exercitate de lumea globalizată spre care ne-am deschis, va impune inevitabil

modificarea stilului de viață al creatorului și a mitologiei personale. Toate acestea, nu vor fi posibile, însă, fără apariția și în literatura română a două instituții fundamentale pentru viitorul ei: agenția literară și impresariatul artistic, ca interfață între creator și publicul său. Profesiile specializate ale agentului și impresarului restituie autorului timpul necesar documentării, meditației, gestației, aprofundării, lărgirii viziunii, stării de spirit germinatoare de nou și valoare, într-un context amatoristic în care creatorul român trebuie să-și facă singur toată bucatăria editării, lansării, promovării, publicității etc. Sugestiile de înnoire care urmează nu vor fi niciodată funcționale dacă și în țara noastră nu vor începe să funcționeze cele două instituții, în afara cărora producția literară va rămâne mai apropiată de mecanismul folcloric al literaturii orale, decât de lumea profesionalizată de mâine.

Vocația misionară a scriitorului de mâine

În acest context, orice dorință de a găsi o cale pentru literatura de mâine nu poate porni decât de la întrebarea incomodă: Cât la sută din populația României mai citește literatură, iar din acest procent, cât la sută mai citește poezie? Cum mai participă poezia/literatura de azi la modelarea de ansamblu a societății?

Mă voi referi, în cele ce urmează, în special la poezie pentru că aici lucrurile stau cel mai dramatic și e posibil să se producă modificări spectaculoase. Poeții și-au pierdut audiența cam de când creația lor a renunțat la epic și dramatic, la baladesc și imn ocazionat de sărbătorile tribului, cedând romanului, filmului și teatrului teritorii continentale mari, care îi aparțineau, și retrăgându-se, odată cu modernismul, spre polii cu o mare densitate magnetică a substanței creative, spre groenlandele și antarcticele îndepărtate de lume ale sensului poetic pur.

Pentru a-și câștiga audiența de care s-a bucurat întotdeauna, poezia va trebui să revină la dramatic și narativ, cum se întâmplă în textele de azi ale recitativelor genului hip-hop (lipsite din păcate de valoare, în sine, dar importante ca simptome ale direcției viitoare). În paralel cu descoperirea unor formule actualizate de adresabilitate a mesajului literar, creatorii vor trebui să-și actualizeze, în egală măsură, o vocație misionară rămasă latentă cam de multă vreme, practicând un anume misionarism literar, pentru început, în instituțiile cu profil educativ, universități, școli, biserici, biblioteci, în special acolo unde se selectează și se formează publicul viitor de literatură. Fără această activare urgentă a vocației educativ-misionare, literatul de mâine, indiferent cărui gen al creației literare se va dedica, nu va putea revigora interesul pentru literatură și recupera un teritoriu cedat temporar tokșoiștilor tv, politrucilor, vipurilor publicitare, predicatorilor religioși, știriștilor, editorialiștilor ș.a.

Restituirea fostelor proprietăți estetice

Puterea înnoirii limbajului și spectacolul impunerii lui într-o societate liberă a aparținut întotdeauna creatorilor literari, liderilor autentici ai capacității de formare și modelare, curajoaselor conștiințe creatoare. În acest sens, va avea loc, cu siguranță – în paralel cu restituirea fostelor proprietăți confiscate abuziv de comunism – și restituirea în întregum către adevărații creatori a fostelor proprietăți estetice, acaparate acum la fel de abuziv de noul colonialism consumatorist, adus de tancarile mass-media ale globalizării, valoroasele domenii ale frumuseții publice, care au asigurat culturii rolul de coloană vertebrală a conștiinței umane, de-a lungul miilor de ani de istorie și civilizație.

Cea mai riscantă și periculoasă meserie din lume nu e presa, cum se apreciază de obicei, ci creația artistică. E adevărat, nimeni nu împușcă poeți pe stradă, cum se întâmplă cu jurnaliștii curajoși de investigație de azi, dar a monitorizat cineva câți creatori autentici de literatură mor anual, autodevorați de singurătate, sărăcie, alcoolism, nebunie, eșec social și pustietate sinucigașă – boli profesionale ale oricărui scriitor, care-și pune cu acuitate problema autenticității și valorii sale?

S-ar putea ca tocmai această străveche meserie a umanității să nu aibă un viitor, în România și în lume?

ION ZUBAȘCU

DINU FLĂMÂND

PESSOA – COLONIZATOR AL UNIVERSULUI PRIMORDIAL

Dacă Fernando Pessoa trăia până spre sfârșitul veacului trecut, probabil că ar fi fost fericit să afle de la fizicieni că Universul încă rămâne o reprezentare misterioasă a energiei, nu într-un tot cunoscut și explicabil prin legile acceptate până acum. El, care avea curiozitatea experimentului și rigoarea exactității, combinate cu gustul pentru evanescența esoterică, ar fi încercat să demonstreze că numai poezia poate să unească cele patru forțe fundamentale ce controlează Universul. Și că numai o teorie „poetică” ar reuși, la o adică, să propună un armistițiu pentru marea dilemă a fizicienilor: compatibilitatea dintre teoriile celor două infinituri. Era în el o exaltare estetică cu nostalgii rigurose științifice. Iar fanteziile sale aveau aerul unor descoperiri accesibile doar inițiaților care știu să sară peste etapele demonstrative ale banalității cotidiene. Între aspectele paradoxale ale multiplului Pessoa, cel mai insolit este, de bună seamă, permanenta căutare a unei metode cognitive. Pessoa rămâne un soi de epistemolog al reveriei, un individ fantast pornit să demonteze mecanismele logicii, pentru a le lăsa apoi împrăștiate pe masă. E un copil care nu mai poate, sau nu mai vrea, să pună la loc șuruburile și arcurile, după ce a desfăcut, din curiozitate, orologiul. Dar este, tot el, și marele magician care începe să-și etaleze funcțiile necunoscute sau încă neinventate ale unui orologiu ideal, din momentul în care cuvintele lui încep să glorifice, de fapt, frumusețea imaginației, uluitoarea întâmplare a gândirii imaginative, dată omului. Deși nu încetează să susțină că lumea nu poate fi cunoscută, fiind mult mai complexă pe partea ei ascunsă și invizibilă, tot el este neobositul inventator de metode, de sisteme, de strategii stilistice diverse, menite să deschidă tâlcurile aceleiași lumi. Iar în timp ce caută, același Pessoa ne asigură că nu există nici un mister, nici o metafizică, și nimic înafara prezentului care se etalează dinaintea simțurilor noastre. Paradoxul este starea naturală a lui Pessoa, nutrimentul gândirii sale mitice. Până și mitul pare pentru el un conglomerat, în care esotericul și exotericul se îmbină, și care trebuie desfăcut cu aceeași mișcare care îl face. Mitul – „nimicul care e totul” – ar putea fi, de ce nu, chiar poezia. O soluție explicativă pro-

vizorie, într-o vreme în care unii astrofizicienii susțin că la baza întregii evoluții de după Big Bang s-ar afla o țesătură de vibrații. Un univers de „corzi”, univers muzical cu peste zece dimensiuni... Natura anxietății lui Pessoa se află într-o permanentă căutare a surselor primare de energie ce agită intelectul și simțirea omului deopotrivă. O „neliniștire” metodică îl locuia pe acest portughez, curios mereu să găsească ce anume se află ascuns sub piatra cea mai îndepărată, de pe drumul primordial.

*

Cât ar fi fost ea de haotică, faimoasa valiză cu cele peste 28.000 de manuscrise rămase de la Pessoa (adevărat monument al fragmentului și precarității), acest bizar portughez rămâne și un individ care își pune cu constantă încăpățănare întrebarea: ce este ceea ce este? El o pune și o repune multiplicând unghiurile de atac, experiențele estetice (avangardism, idealism, spiritualism, materialism modern etc.), sau filosofice, mai cu seamă kantianism, apropiindu-se de intimitatea unor sisteme pe care de obicei le distorsionează, dar înmulțind și familia experimentatorilor ce locuiesc în propria lui persoană. Firește, nu trebuie uitat că același Pessoa îi transmite novicelui „inițiat”, cu valoare de adevăr suprem, concluzia: „Nu cerceta și nu crede/Totul este ocult”. E mai mult decât un principiu masonic, e miezul jocului persoan care încearcă să provoace revelația. Dar putem oare să-l urmărim? Putem să nu credem și să nu cercetăm, plasându-ne de la bun început în non eveniment? Cum în Pessoa nu locuiește un singur Pessoa (după ce s-a debarasat de „superstiția eului”, spulberată deja de Nietzsche), totul devine la el multiplicare în cercetare și în căutare. Și chiar dacă el susține, prin Caeiro, că viața nu are nevoie să conștientizeze faptul că e viață, nu poți ignora aspectul de fervoare metodică ce animă creația lui Pessoa, și care tocmai asta face: forțează conștientizarea existentului. De fiecare dată când se referă la posibilitățile limitate ale cunoașterii umane, ironia și sarcasmele acestui mare dezamăgit fâșnesc în toate direcțiile. Este o dezabuzare generică, ea își are originea în convingerea că orice gândire-cunoaștere și orice senzație-cunoaștere sunt compromise, fiindcă sunt incompatibile. Dar același Pessoa sugerează și că există un tâlc profund al existenței, ce ni s-ar putea revela la modul direct, prin simțuri, cu condiția să ajungi să știi cum să simți și când. Translația aceasta este neașteptată. Nimeni n-ar bănuși că un „lucid” absolut cum este Pessoa e locuit de nostalgia abandonului, de contrariul lucidității. Dar cum absoluta uitare de sine ni se pare, de asemenea, imposibilă, îl vedem pe același Pessoa (unul dintre ei, evident!) admitând în același timp că singurul mister existent ar fi absența oricărui mister. Dubla negativitate îl ridică la rangul marilor sceptici. Dar tot ea îi și

deschide calea spre o posibilă continuitate care nu are alt orizont decât limitele limbajului, ca la Wittgenstein. Se poate presupune însă că atunci când Pessoa vorbește peremptoriu despre vid și mister ca absență a misterului, avem de-a face mai degrabă cu o provocare, un fel de sfidare aruncată misterului „prietenos”. Nu o dată ai senzația că Pessoa personalizează misterul, că îl provoacă, îl scoate din fire, până când misterul ajunge să-și semnaleze prezența, dacă nu și esența.

*

Alberto Caeiro este prima mare revelație a lui Fernando Pessoa. S-a născut din «coapsa» lui precum Atena din cea a lui Zeus. Iar părintele său l-a transportat brusc în Grecia antică. Astfel, prima operație de ipostaziere în «heteronimi» a fost pentru Pessoa nu doar începutul unui lung proces de demultiplicări ale personalității, dar și o radicală transbordare la originile civilizației noastre europene. Caeiro a devenit repede «maestrul» lui Pessoa și al celorlalți din familie, un fel de străbun mitic ce păzea izvorul limbajului, într-o fază în care limbajul nu se instrumentalizase. Va fi existat oare un timp al limbajului fără atribute și fără figuri de stil «parazitare», limbaj în care metafora nu transporta decât cu mari reticente un sens spre altul, iar comparațiile din copilăria stilisticii nu viciau încă înțelesurile de bază? Nu știm. Heidegger și Pessoa își închipuie că da. Fiecare a căutat în felul său pepite și geme din acea vorbire de dinaintea «cataclismului» civilizației, ignorându-se reciproc. Cazul lui Pessoa este însă, în plus, și extrem de emoționant. Căci după ce a publicat câteva texte din primul Caeiro, doar cât să-i semnaleze apariția, a continuat într-un total anonim să elaboreze una dintre cele mai radicale acțiuni de relativizare. Și a reluat problema logosului de la misteriosul Heraclit, dar ca și cum ar fi fost doar o cercetare pentru nevoi personale, o muncă ce se identifica sincer cu anonimatul absolut.

Iar primul discipol al presocraticului Caeiro va fi un «bizantin», rafinatul Reis. Nu este o simplă imagine ieșită din condei, afirmația lui Reis: „Zei sunt zei/Fiindcă nu sunt gândiți”. Pe zei îi abordăm cu devoțiunea, nu cu logica noastră. Iar perfecțiunea e proprie zeilor doar în măsura în care ei rămân independenți de reprezentarea lor imperfectă creată de cugetul uman. Dar tot zeii se lasă frecvențați, la o adică, de fervoarea oamenilor, de impulsunile lor obscure, impulsuni și afecte tipice muritorilor, care au nevoie de zei. În comunitatea oamenilor, între *soma* și *sema*, între trup și semn s-a instaurat un divorț fatal, o limită survenită odată cu apariția gândirii speculative. Iar aici subtilul jongleur al speculațiilor care este Pessoa ne surprinde din nou, afirmându-și voința de a regresa către epoca „păgână” de dinaintea acestei diviziuni. Regresiune

dionisiacă, dar nu numai. Paradoxalul portughez urmărește totdeauna sinteze imposibile. El ar vrea să somatizeze semnele, să simtă cu conceptele simțurilor, dacă așa ceva ar putea exista, să se abandoneze în deducțiile senzațiilor.

Pessoa însuși e mai degrabă un gnostic alexandrin; Caeiro, maestrul – un dionisiac, dar numai în teorie, căci îl atrage prestanța apolinicului; iar Reis, discipolul – un apolinic cu nostalgii dionisiace. Toți consideră, și Pessoa însuși odată cu ei, că gândirea i-a viciat omului modern simțirea, și invers. Și cu toții își auscultează metodic simțirea imperfectă. Pessoa consideră că poezia ar trebui să găsească drumul direct spre sursa, spre momentul primordial, unde își are originea această imperfecțiune. S-ar reface astfel și unitatea om-natură. Nu e de mirare că unul dintre heteronimii săi afirmă, cu tot aplombul, că este primul care a „descoperit” natura, la modul intranzitiv. Iar multiplicarea lui Pessoa însuși în alte ipostaze „corporale” – vestiții heteronimi – sau în pseudonimi și semi-heteronimi, deci o fugă exponențială a persoanei, poate fi văzută ca o tentativă de colonizare a universului primordial.

Operațiunea de colonizare e urmărită metodic și pasional, iar cel care avansează pe drumul necunoscut are grijă să lase în urma lui semne cât mai încurcate. Autorul desantului e bucuros când nu mai știe nici el însuși în numele cui vorbește (unele scrisori intime către Ofelia, deci nu texte din domeniul ficțiunii, sunt semnate Álvaro de Campos). Pessoa își creează treptat un adevărat „laborator” de produs homunculi. Iar marele alchimist trudește la elaborarea unei ciudate gnoze pozitive, în care este admis și un alt Pessoa, cel agnostic. De altfel, după Renan, tocmai prin intermediul gnosticimului și al cunoașterii esoterice, biserica creștină a reușit să facă joncțiunea cu misterele antice. Iar în infinita sa capacitate de pluralitate, poetul Pessoa (care ar fi fost un dificil caz pentru Freud) depășește stadiul unor banale dedublări psihice, tentat cum este să probeze toate experiențele. El vrea să refacă armonia unei lumi în care ființa mamă este suma contradictorie a tuturor virtualităților încă nedevenite «act». Pessoa își închipuie un individ uman care și-ar putea impune să renunțe la bogăția propriei sale reflexivități pentru a o regăsi, eventual, și mai bogată, adică «îmbogățită» tocmai de abandonul senzorial care neagă reflexivitatea. E uitarea care ar vrea să se uite pe sine, într-o minte bucuroasă că și-a pierdut mințile! Oare «păgânii» erau fericiții posedați de această armonie a contrariilor? Pessoa crede că da. Dar el iubește în secret nu ipotetica sălbăticie a personajului său primitiv, ci poate doar vigoarea primitivă a unui mod de viață care s-a pierdut.

Pessoa e ca un halogen, de o mare instabilitate. Rând pe rând el apare stoic, cinic, neoplatonic sau epicureic, kantian sau idealist subiectiv. Iar de fiecare dată dezvoltă și posibilități de a fi contrariul acestor categorii. Și

tot așa, în stil, dacă îl credem marinettist sau whitmanian, simbolist sau criptic mallarméan, când nu horațian sau shakespearian, la cotitura unui vers îl vedem abordând brusc tonuri din alte epoci, intrând în pielea altor personaje literare, recognoscibile sau nu. Este un alt aspect al heteronimiei persoane. Multiplicitatea lui e și metodologică, voită, iar în această ușurință de a imita esența altora, de a-și însuși tonul intim al rostirii lor, poate fi citită și o tristețe perenă. Pessoa vrea să ne furnizeze dovada că el însuși ar fi inconsistent, că nu ar avea un stil al lui, o personalitate proprie, din moment ce îi vine atât de ușor să intre în personalitatea altora și să continue de acolo de unde ei se opriseră. În acest caz adagiul „fii plural ca universul” are alt revers: fii plural fiindcă ești și universal indistinct, ca marea inconsistență amorfă a aceluiași univers. Revelația heteronimiei se va prezenta în spiritul lui Pessoa cu acest dublu aspect euforic. Suntem și multipli dar suntem și dispersi. Suntem monade și în același timp colb stelar.

*

Puțini sunt poeții care să fi demistificat atât de metodic însuși procesul imaginației literare, continuând totuși să creadă și în virtuțile ce obligă imaginația să recurgă la „fingimento” (închipuire, simulare, ficționalizare, virtualizare etc). Tot el ne propune să ne gândim și la ceea ce nu se poate realiza prin „fingimento”, prin ficțiune, un contur al lumii pozitive alcătuit din absențe, o lume pusă sub semnul îndoielii, bântuită doar de vacuitate subiectivă. Cu Pessoa ne aflăm în plină pendulare relativă, totdeauna la limita disoluției, călare pe o ipoteză ce se poate dovedi mai tare decât o axiomă dar și mai evanescentă decât o simplă imagine poetică. Ne aflăm, cum el însuși spune, în „ficțiunile interludiului”, la mijloc de existent și inexistent, suspendați deasupra celei mai negre găuri de negativitate, sau de tristețe iremediabilă. Dar simțim în același timp și terenul, ceva mai sigur, al unei poteci ce duce deseori spre esențial. Acesta este unul dintre secretele melancoliei persoane. Ea are un caracter robust, e produsă de curiozitatea unei vaste familii. O discretă speranță intelectuală prezidează și creația celor doi „păgâni”, Caeiro și Reis, o sensibilitate afectivă extrem de reținută. Față de impetuosul Álvaro de Campos, și în comparație cu retractilul Pessoa însuși, cei doi par cu adevărat niște poeți antici, maeștri ai unei arte lapidare sculptate în spiritul celei mai riguroase sintaxe. Decorporalizarea heteronimilor este extrem de avansată. Li se acordă doar corporalitatea misiunii lor intelectuale. Pessoa reprezintă un caz de „înrdăcinare a creației în ceva anterior poeziei sau filosofiei”, spune pe drept cuvânt eseistul Edouardo Lourenço (*Pessoa – roi de notre Bavière*, p. 128), curiozitate esențială ce ne vine din faptul că suntem „confrunțați

cu datul brut al existenței”. Împinsă cât mai aproape de sursa acestei confruntări, uimirea ce continua să o scruteze trebuia să se întrupeze în cineva. Din nevoia resimțită de Pessoa de a „personaliza” această uimire se va fi născut personajul Alberto Caeiro. El a fost fixat undeva, pe scara evoluției, la limita senzațiilor primitive, acolo unde poate fi presupusă absența sentimentului. Sau acolo unde sentimentul era rudimentar, la fel ca primii germeni de gândire speculativă. Caeiro, primitiv atemporal, este și un domn demodat care se plimbă cu diligența, într-un peisaj colinar romantic-agrest; individ instruit, inclusiv instruit să uite că a primit o bună educație civilizată. Dar rămâne un pozitiv, singurul din familia Pessoa care privește partea plină a paharului; emanație a unei naturi epurate, dar și energie în permanentă afirmare.

Sigur că Pessoa se amuză explicând, în celebra scrisoare către Casais Monteiro, originea heteronimilor, apariția lui Caeiro într-o singură noapte, urmată de afirmația că principalele poeme atribuite acestei figuri tutelare au fost scrise în transă, în câteva ore, parcă sub dictare divină. Caeiro e conceput cu o minimă existență socială, tocmai fiindcă este produsul pur al unei idei, vârful piramidal al unei demonstrații. El devine punctul de concentrare de dinainte de a se fi desfăcut și răspândit nihilismul pessoan; momentul în care o anumită mitologie armonioasă încă i se mai părea posibilă. În Caeiro trebuie să se actualizeze acele potențialități pe care nașterea lui Pessoa (Fernando) le-a redus la o singură variantă – figura socială a contabilului lisboet. Dar Pessoa vede brusc în acest Caeiro un soi de rezervor de personalități potențiale, înainte ca ele să fi devenit o singură „persoană”. Iar când știm că numele propriu al familiei poetului înseamnă în limba portugheză chiar *persoană*, înțelegem mai bine că i se încredințează ficțiunii numită Caeiro misiunea de a dezvolta alte direcții de personalitate în persoana Pessoa, adică tocmai cele care și-au pierdut virtualitatea de a mai exista, în momentul când un Pessoa, Fernando, s-a născut. Dar persoana Pessoa este și masca sa proprie (fericită „mise en abîme” exploatată de poet, dacă ținem seama și de faptul că în teatrul antic o *persona* era chiar personajul de pe scenă, cu masca de teatru pe chip!). Fuga retroactivă în timp își fixează ca punct de zenit această ficțiune numită Caeiro. El devine momentul inițial al unei vaste familii potențiale, și „maestrul” tuturor celorlalte personaje care lucrează în atelierul de ficțiune sub firma Pessoa. Trebuie să ne imaginăm ușurarea cu care Pessoa însuși a primit darul acestei inspirații. La acel moment alți heteronimi și alte pseudonime deja existau printre hârtiile poetului. Inventându-l pe Caeiro, Pessoa însuși și-a adăugat timp anterior. Și a inversat radical scurgerea timpului biologic, orientându-l spre precedentă, nu spre postumitate. Un timp reversibil, mult mai prietenos decât cel postum. Iar

o asemenea călătorie îl incită extraordinar, îi dă senzația că se poate deplasa el însuși, ca o suveică, pe partea vizibilă și invizibilă a pânzei.

*

După ce fusese descoperit maestrul tuturor, era de primă urgență să se vadă evoluția, descendența celorlalți din creația maestrului. Deci Pessoa se pune pe lucru pentru a umple golurile până la acest maestru, fabricând poeme influențate de acela, pentru el, orthonimul, dar și pentru ceilalți confrăți. Compune poemele *Opiarium*, în numele lui Campos și, respectiv, *Ploaie oblică*, pentru el însuși. Ambele „datorează” câte ceva maestrului, dar filiația nu este tocmai evidentă. Iată de ce era nevoie chiar de un epigon păgân, un Caeiro horațian, de exemplu. Așa își face apariția discipolul Ricardo Reis. Pessoa procedează ca și cum un paleontolog ar închipui fosile pentru a completa un lanț evolutiv din care îi lipsesc verigi intermediare. Rămâne totuși un caz fără precedent în istoria poeziei: maestrul este dedus din ceea ce scriseseră deja discipolii, arborele genetic trebuie să-și inventeze sămânța. Acest exercițiu de arheologie ficționistă trebuie să fi fost resimțit de Pessoa ca o experiență fabuloasă, cu posibilitatea de a recupera și o oarecare naivitate (propria lui candoare, din copilărie, de pe vremea când era „copilul mamei sale”). Trebuie să recunoaștem că a încerca să cauți adolescența lui Campos (un Campos cu „coșuri pe față”!) undeva într-o perioadă când Pessoa însuși oscila între decandentismul baudelairian și simbolismul de dinaintea lui, va fi fost o experiență de diversificare dintre cele mai riscante.

Cum recuperarea se dovedește posibilă, urcarea în amonte pe firul timpului este marea îndrăzneală ce duce chiar la consolidarea lui Caeiro. Prin intermediul său, Pessoa se închipuie trăind într-un timp presocratic, ca avatar al unei presupuse primitivități. Caeiro la rândul său va fi autorul celei mai „scandaloase” creații. El va deveni cel dintâi apostol al unui nou Cristos-copil, iar acțiunea sa de „evangelizare” se va desfășura într-un timp situat cu mult înainte de creștinism. Un Crist în naturalețea copilăriei sale, dostoievskian vis al inocenței și purității, reunite în copilul etern.

*

Universul primordial al lui Fernando Pessoa, conștientizat încă din propria copilărie, când își inventa cea dintâi sub-personalitate, pe acel Chevalier de Pas, este unul al *reprezentărilor eidetice*. Lumea văzută prin ochii unui copil care nu face diferența între universul său interior volatil și lumea exterioară concretă – punct de fugă în toată creația lui Pessoa. Universul reprezentărilor eidetice este, probabil, și singura oază asupra căreia nu vin să planeze autoderiziunea, sarcasmul și permanentul

exercițiu de relativizare, cu care Pessoa își asaltează de obicei pozițiile precar ocupate, abandonate de îndată. Adulții nu-i înțeleg pe copii, repetă deseori Pessoa; la ei gândirea și simțirea nu mai coincid. Copilul etern al lui Pessoa este ființa de dinainte de marea separare, nucleul indistinct al unității existente înainte ca individul să-și asume individualismul ca „persoană”; după care urmează procesul schizofrenic al maturizării. Din această perspectivă, în „intersecționismul” inventat de Pessoa, și de asemenea în celelalte variante ale experiențelor sale estetice, putem vedea tot atâtea tentative artistice de a urca pe firul senzațiilor spre o stare de „consubstanțialitate” cu lumea natural directă. Pessoa caută în permanență experiențe intransitive și o lume ne-„falsificată” de adulți, de educație, de societate, de limitele cunoașterii sau de interdicțiile vreunei inițieri esoterice. Iată de ce Pessoa însuși afirmă că Alberto Caeiro e păgân prin „consubstanțiere”, iar natura însăși este preluată ca o credință, dar nu în sensul animist. Lucrurile sunt însă destul de complicate, și Pessoa a simțit de mai multe ori nevoia să dea explicații, să nuanțeze această stufoasă construcție de idei. Dar el folosește, pentru a defini păgânismul lui Caeiro, prin intermediul comentariului atribuit lui Campos, termenul de consubstanțiere, procedează nu în sens teologic sau mistic, ci luându-l ca pe un sinonim al acestei viziuni eidetice. Altfel spus, Campos este o „natură”, variantă a felului copilăros de a vedea naturalul. Dar nu natura opusă civilizației, ci universul eidetic opus practicii curente ce delimitează lumea închipuită de cea reală. Caeiro se crede cel dintâi descoperitor al naturii lipsite de orice atribute. Păgânismul său, în opoziție cu creștinismul, nu are deloc intenția să devină o dogmă. El este interesat doar de recuperarea stadiului plenar al simțurilor aflate în presupusa lor inocență eidetică. E un fel de stare paradisiacă necontaminată de reprezentări, de gândire speculativă sau de concepte. Iar prototipul copilului eidetic este copilul Cristos. În casa de pe colină a lui Caeiro, copilul Cristos vine doar să se refugieze, să redevină el însuși natură divină infantilă, nu să predice. Paznicul turmelor și celelalte cicluri se doresc la rândul lor o „evanghelie” care nu există decât în mod indirect, o „joacă” ce însoțește revenirea la stadiul de copil a lui Crist cel fugit de pe cruce și din Paradis. În acest sens, Dumnezeu lui Caeiro rămâne acel „hipnotizator infinit” dar absorbit complet în natură, una din stările naturale ale misterului. Căci cel al oamenilor și al creștinilor a obosit, e un zeu decrepit, poate chiar mort, cum îl anunțase Nietzsche.

Refuzul transcendenței, al oricărei dogme, este intens subliniat de „predicile” lui Caeiro, chiar caricaturizat. Dar, în persuasiunea lor, și Caeiro și Reis ajung să elaboreze, totuși, adevărate „discursuri” de metodă. Sunt metodicele dezvoltări ale unui discurs ce ne anunță că este repudiată orice metodă! Uneori tenacitatea și repetițiile lor nu sunt departe de a plictisi tocmai prin aspectul lor indirect dogmatic. În special Caeiro

refuză ideea că spiritul trebuie să structureze fenomenele sensibile; Caeiro impune un divorț absolut între obiecte și reprezentarea lor, o retragere umilitoare a spiritului reflexiv. Tot el ne dă sentimentul că ar ține ascuns în buzunar acel kantian „lucru în sine”, însă unul golit de sens, umplut doar cu existență: „Iată ce au învățat simțurile mele singure./Lucrurile nu au semnificație: ele au existență./Lucrurile sunt singurul sens ocult al lucrurilor”. Natura în sine nu este nici conceptuală nici empirică, ci doar rebarbativă la orice încercare de problematizare a ei. Nu poți locui firesc în interiorul acestei naturi decât dacă îți păstrezi reprezentarea eidetică a universului, ca în copilăria eternă a zeilor, din rândurile cărora Cristul creștinilor nu este decât unul, egalul celorlalți. La acest nivel, putem spune că universul eidetic este un fel de reverie a logicii polivalente. Caeiro se declară învins, el recunoaște că nu reușește totdeauna să „simtă” ceea ce știe că „ar trebui” să simtă. I-ar trebui, poate, furia rimbaldiană, o „deregare metodică a tuturor simțurilor”.

Pessoa afirmă peste tot că el este spontan în gândire și laborios în simțire. Această inversare de situații nu-i place, de unde și strădania lui de a ajunge la un soi de ignoranță de „a ști ce înseamnă să știi” – o automutilare. Cât este el de maestru, Caeiro bănuiește că strategiile și vicleniile lui metodologice rămân fatalmente limitate. Nu poți scăpa de reprezentările timpului sau ale spațiului, fatalmente tranzitive. Numai copilul Cristos este în contact direct și cu timpul și cu spațiul. Poetul se autodenunță de impostură în „simțire”. Dacă în mod obișnuit scriitorii suspectează cuvintele de inadecvare și infidelitate față de fluxul emoției, incapabile să redea bogăția trăirilor, sau limitate, prin chiar natura lor, iată că Pessoa deploră o altă limită. El își suspectează simțurile că ar fi parazitare de inteligență, din care pricină reconvertirea adultului la universul eidetic al copilului de odinioară este ratată. O afirmă cu tristețe și numeroase poeme semnate de Pessoa însuși. Căci ce reprezintă, din acest punct de vedere, chiar somatizarea unor personaje precum Alberto Caeiro și Ricardo Reis dacă nu un exercițiu lucid ce nu reușește să se debaraseze de propria-i luciditate? Nici unul din cei doi nu scrie, de fapt, poezia evanescentă, sau „puerilă”, care să transgreseze efectiv granițele dintre universul logicii adulte și cel eidetic. De fapt, nici nu se știe dacă așa ceva e posibil. Odată ieșit din universul său eidetic, toți adolescenții îl uită, așa cum uiți un vis. Uneori își mai amintesc de această lume poeziei, dar ei folosesc imaginile, comparațiile și deprinderile narrative ale adulților. Ajuns adult, poetul este deja un trădător al universului său eidetic, fiindcă nu-i mai rămâne decât încercarea de a-l evoca vag. Facerea, poezia însăși este o trădare, fiindcă începe prin a relativiza caracterul incognoscibil al aceluia univers. Caeiro îl instalează pe copilul Isus în casa lui, dar nu redevine el însuși copil. Nu poate. El ne explică ce minunat e să trăiești exclusiv în

„exteriorul” tău, lăsând și poezia să se înalțe, așa cum se ridică vântul, la modul „natural”, dacă se ridică. Reis, de asemenea, desfășoară un tezaur de teorii care mai de care mai seducătoare, pretinzând și el că are metode profilactice ce acționează precum „Marele Vaccin împotriva stupidității celor inteligenți” (cum îl definise Campos pe maestrul Caeiro); dar starea de grație a stadiului paradisiac infantil, spre care el de asemenea tânjește, nu-i devine nici lui accesibilă. În această privință, în familia persoană, se pare că Álvaro de Campos, heteronimul whitmanian, a fost însărcinat să teoretizeze ce înseamnă regresivitatea spre universul eidetic: „Ceea ce dobândim cu adevărat din versurile sale – scrie despre el același Caeiro – e senzația infantilă a vieții cu toată materialitatea directă a conceptelor copilăriei și cu toată spiritualitatea vitală a speranței și a creșterii, proprii inconștientului, sufletului și corpului din copilărie”. Sau, tot Campos, despre același, în deja pomenita „scrisoare”: „Ceea ce-mi place în versurile dumneavoastră nu e sistemul filosofic despre care ni se spune că am putea să-l deducem, ci sistemul filosofic pe care n-am putea să-l deducem. E prospețimea, limpiditatea, primitivismul senzațiilor. Adică tocmai absența sistemului”.

Absență de „sistem”, însă una doar relativă... Căci cel care spune „eu sunt o senzație a mea” se lasă nu doar absorbit de vacuitatea acestei senzații ci se arată preocupat și să o fixeze prin semn, prin text. Iar Pessoa e conștient de resortul aporiei, el care nu avea cum să evite contradicția fenomenologică. Caeiro și Reis pledează pentru esențial făcând, în mod deliberat, abstracție, dacă nu de existență, cel puțin de modurile specifice ale poeziei de a deveni o variantă de existență. O eticizare a senzațiilor e prezentă la amândoi, o conduită de viață exhibită polemic, dar și un risc major de obstinație vidă. Această abstractizare ar putea fi considerată la rândul ei o reducere eidetică (așa cum copilul face abstracție de limitele realului și își reprezintă fantasmalele ca fiind însuși realul, cf. dicționarului Robert). Dar rareori năvălesc în poezia celor doi chiar acele forme, esențe (< gr. „eidos”) care să redea claritatea halucinatorie a universului unui copil, sau felul în care el își reprezintă realul, fără să-l integreze psihismului. Poeții păgâni ai lui Pessoa par niște doctori metodici care disecă esențele. Husserl numea „eidetice” esențele lucrurilor, în opoziție cu existența sau cu prezența lor. Sistemele chiar și ne-„sistemizate” ale celor doi poeți păgâni reușesc doar să reconstituie cadrul unei asemenea experiențe. Nu locuiesc în lăuntru ei. Ca și cum Pessoa, devenit iremediabil matur, și-ar vedea închise îndărătul lui toate porțile prin care spera să revină efectiv și definitiv în universul eidetice sale copilăriei. Nu mai are acces spre grădina mirifică a cărei pierdere o deplânge de nenumărate ori: *O seară la Lima, Copilul mamei sale* etc., sau în atâtea poeme semnate Alexander Search. Cei doi păgâni sunt niște maturi care

știu multe despre universul pur al copilului, singurul univers ce somatizează adevărul autentic în ritmul timpului. Dar tot ei ne spun indirect că cineva care ar trăi cu adevărat în universul eidetic, nu ar putea nici să scrie poezie. În această privință, comunicarea prin intermediul semnului scris este deja o înstrăinare. Trebuie să ne imaginăm că universul eidetic neșemantizat se realizează doar prin senzații. Interiorul său a rămas definitiv incomunicabil și, în fond, indiferent la tot ceea ce se întâmplă în restul omenirii. Atingem astfel punctul maxim al negativismului persoan. Dacă sub ampla cupolă a familiei heteronimice, întreaga creație a lui Pessoa se articulează ca o tânjire după universul eidetic – o „saudade” intelectuală –, același univers își percepe limitele și riscul de autodizolvare. Avem aici, probabil, explicația cea mai plauzibilă a faptului că Pessoa nu-și putea organiza opera, nu o putea structura în vederea publicării. E o zonă de risc vecină cu renunțarea. Poate fi trăită și acceptată numai cât timp produce întrebări. Este acceptabilă numai ca amânare. În interiorul acestei nostalgii eidetice, familia persoană se simte și protejată de agresivitatea lumii, dar și exilată.

Deci trebuie să ne debarasăm cât mai mult posibil de „metafizica” cuvintelor, admitând că „există destulă metafizică în faptul de a nu te gândi la nimic”. E drept însă că activitatea cognitivă redusă astfel la stadiul unei diagrame plate este chiar moartea, experiența absolută a nimicului. La limita serenității lui Caeiro se află o totală dizolvare; el pretinde că își dorește să nu lase nici un fel de urmă pe pământ, să învețe de la păsări cum „treci” fără să lași nici un semn!

Ricardo Reis, în schimb, scrie pentru reabilitarea zeilor antici, cei care se aflau „mai aproape de originea lucrurilor” și chiar a timpurilor anterioare fiilor lui Saturn. Lui îi devine ceva mai familiar un fel de panteon eidetic. Îl vedem dojenindu-i pe adulatorii lui Cristos, zeul sosit mai recent în panteonul oamenilor. Reis nu uită că deasupra tuturor zeilor se află acel *Fatum* ce depășește până și sfera de competență a zeilor. I se supune, trebuie să i se supună și tânărul zeu creștin. Dar oare scapă de sub puterea aceluia *Fatum* copilul etern? Greu de spus. Nici cel puțin Reis, pur produs al intelectului, care a ajuns să-și transforme simțurile într-o formă de reflexivitate, nu ne poate lămuri. Și vedem treptat cum poetul se transformă într-un bufon al propriei sale rigori. Cu Reis suntem serviți în sentențe epigramatice de efect: el ne îndeamnă să admitem că totul „se imaginează”, din moment ce nu există cunoaștere obiectivă. Tot el ne sugerează și să nu ne lăsăm excesiv de impresionați de performanțele spiritului, care se împodobește cu „flori livide din abisul intern”. Cu Reis trebuie să acceptăm că o viață este suficient de „plină” chiar și numai dacă ne „închipuim” că o trăim; și să nu ne pierdem, totuși, speranța, care este „o datorie a sentimentului”! Pessoa l-a conceput ca pe un soi de loc

geometric în care „se simte și se gândește”. Plasarea lui în entitatea impersonală a lui „se” pare chiar o mică răzbunare din partea lui Pessoa, care vrea să țină la distanță un partener prea fuzional. Cu Reis al său, Pessoa simulează o iubire intelectuală posesivă, dar și absolut intangibilă. El și Reis sunt ca superbul cuplu unde fiecare dintre personaje își așază pe propriul creștet cununa de flori împletită pentru a fi dăruită celuilalt. Iubirea de sine ca dăruire! Și de asemenea: cel mai bun altruism este egoismul, mai cu seamă că el sporește efectul de contemplare! Mă împodobesc pe mine însumi ca să-ți arăt cu câtă bogăție te-aș putea împodobi, iată genul de ofrandă persoană. Religia copilăriei, și cultul vag al permanentului regres spre origini sunt socotite mai adevărate decât „religia tristă” a creștinismului. Înainte ca filosofii veacului trecut să denunțe limitele umanismului clasic, Reis fixează cadrul solitudinii ontologice în această lume primitivă brăzdată la orizont de fulgerele fatalității. Printr-o practicare sistematică a simplificării și o reducere la cogitația instinctivă, omul său se crede egalul zeilor, cu senzațiile conectate direct la univers. Individul lui Reis este un hoț al clipelor dar și un colecționar al tuturor angoaselor ce dau „splendoarea sensului nul al vieții”.

*

Păgânismul lui Reis este unul stoic, de o căutată sobrietate intelectuală. Pe linia ce coboară din Nietzsche, de obicei poezii europeni s-au conectat mai degrabă la un păgânism epicureic, cum au procedat în poezia română, aproape sincron, atât Ion Barbu din așa-numita perioadă parnasiană, cât și Lucian Blaga, în *Pașii profetului*. Barbu va simți foarte repede că această cale se înfundă. Ca dovadă, toate elementele ornamentale și vitaliste ale panteismului său dispar sau se transmit în *Joc secund* numai ca tensiune de idei. Iar Blaga renunță total la panism, nu însă și la o spiritualizare mitică a naturii, contrar lui Reis. De fiecare dată când păgânismul modern s-a lăsat tentat de conotații vitaliste, de un hybris apolinic-dionisiac, el a fuzionat cu cele mai bizare teorii ale fondului ancestral, repede instrumentalizate de politic. Atunci însă când ardoarea fenomenologică a vizat recuperarea unui adevăr pierdut, regresivitatea spre o ipotetică stare de la origini, unitară, fără pierderi, poezia și-a regăsit vibrația transcendenței, inclusiv în cazul special Pessoa, unde transcendența este o paradoxală explozie a eului.

DINU FLĂMÂND

ALBERTO CAEIRO

Paznicul turmelor

V

Există destulă metafizică în a nu te gândi la nimic.

Ce gândesc eu despre lume?

Parcă se poate ști ce gândesc eu despre lume!

Am să mă gândesc la asta dacă am să mă îmbolnăvesc.

Ce idee am eu despre lucruri?

Ce opinie despre cauze și efecte?

Ce am cugetat eu despre Dumnezeu, despre suflet

Și despre facerea lumii?

Nu știu. Mie mi se pare că a te gândi la toate acestea înseamnă

A închide ochii nu a gândi. Sau cum ar fi să trag perdelele

La fereastra mea (doar că a mea nu are perdele).

Misterul lucrurilor? Parcă s-ar putea ști ce-i misterul!

Singurul mister e că mai există unii care se gândesc la mister.

Cel care se așază la soare și-nchide ochii,

Începe să nu mai știe ce este soarele,

Și se gândește la multe lucruri pline de căldură.

Însă deschide ochii și vede soarele,

Și din acel moment nu se mai poate gândi la nimic,

Fiindcă lumina soarelui e mai valoroasă decât gândurile

Tuturor filosofilor și ale tuturor poezilor.

Lumina soarelui nu știe ce face

Iată de ce ea nu este eronată, e doar ceva obișnuit și bun.

Metafizica? Ce fel de metafizică au arborii de acolo?

Alta decât metafizica de a fi verzi și stufoși și cu ramuri

Ce dau fructe la vremea lor, dar așa ceva nu ne face să gândim,

Pe noi, cei care nu știm să fim atenți la ele.

Așadar ce altă metafizică să fie mai bună decât a lor,
 Cea de a nu ști de ce trăiesc
 Și de a nu ști nici ce înseamnă să nu știi?

„Constituția intimă a lucrurilor”...

„Sensul intim al universului”...

Toate sunt false, toate acestea nu înseamnă nimic.

Nici nu-ți vine să crezi că cineva se poate gândi la așa ceva.

E ca și cum te-ai apuca să faci tot felul de planuri și calcule

Când se anunță dimineața cu primele raze, iar pe conturul arborilor

Un aur lustral începe treptat să-și piardă întunecimea.

A te gândi la sensul intim al lucrurilor

Este ceva în plus, cum te-ai gândi la sănătate

Sau cum ai aduce un pahar de apă fântânilor.

Singurul înțeles intim al lucrurilor

E faptul că ele nu au nici un fel de înțeles intim.

Nu cred în Dumnezeu fiindcă niciodată nu l-am văzut.

Dacă ar vrea el să cred în el,

Fără îndoială că ar veni să-mi vorbească

Și ar intra la mine în casă pe ușă

Spunând, *Iată-mă!*

(Poate i se pare ridicul să audă așa ceva

Celui care, neștiind ce înseamnă să privești lucrurile,

Nu-l înțelege pe cel care despre ele vorbește

Cu felul de a vorbi deprins prin observarea atentă a lucrurilor.)

Dar dacă Dumnezeu înseamnă flori și arbori

Și munți și soare și clar de lună,

Atunci și eu cred în el,

Atunci cred și eu în fiecare clipă,

Iar viața mea toată nu-i decât omelie și liturghie,

Și comuniune prin văzul ochilor și prin auz.

Dar dacă Dumnezeu e toate acestea: arborii și florile

Și munții și clarul de lună și soarele

De ce să le numesc eu Dumnezeu?

Le spun flori și arbori și munți și soare și clar de lună;

Întrucât dacă el se face, pentru ca eu să-l văd,

Soare și clar de lună și flori și arbori și munți,
Dacă el îmi apare ca fiind arbori și munți
Și clar de lună și soare și flori,
Înseamnă că el dorește să-l cunosc în chip de
Arbori și munți și flori și clar de lună și soare.

Iată explicația faptului că ascult de el,
(Ce știu eu mai mult despre Dumnezeu
decât Dumnezeu despre el însuși?),
Ascult de voința lui trăind, spontan,
Precum cel care deschide ochii și vede,
Și îl numesc clar de lună și soare și flori și arbori și munți,
Și-l iubesc fără să mă gândesc la el,
Și îl gândesc văzând și auzind,
Și cu el drumețesc însoțindu-l clipă de clipă

VIII

Într-o amiază de primăvară târzie
Am avut un vis ca o fotografie.
L-am văzut pe Isus Cristos coborând pe pământ.

Pășea în vale pe o costișă de munte
Redevenit băiețelul
Care aleargă și sare prin iarba
Și smulge în trecere florile apoi le aruncă
Și continuă să râdă cât să fie auzit de departe.

Fugise din cer.
Devenise unul dintre ai noștri sătul să tot pozeze în
Cea de a doua persoană a trinității.
Toate cele din cer erau false, toate în dezacord
Cu florile și cu arborii și cu pietrele.
În cer trebuia să fie mereu serios
Și să redevină din când în când om
Ca să urce pe cruce, iar de fiecare dată să stea până moare
Încoronat cu o cunună de spini
Și cu picioarele străpunse de un piron cu cap teșit,
Fără să uite să-și încingă mijlocul cu o zdreanță
Ca negrii din ilustrații.
Nu i se îngăduia nici măcar să aibă un tată și-o mamă
Asemeni altor copii.

Tatăl său era două persoane –
Un bătrân numit Iosif, tâmplar de felul lui,
Care nu era tatăl lui;
Iar celălalt tată era un porumbel stupid,
Singura columbă urâtă de pe această lume
Fiindcă nici nu era din această lume și nici columbă.
Iar mama lui nu avusese drăguț înainte să-l aibă pe el.
Nu era o femeie: era o valiză
În care el venise din cer.
Și s-a dorit ca el, cel născut numai din mama lui,
Fără să fi avut un tată pe care să-l iubească cu respect,
Să predice dreptatea și bunătatea!

Într-o zi pe când Dumnezeu dormea
Iar Duhul Sfânt o luase cu zborul prin aer,
El s-a strecurat până la cutia cu miracole și a șterpelit trei.
Cu cel dintâi a făcut așa încât nimeni să nu știe că el fugise
Cu cel de al doilea se alcătui pe sine etern uman și copil.
Cu cel de al treilea fabrică un Cristos veșnic crucificat
Și îl lăsa bătut în cuie pe crucea aflată în cer
Ce servește de model celorlalte.
După care fugi spre soare
Și coborî pe cea dintâi rază ce-și făcu apariția.

El trăiește azi cu mine în satul meu.
E un copil cu răs frumos și natural.
Se șterge la nas cu mâneca de la brațul drept,
Clefăie cu picioarele prin băltoace,
Culege flori și se bucură iar apoi uită de ele.
Aruncă cu pietre după măgari,
Fură fructe de prin grădini
Și fuge smiorcăindu-se sau țipând de spaima câinilor.
Și, cum știe că lor nu le place
Și că toată lumea se distrează pe seama asta,
Fuge după fetele
Care pășesc în grupuri pe drum,
Cu ulcioarele așezate pe creștet,
Și le ridică fustele.

Pe mine m-a învățat tot ce știe.
M-a învățat să privesc lucrurile.
Mă face să văd tot ceea ce există într-o floare.

Îmi arată cât de amuzante sunt pietrele
 Atunci când oamenii le iau în palmă
 Și se uită la ele cu atenție.

Mi-l vorbește foarte de rău pe Dumnezeu.
 Zice că e un bătrân prost și bolnav,
 Care scuipe tot timpul pe jos
 Și spune măscări.

În serile de eternitate Fecioara Maria împletește șosete.
 Iar Sfântul Duh se scociorăște cu pliscul
 Coccoțându-se pe speteaza scaunelor să le găinățeze.
 Toate cele din cer sunt stupide după modelul Bisericii Catolice.
 Îmi spune că Dumnezeu nu mai înțelege nimic
 Din lucrurile pe care le-a creat –
 „Dacă e să credem că el le-a creat, ceea ce mă îndoiesc” –.
 „El spune, de exemplu, că ființele cântă gloria lui,
 Dar ființele nu cântă nimic.
 Dacă ar cânta ar fi niște cântăreți.
 Ființele doar există și atâta tot,
 Iată de ce se numesc ființe”.

După care, obosit de cât l-a bârfit pe Dumnezeu,
 Copilul Isus îmi adoarme în brațe
 Iar eu îl strâng la piept și îl duc în casă.

.....

El locuiește cu mine în casa mea de pe panta dealului.
 Este Copilul Etern, dumnezeul care lipsea.
 El este acel uman natural,
 El este divinul care surâde și se joacă.
 Iată de ce știu eu cât se poate de sigur
 Că el este adevăratul Copil Isus.

Iar copilul care e atât de uman încât e divin
 Este viața asta a mea, zi de zi, de poet,
 Eu sunt în permanență poet fiindcă el mă însoțește în permanență,
 Și fiindcă cea mai neînsemnată privire aruncată de mine în jur
 Mă umple de toate senzațiile,
 Iar cel mai imperceptibil sunet, oricare ar fi el,
 Pare să mi se adreseze mie.
 Noul Copil care locuiește acolo unde și eu locuiesc

Mă ține pe mine de o mână
Iar pe cealaltă o întinde spre toate cele ce există
Și iată cum alergăm tustrei pe drumul nostru,
Sărind în sus și cântând și râzând
Și bucurându-ne de secretul nostru comun
Care este acela că noi știm oriunde am fi
Că nu există nici un fel de mister pe lume
Și că toate au aceeași însemnătate.

Copilul Etern mă însoțește în permanență.
Direcția privirii mele e ținta degetului său arătător.
Auzul meu cu o bucuroasă atenție receptivă la toate sunetele
A devenit ghidușia lui când se joacă vâjâind în urechile mele.

Ne înțelegem foarte bine unul cu celălalt
În compania tuturor lucrurilor
Mai cu seamă că niciodată nu ne gândim unul la celălalt,
Ci trăim împreună și în doi
Potrivit unui intim acord
Ca între mâna dreaptă și mâna stângă.

La căderea serii ne jucăm cu arșice
Pe pragul din fața casei,
Serioși cum le stă bine unui dumnezeu și unui poet,
De parcă orice pietricică jucată
Ar fi întreg universul
Iar el s-ar afla într-o mare primejdie
Dacă am scăpa-o din neatenție în țărână.

După care eu îi spun numai povești cu oameni
Iar el zâmbește, cum toate sunt incredibile.
Râde pe seama regilor și pe a celor care nu sunt regi,
Se întristează când aude vorbindu-se de războaie,
Și de negoțuri, de nave
Ce devin fum în văzduhul unor mări depărtate.
Întrucât el știe că din toate acestea lipsește adevărul
Pe care-l deține o floare atunci când ea înflorește
Și care ne sosește odată cu lumina soarelui
Să facă să vălurească munții și văile
Și să facă să ne doară ochii dinaintea zidurilor date cu var.

După care el adoarme iar eu îl culc.

Îl duc pe brațele mele în casă
Și-l culc, după ce cu mare grijă l-am dezbrăcat
De parcă aş respecta un ritual foarte clar
Și cât se poate de matern până când îl văd dezbrăcat de tot.

El doarme în sufletul meu
Iar uneori visează pe timpul nopții
Și se joacă cu visele mele.
Pe unele le aşază răsturnate,
Le clădește unele peste celelalte
Și bate singur din palme
Surâzând către somnul meu.

.....

Când va fi să mor, fiule,
E bine să devin eu copil, cel mai mic.
Ia-mă atunci în brațe tu
Și du-mă în casa ta.
Dezbracă-mă de ființa mea umană și obosită
Și întinde-mă pe patul tău.
Iar apoi spune-mi povești, în cazul că mă trezesc,
Ca să pot să adorm din nou.
Și dă-mi din visele tale ca să mă joc cu ele
Până când mă voi naște într-o anumită zi
Despre care numai tu știi când anume va fi.

.....

Iată deci povestea acestui Copil Isus al meu.
Oare din ce pricină demnă de înțeleș
N-ar putea ea să fie mai adevărată
Decât tot ceea ce gândesc filosofii
Și decât tot ceea ce ne învață religiile?

XIV

Nu mă preocupă rimele. Rareori
Se întâmplă să fie la fel doi copaci, unul lângă altul.
Eu gândesc și scriu așa cum florile au culoare
Însă mai imperfect în felul meu de a mă exprima

Fiindcă îmi lipsește simplitatea divină
De a fi pe de-a-ntregul numai exteriorul meu.

Eu privesc și mă emoționez,
Mă emoționez ca apa ce curge pe un pământ în pantă
Iar poezia mea e ceva natural ca trezirea vântului...

XXXV

Clarul de lună printre sumețitele ramuri,
Toți poeții spun că el e ceva mai mult
Decât un clar de lună printre sumețitele ramuri.

Însă pentru mine, care nu știu ce gândesc,
Ceea ce este un clar de lună printre sumețitele ramuri
Dincolo de faptul că este
Clarul de lună printre sumețitele ramuri,
Este că nu e decât un
Clar de lună printre sumețitele ramuri.

În românește de DINU FLĂMÂND

la centenar

LILIANA ALEXANDRESCU

FICȚIUNEA TEATRALĂ ÎN PROZA LUI MIRCEA ELIADE

„...Limbajul nud al teatrului, limbaj care nu e virtual ci real, trebuie să ne permită, prin utilizarea magnetismului nervos al omului, să trecem dincolo de limitele obișnuite ale artei și ale cuvântului, pentru a realiza activ, adică magic, *în termeni adevărați*, un fel de creație totală, unde nu-i mai rămâne omului altceva de făcut decât să-și reia locul între vis și evenimente.”

(Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté*. În: *Le théâtre et son double*, Gallimard, Idées, 1964, p. 141)

Ați scris puțin pentru teatru. Cu aceste cuvinte își începe Claude-Henri Rocquet micul *Intermediu* din *Încercarea labirintului*. Citează apoi acea „*Iphigenie modernă*” din 1941 și piesa consacrată lui Brâncuși: *Coloana nesfârșită* publicată în 1970 (chiar dacă ar fi cunoscut alte două piese, nedefinitivate, ale lui Mircea Eliade: *1241*, despre năvălirea tătarilor, și *Oameni și pietre*, cu evocarea preistoriei într-o peșteră, amândouă concepute și redactate fragmentar în 1944, pe când se afla în Portugalia, nu și-ar fi modificat estimarea). Totuși, adaugă Rocquet, dacă judecăm după unele pasaje din *Noaptea de Sânziene* și din *Jurnal* (despre Artaud), „ați acordat o atenție deosebită reprezentării timpului în teatru: reprezentarea unui timp imaginar – mitic – în durata reală a unui spectacol”.

Da, afirmă Eliade, așa cum timpul liturgic diferă de timpul profan, timpul teatral este o „ieșire” din timpul cotidian. Timpul teatral are o altă calitate. De aceea, continuă el, îl fascinează condiția actorului, care cunoaște un fel de „transmigrație”. Să încarnezi atâtea personaje nu înseamnă, de tot atâtea ori, să te reîncarnezi? La sfârșitul vieții, „sunt sigur că actorul are o experiență umană de altă calitate decât a noastră”. Nu te

poți însă deda fără risc acestui joc de repetate reîncarnări, decât dacă are loc, dacă intervine „o anume asceză” [1].

Nu cumva actorul e un soi de șaman? întreabă Rocquet.

Șamanul în orice caz, replică prompt Eliade, e un actor, în măsura în care anumite practici ale lui sunt teatrale. În acest sens, șamanismul poate fi văzut ca o rădăcină comună a filozofiei și a artelor reprezentării. Ca ghid spiritual al comunității, șamanul trebuie să reprezinte convingător în fața ei lumea invizibilă evocată de incantațiile lui și să-și confirme, fie și prin trucuri, impactul asupra colectivității. „Spectacolul” pe care-l dă în acest scop, măștile pe care le poartă, recuzita pe care o utilizează, constituie una din sursele teatrului. Încă din tratatul despre *Șamanism și practicile arhaice ale extazului* (1968), Mircea Eliade semnalase personalitatea complexă a șamanului, „cântăreț, poet, muzicant, profet, preot și vraci”. Asemenea bardului celtic, șamanul siberian e principalul păstrător și transmițător al unei bogate literaturi eroice orale. În transmiterea ei, el își asumă bineînțeleș și o anumită funcție spectaculară, manifestând cu acest prilej o uimitoare memorie și o remarcabilă capacitate de auto-control: „Cu toate că șamanii își execută dansul lor extatic într-o iurtă înțesată de spectatori, într-un spațiu strict limitat, acoperiți cu un vestmânt pe care sunt fixate tot soiul de inele și de obiecte cântărind laolaltă peste 15 kg de fier, nimeni din asistență n-a fost vreodată atins. Și deși, în plină transă, șamanul se aruncă în toate direcțiile cu ochii închiși, el își găsește toate obiectele de care are nevoie”. [2]

Această alunecare de la ritual spre teatru o constatase Eliade, tot în spațiul asiatic, călătorind în Japonia și asistând la spectacole Nô. De pildă, în evoluția locului scenic, la început întâmplător, în aer liber, la colțul unui câmp de orez, pe stradă sau la o răspântie; mai târziu îngrădit prin patru bețe de bambus legate între ele prin frânghiile de paie; finalmente devenit o adevărată construcție, cu încăperi pentru îmbrăcarea actorilor, o scenă propriu-zisă și o punte care leagă vestiarul de scenă. Deasemenea în prezența, în templu și pe scenă, a acelor *marebito*, oaspeți supranaturali, costumați și mascați, legați de lumea zeilor și a morților, identificați nu numai în asceții rătăcitori ci și în actorii ambulănți. „Ca de obicei – conchidea Eliade în însemnările sale din martie 1959 – misterul transformării unui *ritual* într-o *operă de artă* rămâne impenetrabil. Nenumărate culturi populare – din Europa centrală și răsăriteană până în

1. Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet. Belfond, Paris, 1978, p. 121.

2. Mircea Eliade, *Le chamanisme et les pratiques archaïques de l'extase*. Payot, Paris, 1968, p. 41 (Payothèque).

Japonia – au cunoscut motivul mitico-ritual al „vizitatorilor” și uneori au elaborat scenarii dramatice în jurul acestui ceremonial. Dar numai în Japonia *marebito* au sfârșit prin a fi identificați cu actorii ambulante iar complexul ritual al „vizitei” divine a dat naștere dramei și spectacolului.”[3]

Textul la care se referă însă Claude-Henri Rocquet, numindu-l explicit pe Artaud, datează din 1969 și se referă la o notă din *Jurnalul* aceluși an, intitulată *Seminar*. Eliade relatează aici un dialog extrem de interesant avut cu studenții lui în cadrul seminarului din acea zi. Unul dintre ei, student la antropologie, care e și actor și care joacă în *Don Carlos* („după Schiller”), îi vorbește despre Antonin Artaud și îi descrie felul de a se pregăti al grupului de actori. „Cum aş putea rezuma ce mi-a spus?” exclamă Eliade impresionat. (Își va aminti însă de această conversație atunci când își va „pune în scenă” propriul lui „teatru din ficțiune” în *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald* sau *Nouăsprezece trandafiri...*). Se pare că pentru ei – actorii studenți –, teatrul, spectacolul constituia un „exercițiu spiritual”, semănând mai degrabă cu un dans extatic, controlat printr-un fel de Yoga. Scopul lor era de a ajunge, încă înainte de spectacol, la o comuniune psiho-fiziologică a întregii trupe. Dar ei nu reușeau să obțină, prin spectacol, aceeași comuniune cu publicul. Dimpotrivă, simțeau agresivitatea sălii, pentru că spectatorii reacționau instinctiv față de izolarea celor de pe scenă.

Replica lui Eliade este o incursiune într-un vast univers de referință. Începe prin a comenta pe larg formula: „Artaud a vrut să scrie un teatru care să pună capăt Teatrului.” Le vorbește de „timpul concentrat al spectacolului”: cum se iese din timpul istoric (prezentul cronologic) pentru a se pătrunde într-un alt ritm temporal. Le vorbește de *karma* în teatru: actorul se purifică atunci când încarnează și actualizează existențial atâtea tipuri umane, atâtea destine. Le vorbește de Gordon Craig și de Stanislavski, de „Teatrul solar” sau „lunar” al lui Artaud, și în cele din urmă le pune întrebarea: *ce putem face astăzi în teatru știind tot ce știm?* Discuție pasionantă – notează Eliade –, deși foarte puțini dintre ei erau familiarizați cu teatrul de avangardă. „Dar simțeam că în momentul acela nu mai participau la un exercițiu scolastic, „academic” (cum se spune aici în Statele Unite). Se simțeau implicați în ceva real, ceva viu, ceva autentic. Întrebările pe care mi le puneau despre Eugen Ionescu, de exemplu, și despre teatrul francez contemporan...” [4]

3. Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, I. Gallimard, 1973, pp. 271-272.

4. *Ibid.*, p. 566.

Regizorul și teroarea istoriei

Prietenia lui Mircea Eliade cu Eugen Ionescu a durat toată viața. Prietenia cu alți doi oameni de teatru din anii 30-40 s-a consumat odată cu perioada românească, nu numai prin plecarea lui Eliade din țară, dar și prin brutala dispariție fizică a celor doi: Haig Acterian (căzut pe frontul din Rusia în 1943) și Mihail Sebastian (victimă a unui accident de circulație în 1945). În august 1951, când reușește să-și multiplice, în Argentina, tragedia *Iphigenia*, Mircea Eliade o însoțește de un *Cuvânt de lămurire* în care prezintă această piesă de tinerețe care „plăcea atât, când a fost scrisă, prietenilor mei Haig Acterian, Mihail Sebastian, Constantin Noica și Emil Cioran. Doi dintre cei mai buni prieteni – Acterian și Mihail Sebastian – nu mai sunt printre noi. Închin lor acest text, pe care l-am iubit împreună în amurgul tinereții noastre.” [5]

Câțiva ani mai târziu, în *Noaptea de Sânziene*, atât de adânc implantată în evenimentul politic și în „teroarea istoriei” (în ciuda eforturilor disperate ale eroului principal de a ieși din Timp), Eliade va crea un personaj care va concentra în destinul lui avatarurile unui creator de teatru în acea vreme de război și, după aceea, de instalare a unui nou regim: actorul, regizorul și autorul dramatic Dan Bibicescu. În țesătura acestui mare roman de peste 700 de pagini, el apare și dispare de nenumărate ori, aducând un leit-motiv propriu, în care ambiguitățile și incertitudinile tulburi de la început se vor topi în transfigurarea finală. Deși produs al unei ficțiuni, prin unele particularități ale lui și prin peripețiile în care e implicat ne duce de multe ori cu gândul la un posibil prototip: Haig Acterian, prins *volens nolens* (ca și Mihail Sebastian) în uriașul angrenaj al istoriei contemporane.

Biografia lui Dan Bibicescu o introduce un alt personaj al romanului, care-l anunță drept „un discipol al lui Gordon Craig”. Se va revela ceva mai târziu un cunoscător entuziast al operei lui O'Neill și un pasionat adept al lui Shakespeare: „... nu citesc nici o piesă a unui debutant înainte de a mă convinge că l-a studiat și l-a asimilat pe Shakespeare.” Preocupat de problema Timpului, pentru el o piesă de teatru înseamnă „un spectacol care are loc în Timp, într-un timp concentrat în câteva destine.” Iar geniul lui Shakespeare, numai spectacolul îl revelă pe de-a-ntregul: „Textul lui Shakespeare, ca să emoționeze, trebuie *jucat*, adică înserat în Timp, în durata care curge. Spectacolul, domnilor – încheie el plimbându-se prin cameră, cu o mână în buzunarul vestonului, cu cealaltă făcând gesturi scurte, ritmice, prin aer – spectacolul este marea beatitudine supra-

5. Apud: Mircea Handoca, „Cuvânt înainte”. In: Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită*. Editura Minerva, București, 1996, p. IX.

temporală care ne este îngăduită.” [6] Din prima clipă așadar Eliade ni-l aduce în față în plină prestație oratorică și actoricească, debitând un monolog, într-un spațiu pe care-l domină fizic prin gestică.

Într-o a doua fază facem cunoștință mai ales cu *regizorul* și scenaristul Dan Bibicescu, care pentru a-și realiza viziunea scenică, rescrie eventual textul dramatic. Merge până la a compune el însuși o piesă, *Priveghiul*, atribuind-o însă unui faimos autor recent asasinat, pentru a profita de celebritatea aceluia. „I-aș fi pus-o eu în scenă – comentează el cu o anume ingenuitate – și tot eu aș fi jucat rolul principal. Din câte mi-a spus, am înțeles că problema era tocmai asta: spectacolul, autorul, Timpul...” [7] Dar de ce *Priveghiul*? îl întreabă cineva. Toate titlurile sunt camuflări, răspunde el criptic, în clasic limbaj eliadesc. Uriașa încleștare mortală în care se înfruntă diviziile blindate germane și române cu regimentele sovietice în Rusia, în țară rebeliunea legionară din ianuarie 1941, îl afectează de departe, numai în măsura în care ar putea avea pentru el consecințe profesionale și artistice. Numit director al Teatrului Național în toamna 1940, și-a pus la punct programul pentru toată stagiunea. „Acum își poate împlini visul lui: să monteze și să joace pe Shakespeare așa cum crede că trebuie jucat...”, comentează iubita lui, Cătălina. Iar prietenul Mișu Weissman, evreu, explică: „A îmbrăcat cămașa verde. Ei și, parcă numai el a îmbrăcat-o? [...] A pus cămașa verde ca să i se dea direcția Teatrului. Foarte bine că i-au dat-o lui. [...] Ai văzut ce planuri îndrăznețe are”. [8] Cât despre Bibicescu, el gândește pragmatic: „Numai de n-ar face imbecilii ăștea vreo prostie. Atunci s-ar duce dracului toate planurile.” [9] și planurile lui „se duc dracului”: la căderea guvernului legionar e destituit (după 4 luni) de la direcția Teatrului Național. (Reangajat la alt teatru, în anii următori va organiza turnee și festivaluri pentru soldații de pe front.)

Dacă până acum, în transparența personajului Bibicescu, posedat de demonul lui interior, s-ar putea întrevădea modelul Haig Acterian, de aici înainte drumurile lor diferă. Arestat în urma rebeliunii și condamnat la 12 ani închisoare, Haig cere plecarea pe front. (În *Jurnalul portughez*, Eliade notează pe 24 ianuarie 1943: „Haig a fost liberat și-și completează instrucția militară pentru a fi trimis pe front. În linia întâi...” [10] Dar acest pătimăș iubitor al anticilor și al lui Shakespeare, care voise în anii 30 să-l aducă în România pe Gordon Craig, care se zbatuse să reînnoiască arta scenică românească, nici acum în ceasul din urmă, confruntat fizic cu

6. Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*. Ioan Cușa, Paris, 1971, I, pp. 146, 147.

7. *Ibid.*, p. 244.

8. *Ibid.*, p. 350.

9. *Ibid.*, p. 356.

10. Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*. Prefață și îngrijire de ediție de Sorin Alexandrescu. Humanitas, București, 2006, I, p. 175.

teribila realitate a războiului, nu se poate împiedica să viseze la tărâmurile imateriale. Organizează în Cuban, cu soldații lui, un spectacol colectiv pe malul mării, într-un amfiteatru natural „de care și bătrânul Eschil ar fi fost mulțumit”, menționează el într-o scrisoare. E ucis în luptă în ziua de 8 august 1943. Dublul lui literar, personajul Dan Bibicescu, supraviețuiește războiului, pentru a-și împlini sub socialism destinul fictiv, cu toate semnificațiile lui morale și istorice. În final, își va răscumpăra oportunismul printr-un act de pură creație, căpătând acces la o nouă dimensiune. Dar accidentul cardiac care-l costă viața, într-un domiciliu secret, „camuflat” de gazdele lui ilegale – care-l duc pe o bancă într-un parc – în deces sub cerul liber, întâlnește peste ani căderea soldatului Haig în țărâna unui câmp rusesc – amândoi morți quasi-anonimi, „morți fără adresă”, care pentru a-și reintegra statutul civil trebuie mai întâi să fie identificați.

În România post-belică, la câteva luni după ocuparea țării de către Soviete, Dan Bibicescu, pentru a-și putea continua activitățile profesionale, se înscrie în partidul comunist. El se justifică arătându-se impresionat de nivelul teatrului sovietic, un teatru în care stă central „problema omului”, care se reîntoarce la Shakespeare dar „aduce un lucru nou: conștiința unei misiuni istorice” [11] Prin această adeziune de circumstanță la discursul oficial, exprimată automat în limba de lemn, Bibicescu încearcă să-și recapete pozițiile pierdute: „Nu-l interesează decât un singur lucru: să poată conduce un teatru. Îi e indiferent cine îi dă banii și ce politică e silit să împărtășească.”[12] Reușește să fie numit subdirector la Teatrul Național și introduce în repertoriu o mulțime de piese sovietice. Dar presiunea ideologică a regimului asupra structurilor culturale e implacabilă. Într-o revistă a partidului apare un articol în care Bibicescu este tras la răspundere pentru factura „burghezo-reacționară” a jocului actorilor. Autorul analizează „formația fascistă” a lui Bibicescu și subliniază trecerea lui pe la direcția Teatrului Național sub legionari. Ca la un semnal, toată presa comunistă, bine orchestrată, declanșează o campanie de demascare care duce la destituirea lui. Denunțat, urmărit, percheziționat, anchetat, Bibicescu intră în zona de umbră. Trăiește ascuns în casa unor prieteni și... scrie! Scrie cu înfrigurare o piesă de teatru care se petrece la Stalingrad.

Întoarcerea de la Stalingrad

Tema Stalingradului, cu ramificațiile ei mitologice, a fost o adevărată obsesie pentru Eliade. Urmărind, de la celălalt capăt al lumii, distrugerea

11. *Noaptea de Sânziene*, ed. cit., II, p. 80.

12. *Ibid.*, p. 83.

progresivă a regimentelor românești băgate în luptă, el notează în jurnal pe 29 ianuarie 1943: „Simt până la desfigurare agonia celor de la Stalingrad.” [13] „Mor ai noștri, săracii, mor cu miile...”, repetă un personaj din *Noaptea de Sânziene*. Iar după capitulare cei înfrânți intră în mit: „Era într-un sat din Moldova... Era în ianuarie 1943, după Stalingrad. Oamenii au ieșit într-o noapte, a ieșit tot satul, și au îngenunchiat în zăpadă, cu făclii și lumânări în mână, cu preotul în odăjdii în mijlocul lor, și au început să se roage. Spuneau că se întorc morții de la Stalingrad, că se întorc, regimente întregi, la casele lor, și trec pe-acolo, pe șoseaua din marginea satului...” [14] Acest mit al întoarcerii morților căzuți în bătălie, undeva departe, îl semnalase Eliade încă din 1944, în articolul *Un mit românesc al morții*, apărut în revista portugheză *Acção*: „Îmi amintesc cu emoție de ceea ce tatăl meu, ofițer în celălalt război, mi-a povestit despre peregrinările sale prin țară, imediat după încheierea păcii.” Înșirați pe cele două laturi ale drumurilor care veneau din Moldova, mulțimi de țărani așteptau, fiecare cu câte o lumânare în mână, „sosirea unui lung, tăcut și trist cortegiu de suflete” ale ostașilor căzuți și care acum, „odată războiul sfârșit”, trebuiau să se întoarcă la vetrele lor. [15] Imaginea aceasta a revenirii postume *acasă* are așadar pentru Eliade o coloratură emoțională aparte, e asociată cu mitologia lui personală, provine inițial din povestirile tatălui. Ea îl urmărește pe Eliade, care în 1953 o reia în alt context, în studiul său *Destinul culturii românești*. În 1917, notează el, după luptele sângeroase de la Mărăști și Mărășești, în care a fost decimată, printre altele, o divizie din Oltenia, satele dinapoia frontului organizaseră spontan procesiuni cu preoți, îngenunchiind pe marginea șoselelor care duceau spre Oltenia. Ei erau încredințați că soldații căzuți pe front, nespovediți și neîmpărtășiți, se întorc spre satele lor oltenești înainte de a se îndrepta spre lăcașul de veci. De aceea îi întâmpinau cu lumânări aprinse și cu rugăciuni, pentru odihna miilor de morți nevăzuți. „Am auzit – adaugă Eliade că procesiuni similare s-au făcut și în Moldova în iarna 1942-43, după ce s-a aflat de măcelul de la Stalingrad”. [16] Acesta e scenariul pe care i-l propune personajului său din roman pentru piesa lui. Bibicescu află de procesiunile din satele moldovenești și se hotărăște să compună o dramă legată de acest subiect. „E un subiect extraordinar – spune el. [...] Actual, cu rădăcinile în istorie, și având totuși o dimensiune mitică. Un mit al morții, pe jumătate păgân, în mijlocul secolului XX!” [17]

13. *Jurnalul portughez*, ed. cit., I, p. 178.

14. *Noaptea de Sânziene*, ed. cit., II, p. 39.

15. Mircea Eliade, „Un mit românesc al morții”. În: *Jurnalul portughez*, ed. cit., II, p. 378.

16. Mircea Eliade, *Împotriva deznădejdiei*. Humanitas, București, 1992, p. 174.

17. *Noaptea de Sânziene*, ed. cit., II, p. 81.

Încă o dată așadar motivul mitico-ritual al spiritelor celor dispăruți care „vizitează” lumea viilor pentru un scurt răgaz de timp, exprimând fie o cerere fie o poruncă (ce altceva face tatăl lui Hamlet?) este și în ficțiunea narativă a lui Mircea Eliade generator de spectacol. Posibila origine a teatrului în riturile funerare (în care practica măștilor aducea o atât de tulburătoare prelungire a realului în ireal, a naturalului în supranatural) îl va preocupa constant pe Eliade. Și în *Fragmentele de jurnal* dezbate această problemă în raport cu nașterea tragediei la vechii greci. Legendarul Thespis „utiliza măști albe, spectrale, pentru a-i reprezenta pe Eroi, ale căror fantome trebuiau să iasă din morminte”. [18] Ascuns, claustrat în locuința unor prieteni, eliminat din viața socială, solitarul Bibicescu își scrie „capodopera” pornind de la gradul 0. (Eliade în exil, izolat de contextul lui originar, notează în jurnal pe 9 martie 1944: „Lupt cu greu împotriva deznădejzii. Îmi răsună neconținut în cap mai multe piese de teatru...”).[19]

După o săptămână de reclusiune înfrigurată, Bibicescu simte nevoia unui public și își invită gazdele să-i asculte primele scene din piesă. Într-o scurtă introducere, anunță titlul: *Întoarcerea de la Stalingrad*, care arată de la început că piesa lui se inspiră dintr-un eveniment istoric, mai bine zis dintr-o *catastrofă* istorică recentă. „Pretind că am descoperit un mit românesc al Morții, necunoscut sau dispărut în restul Europei”, declară el, adăogând că este primul scriitor european care a îndrăznit să utilizeze un mit al morții ca subiect pentru o dramă modernă. [20] Apoi își începe lectura.

În roman, lectura aceasta, „dramatizată” de interpretarea și de sugestiile scenice ale lui Bibicescu, întreruptă de alte episoade, e fragmentată de-a lungul a peste 40 de pagini. Prinsă în țesătura narativă, piesa se construiește treptat în urzeala însăși a acestei țesături. Încercând să o izolăm din contextul romanului, constatăm că se compune din două momente „tari”, legate de: 1. destinul individual, personalizat, al unui soldat ucis în timp ce citea o scrisoare de acasă, în interiorul unui blocaus bombardat din Stalingrad; 2. destinul colectiv al convoaielor de umbre, în uniforme zdrențuite, care trec pe la marginea unui sat din Moldova, pe lângă șirurile de lumânări aprinse. În primul, în mijlocul ruinelor și al molozului, soldatul se străduie să-și citească scrisoarea, la lumina slabă a unei lanterne electrice de buzunar. Din întuneric apare o a doua luminiță: e Colonelul, care îl întreabă în repetate rânduri: *Ce s-a întâmplat aici? Unde sunt ceilalți? Nu mă auzi?* Soldatul nu-i răspunde, pentru că și el e mort. Dar el încă n-a înțeles că a murit și vrea să sfârșească de citit

18. *Fragments d'un journal*, ed.cit., I, p. 271.

19. *Jurnalul portughez*, ed. cit., p. 225.

20. *Noaptea de Sânziene*, ed. cit., II, p. 161.

scrisoarea, deși, murind, ieșise din Timp, deci nu mai putea împlini o acțiune care necesita curgerea timpului. Oprit în gestul lui final, e condamnat să citească la infinit aceeași scrisoare, fără să ajungă vreodată la ultimul cuvânt. În al doilea, la marginea unui drum din Moldova, așteaptă sătenii și preotul lor, cu lumânări în mână. O voce strigă: *Simt că se apropie! Îi văd!...* Toți își aprind lumânările și îngenunchiază în zăpadă. Pe lângă ei trec morții, târându-și picioarele, sprijinându-se în cârji sau în arme, susținându-se unii pe alții, ca și cum n-ar vedea pe nimeni. Din când în când câte o umbră, venind prea aproape de lumânări, le stinge. Și totuși lumânările acestea, ca o hartă funebră, le luminează drumul. Ei însă nu-și pot da seama că existența lor de umbre o datoresc celor vii. Atunci când lumânările încep să se stingă, ei șovăie, bâjbâie prin beznă, se clatină în bătaia viscolului.

În piesa de teatru *1241*, scrisă la Lisabona în 1944, având ca subiect năvălirea tătarilor și fuga populației în munți, Eliade recurge la același procedeu al dedublării lumii naturale prin prezențe supranaturale. Grav rănit de dușmani, Cneazul murind e asistat de umbre: nevasta lui, Ioana și doi războinici. „Dar unde sunt ceilalți?” întreabă Cneazul. „Geme câmpia de sufletele lor, sărmanii.” El pricepe atunci că se află cu toți ai săi pe alt tărâm, necunoscut: „Arată-mi drumul, Ioano, că parcă mi s-a lăsat o negură pe ochi.” [21] Această aducere a morților pe scenă, nu evocați ci *întrupăți*, în toată neputința, mizeria și decrepitudinea lor fizică, plasează demersul teatral al lui Eliade într-o discuție mai largă, legată de practica scenică, despre *spectru* ca funcție specifică în raport cu ceilalți interpreți. Confruntat cu această problemă la punerea în scenă a operei lui Ceaikovski, *Dama de pică* (după Pușkin), Meyerhold reflectează, între altele, în caietul lui de regie, la întâlnirea dintre Hamlet și fantoma tatălui. Iată cum o vede: țărnul mării. Vânt, ceață, frig. Înfășurat din cap până-n picioare într-o mare mantie neagră, Hamlet îl așteaptă pe bătrânul rege. La un moment dat, ieșind din valuri, spectrul se apropie, desprinzându-și cu greu tălpile din nisipul ud. În barbă, pe armură îngheață picăturile de apă. Tatăl ajunge pe mal. Îi e frig, e istovit. Hamlet aleargă spre el, își zmulge mantia și îl învelește cu ea, îl îmbrățișază. „Spectrul tatălui lui Hamlet e deci în stare să tremure de frig, să iubească, să respire cu greu din cauza oboselii și să-și strângă fiul în brațe.” [22] Numai astfel spectrul nu e un artificiu scenic ci un element dramatic încărcat cu un spor de tensiune, decisiv în echilibrul spectacolului.

21. *Coloana nesfârșită*, ed. cit, pp. 74-75.

22. Vsevolod Meyerhold, „La Dame de pique”. În: *Écrits sur le théâtre*. Tome III. 1930-1936. La Cité – L'Âge d'homme, Lausanne, 1980, p. 177.

Un al treilea moment important al piesei lui Bibicescu ar fi putut fi venirea Colonelului. El apare din fundul scenei, multă vreme însă statutul lui rămâne neclar: este și el un mort sau nu, face parte din convoi sau doar s-a rătăcit printre umbre? Suspansul nu se rezolvă, secvența e întreruptă, iar Bibicescu își anunță spectatorii că va citi această scenă în ședința viitoare. N-o va mai citi niciodată. Câteva zile mai târziu mărturisește unui prieten că de fapt n-a terminat încă *Întoarcerea de la Stalingrad* pentru că scrie și rescrie mereu ultimele scene, obsedat de agonia Nibelungilor: „Va fi tot atât de măreț ca și incendiul final din Nibelungi. Vor muri toți până la unul, luptându-se, arși de vii, dar vor muri în foc, cu arma în mână...” [23] Cu o febrilă trufie, declară că „a lămurit toate problemele”: a Timpului, a Morții, a Spectacolului, a Mitului, depășindu-i pe Claudel, Bernard Shaw sau O’Neill. „Numai Shakespeare mă mai poate întrece.” Ținta lui este să-i reînvețe pe contemporani să trăiască adevăratul spirit al catastrofei și să le revele emoția religioasă a crepusculului. Cu fervoare, își proclamă viziunea asupra lumii și a teatrului. Destinul e doar „un aspect dramatic al Timpului”, e de fapt „porțiunea de Timp pe care ne-o îngăduie Istoria” și în care ea își imprimă voința asupra noastră. De aceea trebuie să-i rezistăm și să ne refugiem în Spectacol, care este „Timp concentrat”, timp silit să se exprime sub formă de Destin pentru a fi exorcizat. „A exorciza Destinul, asta e funcția spectacolului. A-l sili să se manifeste *lângă tine, pe scenă*, într-un timp concentrat, și *tu să scapi*, să rămâi *spectator*, să ieși din Timp...” [24] În ciuda unei anumite distanțări ironice față de ieșirile personajului său, Eliade formulează aici, prin vocea lui, și o teorie proprie a *katharsis*-ului față în față cu „teroarea istoriei”.

Tensiunea epuizantă a activităților și a preocupărilor lui, agitația permanentă, delirul crescând al lui Bibicescu sunt însă și semne fatidice: în ajunul Crăciunului moare subit. Fiind un locatar ilegal, suspect politic, el trebuie scos pe furiș din casă și mutat într-un loc public, devenind pentru autorități un mort fără domiciliu. Fostele lui gazde (și spectatori) îl îmbracă în palton, îi pun pe cap pălăria prea largă a altcuiva, îi înfășoară fularul pe gât și, la căderea nopții, îl scot în stradă sub ninsoare, sprijinindu-l între ei ca pe un om beat. „Parcă acum Bibicescu se făcuse mai mic, picioarele i se încovoiaseră și mai mult de la genunchi, și capul îi căzuse puțin înainte, și pălăria părea neașteptat de mare, așa cum era, albă de zăpadă, aproape acoperindu-i fața.” [25] Micul convoi funerar îl duce pe Bibicescu în Grădina Icoanei, unde e pus pe o bancă. O vecină aprinde câteva lumânări și le lipește de marginea băncii. Un alt vecin, învățătorul, scoate din buzunar o foaie de hârtie pe care a scris cu litere

23. *Noaptea de Sânziene*, ed. cit., II, p. 187.

24. *Ibid.*, pp. 189-190.

25. *Ibid.*, p. 202.

mari: *Dan Bibicescu, mare scriitor român, Patria recunoscătoare. Fie-i țărâna ușoară!* I-o prinde cu un bold de palton. Apoi, făcându-și semnul crucii, pleacă toți acasă. Mortul rămâne singur, între ultimele lumânările care mai ard, cu foaia de hârtie pe piept, „ca o etichetă pe un manechin.” [26]

Ce frapează în această mizanscenă macabră este aspectul de parodie, de deriziune, de anulare a sacrului în profan. Are loc astfel o serie de mascări succesive: a mortului în viu, a omului sobru în bețiv, a cetățeanului respectabil în vagabond, a artistului pasionat în caricatură școlară... Prin bascularea în clovnesc, prin alunecarea către registrul grotesc, acest erou al lui Eliade se apropie în ultimă instanță de lumea personajelor lui Samuel Beckett și Eugen Ionescu.

Autorul și dublul său

Apărută inițial într-un volum de *Nuvele* la Madrid, în 1963, povestirea *Adio!*... este de fapt un monolog în care se înscriu mereu alte voci și alte roluri. Monologul e al autorului, profesor de istoria religiilor, legitimat ca atare în cursul narațiunii prin repetate referiri (cineva spune la un moment dat, de exemplu: „Evident, „teroaarea istoriei” e una din obsesiile profesorului. Dacă ați citit *Le mythe de l'éternel retour*...”). [27] Instalată fățiș în interiorul propriului său text, el nu proclamă dar nici nu-și ascunde identitatea nominală și profesională.

Monologul debutează cu o provocare de tip pirandellian: „Dacă mă voi hotărî vreodată să scriu o piesă de teatru iată cum aș face: Un actor apare de după cortină și, apropiindu-se de rampă, strigă: „Adio!” ... Își rotește încet privirile prin sală, ca și cum ar căuta pe cineva, și strigă a doua oară: „Adio!” ... Apoi, după o pauză lungă, apăsătoare, adaogă: „Asta era tot ce aveam să vă spun: „Adio!” ... [28] și dispăre îndărătul cortinei. Publicul va crede că asta face parte din piesă și va aștepta la început, răbdător. Dar cortina nu se va ridica. Ieșind de după ea, sau de undeva din sală, se vor manifesta rând pe rând alte personaje: primul actor, al doilea actor, o fată, un grup de spectatori, un grup de actori, directorul teatrului, autorul. Cu toate protestele publicului, cortina nu se va ridica – decât o dată, pe jumătate, pentru a cădea la loc. Voci șoptite, frânturi de text sau strigăte se vor auzi înăbușit de pe scenă. Publicului agitat i se va spune că lăsarea cortinei înainte de venirea lui corespunde *adevărului istoric*: „Dumnea-

26. *Ibid.*, p. 204.

27. Mircea Eliade, „Adio!” În: *La țigănci și alte povestiri*. Editura pentru literatură, București, 1969, p. 490.

28. *Ibid.*, p. 481.

voastră trăiți în secolul XX, exact în 1964, și *nu vă puteți întoarce înapoi în Timp*. Noi putem, pentru că suntem actori, adică participăm la mister, retrăim, condensat, întreaga istorie a religiilor. [...] Dumneavoastră nu puteți trăi *decât* în 1964...” [29] La vociferările audienței se ivesc succesiv de după perdea, în grupuri mici, actori, actrițe, figuranți, îmbrăcați în tot felul de costume, unele extravagante (au, de pildă, coifuri, dar și pistoale), compunând un soi de „tableau de la troupe”. O doamnă din rândul întâi vrea să afle măcar de ce primul actor a strigat *Adio!* de trei ori. Nimeni, nici directorul, nu știe să răspundă. „Să-l întrebăm pe autor... De ce de trei ori, domnule profesor?” Dacă bănuiam că se va ajunge aici, gândește autorul, plecam cu zece minute mai devreme.

„– Știam eu bine de ce nu voiam să scriu teatru, i-am șoptit. Eu sunt timid, nu știu să vorbesc în public... [...]

Directorul mă privea zâmbind.

– Dacă nu vrei, n-o scrie.

Am răsuflat ușurat.

– Atunci n-o mai scriu, i-am spus.” [30]

În fond, exact ca în piesa lui Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, și aici creatorul potențial al unui spectacol renunță în ultimă instanță să-și asume responsabilitatea textului dramatic. Dar pentru personajele pirandelliene, ca și pentru actorii, directorul și publicul din *Adio!*, acest text (preexistent sau în curs de a se constitui) e singura modalitate prin care se pot exprima și confrunța, singurul acces la o viață a lor. „Noi nu avem altă realitate decât iluzia”, declară unul din cele șase personaje. Realitatea voastră, spune el către directorul teatrului, se poate schimba de la o zi la alta, a noastră nu. „Ea e fixată [...] odată pentru totdeauna (teribil lucru, domnule!) o realitate imuabilă care ar trebui să vă dea fiori, vouă tuturor, atunci când vă apropiați de noi!” Așadar, prin substanța lor fictivă, personajele nu sunt supuse accidentelor timpului. Aceeași imunitate atemporală, de data asta ca interpreți ai ficțiunii, pretind a o avea actorii lui Eliade. Evenimentele din istoria religiilor pe care le vor reprezenta „s-au petrecut demult, și deci le putem juca, noi actorii între noi, pentru că suntem liberi să trăim – adică să jucăm – în orice secol, în orice epocă istorică. [...] Noi *jucăm*, deci ne putem permite să credem cu adevărat, să ne rugăm, să blestemăm.” [31]

Și într-un caz și în altul, la Pirandello sau la Eliade, „ieșirea din Timp” este o eliberare de contingente și calea spre o zonă de adevăruri și de trăiri absolute. Dar dacă în piesa lui Pirandello prezența dominantă a celor șase

29. *Ibid.*, p. 494.

30. *Ibid.*, p. 498.

31. *Ibid.*, p. 496.

personaje dezagregă în final construcția scenică prin confuzia (programatică) dintre iluzie și realitate, în povestirea lui Eliade publicul este cel care, prin aroganță, pedanterie și conformism, provoacă eșecul. Comențând acest scenariu al povestirii lui Eliade, Maria Vodă Căpușan în cartea ei *Mircea Eliade – Spectacolul magic* consideră că „el se preschimbă în negarea lui ca neputință de a da seamă, prin inexorabila limitare a vieții și prezenței omenești specifice teatrului, de absolutul sălășluind în Spectacol, situat sub semnul transcendenței și al sacrului. Scenariul mitico-ritualic eliadesc, tânjind a se depăși pe sine ca teatru magic, își descoperă propria sentință, a circumscrierii sale fatidice în însăși materia vieții de care se slujește pentru a se ostenta în fața noastră.” [32]

Sacralitatea primordială a oricărui act teatral implică însă dintru început și dublul ei profan, tumba acrobatului la picioarele Madonei, clovnul complementar sfântului, râsul ludic care echilibrează severitățile dogmei. În ambiguitățile discursului eliadesc, *rizibilul* și un anume umor acid sub zâmbetul serafic sunt deseori prezente. Și în *Adio!*, de sub imperturbabila seriozitate răzbat, ca un subtil agent corosiv, ironia și auto-ironia autorului. La adresa publicului de pildă, care pretinde că „nu-i un public de rând”, s-a pregătit, s-a documentat pentru a putea asista la piesa promisă. Cineva din sală citează doct *Crezul de la Niceea*. Altcineva, ridicându-se brusc în picioare, afirmă: „Pot să spun și eu când e și când nu e nirvana!”. „Misterul Tatălui!”, clamează un tânăr. („După voce, ca și după comportament, se vedea bine că e un intelectual”). În fine, crampornarea de cifra trei în legătură cu faimosul „adio” incipient – cifră „simbolică, teologică și sacramentală... din misterul teologiei trinitare” – este cu falsă blândețe eliminată de autor în tentativa lui de a dezarma zelul ideologic al adunării: „De data aceasta, recunosc, n-am plecat de la o idee precisă... M-am gândit așa, în general, m-am gândit că dacă eu, bunăoară, aș vrea să-mi iau rămas bun de la cineva, aș repeta de mai multe ori cuvântul *Adio!*...” Bine, dar e un simbol, strigă în cor ceilalți, cum trebuie înțeles? „Căutam cu deznădejde o interpretare...” Cu o pseudo-reverență, autorul iese din joc: „Publicul mă intimidează, spune el. Publicul savant, mai ales, publicul din zilele noastre: cunoaște atâtea lucruri, studiază, meditează.” [33] Și nu mai scrie piesa! Un bobârnac fatal anulează totul: sala, scena, cortina, publicul, actorii, directorul – autorul rămânând singur cu povestea lui.

Asemenea încercări de „deconstrucție” a spectacolului teatral și de redefinire a lui, prin despoierea de îmbâcsite convenții și simulacre, s-au produs deseori în anii 60 ai secolului trecut. Piese ca, de exemplu,

32. Maria Vodă Căpușan, *Mircea Eliade – Spectacolul magic*. Editura Litera, București, 1991, p. 139.

33. *La țigănci*, ed. cit., p. 498.

Traumdeutung. Quartetto per una voce femminile e tre voci maschili (Traumdeutung. Cuartet pentru o voce feminină și trei voci masculine) din 1964 a italianului Edoardo Sanguineti, sau *Publikumsbeschimpfung* (*Jignirea publicului*) din 1966 a germanului Peter Handke, propuneau spectatorului un alt tip de contact cu un alt tip de discurs dramatic, purificat sau radicalizat, redus la codurile lui elementare.

În *Adio!* însă mi se pare că avem de a face și cu un alt aspect, legat nu de structura textuală, ci de un nivel de adâncime, și anume nivelul *biografiei*. Faptul că autorul cutează să se integreze literal în propria lui ficțiune nu e un artificiu literar, ci un demers de altă natură. Eliade nu se lasă „furat”, „antrenat” de fluxul narațiunii sale, ci decide în mod deliberat să spună ceva, să facă o declarație, să înlătore o confuzie. Față de incapacitatea publicului de a recepta piesa lui ca pe un fapt *artistic* și nu ca pe o lecție sau ca pe un seminar de istorie, protestul nu este numai al *personajului* ci și al *persoanei* Mircea Eliade. Este relevant în acest sens textul introductiv din volumul *În curte la Dionis*, apărut în 1981, cu un *Cuvânt înainte* al autorului. „Încă din adolescență mi-a plăcut să scriu nuvele, povestiri și chiar ‚romane’ fantastice”. [34] Așa își începe Eliade rapida incursiune autobiografică în evoluția dublei lui vocații: de om de știință și de scriitor, sau, în termenii lui, de „cercetare obiectivă” și de „imaginație literară.” Din această incursiune ne interesează aici mai ales paragraful ultim, în care vorbește pe scurt de concepția lui despre proza fantastică: „Destul să amintesc că e solidară de concepția mea despre gândirea mistică și universurile imaginare pe care le fundează, universuri paralele lumii de toate zilele și care se disting în primul rând printr-o altă experiență a spațiului și timpului. Ceea ce nu înseamnă, evident, că prozele fantastice pe care le scriu sunt inspirate de cercetările mele de istorie comparată a religiilor, nici că n-ar putea fi înțelese decât de cititorii familiari cu asemenea studii. Nu-mi aduc aminte să fi folosit vreodată documentele mitologice sau semnificația lor simbolică scriind literatură. [...] Universurile paralele pe care le dezvoltă povestirea erau rodul imaginației creatoare, nu al erudiției nici al hermeneuticii pe care o stăpânea istoricul religiilor comparate.” [35] În lumina proiectată de cuvintele de mai sus asupra monologului din *Adio!*, el capătă valori în primul moment nebănuite. Separând și nuanțând fluidul comun al reflecției și trăirii sensibile care circulă prin vasele comunicante ale întregii opere, evocă o alchimie atât de subtilă încât se confundă cu însăși misterul creativității poetice.

34. Mircea Eliade, „Cuvânt înainte.” În: *În curte la Dionis*. Cartea Românească, București, 1981, p. 5.

35. *Ibid.*, pp. 9-10.

Ieronim și universurile paralele

Prototipul grecesc al lui „Ieronim”: *Hyeronimos* înseamnă „nume sacru”. Și de personajul lui Eliade se leagă o anume sacralitate: biografia lui Ieronim ar putea fi a unui bodhisattva, care veghează asupra celor din jur și îi îndrumă. Funcția lui de ghid spiritual se construiește de-a lungul a trei nuvele (ultima e de fapt un mic roman): *Uniforme de general* (1971), *Incognito la Buchenwald* (1975) și *Nouăsprezece trandafiri* (1978).

În cursul acestei „trilogii”, Ieronim evoluează de la copilul-minune pus să joace teatru, și de la adolescentul care caută costume de altădată (uniforme de general) în lăzile din pod, până la tânărul actor care, cu doi câini dresați, înveselește copiii din spitale iar ca regizor conduce un grup de teatru experimental, și în fine, în ultima lui „încarnare” din anii 60, până la mentorul și instructorul unei echipe de tineret, care în cadrul unei tabere montează și joacă mari spectacole și care-și formulează principiile într-un tratat de dramaturgie și de artă scenică. Asistăm așadar, pe de o parte, la un proces de profesionalizare a lui Ieronim, pe de alta, la maturizarea treptată a viziunii lui despre o lume în care libertatea totală înseamnă, dincolo de contingente, libertatea interioară, cucerită printr-o disciplină a facultăților de gândire și simțire.

Acest proces se desfășoară în cadrul a diverse locuri, sau decoruri, care sunt și ele produse ale vicisitudinilor istoriei, fiind marcate de război, de perioada imediat post-belică și de instaurarea noilor structuri socialiste. Pe urmele lui Ieronim pătrundem mai întâi în podul unei case bucureștene (*Uniforme de general*) care a aparținut în anii 30 generălesii Calomfir, acum văduvă, rudă de aproape a lui Ieronim. Bombardată în timpul războiului, casa a fost grav avariata, dar în ea mai subsistă câteva încăperi, podul și dedesubtul lui salonul, cu vechi mobile de stil și cu imensa oglindă acoperită de o perdea. (Dubletul oglindă / perdea și conotațiile lui de magie activă revine la Eliade cu atribuțiile lui contrastante: perdeaua suprimă spațiul făcându-l invizibil, oglinda îl amplifică, repetându-l în toată adâncimea lui). În fața acestei oglinzi, dezvelite de generăleasă, se va produce micul Ieronim de la vârsta de 6 ani, în prezența întregii familii – public fantomatic reflectat, cu actor cu tot, în apele oglinzii.

În faza următoare (*Incognito la Buchenwald*), ne strecurăm împreună cu Ieronim și grupul lui în aceeași casă, acum însă aproape o ruină: tavane crăpate, uși blocate cu scânduri bătute în cuie, zugrăveala de pe pereți jupuită și cârpită cu cartoane, resturi de mobile arzând în cămin. (Casa va fi dealfel în final dărâmată pentru a face loc unui imobil de 12 etaje). În acest interior precar își ține regulat repetițiile trupa de tineri a lui Ieronim, încercând să găsească noi sensuri ale spectacolului, radicalizându-i imaginarul, plasându-l într-o situație-limită: un lagăr de concentrare și de exterminare, „să-i spunem Buchenwald”. Astfel Buchenwald devine un

suprem model tragic: „Oricare dintre noi, *astăzi*, înțelegem esența și mesajul Buchenwaldului.” [36] (În acei ani, în Polonia, la Wrocław, o mână de actori, adunați laolaltă în teatrul-laborator al lui Jerzy Grotowski, căuta într-o mică sală austeră soluții și limbaje dramatice diferite de discursul oficial și creea imaginea arhetipală a „teatrului sărac”...).

În 1966 (an în care au loc evenimentele majore din romanul *Nouăsprezece trandafiri*), suntem transportați în cu totul altă ambianță. Activitățile artistice și pedagogice ale lui Ieronim s-au deplasat într-un teritoriu neutru și comunitar, desprins de orice conotație personală: o tabără de tineret (totodată centru sportiv), situată undeva în provincie, într-o zonă de munte, pe terenurile vaste ale unei foste fabrici, în halele și magaziile parțial reclădite după un incendiu. Aici se desfășoară cele mai îndrăznețe experimente teatrale ale trupei lui Ieronim, marile ei ritualuri colective dedicate memoriei istorice, cu texte, dansuri, cântece și pantomime. Bineînțeles că o asemenea inițiativă artistică neconformistă – autorizată și pentru că e marginală, departe de capitală – este supravegheată și infiltrată de securitate, Ieronim și trupa lui fiind prin definiție suspecti, iar aprobarea sau interzicerea activităților lor depinzând de capriciul vreunui secretar de partid local și mai ales de interesele unuia sau altuia din grupurile rivale de la putere.

Din nou „teroarea istoriei” este perspectiva în care Eliade își plasează eroul. Încă de timpuriu, cu fiecare respirație, cu fiecare gest, Ieronim se înscrie în această perspectivă. Așa se manifestă și vocația lui actoricească, concepția lui despre teatru: „Cât timp ne vom putea costuma și vom putea juca, suntem salvați! [...] Eu însumi sunt produsul teroarei... Și atunci mă apăr cum pot, mă apăr *jucând teatrul*, transformând obsesia și nenorocul în spectacol...” [37] În a doua jumătate a secolului XX, afirmă el, funcția spectacolului, prin asumarea totală a tragediei din ficțiune, este de a ne face să ne distanțăm de amenințarea imediată și de frică, dându-ne o imunitate interioară față de catastrofele Istoriei și deci forța de a le rezista. Spectacolul devine astfel, în viziunea lui Ieronim, un loc privilegiat de exorcizare: „Poți ieși dintr-o dramă și poți trece în alta. Sau poți ieși chiar din spectacol...” [38] (De pe poziții teoretice diferite, Brecht, prin faimosul lui *Verfremdungseffekt*, „efect de distanțare”, nu-și propunea și el, în ultimă instanță, mobilizarea energiilor publicului, pentru a-l face să reflecteze *activ* asupra propriei istorii?). În practica scenică, Ieronim va încerca de asemenea să dea un sens actual și local, un sens cu implicații imediate pentru spectatorii săi („la Teatrul experimental, la teatrul *nostru*...”), unui mare text clasic cum e *Hamlet*, jucându-l într-unul din costumele găsite în pod: „Eu voi interpreta pe tatăl lui Hamlet, și cum aș putea exprima mai clar condiția

36. Mircea Eliade, „Incognito la Buchenwald”. În: *În curte la Dionis*, ed. cit., p. 467.

37. Mircea Eliade, „Uniforme de general”. În: *În curte la Dionis*, ed. cit., pp. 434-435.

38. *Ibid.*, p. 416.

de fantomă decât îmbrăcând această uniformă de general român, uniforma unui erou din primul război mondial? [...] Pur și simplu pentru că nu seamănă cu ce s-a făcut până acum? Dar o uniformă de general român ne spune mai direct decât orice alt costum baroc, costum așa-zis de principe dintr-o Danemarcă fictivă, ne spune că e vorba de un mort, mai precis de *moarte*, de ceva care a fost și nu mai poate fi; care a fost și nu mai poate fi pentru că a intervenit *tragedia...*” [39]

În ultima etapă a parcursului său teatral, Ieronim se stabilește cu grupul lui undeva la munte. Aici vor avea loc, în sală și sub cerul liber, spectacole rituale care vor ilustra într-o optică originală „modul de a fi al evenimentelor și totodată structura istoriografiei”. [40] În această epocă în care se vorbește atât de mult despre „rolul personalității în istorie”, Eliade le sugerează malițios personajelor lui, ca temă de spectacol, „Rolul câtorva animale în istoria universală”, pretextul fiind expresia lui Hegel (alt nume des citat, cu restricțiile de rigoare, în hagiografia marxistă a vremii): „Prin Napoleon, Spiritul universal a intrat călare în Istorie”. [41] În cursul acestui montaj de texte, pantomime, coruri, cântece și dansuri, are loc și un dialog între Hegel și istoriografii contemporani. Pornind de la ideea că Omul și Cosmosul au mai multe dimensiuni (în universurile paralele), spectacolul tinde în totalitatea lui către evadarea din timp și spațiu pentru a ajunge la „libertatea absolută”. Prin descifrarea și revelarea semnificațiilor simbolice, el se constituie ca instrument de iluminare a publicului, propunând o „tehnică a mântuirii”. [42]

Aici însă, în Tabăra de la Bolovani, pe lângă pregătirea reprezentațiilor are loc și o intensă activitate pedagogică. „Marele secret al tuturor tehnicilor fiziologice și spirituale – declară un inițiat – este *anamneza*.” [43] Pornind de la această memorie supra-temporală, mijloacele dramatice: recitări, atitudini, cântece, meditații, etc. devin de fapt *tehnici de evadare*. [44] Iată-ne din nou ajunși la una din preocupările recurente ale lui Eliade: *evadarea*, salvarea individului din timp, din spațiu, din istorie, preocupare tipică pentru epocile de constrângere, în context totalitar.

Atmosfera de reculegere și totodată de creativitate efervescentă, de disciplină și de imaginație, din tabăra lui Ieronim stârnește însă și alte asociații. Clădirile răspândite pe un teren deschis, într-o ambianță semi-rurală, cu hangare destinate antrenamentului corporal și vocal, repetițiilor sau reprezentațiilor cu public, dormitoarele și sălile pentru decor și recuzită,

39. *Ibid.*, p. 429.

40. Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*. Roman. Editura Românul, București, 1991, p. 70.

41. *Ibid.*, p. 66.

42. *Ibid.*, p. 88.

43. *Ibid.*, p. 75.

44. *Ibid.*, p. 171.

un anume aer de comunitate de lucru laic-monahală, te duc cu gândul la un alt prototip de teatru-laborator, inițiat în anii 60 dar care durează până astăzi: celebrul Odin Teatret, din Holstebro (Danemarca), condus de o mare personalitate charismatică: Eugenio Barba. Între istoricul religiilor și omul de teatru există o relație de substanță, la nivelul unei viziuni comune. Pentru Barba și cercetările lui de antropologie teatrală și de ritualitate a spectacolului, opera lui Mircea Eliade a fost un fecund izvor de inspirație. Într-o scrisoare din 1981, referindu-se la Eliade, Eugenio Barba exclamă: „Combien ses livres m’ont fait rêver...”

Portret al prozatorului ca dramaturg

Viața e ca un labirint, a repetat deseori Eliade. Ați găsit cumva sensul acestui labirint ? îl întreabă Claude-Henri Rocquet la capătul lungului dialog parcurs împreună. Uneori, răspunde Eliade, da, am avut impresia că am prins firul călăuzitor spre centru, alteori nu. Dar se mai întâmplă și să ieși dintr-un labirint ca să te trezești în altul. În această căutare a sensului mi s-a părut din când în când că mă recunosc. Pentru a-mi judeca însă opera, cineva trebuie să-mi considere cărțile în totalitatea lor: „N-am scris nicio carte care să mă reprezinte integral”. [45] Deci totul rămâne deschis, totul poate fi reluat, totul poate fi regăsit. Această întretăiere mereu posibilă de labirinturi mi se pare semnificativă pentru coerența vizibilă și invizibilă a operei lui Mircea Eliade în ansamblul ei. Prin misterioase supape, în lungul și în laturile ei circulă o substanță comună, prelungită până la acele universuri paralele, „tărâmurile de dincolo” din unele basme românești (cum ar fi *Tinerete fără bătrânețe*) în care domnesc o altă durată, o altă spațialitate, o altă lumină.

În acest impuls proteic, tentația teatrului e mereu prezentă. În *Jurnalul portughez* de pildă Eliade notează în 14 aprilie 1943: „Mă deștept din somn pe la 3 noaptea și, în ceasul de insomnie care a urmat, „văd” o piesă de teatru admirabilă. Din nefericire, n-am terminat încă micul meu volum de filozofie, *Comentariile*, așa că nu mă pot apuca s-o scriu.” [46] Dar... „e amuzant că mă pasionează teatrul...” (6 martie 1944). [47]

Treizeci de ani mai târziu, într-o altă etapă a vieții și a carierei lui, pe o altă filă de jurnal, în ziua de 23 martie 1974, Eliade nuanțează cu o oarecare detașare această relație a lui cu arta dramatică: „Mi se pare ciudat, pentru cineva care nu-și simte chiar o vocație de dramaturg – cu excepția *Iphigeniei*, dar e o operă de tinerete – că nu am ezitat să mă ocup de probleme de teatru în trei din nuvelele mele: *Adio!*, *Uniforme de general* și *Incognito la Buchenwald*. Dar este mereu vorba de a reconsidera spectacolul

45. *L'épreuve du labyrinthe*, ed. cit., p. 213.

46. *Jurnalul portughez*, ed. cit., I, p.186.

47. *Ibid.*, p. 225.

dramatic, cu toate că nu precizez niciodată în ce constă de fapt această reconsiderare.” [48]

Să-l ascultăm acum pe un alter-ego fictiv al lui Eliade (care îi împrumută și detalii biografice personale: prietenia cu Mihail Sebastian și Camil Petrescu!), figură centrală în *Nouăsprezece trandafiri*: celebrul romancier Anghel D. Pandele, zis și A.D.P. „Eu nu sunt autor dramatic”, protestează el la început. Singura piesă pe care a scris-o în viața lui, *Orfeu și Euridice*, e calificată de el însuși drept „o piesă proastă, prețioasă și artificială” [49] și nu s-a jucat niciodată. Totuși Pandele, prozator impenitent, se apucă în anii 60 ai secolului trecut să scrie teatru, pregătind un volum de patru piese, precedate de o *Introducere la o dramaturgie posibilă* (în care își asumă de fapt un text al lui Ieronim). Publicul „trebuie șocat, speriat, indignat”, spune el programatic, prin dialoguri „provocator extravagante”, piesele lui înscriindu-se astfel „în prelungirea teatrului zis al absurdului”, continuându-i pe Eugen Ionescu și pe Beckett. [50] Secretarul scriitorului, Eusebiu, narator al peripețiilor din roman, se întreabă îngrijorat dacă A.D.P. „nu-și face iluzii crezând că e înzestrat pentru teatru” și i se pare vulnerabil față de critici mai ales prin ceea ce el „socotea probabil drept marea lui contribuție la arta dramatică: inovațiile, oarecum artificiale, epigonice, amintind experiențele primilor sur-realiști.” [51] Contrar acestor temeri, A.D.P., dublul din oglindă al lui Eliade, e în cele din urmă consacrat în ficțiune ca „mare autor dramatic”, iar negația sa inițială reflectă ceva din gestul ludic al lui Magritte pictând o pipă și scriind dedesubt: „Ceci n'est pas une pipe.”

În realitate, atunci când Eliade însuși scrie teatru (*Coloana nesfârșită*, dedicată lui Brâncuși, în 1970), rezultatul are prea puțin de a face cu „anti-piesele” lui Eugen Ionescu. Chiar referirea la cel din urmă capătă un alt sens sub pana lui Eliade. În 3 februarie 1960 scrie în *Jurnal*: „Cred că după Eugen Ionescu, teatrul va trebui să devină shakespearian, să folosească evenimentele istorice drept pretexte dramatice – și să regăsească, în același timp, limba poetică a lui Shakespeare.” [52] (Titlurile a două din piesele propuse de A.D.P. sunt: *Războiul Troiei* și *La început a fost sfârșitul*). Dar utilizarea evenimentelor din trecut nu înseamnă, în optica eliadescă, actualizarea lor, abordarea și judecarea lor prin conștiința „istoricistă” a omului de astăzi, prin opțiunile lui morale și politice. Dimpotrivă, personajele istorice ar fi înfățișate „așa cum trăiau ele în mitologiile contemporane, cum le găsim uneori, de exemplu, în legende și balade. Aceste moduri existențiale nu sunt complet depășite de omul modern. Ele reapar sporadic în vise sau în viața imaginară.” O asemenea prezentare

48. Mircea Eliade, *Fragments d'un journal II*. 1970-1978. Gallimard, 1981, p. 178.

49. *Nouăsprezece trandafiri*, ed. cit., p. 19.

50. *Ibid.*, pp. 107-108.

51. *Ibid.*, p. 105.

52. *Fragments d'un journal*, I, ed. cit., p. 322.

dramatică ar fi mai adevărată în esența ei decât orice istorie sau psihologie, cu condiția însă (repetă el) „de a regăsi limbajul poetic de care omului modern îi este atât de rușine.” Avem deci din nou în față o variantă a „ieșirii din Timp”, a opunerii la presiunea Istoriei. În acest sens își dorește Eliade să asiste cândva la o piesă în care personaje ca Stalin sau Churchill s-ar comporta ca în visele sau coșmarurile contemporanilor lor, a căror viață a fost total modificată de existența și de acțiunile celor doi potențați.

Peste ani și ani, dorința avea să-i fie împlinită, chiar dacă nu exact așa cum și-o imaginase: așezat într-un fotoliu, într-o sală, în mijlocul unui public, în fața unei scene. În acest caz nu va fi vorba de un spectacol încarnat *hic et nunc*, ci de unul retrăit *a posteriori* prin medierea unor texte. Pe data de 23 martie 1974, Eliade relatează în **Jurnal** conversația cu o studentă de a lui: „Cum vorbeam despre transmutarea timpului și spațiului în spectacolul dramatic, ea m-a întrebat dacă am asistat vreodată la o reprezentație a lui Robert Wilson. I-am răspuns că nu.” [53] Câteva zile mai târziu, îi cad sub ochi din întâmplare diferite articole și recenzii care se ocupau de cel mai recent spectacol al lui Robert Wilson: *The Life and Times of Joseph Stalin*, prezentat la New York în decembrie 1973. Frapat de coincidență, Eliade își copiază în jurnal mari pasaje din recenzii, care discută mai ales problema timpului *dilatat* („expanded”) din concepția lui Wilson. *The Life and Times of Joseph Stalin* fusese realizat de regizorul american cu un grup de actori tineri de la Byrd Hoffman School of Byrds, pe texte scrise de el în colaborare cu încă trei autori, pe muzică compusă special (Alan Lloyd, etc.) și jucat în 1973 la Copenhaga, New York și Sao Paulo. Într-un stil minimalist și totodată de un baroc post-modern, propriu lui Bob Wilson, această mare frescă dramatică dura 12 până la 14 ore (de la ora 7 seara până la 7 sau până la 9 dimineața), având 6 antracte. Spectatorii puteau să iasă din sală în foaier și să se destindă, să mănânce, să discute oridecâteori voiau. „Această odihnă părea a scurta durata”, remarcă Frédéric Maurin în cartea dedicată lui Bob Wilson, nu numai prin absența efectivă din sală ci și prin faptul că „deplasarea procură o schimbare, o distracție, o regenerare care au valoare de scurtare”. [54] Wilson participa la spectacol și ca actor, interpretând pe unul din diferiții Stalini, într-o proliferare de personaje tipică pentru efectele wilsoniene terifice sau macabre, de thriller.

Ce-l interesează pe Eliade este mai ales concepția regizorului despre *timpul* spectacolului, care înseamnă ieșirea din timpul cotidian și supunerea la alte coordonate temporale, cu alt tempo și altă concentrare. În loc să încerce să condenseze durata ca în teatrul tradițional (european), Bob Wilson o amplifică, o dilată, o introduce într-o perspectivă de tip extrem-

53. *Fragments d'un journal II*, ed. cit., pp. 178-179.

54. Frédéric Maurin, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Actes Sud, 1998, p. 199 (Le Temps du Théâtre).

oriental (ca în Teatrul Nô, de pildă). Mișcarea scenică devine o suită de secvențe alunecând dintr-una într-alta, în dinamica rarefiată a unui slow-motion care pas cu pas o analizează și, insensibil, o transportă spre efecte dramatice de o fascinantă grandoare.

Întorcându-se la propriile lui spectacole imagine din nuvele, Eliade ajunge la concluzia că „secretul punerii în scenă constă în procedeele utilizate pentru a-i proiecta și pe actori și pe spectatori într-un spațiu-timp inaccesibil experienței de toate zilele.” [55] Desigur că dacă Eliade, sau unul din eroii lui fictivi, Dan Bibicescu sau Ieronim, ar fi asistat la o reprezentare a lui Robert Wilson, s-ar fi regăsit în starea de intensă participare, de transă, provocată de acest *rallentando*, de această plutire onirică. Dar să ne amintim și de vorbele actorului din *Adio!* care, la un moment dat, iese în fața cortinei închise și se adresează publicului: „Cum trece timpul, aici la dumneavoastră! Parcă zboară...” [56] Preocupați de propriile lor acțiuni, „monoloage rostite aproape în șoaptă, dialoguri imperceptibile” îndărătul cortinei, actorii nu se lasă intimidați de cerințele publicului: „Răspundem când credem noi de cuviință. Avem timp. Vă repet: în aparență, spectacolul trebuie să se încheie la unsprezece și treizeci și cinci – dar în realitate, *avem timp*. Nu ne grăbim...”

În loc de epilog: fragmente dintr-un schimb epistolar cu Eugenio Barba

Amsterdam, 2 iulie 1981

Dragă Eugenio,

În primul rând, îți mulțumesc pentru timpul petrecut la Holstebro, tot ce am văzut acolo m-a interesat în cel mai înalt grad și n-a făcut decât să-mi confirme așteptările...

Odin Teatret, 16 iulie 1981

Dragă Liliana,

...Scriindu-ți adresa din Paris, citesc: c/o Mircea Eliade. E vorba de scriitorul și istoricul religiilor? Cât m-au făcut să visez cărțile lui...

Amsterdam, 14 aprilie 2007

Dragă Eugenio,

Anul ăsta se comemorează centenarul lui Mircea Eliade (s-a născut în 1907)... În câteva nuvele și romane s-a preocupat mult de spectacol ca

55. *Fragments d'un journal II*, ed. cit., p. 180.

56. *La țigănci*, ed. cit., pp. 482-483.

soluție la „teroarea istoriei”, de timpul teatral / timpul sacru, de teatrul experimental, etc. În micul roman *Nouăsprezece trandafiri* (1978) a imaginat un fel de teatru-laborator, plasat în România de atunci, care m-a făcut să mă gândesc la vizita mea la Holstebro în iunie 1981. Am avut după aceea un schimb de scrisori, și într-una din ele mi-ai scris cu privire la Mircea Eliade: „Cât m-au făcut să visez cărțile lui...”

În articolul pe care-l scriu acum vorbesc despre „modelul Holstebro” și citez fraza ta în partea finală: fraza unui om de teatru despre istoricul religiilor. Întrebarea mea este: care sunt cărțile la care te-ai gândit, care te-au făcut să visezi? Ți-ar face plăcere să adaogi câteva cuvinte despre raporturile tale cu opera lui Eliade? O reflecție, un comentariu?...

Odin Teatret, 22 aprilie 2007

Dragă Liliana,

...Scrisoarea ta m-a trimis îndărăt la primele mele timpuri ca emigrant. Aveam 18 ani și lucram ca sudor în Norvegia, era în 1954... Ca să mă orientez în șocul cultural care era contactul cu cultura norvegiană pentru un tânăr italian din Italia de Sud, citeam cărți de antropologie și de istoria religiilor, cele două domenii care explică și prezintă diversitatea modurilor de a trăi și de a imagina cealaltă realitate, care dă sens existenței. Așa mi-au căzut în mână cărțile lui Mircea Eliade. Erau în franțuzește, publicate de Payot, îmi aduc bine aminte, pentru că nu vorbeam încă norvegiana, așa că *Le mythe de l'éternel retour*, *Techniques du yoga*, tratatul de istoria religiilor m-au hrănit și au format felul meu de a percepe diferitele aspecte ale realității și de a mi le descrie mie însumi.

Grotowski și cu mine vorbeam deseori despre Eliade pe vremea când eram la Opole în Polonia, nu-l puteam însă cita în articolele mele despre Grotowski, pentru că Eliade nu era bine văzut de regim.

Dar el dialoga cu acea parte care trăiește în exil în noi înșine.

Toate citatele provenite din texte în limba franceză au fost traduse în limba română de autoarea articolului.

Amsterdam, aprilie 2007

LILIANA ALEXANDRESCU

(Liliana Alexandrescu este eseist, teatrolog și regizor la Amsterdam)

proză de DAMIAN NECULA

SCRIBUL

(*Omul fără vârstă*)

Ceea ce urmează nu e neapărat literatură decât în măsura în care atinge sufletul (dar ce altceva e literatura decât o scriere, o construcție de cuvinte menită să atingă sufletele ?!). Până la un punct și din punctul nostru de vedere, mai curând un raport. O dare de seamă. Consemnarea unei bizarerii. Mai precis, consemnarea declarațiilor cuiva, a căror simplă prezență obiectivă – jenantă pentru poliția noastră și pentru polițiile întregii lumi, dar pe care nimeni n-a putut și n-o poate nega – pe deasupra amintirilor noastre subiective și care ar putea fi, la o adică, doar rezultatul unei halucinații colective, atestă existența *Scribului* – cum el însuși pare a-și fi amintit că fusese numit cândva –, în ciuda faptului că personajul în cauză a dispărut aproape la fel de misterios cum apăruse.

Asta fiindcă e vorba de *cineva* care oficial și administrativ nici nu există, căci nu are nici un fel de acte, legale ori ilegale, nu are domiciliu și nu posedă nimic. Absolut nimic. Cineva care, în aparență și în orice caz pentru moment, nu are trecut, nu-și cunoaște ereditatea, vrem să zicem : părinții, bunicii, străbunicii, ș.a.m.d., ce mai ?..., și nici urmașii : copiii, nepoții, ș.a.m.d. – dacă i-o fi avut –, și, mai ales, cel puțin la începutul contactului nostru, nu părea să aibă nici o idee despre trecut, prezent și, în nici un caz, despre viitor. Cineva ce părea – din nou același *pare, părea*, expresie a nedumeririi noastre – a se fi născut din el însuși (aberație și imposibilitate a existenței !) și deja bătrân.

Extrem de bătrân, ce să mai vorbim ?... Căci la început, în primele momente, nici nu fusesem siguri că arătarea ar fi putut avea vreo legătură cu specia umană.

De aceea am și alertat, de-a valma și oarecum în panică, tot ce putea fi alertat și-și putea da cu părerea: patrimoniul și monumentele istorice, comisiile de arheologi, antropologi, botaniști și zoologi – cu criminologii veneam noi de acasă –, comitetele pentru drepturile omului și cele pentru protecția animalelor și, nu în ultimul rând, reprezentanții ecologiștilor, care, nu-i așa, trebuie să fie mereu pe fază. În fine, televiziunea și radiourile, ca întotdeauna, s-au alertat singure.

Când a fost descoperit, mă rog, mai întâi mirosit, adulmecat – căci, datorită aparenței arătării în chestiune, apropierea s-a făcut cu încetul,

gradual și, conform manualelor noastre de tactică și strategie, mai curând prin multiple manevre de învăluire – și până la urmă chiar zărit, mă rog, luat în seamă pentru prima dată de colegul nostru polițist – om serios cu familie și copii, un polonez solid și așezat, cu state vechi de serviciu, care văzuse multe la viața lui și nu s-ar fi putut nici măcar bănuși că s-ar putea lăsa impresionat de cine știe ce himere –, nu păruse decât un obiect. Ceva. Nu se știe bine ce. Un fel de plantă, ce părea foarte bine aclimatizată acolo unde se afla și foarte la locul ei. Numai puțin ferită în marginea drumului și în grădina fără de sfârșit a uitării și nedumeririi noastre a tuturor și a lumii întregi. Doar puțin animat, clătinat-tremurat, în peisajul care, altfel, îi venea ca o mănășă. Astfel încât colegul nostru – polonezul care nu visa decât momentul retragerii meritate la pensie, până la care nici nu mai avea mult, și la liniștea fără sfârșit a pădurilor canadiene, unde avea de gând să se aciuiască negreșit și fără prea multă întârziere – a suspectat o boare de vânt.

Da', nu era nici un vânt... Nici o boare...

În după-amiaza fierbinte de vară, băgase el de seamă, nimic altceva decât căldură înăbușitoare, molatică și moleșitoare.

Un infinitesimal cutremur de pământ?... Aiurea, că nici un cutremur nu fusese înregistrat de stațiunea seismologică pe care o contactase telefonic fără ezitare.

Crezuse că are în față mai curând o fosilă. Vegetală și animală la un loc. Un animal preistoric ridicat în două picioare – dacă picioarele puteau fi numite cioturile subțiratic pe care era proptit – și proptit în coadă – dacă coadă putea fi numită liana înfoiată sau odgonul răsucit și încâlcit ca după trecerea prin iureșul cicloanelor și tornadelor timpurilor trecute.

După spusele polonezului, fusese observat de mai multă vreme, dar lăsat, fără prea multă mirare, în plata domnului, ca pe încă o bizarerie a naturii și încă o treabă în care poliția nu avea de ce să își bage nasul.

Mirarea venise doar în ziua în care mișcarea, în fine, înaintarea aceea extrem de lentă, putuse fi observată și ea.

Căci până la urmă înaintare trebuie că fusese.

Și, de fapt, nu atât mișcarea, pentru că aceasta putea fi închipuită, ci, mai cu seamă, sunetul.

Da-da, sunetul. Vorbirea-rostirea, greu decelabilă, căci urcând către urechile neîncrezătoare ale polonezului, îndepărtată și cu vuiet poticnit, ca din cavernele unor vremi de demult, exact în momentul în care, și el chinuit ca tot omul constrâns de meserie să bată drumurile pe o asemenea fierbințeală, voise să-și elimine surplusul ce nu-i ieșise prin piele evaporându-se de la sine în toropeala după-amiezei, descheindu-și cu dificultate uniforma care numai pentru asta nu fusese gândită – după ce mai întâi alesese un loc mai cu fereală, așa ca să nu poată fi văzut și reperat de oricine – și, prinzând ca într-o cătușă – vrem să zicem : hotărât și sigur, cum

numai un polițist încercat știe să o facă –, dar, totuși, și cu oarece atenție delicată – pentru că, nu se știe și, mai ales, nimeni nu crede, dar chiar și polițiștii sunt capabili de astfel de stări de gingășie câteodată și mai cu seamă când duritatea meseriei le oferă răgazul –, obiectul chinului de-o viață și-al ușurării personale, extrăgându-l din adâncuri – trezindu-l adică din somnul căruia, de la o vreme și cu apropierea pensiei, îi părea omului nostru definitiv dedicat – și, exact în momentul când tocmai prinsese ținta în vizor, pe care oarecum înciudat voia să-și lanseze stropii nestăpâniți – mai mult aburi sub presiune în căldura aceea siropoasă decât altceva – auzise ceva ce-l făcuse să-și devieze tirul în ultima secundă. Ceva ce venea dinspre înălțimea nasului lui bine conturat și înfipt și el în aerul fierbinte :

– Nu pe mine !, nu pe mine !, auzise cu mirare polițistul nostru.

Atât : – Nu pe mine !, nu pe mine !, și sărise ca ars, lansând la rândul lui printre dinți :

– Ce dracu' mai e și asta ?..., holbând el ochii, la care evident că nu se putea freca, căci oricât de polițist încercat așteptându-și pensia și polonez cu drept la Canada lui personală ar fi fost, nu avea decât tot două mâini și acestea îi erau ocupate, plonjate cum se nimerise de-alungul trupului, înlăuntrul uniformei dar, fără doar și poate, în afara timpului, într-o deplină uitare de sine și, mai ales, într-un alt deliciu al existenței, în momentul în care se revărsă asupra lui răspunsul fără greș, pe cât de direct pe atât de neașteptat :

– Ce să fie ? Nimic. Doar că nu pe mine !...

Copacul luat drept țintă vorbea ?!, căci polițistul auzise ceea ce i se părea că nu poate exista și nu era de auzit, simțindu-se în același timp scurtcircuitat de-a lungul coloanei și, mai cu seamă în josul ei, de care se și ținea vârtos cu ambele mâini pentru a nu-și stropi uniforma impecabil călcată, întinsă și aranjată, fără însă a putea opri, se înțelege de la sine, ceea ce nimeni nu poate, jetul aburos-voluptos, ce-l împinsese ca întotdeauna la tot felul de reverii.

Avusese chiar impulsul, firesc pentru oricine în asemenea momente de maximă surpriză, de a o lua la sănătoasa, fără a mai ține cont de poziția lui, cel puțin incomodă și cel puțin hilară, ca să nu mai spunem cât de scandaloasă pentru un ofițer al statului, prins pe picior greșit și furat de sublimul său moment de uitare, într-o delăsare ușuratică, cu totul nepermisă mai ales în timpul serviciului. Dar se reținuse.

E-hei, se reținuse el ce se reținuse, sărind mai mult în loc și mai mult în sinea lui, da' tot înscrisese până la urmă în aerul ce sfârâia, și chiar de mai multe ori, Z-tul zigzagat, iscălitura lui Zoro.

Noroc că nu-l vedea nimeni, se socotise el la iuțeală, rotindu-și ochii lui oțeliți de polițist antrenat să vadă și ce nu era de văzut. Altfel, pata pusă pe chipul instituției și chiar pe cel al ministrului de resort din portretele ce

împodobeau birourile încă din prima clipă a numirii acestuia, nu ar mai fi putut fi ștearsă cu una cu două și cine știe ce repercusiuni ar fi avut asupra visului său cu păduri și zăpezi infinite. În fine, și norocul ministrului care încă nu-și spânzurase portretele și prin parcuri și restul spațiilor mai mult ori mai puțin verzi.

Câțiva centimetri tot sărise. Numai câțiva. Altfel, putem presupune că Z-tul sfârșitor n-ar mai fi ieșit chiar Z-t.

Și nu putem imputa nimănui – polițist sau nu și polonez sau nu, cu vise răcoroase și urși mai mult ori mai puțin polari, chiar alergător profesionist de-ar fi fost, și chiar marocan sau chiar etiopian de-ar fi fost și nu doar pur și simplu polonez și polițist –, că n-a alergat suta de metri într-un timp suficient pentru calificarea olimpică. Nici unui săritor, și cu atât mai puțin unui polițist deja plecat pe distanța totuși limitată a pensiei, că nu a sărit mai mult. Nu-nu, pentru că nimeni, nici un program de antrenament și nici un regulament de ordine internă cu folosință externă și exterioară nu prevăzuse fuga ori saltul în acele condiții. Pentru că, totuși, regulamentul nu prevedea nici locurile în care polițistul în misiune și îndepărtat de sediu își putea depune fierbințeala, lăsând spațiu liber liberului arbitru al fiecăruia – cum se zice : *funcție de urgența misiunii, grosimea și rezistența bășicii* –, pentru că, asta nu se mai discută, trăim într-o țară liberă și-ntr-o lume liberă, domne, cum scrie și pe frontispiciu, și dacă nici în chestiunea asta nu putem fi liberi și fraterni, atunci s-au dus pe apa sâmbetei bazele tuturor instituțiilor și-ale libertăților noastre, nu-i așa ?...

Sunetele fuseseră articulate perfect. Cuvinte clare și inteligibile, deși emise cu voce răgușită – un fel de scârțâit prelung –, doar ușor ezitantă, a cuiva care a pierdut de mult uzul și obișnuința vorbirii.

Și tocmai asta îl făcuse pe bravul nostru polițist, prins în flagrant delict de ușurare – ca și, fără îndoială, conștiința vinovăției, care la un polițist expert în materie și tot timpul călare pe regulamente e mai dezvoltată decât la restul lumii noastre de delicvenți în iarbă – să sară ca ars, împrăștiindu-și fierbințeala în cele patru vânturi, patru colțuri ale Z-tului, în zdrăngăneala întregului arsenal; tocmai asta îl făcuse să pună mâna pe baston ; tocmai asta îl făcuse să-și coboare brațul stâng, după ce mai întâi, căutând să nu-și piardă echilibrul, înotase cu el prin aburii roz-portocalii-învăluitori, de-a lungul vestei anti-glonț, anti-bombă și, de loc-de loc, anti-căldură și frig, în căutarea pistolului spânzurat la centură, alături de cele două rezerve de cartușe, telefonul personal și cel de serviciu, legătura de cătușe, masca de gaze și ce mai avea, sapa și lopata reglementare ; tocmai asta îl făcuse să-și îndese chipiul anti-lovitură pe ceafa tunsă regulamentară și ea ; tocmai asta îl făcuse să-și plieze ochii sub ochelarii cu ramă de titan și dotați cu ecran de viziune nocturnă ; tocmai asta îl făcuse să-și strângă buzele făcându-le să dispară ca într-o pictură de Paul Klee, reușind chiar să le steargă cu totul de pe fața lui ascunsă sub valul de transpirație rece și din

care sângele cobora cu viteza dispariției apelor freatice în vara secetoasă a anului 2003 ; gesturi și mișcări menite desigur, oh, desigur-desigur, să-l asigure pe bietul și bravul nostru polițist că există, că nu visează și că bolul de rouge, reglementar și el, pe care totuși îl înghițise o dată cu masa de prânz, nu-i luase mințile.

Da-da, tocmai asta.

Copacul, arătarea aceea mineral-vegetală se exprima! Vorbea! Iar vorbele, venite ca răspuns la întrebarea lui nechibzuită, erau totuși calme, limpezi și suficient de clare :

– Nu te..., cum să-ți zic ?, ușura pe mine ! Altfel...

– Altfel ?..., se încruntase polițistul nostru în loc de altceva.

Altfel, arătarea nu avea nici măcar haine pe ea ca tot omul. Și nici nu părea că-i lipsesc. Nimic nu părea că-i lipsește. Perfect adaptat la tipul de existență – da', vă întreb, existență era aceea ?... – pe care-o alesese, sau, dacă vrem să fim drepti și obiectivi cum se cuvine, îi fusese impusă. Fără vârstă, într-atât părea de bătrân. Un om, dacă în cele din urmă, luându-ne după faptul că folosea vorbirea convenea că e totuși vorba de o ființă umană, fără vârstă și fără nimic. Absolut nimic. În afara ridurilor ce-l făcuseră pe colegul nostru să creadă că-i vorba de scoarța unui copac.

Era într-atât de ridat încât nu puteai ști cărei rase îi aparține, dacă e european ori asiatic, negru, galben ori alb, căci culoarea lui adevărată era definitiv ascunsă sub stratul de jeg, despre care nici nu se putea spune cu siguranță că ar fi jeg – un fel de scoarță ca a copacilor – o haină de protecție naturală de sub care însăși mișcările arătării păreau o perpetuă biruință a materiei asupra materiei, insul fiind mai curând un obiect calcinat și calcarizat și mai curând o mumie într-un sarcofag, numai oarecum și în orice caz doar parțial mobil, decât o ființă vie. Solzos ca un crocodil. Sau, mai curând, ca un coelacanth*. O materie minerală depusă în straturi succesive, ca în falezele vulcanice. Pietroasă, lemnoasă și plină de încrustații ca a copacilor seculari. Încărcată de mușchi, mucilagiноși cândva, acum solidificați, sau aproape, într-o formație geologică inedită, ce-i confereau arătării o haină de protecție rezistentă la toate probele. Așa că, fără nimic. În afara părului care, revărsat ca o cascadă și pornit parcă în toate direcțiile deodată, se răsucise-împletise-încurcase cu toate hanțele, și probabil, mă rog, chiar cu pielea ?..., scoarța ?..., carapacea ?..., stratul lemnos-pietros, organic-anorganic, ce-l acoperea.

Așa că, mai curând obiect calcinat-calcarizat și granitizat și, mai curând arbore secular scrijelit deopotrivă de timpul vandal și de vandalii îndrăgostiți ai timpului, obiectul-ființă, insul nostru, mai curând mumie închisă într-un sarcofag, fusese adus la noi, chiar așa cum fusese găsit, și,

* specie de pește, considerată fosilă – datată de 65 de milioane de ani. În 1938 a fost observată și capturată în largul Africii de Sud de către Latimeria Chalumnae. Din 1952 au mai fost pescuite peste 12 exemplare.

bineînțeles, cu toate precauțiile. Învelit totuși în ceea ce fusese cândva probabil o formidabilă și ciudată pelerină – dacă nu cumva doar o pătură cazonă –, ale cărei zdrențe mai țineau între ele doar prin stratul infinit de nu se știe ce : praf rugos și unsuros, pe alocuri profund de mai mulți centimetri, și în care semințe de plante mai mult ori mai puțin pitice și desigur extrem exotice, căci, bineînțeles, în majoritate necunoscute, nemaivăzute și nerepertoriare de niciun botanist, formând oaze în care nimeni nu s-ar fi mirat să vadă mișunând animale neobservate încă la acele dimensiuni, reduse la scara ființei-obiect și țesându-și propriile lor fire și propria lor pânză, dând naștere unei rețele împletite anarhic, dar cu atât mai rezistente, ca în vremea telefoniei prin cablu. Și, haina, sacul ori pătura, ce va fi fost, ascunsese și păzise, de cruzimea anotimpurilor și a lumii – cum aveam să aflăm după ce va fi fost trecut prin nenumărate dușuri, bine frecat cu săpun și alte produse care mai de care mai dezinfectante și degresante, tuns și pieptănat după moda zilei, bineînțeles, mereu cu toate precauțiile cuvenite – un trup lunguiet și ascuțit.

Chiar așa, o ființă umană fragilă și fragilizată de baie, frizeri, hingheri și alți igienişti, apărându-ne – dintr-odată și chiar în ciuda acestei duble fragilități – impunătoare. Căci, pe deasupra, obiectul acela, până atunci ascuns sub scoarța, carapacea, învelișul, haina aceea de piatră, humus, zdrențe, plante înțelenite și, poate, mai mult ca sigur, animale microscopice mișunând în toate sensurile, ce păreau veșmântul său dintotdeauna, până atunci înțepenit și el și ascuns, amorf, în aparență amorf și el, așa fel că fusese luat de toată lumea și chiar de polițistul nostru drept copac, era totuși animat. Mișca. Și însăși mișcarea – căci era desigur mișcare, acum nu mai avea nimeni nici o îndoială, părând la început un simplu spasm, abia sesizabil, rezultatul unui mic cutremur, oricum o nesfârșit-anevoioasă răsufare acționată de nu se știe bine ce resorturi, un fel de voință secret-senină a materiei, o alunecare uniform-insidioasă, cu o încetineală nu lipsită de maiestate, sigur că da, pe care dacă nu ar fi fost profesionalismul, timpul afectat observației și mai ales lipsa oricărei alte ocupații a polițistului nostru, polonez și fascinat de mirajul canadian, ar fi rămas ascunsă pentru vecie – îl revela viu.

Nu trebuie să vă mai spun, ceea ce cred că deja v-am spus de altfel, că se făcuse apel la cei mai diverși specialiști : medici, geologi, istorici, arheologi, antropologi, zoologi, ornitologi, biologi, ecologi, etc.

Și nimeni, științific ori polițist, nu se mai mira.

Părul, profund alb, sprâncenele stufoase, albe și ele, barba albă a unui Moș Crăciun – mare și albă, în nici un caz falsă – au impus tuturor.

Și, pe urmă, privirea. Ochii lui albaștri ne priveau calmi, foarte calmi – nu calmul amorf al unui nevăzător, ci, din contra, al unuia care văzuse prea multe, se cufundase prea adânc în misterele ființei și ale lumii, pentru a mai avea mari surprize, depășind cu mult funcția directă și la îndemâna oricui

a văzului și privitelui așa cum o știm și ne-am obișnuit cu toții cu ea, incluzându-ne unei viziuni înalte, îndepărtate – cu un soi de bunăvoință în care se citea căldură și înțelegere superioară, o compasiune ce venea, fără îndoială, din ceața unor vremi de demult și care-i învăluise ușor, ocupând întreaga lor lumină, ce nu avea limite, și cumva, de parcă nici nu ne-ar fi văzut.

Abia atunci ne-am calmat cu toții, dacă interpelarea noastră încă nestinsă putea fi caracterizată drept calmă.

Ne-a apărut dintr-odată ca un fel de bunic sau de străbunic al nostru al tuturor. Arhetipul bunicului și străbunicului scos din cartea realist-socialistă a bibliiei.

Și, neștiind ce să facem cu el, am hotărât ca, până una-alta, să-i punem la dispoziție arestul postului nostru, devenit exemplar, care, după ultima vizită de lucru a ministrului nou numit – un optimist ce nu voia să arate lumii decât partea plină a paharului, asta însemnând pentru poliția noastră : partea goală a arestului –, nu mai avea clienți, era liber și curat ca un hotel de lux – sau aproape – și putea găzdui pe oricine, oricând și în condiții cu totul satisfăcătoare. Așa că i s-a dat o celulă *single* dar suficient de spațioasă, și i s-a adus ceva de mâncare de la Mc. Donaldul din colț. Unul din colegi i-a destupat chiar și o sticlă de bere, fără alcool, nu de alta, dar ne temeau – și mai ales specialiștii nutriționiști se temeau – că, după o așa lungă perioadă de abțință radicală, alcoolul ar putea să-i cauzeze dăuneze. Și nu numai burții lui, căreia i se cerea, nu-i așa, un deosebit efort de reeducare, ci întregii lui ființe, plăpânde și plăpândizate – dacă-mi permiteți să utilizez această nouă și inedită formulare, aici impusă de context.

Cum nu făcuse nimic rău și era blând, s-a hotărât că nu e nevoie să fie nici păzit, nici încuiat. Da-da, nici vorbă de încuietore sau pază.

De altfel, nici nu părea tentat să plece nicăieri.

Dimineața schița câteva mișcări de înviorare. Caraghioase, chiar bezmetice, mai întâi, și cu totul lipsite de cursivitate. Ca și cum acestea i-ar fi revenit în memorie dintr-o depărtare pierdută în negura timpului. Mecanismele funcționau încă, dar dinții roțițelor erau neunși sau de-a dreptul blocați. Reviziile nu fuseseră făcute la timp sau nu fuseseră făcute de loc. Dacă nu, și mai rău, întreaga mașinărie, dezagregată sub imperiul cine știe cărei presiuni exterioare și, mai mult ca sigur, adversare, fusese asamblată, reasezată la loc de un nepriceput, în grabă și fără destulă atenție, care, pe deasupra nici nu respectase toate indicațiile prospectului. În fine, târâș-grăbiș, le făcea.

Și era singurul moment când prezența lui se făcea simțită-auzită, căci articulațiile lui trozneau ca niște surcele strivite toate deodată, într-un fel de aducere aminte, mai curând dureroasă, a propriilor noime. Așa fel că, în cele din urmă, lăsase această preocupare pentru momentele când se afla

singur, adică, mai ales seara, după plecarea noastră, când își târșea pașii pe culoarele dintre birouri cu acea înțepenire marțială care-i a marilor spirite sau a marilor mutilați, mulțumit, ca cineva care-și găsisse în fine locul după care tânjise toată viața.

Se oprea din când în când și-și rotea brațele, într-o amintire cam bâjbăită a gimnasticii suedeze practică cândva mai ales în școli și la o vârstă când lucruri de felul acestora nu sunt luate prea în serios, probabil și atunci fără prea multă convingere.

Pocniturile se mai auziseră și scânteile se mai văzuseră doar în camera video de care totuși, mai ales în perioada de început, era încă urmărit și de care, ce să ne mai ascundem după degete, nimeni nu scapă în zilele noastre.

Singura dorință pe care și-a exprimat-o încă din primele zile, hârtie și ceva de scris, i-a fost, bineînțeles, îndeplinită fără probleme. I s-a instalat chiar o masă birou, dotată cu lampa și scaunul de rigoare.

Altfel, a fost lăsat în pace și treptat ne-am obișnuit cu el, am putea zice: până la uitare, dacă n-ar fi fost camera de luat vederi pe care nimeni n-o putea opri și care, chiar mai abitur decât noi toți, nu-și făcea decât datoria.

Multă vreme nu s-a atins de ele.

Nu folosea scaunul.

Nu aprindea lampa.

Paginile albe rămâneau albe. Călimara neatinsă. Tocul la locul lui.

Cum însă, știm bine că : *ce n'est que le provisoire qui dure !* – noi, în calitatea noastră de conștiincioși funcționari ai statului, putem adăuga : *și birocrăția !* –, aranjamentul acesta, părând a satisface pe toată lumea, s-a prelungit infinit, devenind stare de fapt. Omul nostru, ființa fără nume, bunicul și străbunicul tuturor, deși n-a primit niciodată un număr de inventar, a intrat cu vremea în dotarea noastră. I se servea masa de trei ori pe zi și era răsfățat cu regularitate de colegi cu prăjituri și plăcinte aduse de acasă, pe care le primea fără mofturi și chiar cu vădită încântare, surâsul lui părându-li-se celor în cauză un adevărat cadou, deși față de toate acestea omul avea, cum să zic, o delectare mai curând de ordin estetic.

Părea destul de mulțumit și a stat așa, într-o visare ce nu deranja pe nimeni, multă vreme.

Poate adunându-și forțele.

Poate numai cuvintele.

Până într-o zi când l-am descoperit așezat la biroul acela, aplecat peste foile aranjate dinaintea lui, împărțite de acum în trei teancuri : unul cu foile neîncepute – în colțul din stânga, unul cu fundul în sus – conținând foile umplute cu un scris parcă săpat, ușor aruncat într-o parte, și al treilea – peste care mâna lui repezită aluneca parcă cu viteză uniform accelerată, căci de la un moment dat înainte nici n-o mai puteam urmări, într-un fel de dârdoră de spadasin înfocat și care-și împarte loviturile cu precizie chirurgicală, căci literele nu se așterneau pe hârtia albă ci se înfingeau în adâncul ei ca niște cicatrice. Ai fi zis : o scriere cuneiformă și-ai fi căutat

cuiul în mâna lui dacă n-ai fi observat măcar din când în când rotunjimile grăsuțe ale alfabetului latin.

De-acum își petrecea mai tot timpul, zilele și nopțile, scriind aproape fără oprire. Nu mai mânca aproape nimic. Nu mai dormea aproape de loc. Și, nici măcar camera aceea de luat vederi pe care n-o putusem opri și care nu-i ierta nici o mișcare, nu surprinsese nici o abatere.

Seara îl lăsam în poziția în care îl găseam dimineța, la măsuța lui și sub conul de lumină al lămpii. Și, doar teancul de foi scrise, mărturisirea despre trecerea și petrecerea vremii lui.

A lucrat așa timp de mai multe luni, cu o intensitate pe care nu o mai văzusem niciodată până atunci la nimeni.

Până într-o zi când – nu mai știu după câtă vreme, și poate trecuseră luni bune, dacă nu chiar ani buni, căci colegul care-l descoperise, polonezul visător, se pensionase de-o bună bucată de vreme, dar nu plecase în nici o Canadă, iar noi, cu toții, ne familiarizasem cu prezența lui discretă de mult, în așa fel încât, la drept vorbind, nimeni n-a observat dispariția lui din primul moment – nu l-am mai găsit.

Pur și simplu dispăruse.

Se evaporase.

Ca și cum nu ar fi fost niciodată.

Uite-așa...

Oh, fusese o zi foarte agitată pentru noi, căci în cartierul Saint Michel iar luaseră foc o mulțime de mașini – nimeni nu știa cum se întâmplă. O vreme au fost suspectați ca deobicei copiii cartierului. Apoi, tot ca deobicei, arabii, care susțineau că ar fi copiii. Apoi evreii, care susțineau că arabii. Mai târziu, s-a crezut că proprietarii înșiși, sătui de mașinile pe care le aveau și dornici să se debaraseze pe cheltuiala asigurărilor și a obștei, ar fi găsit această formulă nu doar mai distractivă, dar și mai radicală. Doar că, după îndelungi și minuțioase investigații, pânde și chiar capcane întinse eventualilor agresori-incendiatori, nimic nu putuse fi dovedit și toate bănuielile căzuseră baltă. Poliția fusese constrânsă să recunoască că vinovatul – poate chiar vinovații ?!... – era extrem de abil și nu avea de gând să se lase prins cu una cu două. Era încă unul din cele 80-90 la sută din cazurile cărora nu li se găsește niciodată dezlegarea. Onoarea și ambiția noastră erau destul de șifonate, dar asta era situația. Și vina nu e decât a statului care, cu toate promisiunile ministrului nou venit, nu ne pune la dispoziție toate mijloacele de care e nevoie. Nu ne asigură toată considerația și toată protecția, necesare în astfel de misiuni, în așa fel încât ne trezim mereu singuri și descoperiți în fața problemelor. Ca să nu mai vorbim de altele : nici salarii pe măsura riscurilor și devotamentului nostru, nici pensii la 50 de ani și care să reprezinte un zid în calea tentațiilor. Că oameni suntem și noi și nu mașini. Personal însă, eu cred că totul stă în energia statică. Mda-da, cum auziți. Energia statică adunată în masa

metalo-plastică ne joacă tuturor această festă. Dacă nu cumva, teză nedovedită, nici măcar clar exprimată până în prezent, însăși fabricanții instalează în mașinăriile pe care le produc și care altfel, după cum sunt laudate în prospectele de publicitate, ar trebui să dureze veșnic, nu-i așa ?, încă de la început, adică din fabricație, un mecanism incendiar, pentru mărirea profitului și cifrei de afaceri... Și, chiar, și energia statică a poliției, pentru că, după cum v-am spus, nestimulată, care încearcă în felul ei, mai curând involuntar, să compenseze ceea ce statul ne refuză de ani și ani de zile, intrând în contradicție cu dinamismul și mobilitatea focului.

Într-o bună zi, deci, a dispărut fără urmă, lăsându-ne amintire mormanul de pagini peste care grădinarise și în care, cum ziceam, săpase până atunci. Nici urmă de bunicul și străbunicul nostru al tuturor.

Dispărut.

Evaporat.

Doar paginile, dovadă a trecerii lui pe la noi și dovadă că nu a fost vorba de un fenomen de halucinație colectivă.

Sunt în total 3333 pagini, numerotate cu grijă și scrise cu acel scris de mână ce se învăța în școlile de pe vremea când nu existau ordinatoarele și alte mașini audio-numerice.

Ceea ce urmează e doar descifrarea parțială a scrisului său. Și dacă veți găsi că asta e literatură, atunci probabil că am avut de a face cu un scriitor și probabil că așa cum zice el însuși, numele lui e într-adevăr *Scribul, Scrib*.

În ceea ce ne privește, noi am căutat doar răspunsul la întrebările elementare pe care i le pusesem și i le repetasem de atâtea ori, de tipul : *cine ești ? , cum te numești ? și : de unde vii ?...*

Încolo, noi nu știm nimic. Nu e treaba noastră și nu ne pricepem, deși o carte-două și un roman-două tot am mai citit și noi. Nu știm și nu ne băgăm, chiar dacă suntem polițiști și deci am putea, la o adică să ne dăm cu părerea ca tot omul. Dar nu. Deontologia ne oprește de la un atare abuz. Ca și de la toate celelalte. Și, poate că deontologia asta ar trebui extinsă asupra tuturor celor care vorbesc ca să se afle în treabă.

Și, cum deocamdată nu se pune problema să vă dau să citiți cele 3333 de pagini, căci asta ar cere un efort cu totul ieșit din comun, de negândit pentru niște oameni atât de ocupați și nici chiar extinderea nemăsurată a liniilor de metrou n-ar fi de ajuns pentru a le veni de hac, vă punem la dispoziție numai acele fragmente pe care le-am putut până acum descifra și din acestea numai ceea ce ni s-a părut cât de cât cu noimă:

1.

Numele ?... Adevăratul meu nume ?... Nu-l știu. Cât poate părea de curios, eu însumi am uitat numele pe care-l purtam cândva.

Dar, cred că acolo unde am trăit o lungă vreme, eram numit de cei ce mă vedeau, nu fără oarece îngăduință compasivă, aplecat pe uneltele mele până la ceasurile dimineții : *Scribul*.

Ei da – cu ochii arzând în pagina albă, care multă vreme și cel puțin la începuturi nu era decât bejului-maronie (deloc amorfă, arzătoare și ea și magnetică), chiar dacă uneori privirea mea părea goală, rătăcind, căutând cu disperare înfrigurată un punct de sprijin pe spinarea lumii – am scris.

Ziua și noaptea, am scris.

Și, trebuie să știți și vă rog să rețineți o dată pentru totdeauna, chiar și atunci când în aparență nu face nimic și după aprecierea comună lenevește, *Scribul* tot asta face : scrie.

Scrisul ca și iubirea e o lume în sine în care timpul ascultă de alte legi, durata devine clipă, clipa se poate dilata infinit și nimeni nu știe unde se ivește o nouă zare – zarea pe care cu toții o căutăm (da-da, chiar și cei ce nu știu c-o fac !) încă de la începuturile lumii.

Dealtfel, odată contaminat, pentru *Scrib* nici nu există altă existență în afara celei a scrisului.

Sustrăgându-se marilor călduri și marelui frig și sustrăgându-se reflexului orbitor – și, oh, cât de derutant – al soarelui și al vânturilor marilor spații, chemărilor devoratoare ale largului și înălțimilor astrale, dar, să fim înțeleși, nici o clipă îndepărtat de mișcarea infinită – scandalos-subtilă ori scandalos-tumultuoasă – a valurilor lumii, el se străduie să scrie.

Și, pentru că trăiește atâtea și atâtea aventuri, departe și – prin forța lucrurilor și, poate, mai ales a sugestiei și disciplinei concentrării –, o-ho, cât de aproape de fierberea neostoită a vieții, pentru că a călătorit atât cu gândul, frământându-se și fierbând, nici nu bagă de seamă îmbătrânirea.

Dealtfel, ocupându-se de timpul altora, nu dă nici o atenție timpului său. Pentru că meseria *Scribului* cere timp. Iar dacă bătrânețea e apropierea de capătul unui drum, iar pentru el apăsarea poverii se acumulează în hârtiile lui, neapăsându-i decât indirect umerii, *Scribul* își poate zice liniștit că bătrânețea lui e încă departe.

Ignorând-o, poate spera că a rămas tânăr și că mai are timp ?...

Pentru că, iată, încă nevăzând capătul drumului, nici eu nu simt povara timpului.

Ah, trebuie să mai spun că nu o dată m-am lăsat furat de lene și chiar de lehamite, aromit deopotrivă de soarele nădejzii și al deznădejzii, al gândurilor fericite de solidaritate umană, dar și al celor asupra egoismului și cupidității adversare, ce nu o dată mi-a părut a câștiga teren. Și nu numai. Căci întotdeauna punând lumea sub lupă pentru scrierea istoriei, a istoriei mele care în fapt nici nu-i numai a mea, fiindcă nu e deloc singulară în tracasările ei în acest secol, aceste secole și aceste milenii ale tracasărilor infinite.

Pentru că, da, ca toată lumea am sperat și eu în liniștea prieteniei și iubirii și pentru că, da, fascinat și eu, obsesiv fascinat, de descoperirea și descifrarea resorturilor secrete ale vieții, chiar dacă multă vreme am rătăcit prin meandrele lumii, ezitând îndelung, o-ho, prea îndelung, prin trecători strâmte, șovăind nu o dată în fața răscrucilor, dar încredințat mereu că pe undeva, chiar dacă nu după primul colț, voi întâlni dezlegarea misterului, și încredințat că minunea lumii mă așteaptă, așa cum și trebuie să îl aștepte pe fiecare dintre noi.

Privind în jur, am văzut nedumerirea, dezaprobarea și chiar zâmbetele malițioase ale celor pentru care lumea nu e decât materie și tezaurizarea acestei materii : cei ce nu știu ce e adevărata libertate și, deci, nici adevărata bucurie.

Astfel, renunțând la orice religie – căci nici o religie nu îmbracă sufletului omului până la capăt, uitându-și menirea și pierzându-și măsura –, le-am strigat oamenilor, ridicându-mă liber și mândru – eu care renunșasem demult la trufie –, de acolo dintre străinii ce mă primiseră printre ei, și ca atare nici nu fuseseră într-atât de străini, fără constrângerile arbitrare ale unui spațiu finit, și el arbitrar, fără acea sursă infinită de lacrimi pe marginea unor lozinci necuviincioase și neconvenabile care-i patriotismul de tribună: *a noastră poate fi lumea !, a noastră viața !, cu singura condiție de a ne păstra neînfricarea ! Căci frica e sursa pierderii libertății și demnității umane, fără de care nici nu e nimic !*

Doar că nimeni n-a părut să audă.

Nimeni nu pare să audă strigătul acesta, care nici nu-i al meu, ci al tuturor și, mai ales, al bunului simț.

Da-da, chiar așa !

Și atunci am decis să renunț la vorbire și să trăiesc departe de tot, într-un loc oarecum retras, deși nu tocmai îndepărtat și, ca în poveste, suficient de bine mirositor, forțându-mă să trec în regnul vegetal, să devin eu însumi o plantă. Și, până la urmă, alegând un copac, penetrând, după îndelungate eforturi, sub scoarța lui, mi se păruse chiar că am reușit.

Doar că, uite, lumea nu te lasă niciodată în pace, așa că am fost din nou găsit, moșit și extras.

Și, iată, acum din nou, așa cum îi stă bine *Scribului*, scriu.

Și scriu, sperând, știind chiar, că scrisul e un loc complet, mai mult decât real, căci real-ireal, ce poate cuprinde viața întreagă. Și pot zice chiar, cu emfaza conferită de suferințele ascezei – căci ruperea de ai tăi e întotdeauna prilej de suferință – că, obligându-mă să stau aplecat asupra tainelor literelor, eu însumi am devenit literă și toate literele în același timp. Nu alfabetul, ci toate alfabetele în același timp.

În fine, măcar din când în când, și numai atunci când scriu (deși, cum v-am spus-o deja, și când mănâncă și când doarme și chiar și atunci când stă retras și aplecat asupra bicusnicelor și inavuablelor nevoi ale trupului,

și, cred, că mai cu seamă când zace pur și simplu, doar aparent cuprins de lene, *Scribul* tot asta face : scrie !)

Și scriu. Scriu mereu, dând mereu contur strigătului lumii, scoțându-l cu fiecare pagină, cu fiecare frază, cu fiecare cuvânt din muțenie, chiar dacă el, strigătul acesta, nu-i decât o zvâcnire de aripă în mijlocul misterului bine ascuns al lumii...

Ce trebuie să mai rețineți e că nu există, așa cum ar părea și cum bibliotecile încearcă să acrediteze, un număr finit-infinit de scribi. *Scribul* e unul singur. Numai unul, indiferent de înfățișarea pe care a preluat-o, gras și puhav, căci căzut în păcatele lumii, pe care trebuie s-o cunoască, nu-i așa?, sau, cum îi stă mai bine și-ar trebui să fie tot timpul, emaciat și livid ca un limax, căci extras din zațul cotidian.

2.

Când închid ochii – în fine, mai curând când îi deschid – și mă gândesc la existența mea trecută, încercând să răspund întrebărilor ce mi-au fost puse și la care din răspuneri aș vrea eu însumi să găsesc un răspuns, orizontul închis între găvanele lor îmi apare mai întâi extrem de cețos.

O ceață, nu neapărat densă, dar, totuși, cumva..., amestecată cu tot felul de particule în suspensie.

Aș putea zice: lutoasă.

Mai întâi încremenită. Dar, după oarece insistență, pornindu-se în valuri. Valuri prelungi. Cascade. O avalanșă și o viitură.

Din ea izbucnesc mai apoi, într-un fel de explozie savant orchestrată de o mână de nechibzuit – căci se lasă condus de izbucniri patetice – și în același timp savant magician, lucirea unui argint greu.

Dar nu e o întindere netedă de oglindă.

O suprapunere de straturi necizelate, turnate într-o materie groasă, peste care, sau mai curând în care, se întrevăd nervurile unei țesături dezordonate, desen necontrolat și încâlcit, liniile întunecate până la negru împiedicând strălucirea argintului grosier ce-și continuă lucirea mată.

Ei bine, da, am pierdut șirul anilor. Și, în desișul întâmplărilor, numărul lor, ori adevărul meu nume nici nu mai contează. Sunt într-atât de bătrân și într-atât de vânturat prin lume și treburile ei, încât nici nu mai știu dacă într-adevăr exist, am existat, ori doar am adunat poveștile altora, auzite la colț de drum, și, deci, dacă în cele din urmă nu sunt doar ieșit din imaginația înfierbântată a cuiva – poate chiar din imaginația mea proprie, de ce nu?... , mult mai puțin leneșă și mult mai întrepridă decât voi fi fost eu însumi – imaginația înfierbântată a cuiva ce s-a închipuit într-un anumit moment investit cu toate atributele scribului, sau chiar a reușit să fie. Dar asta nu e treaba mea și nici nu mă interesează în prea mare măsură !

Cu scurgerea netulburată a timpului, agitația, așteptarea și nevoile de fiecare zi (da-da, și nevoile, chiar și numai nevoile elementare : să dormi, să mănânci să faci ceva util pentru tine și, astfel, măcar implicit, și pentru ceilalți !), am pierdut numărătoarea.

Numai că la vârsta mea acest amănunt nu mai are nici o importanță.

Că așa avea o sută ori o mie de ani, e absolut același lucru. De la un punct încolo vechimea nu mai contează. Cum nu contează nici faptul că, pierzându-mi de multă vreme toate hârtiile, actele mele de identitate – pe care probabil că totuși le-am avut cândva, nu-i așa ? –, nu mai știu nici locul, nici țara, nici măcar continentul unde m-am născut.

Și, de fapt, e mai bine așa, pentru că nu voi putea fi niciodată acuzat de nici un fel de părtinire, rasism, naționalism, patriotism local ori alte astfel de insuficiențe fundamentale.

În fine, nici nu-i atât de important, nu-i așa? și trebuie să vă mărturisesc că m-am căznit întotdeauna să nu rețin decât lucrurile importante, pentru cele neimportante negăsind niciodată destulă vreme.

Important e că am probabil o grămadă de ani (alegerea mea e destul de largă, dar cred că, deși nu pot fi la fel de bătrân ca pământul, între o sută și două mii și ceva de ani așa putea să mă situez cu ușurință), cu toate că unele amintiri îmi par a veni din milenii mult mai îndepărtate și nici nu e destul loc în banda memoriei mele.

Acum, când mă obligați și mă tot forțez să mă gândesc la aceasta, mi se pare că la un moment dat zăceam lungit pe un câmp de luptă (e de la sine înțeles și nu trebuie să vi-o mai spun, că peste o oră sau peste o zi mă pot trezi altundeva !).

Câmpul acela trebuie să se fi situat undeva în ținuturile Persiei, unde ajunsesem cu trupele Marelui Alexandru. Cred că e ora înserării, căci vântul uscat ce se înfiripase pe deasupra deșertului după arșița cumplită a zilei înfruntării fusese cel ce reușise să mă trezească.

Zăceam rănit. Tăiat în mai multe locuri. Cicatricele, destul de vagi după atâta vreme, se mai văd totuși și astăzi și mi-au prins bine la transformarea mea în copac, căci au fost ușor confundate cu încrețiturile scoarței (acum, după experiența avută, îmi vine să zic că încrețiturile scoarței chiar astea sunt: o mulțime de cicatrice, răbojul pe care, la o adică și cu un ochi sensibil, s-ar putea citi șirul de adversități întâmpinate înainte de îmbrățișarea regnului vegetal).

Probabil fusesem dat mort. Uitat. Părăsit. Și nu cinstit, cum se cerea și se cuvenea în ceremonia pe care Alexandru o organiza față de toți eroii săi. Probabil necesitățile strategice ale războiului nu oferiseră condițiile necesare și totul fusese lăsat pentru mai târziu.

Bizareria acestei viziuni e că mă văd în postura unui cavaler macedonian ce se răstoarnă deodată cu calul în atacul final de la Telako, Tel-el-Fukhar, cum îi spuneau cei din partea locului și cum se numea pe atunci,

Saint-Jean-d’Acre, cum s-a chemat mai târziu, când creștinii au ridicat cetatea lor. Dar, atunci când reușesc să mă ridic, pentru că după o vreme mă ridic totuși, sunt acoperit cu haina albă cu cruce roșie pe piept și pe spate a templierilor și asta mă face să nu mai înțeleg nici eu mare lucru.

Nici urmă de Marele Alexandru și de scutul Athenei, pe care eu i-l țineam mereu în preajmă. Era sarcina mea.

Mă întrebați dacă am simțit acel *fobos*, teama resimțită de orice soldat în timpul luptei?... Nici vorbă, pentru că numai numele Marelui Alexandru mai inspira în acea vreme teamă. Și numai dușmanilor lui.

Alte imagini care-mi revin sunt și mai descumpănitoare, căci sunt mai îndepărtate. Stați puțin...

Iată, mă văd un fel de vraci, stăpânind știința geometriei, a astrologiei și astronomiei. În același timp un fel de medic și chirurg iscusit, stăpânitor al tainelor ierburilor din infuzarea cărora extrage remediile și otrăvurile cele mai subtile. Inginer și arhitect, trasând contururile piramidei Keops pe care am ordin s-o ridic pe malul Nilului și în marginea deșertului.

Dar, cum asta se întâmpla și mai demult, amintirile mele sunt cu adevărat extrem de nesigure și nu vreau să spun baliverne.

3.

În omagiu lui Julien Graq, stăpân absolut și necontestat al Tărâmului Syrtelor.

Amintirea ce-mi revine mai ades se situează însă mult mai încoace, astfel că pot să vă spun că încă din copilărie mai păstrez, cu toate că destul de nebulos, imaginea unor ani liniștiți, calmi și plini, între vechea casă bătrânească, casa vagon ridicată de bunicul (*să mă scuze Julien, să mă scuze, pentru mine n-a fost palatul din rue San Domenico!*) și parcul public, „Regina Maria”, ce se întindea pe locul fostei gropi a cărămidăriei lui Oatu – Watt sau Oatù, după moftangiii snobi și cosmopoliții de care cartierul nu ducea lipsă. O groapă, confundată de un venetic plagiator, în fapt *prăvăliaș cu scară la stradă*, care, chipurile, îi închinase cartea scrisă mai mult ca sigur de un altul, cu groapa Cuțarida, ce separa cartierul nostru „groapa lui Oatu” de cartierul Steaua, mai către Chibrit, încă existentă în copilăria și chiar adolescența mea, căci o traversam în drumurile mele spre liceul „Aurel Vlaicu” și pe care, prin „muncă voluntară”, s-a construit mai târziu „Stadionul Copilului”. Parcul „Regina Maria” începea chiar în vârful pantei de la colțul cu strada Barbu Lăutaru – aglomerare de bojdeuci aruncate cu furca, cum dăduse Dumnezeu, veselă în zăpăceala lor imundă, mirositoare și insalubră, pe care eram drastic sfătuit s-o ocolesc, populată de țigani lăutari, șuți și în orice caz barbugii și scandalagii, cum mi se băgase în cap, dar care, pentru noi, copiii, prezentau o formidabilă

fascinație – și de-alungul străzii Pomenirii, pe care, după biserica Sfânta Maria – aflată într-o margine a aceluiași parc, alături de școala al cărui nume nu l-am știut niciodată, pentru că mie mi-a fost interzisă – se află și dosul cimitirului Sfânta Vineri, și până la începutul lungii străzi Cluj. Da-da, pentru mine vorba „lung îi drumul Clujului” a fost legată direct de lungimea străzii acesteia ! Și când pomenesc cuvântul stradă și mă închipui în locurile acelea îmi vine în minte un nume : *Constantin Căpitanul*, fără ca să am habar dacă acesta ar putea fii numele străzii sau chiar numele vreunui brav căpitan, poate chiar numele meu, de ce nu ?..., dacă el aparține acestei istorii sau e legat de alte povești.

Parcul acesta nu se întindea pe malul niciunui râu (*în nici un caz al Zendei, Julien, ce să fac ?!...*), și nimeni nu mă purta niciodată pe acolo, ci doar eu, scăpând de sub supravegherea nu prea atentă de altfel a părinților, mereu ocupați cu gunguritul și disputele lor, mă închipuiam ajuns în junglă și gata-gata să cad în ghearele cine mai știe cărui animal fioros, ca cele sfârtecate de negrul Pongo, din fasciculele *Dox-urilor*, cu care îmi umpleam orele mele de lectură, ascuns sub pături și citind la lumina lanternei pentru că taică-miu îmi îterzicea să-mi stric ochii. Cu atât mai puțin mă purta tatăl meu – mare stăpân al lui însuși și, mai ales, marele taur al cartierului nostru nu tocmai bine famat, după numărul celor ce se jucau cu cuțitul, la care se cere a fi adăugat numărul celor ce-și oblojeau rănila pe la babele din preajmă sau la uscatul și cocârjatul Doctor Martin, și apoi jucau zaruri până seara târziu. Mie mi-era cu desăvârșire interzis să mă amestec printre ei și să am de-a face, orice s-ar fi întâmplat ! Și nici nu m-am amestecat până ce nu am fost salvat de la înec în rezervorul de apă pentru incendii din capătul străzii Abrud, de unul din ei. Ca o piramidă răsturnată cu baza către cer și cu cele patru fețe lunecoase, căci sunt încărcate de un mușchi galben-verde și puturos, extrem de alunecos, al apei stătute. Mă jucam acolo, deși, și acolo îmi era interzis, de-a pirații cu corabia pe care mi-o tăiasem cu briceagul dăruit de unchiul venit din Transilvania dintr-o scândură șterpelită de pe la unul din garduri. Asta, bineînțeles, înainte ca unchiul cu pricina să fi fost cules și trimis la „Canal”, unde din cauza mea nu mai avusese briceag și, mai mult ca sigur, nici nu se juca de-a pirații și nici măcar de-a „hoții și gvardiștii”. Poate și pentru că-n zăpăceala momentului – „de mari transformări istorice”, sigur că da –, nu chiar toată lumea înțelesese încă cine sunt hoții, iar cu gvardiștii aceia ai „Canalului” nici nu era chip de joacă! Nu înțelesese încă și avea să treacă destulă apă pe Dâmbovița (*da-da, încă odată Julien, pe Dâmbovița, nu pe Zenda !, ce să fac ?...*) până să înțeleagă.

(Și, chiar de-au înțeles, vă întreb, la ce le-o fo-folosit ? – cum zice bălbâitul –, preț de peste patruzeci de ani, decât să se necăjească în de ei, rozându-și în tăcere și pe-ascuns frâiele ?)

Doctorul Martin, sunt sigur că așa îl chema: Emil Martin, era un personaj secret, dar fără îndoială, de încredere. Înalt ca o zi de post, ușor adus de spate, cum am zis, căruia, noi copiii, de-abia îi vedeam mustața, niciodată ochii, și cel puțin tenebros, pe măsura casei lui, mereu întunecate și ferecate, ieșită parcă direct din filmul *Marile Speranțe*, la care ne cam tâțâiseră fundurile noastre de copii.

Tatăl meu își luase pe semne prea în serios reputația pe care o avea de păstrat pentru a se lăsa purtat în vreun fel de grija noastră, a copiilor. Devorat de propria sa pasiune, putem zice că devenise precursorul de netăgăduit al descoperirii obiectelor jetabile, oricum inventatorul a ceea ce trebuie numit : *amorul jetabil*. Și chiar dacă nu el a fost inventatorul direct, oricum a contribuit din plin la perfecționarea sistemului. Bineînțeles că, ocupat cum era, n-a depus niciodată vreo cerere de brevet. Astfel că, cu totul absorbit, ocupat cum era cu mai toate femeile cartierului și chiar cu cele de dincolo de el (după plânsul ascuns și înfundat al mamei, mai mult ca sigur ale întregului oraș, și nu numai, poate chiar ale întregii țări, căci tatăl meu era și un călător înrăit, și nu numai, deși, dacă e să mă iau după chiar spusele sale, căci îmi dădea când și când substanțiale lecții de viață : *femeia e cea mai mare mâncătoare de timp !*). Frază pe care eu o și vizualizasem ca pe o *Cină*, aceasta *de maximă taină*, la care o mulțime de femei, toate cele pe care le zărisem până la acea vârstă – să fi tot avut 7-8 ani –, înfulecând de zor, dimineața, la prânz și seara, hălci imense de timp. Și pe el, numai timpul l-a oprit din acțiunea lui, căci altfel, nici un obstacol nu i-ar fi putut rezista și migrarea sau emigrarea sa s-ar fi petrecut cu firescul cu care luase întreaga viață, pe care sunt sigur că nici nu și-o închipuise închinată altei cauze, murind tânăr, fără îndoială învins de propria ardoare, ca s-o zicem pe șleau și pentru că rimează, dar și pentru ca să înțeleagă toată lumea : dintre picioare !

Așa că nu mă purta nici până la parcul, întins de-a lungul cimitirului, cum am zis (încă o dată, *nu al Zendei !, Julien, nu al Zendei !*), și nu mă purta nicăieri, lăsând descoperirea lumii, numai și numai în sarcina mea, probabil după formula : *nu-i face altuia ceea ce își poate face și singur !*

Studiile mele, niciodată terminate – dar cine își termină vreodată studiile ?!, cine îndrăznește să pretindă așa ceva ?!, cine poate da dovadă de atâta suficiență ?!... –, au fost dificile. Marcat încă din copilărie de o curiozitate – cum s-o numesc mai bine ?!... – mai curând practică decât teoretică, voiam toată vremea să mă aflu altundeva decât acolo unde mă aflam, astfel că școala era pentru mine mai curând închisoare decât templul inițierii în misterele vieții. Și asta, chiar de-ar fi fost vorba de cea mai bună școală din lume, ceea ce nu era de loc cazul, vă rog să mă credeți.

Cu o dispoziție mai curând poetică (Graq zice : naturală, și în cazul meu asta mi se pare că se potrivește de minune !) și având și bogata moștenire pe linie paternă : gustul nestăpânit al libertății și, mai cu seamă, goana, dezlănătă și anarhică, pentru aflarea ei, din care făcea parte și această

insurmontabilă dorință de a mă afla mereu altundeva decât acolo unde mă aflam (unde eram pus și mi se spunea că-mi stă mie bine !), cu siguranța că o minune se petrece chiar în acel moment undeva (dacă nu, ce rost mai are existența, nu-i așa ?..., îmi spuneam eu), întotdeauna altundeva, și îmi scapă dacă mă las supus, nu mi-am găsit prea ușor – asta ca să nu zic : niciodată ! – dispoziția de a-mi alege o carieră.

Trebuie să vă mai spun că niciodată, dar absolut niciodată, n-am fost atins decât de a treia din ceea ce Hesse (Herman Hesse) consideră că ar face *Virtuțile Occidentalului : violența, lăcomia și nesfârșita curiozitate*. Cele din capul listei mi-au scăpat.

Ieșit dintr-o familie în care nu era nici timp nici loc pentru manifestări blajin-ludice, pentru că mai toate discuțiile se terminau în apoteoza farfuriilor sparte, violența mi s-a părut dintotdeauna o țară rușinoasă, dovada unei lipse de civilizație incompatibilă cu secolul în care trăim (și nu vă vorbesc de națiunile declarat războinice, al căror acces la civilizația lumii mi s-a părut dintotdeauna o pretenție fără acoperire reală și mai curând încă un gest pirateresc !), socotisem chiar, de la un moment dat încolo, când mai crescusem și eu, că Organizația Națiunilor Unite are datoria, ba chiar obligația, de a legifera împotriva oricărei forme de violență.

Lăcomia – într-o lume ca aceea, în care postul de toată ziua (și nu doar dinaintea sărbătorilor religioase) era pâinea cea de toate zilele a întregii familii, căci acțiunile nestăpânite și nesfârșite ale tatălui, chiar dacă bazate pe indicibilul, deși mereu prezentului, său farmec personal, bine cotate pe piața respectivă, cheltuiiau partea esențială a bugetului, care altfel ar fi fost înghițite de băcanul din colțul străzii (asta era pesemne contribuția tatălui meu la lupta împotriva speculanților, și, poate, ar fi trebuit consemnată la loc de cinste în arhivele luptei de clasă !), o lume în care mama nu reușea nicicum să împartă *două paie la trei măgari* – nu era doar păcatul capital ce-l scosese și pe Adam din rai, fiul iubit și făcut după chipul și asemănarea (altfel de ce l-ar mai fi făcut ?!...), dar chiar o crimă, pentru că ar fi pedepsit cel puțin pe unul din membrii familiei, privându-l de paiul strict necesar, nu existenței (dacă existență era ceea ce trăiam noi), ci chiar supraviețuirii.

.....

Până acum cam atât.

Ceea ce nu înseamnă că nu vom încerca să descifrăm și restul de pagini și, mai ales, că nu vom continua să-l căutăm, chiar și cu lumânarea, pe scrib.

Dacă-l zăriți pe undeva, a-ți face foarte bine să ne anunțați.

Oricum, atenție!, dacă vă prinde ceasul rău și vă vine să vă ușurați bășica prin parcuri.

proză de RADU ALDULESCU

VÂNĂTOARE DE ÎNGERI

Cele două pogoane de fâneață cu pruni și crivină bună pentru porumb ea le stăpânea dintr-o vreme când prin bordeiele din luminișuri și-n cele de la drum ai fi găsit mai bine de douăzeci de Pipiline. Abia de și le-ar mai fi amintit bunica Doiniței, Lina lu' Pipi, ultima dintre Pipiline și singura de care a mai rămas lipit numele ăsta la câțiva ani după moartea boierului bătrân. Fuseseră destule, fatălică, povestea Ioana, mama Doiniței și fata Pipilinei. Numai din ce auzise de la mă-sa, fatălică, Lenuța lu' Pipi, Mioara lu' Pipi, Gherghina lu' Pipi, Safta lu' Pipi și-o grămadă de Florici și Vasilici și Caterine, căroara demult li s-a pierdut urma și numele, și rudărese și nerudărese, și vādane și măritate și fete mari, toate purtând numele berc al lui Iancu Pipidi Frăsineanu, să fie cu toatele ale lui, fatălică, da' mă vait că tot nu-i ajungeau și nu-l săturau, după cât de-nfocat alerga după ele...

Cine mai știe câte fete sārmane pe care le-a-nzestrat cu crivină și finețe și le-a dat bani ca să-și facă bordeie, înlesnindu-le viața și punându-le la cale viitorul după ce le tăvălea pe coaste și prin pădure, l-or fi plâns cu lacrimi amare pe Pipidi cel bătrân când s-a prăpădit în floarea bărbăției lui furtunoase și nesocotite. Avea el boala curvășăritului pe coclauri, fatălică, da' vezi bine că și p-aia a vānatului de mistreți călare, de la care i s-a și tras pân' la urmă...

Mi-e c-a fostără și ăia niște ani de sărăcie mare și secetă, când nu ploua să se lege porumbu', da-n schimb venea puzderie de mistreți din pădure, goniți de foame, ca să dea iama prin bruma de semănături... Într-o sfințită zi de duminică, pe o rudăreasă din culmea Armășeștilor a omorât-o în pădure o scroafă de mistreț cu godaci după ea. Păi cum, păi chiar așa cum îți spusei, venea femeia de la bălci în duminica aia, fatălică, și cumpărase un purcel pe care-l ducea în spinare într-un sac. Mă vait că purcelu' ăla a stărnit scroafa cu guițatu' lui, și ce-ar fi zis scroafa, fatălică, că rudăreasa, hoța, i-a furat copilu' ei, purcelu'.. .

Păi nu te gāndi ca tot așa cum Pipilina m-a furat pe mine după aia de la rudăreasa, și tot așa cum io aș fi furat-o de la înger pe Doinița mea până s-apuce lumea să vorbească de rudaru' ăla care ne-a plimbat la bălci în anul ăla de Sfântă Mărie pe mine și pe Pipilina, c-ar fi tac-su...

Un om de dincolo de dealul Armășeștilor, coborând în Frăsineni ca să sape ciuturi, înnoptase în luminșuri în bordeiul Pipilinei și-i povestise de rudăreasa omorâtă de scroafă în pădure din care n-au mai găsit decât sacul în care dusesse purcelul. I-a spus și că rudăreasa ar fi avut un copil de țâță, dar el nu-și amintea prea bine pe unde venea bordeiul ei și n-avea nici vreme să caute prin pădure... Așa se face că a doua zi după prânz Pipilina a urcat în culmea Armășeștilor ca să cutreiere și să caute și căutarea ei n-a fost în zadar. S-a întors acasă aproape de miezul nopții cu ce socotise că i-ar fi de folos din bordeiul rudăresei, care nu peste mult timp avea să se surpe și-n toamna următoare avea să crească mohorul de un stat de om pe locul lui. Luase Pipilina două găini negre și un săcotei cu sare și o copaie cu un copil orăcăind de mama focului, făcând să se simtă pândită și fugărită de mistreți pe tot drumul prin pădure. A coborât Culmea Armășeștilor tot într-o alergătură și acasă abia a avut răgazul să vadă că-n copăiță era o fetiță care nu părea să fie înțarcată și n-ar mai fi avut mult până să moară de foame. De una singură a învățat atunci Pipilina, da' mai degrabă Dumnezeu a învățat-o cum să prepare laptele vacii sale, îndoindu-1 cu apă cât trebuie ca să fie bun pentru un copil de țâță.

I-a spus Ioana, fatălică, așa a avut Pipilina parte de mine, măcar că Dumnezeu o lăsase stearpă, da' uite că a iertat-o să n-o lase de tot singură. În primăvara când Ioana a început să rupă primele vorbe, Pipilina, înghesuită de nevoi, a fost nevoită să vândă vaca și să cumpere mălai ca să poată munci și să-și poată ține copila. În toamnă a legat cățeaua la capătul șirurilor de porumb pipernicit, iar după două zile a mai pus doi câini acolo. Coborau iarăși din pădure mistreți înfometați, răscolind trâmbe de praf și culcând la pământ plantele scheletice și noduroase, de la care Pipilina aștepta cu inima friptă barem doi saci de drugi. Așa se face că turta ei de mălai și-a Ioanei era nevoită s-o împartă cu câinii care speriau mistreții. La amiază o trimitea pe Ioana cu urciorul cu apă și o bucată de turtă la câinii din capul locului și a fost o zi când Ioana i-a spus maică-si cu vorba ei căznită că a fătat cățeaua să fugă repede cu un castron ca s-o mulgă... A trebuit să afle atunci din nou Pipilina cât de mult ținea fata după laptele vacii și cât răbdase de foame fără s-o spună, ca un om în toată firea, tot așa cum răbda să ducă bucată de turtă la câinii fără să se atingă de ea. A plâns iarăși Pipilina și prea străin îi era cutremurul acela tăcut din ea, venind de departe și umplându-i trupul de voluptatea tăcută a lacrimilor. Mult după prânz, când i s-a părut că aude câinii lătrând în capul locului, și-a spus că poate plânsese de mila ei și-a copilei și după Dumnezeu lor care le părăsise, or poate jelea vaca aia care le hrănise și le ușurase traiul și-n cei mai grei ani, ori cine știe ce o stârnise, ca și pe câinii pe care de obicei nu-i auzea decât când bătea vântul încoace... Oricum, era prea devreme ca să-i fi stârnit mistreții, care începeau să dea târcoale

porumbului mult după lăsarea întunericului, și numaidecât auzi, limpede de astă dată prin aerul neclintit al amurgului, zarva de lătrături ce cobora dinspre coastă dimpreună cu ecoul întârziat al plânsului ei.

A ieșit atunci din curte prin grădina din spatele bordeiului și până să apuce să urce toată coasta spre șirurile de porumb, a dat peste Pipidi ghemuit lângă un rug de mure. Încovrigat și cu gâtul sucit, părea că-și ascunde fața în iarbă, iar când i-a ridicat capul i-a văzut rana de la tâmplă, cât un ou de porumbel și sângerând abundent, acoperindu-i și învelindu-i într-un voal de Purpură chipul de înger. Voalul se împrăștiă neîncetat, pe măsură ce ea îl vedea pe Pipidi irosindu-se și-n timp ce-i spunea că-i e frig, să-l ducă în casă, să pună niște paturi pe el, să-l învelească și astea au fost ultimele vorbe pe care le-a auzit ieșind din gura lui, fatălică, l-a dus târâș pe pământul ei, primit de la el, rupt de șale sub văpaia iute a soarelui scăpărând peste coama împădurită a Culmii Armășeștilor.

Ochii i se umpleau de valuri de sudoare înjunghiindu-i vederea, pe când îl trăgea de subțiori lăsând prin iarbă o potecă lată de sânge. Avea cizme mari de piele lăcuită, cu pinteni și haine de stofă aspră, de vânător, de culoarea dealurilor întomnate și era mare și greu ca pământul. A intrat cu el în bordeiul în care el nu apucase să intre, deși din banii lui cumpărase chirpici și bârne și paie să-l învelească, iar cele două camere puteau fi socotite ca și un dar pentru o nuntă cu un altul care nu s-a întâmpat vreodată și uite că era atât de greu încât nu l-a putut sălta pe patul de scândură. A trebuit să întindă pe jos, peste răceala pământului bătătorit salteaua cu paie, ca să nu simtă frigul în timp ce-i ținea capul în poală așteptând să se domolească și să se stingă asemenea galopului armăsarului său argintiu, care o făcuse să tresară de spaimă în urmă cu șapte ani. Când îl zărise atunci, îi căzuse legătura cu crăci uscate din cap, grea cât poate duce un catâr cu spinarea, dar nici pe departe atât de grea cât era Pipidi acum, și galopul apropiindu-se și domolindu-se în auzul ei și-n sângele ei, în vreme ce el se apropia și dispărea și iar apărea printre fagii și mestecenii din marginea luminișului, după care l-a văzut descălecând, lunecând ca din cer pe o rază piezișă răzbătând prin frunzișuri și a răsucit-o cu fața spre ameteala seninului de dincolo de frunzișuri și a posedat-o în tăcere, cu graba și brutalitatea meteorică a unui înger căzut, rătăcind și cotrobăind lacom prin zbaterea ei cuprinsă de o dezolare abia reținută. N-ar mai fi avut nici un rost și oricum era prea târziu ca să-i mai pară rău că n-avea cămașă pe sub jerpelitura de rochie și nici măcar n-apucase să se spele pe picioare în sâmbăta aia, și încă o strivea și năpădea propriu-i miros ranced, de sudoare dospită, amestecată cu mirosul de pământ și frunze putrede, dimpreună cu fierbințeala rușinii și părerii de rău și cu fierbințeala grea ca pământul a trupului lui Pipidi, pe cân' acesta își trăgea pantalonii fără s-o privească și încăleca armăsar argintiu, galopul îndepărtându-se și

risipindu-se printre copaci, stârnind o perdea roșie de praf și frunze care era de fapt sânge, iar sângele acela nu se lăsa șters de poala cămășii ei năclăite de zbuciumul rugăciunii. I se răcea și i se risipea printre degete trupul mare și greu ca pământul, dimpreună cu chipul de înger cu ochi albaștri-sticloși cu plete moi, mierii și o bură de barbă argintie, și astfel pierea fierbințeala care era o pată de sânge micșorându-se și devenind un punct, până n-a mai fost nimic și nimicul acela s-a lipit de ea pentru tot restul vieții.

Ioana se învârtea pe lângă maică-sa și Pipidi împresurându-i cu icneli nearticulate. Mima și maimuțarea încontinuu căderea lui Pipidi de pe cal, arătând rana de la tâmplă lipindu-și palmele de față și închizând ochii, legănând capul și vaitându-se ca să arate cât de tare îl doare și cât suferă. Pipilina îi spuse atunci că-i tatăl ei omul ăla murind ceea ce n-ar fi fost prea departe de adevăr... E tac-tu, e tac-tu, tac-tu, repeta, întărindu-și și ea această certitudine, până ce ar fi dat să uite că nu era decât o Pipilină printre atâtea altele, înșămânțată de duhul sterp al acestei lumi de nimic, rătăcind călare prin pădure și pe coastele cu finețe, măcar că dintre toate ea a fost cea care i-a ținut lumânarea ca să-i lumineze bezna de dincolo de galopul lui meteoric și să-l însoțească ținându-l de mână o bucată de drum, până ce nimicul acela și numele acela s-a lipit de ea atât de tare că a rămas singura Pipilină din tot Frăsineniul.

Pe boierul bătrân l-a omorât un mistreț – așa s-a spus și nu s-a putut ști vreodată mai mult de atât. Cât or fi căutat mai apoi prin împrejurimi, n-au găsit calul și nici pușca lui Pipidi, prin care ar fi aflat poate ceva în plus despre moartea lui. Pe când umblau pe pământul ei și prin împrejurimi să cerceteze urmele acelei morți, Pipilina a apucat să-l vadă pe boierul tânăr — Flavius Pipidi Frăsineanu, scump la vedere altminteri prin sat, iar prin luminișuri n-avea să mai fie văzut de atunci. Ar fi vrut să recunoască tatăl în chipul tras și străveziu al fiului, de pe care voalul purpuriu fusese smuls parcă odată cu sângele din el. Nu, nu semăna deloc, așa cum nimic n-ar fi avut puterea să semene acelei fantasmе vii a tinereții ei. Figura boierului tânăr nu era mai mult decât un semn, ca atâtea alte semne ce vor fi încercat să i-l vestească pe Pipidi de-a lungul întregii vieți.

Despre Flavius Pipidi Frăsineanu s-a știut că a pus să se defrișeze pârloaga și rugii de mure de pe coastele pe care s-a ivit într-o primăvară plantația de meri. Pomii s-au dat pe rod într-un an când n-au mai fost ai lui și nu mai era a lui nici moara pe care tocmai o terminase de ridicat, toate fiind de-acum ale colectivului. Era anul când Ion Trencu se întorcea din armată, știutor de carte și cu rândurile acelea decupate din ziarul *Scânteia* pomenindu-l cu vorbe de laudă – țăran sărac, scăpat de jugul exploatării burghezo-moșierești, care a învățat să scrie și să citească în timpul satisfacerii stadiului militar, exemplu demn de urmat și dând

dovada capacității... De bună seamă că asta l-ar fi îndreptățit să nădăjduiască la un rost mai acătării decât cioplitul și comerțul cu alpii, linguri, fuse și cauce, cu care-și câștigase traiul de copil, drept pentru care a primit un post de guard la Sfatul Popular al comunei Frăsineni, fiind de-acum salariat la stat, ca și primarul, vicele și secretarul. Plouă-ninge, trece luna și-ți iei leafa, fără să te mai opintești pe secure și să-ți pedepsești viața scurmând în trunchiuri de frasin, și cu banu' tău în buzunar poți intra în bufetul de peste drum de Sfat ca să-ți faci suma, după care să mai iei o litră de rachiu să duci acasă, să bea și gura Ioanei și tot la fel poți să treci pe la magazin să cumperi o pungă de biscuiți și bomboane pentru copii și un kilogram de cuie ca să repari fânarul...

Pe vremea aia îi numărai pe degete pe salariații din Frăsineni. Și rudari și nerudari toți trăiau ca oricând, ca bunicii și străbunicii și străstrăbunicii lor, din linguri și fuse, alpii, copăi, cozi de sapă, de coasă, de topor... Târâș-grăpiș Trencu o-ncurca de minune măturând prin birouri și aducând un braț de lemne și o găleată cu apă, o sticlă de ceva pentru tov vice de peste drum de la Bufet, ca să se dreagă tov vice după nunta de-aseară, și ori de câte ori era nevoie Trencu ținea și locul secretarei și telefonistei și păzea și Sfatul noaptea. O viață a petrecut sforăind pe canapele după ce se-ncuia în birouri și înfunda soba cu lemne, fiindcă noaptea tot Sfatul era al lui și avea și pistol în dotare, măcar că nimeni n-ar fi avut ce să aibă cu el și Sfatul lui... Mai greu i-a fost după ce au început să-l înjunghie bătăturile. Călca ca pe jar împingând bicicleta de coarne prin curtea Sfatului, care era o casă cu etaj proaspăt tencuită, albă ca o porumbiță înfoindu-se sub trăinicia acoperișului de țiglă roșie.

Se opri-se-n poartă cu bicicleta, privind de-a lungul șoselei înnoiroate și cotropite de bălți. Se pierdeau repede-n ceață șanțurile cu bălării arse de brumă și copacii de lângă garduri ca niște schelete carbonizate, și șirurile de case chircite și strivite sub cenușul lăptos al cerului. Așezarea era un mormânt fumegând surpându-se continuu sub ploaia mărunță prin care răzbăteau de dincolo de lume lătrături și cucuriguri înfundate, încropind atmosfera imemorială a dimineții înecate în cețuri. Pe aici trecuseră cândva oameni; stăruia încă aburul zbuciumului, veseliei și tristeții omenești, febra și pasiunea acuplării dintr-o beție perpetuă, ce nu se mai termina hrănindu-se din ea însăși... S-ar fi așezat acolo, pe marginea șanțului, în iarba înnoiroiată, de cât de tare îi înjunghiau bătăturile și uite că nu se mai termină, nu se mai termină odată, oh, ce pedeapsă, și ploaia și ceața și negura asta săpându-i în carne și oase, sugându-i sângele... O să trebuiască să mai facă zilele astea un drum la dispensar să mai ia niște alifii d-alea pentru bătături... Ba taci că-s bine. Mai bine întrebă-te ce te-ai fi făcut fără bicicletă, patru kilometri la deal și patru la vale, seară de

seară și dimineață de dimineață pe zloata asta nemernică și mereu, și pe ploaie și pe furtună și pe vreme bună...

Nu se simte nicăieri nici o mișcare. Nu se vede țipenie. Parcă au murit toți. Au fugit și s-au ascuns de ploaie sub pământ, ca sobolii. Trencu reazemă bicicleta de gard, sub cutia mare, cu geam și lacăt, a panoului Gazetei Comunale Frăsineni. Afișase ieri două pagini dintr-o *Scânteie* cu poze dintr-o vizită de lucru. De o lună îl însărcinase primarul cu împrăștierea săptămânală a gazetei. Își contempla aproape satisfăcut misiunea dusă cu bine la capăt. Geamurile spălate și lacătul nou, paginile ziarului fixate cu pioane pe placajul revopsit cu același verde întunecat cu care a dat pe toată cutia... figura rotofeie, capul ca de păpușă încărunită a lui Ceaușescu are în unele poze cască albă de constructor și halat de maestru pe umeri, în altele poartă un costum alb și-n jurul lui e ciopor de oameni în costume negre și halate. Trencu și-l închipuia mergând repede și toată turma aia de oameni gâfâind ca să se poată ține de pasul lui puternic și neostenit colindând țara-n lung și-n lat. Pentru o clipă se întrebă dacă nu l-or înjunghia bătăturile alergând de colo-colo prin uzine, pe șantiere și ogoare și numaidecât se scutură de gândul ăsta prostovan, păi dacă unii se cacă-n scaldătoare de mici, de când i-a făcut mă-sa, ce vină poa' să aivă ei și ce vină ai tu... Traversă șoseaua ciuruită de ploaie, unduind sub faldurile imense ale perdelelor de ceață. Parcă ar fi încercat să alunge junghiurile din tălpi tropăind și târșâind bocancii prin bălți, gândindu-se că poate-i deschis la Bufet. Ceața se îngroșase de nu mai distingeai nimic la trei metri în față. Se apropie și întârzie privind prin geamul vitrinei ca un copil flămând lăsându-i gura apă la atâtea bunătați îngrămădite pe tejghea, pahare și cinzeciuri și sticle cu resturi de băutură. Și pe aici trecuseră cândva oameni. Trecuse și el aseară. Praful și pulberea amintirii acelei seri încă stăruia peste urmele lui. E bătrân, cât l-apasă bătrânețea, da' într-o bună zi o să fie el tartorul și îngerul ăla care o să le dea foc la toți, chiar așa, cu mâna lui o să toarne o găleată de benzină peste toți și o să aprindă chibritul, măcar că-i sfârâie tălpile calcă pe foc și se târâște... Nu mai știe, a pierdut șirul anilor de când îl chinuie bătăturile astea, da' parcă din totdeauna s-a târât. Ba parcă a-ncercat și altceva până să-nvețe să se târască. Ce dracu a-ncercat el, oh, să scobească lemnul cu securea, să scurme pământul cu sapa, asta făcuseră toți, asta făceau încă destui, măcar că-i tot mai greu și mai anevoie măcar că nu l-ai auzi pe vreunul laudându-se cu ce pune el pe masă odată-n zi, gorovanu de mămăligă rece rămasă de-aseară și de-alaltăseară cât o mai avea de unde să rămână și cât o mai fi și ăla și ciorba lungă de bolboate vara și ciorba lungă de fasole iarna, așa încât și lui i-a fost tot mai greu și mai anevoie și pe urmă a fost tot mai bătrân și până și pământul a ostenit să ne mai țină în spinarea lui, sătul și el de-atâtea nemernicie și ticăloșie... Bă, taci că-i

bine c-aicea la Sfat e cald. Are lemne de băgat în sobă. Acasă-i mai rău cu lemnele, da' cât stă el acasă? D-ai-a nici nu s-a omorât să cumpere lemne, măcar că nu s-a potrivit deloc bine cu musafirii care i-au picat pe cap și nu se știe cât or avea de gând să stea: fetele lui, Doinița și Lenți, și spălăcitu' ăla pe care i l-a adus Doinița, Robert parcă... Da' să nu prinză pe vreunu' că-i umblă prin bruma aia de lemne de după grajd, că toata iarna asta n-o să mai aibă de unde... Pădurea-i aproape, o fi, treci gârla și nu mai ai nici doi kilometri de urcat pe coaste prin plantație, da' el cu picioarele lui și cu bătăturile n-o să mai poată căra vreodată prin zăpadă și prin zloată câte o legătură de uscături cu spinarea. . .

*

Șeaua bicicletei era învelită cu un basc vechi, prin care fierul îmboldea oasele fundului slăbănog, dar Ucraina asta Trencu n-o putea socoti altfel decât o izbândă și o izbăvire. Sunt destui ani, încă trăia Pipilina când o cumpărase. Își amintește că a trimis copiii la ea în luminișuri, s-o încante pentru două sute de lei, cât îi mai trebuia, și-i învățase să-i spună că i-a trimis mă-sa, Ioana, c-au nevoie să-și ia teniși. Lenți și Doinița, da, că tocmai începuseră școala și s-alesese praful de gumarii lor... Altminteri, n-ar fi scos Pipilina bani pentru Trencu nici să-l vadă cu lumânarea la cap și să-l știe că n-are de scândură pentru tron. De amar de vreme nu se mai putea lipi de ea pentru nimic, măcar ce alt ginere decât pe el n-avea vrăjitoarea și maștera aia bețivă... De pe urma copiilor se mai alegea și el cu câțiva lei, o bucată de slănină, de brânză, chiar dacă rachiul ei prea rar apuca să-l miroasă...

Se oprise din pedalat. Bicicleta cobora panta repede a șoselei, rătăcindu-l ca prin niște nori în fuioarele mari de ceață. Mirosea a fum și aerul mustea de umezeală. Ploaia devenise lapoviță, se trăsese și se întetise peste coamele dealurilor. Era tot mai frig și de la o zi la alta n-așteptai decât să ningă. Poate că de-acum încolo n-ai mai fi avut la ce să te aștepți prin părțile astea. Sfârșit de noiembrie... Oricum, Robert și Doina, și după ei uite că se-ntâmplă și Lențița, nu nimeriseră prea bine anul ăsta, când Trencu era nu numai sărac de bani, de porumb și de rachiu...

– Nu mai am, băăă, nu mai am! Sărac de lemne ca anu' ăsta...

Totuși, Robert văzuse în dosul grajdului niște scânduri putrede dintr-un coteț fărâmat probabil, îngrămădite la un loc cu câțiva trunchi subțirei de fag și frasin. Păi dihorii, da, se pripășiseră acolo. Fără grămada aia de lemne stând să putrezească și să se scurgă printre bălării în pământ, de bună seamă că Trencu ar fi avut acum curtea plină de păsări... Dar lui nici că i-ar fi păsat. Ar fi preferat să-i mănânce dihorii și ăștia trei pui care-i

mai rămăseseră, decât să-și hrănească oaspeții, fetele și pețitorul, care la o adică pot să stea și-n frig... Pe sub lemne era plin de coji de ouă înghețate și oase învechite de găină, de unde s-ar fi văzut cât de sătui plecaseră dihorii, fără să se mai ostenească să-și consume rezerva asta de supraviețuire. Robert fu de părere că ar trebui să le strice vizuina, dar Trencu nici nu vroia să audă: sărac de lemne, da, nu-și poate permite să se apuce să consume de acum din lemnele astea și să facă focul în casă atât de devreme. Până la primăvară mai e destul și până o să aivă bani pentru bon de lemne, să mai facă o grămadă de lemne în pădure și să plătească o căruță sau un tractor să i-o aducă acasă... Ba tot era bine că seara el pleca la Sfat și până dimineața la zece-unsprezece nu mai dădeai ochii cu el, așa că își puteau face de cap amortind soba cu două lemne.

Și-n seara aia, după ce a plecat Trencu, au petrecut în tihnă și voie bună câteșpatru, Robert cu bătrâna și fetele ei, leorbăind prin castronelele cu aripioare și picioare de pui înecate în zeamă de usturoi și vânturând cu nădejde rachiul prin cinzecuri. Era ca un fel de ospăț de adio, cu ultima sticlă de rachiu din rezerva Ioanei, păstrată special pentru ei, și cu ultimul pui din curte. Nu-i zorea nimeni, mai era destul până la ziuă, când apărea stăpânul, doar că de-acum bucatele erau pe terminate... Nu-și făceau griji altminteri și totuși bătrâna se lăcomi la rachiu mai mult decât altădată, gândindu-se poate să toarne în ea cât să-i țină pentru o săptămână.

Într-o vreme, ei o văzură ridicându-se din pat și, tot clătinându-se, cu ochii încrustați de mahmureală, nimeri cu mare greutate clanța ușii... S-a dus și ea afară ca omu', spuse Lenți, și că mămica-i simțită, care alta-n locu' ei ar fi făcut pe ea acolo-n pat, la cât foc turnase-n ea mămica, de unde mai devreme Lenți o muștrase ca pe un copil, cum că-i femeie bătrână și nu se cuvine. Tot ca pe un copil acum găsea nimerit s-o laude, vezi, în lipsă, să nu i se urce la cap...

Se luaseră apoi cu sporovăiala și uitaseră de ea, și uite că trecu mai bine de o jumătate de ceas și mămica nu mai apărea. Doina ieși afară s-o caute, ce naiba s-o fi făcut și mămica asta, și-și luă canadiana în cap că se-ntețise ploaia, și unde dracu și ce-o face și turna cu găleata și beznă să-ți bagi deștele-n ochi, mămicăăăă!

Oh, Dumnezeule mare și bun, ea aștepta ghemuită pe verandă, murată toată și-nnoroiată. O ajunsese rachiul care-l turnase-n ea și de bună seamă că și ceasul rău o ajunsese când alunecase pe băătura înnoroiată și se zvârcolise și se mozolise toată până să se pună pe picioare, încât își spuse că mai bine să aștepte pe verandă până se culcă ei ca să poată să intre în casă fără să fie văzută în halul în care era. Murea de rușine, deh, mai cu seamă de băiatu ăla pe care-l adusese Doinița îi era rușine, fatălică, care ce-o să povestească cui l-o întreba...

– Oh, mămică-mămică-mămică, se zbugiuma Lenți. Deloc nu vrei să m-asculți. Și dacă nu ți-aș fi spus de-atâtea ori... Mai ușor, că nu mai ții la băutură. Rachiul ăsta o să te omoare. Nu era totuși momentul potrivit pentru morală. De ce dracu nu intrai în casă?

– Oh, fatălică... Era ca un copil muștrat, care anevoie se îndupleca să-și mărturisească fapta de rușine, oh, am căz't pă nămol, am căz' t...

Lesne-i era băiatului acela străin să se simtă vinovat la rându-i... N-ar fi trebuit s-o vadă pe mămica așa, spoită cu noroi până-n rădăcina părului. Încercase afară să se spele cu apă de ploaie din tuciul pus sub streășină, pe întuneric, și nu reușise decât să se acopere toate cu o peliculă de noroi ce tocmai prindea să se usuce.

Robert părea să fi ațipit între Doina și Lenți, sub carpeta de pe perete cu cei doi păuni înfruntându-se cu spadele ciocurilor, lungit de-a curmezișul patului îngust de scânduri și cu picioarele răscăcărâte peste marginea lui. Ba bine că nu, nu ațipise ci doar că închisese ochii puțin, iar acum o contempla pe mămica surâzând dezabuzat. Se ridică într-un cot, deh, mămica arăta ca fugită din propriu-i mormânt surpat sub un potop nimicitor.

– Ieșiți afară, voi, morților. Lungit așa, într-o rână, gesticula cu pumnul spre tavan. Ieșiți să intrăm noi în locu' vostru. Vorbele lui o plesneau peste obraji ca și cum ar fi vrut s-o dezmeticească, dar pe fața Ioanei nu se putea desluși mai mult decât pe fața unui mort. Ei... lasă, mămică, și glasul i se înmuie și deveni îngăduitor și aproape umil, lasă, lasă, lasă... N-are nimic, mămică, se întâmplă și la case mari. Ai caz't, ai căz't și gata. Bine că nu ți-ai rupt dracului ceva. Așa spoită cu noroi, bine că ești întreagă. Cât încă suntem întregi, înseamnă că Dumnezeu nu ne-a părăsit.

După un minut de tăcere, urmând ca un contrapunct firesc, aprofundând înțelepciunea vorbelor lui, spuse:

– Ai înțeles, mămică? Bătrâna păru să miște imperceptibil din cap în semn de aprobare, de bună seamă că înțelesese. Acuma-i târziu, mămică. Toți oamenii harnici și de treabă dorm la ora asta. Și s-a terminat rachiul matale și puii lui Trencu s-au terminat, ehh ... vom merge și noi la culcare, hotărî Robert mângâindu-le patern pe capete pe cele două surori ghemuite și încolăcite de-a stânga și de-a dreapta lui ca două cobre mari, sătule, toropite de dulceața siestei.

Atingerea celor două capete, a părului cu luciu tăciunos și catifelat, îl făcu să se vadă cu o clină mai devreme în cealaltă cameră, într-apogeu triumfător al serii descinzând în noaptea care tocmai începea pe dormeza desfundată, cu arcuri rupte și pe podeaua de pământ acoperită cu preșuri prin care se simțea răceala pământului. Își simțea sexul uriaș stând să irupă prin pantalonii strâmți și dintr-o dată puternic și liber, culcând totul la pământ în cale... Lenți mișcă ușor umărul Doinei, care ațipise cu obrazul

pe pulpa lui Robert și gema ușor cu nările fremătânde, adulmecând visul de lapte și miere al umflăturii șlițului, și haide, haide odată, șoptea precipitată de nerăbdare.

Bătrâna sforăia pe patul din fața lor, chircită într-o poziție imposibilă, cu genunchii la bărbie, ca un câine încovrigat în zăpadă. Se pomeneau adesea cu ea adormind instantaneu, trăsnită de somn ca de fulger în timp ce turna în castroane și păhărele, sau spunând ceva, oprindu-se la jumătatea unei vorbe ca să se ghemuiască-n pat. În mai bine de-o săptămână de când nimerise în Frâsineni ținându-se după Doinița, Robert n-o văzuse purtând altceva decât fusta aia neagră și cămașa aia ce părea din pânză de sac, de un vișiniu decolorat și jechoșit și largă ca un suman în care ar fi încăput două trupuri firave ca al ei. Noroiul pe care-l avea acum pe ea o să se scuture de la sine după ce o să se usuce, ca de pe o cârțiță. Puteai fi sigur că nu se schimbă cu lunile, după duhoarea pe care o răspânda în jur, iute, de fum cu iz reavăn, de sălbăticiune tăvălindu-se prin ierburi bălțite de ploii... Oh, s-o învelim pe mămica noastră, biata noastră mămică, iar a adormit neîmbăiată și neîmbălsămată. Că doar n-o fi murit, s-o învelim să nu răcească... O acoperiră cu o pătură subțire și aspră, din acelea folosite prin spitale și penitenciare, tivită din belșug cu urme vechi de pământ uscat de pe bocancii lui Trencu când adormea fără să se descâlțeze și de pe hainele ei cu care ara prin noroaiele din curte și pe coclaurile de pe coaste. De obicei nu prea dădea în viu până nu se lumina. Acolo încremenea biata mămică, zgribulită ca un câine-n viscol, poate unde așa o învățase Trencu, impunându-i economia aia criminală de lemne... Eh, da' de mâine-ncolo mămica noastră o să ne cam dea de cheltuială, presupuse Robert. De mâine-ncolo va cădea pe capul lor aprovizionarea cu rachiu, la care Lenți îi asigură că mămica lor e cuminte, doarme la fel de adânc și când nu bea... Păi și ce dacă? Nu la asta se gândise Robert. Oricum vor trebui să facă rost de rachiu, că și sufletele lor cer, și cu mămica și fără mămica trează ori adormită.

Friga și dogorea soba tăiată-n două de peretele dintre cele două camere. Bătrâna, neînvățată cu atâta risipă de căldură, asuda din belșug sub pătură. O paralizase somnul ei letal, nelăsând-o să se destindă sau să se dezvelească, în timp ce în cealaltă cameră becul din tavan pâlpâia, se aprindea și se stingea într-un preludiv febril al pregătirilor pentru intrarea în noapte. Și lor le era mai cald decât ieri și alaltăieri. Era bine, deși cum era acum soba, n-ar fi fost mare lucru să rămână călduță până spre zece când vine stăpănu' acasă și să simtă că făcuseră focul și asta să ni-l pună-n cap, după cât e de bolnav de zgârcenie și să facă pe aici ca toți dracii, asta ne-ar mai lipsi, și ia mai dă-l dracului de boșorog, își spuse Lenți scotocind prin dulap printre rufele mămicăi după vreo cămașă de noapte.

Pe dormeză, soră-sa unduia din șolduri în rotiri ritmice, ample, însoțite de un geamăt continuu, în crescendo, ținându-i cu mâinile ei puternice umerii lui Robert, strivit sub ea și dominat și părând a se lăsa posedat precum o femeie. Lenți își trase pulovărul peste cap privindu-i peste umăr preț de o secundă, dând parcă să se agațe de imaginea soră-si care se îndepărta de ea urcând și coborând parcă pe coama unui val, într-un clipocit scârțâitor de arcuri. Degetele bărbatului se încleștaseră de talia ei ca de marginea unei prăpăstii și ea se prăvălea în avalanșa nesfârșită a unui orgasm peste trupul spelb și peste chipul de înger cu plete mierii și ochi albaștri, ca de sticlă, care deveneau parcă trupul și chinul unei femei emanând mireasma îmbătătoare și înnebunitoare inhalată cu nesăț de cele două surori cu trupuri arămii, răsucite și contorsionate sub împletiturile suple și strălucitoare ale mușchilor ce tremurau pândind nerăbdători izbânzile plăcerii.

Goliciunea zveltă a Lențicăi, cu sâni mici, erecti, prevestea agilitatea și neîndurarea unui luptător adolescent, mototolind cămașa în pumn și aruncând-o peste cei doi, ca o provocare mută, teribilă. Cu picioarele strânse sub ea în poziția unei broaște, Doina luneca înapoi peste îngerul ei, lingându-i lacomă obraji și pieptul și valea suptă a pântecului și degetele-i fremătau peste clapele lungi ale coastelor, în timp ce soră-sa încă aștepta lângă ei în picioare aplecându-se ușor ca să-și bage mâna între pulpe și trecându-și degetele prin despicătura feselor într-o mișcare continuă și pustiitoare ca o dâră de foc, coborând și urcând printre labiile vaginului de foc contopit cu imaginea virilității enorme scăpând ca un arc de sub bărbia Doinei, irupând ca un strigăt pe care aceasta se repezi să-l anihileze îmbrățișându-l și sorbindu-l. Se înecă și plescăi dând ocol agale și trecând peste testiculele uriașe cu limba ei mare și roșie, de fiară. Înălță ochii înlăcrimați de venerație și bucurie spre capul coloanei nesfârșite a dragostei, în jurul căreia se încolăcea tot trupul și sufletul făpturii ei într-o îmbrățișare sinucigașă, alunecând în neant pe salivă și sucuri vaginale amestecate cu spermă, implorând-invocând, oh, pulă sfântă!

Robert era acum deasupra Lențicăi, prins în cleștele pulpelor ei și mâinile ei îi sugrumau mijlocul; becul din tavan se aprindea și se stingea și camera era luminată difuz de fosforescența produsă de sâni și pântecul Doinei strivindu-se și frecându-se de spinarea lui Robert, într-o mișcare încrucișată cu mișcarea circulară a șoldurilor lui Robert deasupra soră-si. Se descolăcea și iarăși se încolăcea ghemul celor trei trupuri, contopindu-se în pulsul imemorial al năruirii și devenirii și-n ritmul neîncetatei istoviri și al odihnei fără sfârșit, formând o inimă imensă irigând cu sângele ei nemărginirea spațiului și timpului ce traversa chinul Lențicăi, răstignită cu brațele în lături între picioarele Doinei și simțindu-se pătrunsă dintr-un singur zvâcnet prelung urcând din rădăcina crucii trupului ei într-o

contorsionare de oase și tendoane ce încă debiliza instalația electrică și făcea să trepideze tavanul și pereții.

Într-un târziu au zărit-o pe mămică prin pâlpâirea intermitentă a becului, străbătută de ninsoarea de scârjeie de var scuturându-se peste trupurile lor strălucind sălbatic de sudoare. Bătrâna cu chip de pământ și veșminte de pământ care îi veghea stând în picioare lipită de ușă, era o pată de humă înroșindu-se treptat, îndepărtându-se și micșorându-se, oh, mămică, mămică, o dojeniră blând fetele. Și dacă nu ți-am fi spus de atâtea ori și tu nu vrei să ascuți deloc, deloc, deloc, rachiul acesta o să te omoare, și carnea lor zbatându-se în carnea și sufletul îngerului meteoric, mămică, mămică, de-atâtea ori, de câte ori, eh, fatălică și surâsul ei de noroi scorojit acoperind cele trei trupuri cuprinse de somn.

RADU ALDULESCU

comentarii critice

ION POP

POEZIA LUI LEONID DIMOV

Leonid Dimov (1926-1987) este, desigur, poetul-reper al numitei grupări « oniriste » și cel ce-i schițase, în mare parte, programul teoretic. Debutul ușor întârziat față de “grupul de șoc” al “șazeciștilor”, ca și formula foarte aparte a poeziei sale deloc angajate în temele dominante ale zilei, totala lipsă de legătură, de exemplu, cu ceea ce Labiș numise “lupta cu inerția”, au făcut ca numele să nu-i fie imediat inclus printre protagoniștii generației, deși scrisul său s-a bucurat de o constantă apreciere superlativă.

Poezia lui Dimov – se poate observa ușor – este cea mai apropiată de programul „onirist” articulat la sfârșitul anilor ‘60. Ancorată ca și exclusiv în teritoriul visului (treaz), ea exprimă un “visător definitiv” – ca să preluăm formula cunoscută a lui André Breton. Deoarece tot ceea ce se “petrece” în spațiul ei (căci este, într-adevăr, conform cerințelor doctrinare, o poezie construită din “întâmplări”, care povestește mici evenimente, cu o lentoare ce lasă răgaz picturii prin cuvinte și unei organizări a “tabloului” chemate să compenseze deficitul de structurare provocat de respinsul “dicteu automat” suprarealist) are loc în regim oniric. Și este o poezie în care “eul” e ca și absent, de asemenea, o dată cu “lirismul exclamativ”, negat și el în favoarea unui fel de neutralitate a instanței discursive, implicite abia sub foarte vaga mască a privitorului, asistent uimit la miracolul pe care îl declanșează aproape orice atingere cu “lumea obiectelor”; sau a magicianului, scamatorului, acționând în registrul iluziei și al miracolului aparent, agent al unor metamorfoze ale lumii date provocate de fantezie și modelate conform invocatei “structuri” precare a visului, unde fragmente și straturi de imagini eteroclite capătă doar un fel de unitate de atmosferă, de “ton”, într-o mixtură de uimire încântată și neliniște împinsă până la angoasă, starea feerică coabitând și interferând cu coșmarul.

Încă din paginile inaugurale ale *Versuri*-lor de debut (1966) se conturează o *percepție a realității ca ocazie generalizată a faptului insolit*, producătoare de reverberații onirice, succedanee pur estetice ale concretelor: din obiectul lumii imediate cresc vise, cum ne spune chiar

poemul liminar al volumului: “pasărea ucisă de alice” în planul realității “a voit în ape să nu pice”, să nu fie, așadar, înghițită-neantizată în materia elementară, ci să supraviețuiască emblematic în decorurile “camerei de zestre”, cea pentru oaspeți, festivă, unde, murind, în sfârșit, “la opaițe”, adică într-un mediu al contemplării și reveriei nocturne, să devină sursă a visării, oferite unei întregi colectivități: “Au curs dintr-înșa vise / ce-n odaia cu blidar și glastră / Le-a privit tot satul la fereastră” (*Uluire*). E un mod de a “traduce” însuși procesul transfigurării, până la înlocuirea cu un univers pur fantasmatic, a concretelor în planul mai înalt și mai pur al *artei*, crescut din sacrificiul realului, călcând cu o moarte... poetică, pre moartea lumii date. Două versuri dintr-un poem următor, *Veghe*, numesc direct acest salt dinspre real, ca spațiu al imaginației treze, către estetic: “Lăsați aici balerca fără toartă / *Din gol*, privirea să-mi înfig în artă”.

Approape fiecare poem propune, de fapt, asemenea “goluri” în care fantezia construiește, aleatoriu, mai mici sau mai ample viziuni flotante. Un exemplu la îndemână este poemul *Derulare*: “În coiful ros, cu pene de metal, / Era un craniu get cu nări tocite. / Am scormonit prin golul inegal / Ca să privesc întinderi din orbite”. Sunt versuri care spun mai totul despre vizualitatea particulară cultivată de poezia dimoviană și, dacă s-a putut afirma (de către D. Țepeneag) că avem de-a face cu o poezie în primul rând a *retinei*, trebuie adăugat că ea este a unui ochi ce nu înregistrează imagini reale ci este o *retină imaginativă*, care remodelează prismatic și reverberant, reinventând datele unei exteriorități mozaicale, de “cioburi”, “stropi” în care privitorii se văd “multiplicați”, “bile numărate”, “risipite pe alei / clopotnițele colorate”, “nori duiși / (care) au oglindit lătrături și cocoși”, “păduri de solzi, de unghii roz, de zale”, “mult cuvioase reziduuri”, “cilindri, conuri, sfere, bolizi, elipsoide”, “o mai multiplă rădăcină”... Chiar și purei contemplații (v. poezia *Repaos*) lumea i se oferă ca “semn între gol și părere”.

Un important “punct de plecare” al viziunii – ca să vorbim ca Georges Poulet –, impulsul prim al discursului pare a fi tocmai un sentiment al *golului*, al *vidului de real*, care-și cere imperativ compensația. “Agentul” poetic se simte în largul său doar într-un univers dens populat (repopulat) prin aport propriu, lume de fantasmе convocate într-un fel de stare de urgență. Discursul va cumula, astfel, cât mai multe astfel de “semne între gol și părere”, mânat de o energie expansionistă, cu o lăcomie barocă a abundenței formale, cu o multiplicare nesățioasă a decorurilor în rapidă schimbare, a mișcărilor, măștilor și costumelor, toate marcate de un aer de halucinație fugitivă, de o consistență doar punctuală, asigurată momentan, de un paradoxal, excepțional simț al plasticității, aplicat himericului (Gheorghe Grigurcu a vorbit despre “un parnasian al hazardului”). Aceste prime *Versuri* trasează ferm deopotrivă marile linii ale universului imaginar

dimovian, indică procedeele de articulare a discursului poetic, date ce se vor menține pe tot parcursul operei.

Lumea lui Dimov se propune, astfel, de pe acum ca un teritoriu al simbiozei tuturor regnurilor, al osmozei real-imaginar, natural și cultural, aduse în discurs în chip aleatoriu, atrase și printr-o dinamică specifică a textului, ce are și el “automatisme” lui, antrenând elemente eterogene, “controlate” doar relativ de unitatea stării de spirit generatoare, cu sprijin în contaminările sonore dintre cuvinte, în prozodia atentă la efectele muzicale cele mai subtile (rima și aliterația joacă un rol important). Rezultă un fel de “paradis artificial”, luxuriant și exotic, trimitând spre tradiția parnasiană și simbolistă, aceasta din urmă evocată și de motivul recurent al *călătoriei*, ce antrenează viziuni “seriale” și caleidoscopice, “desfășurări” (mai multe poeme poartă acest titlu) de imagini festive, scăldate într-o lumină feerică, sau, din contră, viziuni cel puțin ambigue, de nu de-a dreptul sumbre. Foarte bogată, sfera semantică a *călătoriei* asigură în cea mai mare măsură unitatea elementelor fărâmițate, articulate doar ca etalări succesive de imagini hipnagogice, de “priveliști” înregistrate pe *itinerarii* extreme ramificate, ce pot porni de oriunde către oriunde. Disponibilitatea pentru asemenea călătorii e frecvent afirmată: “Ne vom urca peste o clipă / Într-un vehicul nevăzut”, “M-au învăluit într-o clipită / Asii necuprinse și lacustre”; iar spectacolul oferit privirii mirate e pe măsura așteptărilor. Un vers eminescian, citat de poet (“Căci unul era toate și totul era una”) poate sugera chiar geneza viziunii, sub amintitul impuls de a popula un gol inițial: “Cilindri, conuri, sfere, bolizi, elipsoide / Au nins de dimineață peste Sahare vide”. Sau, în altă parte: “Creșteau peste deșerturi tropicale / Păduri de solzi, de unghii roz, de zale”...

Mișcarea de *deschidere* și “instrumentele” ei simbolice (*ușă, fereastră, geamuri, lucarnă, coridor, tunel* etc.), altădată câte un “orizont” sunt vectorii spațiali ce direcționează universul oniric, ceea ce se “vede” prin aceste deschideri aparținând unei arii semantice de ordinul seriei, al succesiunii: *șir, caravană, tren, stradă* pe care circulă numeroase *vehicule; etaje, convoaie* de corăbii, *cortegii* de personaje din epoci și locuri diferite; locuri ale etalării: *tarabe* înșiruite în *bâlciuri, vitrine, mese întinse* cu șiruri de bucate exotice, amintitele *cioburi* reverberante, *stropii* oglinditori etc. etc. Însumându-le, oarecum, unele titluri de poeme includ cuvântul *destin*, chemat să sugereze o anumită coerență în ordinea temporală, dominată de câte un motiv fantasmatic ce structurează diversul și incongruentul: *Destin cu păsări, Destin cu bile, Destin cu fluturi, Destin cu lup*... Mai departe, sub titlul semnificativ, *Desfășurări*, are loc o întreagă vânătoare de miracole, pe un teren deconspirat ca fiind al paginii albe care-și așteaptă prada: “Nu pregeta, cu arme plane / Ochește trist, printre liane / Și-ntreaga junglă, dacă zboară / Grosimea-i verde o doboară. / Vor coborî atunci în roată / Pe foaia

ta imaculată / Mistreți cu gâtul desfăcut, / Grămezi de crocodili în rut, / Albi vânători de tigri roz / Cobre făcute golomoz, / Bucăți de bufnițe regale / Străvechi șopârle vespérale, / Cozi de păun și cozi de câine, / Fructe din arborii de pâine, / Ciorchini de papagali vorbind /.../ Și planuri de Tombucte noi / Pentru Saharele de-apoi”.

“Exotismul” unor asemenea viziuni (care e, de pildă, și al “mesei imense” din *Cină cu Marina*, la care se consumă preparate sofisticate, “paguri aduși din Africi”, “alte din Marea Japoniei feluri” etc.) definește jocul poetic dimovian ca instaurator al unor spații ale sărbătorii, de “slavă stătătoare”, de euforie a contemplației visătoare, având rădăcini în Ion Barbu “balcanicul”, prelucrată la modul baroc, dat fiind amintitul gust pentru decorurile în mișcare, efemere, evanescente, și pentru luxurianța figurației. Universul imaginar devine autosuficient, trăind într-un regim al gratuității și esteticului pur, ca armonioasă desfășurare de “vedenii” (precum în exemplarul *Destin cu bile*, în care personaje ieșite din istorie – “dudui”, “cavaleri în frac cu mov joben”, nu fac, practic, nimic: ele “țin în zgardă bile de eben”, amintind de obiceiul oriental de a învârti între degete șiraguri de mătăanii în momentele nu doar de rugăciune, ci – mai ales – de plictis și visare, bile și zgardă ce “aprind vedenii”, în timp ce anacronicul “vapor vechi cu două roți uriașe” plutește prin fața unor “deșerte cheiuri și palate / Cu monștri la ferești illuminate”). Dar și cu o perindare de vocabule rare, prețioase, bijuterii sonore, chemate să sublinieze excepția, noblețea, gustul estet pentru obiectul, fie și verbal, ieșit din comun, fin meșteșugit și plasat într-un context al altor “obiecte de limbaj” care-și prelungesc sonorile contaminante, armonizate subtil în fraza poetică. Chiar și atunci când pare a se apropia de un obiect identificabil în realitatea comună, poezia sugerează trecerea într-un regim al gratuității contemplative, precum în remarcabila *Hibernală*: “Am mere de purpură. Ține-le / Să le lași să cadă-n zăpadă”.

Volumele apărute vreme de aproape două decenii după aceea (cu excepția *Litaniilor pentru Horia*, recuperare, abia în 1975, a ceea ce trebuia să fie adevăratul debut al poetului) vor fi construite, așadar, pornind de la acest fundament solid al *Versuri*-lor. Culegerea de **7 poeme**, mai ales, carte de referință, apărută în 1968 ca și sonetele din *Pe malul Styxului* oferă, în amplificări spectaculoase, panorama unei lumi de-acum marcate de o inconfundabilă pecete personală. *Seria, desfășurarea, etalarea* unor imagini fugitive, dar de o plasticitate pregnantă, se conturează peste tot. Cromatică, îndeosebi, în *Poemul odăilor*, dezvoltând figuri ale spațiului în poemul *În munți* (depozit, târg, marele oraș împărătesc”, populat de “străine ginte”, “bâlcieri cu amurg rotit întruna”, chiar “țări și mări cu insuli plutitoare”, din nou odăi, săli și uși), punând în succesiune “imagini risipi(te) la cine cere”, în *Vedeniile regelui Pepin*, cartea atinge cel puțin două puncte de vârf, sinteze ale imaginarului dimovian, în *Turnul Babel* și în *A.B.C.*, după ce

realizase o altă performanță, de data aceasta în registru “baladesc”-oniric, în *Istoria lui Claus și a giganticei spălătorese*: o piesă, aceasta, în care s-a putut vorbi despre înrudiri cu barbiana *Rigă Crypto* și o exersare în registrul grotesc-caricatural redevabilă aceleiași moșteniri. Amplul *Turn Babel* propune, astfel, un soi de univers piranesian, de arhitecturi complicate manierist, cu “scări în spirală, scări la întâmplare / Piezișe, paralele, jugulare”, trepte, porți și portaluri, lucarne, platforme, caturi, etaje, “vechi încăperi”, “cămări profunde”, scorburi, “ovale bolgii”, săli de arme, “imense guri”, fante, “pervaze reci”, “bâlciuri văruite”, tuneluri, vehicule precum vagonul, hârzobul, – aglomerare de spații în care se îngrămădesc în “duium”, mecanisme străvechi, resturi de obiecte abandonate, garderobe fanate; dar și “întâmplări”, “negre siluete”, “vedenii pe-un perete” ale pietenilor, califi, “gnomi astronomi”, “un bal mascat”, “nuntași năluci”, “sferice miraje”, o întregă populație carnavalescă, ce cuprinde “Poznași eretici, monștri de otravă, / Bufoni cu ochi de împărați pe tavă, / Prelați atei din zâmbet de mătase, / Lunatici cavaleri cu zale roase, / Antihriști triști în robe violete”. Și încă, “pui de zei”, celebre personaje istorice, de la Ramses și Solon la Pericle ori Martin Luther, alături de inorogi ce trec spre abatoare, într-o atmosferă crepusculară, “la moartea soarelui peste morminte”. E, de fapt, înscenat aici un univers în ruină, așezat sub semnul neantizării, lume de semne și de hârtie, de fantasmă și de himere, întoarse către vârste primare de saurieni și pterodactile ori în derizoriul curții gospodărești, cu prozaice găini cotcodăcind speriate. Sub jocul feeric, cenotaful și dricul, decorurile mortuare se întrevăd, menținând o stare de tensiune și angoasă.

Celălalt mare poem, *A.B.C.*, care debutează cu o *Invocație*-invitație la un spectacol generalizat, între proiecția subiectivă de reverii mirific-sombre (“Vino să stai oaspete brav / Cenușiu, vegetativ și bolnav / În spatele ochilor mei holbați / Dinastii rânduind, de-mpărați / Spaimă jucând...”), redeschide perspectiva spectaculară multiplu etajată. Este, în esență, *poemul unei demiurgii agonice, al precarității miracolului*, în care, încă o dată, înscenările de lumi iluzoriu-feerice abia maschează fiorul morții generale. “Cenușiu, vegetativ și bolnav”, invocatul oaspete cu care se identifică din primul vers spectatorul-magician va reapărea în final în ipostaza “letargicului mag” mort, după ce împrumutase cu precădere măștile producătorului de miracole, pehlivan nastratinesc-barbian ori vraci arghezian posesor provizoriu și dezabuzat al unui nou “bazar de zări și firmamente”, în “forfote de bâlciuri și oboruri”, încercând să-și comercializeze himerele și decepționându-l pe “însuși Dumnezeu”, care, dându-l de-o parte, i se substituie fără succes la taraba de precupeț. Construit cu o mare atenție la valorile simbolice, *A.B.C.* își desfășoară fluxul spectacular – vizionar în nouă unități textuale secvente *Invocației* promițătoare de geneze ale viziunii – tot atâtea cât lunile gestației umane –,

pentru ca următoarele șapte poeme, așezate sub nume ale zilelor săptămânii, să mimeze timpul Creației universale, sub un impuls reiterat, de data aceasta la o “trezire” – deschidere spre lumea din afară. Numai că deschiderea e relativă, “ferestruicile vopsite, cu trei romburi tăiate-n obloane de tei”, despre care se vorbește sub titlul *Luni*, par a fi mai degrabă niște vitralii. Încât comunicarea dintre înăuntrul (subiectiv) și exteriorul lumii “reale”, propus pentru o “scurtă îmbrățișare”, stă sub semnul ambiguității. Însuși acest demiurg secund, subiectul “creator”, apare devalorizat, încercând zadarnic să se facă remarcat. Tratată în registru burlesc, (auto)ironic, apariția lui în spațiul textual insinuează, pe de altă parte, sugestia thanatică difuză, susținută egal de actorul-spectator: “Îi trag de mânecă, îi ciupesc, îi sperii, / Fac zgomot din cratiți, din linguri, din perii, / Sunt eu, le strig, priviți-mă, eu, / Același, același, același mereu. / Vă știu pe toți, meșteșugari și artiști, / Cum treceți prin bucurii atât de triști, / Și nici unul nu mă vede, nu mă știe / Cum legăn fluturi negri la pălărie”. Fermul imperativ barbican din *Isarlík* – “Trebuie să înflorească / Alba, dreapta / Isarlík!” – declanșează în ecou, cum spuneam, o magie acum precar-instauratoare. Cortegiul de “animale noi (sosit) în cartier, care înprospătase, la început de secol trecut, *Povestea din sat* a lui Adrian Maniu, devine, în ciuda exotismului aparent și a buneii dispoziții carnavalesci, o paradă a înaintării spre un abator ambiguu-transfigurator, unde arta combinatorie prin care existențialul trece în emblematicul himeric, conduce, de fapt, către moarte; ne-ființa estetică nu mai generează decât o falsă jubilație, un succedaneu al emoției: ”Au ieșit apoi pe ușa de serviciu / Și-s conduse (mamiferele date cu dres) / Spre sala colosală fără căi de acces, / Unde vor fi disecate toate / Amputate, altoite, recombinate, / Să ne dea trup nou de neon / Mai liric, mai dezordonat, mai trigon, / Mai aproape e ce nu vom fi! / O, cum vor deveni albăstriei / Degetele noastre de gheață / Atunci, în cilindrica dimineață / Din palatele de țiplă și zinc / Grădini nesfârșite la geam când se sting”. Apariția, în secvența următoare, a lui Hyeronimus Bosch, celebrul pictor de coșmare burlești, e semnificativă ca și, tot acolo, cea a “Dricul(ui) de purpură cu lăute, / Dricul acela hexagonal / Din raionul de jucării de metal”, urmat de cântăreții „ciocli de turnesol”. Emblemă a purității, “egreta / Nostalgic ciugulind printre miraje”, intră, în altă “zi”, *Joi*, în “forfote de bălciuri și oboruri”, alături de “magicul țilindru gol / Cu colibri, cu șerpi, c-un zeu. Eol” – proiecții aeriene, evanescente, efemere. Și “însuși Dumnezeu”, venit în ajutorul poetului-precupeț de “marfă încă neștiută”, se retrage rușinat de calitatea proastă a bunurilor oferite, rămase, ca atare, necomercializate. Viziunea hipnagogică a despicării și desfacerii lucrurilor și ființelor contrazice, iarăși, în fragmentul care urmează, aglomerația aparentă, de unde întrebarea patetică: “Unde vă duceți jumătăților, sferturilor, liniilor de fracții, / Unde-au pierit undele, treimea, impactii... / Unde suntem cât mai

avem din noi? / Târâm ghetele de lac stropite cu noroi”... Dezarticularea ființei însăși a rostitorului (“Leagă-mi genunchiul, strânge-n șurube coapsele / Să nu scârțâi...), trecerea spre “măști”, “prin crâng înfășat în negură rece”, descinderea către regnurile inferioare, de început de lume, nu mai poate fi contrazisă de promisiunile nesigure ale unei imaginații liber-constructive: “Vom înșira piscurile pe ață” etc. Spațiul se îngustează, recuzita actoricească apare mâncată de gângăni ce mor la rândul lor, “întunericul” și “pragul vrăjit” oferă privirii imaginea “letargicului mag” răposat. Finalul poemului, propunând un univers stagnant, în cădere crepusculară, dominat cromatic de portocaliul și violetul funerare, de pustiu “uliței”, de “durerea neînțeleasă”, lansează o nouă întrebare, ce sugerează reluarea ciclului, o mecanică reiterată a acelorași pieritoare proiecții himerice: “O, ce durere neînțeleasă se întinde / Peste chipie, peste burlane, peste tinde / De ce doamne, de ce domnule, de ce / S-a ivit în poartă A.B.C.?”.

În această suită, *Carte de vise* (1969) înscrie un nou reper important. Topografia simbolică rămâne, desigur, aceeași în esență, ca și sintaxa poemelor. E o lume unde subiectul-actor poate declara că domnește “în oglindă-mpărat” și în care vedeniile din nou desfășurate în șiruri, alaiuri, și precesii infinite “mor toate, dacă te miști”, ori “apar și dispar”. Toate întâmplările se petrec în regimul știut, oniric, cu mobilitatea, interferențele, salturile rapide de la o “vedenie” la alta, în spațiul pur ficțional, gratuit-iluzoriu, în care, ca în *Vis cu bufon*, protagonistul “se mișca degeaba, exista fără să fie, / Era, dacă vrei, o filosofie”, și în același regim al conviețuirii insolite de elemente. Câteva piese, mai ales din ciclul *7 proze*, au un caracter mai accentuat narativ, angajând un număr redus de “personaje” asupra cărora privirea visătorului se concentrează până la a deveni reverberant-halucinatorie. Idila insolită dintre “masiva jucătoare de tenis” Clotilda (sora simbolică a “giganticei spălătorese din volumul precedent) și un vârcolac albastru pe terasa unui bar (*Vârcolacul și Clotilda*), fascinația a “patru sergenți dezertori” pentru grațios-senzuală fecioară Jeny (*Jeny și cei patru sergenți*) ori vizita medicală la care e supus, într-o atmosferă de coșmar, kafkianul “agrimensor”, cu povocarea unei răsturnări grotești a situației (v. *O dimineață noroasă*) creează o atmosferă straniu-tulburătoare, amintind de universul plasticii suprarealiste, vizat și programatic de teoreticianul “onirismului estetic”. Celelalte două cicluri, *La capătul somnului* și *Poeme de veghe*, schimbă echilibrul, fie și precar, dintre viziunea naiv-ferică și perspectiva sumbră a stingerii, înclinând balanța către cea de a doua. Foarte apropiate ca structură de compozițiile barochizante din primele pagini ale volumului (ciclul de *Hipnagogice*), versurile din *La capătul somnului* sugerează mai degrabă un fel de bruij al visului, de neîmplinire a lui (un poem se intitulează, de altfel, *Vis neizbutit*, și e cel ce inaugurează

ciclul), momentul trezirii lăsând în urmă amintirea unui coșmar. Niște vise tulburate sunt, în mare, *Decompozițiile* din *Poeme de veghe*, unde figurile morții reapar cu o nouă intensitate în “florăresele funerare de lângă cenotaf”, “anceștrii prefăcuți în praf”, făpturile care “piereau înainte a se înfiripa”, “podoabele / trimise de la ‘Pompe funebre’ cu roabele”. Un *Vis cu spovedanie*, din primele pagini ale cărții, își situase personajul “cu creștetul sub stihar... experimentând alchimii sub eșafod / în retorte nevăzute cu scrobeală și iod”...

Se verifică deplin și aici “dubla vocație, onirică și rubensiană” a poetului, remarcată de Valeriu Cristea: Dimov e același inspirat pictor, ca și parnasian, pus să lucreze în universul flotant și evanescent al fantasmelor onirice, fixat adesea în imagini de o paradoxală densitate a pastei. Sintaxa textuală pune iarăși în joc subtila sa *ars combinatoria* de bijutier manierist al cuvântului. “Iviți ușor din ornamente” sunt nu numai confesorii-logofeți dintr-un poem, ci toți “actanții” întâmplărilor stranii din texte, inclusiv cuvintele luate în ele însele, alăturate în virtutea afinităților sonore, crescând melodios și reverberant unele din altele. Exemplele sunt nenumărate: “E toamnă, se-aud din ferești clavecine, / M-așteaptă la cină reginele vecine”; “Oriunde ne ducem ajungem în Eden, / Edenul edentat, edenul ardent, /.../ Încăput tot în căputa roasă”; “O! mirele felin cu felii de lumină milaneză / Vărgate-n umbră freză /.../ Coloidalul mire de celuloid. Marele mire”; “Limpeze clarinet depunea lucitor / Melodii rombice pe dale reci”...

Eleusis (1970), *Deschideri* (1972), *La capăt* (1974), *Dialectica vârstelor* (1977), *Spectacol* (1979), *Veșnica reîntoarcere* (1982) dezvoltă liniile unei viziuni deja bine consolidate, pe direcțiile semnalate până acum. Sub toate aceste titluri ia naștere și moare aceeași lume pestriță, pitorească, infinit diversificată ca depozit obiectual-imaginativ, asociind date ce par, o clipă, împrumutate direct realității concrete celei mai lipsite de aură poetică, cu altele de construcție insolită a fanteziei și visului. Constantă rămâne nota de ambiguitate neliniștitoare a tuturor acestor mici-mari universuri eteroclitice, ce prelungesc pe nesimțite realul în pur teritoriu oniric sau, forțând frontierele geografice, temporale, culturale, compun variante ale unor spectacole *sui generis*, “acte” din marele *theatrum mundi*, reactivând mereu tema universală, barocă, a *vieții ca vis*. Titlul cărții din 1970 este în sine evocator pentru aceste vecinătăți și osmoze, căci trimite la misterele eleusine, legate de inițierea în tainele morții și învierii, iar citatul în exergă din Diogene Laertios, ce evocă stagiul subteran al unui Pitagora povestind, după efectuarea lui, evenimente notate, între timp, la suprafață de mama sa, sugerează tocmai această marcă thanatică imprimată în existența de fiecare zi. Revelațiile adâncului pot fi foarte bine citite la lumina zilei, în faptele vieții comune, – ceea ce se și întâmplă, aici și în toate cărțile următoare.

Dintre volumele acestei etape, *Veșnica reîntoarcere* duce, poate, cel mai departe drumurile mereu reluate în spațiul de aparențe și fantasmă carnavalesc-tragice. Ca pentru a întări o mai veche convingere, poetul simte nevoia de a-și deschide cartea cu un *Argument*, de cvasi inevitabilă referință nietzscheană, având în vedere sintagma din titlu. E vorba despre “modestia” asumată a poemelor în care se reciclează “mitul ancestral”. Ele – scrie autorul – „vizează iterația banală, diurnă ori nocturnă, nichthemerală ori sezonieră, în nădejdea identității cu cercurile concentrice generate de o piatră în apă: ultimul le înglobează pe toate, dar n-ar exista dacă primul nu s-ar fi născut”. Viziunea “veșnicei reîntoarceri” se desparte în chip programatic la poetul nostru de prestigiile Poveștii, pentru a fi recompusă “așa, în odaie”, departe de malul faimos al meditației filosofului german, al lacului Silvaplana. E un mod de a lega, dacă nu pentru prima oară, în orice caz mai mult decât altădată, planul simbolic-oniric de o biografie personală, fie și în derivatele ei translate în planul ideal al viziunilor evanescente. Și de un spațiu mai familiar, în proximitatea unor obiecte mai obișnuite, la fel de bune generatoare de vise ca marile repere din mitologia universală. “Pentru că – zice poetul, detașându-se din nou de o anumită tradiție lirică, romantică și suprarealistă – mi-este străin până la scârbă procedeul inventării vide, al fantasticului întemeiat pe minciună pură. Drept care mă lepăd de romantism și suspectez dicteul automat”. Se reafirmă astfel și principiul rigorii constructive a poemului ca analog al visului construit în trezie, în afara, pe de altă parte, a oricărei înflăcăări sentimentale și pur idealiste.

“Precum o baletistă în jurul unui catafalc” – “povestitorul” de acum dă seama despre noi și noi viziuni născute în spațiul deschis spre un mister greu și periculos de aproximat. Lipsindu-i formula magic instauratoare a unui întreg mundan articulat, evocată în poemul liminar *Dilema*, ca “proverb”, “ghicitoare”, “anagram”, variante ale altora, de aiurea, precum “hieroglifa” sau “cifru”, subiectul poetic o poate abia aproxima, între spaimă și uitare. Căci e prins în “dilema” ce propune alternative fără ieșire: interdicția dezvăluirii tainelor ultime și deficiențele memoriei, să-i zicem, arhetipice. Ca atare, discursul poetic va rămâne în așteptarea deschiderii unei porți pe care “spiritul dătător de lege” va putea recepta “mesajul” ținut mereu în penumbră. “Anagramul” înfățișat, totuși, “nevăzutului” într-o formă cu totul imperfectă, “mâzgălit”, devine astfel figura însăși a textului, – “vorbe adunate la-ntâmplare”, dar care rămân pentru totdeauna marcate de taina spre care se deschid la o “oră de stingere” și sub amenințarea “Înspăimântătorului pendul / Care a început să bată”.

Leonid Dimov reface cumva aici postura argheziană a Psalmistului pornit în căutarea semnului prin care divinul, absolutul să se poată întrupa. Numai că “Atoatele” cade repede în derizoriu la autorul *Veșnicei reîntoarceri*. Panteismul din, bunăoară, universul natural al “boabei și al

fărămei” Maestrului apare grav degradat: transcendentul e bănuț în obiectele de artizanat din ambianța familiară, în artefacte precum o cutie lăcuită, zugrăvită cu diverse figuri, o bombonieră, un mosor de ață, un “vas poliglot”, un dop de sticlă, un... holzșurub sau un ac de busolă. Poate fi prezentat și “în formă de breloc” ori imaginat într-un... bar cu “băuturi răscoapte / care-I plăceau atât de mult” (“Era El, cam necioplit și incult / dar se ținea atare / Printre faraoni și inchizitoare / De nici nu apucați a-l deosebi / Că se și muta pe vizavi”) și în fresce de catedrală ruinoase, ascuns “după patriarhi și monahine” și care “de-atâtea scorojeli și mucegaiuri / Nu mai prididește printre raiuri / Întruchipate-n fel și chip” (*Pasărea*). Coborât în registrul figurației artizanal-picturale, pe suprafețe de obiecte obișnuite, sacrul e compromis de profanul bazarului și corupt de simulacre, “sfântă tinichea, sfântă puiă”. Cerescul și teluricul, umanul și divinul suportă, așadar, o acțiune de nivelare, de aducere la numitorul comun al unui soi de carnaval promiscuu, în acel teatru al lumii la care poetul face atât de des trimitere; spectacol de comedie tristă, de farsă tragică, paradă burlescă alăturând, în știutele procesiuni caricatate, – panorame ale deriziunii universale: “Vă puteți, mă rog, închipui / Țările care au fost ori vor fi / Străbătute de ilustrele roabe / Cu personaje surâzătoare și hodoroabe / (Aristotel, de pildă, Meister Eckhart, Kant) / Purtate inexorabil spre Levant”, “Roabele ocupate de sfinți”, “scene fără șir / derulate sub marele patrafir / Auriu al amiezii / pe sub care trec babilonienii, vizigoții, francezii / Și, bineînțeles, se furișează / Să se prezinte fără pregătire / La marele examen de absolvire” (*Examenul*). *Mosorul, Lanterna, Cutia, Punguța*, deja citata *Pasărea*, apoi *Liftul, Automobilul* sunt, toate, poeme ce readuc în atenție configurațiile mari ale imaginarului dimovian identificate pe tot parcursul operei. Spații ale aglomerării eteroclitelor, vehicule conducând spre neantul comun, într-o atmosferă ce asociază râsul cu spaima, încântarea (mai rară, totuși, acum) cu neliniștea cea mai tensionată, “entuziasmul” cu “sfâșierea și jalea”. Drumul către Styx, decolarea “spre Ereburii” a “infinitei aeronave demodate”, “Lumea de Apoi”, “necropola cu columbarii și cenotafe”, catafalcul, cioclii își fac simțită peste tot prezența, în jocul ambiguu al fantazării. Nu o dată se vorbește direct despre această lume “supusă stingerii și dezagregării”, evidențindu-se sensul major al ficțiunii poetice: “Părea – toată acea forfotă nevinovată, / Inventată anume / Pentru a face trecerea spre cealaltă lume” (*Lanterna*).

Caracterului compozit al universului imaginar și sugestiei de precaritate dominante îi corespunde, la nivel așa-zicând “metapoetic”, un număr de reflecții ce privesc construcția discursului. Mișcarea articulatoare a cuvintelor rămâne vizibilă, acompunind “descrierea” vedeniilor și nararea evenimentelor. “Dar să-mi continui poema: / Iată deci care a fost dilema” – citim în poemul care deschide cartea și unde – cum am notat deja – textul

rotindu-se în jurul misterului central (cu posibilități de concentrare în *proverb, ghicitoare, anagramă*) e definit și ca “numai câteva vorbe adunate la-ntâmplare”. Tematica precarității unei lumi supuse hazardului, dominantă în scrisul lui Dimov și care își găsește o nouă, exemplară expresie într-un poem precum *Mosorul* (variațiune de pus în legătură și cu motivul “vieții care se rupe ca o ață” din Miron Costin și Cantemir) se află în ecuație cu fragilitatea discursului poetic, rod, în mare măsură, al hazardului. “Acolo (în firul mosorului tăiat de ursitoare) începe adevărata viață / A morților care vor învia / Din fragmente, nimerind ca la loto / În firul răsucit de neatenta Cloto” – se scrie într-o secvență a poemului – iar puterea întâmplării se extinde și asupra tehnicii discursive: în final, o metaforă sugerând tocmai hazardul asociativ al cuvintelor în poem face puntea cu ansamblul viziunii: “Dă-mi căldărușa / Cu zarurile noastre de fildeș șters. / Stai jos și scrie ultimul vers”. Ceea ce se și întâmplă, versul fiind chiar ultimul. În alt poem, *Cutia*, aceeași figură textuală e reluată într-o invocație *sui generis* către vorbele înseși, chemate să se structureze în text: “Hai s-aruncăm la-ntâmplare / Zarurile de fildeș îngălbenit: / Dați-vă la o parte! Ce-a ieșit? / Răspundeți odată, nu mai strigați așa / Ca lovite de dambla / Vorbe de rozmarin și calomfir! / Așezați-vă la rând, împlețiți-vă fir, / Să mai încercăm o dată, / Poate vom da de urma cadrilată / A cadrilului de mătasuri negre cu flori / Stacojii”... O “digresiune” din *Pasărea* mărturisește chiar conștiința unui exces, a unei supraabundențe a resurselor imaginare, periclitantă, în ultimă instanță, pentru unitatea construcției viziunii: “Dar ce se întâmplă? Ce fac? / Ori mai bine zis ce mă fac / Cu povara unei lumi care nu mai încap / În depozitele amenințate de ape / Ale spiritului meu capricios? / Iertați-mă, vă rog frumos, / Pentru această digresiune neîntemeiată”... Or, asemenea inserții spun, pe de altă parte, că hazardul e anume provocat și controlat, în fond, devenind el însuși sugestiv. Tocmai întrucât răsfânge în practica textuală, de producere a discursului poetic, hazardul și aleatorii tematizate la nivelul configurațiilor imaginarului. Și, în fond, orânduirea, împletirea în “fir” a textului se produce, căci scrierea digresivă la suprafață se unifică în profunzime, în substratul “liric”, al stării de spirit ce colorează mozaicul imaginilor și în câte un obiect declanșator pentru fluxul oniric, către care gravitează, în ultimă instanță, mulțimea de elemente centrifuge: e cea “piatră aruncată în apă”, generatoare de numitele “cercuri concentrice”.

Cum s-a putut vedea într-o carte de sonete ca *Pe malul Styxului*, Leonid Dimov e la fel de capabil să-și strunească rostirea, împletind “firul” și obligându-și capricioasele zaruri verbale să intre în “rând”, chiar dacă această ordine pare doar exterioară, ținând de constrângerile câte unei forme fixe. Alt volum, *Semne cerești* (1970), repeta această experiență a rigorii relative a expresiei, de data aceasta exploatănd, pe urmele unui Macedonski, forma fixă, foarte pretențioasă, a rondelului. Atenția sa la factorul

structurant merge până la arhitectura mai puțin vizibilă a întregului volum. Căci, dacă suntem atenți la alcătuirea sumarului, descoperim că ea acoperă un model combinatoriu ce exploatează valențele simbolice ale numerelor: volumul e alcătuit din 39 de rondeluri (=13x3, multiplu de 3 al unor numere în care treimea sacră și simbolul unității supreme a lumii comunică). I se adaugă, în final, un rondel-sinteză, “rezumativ”, *Rondelul rondelurilor*, care e, de fapt, o *ars poetica* angajând procesul însuși de construcție a acestei specii. Cele câte două catrene cu rime încrucișate, plus strofa de cinci versuri ce reia, în formula a-b-b-a, rimele din primele două, sunt simbolic vorbind, tot atâtea constelații luminoase, “semne cerești”, reverberând lumini dintr-o lume a înaltului spiritual. Constrângerea formală e aplicată însă, cum spuneam și despre cartea de sonete, unui discurs ce antrenează un flux verbal foarte liber în fond, căci articulat în voia unui anumit automatism; nu cel “psihic, pur” al suprarealiștilor, interesat de autenticitatea trăirii, ci unul cu doza lui de calcul combinatoriu, atent la selecția vocabulelor – scoase, adesea, dintr-un dicționar de rarități verbale, mici artefacte, bijuterii muzicale pe gustul unei sensibilități manieriste – și mobilizate de impulsurile muzicale date unităților de sunet precedente celor ce le urmează în vers, antrenate de mecanica rimelor, vizând ceea ce altădată Ion Barbu numea “unitatea fonetică” a versului. Imaginile sunt, altminteri, fluente, aproximând viziuni fulgurante, de atmosferă onirică. *Visul* și *reveria* apar și ca laitmotive, alături de somnul în care sunt surprinse frecvent făpturi fantasmatiche pure, care apar și dispar, fragile, în zarea privirii mirate. Câte un “abur alb, departe”, luminează o “stradă neagră fără fund”, “înnourat, din hangare / Aduc cisternele, la rând, / Zgomote dulci din depărtare”, “o arătare / Iubită greu în întuneric vag”, “În toamna învelită-n fum / Ușoare sfinte se-nfiripă”, “Popicele-au căzut, alcătuiind / Din clinchete și râs o melodie, / Iar jucătorul, când am vrut să-l prind, / Ca la un semn, pierise”... De desfășurarea onirică a imaginilor ține și recurența motivului liric al *convoiiului*, suită de făpturi ivite fortuit în orizontul imaginarului (procesiune, șir, serie – v. exemple tipice: “Căci le e somn și vin încoace / Tot alte sfinte în convoi”, “O, sfintele cu mersul lor lunatic”, “Vezi, demoni verzi s-au înălțat / Deasupra turlor pătrate”, “Aud cântând la clavecine / Mari îngerese-n catifea”). Redundanței la care obligă însăși formula rondelului poetul îi asigură o anumită strictete, amintind pe alocuri de disciplina sintactică barbiană. Ca și poetul *Jocului secund*, el se vede “ieșit din timp”, propunând o lume de oglindiri și umbre luminoase, suficientă sieși, euforică până la sațietate: “Purpur pus în cupe de бага / S-a revărsat pe jos de fericire”; “Vorbit-am ieri c-un palid om ucis, / S-a plâns de-o argintie fericire / Ascunsă chiar de dânsul într-un vis / Acolo, dedesubt, printre nadire”). Imaginarul dimovian este, ca întotdeauna, al unui estet ce-și selectează foarte atent lexicul, cu accent pe latura formală, pe substanța sonoră a cuvintelor,

cu efecte plastice decorative. (Într-un poem din volumul *Spectacol*, din 1979, se vor putea citi aceste versuri caracteristice: “Aplecați pe manuscrise / Vom citi fără-ncetare / Alfabetele cântătoare”).

Tema *jocului* nu poate lipsi nici din aceste poezii care sunt prin excelență rezultatul unei subtile arte combinatorii, supusă regulilor specifice (date, în ocurență, de mecanismul prozodic al formei fixe), însă îngăduindu-și destule libertăți în restrânsul spațiu ludic. Ea participă implicit la definirea poeziei dimoviene în solidaritate, încă o dată, cu substanța universului imaginar pus sub semnul precarului și al efemerului. Făcând concurență “Edenului”, subiectul poetic introduce o notă de scepticism ce pune sub semnul întrebării durabilitatea jocului propriu față de cel divin: “Un singur bobârnac patern / Și-ntreaga ceată androgină / S-a stins, căci fără albumen / Și fără grație divină / Am instalat un joc etern”. Expresia majoră a acestei poezii implicite este, fără îndoială, *Rondelul rondelurilor*, ultima piesă a cărții, adevărată “mise en abyme” a macrostructurii ei. “Marele delir în rond, alene”, este o metaforă a înseși formei poetice utilizate, sugerând veșnica reîntoarcere spre sine a poemului (ea urma a face simetrie cu cealaltă, a “iterației” din “cercurile concentrice” evocate în *Argumentul* ultimului volum publicat antum, din 1982!), spre a contura o lume perfect rotunjită, într-un nou “act pur de narcisism”, autosuficient: “Din ronde litere, din cantilene, / De rune, lin, s-a șlefuit verdict”. Această autolegitimare estetică a textului presupune, în profunzimea ei ambiguitate, legea însăși a morții sale. Căci “verdictul” e al distrugerii de sine, dictate chiar de energia verbului ce însuflețise articularea perfectă a “rondelor litere”: “Rotundul gol să piară în gheene, / Blagoslovit de sfântul Benedict / În marele delir în rond, alene”. Numita “blagoslovire” e de tradus imediat ca *bine-cuvântare*, prezentă și emanând din chiar trupul sonor al “sfântului” care este el însuși *bine-rostit*, deopotrivă... oniric și estetic. Poezia moare, iată, – a câta oară? – de prea poezie, vorba avangardiștilor de la 1933.

Într-un *Argument*, la volumul *Spectacol* (1979), Leonid Dimov vorbea despre poet ca despre un “nobil măscărici al Totalității”. Modernistă prin excelență, această ipostază implică o doză de relativizare (auto)ironică a artistului conștient, de mai bine de un secol încoace, de precaritatea condiției sale și a lumii pe care o construiește. Clown, saltimbanc, pehlivan, magician, refuzând, însă, să-și exhibeze propria dramă, eul poetic propus de scrisul său se estompează într-o mulțime de semeni văzută în neconținută trecere pe o scenă fără protagonist, cu decoruri amestecate – “casă... deschisă tuturor, / Lui Vitruviu, lui Rococo, lui Maldoror” – și pe care se joacă, trase la sorți și zaruri, clipe de vieți fantasmatică, printre “alfabetele cântătoare”, râsete, vaiere și sfâșieri. Regizorul marelui spectacol se resemnează, ca să spunem așa, cu o demiurgie subalternă, de artizan, cu atât mai slăbită cu cât însăși instanța metafizică tradițională apare cumva

afectată de imperfecțiunile descoperite în Creația ce i se atribuie și care-i pun sub semnul întrebării atotputernicia. Titanismul romantic, cât mai rămăsese, al unui Arghezi e absent la poetul mai nou care face ecou ca și exclusiv ipostazei mai modeste a meșteșugarului cu puterile neajutate, iar când îl citează pe ilustrul predecesor, recurge, pentru exergă, la un text ce accentuează, pe de o parte, asupra acestei reprezentări a artistului și, pe de alta, a omului trăitor într-o lume ea însăși modestă, de ambianță gospodărească: “Ne place scrisul pentru că ne place olăria, pentru că ne place lumina electrică, mecanica, pentru că ne plac mâțele și câinii”. Cu aceste rânduri se deschide *Poemul esențelor* din *Spectacol*, important în context tocmai pentru că își asumă o poetică mai puțin îndatorată modernismului “înalt”: “Deși știam încă din leneșa tinerețe / Că narațiunea, ironia, imaginile glumețe / n-au ce căuta în cadențe: / Că poezia ține de esențe. / Eu însă, elev fiind, ca toți năucii, / Îmi pierdusem – pe coridoare ori în săli – papucii / Și-i căutam, deși era ora de fizică, / Deși acuzat eram că nu mă dedam la metafizică, / De către ceilalți versificatori din urbe, / Că tot umblam prin scaieți, prin grohotișuri și turbe”. La drept vorbind, aceste ultime elemente nu sunt prea frecvente în universul lui Leonid Dimov, poet mult mai puțin al urâtului și neprelucratului, ci mai degrabă tentat, cum am văzut mereu, să-și selecteze foarte exigent materialele de construcție și recunoscându-și, chiar dacă nu emfatic și cerând îngăduința cititorului, “această putere / de a da cuvântului o semnificație / Alta decât cea oferită spre consumație”. Ba admițând, în fond, chiar prezența metafizicului, a unui Cineva misterios ce patronează, fie și imperfect, mersul lumii: “Știind prea bine că la o anume etate / Se poate căuta un nasture căzut în eternitate, / Că poți, așa-ntr-o doară, să chemi pe Cineva, / Prin candori o rază silind a furnica / Și că poți sări raiului ulucii”... Rămâne, desigur, adevărul că viziunea poetului nostru crește pe un teren de precarități, reabilitate, totuși, prin artizanatul superior al combinatorului de sunete și cuvinte, constructor rafinat de simulacre și “cenotafe” ridicate peste vidul ființei. Mereu tulburătoare, sentimentul stingerii, perspectiva căderii în nimic, degradarea feeriei și jocului în coșmaresc și haotic, a cântecului în vaier, sunt produsele unui laborator în care chimia verbală se confundă cu știința ceremonioasă, ritualică, marcată “metafizic” a Alchimiei.

MIHAELA GLIGOR

ELIADE – CULIANU. AFINITĂȚI SPIRITUALE

Apariție recentă a colecției „Biblioteca Ioan Petru Culianu” a Editurii Polirom din Iași, volumul semnat de Andrei Oișteanu, *Religie, politică, mit. Texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu*, se înscrie, la „100 de ani de la nașterea lui Mircea Eliade și 16 ani de la asasinarea lui Ioan Petru Culianu”, în seria lucrărilor dedicate celor doi istorici ai religiilor și este dedicat „memoriei lor”.

Așa cum însuși autorul avertizează în *Cuvântul înainte*, „prezentul volum cuprinde studii, articole și eseuri pe care le-am scris în perioada 1984-2007 despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu. Unele dintre ele sunt inedite. [...] pe cele publicate anterior le-am rescris și adus la zi”. Lucrarea este structurată în trei părți: o primă parte care cuprinde numai *Texte despre Eliade*, o alta cu *Texte despre Culianu* și o a treia parte cu *Texte despre Eliade și Culianu*. Volumul este îmbogățit de o *Addenda*, sugestiv intitulată *Culianu versus Eliade*, și de un *Indice de nume* util, mai ales, celor care studiază relația Eliade – Culianu.

Prima parte, dedicată exclusiv lui Mircea Eliade, conține câteva importante articole publicate de autor în revistele culturale românești în ultimii ani și textele câtorva conferințe pe tema Eliade pe care Andrei Oișteanu le-a susținut în cadrul unor colocvii științifice. Observator atent al perioadei interbelice, Andrei Oișteanu reușește să ofere prin analize punctuale și obiective propria opinie cu privire la alunecarea politică a lui Mircea Eliade. Articolul cu care se deschide secțiunea dedicată lui Eliade, *Între publicistica politică și opera științifică*, oferă cititorului interesat de subiect o amănunțită analiză a legăturii lui Eliade cu legionarismul. Oișteanu surprinde foarte bine că Eliade a fost atras, mai întâi, de exaltarea ortodoxiei: „este cunoscută retorica ortodoxistă din articolele politice scrise de Eliade în a doua jumătate a anilor '30” însă, continuă Oișteanu, „faptul că Eliade s-a încăpățânat să vadă în Garda de fier doar o “sectă mistică”, și nu o “mișcare politică”, este o imensă greșeală”. Concluzia la care Andrei Oișteanu ajunge în finalul acestui articol este

următoarea: „cred că opera științifică a lui Mircea Eliade a fost relativ puțin infestată de microbul ideologiei de extrema dreaptă”.

Foarte important în structura volumului este materialul intitulat *Dialog epistolar cu Mircea Eliade* care redă schimbul de scrisori dintre Eliade și Oișteanu. Ceea ce surprinde este disponibilitatea lui Eliade de a-i ajuta pe tinerii cercetători români să se facă cunoscuți în afara granițelor într-o perioadă în care acest lucru nu era la îndemâna oricui. „Generozitatea lui Mircea Eliade m-a impresionat”, scrie Oișteanu. „Era dispus să-și cheltuiască din timpul său prețios și să apeleze la relațiile sale internaționale pentru a ajuta un tânăr etnolog român să publice în străinătate”.

Subiecte mai puțin „la modă”, cum ar fi mișcarea hippie din anii '60 – '70 sau experiențele extatice ale lui Eliade, sunt tratate în această primă parte de Andrei Oișteanu. Aflăm, de asemenea, despre încercarea (eșuată) de racolare a lui Andrei Oișteanu ca „agent de influență” pe lângă Mircea Eliade.

Partea a doua a volumului conține studii despre Ioan Petru Culianu. Oișteanu se raportează la Culianu ca „prieten și coleg de generație”, primul text al acestei părți, *O întâlnire cu I.P. Culianu*, aducându-ne informații cu privire la relația pe care cei doi o aveau. Regăsim aici o biografie schematizată a lui Culianu și inventarierea ipotezelor referitoare la asasinatul de la Chicago, din luna mai a anului 1991. De asemenea, tabloul este completat cu interviul pe care Andrei Oișteanu i l-a luat lui Culianu, în 1984, interviu apărut cu mari greutăți în *Revista de Istorie și Teorie Literară* în 1985, grație ajutorului dat de Dan C. Mihăilescu, Nicolae Florescu și Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Subiectul discuțiilor: „despre gnosticism, bogomilism și nihilism”, iar punctul de plecare, cum altfel, Mircea Eliade, despre care Culianu considera că „este deschizătorul unei școli care încă nu a dat multe fructe și care, fără îndoială, va da”.

Ultima secțiune a volumului de față conține *Texte despre Eliade și Culianu*. Autorul tratează, așa cum era de așteptat, problema dualismului religios în Europa de Sud-Est și accentuează asupra istoriei disciplinei Istoria religiilor în România. De altfel, materialul cu care se încheie volumul reprezintă o parte a alocuțiunii pe care Andrei Oișteanu a rostit-o în deschiderea Congresului European de Istorie a Religiilor ce a avut loc la București în luna septembrie a anului 2006, Congres prin care Andrei Oișteanu a împlinit visul lui Eliade și Culianu deopotrivă, găzduirea la București a unei astfel de manifestări.

Punerea față în față a celor doi mari istorici ai religiilor și surprinderea relației maestru-discipol reprezintă punctul central al dezbaterii cu tema „Culianu versus Eliade”, organizate în 2002 la GDS. Intervențiile aparținând lui Andrei Oișteanu, Silviu Lupescu, Nicu Gavriluță, Matei Călinescu, Ion Bogdan Lefter, Leon Volovici, Mosche Idel, Andrei Cornea, Dan Petrescu, Sorin Alexandrescu și Eugen Ciurtin, reluate în *Addenda*, completează volumul și îi oferă unitate.

Scriitura volumului (articolelor) lui Andrei Oișteanu este simplă și la obiect, autorul preferând să spună lucrurilor pe nume și să fie cât mai clar în formulare. Așa cum mărturisește în *Cuvântul înainte*, „în multe dintre textele din acest volum am urmărit modul brutal și tragic în care, în diferite feluri, politica a irupt în destinul celor doi istorici ai religiilor. Lui Mircea Eliade, politicianul i-a marcat viața. Lui Ioan Petru Culianu, i-a marcat moartea”.

Prin tot ceea ce conține, prin modul de abordare a subiectelor sensibile, cartea lui Andrei Oișteanu este o analiză atentă asupra vieții și operei celor doi mari istorici ai religiilor și se înscrie, astfel, în seria celor mai importante lucrări dedicate memoriei lor.

MIHAELA GLIGOR

DIANA CÂMPAN

TEODOR BACONSKY, ÎNTRE ISPITIREA NECUNOScutULUI ȘI NECUNOScutUL CEL ISPITITOR

Omul speculează neconținut pe marginea propriei necunoașteri... – aceasta pare să fie premisa care stă la baza volumului eseistic *Despre necunoscut* al lui Teodor Baconsky (Humanitas, 2007). Involuntar, prima corelație de suprafață a demersului autorului am fost tentați să o facem cu eseul lui Andrei Pleșu *Despre îngeri*, dar am fost plăcut surprinși să aflăm, din chiar primele pagini ale cărții, că – deși palierele de referință sunt oarecum complementare sau congenere – Teodor Baconsky operează cu alte mecanisme ale mărturisirii, vizând nu atât imaginarul cultural și culisele angelologiei, cât puterea de seducție a spiritului lucid și grav, predispus să decripteze semantica interioară a existenței după tiparele unei melancolii întoarse către normalitatea existentului, parcă tot mai inactuală și latentă sau, în cel mai bun caz, rămasă ca o alternativă la zvârcolirile cotidianului. Eseistul nu se erijează în condiția celui chemat spre a da măsura filosofică a problemei în discuție – deși, dacă scrutăm cu bună-cuviință logaritmul cultural al autorului, suntem îndreptățiți să credem că are toate instrumentele necesare active și excelent mânuite pe plaja largă a teoriei mentalității, sociologiei culturii și a teologiei actuale – însă provocarea sa vine dintr-o ingenioasă problematizare, dusă până în pragul fetișizării, a unuia dintre nucleele

germinative ascunse ale umanității de oricând și de oriunde: „...mă mulțumesc să zgândăresc o chestiune de permanentă inactualitate: *ce știm despre ce nu știm?*” Chiar așa: cine mai are timp să adaste în jurul unei astfel de probleme?... Paradoxal, tocmai de această întrebare se agață cu disperare – constată eseistul – mișcările noastre de asumare a propriei identități, tot așa cum de un răspuns (fie el măcar parțial sau încercat, căci iluzia unui răspuns real plonjează în utopie!) ține și vocația omului de a cunoaște și de a stabili raporturi viabile cu alteritatea, ea însăși o eternă necunoscută. Într-o logică elementară, tentați suntem să stabilim alternanța clară, niciodată oximoronică, între *cunoscutul dat* și *necunoscut (personal sau impersonal, conștientizat sau indiferent și, implicit, neasumat)*. Însă alternanța aceasta mult prea simplă și fragilă în elementaritatea ei trebuie asociată obligatoriu cu unicele instanțe și luări de poziție pe care le implică și le presupune cu necesitate: om și Dumnezeu. În fond, până și încercarea de sugerare a unei posibile definiții a necunoscutului factologic, spiritual, esențial, simbolic, ideatic sau cutumiar ține de un protocol al semnificării interioare a capacității ființei de a cunoaște, de *a se cunoaște* și de *a se lasă cunoscută* (ca *persona* și *umbra*, dacă e să reamintim principiile arhetipologiei jungiene): „Produce de frontieră – conchide, convingător, Teodor Baconsky –, ambigen și ambiguu, necunoscutul își transcende propria noțiune, pe care nu acceptă să o transforme în *indiciu* sau *etichetă*. Domeniul său se sustrage comportamentului simbolic și nu satisface niciodată pe deplin apetitul nostru speculativ. Nu există un *protocol* și nici un *ritual* care să-l încadreze și să-l semnifice. Știm oare cu certitudine că necunoscutul *este?* (...) Necunoscutul e un soi de șaradă salvatoare. Îl recunoaștem mai ales pentru că, prin acest reflex, vocația noastră majoră – a fi în lume, pentru a o părăsi *cum se cuvine* – își afirmă detenta.”

De departe, pentru eseistul Teodor Baconsky este obligatorie întoarcerea către cea mai importantă instanță care validează doza de necunoscut la care este predestinat omul, trecând, în mod firesc, prin experiența filosofică presocratică și socratică și până la fluctuațiile percepției eschatologice, dar cu un popas ferm în cea mai luminoasă experiență de dibuire a sensului sacru al necunoscutului: „La Bethleem, necunoscutul s-a umanizat. El se oferă, în cadența vieții sacramentale, fiecărui om care *înțelege* direcția pelerinajului terestru spre «lumina neapropiată» a Celui fără de început. Pentru cei trecuți prin baia botezului, necunoscutul poate fi aproximat prin metafora acvatică a «adevărului în valuri». De două milenii, el își orientează fluxul direct spre țărmul nostru lăuntric.” De altfel, într-o amplă secvență a eseului concentrată pe această problemă a accesului la cunoașterea lui *deus absconditus*, autorul emite câteva aserțiuni de mare acuratețe teologică, re-lecturând dogma creștină

din perspectiva „Dumnezeului neștiut”, a perceptibil la nivel senzorial primar, dar care infuzează și se răsfrânge asupra tuturor formelor de cunoaștere. Fundamentală nu este atât cunoașterea rutinată, cât revelația (ea însăși forma supremă de cunoaștere), accesibilă numai celor care acceptă unul dintre cele mai mari adevăruri despre cantitatea noastră de... necunoscut dezvăluit, adică celor care au înțeles că „Dumnezeu ne ferește de El însuși, tocmai pentru că ne caută cu adevărat, acolo unde și așa cum suntem: în prăpastia păcatului...”.

Fără a produce mutații semnificative în logica discursului, mutarea accentului spre lumea cea mică, a ființei, produce o epurare de orice senzație de hegemonie a angoasei. Deși afirmația eseistului sună tranșant – „Cu orișice naștere, lumea își sporește *zestrea de necunoscut*, dacă prin asta înțelegem combinația unică de angoasă, ezitare și aventură terminată prost, grație căreia ne socotim irepetabili.” Rămânându-și sieși necunoscută până la un punct, ființa omului este chemată să își depășească sistematic deopotrivă planul iluziei și tentația abandonului, măcar datorită dreptului ei de a-i cunoaște („*recunoaște*”) pe Ceilalți. Celălalt este, până la urmă, purtătorul etern de oglindă și de mister, este cel care duce cu sine necunoscutul *lui* („etajul ascuns al semenului meu”), dar și imaginea necunoscutului *meu* (incluzând aici potențialitatea de a-l dibui prin prisma propriilor mele expectații și de a mă recunoaște pe mine prin misterul străinului de lângă mine). Tonică și aproape solemnă ni s-a părut recuzita atitudinală a eseistului în fața paradigmei alterității: „Tocmai de aceea, merită să urmărim obiectivul filantropic de a nu despuia *străinătatea aproapelui*. Necunoscut, omul mai poate fi scuzat. Dacă îl cunosc pe deplin, îi preiau cu totul mărginirile. Dacă-mi rămâne – fie și parțial – necunoscut, cel de lângă mine (prieten, soț, rudă, frate întru credință sau partener de proiecte) mai are încă șansa de a fi mai bun decât speră și decât mi-l pot imagina.” Prin urmare, iluzia „de a cunoaște până la capăt”, atât de frecventă la omul modern, cam infatuit și tentat să agreseze limitele ontologicului, să fie oare o găselniță de care nu avem nevoie...?!? Mai mult – avertizează, cu mult prea mare finețe Teodor Baconsky – „Nu e lesne să respecti necunoscutul altuia, mai ales dacă îți propui să i-l protejezi.”

Cel de-al treilea palier al analizei este prin excelență destinat percepției și acceptării necunoscutului interior. Dacă „Oamenii și Dumnezeu însuși rămân inabordabili atât pentru că nu ni se dezvăluie, pentru că nu putem sau nu vrem să-i preluăm în efortul nostru de cunoaștere, cât și pentru că ei înșiși, ca interlocutori, se ascund în propria enigmă” și „Dumnezeu este oricând Străinul din drumul spre Emaus...”, atunci conceptele culturii contemporane (individuale și colective) cad pradă uneia dintre cele mai grave inadvertențe: aceea între latura ceremonial-tradițională („clasică”) a

cunoașterii și mecanismele evenimentelor contemporane, cele care, de departe, îi provoacă autorului o iritare fără precedent, la care subscriem fără rest. S-ar părea chiar că atunci când în centrul discursului intervine coordonata contemporaneității, autorul își lasă instantaneu libere verbele revoltei intelectuale, analizele fiind confiscate de reacția jurnalistului-analist; ca și cum, vrând să filosofezi în marginea cotidianului, te-ai trezi că... nu mai există material de reflecție (sau care să merite popasul intelectual!). Tentația omului modern de a-și asuma condiția insului omniscient, dublată de corpusul de tehnici moderne de emancipare – sau falsă emancipare! – de zestrea culturală și de mentalitatea venite pe filonul istoric, absolutizarea disimulării identității și neplauzibila emancipare de sub drama lipsei de comunicare – toate acestea îi prilejuiesc eseistului Teodor Baconsky îndelungi meditații ironic-mustrătoare. Pentru omul modern, a crede că necunoscutul poate fi învins în toate datele lui este o dramă care ia locul celorlalte și îl aruncă cu toată agoniseala lui ontologică într-un ghem nevralgic. Patima pentru informație, absurdă dorință de a digera totul (de la idei până la nimicuri senzoriale), jocul identitar și camuflarea spiritului dincolo de gardul țepos al identității ca reper publicitar sau ca mască, transformă exercițiul de viețuire cotidiană în surogate. Nu identitatea, ci imaginea, nu transmiterea de idei, ci hiatusul logicii, nu vocația sacralului, ci fascinația și cultul personalității! În fața unor astfel de mutații, Teodor Baconsky, transpunându-și, ca exercițiu, propria experiență într-un astfel de amalgam existențial, conchide: „În era postmodernă, când civilizația europeană – ca matrice universală – ține morțiș să-și otrăvească rădăcinile (pentru că detestă fățiș Biserica), totalitatea trecutului omenesc riscă masive pierderi de memorie colectivă *vie*. Nimic din ce e «bătrânesc» nu se mai bucură de atenție. (...) ...trăim într-o cultură a tinereții, făcută de profesioniști ai juvenilității demonstrative, care ne prescriu *reguli de unică folosință*, fără să pară stânjeniți de un atare non-sens. În numele clipei sanctificate, viața e redusă la marea instalație media, care huruie asurzitor”; „Imaginarul social e parcellat în nișe televizuale tot mai agresiv dedicate divertismentului obligatoriu. Informația proliferază pe internet, în vreme ce beneficiarii săi, zăpăciți de capcana buridanică a ezitării, «surfează» la întâmplare pe un ocean de valori amalgamate”.

În fine, proiectul eseistic al lui Teodor Baconsky aduce cu sine și atitudinea instanței observatoare de pe poziția gândirii lucide și înalte: dacă trebuie să ne sperie cu adevărat ceva, acel „ceva” poate fi parcela de necunoscut, de neîmplinire pe care o lăsăm în urma noastră. Există un necunoscut care precede ființarea omului, un altul care crește odată cu noi și o considerabilă doză de necunoscut care rămâne ca urmă a potențialităților noastre niciodată împlinite, a energiilor niciodată

descătușate și care, indubitabil, constituie „Zona niciodată gospodărită a propriului spirit, unde s-au irosit uriașe, incomensurabil de excitante resurse. (...) Or, tocmai aici stă farmecul straniu al existenței omenești: în desăvârșita nedesăvârșire a cărei conștiință o cultivăm, tot mai impulsiv.” Strămutată pe terenul operei de artă, ideea este ea însăși generatoare de proiect în ordinea cunoașterii: dacă este privată, într-un fel sau în altul, de șansa de a rămâne *opera aperta*, i se întâmplă exact ca unui străin, i se fură făgăduințele: „...opera predată social devine opera prădată de propria virtualitate...”.

Până la urmă, luarea mereu de la capăt a ceva ne ferește de somnolența în fața necunoscutului, de superficialitate și mai ales ne permite să dăm piept cu o strașnică tristețe pe care ne-o împărtășește Teodor Baconsky nefăcând apel nici la teoria mentalităților, nici la teologie, nici la estetică ci, pur și simplu, la ce a mai rămas din luciditatea noastră cotidiană: „Umblăm, astăzi, printre ignoranți care se ignoră, în vreme ce nu suportă să fie ignorați...”. *Câtă luciditate, atâta dramă!*

DIANA CÂMPAN

GRAȚIELA BENGA

DOI SOLIȘTI, O SINGURĂ SIMFONIE

Deși după 1989 nu a fost scutită de polemici, memorialistica a ocupat ani de-a rândul prim-planul pe scena cărților. Devenise un refugiu recuperator, pe care autorii și publicul cititor l-au regăsit cu bucuria celui pentru care evadarea din carcera retușurilor ideologice se lăsase prea multă vreme așteptată. Fascinația pentru un anume tip de memorialistică (adăpost al revelațiilor șocante și al dezvăluirilor rudimentare), dar și confuzia produsă între valorificarea memoriei și document au condus la dezbateri care eșuau adesea din pricina patosului ce înlocuia acuratețea abordărilor. Între timp, lucrurile s-au mai așezat, poate și datorită exercițiului de comunicare la care a trebuit să ne supunem, uneori cu succes, alteori ratându-l senin.

Prin libera opțiune de a retrăi secvențe de viață, recursul la memorie eternizează clipa și o înfrumusețează, transformând-o în inspirație. Până și

în teribilele evocări ale experiențelor carcerale, se strecoară o atingere indefinibilă și, cu adevărat, nepieritoare: aceea a ființei capabile să domine suferința prin asumarea alegerii de a o reactualiza prin memorie. Cu luciditate și cu acea deschidere necesară în fața tuturor formelor de experiență pe care le oferă viața.

Nu altfel privesc în urmă doi oameni născuți la Timișoara, acum mai bine de șapte decenii. Radu Ciobanu și Peter Freund vin din istoria culturală a Banatului. Sunt, fiecare pe alte paliere, repere într-o lume a cărei identitate se leagă de configurarea unei geografii interioare. Memoria lor a protejat atributele mitice ale Centrului, pe care Timișoara și Banatul le găzduiau înainte de uniformizarea insașiabilă impusă de comunism. Născut în 1936, Peter Freund este absolvent al Politehnicii timișorene. Tânărul din anii '50 avea o genealogie insuportabilă pentru ideologia de tip proletar care, din nevoia legitimării, rescria cu entuziasm trecutul. În 1959, Peter Freund reușea să părăsească țara. A urmat susținerea unui doctorat la Universitatea din Viena, după care devine autor al unor lucrări fundamentale în fizica teoretică. Din 1965, este profesor la Universitatea din Chicago iar anii '70 îl apropie și de literatură. Îl regăsim, printre altele, colaborator al revistei „Exquisite Corpse”, editată de Andrei Codrescu. Radu Ciobanu (n. 1935) a fost coleg de școală primară și de liceu cu Peter Freund. Semnatarul unui șir de romane, eseuri, critică literară făcuse studii filologice la Timișoara, pentru ca apoi să se stabilească la Deva. Orașul de lângă Mureș și Chicago vor fi punctele din care se va înfiripa un dialog peste ocean – distanțele se comprimă și se surpă, cartografiindu-se un spațiu fluid, învăluitor. La urma urmei, o (altă) alternativă : memoria, cu crestele, pliurile și apertura unui relief mental fascinant, atât de ingenios reflectat, încât păstrează ecoul consistent al umanului.

După mai bine de cincizeci de ani, Radu Ciobanu și Peter Freund se regăsesc, surprinzător, pe Internet. Au convenit să se revadă la Timișoara, unde profesorul din Chicago urma să țină o conferință. Întâlnirea a avut loc în septembrie 2005, pe Corso, într-unul dintre locurile ce poartă încă amprenta stilului de a trăi grațios și fecund. A fost (re)începutul unei legături care nu se putea opri la pălăvrăgeala haotică de pe terasa unei cafenele ; în consecință, cei doi colegi de la vechiul liceu „Loga” hotărăsc să-și continue conversația pe computer. Așa a prins formă *Dialog peste Atlantic* (Editura Emia, 2006), cartea unei geografii salvatoare, în care redimensionarea nostalgică a Centrului coagulează energii spirituale și scânteieri afective remarcabile.

Recuperarea imaginii acelei Timișoare din tinerețe, cu ștaiful ei autentic, cu un tonus al vieții culturale greu de egalat, catalizează procesul de recompunere a identității pierdute. Peter Freund și Radu Ciobanu

descoperă și reassemblează, piesă cu piesă, frânturile destinului lor individual, proiectat pe marele ecran al istoriei. Un ecran multiplu și concentric, care înglobează istoria locului (Banatul), a țării (România și Statele Unite), precum și o altă istorie, mai alunecoasă și abstractă: cea a libertății. Privită din unghiuri multiple de interlocutorii care, după 1959, au trăit în societăți radical diferite, o discuție despre problema libertății se umple de miezul aromat pe care îl poartă *spiritul locului*, indiferent de perimetrul fertilizat de acesta. Capodoperă a secolului XX și formă autentică de exprimare a libertății, **Concertul pentru orchestră**, de pildă, compus în Statele Unite de bănățeanul Béla Bartók, cumulează mărturisirea apartenenței la o lume veche (bine așezată și armonioasă în conglomeratul ei baroc) cu disconfortul pricinuit de expunerea la un ritm neobișnuit, întotdeauna frenetic, întotdeauna grăbit. În ce măsură contează, pentru creator, libertatea? Enorm, fără ca aceasta să însemne că un om nu poate da măsura geniului său și într-o societate lipsită de cele mai elementare libertăți. Spune Peter Freund, fizicianul crescut într-o familie pentru care cultura se confunda cu viața: „De fapt, mi se pare mie, mai mult decât libertatea contează acel factor intangibil, «tradiția». De exemplu, cu toată libertatea din Statele Unite, aceasta «tânără țară» nu a produs în secolul XX nici măcar un compozitor american comparabil cu Prokofiev. Aici, prin *american* (s.a.) înțeleg american get-beget, pe când Stravinski, Schoenberg și Bartók erau de mult deja în plină notorietate când s-au refugiat aici.” (p.16)

Tradiția, rădăcinile, cultura, istoria – toate intră în acest puzzle dialogat prin care se restaurează un dublu portret, fiecare purtând cu nonșalanță efigia propriei identități: una cumpănită și înclinată spre nuanțe (Radu Ciobanu), alta expansivă, pasională și nărăvașă (Peter Freund). Față în față, cele două portrete se oglindesc unul într-altul, interferează și se despart, rămân ele însele și totuși ceva, între ele, se schimbă: reflexia simultană a luminii lor țese o lume uitată, în care sentimentul apartenenței, biblioteca, muzica, birja sau arhitectura vieneză constituiau doar câteva dintre semnele unei neconținute epifanii. „A trăi frumos” pare a concentra întreaga substanță a primelor decenii din secolul XX timișorean. Viața curgea altfel, cu un alt tempo, mai elaborat și – paradoxal? – mai viu. *Adevărul* se apropia în chip natural de *frumos*, până la confuzie, iar viața îl învăța pe tânăr că această confuzie era pertinentă și necesară. Lumea renăscută din evocările lui Peter Freund și Radu Ciobanu acoperă o zonă a transparențelor, în care nostalgia recuperării spiritualizează spațiul iar vârsta de aur își trimite mesagerii în istorie, încetinind-o.

În *Dialog peste Atlantic*, Timișoara e pretutindeni, așa cum pretutindeni se proiectează semnele pierderii paradisului terestru. E Centrul unei geografii încăpătoare, dar care a ajuns sub domnia excesului

cantitativ și a centrifugalului. De aceea, evocarea ei se transformă într-un mijloc de reconfigurare a eului fragmentat și de exorcizare a istoriei în care omul a fost nevoit să trăiască. După o lungă perioadă trăită într-un peisaj globalizat, Peter Freund notează: „De ce atunci, după atâția ani, mi-am putut păstra identitatea timișoreană? Pentru că Timișoara mi-a dat ceva adânc, ceva într-adevăr unic. Așa cum îi văd eu, anii copilăriei și tinereții mele s-au desfășurat în două epoci, ambele de negăsit nicăieri în afara Timișoarei. Deși m-am născut în 1936, copilăria mi-am petrecut-o într-un regat al secolului XIX. Apoi, pentru tinerețe, mi s-a oferit atmosfera opresivă a unei colonii sovietice în plin secol XX. Uită-te la felul de viață de pe vremea copilăriei noastre (vorbesc la plural pentru că sunt convins că amintirile tale nu pot fi foarte diferite de ale mele.) Am avut două «fete în casă» – una pentru curățenie, cealaltă pentru a ne servi – o bucătăreasă, o spălătoreasă, o călcătoreasă, o guvernantă – *Fräulein*. Aici, în America, numai familia Rockefeller și prietenii ei își pot permite un asemenea lux. [...] Dacă mergeam, de exemplu, cu bagajele la gară, ca Ana Karenina, dar *fără* poșeta roșie, luam și noi o birjă – taxiul, mult mai scump, era numai pentru ocazii foarte mari – iar eu ședeam pe *strapontin*, cu spatele la vizitiu. La gară, venea hamalul să-ți ducă geamantanele la tren. Iarna, caii trăgeau săni și te acoperea vizitiul cu o pătură. [...] În timpul războiului, am locuit vreo lună la țară, la Făget, într-o adevărată atmosferă (Duiliu) zamfiresciană. Totul se desfășura de la sine într-un mod natural. Acest confort este de neînchipuit în era mașinilor de spălat și de uscat. Pe aici nimeni nu cunoaște confortul adevărat. Toți își închipuie că oamenii, cu mașinile lor de «înaltă» tehnologie la dispoziția lor, dispun de confort, dar noi știm că aceste mașini sunt doar premii de consolare pentru cei care au apărut prea târziu pe pământ ca să mai cunoască secolul XIX sau România înainte de comunism. [...] O carte era un roman și nu un manual utilitar, la teatru se mergea pentru a vedea o piesă și nu un *striptease*. În loc de rock, rap și hip-hop se asculta muzică «serioasă» – simfonii, concerte, lieduri și opere – care comunica idei și sentimente profunde și nu simple stări de excitație sexuală. Este semnificativ că, pentru generația de astăzi, din toate capodoperele simfonice ale trecutului, cea mai populară este *Boleroul* lui Maurice Ravel, pur și simplu pentru că intenția – admisă de compozitor – era de a reproduce muzical, de fapt cu mare succes, fazele unui coit”... (pp. 57-60) Tradiționalism ridicol, conservatorism desuet? Mai degrabă se creionează, oricât de sumar în raport cu întreaga desfășurare a rememorării, un mod de așezare în lume. Plecat din țară în tinerețe, Peter Freund continuă să trăiască pe planuri geografice paralele. Ca fizician și cetățean al Statelor Unite, e solid ancorat în realitatea americană. În schimb, Peter Freund *par lui même* este legat de câte un colț timișorean : o idee primește și acum formă într-o plimbare (imaginară, desigur) pe

malul Begăi, o bucurie se exhibă printr-un „marș forțat” spre Mehala iar visul se leagă de cele mai multe ori de Palatul Cultural și de parfumurile de pe strada Alba-Iulia. În universul exfundat al (post)modernității, se instaurează o altă realitate ; recuperată prin memorie și imaginar, aceasta are mai multă pondere și consistență decât realitatea din imediata apropiere. Pentru a structura o astfel de lume, e nevoie însă nu doar de o memorie exersată, ci și de talent – ceea ce, în expresii diferite, nu-i lipsește deloc *Dialogului peste Atlantic*.

Banatul lui Peter Freund și Radu Ciobanu cuprinde, printre altele, tradiția muzicală a Lugojului, cu Tiberiu Brediceanu, corul „Ion Vidu” și tenorul Staatsoperei din Viena, Traian Grozăvescu, împușcat de soția geloasă într-o scenă demnă de marile personaje ale operei. Sau muzica Timișoarei, cu Aca de Barbu (înger și demon, deopotrivă), cu Filarmonica la pupitrul căreia stăteau marii dirijori ai Europei, cu concertele date de pianistele Annie Fischer și Monique de la Bruchollerie și cu atâtea, atâtea altele. Banatul înseamnă și cultura teatrală, cu spectacole și actori de referință. Sau temeinica moștenire literară cu care tinerii ieșeau în lume, însoțiți de orgoliul prometeic de a susține, ca Peter Freund, că *Marsul lui Radetzky* al lui Joseph Roth este romanul istoric definitiv, care îl depășește pe Tolstoi cu al său *Război și pace*, iar Thomas Mann este, pe lângă Kafka, un pitic. Excelente portrete de profesori prind contur din mărturisirile foștilor elevi. După ce profesorul de franceză, contele René Brasey, îi familiarizase cu *Philosophie de l'art* a lui H. Taine și le impusese un remarcabil model intelectual, acesta a ajuns, mai târziu, la Canal. Ca atâția alții de vârsta lor, elevii de la „Loga” vedeau profesori puși în situația de a preda materii măsluite dogmatic, pentru ca apoi să nu le depunțeze tăcerea din fața subiectelor de tip „Învățătura tovarășului Iosif Visarionovici Stalin cu privire la ...”. Paradisul libertății și a buneii așezări fusese înlocuit de grotesc.

Șarm, ținută, cultură, umor, dezinvoltură, acestea ar fi datele trecerii prin lume. Până și picanteriile erotice ale tânărului Freund de-acum mai bine de o jumătate de veac vorbesc în numele unei frivolități *inteligente*, prin care viața era luată exact așa cum se oferea. Priza la real nu excludea jocul erotic al adolescentului cu fata în casă sau faptul că amanta de mai târziu ținea sub pat un volum de Eugen Ionescu, pe vremea când acesta era, pentru cultura română, un proscris. Nici măcar convulsiile anilor '50 – cu ostracizarea lui Peter Freund și cu revolta studenților timișoreni, creionată de Radu Ciobanu – nu au putut să șteargă libertatea ființei de a fi, în adâncul ei, ea însăși. În aceasta constă, cred, unul dintre meritele importante ale cărții. Martori la *Dialogul peste Atlantic*, devenim părtași la bucuria de a pune în comun un gând, un impuls afectiv, o obsesie, demascând esențialul chiar și acolo unde acesta era bine camuflat în

derizoriu. Puntea între Radu Ciobanu și Peter Freund nu o constituie doar memoria și nostalgia Centrului, ci și asumarea libertății de a fi fiecare ceea ce este – extrem de diferiți, dar perfect compatibili prin subtilitatea polifonică în care memoria, reflecția livrescă și umorul le salvează și le înalță conștiința. Cu alte cuvinte, dialogul despre cadența lumii de atunci și de acum a devenit, el însuși, o simfonie.

GRAȚIELA BENGA

PAUL ARETZU

CARTEA NEAGRĂ A INSECURITĂȚII

Trilogia lui Marius Tupan, **Batalioane invizibile, I Craterul, II Rhizoma, III Asteroidul** (Editura Fundației Luceafărul, București, 2006, postfață de Gabriel Rusu), este o carte de o factură insolită în proza actuală. În multe privințe, ea este neobișnuită, abătându-se de la traseele tradiției, abandonând aspectul coerent al povestirii, adoptând în schimb o *rețea* de subiecte, paralele, radiale, destructurând personajele, ale căror dimensiuni sunt reduse la suprafețe plane, bazându-se pe multe simboluri, pe mecanisme ale psihologiei, pe tehnici metonimice de cuprindere sau de extrapolare. Discursul nebulos, cu o, s-ar părea, irepresibilă înclinație ludică, imaginează o societate alegorică, amestec fabulos de ancestralitate tribală, de competiție manipulatorie, de ocultism, obsesii, mașinații politice, energii pulsionale, turpitudini, o lume de coșmar, pernicioasă, care, în final, așteaptă o exorcizare, o salvare miraculoasă. La început, enclavizată, redusă la o comunitate htonică, *Craterul*, la o viață camuflată, izolată, și de aceea plină de tensiuni negative, aceasta devine, sub influențe străine, o *rhizomă*, adică o conspirație subterană care iese la lumină, diseminându-se în lumea întreagă, pentru ca, în cele din urmă, forțe benefice să se impună ca responsabile și regeneratoare, salvând planeta de la distrugere. Personajele, reprezentând diverse aspecte ale răului, sunt lipsite de complexitate, cinice, duplicitare, acționate de voințe subversive ieșite dintr-o topografie infernală. Permanent se manifestă o stare de amenințare externă/internă, se resimt puteri vizibile/invizibile.

O specialitate a lui Marius Tupan este grotescul. Eroii suferă metamorfoze fabuloase, experta medicală Lelia Cordin este când dezgustătoare, când seducătoare, Miru Rozeta, și nu numai, este adversarul ubicvist, Rinu Arvunescu, primul guvernator, o relicvă, strămoșul orb și surd, este modelul lumii sale, izolată de cei din afară, dar plină de energii voliționale, de angoase, de mesaje subliminale, numite *auzenii*. Stadiul protocronic este cel al unei societăți oculte, ermetice, supuse unor distorsiuni fantastice sau onirice. Autorul refuză narativul explicit, lăsând să funcționeze echivocul, imprecisul, virtualul, reprezentând complexe ale unei țări minuscule, inexistente pe hartă, în care, printr-un control ocult, se experimentează o lume de cobai, un paradis artificial. De altfel, nu este clar în ce stadiu se află umanitatea, inițial sau crepuscular, amestec de primitivitate instinctuală și de strategii disperate de dominare și de supraviețuire: astuție, calomnie, colportaj, gregaritate, bombardare psihică, panică morală.

Uneori, structura predominant simbolică a cărții, evanescența/aspectul ei fabulos par că parafrazează eposul tradițional, fabulosul mitologic, deși analizele, disertațiile preponderente, pe teme psihologice, morale, istorice, substituie realitatea narativă. Se creează, astfel, o lume holografică, iluzorie, ivită dintr-un coșmar, având aspectul straniu/familiar al anamorfozelor, al bruioanelor onirice. Metamorfozele, disimulările, uneltirile, duplicitatea sunt, de fapt, atributele definiției ale acesteia. De aceea, nu autenticitatea/rațiunea sunt cele care decid comportamentul actanților, ci surogatele acestora, senzorialitatea, instinctele, mijloacele insidioase – *auzeniile, miroseniile, vedeniile*, cum le numește autorul. *Craterul*, cu *adăposturile* sale care confirmă izolarea, cu protagoniștii invariabili, cu spectacolele psihedelice, incitante ale Grației Morrinson, conotează simboluri diverse, un mare creuzet în care sunt practicate alchimii umane mutative, imagini disolutive ale unei societăți entropice, sugestia de crater sexual supus continuu unor stratageme interne sau externe.

Textul lui Marius Tupan are o fluiditate care nu se coagulează, căutându-și parcă întruna forma. Practic, romanul este lipsit de o narativitate sistematică, de continuitate, bazându-se pe inteligența percepțiilor, pe o pândă încordată, instinctivă a conjuncturalului, după un model empirico-mitic, reiterând caractere anxioase. Dacă bărbații sunt continuu suspicioși, atrași de putere, femeile sunt frivole și posesive, dominate de porniri fornicatorii.

Lumea *Craterului* este una clandestină, izolată de restul omenirii, trăind într-un suc propriu tulbure, ținută sub tensiune psihică, o intricare ocultă de destine. De aceea, ieșirea din Crater constituie recăștigarea realității, iar Miru Rozeta o trăiește ca pe o nouă ontologie. Cartea

alternează între plastica lichidă a alegoriei și parodie, între grotesc și dramatic, marcată de imposibilitatea de a se fixa în forme narative stabile.

În *Rhizoma*, în urma unei lovituri de stat, personajele se emancipează, părăsind alveola originală și adaptându-se noilor împrejurări. Plagamat, principalul conspirator, care și-a însușit bunurile visteriei din Crater, se lansează în afaceri cu subterane, creând *Complexul Marconia*, sau pregătește cursante pentru înfruntarea cu viața, cultivându-le o psihologie combativă.

Caracteristic pentru proza lui Tupan este amestecul insolit de simbolică ocultă și realitate primară, de pase subliminale și dialoguri abrupte. Instabilitatea formelor apare în geometriile variabile ale cadrelor, în viziunile holografice, în regizările ingenioase. Personajele se metamorfozează nu numai fizic ci și moral, din corupte devenind justițiare. Plagamat dă un banchet care vrea să fie o oglindă a unei societăți cameleonice. Se recunosc în carte, cu ușurință, momente din viața societății românești recente. Viziunea se extinde, devenind globală. După opinia autorului, lumea este dihotomică, alcătuită din *gardieni* expansioniști, autoritari, și *deținuți*, din *urmăritori* și *victime*, recunoscându-se, de fapt, două mentalități politice, americană și orientală.

Romanul se mută în Orientul apropiat, unde Salma Malinovschi, angajata lui Grigore Plagamat, trece printr-o serie de aventuri captivante: însoțește un infractor albanez, se îndrăgostește de un indian, cunoaște spaima dar și senzualitatea extremă, este eroina unor coincidențe bizare, ajunge ca prostituată într-o tabără de insurgenți musulmani unde asistă la orgii și atrocități inimaginabile. Scriitura este, predominant, de tip oniric, având un epic nestructurat, recurgând la fantastic, evoluând imprevizibil, practicând translatări în timp și în spațiu, plutind adesea la suprafață, fără a contura/direcționa narațiunea, fără a aprofunda tipologii. Personajele sunt predispuse unor insistente perorări, teoretizând o realitate decadentă, condusă de forțe oculte, de interese egoiste, dominată de o coaliție a răului, demonizată, constrânsă să trăiască în labirint sau abandonată haosului. De altfel, cartea însăși ilustrează o agitație de tip brownian, purtând însă simbolurile generale ale alegoriei. Repetat, se fac analogii între societatea umană și lumea animală, a junglei. O parte din economia textului se ocupă de comentarea conflictului polarizat dintre adepții terorismului și gardienii lumii. Însă, o sursă permanentă, ușor de recunoscut, a alegoriei complicate, de proporții, cu multe ramificații, este societatea românească, aflată în travaliul imoral al tranziției. Cartea are un stil evaziv și aspectul compozit, de mozaic, format din roman de aventuri, documentar social, comentariu politic, alegorie moralistă, frescă din care nu lipsesc scene ultrasenzuale, cinice, fantezii, orori, conspirații și dezinformări, parapsihologii, poncife ziaristice, personaje în delir, situații

absurde. Tonul pare premonitoriu, relevând o umanitate decăzută, denaturată, aflată într-un impas apocaliptic. Autorul este acaparat de jocul creației, de numeroasele corelări dintre realitate și ficțiune, confundându-le, intenția lui fiind, parcă, să transforme existența în text scris. Nu același lucru i se întâmplă actantului principal, lui Grigore Plagamat, care își dă seama, în final, că viața sa a fost o carte nescrisă, albă. Teza de bază a autorului este aceea a predeterminării, a conformării tuturor la un scenariu ocult, ale cărui ițe, se pare, nu le știe nimeni, a asumării unui destin de marionete, a funcționării principiului dominoului.

Ultima parte, *Asteroidul*, are în centrul ei iminența unui impact al pământului cu un meteor de dimensiuni impresionante, cataclismul fiind perceput ca o pedeapsă binemeritată pentru o omenire ajunsă la limita decăderii. Spiritul satiric, polemic se acutizează pe măsură ce autorul devine tot mai receptiv la evenimente reale din istoria imediată: criza ostaticilor din Irak, scandalul legat de secta yoghină, vocația pentru resuscitarea cadavrelor politice, pentru teme scandaloase ale unei televiziuni de buzunar, exterminarea câinilor vagabonzi din București. Cartea este preocupată și de aspecte oculte, cum ar fi experimentele făcute pe grupuri sociale, duplicitatea firii umane, dezvăluirea rețelelor de agenți ai poliției politice.

Finalul trilogiei este generos, atestând posibilitatea omenirii de a se salva și a indivizilor, chiar a celor mai decăzuți, de a se îndrepta. Poate că această carte de dimensiuni ar fi meritat o comprimare/esențializare mai exigentă, o mai distinctă configurare a tramei, poate renunțarea la unele digresiuni politice/sociologice/oraculare, o mai mare focalizare a imaginarului, o mai echilibrată trecere de la evenimentul real, ziaristic, la cel ficțional, ceea ce nu contestă însă, forța ei, impetuoșitatea construcției, imaginația debordantă, tenacitatea finalizării unei viziuni.

PAUL ARETZU

ION CREȚU

O ZI DIN VIAȚA LUI MAGGIE MORAN (SAU DUPĂ TREIZECI DE ANI)

Cineva spunea că dacă ai trăit o zi, ai trăit toată viața. Nu știu dacă Anne Tyler a auzit de vorba asta, sau dacă a avut-o în vedere când a scris *Lecții de respirație*, cert este că romanul ei reprezintă o admirabilă ilustrare a concentrării tuturor ingredientelor din care este făcută o viață de om în doar douăzeci și patru de ore. Tot așa cum într-o picătură de apă se regăsește un ocean întreg. Cerința aristotelică a limitării acțiunii unei piese de teatru la o zi poate părea firească, ușor de realizat, în cazul dramaturgiei ; în cadrul romanului, a unui roman de largă respirație, însă, este mai greu de respectat. Din acest punct de vedere, Anne Tyler realizează un veritabil tur de forță, răsplătit, în 1989, printr-un Premiu Pulitzer. Inițiativa Editurii Univers de a ne oferi această autentică lecție de proză (în traducerea lui Gigi Mihăiță), este cu atât mai laudabilă. De altfel, acesta este, dacă nu mă înșel, chiar primul roman al lui Tyler apărut în librăriile noastre.

Personajul central al romanului, Maggie Moran, este o femeie aproape de cincizeci de ani. În jurul ei se coagulează toate sensurile – trecute, prezente și viitoare – ale existenței; și nu doar în jurul ei, ci datorită ei. Este firesc, poate, ca o scriitoare să-și aleagă o femeie ca erou. La urma urmelor, femeia este dătătoare de viață. De aici și titlul romanului. Lecțiile de respirație sunt exercițiile pe care le face o mamă înainte de a da naștere unui copil. Maggie nu poate să nu observe, cu o profundă amărăciune, că „oamenii fac cursuri pentru lucruri neimportante – pian, actorie, dactilografie. Ani și ani de zile înveți despre rezolvarea ecuațiilor, de care numai Dumnezeu știe că nu vei avea nevoie în viața obișnuită. Dar despre ce înseamnă să fii un părinte? Sau despre căsătorie, dacă stai bine să te gândești. Înainte de a avea voie să conduci o mașină trebuie să faci o

școală de șoferi autorizată de stat, dar să conduci o mașină este nimic, nimic pe lângă viața de zi cu zi alături de un soț, și creșterea unei ființe umane.” În esență, *lecțiile de respirație* sunt tocmai revelarea sensului existenței lângă un soț și creșterea unei ființe umane. Așa cum sensurile vieții se redescoperă într-o singură zi, la fel semnificațiile unei întregi societății se descoperă în viața unei familii: soție, soț, copil, prieteni, fiindcă, nu-i așa, familia este celula societății. Dar *lecțiile de respirație* pot fi redescoperite și în structura epică, simplă, a romanului, roman care constă dintr-o călătorie (de 90 de mile), un periplu cu două faze, dus și întors, tot așa cum orice respirație are doi timpi: inspirație și expirație, tot așa cum existența umană are două dimensiuni: viața și moartea.

Așadar, Maggie și Ira Moran, soțul ei, pleacă de dimineață de acasă, din Baltimore, spre un orașel din apropiere, pentru a participa la înmormântarea lui Max, soțul Serenei, o prietenă din copilărie – prilej de revedere, la 30 de ani după terminarea liceului, și de rememorare a timpului trecut –, și se întorc acasă, seara, nu înainte de a face un mic ocol pe la Fiona, nora lor, despărțită, în fapt, de soțul ei Jessie, fiul soților Moran. Ziua nu se dovedește deosebit de fructuoasă pentru Maggie – nu prea i-a ieșit nimic cum ar fi vrut – dar asta nu o împiedică, înainte de culcare, să viseze la ziua următoare, ca la o nouă călătorie. Nu a reușit să-i impace pe Fiona și pe Jessie, însă lucrurile nu sunt pierdute; rămâne copilul lor, Leroy, de care-și leagă speranțele: „avea o senzație care o copleșea ca un val, un fel de bucurie interioară, și-a ridicat capul pentru a săruta marginea caldă a pomeților lui [i.e. Ira], apoi s-a desprins și s-a mutat în partea ei de pat, pentru că a doua zi aveau de făcut o lungă călătorie cu mașina, iar ea știa că avea nevoie de un somn bun înainte de a porni.”

Familia americană, așa cum o vede Anne Tyler, are o structură și o istorie a sa, aceeași de-a lungul timpului. Iată în ce termeni plastici o descrie Maggie: „Bunica mea, Daley avea o poză în salonul ei, i-a zis Maggie. O mică scenă gravată pe ceva de culoare galbenă cu fildeșul sau mai degrabă din celuloid. Se vede o pereche stând lângă foc în balansoar, iar titlul era scris la baza ramei: *Bătrâni acasă*. Femeia tricota iar bătrânul citea o carte enormă, despre care știai că este Biblia. Și mai știai și că erau și niște copii mari plecați undeva departe, adică asta era ideea generală, că bătrânii sunt lăsați acasă în timp ce copiii pleacă. Dar ei erau extrem de bătrâni! Aveau fețele acelea de mere scofâlcite și niște corpuri ca niște saci de cartofi; erau niște oameni pe care-i clasifici într-un minut și îi alungi din minte. Niciodată nu mi-am imaginat că pot fi o *bătrână acasă*.”

Și într-adevăr, Maggie nu este tipul de *bătrână acasă*, ea este mereu în mișcare, pe drum, într-o călătorie permanentă, încercând să strângă, în jurul ei, neobosită, ca o cloșcă, familia, prietenii, chiar și pe străini – vezi

momentul cu bătrânul Otis –, o lume care pare sortită dezintegrării, o lume care nu are sens decât în măsura în care formează o familie.

Lecții de respirație ne oferă o imagine a existenței umane lipsită de complezență, fără idilism, cu oameni obișnuiți, asemănători majorității cititorilor, cehovieni, apăsați de neîmpliniri, de la cele profesionale la cele intime. Blestemul tuturor personajelor lui Tyler se rezumă la doi termeni: ratarea și îmbătrânirea. Sau mai precis îmbătrânirea în ratare. Ratarea în viața socială, dar și în cea intimă. Imaginea pe care ne-o oferă autoarea amintește pe alocuri de infernul sartrian. „Iar Ira și-a spus: *Ah, Doamne, sunt prins în capcană cu oamenii aștia pentru toată viața și nu am să mai scap niciodată.* Și își dăduse seama atunci cât de mult se ratase, chiar din ziua în care preluase afacerea tatălui său.” Iată cum se pune aceeași problemă într-un schimb de replici între Maggie și Otis: „Fiona este nora noastră. Fosta noră, cred că ar trebui să spun. A fost soția fiului nostru Jesse, dar acum sunt divorțați.

– Da, așa este, zise domnul Otis. Și Lamont e divorțat și Sally, fata soră-mii Florence. Nici nu știi de ce se mai chinuiesc să se căsătorească.”

În acest context de nefericire surdă – la Tyler nefericirea se întinde la suprafața existenței umane asemenea unei pelicule de petrol sub care orice fel de viață se sufocă încetul cu încetul –, întâlnim una dintre cele mai tulburătoare scene, prin puterea ei de sugestie: „Atunci ea [Dorrie] s-a oprit din râs și ochii ei s-au umplut de lacrimi, iar Ira a simțit că i se sfâșie inima. Brusc, totul la ea îl înduioșă – tunsoarea ei scurtă, buzele uscate și fața ei subțire care era atât de plină de bunătate și atât de plăcută, dar oamenii nu vedeau asta. Și-a pus un braț în jurul ei. I-a îmbrățișat trupul mic și osos, și, peste capul ei, s-a uitat la vasul *Constellation* care plutea în ceață. Vârful catargelor dispăruseră, odgoanele și lanțurile se dizolvaseră, iar vechea navă pentru prima dată își arăta vârsta, înfășurată în nori și ceață...” etc. Toate personajele lui Tyler privesc îndelung, peste capul cuiva, cum se îndepărtează un vas *Constellation*.

Anne Tyler dispune de o bogată paletă de mijloace de expresie pentru a da viață personajelor sale și aventurilor prin care trec ele. În primul rând, așa menționa teatralitatea romanului, lungile dialoguri care dau senzația de viu, de dinamic. De asemenea, portretizările, făcute cu o mână sigură, în care detaliile realiste oferă un caracter foarte vizuat prozei lui Tyler. De subliniat, totodată, infuzia de umor, când negru, când plin de tonicitate – niciodată malițios – care traversează aceste portrete. Iată, spre exemplificare, ce ni se comunică despre băiatul familiei Moran: „Deși nu l-a cunoscut bine, a descoperit că avea o imagine mentală clară cu el: un tip adus de spate, înalt, cu pomeți proeminenți și un păr drept, negru ca păcura.” După această prezentare realistă, urmează notația umoristică, pe alocuri cu accente urmuziene: „Trebuia să-și fi dat seama că îi era sortit să

moară tânăr. Fusese singurul băiat din cor care nu se prostea în timp ce vorbea domnul Nichols. Dădea impresia că are stăpânire de sine. Și-a mai adus aminte că avea o mașină pe care și-o făcuse singur cu piese de la cimitirul de mașini și bandă adezivă...” etc. Portretizarea în termeni realiști, neutri, continuă, din acest punct, ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat. Iată-l și pe Boris Drumm, surprins în aceeași notă în care umorul și detaliul realist se îngemănează: „La fel ca toți bărbații din familia ei, în timpul imnurilor, își lua un fel de expresie de câine bătut și mai degrabă mormăia decât cânta sau poate doar mișca buzele, lăsând ochii să-i alunece într-o parte pe furie, să vadă dacă observă cineva...” și, un ultim exemplu: „Preotul a citit un psalm, ceva despre un loc drăguț, ceea ce a venit ca o ușurare pentru Maggie, datorită experienței ei cu psalmii: cea mai mare parte dintre psalmi aveau tendința să tot bată apa în piuă, cam paranoic, despre dușmani și comploturi haine.”

Pentru a rămâne în tonul lui Anne Tyler, ne rămâne doar să spunem că această succintă cronică nu reprezintă, pentru cititor, decât un mic *exercițiu de respirație* înainte de lectura unuia dintre cele mai reușite romane pe care le-am citit în ultima vreme.

ION CREȚU

miscellanea

Două orfeline la Craiova. Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova și-a deschis noua stagiune, la 16 septembrie, cu musicalul „Cele două orfeline”, o reluare a unui spectacol jucat în urmă cu câteva bune zeci de ani. Autorul adaptării după Adolphe d’Ennery este Eugen Mirea, iar muzica a fost scrisă de o altă celebritate a anilor 60, Henry Mălineanu. Regizorul spectacolului, George Ivașcu, și-a impus ritmul, ba chiar și stilul; în mișcarea unora dintre personajele masculine recunoșteam, din când în când, mici fragmente din propria sa mișcare în rolurile de comedie pe care le joacă. Spectacolul este o parodie spumoasă după melodrama franțuzească de acum 130 de ani, cu inserturi de termeni și formule lexicale moderne, mai ales din limbajul de lemn funcționăresc, ceea ce mărește comicul celor ce se petrec pe scenă, în – tot comic – contrast cu povestea grosolan tragică.

Trupa craioveană a dat ce a avut mai bun în ea și trebuie să recunoască: a reușit un spectacol admirabil, pe care-l urmărești de la un capăt la altul cu sufletul la gură. La pupitrul spectacolului, în speță o pianină, a stat, ca și la același spectacol realizat de George Ivașcu la UNATC, Irina Sârbu, tânără actriță și interpretă despre care vom mai auzi. În rolurile celor două

orfeline, Romanița Ionescu și Oana Bineață au aplomb și inventivitate, rămânând în memoria spectatorului. Tamara Popescu a făcut din vivandiera Frochard o apariție care a captat publicul. Adrian Andone, în Pierre Frochard, fiul șchiop al vivandierei, și-a jucat rolul cu mare dezinvoltură, fiecare mișcare a sa fiind atent studiată pentru a rezulta o perfectă impresie de spontaneitate, așa cum se cere pe scenă. Dragoș Măceșanu, Jacques Frochard, poate și din cauza rolului „serios”, n-a avut aceeași pregnanță comică. Cuplul contele și contesa Liqueurs, interpretat de Angel Rababoc și Geni Măcșim, s-a întrecut pe sine, fiecare descoperindu-și resurse nebănuite, desigur cu ajutorul regizorului, un maestru al scenelor funambulești. Corect în rol a fost Cosmin Rădescu, interpretându-l pe Roger Cavalier de Vaudrais. Picard, adică Ștefan Cepoi, poate și datorită staturii, a fost cel mai aproape de George Ivașcu-actorul. Gina Călinoiu (Marianne Votier), Marian Politic (Marchizul negru), Monica Modreanu (Călugărița), Ștefan Mirea (Doctorul), Mircea Tudosă (Martin) nu au ieșit din limitele rolurilor mai reduse, dar oferind posibilități comice. Expresive și „Femeile lejere”: Daniela Șerban, Denisa Vlad, Monica Ardeleanu, Anca Țecu, Mihaela Gaicu, Ruxandra Chelaru, Daniela Șuță Ionescu, Adriana

Ștefanache și Maria Salcă. O scenografie inspirată au conceput Clara și Eliza Labancz, cu tot ce trebuie unei desfășurări rapide a scenelor, stimulând sacadarea naivă a poveștii pe care o spune melodrama.

George Ivașcu și-a permis o libertate a fanteziei care îi este caracteristică, dar aici, într-o parodie la sânge, resursele sale se puteau dezlănțui excelent, ceea ce s-a și întâmplat. Am sesizat, la un moment dat, o calchiere a unei scene din „Așteptându-l pe Godot”: maștera Frochard o poartă în lanț pe orfelina Henriette, pentru ca aceasta să cerșească „pentru casă”, adică pentru a-i procura ei bani de cârciumă. Un alt fel de Pozzo și Lucky, desigur în cheie ironică, asemenea întregului spectacol. Ar merita detaliate atâtea și atâtea momente remarcabile, lucrate de regizor, cu ajutorul actorilor, cu migală și finețe, rezultatul fiind un spectacol extrem de agreabil, care a și prins la publicul prezent în duminica aceea, în sala mare a Naționalului de la Craiova. În deschidere, Mircea Cornișteanu, directorul teatrului, și-a anunțat publicul ce premieră îl mai așteaptă, atât la sala mare cât și la cea mică, studio. (*N.P.*)

Limba română e grea. Citeam astă vară, într-un ziar francez, o adevărată diatribă la adresa felului cum vorbesc tinerii de azi, acolo. Parcă era vorba despre cei din România. Autorul articolului se referea atât la bagajul extrem de redus de cuvinte, cât și la modul cum sunt articulate ele, la accentul barbar. Tot acolo, sau într-un alt articol, se avansa ideea că limba, rostirea se află într-un vădit curs de relaxare, ba chiar într-un reflux vizibil, căci nu mai ai nevoie să spui ceva ca să nu mori de

foame, de pildă, într-o țară străină, dar și la tine acasă. Limbajul supermarketului, spunea autorul articolului, celălalt sau același, nu are nici o importanță, se reduce până la dispariție, căci, la rigoare, poți aduna toate mărfurile de care ai nevoie în coș (coșul zilnic?), iar la casă prezinți banii sau cardul și totul se rezolvă prin gesturi. O întoarcere la limbajul anterior limbii vorbite, cel al gesturilor?

Ceva asemănător observăm și noi, cei care mai ținem minte cuvinte uitate azi, care dădeau culoare limbii române vorbite și chiar celei scrise. Nici chiar scriitorii ultimelor generații nu mai mizează pe frumusețea și bogăția limbii: actul sexual, normal sau nu, poate fi descris și în felul ăsta, clamat minimalist. Când te gândești că scriitorul care a dărmănat cel dintâi tabuul sexului din literatură, Henri Miller, folosea cuvinte pe care traducătoarea română, dna Antoaneta Ralian, a trebuit să le caute îndelung. Dar să-i lăsăm pe scriitori, căci ei nu mai dau tonul, cei care vorbesc limba română de azi, cu toate inadvertențele lor, cu acuzativul lor fără prepoziție, aceștia sunt adevărații creatori ai limbii române viitoare. Oare o să se rezume totul doar la cuvintele care pot vinde și cumpăra o marfă sau alta și la câteva alte fapte și relații esențiale în economia de schimb liber? Cine știe. E drept, româna de azi are și partea sa de emotivitate, uitați-vă la ura cu care sunt rostite (ăsta o fi cuvântul? oare nu scuiplate?) cuvintele în atât de multele conflicte care punctează esențial relațiile sociale din tramvai sau de pe stradă. Când te gândești la un titlu de altădată, precum „întâlniri mirabile”, ce distanță, nu doar de timp, ci și de mentalitate, de minte! Mugetele care marchează prea multe comunicări de pe străzile orașelor noastre să fie limba română de azi?

Vrând-nevrând, trebuie să conced: da. Vai de cei de mâine, ce vor auzi urechile lor. Ale celor care vor mai auzi, căci majoritatea se autosurzesc de mici, ascultând așa zisa lor muzică dată la maxim. (N.P.)

BREVIAR EDITORIAL

Esența ființei. (Mi)teme și simboluri existențiale eminesciene, de Mihai Cimpoi, Editura Princeps Edit, Iași, 2007, 218 pagini. Ediția a doua, revăzută față de cea din 2003, include și aprecierile elogioase ale lui Constantin Ciopraga, Theodor Codreanu, Klaus Heitmann (Germania), Svetlana Paleologu-Matta (Elveția), Kopi Kycyuku (Albania), Constantin Cubleşan, Nicolae Georgescu – a cărui formulare este total lipsită de echivoc: „Dacă ar fi să aleg câteva cărți de eminescologie pentru a le prezenta Europei – printre singurele asupra căror n-aș ezita ar fi **Esența Ființei**; tradusă în germană și franceză, cartea și-ar găsi în mod cert parteneri de dialog”.

De ce este acest volum, prin abordarea propusă de Mihai Cimpoi, distinct într-asemena măsură și într-atât de convingător față de puzderia de alte cărți publicate, căci opera eminesciană numai de exegeți nu duce lipsă?! Pentru că, în viziunea autorului: „Omul eminescian – narcisic apoi hyperionic – caută principiile universale, fundamentele existenței, „esența ființelor”, asemenea „rădăcinilor” lui Empedocle, „semințelor” lui Anaxagora, „atomilor” lui Democrit, „prototipurilor” lui Platon,

„ideilor” lui Hegel, „categoriilor” lui Kant. El caută, înfrigorat și cuprins de „tremurul” pozitiv, înființator, ontologic pur. („O altă lume pe astă lume am visat”, spune în *Icoană și privaz*). Lumea este însă „strîmbă, urîță”, plină de nori, și-i produce un *dezgust existențial* sub forma apropiată a *angoasei, spleenului, ennui-ului*. „Aveți viața și puterea... sunteți roți ale mașinei,/ Ce se mișcă-n jur de soare prin puterile luminei –/ Am un singur privilegiu – mi-e *urît*, sunt *trist*, *bolnav*,! Sunt bătrîn ca și moșnegii, deși tînăr... dar nu sclav” (*Dezgust*, variantă la *Scrisoarea IV*). Tot în această variantă, poetul spune că iubirea îl respinge, iar frumusețea-i face greață, că este cuprins de „golul sufletesc” și străbătut de „săgeata morții crude”.

Volumul de față propune o re-lectură a poeziei și mitopo(i)eticii eminesciene prin *grila existențială* și „nodul tragic”, în care se adună toți existențialii. *Tensiunea ontologică* e datul esențial al eminescianismului, tradusă și într-un *sinergism*, care e mai mult decât *armonia* observată de Vianu și *sinestezia* (baudelairiană); e o asociere într-un Tot a tuturor organelor, sistemelor, factorilor”.

Rolul și semnificația prim-planului în „Meisho Edo Hyakkei” de Hiroshige. The Role and Significance of the Foreground in Hiroshige's „Meisho Edo Hyakkei, de Gyuri Kazar, Editura Charmides, Bistrița, 2007, 116 pagini

Volum bilingv, cu reproduceri color și alb-negru. Gyuri Kazar a întreprins un studiu de finețe asupra structurării spațiale a unui număr important de peisaje semnate de pictorul japonez Hiroshige, identificând metoda distinctivă și neconvențională a acestuia de fixare a centrului de interes principal al privitorului: „Aș dori să atrag atenția

în special asupra unei invenții singulare a lui Hiroshige, acel așa-numit „martor dinlăuntru” prezent în unul sau în altul dintre elementele prim-planului. Mai exact, compoziția fundalului este, cum s-ar spune, „urmărită” de ochiul unei presupuse persoane, a cărei prezență este sugerată de detaliile exacerbate ale unui element cu un anumit tip de deschidere situat în prim-plan, precum fereastra, obloanele, plasa sau altele asemenea”.

Dacă elementul de prim-plan este uneori discret sau familiar, în unele stampe privirea este de-a dreptul obturată de „obstacole” de dimensiuni neverosimil de mari prin raportare la întreaga suprafață a tabloului: prunișorul dragonului adormit, un pește *koinobori* sărind din apă, crupele (!) și picioarele unor cai conduși de un grăjdar, o pasăre, un zmeu, un năvod de pescar, o velă. De cele mai multe ori, acestea pun în evidență ceea ce se află dincolo de ele, în fundal – muntele Fuji, de pildă – sau sugerează mișcarea ori caracterul efemer al unei stări. În prefața albumului, Cornel Ivanciuc evidențiază delimitarea netă existentă între Hiroshige și celebrul Hokusai, chiar dacă Fuji e profilat în fundal și de unul, și de celălalt, în majoritatea stampelor lor: „Astăzi, Gyuri (...) a făcut toate calculele axonometrice posibile și l-a extras pe Hiroshige din înrobitoria înrudire cu Hokusai, l-a singularizat, l-a mântuit și l-a așezat pe un soclu suficient de înalt, cât de acolo să poți vedea fără opreliști Muntele Fuji, foarte înalt și alb, profilat pe veșnicia unui orizont roșu. Apostazia lui Gyuri își găsește asemănarea în revolta lui Hiroshige împotriva convențiilor din arta japoneză care au dominat mijlocul secolului al XIX-lea”.

Tratatul de liniște, de Gheorghe Vidican, Editura Brumar, 2006, 114 pagini

Aflat la cea de-a cincea apariție editorială, poetul este definit astfel de Mircea Mihăieș în prezentarea sa: „Gheorghe Vidican nu se ferește de confesiunea directă, nemediată, la limita brutalității, dar nici nu-și refuză deliciale cochetării cu sentimentalismul ironic”. Post-modernist cu măsură, autorul include în volum sonete, jocuri, descântece (“Eram ecou, ecou erai/ și mă trișai cu un tramvai// veneai umbrind, umbrind un râu/ creștea din boabele de grâu// eram adușmeat de fân/ eram, iubita mea, păgân”).

Poezia este calea prin care te menții și te risipești deopotrivă, un teritoriu peste care anotimpurile, anii (și nici chiar módele poetice) nu trec: „și răzvrătit pe soartă și pe toamnă/ vom inventa o formă de palat/ o să te-ascund mereu în mine, doamnă,/ și-n roua răzvrătită pe asfalt”.

Gheorghe Vidican este inițiatorul Festivalului Național de Creație pentru Nevăzători „Pașii profetului”, care a ajuns la ediția a XIV-a.

Ipotești sau realitatea poeziei, de Valentin Coșereanu, Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii Mihai Eminescu, 2007, 144 pagini

La 7 ani distanță de volumul original, iată o variantă sintetică a lucrării *EMINESCU IPOTEȘTI EMINESCU*, care cuprinde și fotografiile sepia sau alb-negru din Fondul Documentar Ipotești. Autorul a conceput o structură cu 5 repere pentru a capta în cuvinte și imagini viața și „avatarurile” poetului-nepereche: „De când eram copii (...) și ne spuneau moșnegii povești”, „O casă de piatră, dar cam strâmbă”, „Capela noastră, cu vârfurile aurite”, „Țerâna aceea, unde zace ce-am avut mai scump

în lume...” și „Ai fost, ești, vei fi totdeauna”. Departe de a scrie o monografie aridă și didacticistă, Valentin Coșereanu, directorul Memorialului Ipotești, izbuteste să transmită imprevizibilul și dramatismul unei existențe care nu și-a aflat locul și rostul niciunde, decât în scris, în iubire și în rememorarea hipnotică a „natalei vâlcioare”.

Luând „de la istorie, de la păzitorul cel posomorât al trecutului, cheile lui de aur”, cum spunea Eminescu în poemul dramatic *Mira*, Valentin Coșereanu desferecă documente și furnizează cu mare precizie elemente (unele inedite) legate de istoria tainică a lucrurilor și locurilor ce-l vor fi înconjurat pe Eminescu cel viu și pe familia sa. Este fascinant să regăsești, la sursa lor primară, frânturi de sonorități cunoscute de pe vremea băncilor școlii: „characterul vieții de sat este liniștea și tăcerea. (...) Abia seara, când satul devine centrul vieții ce-l înconjoară, se începe acea duioasă armonie câmpenească, idilică și împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adânc și albastru al cerului, buciumul se aude pe dealuri (...) și prin armonia amestecată s-aude plin și languros sunetul clopotului care împle inima de pace” – Manuscrisul 2255, f. 162, Biblioteca Academiei Române, fotocopie în Fondul Documentar Ipotești, însemnare datând din 1872, poemul *Sara pe deal* fiind abia peste 13 ani publicat în *Convorbiri literare*, pe 1 iulie 1885.

Între stelele care „nasc umezi pe bolta senină” cauți, pavlovian, sclipirile timpurii ale luceafărului. Devotamentul, vivacitatea și talentul celor care păstrează vie memoria lui Eminescu rup firul timpului și îndeamnă la meditație: se pare că, dincolo de relativisme cotidiene sau de absolutizări festive,

„luceafărul poeziei românești” va rămâne, totuși, o expresie care greu poate fi golită de sens.

Concetățenii lui Urmuz, de Dumitru Augustin Doman, Editura Muzeul Literaturii Române, 2007, 124 pagini

România de azi, care nu diferă, de la vladică la opincă, prea mult de cea din vremea lui Urmuz, este luată în vizor de Dumitru Augustin Doman prin proze scurte extrem de percutante, șfichiuitoare-absurde. Postfața „Urmuz în tranziție” este semnată de Radu Aldulescu și plasează „culpa” autorului (care vede prea mult și nu iartă nimic) undeva între Caragiale, Urmuz, Eugen Ionescu și Bacovia: „Autorul *Concetățenilor...* rămâne (...) la datorie – datoria față de harul său, în primul rând, și față de stimații concetățeni ai României postcomuniste –, pentru a consemna, a observa, sublimându-și revolta în satiră ieșită din țâțâni, deconspirând și dând în fapt rinocerizarea fără întoarcere, alienarea socio-politico-culturală, deumanizarea ca integrare și supraviețuire socială, ascuțirea spiritului competitiv prin ritualuri de spălare a creierului și a sufletului, și tot așa”.

Chiar intrată în Europa, țara lui Urmuz e dusă de răpă cu sârg prin activitatea febrilă a politicianilor, unii dintre ei întâmplător ocupându-se și cu muzele în orele de program, vezi „Fericirea poetului deputat Mădălin Burtea Păun și a secretarei sale ce râde cu sexul”: „Stă la masa largă poetul deputat Mădălin Păun și dintr-un platou mănâncă lungi cârnați prăjiți cu muștar și hrean. Scrie poezii sociale deputatul, mănâncă lungi și groși cârnați picanți cu muștar și hrean și-o privește pe secretara Viola Crăcănici care doarme șuietând abia perceptibil, săltându-și sânii – unul mare și unul mic – în ton cu șuietatul

respirației. Ochii poetului o pătrund ore lungi, până când labiile mici ale sexului Violei se cască încet a zâmbet. Că așa asimilează poetul deputat căscatul labiilor mici – cu zâmbetul sexului”. Asta, firește, într-o zi normală, dintr-o săptămână normală a activității deputătești. „Ce înseamnă pentru el o săptămână normală? E o săptămână în care de luni până joi nu mai e invitat sau trimis în străinătate, nu e chemat prin țară, nu e medaliat de președintele țării, nu e făcut cetățean de onoare al nu știu cărui orașel de câmpie, nu i se dezvește o statuie în vreo piațetă”.

Cei care consimt la perpetuarea acestei stări sau doar suportă nepăsători trecerea vremii sunt reprezentativi, la diverse niveluri, pentru întreaga societate românească: Bebe Valută, Diana Euro, Călin Buimac, Michi Caisă, Liviu Storcea. Și, printre ei, Augustin Doman, „cetățean model incurabil” (vezi pag. 72). Dat în judecată din cauza articolelor sale, Doman rămâne fără următoarele: casă, nevastă, aragaz, frigider, masă de scris ș.a.m.d., dar – consecvent din caleafară – își continuă scrierile cocoțat pe o europubelă. Deh, cel mai scump se plătește meteahna de a da în vileag metehnele altora! (EUGENIA ȚARĂLUNGĂ)

REVISTA PRESEI LITERARE

VATRA, 4-5 / 2007. Revistă de top, care apare de 34 de ani (redactor-fondator Romulus Guga) la Târgu Mureș, redactor-șef Cornel Moraru și redactor-șef adjunct Virgil Podoabă (venit în locul lui Al. Cistelean, retras din 2007 din redacție). Acest număr de revistă dedicat “literaturii și copilăriei”,

cu semnături semnificative (coordonat de Alexandru Vlad), a intrat pe piață în luna iulie. “Cât suntem tineri nu ne place întotdeauna să ni se amintească de copilărie; după ce îmbătrânim, dacă suntem norocoși, ne mai întâlnim o dată cu ea... Până și ratarea, eșecul acela existențial de la maturitate, își are sâmburele în copilărie”, scrie Al. Vlad și împarte în trei capitole mărturiile celor “care au binevoit să participe” la ancheta revistei: “Copilării discrete și austere”, “Copilării spectaculoase și inspirate”, “Copilăria – totdeauna ceva de studiat”. În altă ordine de idei, criticul Al. Cistelean (subliniez criticul, să nu se confunde cu fiul criticului, Alex. Cistelean, eseist în regim filosofic, și care face parte din colectivul redacțional) își intitulează “Contra-editorialul”: “Cele două poetici (principiul greblei și al cazanului de țuică)”. De reținut că, deși e vorba de două poetici, eseuul criticului se încheie cu: “Există o singură poetică: aia în care poetul adună și strânge și strânge și adună chiar și atunci când se preface că aruncă și șterge”. Despre ce e vorba? Al. Cistelean e convins că: “Întocmai țăranului de început, poetul sau adună, sau distilează; dacă-și închipuie că face altceva, treburi mai nobile și mai înalte ori mai fine și mai complexe, e treaba lui, dar asta e deja psihologie, ca să nu spun direct moftologie cu vanitate și îngâmfare curată. În orice caz, în nici un caz nu-i poetică”! Poeții fiind specia cea mai strângătoare! Dar, continuă Al. Cistelean, “indiferent de ce materii adună poezii și indiferent de tehnica și priceperea cu care mânuiesc grebla, ei sunt, în primul rând, strângători de sensuri și semnificații”. În timp ce “Poeții de la cazanul de țuică par a proceda, în schimb, cu totul pe dos: ei aruncă grămadă materia ordinară și o rafinează până nu mai rămâne din ea

decât un abur spiritual cât mai pur” (neantizându-se senzualul). Numai că, atenție, “această specie de poeți și acest fel de poetică se bazează pe o șmecherie pe cât de isteasă, pe atât, la urma urmei, de necinstită” – de ce? Deoarece cititorul e obligat “să ia el însuși grebla și să strângă înapoi ceea ce măștrii distileri au aruncat. Cea mai hieratizată și cea mai ermetizată poezie se citește refăcând, în sens invers, drumul făcut de poet, culegând tot ceea ce el, pe acest drum, a segregat, discriminat și delestat”... Mai încolo, în paginile revistei, Emilian Galaicu Păun ne reamintește unde am ajuns cu poetica, la zi (din titlu se înțelege: “Pt, pornografia”), adunând citate infamante care să relativizeze pudibonderia și “puritanismul lingvistic” și să ridice în slăvi sexualismul (demult exploatat obscen în literatura universală și la noi acasă, în particular), fiind fericit că, în sfârșit “s-a ridicat o generație ce-și revendică, sus și tare, cvasimonopolul literaturii *de șliț*: de bună seamă, douămiiștii noștri”. Revista publică pe larg și “Cinci tipuri de cultură generate de puterea politică” – un binevenit documentar semnat de Virgil Diaconu, legat de uitatul colaboraționism comunist scriitoricesc.

TRIBUNA, 116 (1-16 iulie 2007). Revistă bilunară care a reapărut (“serie nouă”) de șase ani la Cluj, redactor-șef: I. Maxim Danciu (și o redacție formată numai din tineri scriitori), cu titulari de rubrici de atitudine. Gh. Grigurcu subliniază un “crud adevăr”, apropo de actualitatea politico-civică: “Recunoaștem că ne miră gestul prezidentului, inadecvat ca un frac purtat de un fotbalist pe terenul de joc, de a *condamna comunismul*. Și nu mai puțin ne miră aplauzele prelungite pe care le-a recoltat din partea unor *elitiști* care, ocazional,

și-au suspendat la modul spectaculos spiritul critic”. La altă rubrică, Ion Pop, apropo de actualitatea literară de la noi: “Mi-am permis să spun, întemeiat pe o anumită experiență de lectură a celorlalți europeni, că dincolo de fireștile confruntări dintre generații, nicăieri pe continentul nostru nu are loc în prezent o desfășurare de forțe atât de tensionate și exclusiviste ca la noi, între foarte mici fracțiuni (“fracturi!”) și foarte reduse porțiuni temporale. În orice caz, nu în marile literaturi... Nicăieri nu sunt tratați la ei acasă ca total inactuali și vrednici de aruncat la lada de gunoi a istoriei literaturii. Reaua fragmentare și răul individualism românesc o fac, însă, prelungind nefast mentalități din mai toate domeniile noastre sociale... Formule precum recent lansata *generație expirată* sunt pur și simplu stupide, tot așa cum obstinată divizare decenală pe promoții care-și caută mereu și agitat sumara identitate nu are – dacă suntem cât de cât serioși – vreun viitor creditabil”. De pe alt palier literar, apropo de “noul val” al scriitorilor din România, Alexandru Vakulovski îi răspunde într-un interviu lui Ștefan Manasia: “Sunt mulți scriitori tineri care au șanse să devină *mari*, dacă o țin tot așa... Important e că ei conștientizează că să fii scriitor nu înseamnă să fii tot timpul beat mort, și să scrii pe șervețele în barurile uniunilor sau crășmele unde se adună boemii”.

OBSERVATOR CULTURAL, 123 (12-18 iulie 2007). “Săptămânal de informație și analiză culturală”, care apare de opt ani la București în serie nouă, redactor-șef Carmen Mușat. La pagina “Politic” (mereu conjuncturală, dar o revistă a presei literare e obligată să surprindă și asemenea atitudini trecătoare, de care ne lovim zi de zi),

Renate Weber, fostul consilier prezidențial, distrage atenția (într-un articol intitulat “Președintele și intelectualii. O nouă Constituție”): “Dacă în cazul președintelui Băsescu, dorința de acumulare a puterii în mâinile sale, deși inacceptabilă democratic, e de înțeles, cu totul surprinzătoare este susținerea unor asemenea idei de către elite intelectuale cu multe cărți citite, care cunosc bine experiențele democratice din alte țări, inclusiv tragediile nedemocratice petrecute de-a lungul timpului... Unul dintre ideologii grupului, l-am numit pe Cătălin Avramescu, chiar s-a exprimat în sensul că marile constituții se fac repede. Mă mir că n-a invocat Constituția lui Carol al II-lea, redactată în două săptămâni de un mare jurist, de altfel. Nu e așa că e ușor în dictatură?... Mă tem că ne confruntăm cu un grup susținător și promotor al unor opțiuni nu elitiste, ci profund nedemocratice. Mă tem că acest grup are deja o adevărată ideologie, pe care ar dori să o transpună într-o nouă lege fundamentală”. E o opinie tranșantă. Rețin din acest număr de revistă și o opinie (intitulată “Tineri și atât”) a unei studente în anul I la Litere, Iuliana Dumitru, care dă semnalul schimbării generaționiste în literatura română, fie și

de la nivel de cititor, sătulă fiind de ”tipurile de erecții” și de “șuvoaietele de sânge menstrual” din “literatura tânără”, totul “într-un cadru al hiperbanalului și derizoriului, al gratuitului plasat în ostentativ, al cuvântului golit de orice savoare, fără ca nimeni să sesizeze absurdul ieftin”. Ea strigă: “Nu mai vreau texte ridicole, fără de care poți trăi ca un porc liniștit!”.

TOMIS, iunie 2007. Revistă lunară a “tinerilor scriitori” din Constanța, serie nouă, condusă de un artist plastic (Ion Țițoiu), redactor-șef Raluca Șerban. Să rămânem la “literatura douămiiștă”. Scrie Bogdan Lipcanu: “Producțiile douămiiștilor nu aduc nimic nou în plan formal. Poate doar în planul temei: sexualitate, narcotică, mizerabilism, infantilism, anarhie”. O probă în plus, în acest sens, câteva pagini de revistă mai încolo (semnează Lucia Dărămuș): “văd generația mea distrusă de / prostituția părinților ei / generația mea, minți ucise / generația mea însetată de sex / flămândă după organe genitale în sânge... / văd / guri îndopate de spermă... / îi văd pe părinții acestei nații / bătându-se în neocomuniste idei”. Penibil? Nu mai citez (că “poemul” continuă).(LIS)

COMUNICAT. Comitetul Director al Uniunii Scriitorilor din România s-a reunit în ședință de lucru marți, 11 septembrie. De asemeni, Consiliul Uniunii a avut ședința trimestrială în aceeași zi. Ambele întruniri au fost prezidate de dl. Nicolae Manolescu, președintele USR. Comitetul Director și Consiliul au dezbătut raportul privind situația imobilelor aflate în posesia sau în folosința USR. Notabil este mai ales faptul că imobilul din Calea Victoriei 133, aflat în folosința USR și disputat de Ministerul Culturii a revenit printr-o hotărâre judecătorească definitivă Uniunii. Deasemeni s-a discutat situația colectării timbrului literar, suma primită în 2007 fiind de 3,4 miliarde lei vechi. S-au decis măsuri pentru ca editurile să respecte prevederile legii fiind înaintate adrese organelor de control fiscal. În urma discutării concursurilor de proiecte culturale s-a aprobat un formular tip pentru solicitările ce vor urma. Data limită pentru depunerea proiectelor pe semestrul I/2008 va fi 31 decembrie 2007. Comitetul Director a luat în discuție cererile curente adresate conducerii USR, situația fondului de salarii al USR, acordarea indemnizațiilor de merit. Consiliul a validat primirile de noi membri rămase nediscutate la precedentă ședință. În Consiliu au mai intrat, pe locuri rămase vacante, în urma voturilor obținute la precedentele alegeri, domnii: Alex Ștefănescu, Mircea Micu, Adrian Alui Gheorghe.

COMUNICAT. În urma hotărârii Comitetului Director al Uniunii Scriitorilor din România și a Consiliului USR, membrii acestor organisme au solicitat verificarea lor de către CNSAS. O parte dintre membrii Comitetului Director au primit din partea CNSAS decizii care atestă că nu au fost agenți / colaboratori ai poliției politice comuniste. A mai sosit o astfel de decizie referitoare la dl. Szilagy Istvan ca răspuns la solicitarea dnei Carolina Ilica. Lista se va completa pe măsura sosirii celorlalte decizii. Până în prezent (27 septembrie 2007) s-au primit decizii care atestă că nu au fost agenți / colaboratori ai poliției politice următorii membri ai Comitetului: Nicolae Manolescu, Varujan Vosganian, Gabriel Chifu, Mircea Mihăieș, Szilagy Istvan.

CONCURS de volume în manuscris deschis tinerilor. Uniunea Scriitorilor din România și Editura Cartea Românească lansează o nouă ediție a concursului de volume în manuscris la care pot participa tinerii scriitori în vârstă de maximum 35 de ani, indiferent dacă au mai publicat sau nu cărți, dacă sunt sau nu membri ai U.S.R. Un juriu desemnat de Comitetul Director al U.S.R. va selecta câte un volum de proză, poezie, dramaturgie, critică și istorie literară și eseu care vor fi publicate de Editura Cartea Românească. Cei interesați vor trimite volumele lor, nesemnate, însoțite de un moto și alăturat, într-un plic închis, de datele lor personale pe adresa Uniunea Scriitorilor din România, București, Calea Victoriei 115, până la data de 1 decembrie 2007.

BURSE pentru tinerii scriitori. Uniunea Scriitorilor din România în colaborare cu Copyro acordă burse de creație unor tineri autori (în vârstă de maximum 35 de ani) pentru elaborarea unor proiecte literare. Autorii sunt invitați să trimită pe adresa Uniunea Scriitorilor din România, București, Calea Victoriei 115, până la data de 1 noiembrie 2007 o prezentare detaliată a proiectului, pentru care aplică, însoțită de o cerere.