

NICOLAE PRELIPCEANU

UN POET

Se vor împlini, toamna aceasta, 25 de ani de la moartea unui poet despre care nu știu câți dintre cei care nu i-au fost strict contemporani mai știu ceva. Și nu pentru că ar fi fost unul nesemnificativ, nu. În epocă – ce ușor se substituie prezentului acest cuvânt! – cărțile lui erau primite cu atenție de către criticii activi, Lucian Raicu, Valeriu Cristea, Nicolae Manolescu, ca să nu citez decât trei nume de răsunet. Las la o parte faptul că și primii doi, nemaifiind vii și nemaiputându-se exprima despre și în prezentul care ni-i mare, nu mai semnifică cine știe ce pentru combatanții scenei literare, nepăsători la trecut, în fond și al lor, cu ochii ațintiți, cum se spune atât de des, spre viitor. Ca-ntr-un banc vechi despre cele trei momente în care un rus l-a întâlnit pe Lenin.

Revenind la „epocă”, îmi aduc aminte cum făceam și noi, cei pe atunci tineri sau foarte tineri, ochii mari, când Geo Bogza publica vreo tabletă despre un contemporan al său, care fusese poet, prozator, eseist, cu un cuvânt combatant pe scena literară a vremii lor. Al. Robot, Sesto Pals... și cum ne trezea interesul apariția aceluia nume ca dintr-o istorie care până atunci ne fusese interzisă și ni se deschidea deodată. Nu risc să afirm că o asemenea notiță din partea vreunui Geo Bogza al noii epoci n-ar trezi nici un ecou în conștiințele scriitorilor de azi. Dar nu risc nici să afirm că ar trezi vreunul. (Acest articol nu vrea să-l impună pe autorul său ca pe-un egal al celui de mai sus.)

Pe de altă parte privind lucrurile, criticii de azi sunt asaltați de puzderia de cărți, mai bine zis de acelea promovate de editori, căci cele doar publicate și lăsate, vorba ceea, „să fiarbă în suc propriu”, nu țipă și nu capătă... cronică. Așa stând lucrurile, când și unde să mai publice criticii de azi articole despre scriitorii de ieri, mai ales dacă aceștia nu se mai manifestă? Și unii, precum cel despre care vă vorbesc eu acum, nu mai pot să o facă, măcar că i s-a publicat, într-un deplin anonimat, un roman postum, *Trunchiul și așchia*, împărțit în două volume nu se știe de ce, la o editură fără promovare. Și când mă gândesc că, la moartea lui prematură, la 42 de ani, Lucian Raicu scrisese despre el „un mare poet”..

Poetul despre care vorbesc a fost unul echilibrat, fără gesticulație și exclamație, făcând mai degrabă figură de reflexiv și distant, așa cum era și în viață. Dacă prima lui carte se intitula *Ninge la izvoare*, cea de-a cincea relua fenomenul, în *Utopia ninsorii*. Un titlu admirabil, pe care nu am știut să-l descriez la vremea lui, *Viața și petrecerea*, a avut cea de-a doua carte a sa de poeme, urmată, strict cronologic, de una de proză pentru copii, apoi de o alta trimițând în zonele rarefiate ale reflecției neinfluențate de lumea din jur, *Clar și singurătate*. Echilibrul său era încercat de „lungi cumpene”, așa cum se poate citi în chiar primul vers al primei sale cărți. Din 1967, anul debutului său editorial, și până în 1978, a fost aproape, ca expresie și ca atitudine poetică, generației 60. Abia cu *Spiritul însetat de real* și-a conturat o personalitate pe care, acum, atunci de fapt, puteai să o decriptezi în cărțile sale de început, *Ninge la izvoare*, *Viața și petrecerea*, *Clar și singurătate*, *Utopia ninsorii*.

Iată poemul, din cartea sa de cotitură, pe care l-am reținut de atunci ca pe unul de mare intensitate lirică, *Lebăda netulburată*: „Mă duceam să vizitez un prieten/bolnav în agonie/(spiritul lui pur nu mai răbda să întîrzie/pe salteaua de paie putrezite a corpului lui)/călătoream noaptea în tren/cu fruntea sprijinită de fereastra vagonului/și traversînd un pod mi s-a părut că văd/jos pe îngusta lucire de apă o lebădă//nu-ți este frică în timp ce făptuiești/trufașă ființă – am șoptit –/abia când privești în urmă pierzi orice-nțeles/(pe vremuri celui condamnat la tortură/i se dădea să înghită o panglică lungă/spre a-i fi trasă înapoi afară din trup)/o rolă de film desfășurîndu-se cu violență/în măruntaiele noastre/iată amintirile pînă la ultima suflare//a doua zi l-am sărutat pe mort pe obraz/(ochii lui mari și degetul descarnat/erau de nerecunoscut)/și am pornit încet spre gară în orașul străin/unde țintași de elită împușcau/în tăcere una cîte una/cele din urmă frunze ale toamnei//n-aș fi crezut/că trenul întoarcerii mă mai așteaptă/brume se-așterneau prin stații între șine/ca o plasă de sîrmă peste ceferiștii cu lampioane/iar sub pod lebăda vîslea netulburată/pe panglica însîngerată de oțel/în fiecă clipă acoperind cu pieptul involt/o altă imagine a vieții cu care nu se va mai întîlni niciodată.” Orașul străin era Clujul, în care mă vizitase de atâtea ori, poetul venise de data aceea la căpătâiul lui Ovidiu Cotruș, care a și murit acolo, în Clinica Medicală III, câteva zile mai târziu. Dincolo de aceste amănunte, poemul este, cred, unul de puternice sugestii și lirism, are un sunet profund, tristețea lui depășește momentul, instaurându-se în cele de dincolo de clipe. Nu pot să știu cum ar suna unui cititor de azi un asemenea text, precum și celelalte din ce a scris și publicat poetul de care vă vorbesc. Pentru cei care, însă, nu judecă poezia asemenea hainelor, la modă sau nu, cred că sunetul ei pur și nealterat de vreme și vremuri transpare cu exactitate. Cei care vor să știe ceva despre teatrul care se făcea pe atunci în România, pot găsi cronicile

unor spectacole ale vremii în volumul *Autori și spectacole*, apărut în 1980, în colecția “Masca” a Editurii Eminescu. Poetul a făcut și cronică de teatru, cu o finețe și o exactitate care ar fi trebuit să rămână ca un reper al genului. În 1980, Mircea Ciobanu, cel care-i redactase și alte cărți, l-a inclus în seria Hyperion de la Cartea Românească, cu volumul antologic *Spiritul însetat de real*. Au urmat volumele de poeme *Pielea minotaurului* (“Cu greu te întorci din somn/în lumea fenomenelor (parcă rupînd o placentă)/cu inspirația visului pe buze/silabisind materia”), în 1982 și *Inimile de platină* (“fulgerul deznădejdiei topește/pînă și inimile de platină!”), în 1984 și, postum, *Ideogramă* (“blîndețea e pentru cei buni, fericirea pentru cei singuri”).

Marius Robescu a murit într-o zi din octombrie 1985 (un an și peste două luni după Virgil Mazilescu); aflu acum, de la Wikipedia, că era 20 ale lunii; în condiții care până astăzi au rămas, pentru cei care îi erau apropiați, neclare. A fost un poet important, cu o voce inconfundabilă, a cărui operă ar trebui, totuși, revendicată de urmașii săi, măcar așa, ca să-și poată construi pe ruinele ei propriul edificiu, așa cum fac astăzi urmașii proprietarilor desproprietăriți de comuniști cândva. Și încă și mai bine, pentru că zidurile literare nu trebuie demolate ca să ridici deasupra lor altceva, în fond același lucru, căci, din perspectiva eternității, diferențele se mai estompează. Dar cine simte asta cu adevărat, altfel decât ca pe o afirmație străină?

LIVIU BORDAȘ

MISTERELE BUCUREȘTILOR, EPISOADE INTERBELICE.
DISPARIȚIILE DIN CASA ZERLENDI (II)

O exegeză la *Secretul doctorului Honigberger*

Eliade, personajul *Post scriptum*-ului, pierde așadar ocazia de a lămuri finalul nuvelei sale într-o prefață a memoriilor lui Honigberger. Autorul reușește totuși să o facă fără să se angajeze el însuși în hermeneutica propriei creații. Sarcina revine misterioasei doamne T. Iată pe larg ipoteza ei, eliminând replicile – convenționale, de altfel – ale personajului Eliade.

“Problema este: ce s-a întâmplat după ce d-stră ați descoperit și sustras jurnalul doctorului. Nici doamna Zerlendi, nici Smaranda nu aveau cum să observe dispariția manuscrisului, pentru că, fără îndoială, îi ignorau existența. Dacă ar fi cunoscut manuscrisul, v-ar fi rugat, cel mult, să i-l transcrieți sau poate că l-ar fi descifrat chiar ele. (În fond, nu e chiar atât de greu de învățat alfabetul sanskrit). V-ar fi rugat să i-l interpretați. În nici un caz nu ar fi riscat să-l piardă, lăsându-l printre alte caiete de exerciții sanskrite, care mai devreme sau mai târziu, ar fi fost aruncate. Tot ce se poate presupune este că d-na Zerlendi sau fiica dânzei bănuiau că, în bibliotecă, există anumite indicii relative la dispariția doctorului. Și că asemenea indicii n-ar fi fost accesibile decât unui indianist. De aceea v-a invitat pe d-stră în strada S.; nu pentru a continua biografia lui Honigberger începută de doctorul Zerlendi, ci pentru a descoperi urmele pe care Hans, locotenentul german, pretindea că le descoperise el. [...]

Dar dispariția manuscrisului a fost desigur observată de Zerlendi. Nu discut autenticitatea experiențelor sale; mă mulțumesc doar să accept narațiunea d-stră. Și această narațiune mă îndreptățește să-l consider pe Zerlendi un om cu puteri excepționale. Lui nu-i putea scăpa, în nici un caz, gestul d-stră și, mai ales, consecințele acestui gest. El lăsase intenționat manuscrisul jurnalului său ascuns într-un sertar al bibliotecii. Dacă ar fi voit să-l facă să dispară, avea destule mijloace și în 1909, când, nevăzut, se mai afla încă în casa din strada S., și mai târziu. Așa cum ne-ați prezentat acest personaj, nici un miracol din partea lui nu ne-ar mai putea surprinde. Dar Zerlendi voia să lase în urma lui un document

autentic al experiențelor sale supra-normale. Pentru că momentul istoric în care trăim și pe care cred că Asia îl numește faza ultimă a epocii Kali Yuga, îi îngăduia să reveleze secrete până mai acum câțeva vreme interzise. Jurnalul lui ar fi putut ajuta pe alți cercetători întru descoperirea, să spunem, a drumului către Shambhala. Ați remarcat că, în ultimii ani, au apărut foarte felurite romane în care se vorbește, mai mult sau mai puțin obscur, de Shambhala. Poate că interesul acesta pentru evaziune de pe continentele bolnave corespunde unor anumite necesități; și poate că aceste cărți literare ascund și unele indicații. Dar nu pot judeca asupra acestor chestiuni. [...]

Deci, doctorul Zerlendi aștepta ca într-o zi, cineva, interesat în cel mai înalt grad de lucrurile acestea secrete, să găsească manuscrisul și să-l descifreze; fie pentru propriul său folos, fie pentru folosul altora care voiau să găsească Shambhala. Dar în nici un caz nu voia ca manuscrisul să fie publicat sau nici măcar rezumat ca un document autentic, ca o dovadă științifică a posibilității de a se ajunge în Shambhala.”

În acest punct, Eliade își exprimă mirarea asupra motivelor pentru care Zerlendi nu ar fi vrut ca manuscrisul jurnalului să fie făcut public într-o formă sau alta.

“D-stră, care v-ați ocupat de lucrurile ăstea, cred că înțelegeți mai bine ca mine de ce. Yoga, ca și oricare altă tehnică mistică, nu are nevoie de probe, de documente. Fiecare își întâlnește probele care îi sunt necesare în măsura în care experimentează personal o tehnică mistică. Probele și documentele autentice ar atrage către asemenea texte secrete nenumărați profani de mentalitate joasă, adică tocmai ceea ce trebuie evitat cu orice preț... Deci, ca să mă reîntorc la argumentația mea, doctorul Zerlendi voia să împiedice publicarea acestui manuscris. Or, odată căzut în mâna d-stră, știa că, mai devreme sau mai târziu, sub formă de studiu savant sau povestire, îl veți publica. Și a trebuit să-și ia măsurile necesare.”

Eliade-personajul se lasă prins în jocul hermeneutic. Zerlendi ar fi putut foarte bine să-i sustragă manuscrisul prin vreuna dintre numeroasele sale “puteri oculte” (*siddhi*).

“M-am gândit și la posibilitatea asta, răspunse prompt d-na T. Dar nu cred că ea i-ar fi servit mai bine intențiile. Ce-ar fi făcut cu manuscrisul? Dacă l-ar fi distrus, nici unul dintre eventualii căutători ai drumului Shambhalei n-ar mai fi putut folosi experiența lui. Dacă vi l-ar fi sustras și l-ar fi reintrodus în bibliotecă, d-stră l-ați fi putut lua a doua oară. Dacă, printr-o influență ocultă asupra d-nei Zerlendi, aceasta v-ar fi închis ușile, se ajunge la același rezultat: d-stră ați fi scris povestirea, lumea ar fi dat buzna în strada S., ușa ar fi fost deschisă și în jurul lui se făcea acea propagandă pe care doctorul voia cu orice chip s-o evite. Nimic din toate acestea nu s-ar fi întâmplat dacă d-stră n-ați fi fost așa cum sunteți: adică

scriitor; un om care simte nevoia, atât de modernă, de a-și așterne pe hârtie experiențele lui personale și gândurile lui. Cunosându-vă însă slăbiciunile d-stră, Zerlendi știa că veți alege una din aceste căi: să publicați, într-un studiu savant, jurnalul sau să scrieți o povestire. Niciuna din ele nu-i convenea. Însă, din două rele, a ales-o pe cea mai puțin rea: opera literară.”

La întrebarea lui Eliade despre ce alternativă ar fi avut pentru a nu contrazice voința lui Zerlendi, doamna T. răspunde:

“Aveați mai multe posibilități. Puteați să destăinuiți d-nei Zerlendi că ați găsit un manuscris important, să-i comunicați aceste lucruri privitoare la soarta soțului ei care s-o liniștească și să încercați a intra în contact cu acei câțiva oameni care se interesează sincer de asemenea experiențe. Sau să nu spuneți nimic de Zerlendi, dar, fără a vă fi gândit măcar o clipă la publicarea manuscrisului, să-l păstrați d-stră, silindu-vă, totodată, să faceți să parvină filosofia din el acelor câțiva oameni sinceri, care ar fi știut în orice caz să țină un secret. D-stră, însă, ardeați de nerăbdare să dați publicului, sub formă de memorii realiste sau de povestire fantastică, această extraordinară descoperire.

Ei bine, Zerlendi a încercat, și a izbutit, să anuleze autenticitatea documentului. Adică, v-a împiedicat să-l folosiți ca o probă capitală într-o operă științifică. V-a împins să faceți din el o *fabulă*. Știa că tot veți revela descoperirea d-stră, dar că revelația asta va fi făcută sub forma unei povestiri fantastice, deci fără nici o valoare documentară, științifică. Cei care știu să vadă, vor înțelege valoarea revelației dumneavoastră, fie ea chiar sub camuflajul exterior. Dar, de aceștia, lui Zerlendi nu-i era teamă. Ceea ce voia el să evite, repet, era publicitatea științifică. Deci, nu-i rămânea altceva de făcut decât să vă taie craca de sub picioare: să vă anuleze orice posibilitate de a demonstra că ați furat manuscrisul dintr-o bibliotecă din strada S., la o d-nă Zerlendi etc. etc. [...]

[Manuscrisul] va rămâne la d-stră atâta timp cât v-ați mulțumit să scrieți o povestire fantastică. În clipa însă când v-ați încăpățâna să-l folosiți într-o operă științifică, el ar putea dispărea. Or, presupunând că l-ați copiat sau l-ați fotografiat, cine poate dovedi autenticitatea acestor documente? Fiind scris în alfabetul sanskrit, s-ar putea spune că v-ați amuzat chiar d-stră să vă creați probele unei opere de imaginație... Nu, nu, singurele d-stră *dovezi* erau existența bibliotecii, casei și a familiei Zerlendi, iar aceste dovezi au dispărut azi...”

În fine, Eliade, personajul *Post scriptum*-ului, o întreabă cum își explică straniile întâmplări petrecute atunci când Eliade, personajul *Secretului doctorului Honigberger*, încerca să se întoarcă în casa din strada S.

“Eu pretind că nu există decât o singură explicație. Prin puterile sale oculte, Zerlendi a sugestionat pe soția și fiica sa să nu vă recunoască, după ce, în prealabil, a dispus să fie concediată biata servitoare Arnica și să fie schimbat interiorul casei din strada S. Cred că pentru cineva care a izbutit să se facă nevăzut și să plece în Shambhala, operația asta era destul de simplă. Din Shambhala sau din strada S., nevăzut, el putea să-și exercite influența asupra familiei. Mai ales că nu era vorba de nimic extraordinar. Trebuia doar să se lichideze o enormă bibliotecă și să se schimbe interioarele. Pentru a vă încurca și mai mult, a sugerat domnișoarei Zerlendi să cheme pe un băiețel din vecini și să-l țină lângă ea, numindu-l Hans. Asta, ca să vă dea impresia că ați visat sau că începeți să aveți halucinații și c-ar trebui să vă odihniți... Lichidarea unei asemenea biblioteci, evident, n-ar fi fost ușoară dacă nu se ocupa de ea chiar Zerlendi. Presupun așadar că a pus pe cineva să scrie câtorva anticari străini, dând anumite indicații asupra colecțiilor sale. Evident, anticarii s-au grăbit să facă oferte ispititoare și doctorul Zerlendi, lucrând mereu din umbră, le-a acceptat. Astfel că biblioteca s-a răspândit în cele patru colțuri ale Europei. Cât privește colecțiile românești, ele au fost probabil trimise de doctorul Zerlendi, fără nume, diverselor biblioteci din țară. Iar restul manuscriselor au fost arse... Pentru paguba asta enormă sufăr eu și nu pot uita că d-stră ați fost autorul ei moral.”

Așadar, conform acestei ipoteze hermeneutice, jurnalul doctorului Zerlendi era menit să ajute alți autentici căutători ai Shambhalei. El era un indicator al drumului pentru cei ce vroiau să scape de pe “continentele bolnave” în faza ultimă din *kali yuga*. Shambhala apare astfel ca o arcă a lui Noe pentru oamenii care și-au desăvârșit evoluția spirituală. Jurnalul împlinește aceeași misiune care îi fusese încredințată lui Honigberger, atunci când a fost lăsat să se întoarcă din misteriosul tărâm nevăzut, dar pe care acesta nu a putut-o duce la bun sfârșit: reactivarea în Occident a câtorva centre de inițiere ce lăncezeau din timpul Evului mediu.

O falsă pistă a autorului

În loc să se pronunțe asupra interpretării doamnei T., Eliade scoate dintr-un sertar o copie dactilografiată a nuvelei *Nopti la Serampore*, pe care urma să o publice în volum împreună cu *Secretul...* Oferind-o exegetei sale, o roagă să-i spună dacă lectura acesteia nu o ajută cumva să înțeleagă mai bine finalul celeilalte nuvele. Cu aceasta se lasă cortina peste prima parte a *Post scriptum*-ului.

A doua zi, de îndată ce intră pe ușă, doamna T. se lansează asupra ipotezei sugerate de cea de-a doua nuvelă. Și anume: proiectarea în trecut. Conform acesteia, faptele neobișnuite nu sunt cele de la sfârșitul

Secretului..., ci acelea de la început, când Eliade e invitat să facă cercetări într-o bibliotecă dispărută cu 25 de ani în urmă. Voința lui Zerlendi nu ar fi fost, așadar, de a șterge urmele unei dezvăluiri ilicite. Dimpotrivă, el dorea ca specialistul în yoga să intre în posesia documentului unei inițieri reușite. Deși seducătoare, ipoteza nu rezistă în fața spiritului critic al anticăresei din Brașov.

“Mai întâi ar trebui explicate o seamă de anacronisme. Femeile cu care ați fi stat d-stră de vorbă, să spunem, în 1914, știau de evenimentele posterioare: războiul din 1916-1918, moartea Bucurei Dumbravă în 1926, călătoria d-stră în India etc. Deci, ipoteza că ați fost reîntors în trecut nu rezistă. Chiar dacă, la lumina celor spuse despre irealitatea fenomenelor în a doua nuvelă, am accepta că totul e posibil pentru un yogin, nu se poate explica o altă serie de detalii. La începutul povestirii nu remarcăți nimic nefiresc la d-na Zerlendi și la fiica ei, în timp ce ele vă par oarecum *autres* la sfârșit. Deci, e mai natural de presupus că atunci, la sfârșitul nuvelei, sufereau o influență ocultă, că se mișcau și vorbeau comandate de voința doctorului Zerlendi.”

Dar argumentul decisiv împotriva acestei ipoteze e altul. Unul care îl va prinde pe autor cu garda jos.

Un martor al disparițiilor din strada S.

Hotărându-se să dea cărțile pe față, doamna T. îi mărturisește lui Eliade că a avut ocazia să cunoască biblioteca doctorului Zerlendi. Fiind prietenă cu Smaranda, a fost de mai multe ori invitată în casa ei. După ce dezarmează astfel autorul, îi face o serie de destăinuiuri.

Aflăm astfel că, în ciuda autenticismului său, Eliade și-a luat un număr de precauții pentru a camufla identitatea personajelor și a casei lui Zerlendi. Au fost schimbate numele (se înțelege, și cel al eroului central). Apoi, strada S. este în realitate aleea X., iar piticii din curte susțin de fapt un șir de lanțuri care înconjoară grădina. Nici biblioteca nu era instalată așa cum fusese descrisă în nuvelă. Pe lângă un foarte mare birou plin de cărți, aceasta ocupa alte două-trei camere, tixite și ele. Dar în ansamblu, descrierea casei este foarte aproape de realitate: “Oricine a intrat o singură dată în biblioteca lui Zerlendi o recunoaște în cartea d-stră.”

Doamna T. este cea care a sugerat soției lui Zerlendi să-l invite să viziteze biblioteca. Rolurile se inversează acum. Eliade este cel care pune întrebări, curios să afle mai multe despre evenimentele din jurul dispariției doctorului, nu însă fără a păstra o doză de îndoială în privința veridicității destăinuirilor vizitatoarei sale.

După ce, ani de-a rândul, încercase să rezolve misterul dispariției soțului ei, chemând tot felul de ocultiști, teozofi și orientaliști, răscolind

de mai multe ori biblioteca, doamna Zerlendi se resemnase. Doar Smaranda mai spera să descopere cheia, iar moartea lui Hans nu făcuse decât să o îndârjească. Prin intermediul acesteia – care citise câteva din cărțile lui Eliade – a reușit s-o convingă pe doamna Zerlendi.

Profilul lui Hans este mai bine conturat de această dată, fără însă a i se adăuga vreo nouă dimensiune: “Un tânăr ofițer german care o cunoscuse pe Smaranda sub ocupația Bucureștilor în 1915 și care se reîntoarce în 1921 ca s-o ceară în căsătorie. S-au logodit, a cercetat și el biblioteca și, într-o bună zi, în 1922, a fost găsit ucis la vânătoare. S-a vorbit câțva timp de o război a unui alt pretendent al Smarandei. Dar nu s-a știut niciodată ceva precis.”

Legăturile dintre personaje se țin ca o pânză de păianjen. Hans era, de fapt, văr al doamnei T. și tocmai prin intermediul lui aceasta o cunoscuse pe Smaranda. Era pe atunci studentă în București, iar fostul locotenent a recurs la discretul ei ajutor filologic. Dar nu din simpla nevoie de a-și îmbunătăți cunoștințele de limba română. El se străduia să reconstituie un “text românesc scris într-un alfabet exotic și scris foarte aproximativ, uneori o silabă ținând locul unui cuvânt”. Pe atunci doamna T nu bănuise nimic. Numai după moartea lui Hans a înțeles la ce se referea textul și abia nuvela lui Eliade i-a dezvăluit existența jurnalului lui Zerlendi. Vărul ei o folosea, de altfel, ca pe un simplu dicționar:

“Bietul Hans, însă, nu-mi arăta decât transcripția cuvintelor românești, evitând să menționeze termenii tehnici indieni. Așa că eu nici n-am bănuir la ce se referă exercițiile doctorului până târziu în urmă, când am cunoscut-o mai bine pe Smaranda și, datorită ei, am putut pătrunde în bibliotecă. Așa cum ați văzut, aproape nimeni nu avea voie să intre în bibliotecă, mai ales în absența d-nei Zerlendi. Împrietenindu-mă cu Smaranda și putând examina rafturile acelea cu cărți indiene, am bănuir că textele ilizibile pe care mi le arătase Hans se refereau probabil la anumite practici secrete indiene.”

Participând fără să știe la descifrarea jurnalului lui Zerlendi, doamna T. nutrea un sentiment de vinovăție pentru moartea vărului ei. Nu reușea însă, nici chiar după lectura nuvelei lui Eliade, să înțeleagă ce greșeală săvârșise acesta: “Simplul fapt că descoperise jurnalul? Sau poate că destăinuisse vreunui prieten fragmente din jurnal?”

Exegeza sceptică: *apò mechanēs theós*

Pânza de păianjen a povestirii își strânge ochiurile. Eliade află că prietena cu care pusese rămășag doamna T. era de fapt un prieten, domnul X.Y., care, de altfel, îi și trimisese acea “scrisoare secretă”, unde își exprima nedumerirea asupra finalului nuvelei.

“[P]rietenul meu nu crede în toate misterele ăstea și pretinde chiar că nici nu-l interesează. Când a citit povestirea d-stră a fost încântat; ar fi fost o admirabilă povestire detectivă, spunea, dacă nu intervenea un *deus ex machina*. Și pariul nostru tocmai de aici a pornit: el afirmă că ați fost obligat să spuneți limpede ceea ce credeți că s-a întâmplat, iar eu pretind că ați spus totul silind doar pe cititor la un mic efort de reflecție și imaginație. [...]

El pretinde că povestirea este inventată de la început până la sfârșit, că este o pură creație a imaginației d-stră. De aceea o și admiră atât, căci i se pare o creație exclusivă a fanteziei. Introducerea unui personaj istoric, a doctorului Honigberger, o consideră doar o abilită diversivă pentru a câștiga adevăratul cititorului. În privința finalului, teoria lui este următoarea: că ați ales acel final pentru că nu știați cum să ieșiți din încurcătură. Fantezia d-stră nu vă mai oferea o altă soluție. Vă aflați – pe planul imaginației creatoare, vorbind – într-un punct mort. Nu mai puteați da înapoi după ce ați inventat descoperirea manuscrisului și toate revelațiile care au decurs din ea, dar nici nu știați ce să mai faceți cu manuscrisul odată furat și descifrat. Orice soluție logică ar fi părut prea banală: să puneți manuscrisul la loc? să fi comunicat d-nei Zerlendi conținutul lui? să fi dispărut manuscrisul, reluat, prin mijloace oculte, de doctorul Zerlendi? Totul era prea banal. Și atunci, în disperare de cauză, ați ales o soluție arbitrară, care nu explică nimic, dar care, deși lasă cititorul nesatisfăcut, îl consolează măcar cu ideea că s-au petrecut, între timp, o serie de lucruri fantastice. Or, principala critică pe care v-o aduce prietenul meu este tocmai aceasta: că n-ați izbutit să vă mențineți logica imaginației până la sfârșit, că ați recurs la un *deus ex machina* ca să ieșiți din încurcătură.”

Eliade recunoaște ironic că prietenul doamnei T. are dreptate: “mi-era peste putință să găsesc o altă ieșire onorabilă, care să mențină, adică, interesul cititorului tot atât de viu ca și până atunci. Și atunci am ales un deznodământ arbitrar, care, cel puțin, are meritul să potențeze misterul povestirii.” Conlocutoarea sa îi refuză noul joc, prevenindu-l că făcuse deja suficiente greșeli de tactică pentru a mai putea da înapoi. Eliade pretinde însă că i-a întins doar mici curse pentru a o încuraja să continue cu presupusele-i destăinui, de a căror veridicitate el se îndoiește. Anumite detalii – precum casa din alea X. și doamnele care o locuiesc – sunt reale, pentru că i-au servit drept inspirație literară, dar atât și nimic mai mult. Prin urmare, autorul o anunță cu un surâs că a pierdut rămășagul.

Dar surpriză: o nouă răsturnare de situație. Doamna T. își revendică victoria căci, pretinde ea, din precauție inversase autorii celor două ipoteze. Totuși, în schimbul de replici care urmează, ea se vedește în

continuare, adepta celeilalte interpretări. Nemulțumită de refuzul lui Eliade de a recunoaște autenticitatea povestirii, îi spune: “Văd că tot v-a servit la ceva experiența nuvelei d-stră. Sunteți mai reticent, mai puțin indiscret. Probabil că doctorul Zerlendi s-a speriat rău de tot, dacă vă e teamă chiar să confirmați realitatea narațiunii.”

Răsturnările continuă precum într-o nuvelă detectivă. Veritabilul motiv pentru care doamna T. îi solicitase întâlnirea era de a vedea scrisoarea lui X.Y. Când însă o deschide, cu mare emoție, își dă seama că scrisul nu este cel al prietenului ei.

Înainte de a-și lua adio, aflând că Eliade urmează să plece la Londra peste o lună, doamna T. îl previne că s-ar putea să o întâlnească pe Smaranda acolo. Desigur, aceasta nu îl va recunoaște, deși continuă să se intereseze de el: “în ultima ei scrisoare, a doua pe care mi-a trimis-o de când a dispărut, mă întreabă și despre d-stră. Mă întreabă dacă *a apărut ceva...*” Deși nu ni se spune, acest ceva nu putea fi decât jurnalul lui Zerlendi. Eliade o îndeamnă să-i răspundă ceea ce o îndeamnă conștiința.

Al doilea act al nuvelei se încheie, întocmai ca o piesă de teatru, cu o exclamație a autorului rămas singur pe scenă. Prin aceasta poziția sa ambiguă din timpul confruntării cu doamna T. este pe deplin clarificată: “După cum vezi, domnule doctor, mă țin de cuvânt...”

Act final: misterele devin politice

Chiar dacă Eliade își ținuse promisiunea față de Zerlendi, acesta din urmă pare să-și fi schimbat între timp planurile. Peste câteva zile, el descoperă printre hârtiile de pe birou o scrisoare nedeschisă. Fusese lăsată de doamna T. Abia acum, după multiple piste false, aflăm adevăratul scop al vizitei sale. Și anume, de a recupera – pentru Smaranda – jurnalul lui Zerlendi. În timp ce amfitrionul îi pregătea cafeaua, aceasta i-a sustras din bibliotecă prețiosul document. Scrisoarea nu poate fi rezumată; iat-o deci integral:

“Îți mulțumesc pentru cafeaua pe care mi-ai oferit-o ieri, îngăduindu-mi să-mi fac datoria și, în același timp, să-ți scap și viața dumată. Din fericire am citit amândoi pe Edgar Poe, așa că știam unde să caut jurnalul lui Zerlendi. [Dar erai chiar mai imprudent decât mă așteptam. – propoziție anulată în manuscris (n.n.)] E drept, poate nu l-aș fi descoperit atât de repede dacă nu cunoșteam sistemul cu care erau aranjate caietele în strada S., sistem de care te-ai ferit să vorbești (și bine ai făcut!) în povestirea d-tale. Dacă ai fi știut că, a doua zi, chiar după ce-ai descoperit d-ta jurnalul, Smaranda ghicise și ea în sfârșit cheia! Și și-a pierdut toată noaptea aceea dibuind alfabetul sanskrit ca să poată identifica măcar primul caiet. Îți închipui furia ei când a văzut că trecusei și d-ta pe acolo...”

Te întrebi, poate, de ce n-a venit să ți-l ceară sau de ce nu m-a trimis mai devreme pe mine să-l caut. Ar fi multe de spus. Mai întâi, nu știa ce cuprinde jurnalul (asta, e drept, ne-ai revelat-o d-ta). Apoi, îi era milă de d-ta, se aștepta să împărtășești soarta lui Hans. Numai după ce a aflat (indirect, căci nu mai era în țară), de tot ce ți se întâmplase după furtul manuscrisului s-a liniștit; a văzut că avertismentele astea îți vor prinde bine și că nu te vei aventura să dai prea mult la iveală. În sfârșit, așa cum îți explicam eu înainte, încercând să te trag de limbă, au mai intervenit și alți factori, căci noi, oamenii de rând, nu hotărâm niciodată singuri, de capul nostru.

Te întrebi, iarăși, ce va face Smaranda cu acest prețios manuscris. *Ea* nu va face nimic, dar va știi, odată, cui să-l încredințeze. În orice caz, te poți felicita că ai scăpat de o asemenea grea răspundere care îți primejduia viața. (Într-adevăr, nu știi nici acum cauza pentru care s-a prăpădit bietul Hans?) Și ți-o primejduiai fără vina d-tale, prin simplul fapt că englezii se află în război. (Dar, în realitate, crezi că n-aveai nici o vină să păstrezi un asemenea document în biroul d-tale, până în februarie 1940?!)

Ar mai fi multe de spus, dar cum bănuiesc că vei publica și scrisoarea aceasta (ștergând, poate, anumite rânduri în contradicție cu psihologia personajului care voi avea cinstea să devin în noua d-tale nuvelă), mă opresc aici. Inutil să adaug că poți scrie, cu inima ușoară, și acest epilog la *Secretul doctorului Honigberger*. Mi-am luat toate măsurile de precauție și m-am comportat față de d-ta așa cum *nu sunt* în realitate. Poți repeta cuvânt cu cuvânt tot ce ți-am spus; nu mă va recunoaște nimeni. Secretul ăsta rămâne între noi. Fă-mi onoarea totuși de a reproduce exact argumentația mea referitoare la epilogul povestirii. Este o mică operă de divinație de care mă mândresc.

Te rog să schimbi, totuși, în chipul ce ți-o plăcea – S., X.Y. și T. (în realitate V.).”

Dedesubtul acestei din urmă fraze, Eliade a adăugat “sau W., sau Z.V.”, dar apoi a șters ultimul “V.”. Puțin mai jos se referă la ea ca “d-na T.X.”. În lipsa transcrierii, nu știm asupra cărei inițiale s-a oprit în cele din urmă. Detaliul nu este deloc nesemnificativ: în cazul în care doamna T. era de fapt doamna Z., aceasta trimite direct la Zerlendi. Un mister în plus.

Jurnalul doctorului Zerlendi reapare în acest act final al povestirii, dar numai pentru a dispărea definitiv. Dintr-un motiv necunoscut, Eliade a fost ferit de soarta celorlalți cercetători ai jurnalului: moartea. El nu a rămas totuși nepedepsit. Așa cum insinuează din nou *Post scriptum*-ul, arestarea și detenția în lagărul de la Miercurea Ciuc au fost o consecință a faptului că jurnalul se afla în posesia sa.

Misterului i se adaugă noi conotații politice. Se sugerează nici mai mult nici mai puțin decât o competiție între marile puteri europene pentru a

pune mâna pe secretul drumului către Shambhala. Moartea lui Hans ar fi fost astfel consecința acestei lupte secrete. Însăși viața lui Eliade se afla în pericol în urma intrării Angliei în război împotriva Germaniei. Nu ne putem împiedica să punem această politizare a misterelor în legătură cu frecventarea lui Louis Pauwels, viitor autor al faimoasei *Le matin des magiciens* (1960), carte care a deschis porțile literaturii dedicate raporturilor nazismului cu ocultul. Eliade va folosi și el tema în nuvela *Tinerete fără tinerețe* (1976), unde secretul “metapsihic” deținut de Dominic e vânat de agenți ai marilor puteri.

Exegeza nuvelei nu poate evita întrebarea asupra motivului schimbării planurilor lui Zerlendi. Căci, în logica acesteia, recuperarea jurnalului de către Smaranda s-a petrecut cu asentimentul, dacă nu chiar din voința tatălui ei. De ce trebuia să dispară din nou dintr-o bibliotecă din București și să ajungă la Londra, în mâinile unei persoane bine conectate la înalta societate engleză? Nu ni se spune că Eliade ar fi avut intenția de a-l folosi într-o operă științifică. Datele oferite de autor, deși puține, plasează răspunsul din nou în zona politică. Războiul european nu putea lăsa indiferenți pe cei din Shambhala; dimpotrivă, era de natură a face mai fermă implicarea lor în treburile lumii. Direcția în care călătorește jurnalul nu lasă nici un dubiu asupra simpatiilor lor.

În legătură cu acest lucru, merită să deschidem o mică paranteză. În anii '80 și '90 au fost publicate însemnările lui Aurobindo Ghose, din așramul de la Pondichéry, despre încercările-i metodice de a grăbi victoria Aliaților prin puterile sale yoghine (*siddhi*). Eliade era un admirator al acestuia, considerându-l chiar cel mai mare yoghin în viață. Dat fiind că Aurobindo era înconjurat de discipoli francezi și că, după război, veștile circulau ușor între coloniile franceze din India și metropolă, ne putem întreba dacă încercările sale nu erau deja cunoscute în mediile ezoteriste pariziene pe care le frecventa Eliade (deși acesta nu menționează nimic despre subiect în jurnalul său).

Patru luni după vizita doamnei T., la 10 mai (sic! – de fapt după numai două luni), și la câteva zile de la începutul ofensivei generale în Franța, Eliade o întâlnește în fața bisericii grecești din Londra, în compania Smarandei. Cea din urmă i-a întors salutul așa cum se răspunde necunoscuților care îți salută tovarășul de drum. Doamna T. s-a apropiat și i-a șoptit: “Veștile sunt proaste [...]. Nemții înaintează mereu.” Apoi, observând privirea lui Eliade care urmărea cum Smaranda se îndepărta indiferentă, adăugă: “Cum ai vrea să te recunoască? După toate câte a pățit din cauza ta și, mai ales, după ce ai scris despre ea că are o față veștedă și pare o femeie fără vârstă?...” Cortina se lasă peste această replică deconcertantă. Pentru a complica lucrurile, ultima afirmație se dovedește

inexactă. Eliade nu scrisese așa ceva despre Smaranda. În cel mai bun caz, era o interpretare răutăcioasă a portretului ei din nuvelă.

Intervenția finală a doamnei T. confirmă, dacă mai era nevoie, simpatiile filoengleze ale Smarandei și ale prietenilor ei. Nu ni se spune nimic despre partea în care înclina Eliade personajul. Știm însă, din *Jurnalul portughez*, că autorul a sperat până în 1944 în victoria armatei germane. În 1947, el se conciliase deja cu victoria Aliaților, ba chiar încerca să facă uitate vechile-i simpatii. Recuperarea jurnalului lui Zerlendi de către partida filobritanică sugerează implicarea Shambhalei de partea Aliaților. Mai mult chiar, întrucât Zerlendi era un reprezentant al românilor, această decizie vizează direct și soarta țării sale. Victoria Aliaților și, implicit, înfrângerea României nu mai sunt, simplu, politico-militare, ci dobândesc astfel un sens spiritual supraistoric. Eliade începuse lupta împotriva “terorii istoriei” prin resemnificarea ei creativă. Avem aici, așadar, o primă apariție – într-o formă încă neprelucrată, ocultistă, nu metafizică – a ideii că transcendența poate fi sau chiar trebuie să fie descoperită în istorie, idee ce traversează întreaga sa proză din perioada exilului.

O prefață, după 30 de ani în Occident

Renunțând să publice atât prefața din 1940, cât și *Post scriptum*-ul din 1947, Eliade își refuzase rolul de hermeneut al propriei opere. Și-l va asuma, în mod foarte sumar, abia în 1970, când acceptă să scrie o prefață pentru versiunea engleză a cărții. Traducătorul e profesorul american William Ames Coates, pe care formația sa riguroasă de lingvist nu-l împiedica să cultive preocupări ocultiste.¹ Eliade îi mulțumește în mod direct pentru a-i fi dat ocazia de a lămuri un aspect al scrierilor sale pe care îl ținuse mult timp aproape secret. E vorba de faptul că proza fantastică poate fi un autentic “instrument de cunoaștere”. Ea deține metode pentru un tip specific de cunoaștere, pentru explorarea altor dimensiuni ale realității, în care demersul științific nu poate pătrunde.²

Eliade se temea mai ales de neînțelegeri în privința raportului dintre motivațiile sale științifice și cele artistice. Tocmai acesta pare a fi motivul pentru care întreprinde tardiva și frugala exegeză a prozei sale fantastice: pentru a discuta legăturile ei cu opera de istorie a religiilor. În jurnalul inedit își notează la 3 mai 1970: “Primele «mărturisiri» în legătură cu sensul prozelor mele fantastice și solidaritatea acestei creații literare cu studiile mele istoric-religioase. Spun un lucru care trebuia spus de mult: că istoricii religiilor, în loc să caute modele în antropologie, sociologie sau psihologie, ar fi fost mult mai norocoși dacă ar fi urmărit experiențele literare sau teoriile de critică literară din ultimii 25 de ani.”

Se poate spune fără a exagera că *Secretul doctorului Honigberger* oferise pentru prima dată o perspectivă internă avizată (non-teozofistă) asupra transformării modului de existență prin care trece un yoghin. Unii recenzenți au și observat că, dezvăluind aici cu precizie ceea ce nu putea mărturisi în scrierile științifice, Eliade își convinge cititorii de acuratețea și adâncimea pătrunderii sale în tehnicile yoghine.³

Prefața din 1970 rămâne însă fidelă rezoluției din 1940 a autorului. Ea se ferește să dea vreo lămurire asupra realității fenomenelor extraordinare realizate prin yoga sau tantra, care asiguraseră succesul *Secretului...* și al *Noapților la Serampore*. Eliade susține, modest, că misterul povestirilor rezidă în structura lor narativă. De altfel, eșecul de a rezolva misterul dispariției doctorului Zerlendi a fost considerat a provoca mai degrabă un efect plăcut decât o dezamăgire.⁴

În realitate, există două nivele ale misterului. Primul ține exclusiv de trama narativă. Cel de-al doilea, care se suprapune și îl potențează pe primul, e creat prin amalgamul de autenticitate și ficțiune. Prin identificarea naratorului cu autorul – exactă până la detaliu – povestirile lasă să se înțeleagă că faptele relatate sunt reale. În același timp, însăși natura lor, le propune ca ficțiuni. Impresia produsă este că undeva se termină realitatea și începe fantasticul, dar frontierele lor rămân ireperabile. Sudura e cu totul transparentă. Cele două planuri translatează unul în celălalt cu atâta finețe încât punctul de trecere rămâne invizibil. Misterul e produs tocmai de perfecțiunea acestei convertibilități reciproce.

Eliade recunoaște că unele dintre personajele celor două nuvele sunt reale, dar se grăbește să precizeze că a introdus elemente imaginare evidente cunoscătorilor, tocmai pentru a trezi suspiciuni asupra autenticității: viața lui Honigberger este, la un moment dat, mitologizată radical, iar descrierea împrejurimilor orașului Serampore se constituie într-o geografie mitică. Același lucru e valabil cu privire la tehnicile yoghine: unele dintre ele corespund unor “experiențe reale” (se înțelege, ale autorului), în timp ce altele doar reflectă “folclorul yoghin”. Și acest fapt va fi întărit peste șapte ani, în convorbirile cu Claude-Henri Rocquet.⁵

Amestecul de realitate și ficțiune exprimă concepția autorului despre “camuflaj”. Ea va fi ilustrată în special în proza din perioada exilului; de aceea *Prefața* se oprește mai mult asupra acesteia. Camuflarea misterelor implică ambivalența oricărei întâmplări, fapt pe care îl mărturisise și în jurnalul inedit: “o «întâmplare» absolut banală poate revela un întreg univers de semnificații transcendente, iar o «întâmplare» aparent extraordinară, fantastică, poate fi acceptată de cei care o trăiesc ca ceva de la sine înțeles, ceva de care nici nu socotesc că au de ce să se mire” (28 decembrie 1963).

Dar în cele două nuvele, atenționează Eliade, “camuflajul” e folosit în mod paradoxal, căci cititorul nu poate decide dacă “realitatea” e ascunsă în “ficțiune” sau invers.

Tărâmul nevăzut

Așadar, spre deosebire de romanele sale realiste, în aceste nuvele Eliade se joacă cu autenticitatea pentru a obține efectul de mister care susține fantasticul. Așa cum am văzut, avem de-a face cu trei instanțe auctoriale în care se distribuie persoana sa: personajul-autor din *Secretul...*, cel din *Post scriptum* și autorul real, care-și transferă viața în cele două povestiri. Cel din urmă este nu doar sursa primilor doi, dar și a doctorului Zerlendi. Jurnalul acestuia e pus, în mod explicit, în legătură cu cel al autorului, mai precis cu partea cenzurată din *Șantier*. Dedublarea inițială în autor și personaj, prin care se produsese dezvăluirea jurnalului lui Zerlendi, e folosită în *Post scriptum* pentru a produce interpretarea efectelor acestei dezvăluiri. Personajul Eliade joacă un rol pasiv, de simplu catalizator al hermeneuticii, în timp ce autorul devine exeget sub chipul unui nou martor al întâmplărilor din *Secretul doctorului Honigberger*.

Cât despre Zerlendi, acesta întregește unul dintre vectorii abandonați ai vieții autorului, cel de la Rishikesh. O bună parte a experiențelor descrise în jurnalul său sunt desprinse din paginile caietelor himalaiene ale lui Eliade – lucru recunoscut direct în prefața din 1970. Acesta nu-și îngăduise să folosească, în cărțile sale științifice, expertiza pe care o dobândise în Svarga așram. În *Yoga* din 1936 se referise doar în notele de subsol la ceea ce a cunoscut, ca *observer*, în Himalaya sau în Bengal.⁶ În text de-abia și-a permis câte o aluzie precaută.⁷

Deși atenția cititorului este reținută în primul rând de tehnicile yoghine și de puterile oculte (*siddhi*) pe care le dobândește Zerlendi prin practica lor, motivul central al nuvelei – cel puțin în intenția lui Eliade – este mitul Shambhalei. Faptul e dovedit de primul ei titlu: *Tărâmul nevăzut*. Acest ținut secret e imaginat atât ca loc de salvare pentru oamenii evoluți spiritual, cât și ca turn de veghere asupra mersului istoriei. Cea de-a doua dimensiune este exploatată cu precădere în *Post scriptum*. Finalul acestei povestiri insinuează fără echivoc că, în momentele dificile ale umanității, locuitorii Shambhalei nu rămân simpli spectatori sau arbitri ai conflictelor dintre națiuni, ci își asumă funcția intervenționistă pe care, în creștinism, o dețin îngerii și arhanghelii.

Date fiind preocuparea obsesivă a autorului Eliade pentru istorie, precum și raporturile sale biografice cu ideea de istorie, această funcție a Shambhalei de corector istoric merită o discuție serioasă în contextul

operei sale din acei ani. Nu o vom întreprinde însă în prezentul articol, căci ar trebui să depășim cu mult misterele Bucureștilor. În buna tradiție a genului, lăsăm dezvelirea acestui mister pentru un episod viitor.

New Delhi,
octombrie 2009

NOTE

¹ În perioada în care a predat limba engleză la Universitatea din Paradeniya, în Sri Lanka, l-a ajutat pe psihiatrul Ian Stevenson în cercetările sale asupra cazurilor de reîncarnare. Cf. cartea acestuia *Twenty cases suggestive of reincarnation*, Proceedings of the American Society for Psychical Research, vol. XXVI, September 1966, 2nd ed. revised and enlarged, University Press of Virginia, Charlottesville, 1973. Ilustrativ pentru curiozitățile ocultiste ale profesorului Coates este și articolul său “Atlantis as a scientific reality”, *The A.R.E. Journal* (Association for Research and Enlightenment, Virginia Beach, VA), IV, nr. 3, Summer 1969.

² “Introduction”, în: Mircea Eliade, *Two tales of the occult*, translated from the Rumanian by William Ames Coates, Herder & Herder, New York, 1970, pp. vii-ix (ix).

³ V. recenzia lui Charles S.J. White, în *Journal of Asian Studies*, Ann Arbor MI, XXX, no. 3, May 1971, pp. 717-719 (718).

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Încercarea labirintului*, op. cit., p. 46.

⁶ *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris – București, 1936, pp. 79n, 84n, 125n, 133n etc.

⁷ *Ibidem*, p. 68: “Mais ceux qui se décident à renoncer, même pour une certaine période, aux valeurs profanes (*vairāgya*) et à pratiquer les premiers préliminaires techniques yogiques – ceux-là ont la possibilité de vérifier la *réalité* et l’efficacité de ces pratiques et d’entrevoir la délivrance.”

ION POP

REPERE PENTRU O ISTORIE A POEZIEI ROMÂNEȘTI

Mai întâi în 1972, când revista *Tribuna* lansase o reflecție pe tema istoriei literare, apoi în 1977, într-un număr din *Echinox*, încercam să răspund unor întrebări privind posibilitatea unei istorii a poeziei, construită din perspectiva contemporaneității noastre. Era, în ce privește contextul românesc al dialogului de idei, un moment important, fiindcă avusese loc în linii mari dezbateră despre așa-numita „reconsiderare a moștenirii culturale” după anii de „realism socialist” dogmatic ai „obsedantului deceniu” al șaselea și, pe de altă parte, avuseseră deja timp să pătrundă și la noi și să fie asimilate parțial metodele de derivație structuralistă. Atenția la „îmanența textului”, în consecința teoriei unui Roman Jakobson despre poeticitate, cu știuta deplasare a accentului de pe axa paradigmatică pe axa sintagmatică, de pe comunicarea obișnuită, prozaică, noțional-conținutistică, pe substanța „concretă” a cuvântului prins în rețele de relații proprii, într-o *ars combinatoria* polivalent expresivă, devenise deja acută și în spațiul reflecției critice românești. Ea corespundea unei căutări recuperatoare a specificului limbajului poetic prea frecvent și puternic afectat de injoncțiunile ideologiei, interpretat inadecvat și retrograd prin determinisme superficiale și mecanice ale mediului social-istoric, selectate și dirijate ideologic, de unde și reacția de respingere, din ce în ce mai evidentă în practica creației, a mai tot ceea ce putea trimite la realitățile contextuale. Așa-zisul „evazionism” condamnat de activiștii culturali ai momentului numea tocmai acest fenomen de distanțare de o „realitate” concretă, dar de fapt mereu inabordabilă în chip... realist, nemediat și neviciat de marca ideologică. ”Sociologismul vulgar” lăsase amintiri prea triste pentru a mai putea admite referințe mai mult sau mai puțin directe la istoria adevărată, interzisă, de altfel, și de cenzura mereu „vigilentă”, a cărei stereotipă formulă de respingere a textelor prea „curajoase”, dar și a celor relativ mai cuminți, care păreau a face aluzie la date ale vieții imediate, era că „asta se poate interpreta și altfel”. Principiul fundamental al poeticității, substanța simbolică a limbajului, polisemia lui, erau astfel atacate la rădăcină, chiar și în scurtele răgazuri de fragilă liberalizare a regimului comunist. În replică, se cădea, iată, în cealaltă extremă, a retragerii din istorie, într-un teritoriu al esteticului considerat salvator și

pur, cu deschidere spre realitatea imediată ce transpăreau, abia, în „camuflaje” estetice ale contestării.

De ce amintesc aceste lucruri elementare se va vedea imediat. Căci, dacă vrem să reflectăm cât de cât adecvat asupra posibilității unei istorii a literaturii sau numai a poeziei românești, erorile de raportare, fie la cadrul istoric-cultural, fie la poeticitate, la calitatea intrinsecă a discursului poetic, asupra cărora atrag atenția atitudinii precum cele semnalate, trebuie evitate și corectate. Mai întâi, dacă despre o *istorie* este vorba, apare limpede faptul că o cercetare de acest tip nu poate fi concepută ca simplă succesiune cronologică de monografii ale autorilor selectați după criterii axiologice. A spus-o, de exemplu, încă René Wellek, în ***Conceptele criticii***, au repetat-o apoi și alții. Oricât de puternice, marile individualități creatoare fac parte dintr-un ansamblu mai larg al vieții culturale, literare, participă la un timp anume care le condiționează scrisul, direct sau – mai ales – prin varii medieri, iar ceea ce numim *operă* sau, mai modest, *text* e departe de a fi un simplu depozit de ecouri ale istoriei externe, ci este, cum s-a spus, iarăși de atâtea ori, și reacție, interogație, contestare, replică, răspuns specific la provocările timpului. H.R. Jauss a vorbit, între alții, pe larg despre acest raport, amendând tocmai determinismul marxist și schematica „teorie a oglinzirii”, care ținea prea aproape și prea mecanic legate realitatea economică și socială de cea a literaturii, neglijând ori plasând în plan secundar specificitatea acesteia din urmă. Chiar în forme mai rafinate, ca la Georg Lukács sau Lucien Goldmann, această poziționare secundară nu dispărea. Drept care, citându-l pe Karel Kosik, esteticianul german notează, în ***Istoria literaturii ca provocare***, că: „orice operă de artă posedă o pereche de caractere indisociabile: ea exprimă o realitate, dar și constituie o realitate care nu există înaintea operei și alături de ea, ci tocmai în operă și numai în ea”. Sau, mai încolo: „Căci realul, atunci când include omul, nu e numai ceea ce este el ci și tot ceea ce îi lipsește, tot ceea ce el mai are să devină”. (v. ***Pour une esthétique de la réception***, Gallimard, Paris, 1978, p. 38).

Observația e cu atât mai valabilă pentru poezie, unde natura funciar metaforic-simbolică a limbajului opacizează în foarte mare măsură raporturile cu exteriorul Istoriei, transparența relațiilor cu contextul socio-cultural fiind mult redusă, atenția autorului și a cititorului focalizându-se asupra textului însuși, cu substanța lui sonoră individualizată, cu sintaxa și codificările de sens descifrabile cu precădere în interioriul propriului sistem. O comparație cu scrierile în proză sau cele dramatice, în care semnele realității exterioare sunt mult mai evidente, aproape inevitabile, poate măsura distanța la care ne referim. Remarcatul proces de „autonomizare” a literaturii și îndeosebi a poeziei este frapant în ultimul secol și jumătate. În cartea citată, René Wellek comentându-l pe Cleant

Brooks, afirma că e de admis doar „valoarea auxiliară a informației istorice”. „Studiile privind cadrul istoric – mai spune el, relativ la o opinie a lui William Empson – oricât de numeroase ar fi ele, nu pot soluționa problema valorii poetice” (v. *Conceptele criticii*, Ed. Univers, București, 1970, p. 10.). Fiindcă istoria literaturii este – cum apreciasse și G. Călinescu la noi – o istorie de valori, pentru că opera nu este simplu *document* ci *monument*, pentru că judecățile contemporanilor scriitorului nu mai pot fi decât în parte – sau deloc – și ale noastre.

La ce istorie raportăm, totuși, dinamica literaturii, dacă dorim să-i surprindem modul specific de situare în timp și în timpuri? Într-un studiu foarte recent privind literatura secolului XX, cuprins în cercetarea colectivă coordonată de Jean Yves Tadié în 2007 la Editura Gallimard, *La littérature française. Dynamique et histoire*, Antoine Compagnon constată încă o dată că evoluția literaturii nu poate urma periodizarea istoricilor politici. Ceea ce aceștia consideră a fi, pentru Franța, începutul veacului trecut, adică declanșarea războiului în 1914, nu concordă deloc cu situația din spațiul literar și artistic, foarte dinamic înaintea acestei date. Data, de pildă, a morții lui Mallarmé apare ca mult mai semnificativă chiar pentru „angajarea” literaturii – pe de o parte –, iar pe de alta marchează sfârșitul simbolismului ca mișcare poetică. Un alt reper semnificativ, observat deja de Albert Thibaudet, ar ține de domeniul instituțional, – e vorba de reforma școlară din 1902, prin care limbile vechi și formația umanistă erau trecute în plan secund.

Istoria, în înțelesul ei larg, se particularizează, așadar, drept cadru al fenomenului literar, trecând spre domeniul ceva mai specific al cadrului cultural-instituțional. În afară de aceasta, e de notat coexistența „oamenilor și a operelor care aparțin unor vârste diferite, ca și alexandrinul ori versul liber, sau convenția avangardei, sau „literatura de boulevard”, cum spunea Gide, și „câmpul restrâns al literaturii autonome”, cum va spune Pierre Bourdieu” (*Op.cit.*, II, p. 549). Thibaudet, citat din nou, evoca pentru posibila periodizare a istoriei literare, „epocile” – marcate de evenimente literare majore, „Tradiția”, prin care s-ar realiza în timp o „idee superioară”, precum cea a „spiritului francez”; în fine, „secolele” – criteriu al lui Gustave Lanson –, plus, adăugate de Thibaudet „generațiile”. O istorie a literaturii făcută astăzi, spune Compagnon, ar trebui să aibă câteceva din toate acestea: secolul XX depinde decisiv de „epoca Mallarmé”, ilustrează destinul sau aventurile ideii de literatură, „generațiile” – cinci pentru Franța – marchează și ele momente mari. Dar nu avem de-a face, – precizează teoreticianul – cu „rupturi absolute”, angajările și dezangajările coexistă, receptarea marilor scriitori e o lentă sedimentare și cunoaște evoluții spectaculoase în timp. Înaintând spre o concluzie, Compagnon scrie că „e necesar să înțelegem operele

deopotrivă în timpul lor și într-al nostru, să reconstruim pe cât e cu putință întrebările la care operele au răspuns sau au încercat să răspundă”. Că, așa cum sugerase iarăși Thibaudet, „o istorie a literaturii trebuie să poată vorbi despre autori fără să se reducă la o istorie a autorilor, să fie un pic... povestirea unei vieți care se schimbă, sau romanul istoric al literaturii” (*Op. cit.*, p. 553).

Se va observa ușor că aceste considerații se întâlnesc cu multe dintre reflecțiile altor critici, istorici, teoreticieni literari, inclusiv cu ale unor români precum G. Călinescu, cu a sa lectură a literaturii din prezent până la origini și cu istoria literaturii ca „sinteză epică”. Reevocarea lui Jauss, cu a sa „estetică a receptării” nu poate lipsi, și ea fost evidențiată și în spațiul nostru de Nicolae Manolescu, cu a sa „istorie critică”.

După teoreticianul german citat mai sus, „provocarea” istorei literare ținea esențialmente de introducerea în circuitul viu al mișcării literaturii a cititorului, cu „orizontul său de așteptare”, care este unul al epocii, dar și al suitei de lecturi critice specializate efectuate de-a lungul timpului, al unei „istorii a receptărilor succesive”, de natură să contureze numitele „orizonturi de așteptare” în interiorul fiecărei epoci. Aproximarea lor ar constitui, după Jauss, un element de inserție specifică în istorie a literaturii, scoasă din relația unilaterală cu producătorul ei și extinsă spre receptori. (v. H.R. Jauss, *Istoria literaturii ca provocare*, în vol. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 44-46). Este vorba, de fapt, aici – cum atrage atenția Jean Starobinski, în prefața traducerii franceze, de preluarea și dezvoltarea formulei lui H. G. Gadamer, de „fuziune a orizonturilor”, adică de confruntare fertilă între receptarea operei în timpul producerii sale și vremea noastră, cu așteptările ei specifice. Nu e deloc ușor, desigur, să fie aproximat un asemenea „orizont”. Jauss vede conturarea lui prin studierea situației genurilor, formelor, stilurilor într-o anumită epocă în care se ivește opera nouă, confruntându-se cu situația dată. Și, desigur, mai ales prin înregistrarea opiniilor criticii specializate care s-a exprimat în epocă despre respectivele texte. Sintagma lui Nicolae Manolescu – „istoria critică a literaturii” – este, de fapt, în mod mărturisit, echivalentă cu această „istorie a receptărilor succesive”, bazată, evident, pe cele specializate, fiindcă celelalte sunt cu mult mai greu de evidențiat. Ar fi nevoie de investigarea categoriilor de cititori dintr-o epocă dată, cu gusturile și interesele lor de lectură, cum observă tot Starobinski, referindu-se la dubiile lui Albert Thibaudet în această privință. Răspunsul lui Jauss este, rezumat de prefațatorul său, că „figura destinatarului și a receptării este, în mare parte, înscrisă în opera însăși, în raporturile ei cu operele anterioare, care au fost reținute ca exemple și norme” (*Op. cit.*, p. 13).

Dar nu reiese, în fond, de aici, că decisivă pentru situarea în timp a operei este, în fond, tot realitatea intrinsecă a textului pus în dialog cu scrierile printre care apare, cu genurile, formele și stilurile lor, adică, "intertextualitatea"? Și că, în realitate, dincolo de prezumtiva și greu aproximabila primă reacție de lectură a cititorului obișnuit, cu așteptările sale presupuse, dictate de contextul socio-literar, ponderea „receptărilor succesive” e tot a criticilor de meserie? Nicolae Manolescu pare a crede și el că aceasta e situația. În ce privește „istoria critică”, ea a fost, în orice caz, practică ceva mai devreme la noi, bunăoară de Mircea Scarlat în *Istoria poeziei românești*, unde citarea opiniilor unor interpreți precedenți e fapt firesc și curent.

Desigur, dacă vorbim într-un sens mai larg, nu de operă și text, ci de „fapt” sau „fenomen literar” – cum face, de pildă, Clément Moisan, în *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* (P.U.F., Paris, 1987), carte plină de clasificări și scheme cam fastidioase, lucrurile se complică, atrăgând în discuție condițiile în care apar, se produc, se editează și difuzează textele, diversele instituții școlare etc. Toate acestea, pentru a surprinde o „funcționare specifică”, într-un „sistem al textului” ș.am.d. Numitul fenomen literar ca „polisistem”, ar fi de situat atunci între o „viață textuală” și o „viață antro-po-socială”, unde omul ar apărea ca „cititor, producător, agent, iar societatea ca structură de regularizare, de control și de sancționare” (*Op.cit.*, p. 195-196). De la condiționarea mai mult sau mai puțin directă a faptului literar la medierile diverse care concură la producerea operelor și receptarea lor, Istoria este, așadar, prezentă ca realitate deloc neglijabilă pentru o istorie a literaturii, în comunicare cu o sociologie a ei.

Dacă ne limităm la poezia modernă, mai exact la cea europeană din ultimii cam o sută cincizeci de ani, post-romantică, de la Baudelaire și Rimbaud, la simbolism, avangardă și alte modernisme, putem observa, desigur, cu ochiul liber că mari evenimente ale timpului au lăsat urme, îndeosebi tematice, în poezie, au generat angajări cu consecințe de grade diferite ale subordonării față de diversele Puteri și stiluri ale Puterii, au încurajat sau descurajat anumite forme de expresie, au intervenit uneori drastic și dramatic pentru soarta scrisului – cum s-a întâmplat, la noi, în anii "dictaturii proletariului". Și chiar în societăți liberale, sensibilizate, precum cea franceză, prin Baudelaire, față de "efemerul" și „întâmplătorul” epocii trăite, nu prea departe de el, un Rimbaud putea scrie deja ironic ceea ce devenise un soi de slogan: „Il faut être absolument moderne!”, anunțând ambiguitatea atașamentului avangardist față de „spiritul” sau „pulsul vremii”, care e și entuziast, dar și repulsiv față de conformismele generate de el. Privilegierea, în modernitate, a originalității scrisului ca argument axiologic nu poate fi desprinsă,

desigur, de cultul burghezo-liberal pentru individ și inițiativa personală, după cum directiva colectivistă impusă în anii stalinismului a ilustrat un alt determinism, însă silnic și agresiv, exterior evoluției firești a societății. Însă aceeași presiune nivelatoare a dus, ca reacție de apărare, la opțiunea pentru esteticul exclusiv, la o dezideologizare, dificilă însă reală, a scrisului și la compromiterea situării istorico-sociologice a operei în actul interpretării critice. Celălalt colectivism, al societății de consum, al culturii de masă, a „loisir”-ului și divertismentului cvasigeneralizate în zilele noastre, nu poate trece, la rândul lui, neînregistrat ca factor major de influență în reconfigurarea peisajului cultural și, în cadrul său, a scrisului poetic. Tot așa cum, la vremea sa, avangarda istorică, începând cu futurismul entuziasmat de noile energii declanșate de simbioza om-mașină, apoi cu dadaismul inspirat stilistic, pe mari suprafețe, de fenomenul în ascensiune al publicității comerciale, ori cu constructivismul catalizat de „faza activistă industrială” pe care o traversa atunci lumea, a înregistrat mai mult sau mai puțin direct ecouri ale „mediului” în care se desfășura. Și exemple ar fi mai multe.

În spațiul poetic românesc, destule momente ale evoluției sunt de raportat la asemenea largi condiționări. Mereu reluată dispută dintre „tradiție” și „modernitate”, dintre „europenism” și „autohtonism”, cu urmări clare asupra configurării discursurilor poetice, este în mare măsură îndatorată condiționărilor de ordin social-istoric, mai exact modernizării dificile a societății românești, în care ponderea știută a lumii rurale nu putea să nu afecteze dinamica scrisului, explicând paralelisme, coexistențe ale unor formule poetice opuse, concurente. Exemplele s-ar putea înmulți și aici, chemate să ilustreze mișcarea de du-te-vino dintre datul istoric și faptul literar. Este vorba, de altfel, de niște lucruri aproape subînțelese, locuri comune ale interpretării, la care istoricul poeziei, de pildă, trebuie totuși să rămână atent, pentru a evita schematizările și perspectiva unilaterală asupra a ceea ce constituie dinamica mult mai complexă a unor asemenea condiționări și reacții contextuale. O întreagă arie de ecouri, reverberații, interferențe de unde poate fi investigată în proximitatea câmpului filosofic al acestui secol și jumătate, al celui psihologic-psihanalitic, chiar științific, între repere ca Nietzsche, Bergson, Freud, Einstein...

Dar istoricul literar (al poeziei, în ocurență), ar fi obligat să țină cont, de *orizontul istoric intern* al textelor, adică, mai exact, de raporturile implicite cu o anume tradiție a tipului de care aparține, în sensul continuității, fie și aproximative, ori al replicii contestată și novatoare, iar acest fapt obligă de asemenea la raportări intertextuale, așadar dar tot la o istorie, însă la una a *discursurilor, limbajelor, metamorfozelor generice, stilurilor*. S-a remarcat nu o dată faptul că formalistii ruși au

accentuat de mult asupra acestui aspect al dinamicii literaturii, admițând, în cadrul perspectivei lor interpretative, centrate pe forme și pe aportul lor novator, și asupra unei evoluții, a unei dialectici interioare, concretizate în succesiunea școlilor literare creatoare de forme inedite care decad apoi și se cer înlocuite cu altele. Reprezentanți de marcă precum Tînianov, Șklovski, Bahtin, apoi poeticieni ca Roman Jakobson, Roman Ingarden sunt frecvent citați tocmai pentru a accentua asupra acestui aspect al istoricității scrisului frumos, care e, evident, cel mai important, fiindcă este specific literar și poetic.

Fațeta de teoretician literar a istoricului literaturii intră, deci, obligatoriu în joc în acest moment, începând cu faptul cumva cel mai la îndemână, adică cu componenta reflexivă a discursului care acompaniază nașterea operelor, meditația înscrisă între repere doctrinare, ale unui curent sau direcții literare, cum sunt manifestele și alte texte programatice. Or, asemenea texte autoreflexive cheamă evocarea unor grupări, publicații promotoare, generații biologice, dar mai ales „generații de creație”, cum le-a numit deja Tudor Vianu și cum le-a reactualizat apoi Mircea Martin, ca „ficțiuni necesare” pentru structurarea viziunii critice și istorico-literare. Asemenea formațiuni, mai mult sau mai puțin aliniate unei ideologii literare, poetice, comune, prinse adesea în dispute de idei, polemici, angajări militante, în numele unui set de idei comune despre poezie pot constitui argumente esențiale pentru descifrarea acelei dialectici interne a fenomenului literar (poetic) îndeosebi în epocile în care modernitatea – cu manifestarea ei ideologic-militantă care este modernismul – s-a definit și prin dimensiunea reflexivă, fie ca „poezie a poeziei”, fie ca suită de „arte poetice” prin care dinamica intrinsecă a scrisului e situată de poeții înșiși într-o istorie specifică, confruntată cu prezentul scrierii și deschisă spre un viitor mai mult sau mai puțin previzibil.

Pe scurt, o istorie a poeziei ar trebui să fie și una a *teoriilor despre poezie*, o *istorie a poeticității revizitate*, reinterpretate mereu, dintr-o poziție de pe care, cum spune formula fericită a lui T.S. Eliot din *Tradiție și talent individual* (1917) „întreaga literatură are o ordine simultană și formează o ordine simultană”, adică în care tradiția și contemporaneitatea literară se află într-o permanentă comunicare – și nu cum crede Wellek, comentând-o ca „sentiment al atemporalității literaturii”, și arătându-se contrariat de faptul că poetul englez vorbește astfel despre un „sentiment istoric” (cf. *Op. cit.* p. 49). Teoreticienii literari, poeticienii proveniți din aria structuralistă a cercetării literare sau din împrejurimi, au mizat, desigur, mai ales pe această latură teoretică a unei posibile istorii a literaturii. Adică pe o evoluție, în interiorul „sistemului”, a modurilor specifice de articulare a discursului literar în diferite epoci și depășindu-le. Un Michael

Rifaterre, vorbește, de pildă în *Producerea textului*, despre o „abordare formală a istoriei literare”, atentă la „raporturile cuvintelor între ele”, „raporturile dintre texte, dintre texte și genuri, dintre texte și mișcări literare” conchizând că „istoria literară nu are validitate decât dacă se face o istorie a cuvintelor” (v. *La production du texte*, Ed. du Seuil, Paris, 1979, p. 89-109). În *Figures III*, Gérard Genette scrie că „Istoria, în măsura în care depășește nivelul cronicii, nu e o știință a succesiunilor, ci o știință a transformărilor: ea nu poate avea ca obiect decât niște realități răspunzând unei duble exigențe de permanență și de variație. (...) Mi se pare, așadar, că în literatură obiectul istoric, adică în același timp durabil și variabil, nu este opera: sunt elementele transcendente operelor și constitutive ale jocului literar, pe care le vom numi, la rezezeală, *forme*: de exemplu codurile retorice, tehnicile narative, structurile poetice etc.”. și concluzia: „nu există o adevărată istorie decât structurală”. (v. G. Genette, *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, pp. 17-18). Într-un interviu pe care i l-am luat personal lui Roland Barthes, mărturisea că, dacă ar scrie o istorie a literaturii, aceasta ar fi esențialmente o istorie a discursului, în cea mai vastă generalitate a sa, depășind frontierele de gen și specie către o sistematică a *rostirii*, a *enunțării*. (v. *Ore franceze*, Ed. Univers, București, 1979, p.). Tzvetan Todorov nu gândise altfel în 1972, când apărea *Dicționarul enciclopedic al științelor limbajului*, scris împreună cu Oswald Ducrot: și pentru el, „istorie literară trebuie să studieze *discursul* literar și nu *operele*, și prin aceasta ea se definește ca parte a poeziei”, distingându-se și de istoria socială și de studiul imanent și sincron al textelor, ea trebuind să „se lege de trecerea de la un sistem la altul, adică de diacronie” (*Op. cit.*, Ed. du Seuil, 1972, p. 188-189). Exemplul formalistilor ruși revine, cu evidențierea opiniilor lui Iuri Tînianov, care vorbea despre *forme* (în locul *procedeeelor* propuse de Tomașevski) și funcții, adică relații între forme, alcătuind *sisteme* care (este părerea lui Vinogradov) sunt înlocuite de-a lungul timpului. Fie „organiciste” – adică urmând legile unui organism viu care se naște, se dezvoltă, îmbătrânește și moare, fie „caleidoscopice”, adică recombinaând mereu și în chip diferit aceleași elemente, fie construite pe modelul triadei hegeliene a tezei, antitezei și sintezei, pe opoziția, adică dintre literatura prezentului și cea a trecutului, tipurile de legi ale transformărilor urmărite de istoria literară sunt cele care dau cu adevărat seamă de dinamica în timp a literaturii. Todorov recunoaște, însă, că aceste modele sunt încă insuficient elaborate. Astfel încât, citind ce scrie și Jean-Marie Schaeffer în ediția reluată a amintitului *Dicționar* (scris acum fără colaborarea lui Todorov), ne dăm seama că nu – a găsit încă o soluție ideală pentru articularea unei istorii a literaturii cu obiect propriu, bine definit. Este semnificativ că, urmându-l pe Antoine Compagnon, cu lucrarea sa din 1983, *La Troisième République*

des lettres. De Flaubert a Proust, el constată că istoria literară „n-a reușit niciodată să se doteze cu un obiect specific, limitându-se să facă naveta între o istorie instituțională a literaturii, o cronologie a operelor, o biografie a autorilor, o istorie a formelor și o critică a operelor”. Dificultatea fundamentală ar rămâne tocmai „natura problematică a legăturii dintre istoria literaturii și istorie” (v. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Ed. du Seuil, Paris, 1995, p. 80).

Or, de ce i s-ar cere, în fond, altceva unei istorii a literaturii, în ocurență, a poeziei, decât să le caute istoricitatea, adică metamorfozele în timp, punându-le în relație tocmai cu Istoria exterioară, care e și una a evenimentelor social-politice în succesiune, și una a dinamicii culturale, instituționale în sens mai larg, și a scriitorului (poetului) cu experiențele sale de viață și de lectură, dar care este mai ales una care încearcă să surprindă ceea ce am numit dialectica internă a limbajelor modelată în convenții specifice de gen, de stil, de tipuri discursive cristalizate în timp, cunoscând creșteri și ofiliri, reactualizări contextuale și așa mai departe. Adică tot ceea ce s-a numit chiar în referința rezumativă citată mai sus. În 1974, Paul Cornea ajungea, la noi, tot la o soluție de compromis, recunoscând – ceea ce trebuie să recunoaștem și astăzi, împreună cu majoritatea istoricilor literari – că „nu e posibilă folosirea unei singure metode de periodizare”. Desigur, teoreticianul român se exprima, de altfel, în acord cu alți cercetători, scriind că „trebuie pornit de la dubla față a literaturii: cea de ‚univers imaginar’, funcționând relativ autonom, potrivit unor legi imanente, și cea de ‚produs’, de activitate umană instituționalizată conform nevoilor și exigențelor ‚formației sociale’ date. Fiind, în același timp, o ‚practică semnificativă particulară’ și o ‚experiență socializată’, literatura, (înțeleasă ca ‚totalitate a operelor’) implică o periodizare care să articuleze cele două perspective, cea care decurge din legile interne ale ‚sistemului’ și cea care rezultă din integrarea ‚sistemului’ în contextul istoriei globale” (v. Paul Cornea, *Regula jocului*, Ed. Eminescu, 1980, p. 126-129). Cum am văzut, însă, trecând în revistă un număr de opinii despre obiectul istoriei literare, niciuna nu consideră ca rezolvate dificultățile întâmpinate de definirea limpede a acestui „obiect”.

Rămâne, totuși, apelul la convergență, fie și relativă, a criteriilor, dintre care nici cel „istoricist”, nici cel „imanentist” nu trebuie absolutizate. Dependente și determinări foarte stricte din partea Istoriei cu majusculă, exterioare domeniului „ficțiunii” poetice nu prea există, după cum instalarea exclusivă în universul imaginar al textului, fără minime raportări la „cadrul” sau contextul socio-cultural în care a apărut sau e receptat astăzi ar sărăci imaginea și ar limita grav, în orice caz, situarea operei în „istorie”. Pe de altă parte, dacă istoria, să spunem, a poeziei,

comportă în mod necesar o aplecare asupra formelor, structurilor, funcțiilor etc. ținând de o *poetică*, de o teorie a literaturii, lucrul elementar care se observă imediat este că o însemnată parte a istoricității operei s-ar pierde în absența componentei *criticii* pe care orice istorie literară trebuie să o conțină. Însăși corporalitatea, carnația, prezența concretă și vie a textului concret, interpretat sincron, dar așezat în seria dinamică a istoriei „formelor”, a „tiparelor”, care îl modelează, s-ar pierde, ca și o bună parte din creativitatea perspectivei personale propuse cititorului specializat. Cu excepția, și ea relativă, a poeticienilor „formaliști”, toți cei care s-au oprit asupra statutului istoricului literar sunt de acord că el trebuie să fie și un critic, capabil să propună Călinescu spunea să „inventeze” – structuri și să le situeze axiologic, certificându-le valoarea. O autentică istorie a literaturii e, totuși, o istorie a valorilor, reține opere de relief semnificativ, repere majore profilate pe masa mai amorfă a ceea ce constituie „fenomenul literar” în toate articulațiile lui socio-culturale.

Dacă ne-am limita, de pildă, la poezia românească de la Eminescu încoace, ne-am da seama, poate mai mult decât pentru alte epoci, apare ca fundamentală urmărirea evoluției în post-romantism a ceea ce s-a numit, de către Matei Călinescu, „conceptul modern de poezie”. Căci dacă Eminescu este într-adevăr un „etalon al poeticității” (cum spunea Ioana Em. Petrescu), această calificare e de motivat prin raportare la o anumită „stare a poeziei” pe care el o ilustrează în chip eminent, într-un moment de maturizare deplină a limbii poetice naționale, care s-a întâmplat să coincidă la noi cu atingerea cotei maxime a vârstei romantice, cu depășiri și deschideri ce se cuvin studiate nuanțat, având în vedere că în marele poet se conjugă, se află în osmoză înaltul vizionarism ilustrat exemplar de romanticii germani și cel, de vârstă oarecum mai „cuminte”, clasicizat, a romantismului târziu. Evoluția de la „vedere” la „viziune” – urmărită de Ioana Em. Petrescu pe traseul de la poezii pașoptiști la autorul *Gemenilor* –, miza pe expresivitate și lirism, pe efectele muzicii versului etc. sunt, desigur, trăsături generale în romantism, ca și importanța acordată fanteziei și imaginației, stărilor de visare. Dar, tot ca la ansamblul poezilor romantici, și în poetica eminesciană rămâne importantă, de asemenea, miza pe „adevăr”, fie el unul puternic interiorizat, accentul major pe ideea sensibilizată hegelian, și într-o articulare prozodică de o anume strictețe, ce nu trădează fundamental firul „ideii” poetice, ordinea peisajului, a decorului exterior în care se confesează eul liric, și în care „naturalul” nu este încă în mod semnificativ concurat de „artificial”. Muzica e murmur de izvoare și freamăt de codru, fie el și „bătut de gânduri”, parfumurile sunt ale teilor în floare, relația dintre trăire și expresia ei se vrea organică,

„masca” și artificialul sunt repudiate, cuvintele „ce din coadă au să sune” apar sub accent negativ ș.a.m.d..

Mai mult decât atât, contemporanii și urmașii imediați ai poetului n-au avut acces decât la partea cumva „clasicizată” a producției lirice eminesciene, mult mai acomodată ambianței junimiste și – cum a observat de exemplu, Ioana Both – „exemplaritatea (estetică, dar și națională) a operei eminesciene” s-a întemeiat multă vreme pe antumele sale „statuare”, echilibrate, cristaline în expresia lor verbală. Astfel că ceea ce s-a numit, de către Mircea Scarlat, „convenția poetică clasicizantă” este încă ilustrat precumpănitor de creația poetului, în ciuda mutațiilor semnalate către un fel de „modernism”, sugerat de perspectiva neantului, nebuniei, și de o anume – totuși redusă – conștiință a devalorizării discursului poetic în lumea mai nouă.

Comutarea, ca să spunem așa, de pe zisa convenție clasicizantă pe cea a sugestiei, care va defini conceptul modern(ist) de poezie în ipostaza sa simbolistă, are loc cu adevărat prin Macedonski, care scrie propoziția esențială pentru această schimbare și care distinge categoric „logica poeziei” de „logica prozei”, adăugând că „logica poeziei este nelogică într-un mod sublim”. Exercițiile de „instrument(al)ism” ale aceluiași poet semnalează, la rândul lor, desprinderea de poetica tradițională, deplasarea conștientă de pe funcția referențială a limbajului pe cea poetică, prin excelență sugestivă, muzicală, autonomă în raport cu comunicarea conceptuală. Cuvântul, semnificantul cu substanța lui sonoră, devine obiect, realitate a poemului. Este, desigur, mult de nuanțat aici, fiindcă la autorul *Noptilor*, cu știutul punct de plecare în pașoptism, coexistă formule vechi cu impulsuri novatoare, au loc întoarceri spre forme, de pildă, parnasiene, mai „clasice”, ca în *Poema rondelurilor*, și chiar estetica simbolismului nu pare deplin asimilată în toate dimensiunile și nuanțele ei, opera în ansamblul său prezentând evidente inegalități de relief estetic. Exemplul este însă dat, încât o primă formă de „modernism”, cum a caracterizat E. Lovinescu simbolismul, e de-acum schițată în acest simbolism incipient care va face apoi școală la primul Arghezi, la Bacovia, Petică și ceilalți, prinși și ei în aria de reverberație europeană a simbolismului și în atmosfera mai generală de „fin de siècle”.

Dar nu este locul aici pentru dezvoltări ale unor asemenea considerații. Important este că întâiul declic „modernist” s-a produs și că el va declanșa o bună parte din aventurile poeziei românești din secolul XX. Să spunem deocamdată că, pentru o bună parte a sa, adică până la forma sa „neo” din anii 60-70, acest veac va fi în esență „modernist”, adică conferind conștiinței și sentimentului de adeziune la sensibilitatea timpului prezent, la „pulsul epocii” și „ritmul vremii”, un accent militant, doctrinar, programatic, definit, cum a arătat pe larg Adrian Marino în cunoscuta sa

cercetare, *Modern, modernism, modernitate*, din 1969, pe negații și contestări ale tradiției, clasicității, „academiei” etc. „Modernismul – scrie el – definește o noțiune globală, o etichetă generală, aplicată și aplicabilă tuturor curentelor literare postromantice” și: „prin extensiune, vor fi deci încorporate și asimilate modernismului totalitatea curentelor literare de după 1880”, (*Op. cit.*, p. 194).

Pe teren românesc, această situație cere încă o anumită clarificare a însuși conceptului de *modernism*, pornind, desigur de la interpretările lovinesciene puse în discuție mai recent, de exemplu, de Ion Bogdan Lefter, o reluare a reflecțiilor despre poeticitate la critici ca Nicolae Manolescu și Marin Mincu, cu situarea în contextul reflecției contemporane europene, și nu numai, pe această temă. Însăși componenta simbolistă a modernismului românesc este eteroclită, tendințe puriste coexistă cu elemente ale decadentismului, estetismul prerafaelit anunță trăsături de „art nouveau” și „secessionism”, iar prin ecou laforguian se deschide calea punerii în chestiune, ironic-ludice, a simbolismului însuși, schișând evoluții avangardiste. Iar în perimetrul considerat „modernist”, după acea primă „formă de modernism” simbolistă, E. Lovinescu a glosat, cum se știe, pe tema unui modernism mai acut intelectualizat, ajungând la știuta „algebră a senzațiilor” barbiană, dar fără a omite varianta opusă a „poeziei de notație” a lui Camil Petrescu, culoarea expresionistă a „tradiționalistului” Blaga și incluzând avangarda printre „curentele extremiste”, însă tot moderniste. Lucrurile mai sunt încă de analizat, reluându-se lectura textelor programatice ale diverselor reviste și grupări reprezentative, dar se poate deduce totuși că autorului celor două *Istории ale literaturii române contemporane* nu i-au scăpat câteva note importante pentru definirea evantaiului de formule „moderniste” care apăreau și coexistau în epoca lui. Ezitări, contraziceri, reveniri, vor putea fi identificate mereu, așa cum ni le dezvăluie sau reamintește foarte recentul dosar al modernismului românesc realizat cu mare acuratețe de Gabriela Omăt.

Problematica tradiției și a tradiționalismului nu poate face abstracție de dezbaterile mereu reluate în secolul trecut, până astăzi, despre „autohtonism” și europenism”, tradiție și modernitate, cu ecouri și determinări diverse ale formulelor poetice. Ele sunt explicabile, desigur, prin realitățile sociale ale vremii și prin tensiunile firești în etapa de trecere de la societatea tradițională, rurală, la cea urbană, încât s-a putut vorbi aici despre o „critică romantică a capitalismului” (Z. Ornea). Determinarea fenomenului literar-cultural de către istoria mare e ușor identificabilă la acest nivel, iar un plus de atenție acordat cadrului instituțional – de pildă școlii cu reformele și manualele sale, academiei cu

reacțiile ei adesea conservatoare, eventual difuzării cărții, deci intereselor de lectură ale publicului mai larg sau mai restrâns, ar da o mai mare consistență „cadrului” în care literatura se produce și se comunică. În plan literar-cultural, coexistențele „tradiționalului” cu ceea ce va fi tot mai mult *programat* ca „tradițional”, adică „tradiționalist” sunt, în orice caz, evidente. Numai că această „programare” intră în coliziune cu un concept de poezie evoluat deja în sens modernist, iar ceea ce mai rămâne efectiv „vechi” este conținutul tematic, ce reînnoadă firul istoric cu până la „Dacia literară”. După epigonismul eminescian, poeți precum Coșbuc, Goga, primul Voiculescu mai fac, desigur, poezie în fond clasic-tradițională, în vreme ce „tradiționalismul” de care s-a făcut atâta caz până târziu în secolul XX, adică cel practicat de gândiriști și de alții, nu pot să nu aibă conștiința convenției „tradiției”, reconstruind-o cu un alt limbaj, care e acela al modernității poetice, așa cum, de altfel, s-a remarcat (de la N. Manolescu la I.B. Lefter) de când G. Călinescu a spus lucrul fundamental (în legătură cu Fundoianu) că „tradiționalismul reprezintă, în fond, o formă de modernism”. Convertirile și reconvertirile la „tradiționalism” ale unor Adrian Maniu sau Ion Pillat, petrecute în mod semnificativ, după Marea Unire din 1918, sunt elocvente și exemplare în acest sens. Însă e de reținut că cele două tendințe coexistă, iar despre antecedenta simbolismului față de tradiționalismul programatic s-a scris și înainte ca I.B. Lefter să remarce cronologia eronată a lui E. Lovinescu. De fapt, lucrurile trebuie văzute altfel, cu referire nu în primul rând la curentele culturale numite *sămănătorism* și *poporanism*, ci ținând seama de semnele schimbării „conceptului de poezie”, ale convenției poetice, care trece de la forma sa „clasică” la cea modern-modernistă înainte ca aceste curente să se constituie și să lanseze campanii organizate contra tendințelor moderniste. Istoria internă a limbajului poetic își spune cuvântul, dependențele de cea externă nu sunt, încă, o dată, strict detremnante, iar factorul contextual internațional al evoluției concepției despre poezie contează și el, conjugându-se cu realitățile locului. Instituțiile „oficiale” pot încuraja sau pune obstacole în calea afirmării unor formule poetice, dar numai atât.

O privire pe spații mari a hărții poetice din secolul XX constată, oricum – și lucrul n-a rămas neobservat de mai mulți cercetători – că marele curent dominant (și în poezie) e modernismul, ale cărei variante și a cărui cronologie a fost, în linii mari stabilită (datele propuse, de exemplu, de Mircea Scarlat pentru calendarul simbolist pot fi acceptate fără rezerve serioase).

În ce mă privește, aș vedea, într-o primă schiță de „periodizare”, care nu corespunde decât foarte parțial cu a Istoriei mari, ci e una mai curând tipologică, următoarea articulare a istoriei poeziei românești din secolul

XX, nu fără a nota că în cadrul fiecărei „rame” peisajul nu e deplin unitar, că de fapt o „simultaneitate a non-contemporanilor”, după expresia preluată de Antoine Compagnon din gândirea germană interbelică. Am putea vorbi, așadar, după o considerare sintetică a „reperului Eminescu” și a deschiderilor propuse de opera marelui poet spre posteritatea imediată, de mai multe „modernisme”; precum: modernismul simbolist (de la Macedonski la D. Anghel, Ștefan Petică, Bacovia, Minulescu, cu prelungiri spre poeți mai puțin însemnați și coabitând cu forme parnasiene); modernismul „tradiționalist” (de la V. Voiculescu, în speță din *Poeme cu îngeri* și următoarele volume, la Ion Pillat, poate Aron Cotruș), modernismul moderat sau eclectic (cu primul atribut propus cândva pentru Ion Vinea de Șerban Cioculescu, apoi preluat în clasificarea sa de către Mircea Scarlat), cu nume ca Arghezi, Blaga, Barbu, Philippide, B. Fundoianu, o mare parte a poeziei lui Ion Vinea și Adrian Maniu); modernismul avangardist (cu premise imediat postsimboliste la A. Maniu, Tzara, primul Vinea, cu avangardiștii din anii '30, de la Voronca și Stephan Roll la Sașa Pană și Geo Bogza, cu suprarealiști târzii din anii '40); neoavangardismul „generației războiului”, anunțat de manifestul antiiermetist și antiestetizant *Poezia pe care vrem să o facem*, din 1933 al lui Bogza și camarazilor săi de la *Viața imediată*; modernismul Cercului Literar de la Sibiu... Sunt de adăugat și de analizat, cum am notat, și acele „simultaneități ale non-contemporanilor – de exemplu, la începutul secolului XX, cei care au ilustrat „curentul eminescian”, apoi mai ales, poezia „tradițională” a unor autori ca George Coșbuc și Octavian Goga.

Nu poate lipsi de pe această hartă ceea ce aș numi *Paranteza „realismului socialist”*, pe care argumentul strict estetic n-o poate eluda, fiindcă ilustrează o ruptură brutală, provocată artificial de „Istorie”, adică de dictatura comunistă. Neînregistrând-o și neanalizând-o, în contextul dat, am greși grav, căci întreg fenomenul numit „neomodernism” nu s-ar putea explica în ordine istorică, cu efortul imens de recuperare a modernității poetice maturizate înainte de 1947. Ar fi de înregistrat, la capitolul neomodernism”, mai întâi prelungirile sau supraviețuirile moderniste prin Șt. Aug. Doinaș, Emil Botta, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Virgil Gheorghiu, Mihail Crama ș. a.; desprinderile de „realismul socialist” ale unor poeți cu debuturi moderniste înainte sau imediat după război, ca Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, Nina Cassian; despărțirea de aceleași consecințe dogmatice prin gruparea de la „Steaua” – Baconsky, Rău, Felea, Gurghianu. Primele contururi ale „generației 60”, neo-moderniste, prin Nicolae Labiș, pe pragul dintre „realismul socialist” și noua modernitate. În interiorul acestei vârste literare, am putea aproxima, cu mari relaxări, tendințe precum: „neotradiționalistii” – Ion Gheorghe, Ion Alexandru; „bacovienii” ca Mircea Ivănescu, Constantin Abăluță;

blagienii: Ana Blandiana; lirica intelectualist-ermetizantă, pe urme „barbiene”: Cezar Baltag, Mircea Ciobanu, Sorin Mărculescu; neoexpresionismul – la Angela Marinescu; „grupul oniric” – Dimov, Ivănceanu, V. Mazilescu, Daniel Turcea; fanteziști și ironici: manierști, ludici, și estetizanți, livrești, de la Florin Mugur, Petre Stoica, Gheorghe Grigurcu, la Marin Sorescu Dan Laurențiu și Mihai Ursachi, Emil Brumaru, Șerban Foartă, primii „echinoxiști”. Un capitol special ar fi de consacrat lui Nichita Stănescu, cu exemplara sa înscenare a construcției poeziei, o „ars poetica” cvasigeneralizată, la limita dintre modernism și postmodernism.... Dintre exemplele de coexistență ale formulelor mai „tradiționale” sau neoclasiche – Ion Horea, Tudor George... Dar, cum se vede, sunt doar schițe de grupare tematico-stilistică, foarte permeabile.

Generația ,’80, aș situa-o „între neoavangardă și postmodernism”, însă nici aici nu avem de-a face cu o omogenitate deplină. Formula de „poezie experimentală” a lui Marin Mincu e, poate, mai potrivită. Viziunea de ansamblu s-ar rotunji prin cuprinderea tendințelor anunțate și în parte concretizate de așa-numita „generație 2000”.

„Compromisul” este, iată, inevitabil: formule poetice de factură general-modernistă,, grupări, mari personalități-repere, se conjugă într-o viziune în fond caleidoscopică, cu continuități, rupturi, supraviețuiri... Esențial îmi pare, însă, pentru fiecare etapă avută în vedere, o cât mai clară situare în contextul socio-cultural, în strânsă relație cu istoria internă a limbajelor poetice, care relativizează și nuanțează anumite determinisme externe, dar nu le poate ignora, fiindcă adesea numita „dialectică internă” a poeziei e și rezultatul unei condiționări, fie mai directe, fie ca provocare la „replică” față de un context istoric dat.

În orice caz, cum s-a spus de atâtea ori, o autentică istorie a literaturii (aici, a poeziei) nu poate fi o simplă succesiune de portrete critice ale unor scriitori mai mult sau mai puțin valoroși sub raport estetic. Valoarea estetică primează, evident, ca argument al selectării exigente a operelor și scriitorilor semnificativi, dar aceștia și opera lor au trăit și trăiesc într-o lume concretă, în care Istoria cu majusculă, instituțiile literare, cu dezbaterile de idei corespondente, cu articulările în grupări, cu note stilistice evidențiind afinități de sensibilitate și de viziune, instituțiile de învățământ și editoriale etc. ilustrează sau răspund unui „orizont de așteptare” anume, modelează gustul literar mai general, se confruntă cu diversele forme de inerție ale receptării. Se înțelege că o asemenea sinteză istorico-critică e obligată să țină seama și de judecățile critice precedente, verificându-le valabilitatea din nou contextual, în ambianța epocii lor de emitere și în actualitatea lecturii noastre. Ne-am apropiat, poate, prin conjugarea unor astfel de unghiuri de vedere, de un fel de ideal al istoriei literare mereu vizat, foarte greu de atins...

CONSTANTIN PRICOP

AMBIVALENTA TRADIȚIE

O perele literare dintr-o anumită epocă, sistemul de valori al acelui moment istoric, ideile despre artă ale contemporanilor, tematica prin intermediul căreia se coagulează spațiul literar, concepțiile generale care domină perioada în cauză și altele stabilesc între ele relații complexe, structurând o realitate culturală inconfundabilă. Avem astfel o varietate pusă în evidență de criticii literari care au optat pentru o anumită formulă de analiză literară – ignorată însă de adepții altor programe critice. În privința zonei de exercitare a actului critic contează adoptarea sau respingerea unor idei teoretice. Este de subliniat importanța contextului – realitate indeniabilă chiar în cazul hermeneuților care mizează pe o posibilă izolare a textului. Cărțile alimentează – și se alimentează, la rândul lor – din chimia circumstanțelor. Comentatorii pentru care literatura poate fi decuplată de ceea ce se află în afara scrierilor literare, susținând că astfel sînt eliminate elementele eterogene, străine de esența faptului literar, nu eliberează, așa cum pretind, textul; ei îi creează însă un alt context – acela al teoriilor care își fac program din ignorarea contextului. Obiectul acestor rînduri nu îl constituie însă pozițiile teoretice fundamentale. Am amintit toate acestea pentru a sublinia legăturile multiple stabilite de fenomenul literar. Pentru a pune în evidență, de asemenea, o realitate: această complexitate furnizează în bună măsură materialul istoriilor literare. Secvențele istorice marchează, fiecare, cu o *amprentă* proprie, inconfundabilă, faptele pe care le consolidează. Este o relație amintind de epistemele lui Michel Foucault. Filozoful francez a fost în același timp practicant al descrierii mișcărilor istoriei reale, contradictorii, în care continuitățile, fracturile, apropiările și respingerile se combină într-o țesătură generală, devenită mediul de existență al operei literare. Ideile simple privind continuitatea, împrumuturile de motive ș. a. m. d. idei care alimentează gîndirea tradițională privind istoria literară sînt evident contrazise de aceste perspective.

Despre spațiul rarefiat al începuturilor literaturii române se crede de obicei că ar fi un domeniu puțin spectaculos din punctul de vedere al ciocnirilor de idei, lipsit de polemici și confruntări de pe poziții fundamentale. Perioada cultural-estetică a începuturilor (în care de regulă se acumulează, se crede, elemente care alimentează viitoarele evoluții),

pare că a luat naștere sub semnul provizoratului, al netrăinicieii întâmplătoare. Imaginea „calmă” ascunde însă contradicții majore, care se cer puse în evidență. Este vorba, în primul rând, de statutul neobișnuit al capodoperelor începuturilor literaturii române. *Istoria ieroglifică* a fost scrisă în 1705. Până la ediția P. P. Panaitescu, din 1965, prima ediție de referință, romanul lui Dimitrie Cantemir a mai apărut în 1883 (prima apariție publică), în seria de opere a Academiei române; în 1927, publicată de E. Grigoraș, o ediție în care textul e... „îmbunătățit” de editor, pentru a fi mai... ușor de citit; și o ediție scoasă în Basarabia, în 1957. Între data redactării, 1705, și cea a primei publicări, 1883, se întind așadar nu mai puțin de 178 de ani! Ce se întâmplă în acest interval de timp? Literatura română parcurge primele etape ale constituirii sale. Sînt trasate direcții care stabilesc fundația viitorului edificiu. Toate acestea în absența uneia din cele mai importante scrieri în românește! *Istoria ieroglifică* nu a influențat în nici un fel aceste începuturi; o operă cu o personalitate atît de puternică, atît de complexă este absentă, locul ei de creație care putea deveni o piatră unghiulară fiind luat de scrieri ulterioare, de factura Văcăreștilor și a lui Conachi.

Peste un veac un destin asemănător are *Țiganiada*. Și această operă de mare vigoare, deschizătoare de direcții dacă s-ar fi situat în momentul ei literar, cunoaște același destin. În faza de manuscris *Țiganiada* are două versiuni – una încheiată în jurul anului 1800, cealaltă înainte de 1812. Din prima (numită de cercetători versiunea A) Budai-Deleanu a eliminat episoadele care complicau firul narativ, ajungîndu-se astfel la versiunea B, aceea care constituie poemul pe care îl găsim astăzi în circulație, versiune apreciată de critici (cu excepția lui Perpessicius), ca mai valoroasă artistică. Epopeea eroi-comico-satirică a lui Ion Budai-Deleanu a fost tipărită tîrziu, după ce manuscrisele rămase la moartea autorului, cumpărate de la moștenitori la insistențele lui Asachi, ajung în bibliotecile românești. Este publicată mai întîi versiunea A, în revista lui Teodor Codrescu, „Buciumul român”, care apărea la Iași (într-un număr din 1875 apăreau *Prologul* și *Epistolia închinătoare*, iar într-un număr, din 1877, textul propriu-zis și notele). Versiunea B a văzut tiparul abia în 1925, sub îngrijirea lui Gh. Cardaș. Între scrierea și publicarea primei versiuni trec, așadar, 75, respectiv 77 de ani, iar între redactarea și tipărirea versiunii B, cea mai valoroasă artistic, 113 ani. Nu e inutil să ne întrebăm și în acest caz ce s-a întîmplat între anii 1800 și 1877 în literatura română. Este o epocă extrem de importantă din literatura română a secolului al XIX-lea, în care se construiește literatura noastră. Ea ar fi stimulat, e de presupus, gustul pentru baroc, de pildă.

Pentru a înțelege mai bine semnificația acestor absențe e suficient să ne imaginăm că opera lui Eminescu (Caragiale, Creangă) ar fi fost scrisă la

data consemnată de istoriile literare dar ar fi fost pusă în circulație doar după un secol. Scrierile lui Eminescu, Caragiale sau Creangă ar fi apărut după 1920 sau chiar după 1950... Chiar dacă recunoașterea valorii lor ar fi fost promptă și la cotele de astăzi, dinamica literaturii române ar fi fost, neîndoielnic, cu totul alta.

Perioada „absențelor” nu pare însă a le fi dat prea multă bătaie de cap criticilor noștri. Ei nu acordă prea mare importanță apariției cu întârziere a acestor opere, încadrării lor în ansamblu. În această situație nu se află doar criticii structuraliști, textualiști ș.a.m.d. Nici impresioniștii gen G. Călinescu nu sînt preocupați în mod special de această dimensiune. Aceștia clamează valoarea sau lipsa de valoare a operei, lăsînd într-un plan secund sau eliminînd cu totul alte caracteristici ale operei. Autorul *Principiilor de estetică* nu și-a negat niciodată metoda impresionistă, justificînd-o teoretic. Criticul impresionist judecă scrierile literare în afara contextului, relevînd doar semnificația lor axiologică. Plasarea pe scala întregii literaturi nu joacă un rol în această evaluare. Dar contradicțiile nu se opresc aici. G. Călinescu arată, în același timp, fără să marcheze în vreun fel contradicția, o atracție specială pentru istoria literară – pe care o vede însă ca pe o continuitate liniară. Dimensiunea istorică poate să apară, în acest fel, ca o... dezvoltare epică. Cea mai apreciată istorie a literaturii române este, astfel, structurată după criterii variate – dar nu după condiția complexă a istoriei. Ideea „creșterii” literare constante nu este explicită, dar ea traversează scrierile istorice ale autorului *Istoriei literaturii române*... Din punctul de vedere al metodei, Călinescu împacă tendințe incompatibile în formula „istoria literaturii este istorie de valori”. E vorba de valori ale prezentului, absolutizate. În aceste condiții partea de istorie vizează doar organizarea diacronică a tabloului sincron al acestora. Între critic și istoric literar, susține Călinescu, nu există diferențe esențiale, exercițiul lor e similar – degajarea reliefului axiologic. Din această perspectivă tehnologia realizării unei istorii literare nu ridică probleme: se efectuează operațiile de evaluare a fiecărui scriitor în parte, a fiecărei opere în parte – cîntărire în sine, izolat, ruptă de mersul istoriei, apoi operele și autorii sînt ordonați cronologic. Rolul istoriei e în acest fel redus. Istoria nu se pronunță în privința continuităților, întreruperilor, în privința liniilor de evoluție abandonate, în legătură cu cele împrumutate în viteză, din mers; nu consemnează presiunile și eliberările, influențele fructificate sau ratate ș. a. m. d. În privința dimensiunii istorice a literaturii române, Călinescu are o concepție eficientă din punctul de vedere al scopurilor urmărite, dar radical simplificată. Ideea sa, mărturisită explicit în corespondență, e aceea de a demonstra că literatura română stă alături de marile literaturi europene întrucît a trecut prin toate etapele importante

parcurs de acestea, iar firul ei nu a cunoscut întreruperi importante. În acest scop pune în evidență – sau, atunci când materialul îl ajută prea puțin, inventează – continuități, înrudiri, linii de creștere care pleacă de la cronicari și se prelungesc, ca autostrăzile din Europa civilizată, pînă la destinație, mai exact pînă în zilele redactării istoriei sale: realitate selectivă și bilanțieră, care nu mai poate fi recunoscută din perspectivele postfoucaultiene asupra istoriei culturii.

Consecința unei asemenea atitudini este obturarea, de către critică, a unor particularități ale istoriei noastre literare. Pentru că, esențială în privința istoriei reale a literaturii române rămîne faptul că între 1705 și 1883, timp de 178 de ani, *Istoria ieroglifică* nu a existat pentru literele românești! Avem o capodoperă – dar ea este o capodoperă prin judecățile urmașilor – urmași aflați la o distanță de mai bine de un secol. Cum ar fi judecat contemporanii, din punct de vedere literar, scrierea lui Dimitrie Cantemir? Care ar fi fost urmările acestor judecăți asupra unui spațiu literar mult prea difuz la acea dată? Putem presupune că rezonanțele *Istoriei ieroglifice* ar fi adăugat ceva consistenței unui mediu literar rarefiat. Capodopera lui Dimitrie Cantemir nu i-a înrîurit în nici un fel pe contemporani și, mai ales, pe urmașii din generațiile următoare... În tot timpul în care scrierea a dormit între hîrțile rămase de la Cantemir literatura română s-a format efectiv, ca și cum *Istoria*... n-ar fi fost scrisă vreodată. Este tocmai perioada în care fac primii pași în construirea literaturii române – sub alte influențe – preromantismul și romantismul francez, în locul barocului impresionant al *Istoriei ieroglifice*, alimentat de o efervescentă erudiție, orientală și occidentală. E suficient să punem alături de Costache Conachi și de Văcărești romanul lui Cantemir pentru a înțelege ce a însemnat lipsa acestuia! Astăzi însă în istoriile literare opera lui Cantemir e menționată în strictă cronologie, ca precedîndu-i pe acești poeți. (Nu lipșiți, fără îndoială, de merite, dar cu altele decît cele ale lui Cantemir.)

La fel se petrec lucrurile în cazul *Tiganiadei*. Între redactarea și publicarea primei versiuni se numără 75, respectiv 77 de ani, iar între redactarea și publicarea versiunii B, cea mai valoroasă artistic, 113 ani.

Încă o absență de un secol din literatura noastră care nu numără foarte multe secole! Pentru a-i înțelege consecințele ar fi suficient să urmărim ce s-a întîmplat în această literatură între 1800 și 1875, respectiv 1812 și 1925... Scrisul artistic în românește a evoluat, literatura română construindu-se în absența unui centru de iradiere de valoarea epopeii eroi-comico-satirice a lui Ion Budai-Deleanu. Absența operelor amintite a condus, e de presupus, la o altă literatură. Să observăm că este vorba de două opere de factură barocă, direcție prea puțin explorată de cultura română la începuturile ei.

Pentru a realiza cu mai multă concretețe ceea ce înseamnă o asemenea neparticipare, aceste decalaje temporare e suficient să facem un exercițiu de imaginație cât se poate de simplu. Să ne închipuim că scrierile lui Eminescu, sau ale lui Caragiale, sau ale lui Creangă ș. a. m. d. ar fi fost redactate la timpul lor, dar nu ar fi fost scoase la lumină decât pe la 1950 sau mai târziu... Cum ar fi evoluat literatura în tot acest timp, în lipsa scrierilor clasice, a căror prezență e parte integrantă a structurii culturale a fiecărui român? O operă importantă nu se definește doar prin literă, doar prin text, ci și prin legăturile sale cu alte opere – contemporane, mai vechi și, implicit, cu cele viitoare. Operele fiecărei epoci se determină reciproc – cu cât o operă este mai importantă, cu atât ea exercită o influență mai puternică asupra autorilor contemporani. Or, pentru *Istoria ieroglifică* și *Țiganiada* această țesătură specifică oricărei scrieri literare nu a existat. Diferența dintre scrierile inserate firesc într-o literatură, imbricate în momentul lor cronologic, care le creează o traiectorie și o descendență în spațiul literar – și o operă care apare intempestiv, după decenii sau secole într-un spațiu cultural în care nu s-a manifestat până atunci este imensă.

CONSTANTIN PRICOP

DUMITRU DABA

FILOZOFUL ȘI VIAȚA ROMÂNEASCĂ

„La un moment dat, Eliade și Cioran l-au întrebat pe tata dacă nu are de gând măcar acum, la senectute, să rămână în Occident. Nu va rămâne, le-a răspuns, căci are o operă de terminat în România și trebuie să profite de acești ultimi ani de viață... Simțea că poate să scrie doar în limba română și doar în țara lui natală, pe care o iubea cu adevărat”

Alexandra NOICA-WILSON
(*Treziți-vă, suntem liberi!*)

La sugestia colegilor săi germani (precum odinioară un Cantemir), iar apoi sub imboldul propriu, Constantin Noica s-a aplecat în anii '40 – prin conferințe publice sau rostite la radio ori prin articole publicate în presa vremii – asupra stării culturii române (inclusiv a filozofiei), aflată la un ceas de mare răscruce¹.

Încercând o evaluare a situației „la zi”, C.Noica spunea și următoarele: „Noi știm că suntem ceea ce se numește «o cultură minoră». Mai știm că aceasta nu înseamnă neapărat inferioritate calitativă. Cultura noastră populară, deși minoră, are realizări calitativ comparabile cu cele ale culturilor mari. Și știm că avem în această cultură populară o continuitate pe care nu o au cele mari... Dar tocmai acest lucru ne nemulțumește azi: că am fost și suntem – prin ce avem mai bun în noi – săteni. Noi nu mai vrem să fim eternii săteni ai istoriei. Nu ne mai mulțumește România eternă; vrem o Românie actuală. Și atunci tensiunea interioară a culturii românești devine: să te pierzi în creație anonimă, care nu dă o cultură majoră? sau să râvnești către creație personală care e în umbra culturilor mari din afară?”.

Răspunsul (parțial, totuși) îl dăduseră sistemele filozofice românești deja elaborate. Căci, deși creații personale, ele păstrasera, mai evident sau implicit, trăsăturile esențiale ale „minorei” culturi populare: „Întreaga

noastră filozofie cultă este în consonanță cu țăranescul. Nu în prelungire directă, firește, dar în consonanță. Ce ni se pare caracteristic în această orientare? Continuitatea dulce dintre fire și spirit, prelungirea firii în spirit. Sensibilitatea filozofică pe care se susține această viziune e una de armonie, de acord fundamental. Undeva în adâncuri lumina și întunericul se întâlnesc. Iar lumina crește din adâncuri, conștiința și cugetul se desprind din întunecimi – fără ruptură. De la străfulgerările filozofice ale lui Hasdeu, așa gândește filozofia noastră cultă; de la Hasdeu, peste Conta, Xenopol, Pârvan și Motru, până la Blaga”.

Cu alte cuvinte, filozofia veacului din urmă aducea la lumină (conștient sau nu) *cumințenia*, „umilința” noastră bună în fața Lumii și a Creatorului ei, moștenită din vechime, dintr-o neuitată istorie bimilenară: „Căci raționalitatea nu ne-a tulburat niciodată în chip deosebit. Nu întâlnești nici o tendință, pe linia aceasta a fondului nostru popular, de a înălța omul, în sensul bun și prost; de a-l face cuget înțelegător în fața firii și până la urmă minte îngâmfată. Noi nici nu stăpânim lumea și nici n-o schimbăm. Dumnezeu o face, sau se face ea însăși. Stăpânirea științifică a naturii, în sensul apusean, e o ciudățenie și un act de trufie². De unde simțul acesta de proprietate? «Lumea asta nu-i a mea, cealaltă nici așa». Cine poate mai mult să încerce. Românul nici nu-și mai pierde vremea să încerce. În fața marilor întrebări am spus și spunem încă adesea: «o fi». S-ar putea face o întreagă filozofie a lui «o fi», ca o concepție românească despre lume...”.

Înțelegem că, deși derivată dintr-o calitate fundamentală, specifică, renunțarea noastră instinctivă devine un handicap, o frână evidentă în calea spiritului filozofic autentic. Deoarece acesta este chemat nu (doar) pentru a decela contradicțiile, „rătăcirile” cunoașterii umane, ci, în primul rând, pentru a o *determina* pe aceasta să re-entre în ordinea rațională a Firii: „Într-un cuvânt: *sensibilitatea din care s-a născut filozofia e a unei rupturi*, nu a unei continuități. Spiritul nu se pierde în lume și n-o prelungește pur și simplu. Trebuie o consecvență, o ducere până la limită, un act de rebeliune pentru a obține filozofia. «O fi» nu se răzvrătește. De aceea, practic, orice filozofie e un exces. Grecii nu s-au sfiit să meargă până la capăt, până la exces³. Idealismul german a făcut la fel. Iar acestea sunt cele două mari filozofii ale istoriei. Cine gândește lumea o gândește chiar împotriva ei; chiar dacă ea nu-i dă dreptate (pentru moment – n.n.). Dar, în viziunea românească descrisă mai sus, omul nu gândește lumea, ci lumea gândește în om. Omul nu e *subiect*⁴, ci parte...”.

*

Aceste gânduri de evaluare și, implicit, de îndreptare a cugetului filozofic românesc, merită să fie re-aduse în atenția și preocuparea noilor generații, pentru ca după ultima (și nefasta, deformatoare) jumătate a secolului XX, ele să reia – din nou, dar cu o altă viziune și cutezanță – mai

vechiul gând al „coborârii” noastre (din *eternitate*) în istorie. Căci handicapul de odinioară, acela de a proveni (spiritual vorbind) din lumea noastră tradițională, devine astăzi – și numai aparent paradoxal – premisă posibilă (dacă nu necesară) a noilor sinteze din Cultura planetară. Ne-o spun purtătorii marilor noastre reușite din modernitate, „ieșiți” deja în Istoria lumii: „Personalitățile culturii noastre în veacul XX? Brâncuși, Blaga, Mircea Eliade. Ceilalți sunt celebriți în parohia noastră, dar aceștia trei s-au înscris în marea cultură a lumii” – spune C.Noica⁵.

Poate că cel mai impresionant simbol al acestor virtualități este marele Brâncuși. Căci el a „vorbit” Lumii – prin limbajul inefabil dar și universal al Artei – cu bunăcuviință dar și cu hotărâre demnă, având credința vie și mândria nemăsurată că exprimă gândurile și simțirea unei „făpturi” minunate; care, deși vine din depărtări de timp istoric, și-a păstrat nealterată *frageda fire* (cum o numea Cantemir), deschiderea echilibrată și senină, „sănătoasă”, către modernitate și global: „Eu nu sunt – îi spunea Brâncuși lui Titulescu, la Paris (1928) – nici sur-realist, nici cubist, nici baroc, nici altceva de soiul ăsta. Eu, cu noul meu, vin din ceva foarte vechi... Eu am fost întâi de toate țăran. Țăran am rămas și azi...”⁶.

Ce i-a adus, în fapt, această „stare etnică”⁷ lui Constantin Brâncuși? În primul rând viziunea globală, „integratoare” asupra lumii, exprimată atât de frumos (și, totodată, adecvat) de Lucian Blaga: „Omul satului (...) trăiește în întregul unei lumi – pentru acest întreg; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totalul și într-un neîntrecut schimb de taine și revelații cu acesta”⁸.

Într-adevăr, această viziune specifică nu poate fi dobândită (ca „fiu al Naturii”) decât printr-o îndelungată *statornicie*, printr-un „sedentarism” atât de vechi încât, după o infinită frecventare a multiformului (și de aceea, impresionabilului) detaliu, *același* „de când lumea”, să treci în mod firesc și dincolo de parte, să poți să te „înălți” (prin detașare, prin contemplare) până acolo încât să vezi *întregul*⁹.

Data fiind identitatea acestei viziuni asupra Universului cu cea a anticilor (ce îl vedeau – și ei – ca pe un *kosmos*, ca un întreg armonios), Brâncuși s-a „întors” înspre aceștia în mod firesc, spontan¹⁰, dar de la înălțimea uriașă – a *vremii noastre* – la care ajunsese, văzând mult mai departe, către originile artei, pe care înșiși grecii le uitaseră: „Trebuie să încerci neconținut să urci foarte sus, dacă vrei să vezi foarte departe...”¹¹. Pentru a se (re)întoarce apoi printre contemporanii analiticului secol XX, deconcertându-i cu titanica-i sinteză: „Dacă plăsmuirile clasice sunt închise, opera sa se deschide spațiului universal, se lasă străbătută de el... Trebuie să descifrezi aici semnul unei grandioase deschideri cosmice, al unui contact universal, propriu tuturor epocilor mari. Astfel, Brâncuși a

recucerit pentru epoca noastră un paradis pierdut și a creat o operă al cărei limbaj este deopotrivă nou și străvechi...”¹².

La rândul său, Lucian Blaga și-a exemplificat propriu-i crez artistic chiar prin arta nouă a lui Brâncuși: „Poezia care-mi convine mie, deși e ultramodernă, o cred însă în anumite privințe mai tradiționalistă decât obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism. Îți voi lua un exemplu din artele plastice: Brâncuși. Acest artist reia o tradiție cu mult mai veche decât așa-zisa sculptură tradiționalistă, înnodând firul cu fondul nostru primitiv. Pentru această artă sunt și eu, trecând peste, dacă vrei, trecutul apropiat și făcând legătura cu elementele mai primare¹³ ale fondului nostru sufletesc”¹⁴.

Și Mircea Eliade subliniașe evidența determinării universalului prin particular, prin adâncă spiritualitate locală: „De la folclor la Eminescu și Lucian Blaga, de la arta populară (cu rădăcinile în preistorie) la Brâncuși și G.Enescu (...), succesiunea «românească» este neîntreruptă. O sincopă definitivă n-a existat niciodată. Literatura și plastica noastră «cultă» au căutat mereu prezența artei populare, rădăcinile sale spirituale. Și în acest caz a izbutit să fie și artă universală, și artă specific românească”¹⁵. În sfârșit, pornind de la acest „vechi fond țărănesc de unde cultura românească își trage ceea ce are mai bun în ea însăși”, Mircea Eliade spunea și următoarele: „Existența elementelor comune în culturile popoarelor indiene, mediteraneene și balcanice îmi dovedeau că aici, la noi, există acest *sentiment instinctiv de universalitate* (s.n.), care, departe de a fi conceput într-un mod abstract, era din contră fructul unei lungi istorii comune, aceea a civilizațiilor țărănești. Nouă, europenilor din Est, ne era hărăzit să servim ca punte între Occident și Asia”¹⁶.

Apare ca evident faptul că tocmai acest sentiment de universalitate i-a permis marelui savant să producă „noua Legendă a secolelor” (cum a numit-o Georges Dumézil) care este Istoria–punte universală a credințelor și ideilor religioase; creație comparată (și ea) cu impresionanta operă brâncușiană: „Despre viziunea lui Eliade s-a spus, ca despre sculptura lui Brâncuși, că este «o filozofie de dinaintea filozofilor»...”¹⁷.

*

Cum s-a înscris Constantin Noica în această linie a „nostalgiei originilor”¹⁸? Aplecându-se și el (dar nu doar „instinctiv”, spontan, ci – mai ales – conștient, rațional) asupra *sentimentului românesc al ființei*. De ce al *ființei*? Pentru că Filozoful recunoscuse (de mult) în Ființă unul dintre polii fundamentali ai marilor sisteme filozofice ale lumii: „Nu există – spunea C.Noica încă în anii '40 – decât două filozofii mari: filozofia greacă și filozofia idealismului german; filozofia ființei și filozofia spiritului. Iar ce e interesant e că amândouă s-au născut în

marginea *devenirii*. Refuzând devenirea, filozofia greacă a găsit ființa. Integrând-o, cea germană a găsit spiritul. Poate că *prima și ultima problemă a filozofiei e: curgerea, pierderea, viața* (s.n.)”¹⁹.

De ce sentimentul *românesc* al Ființei? Pentru că el se plămădisese în sânul firesc al Maicii Firi, „mutând” în mod vizibil accentul de pe ființa artificială a anticilor, împietrită într-un gând „încremenit”, înspre *ritmul vieții mișcătoare*²⁰, al universalei și atotputernice *devenirii*: „Când mergi prin natură, să spunem parafrazând pe Heidegger, mergi prin cuvântul natură. Dar n-ar putea fi și invers? Când mergi prin cuvântul fire, nu mai mergi prin natura pustii; te pregătești să mergi prin fire cu adevărat”²¹; „S-ar putea spune că substantivul verbal «fire» este rezumatul tuturor situațiilor reale pe care le evocă substantivele verbale în limba noastră. Fără *mișcare, trecere, naștere și pieire, palpăire și stingere, facere, prefacere, împlinire* (s.n.), nu poți înțelege termenul fire. În orice caz, el nu e un termen artificial, nici vreunul întâmplător al limbii noastre (care să poată fi înlocuit de un neologism, ca «natură» de pildă). El vine la capătul unei *vaste experiențe în concret* (s.n.), consemnată în nenumărate substantive verbale, fără de care nu-i înțelegi nici formația, nici expresivitatea, nici conținutul de gândire... Natura este și viața și cimitirul realului. *Firea* este tinerețea lui fără de bătrânețe și viața fără de moarte...”²².

Nu este greu de sesizat aici filonul adânc inspirator pentru demersul filozofic noician, demers aflat în evidentă (și declarată) consonanță cu cel al idealismului clasic. Și Hegel respingea odinioară scepticismul cognitiv „modern”, ce nesocotea lumea reală ca atare în comparație cu „ideile” proprii despre ea (ajungându-se chiar la „ruptura între lumea bulgărului și lumea ideii”, cum avea să spună, atât de expresiv, Eminescu): „Prin urmare, acest scepticism modern lasă neatinsă realitatea lucrurilor exterioare, și afirmă numai că din această realitate nu se poate trage nici o concluzie cât privește gândul. Dar aceasta nu este nici măcar o filozofie pentru țărani, fiindcă *țăraniii știu că toate lucrurile pământești sunt pieritoare, că deci ființa acestora prețuiește tot atât cât și neființa lor* (s.n.)...”²³.

La rândul său, și Constantin Noica a situat devenirea și dialecticitatea acesteia în centrul gândului (său) filozofic: „Problema filozofiei este, în ultimă instanță, ființa; dar felul cum s-a pus tema ființei a riscat să fie sfârșitul filozofiei. Atâta vreme cât ființa este *opusă* devenirii, gândirea rămâne în impas. Dacă totuși filozofia trecută nu păstrează un simplu caracter muzeal, este, într-o largă măsură, pentru că nu a opus întotdeauna ființei devenirea; iar Platon și Hegel reapar în calea oricărei conștiințe filozofice tocmai pentru că, deliberat ori nu, au dat prin dialectica lor expresie devenirii întru ființă.

Devenirea *slujește* ființa, nu i se opune – aceasta spune cartea de față. Se obține astfel un termen ontologic nou, în afară de ființă și devenire: cel de devenire *întru* ființă. Cu acești trei termeni, procesul dialectic se naște ca și de la sine... A filozofa înseamnă a gândi și vorbi despre devenire... *Vom spune că devenirea reprezintă marea promisiune ontologică a lumii...*²⁴.

În contextul celor precedente, ne apare ca extrem de grăitor și faptul că pentru a-și exemplifica propriul concept filozofic, C.Noica a apelat (asemenea lui Blaga, odinioară) tot la măiastra operă brâncușiană (ce reușise – și ea – să redea înfinirea fără de sfârșit a Lumii *prin* static și finit): „Pentru fiul de țăran de la Hobița, sculptura nu mai este arta ființei, ci a unei strănii deveniri, pe care noi o identificăm drept *devenire întru ființă*. Așa cum, potrivit cu sentimentul românesc al ființei, aceasta din urmă se clatină, artistul face ca Nemișcarea să se clatine. Gândirea a simțit și ea nevoia să îndeplinească devenirea cu ființa (*în conceptul rațional, n.n.*). Într-un sens, încă de la Platon se pune problema unei împăcări între Parmenide, preotul ființei, și Heraclit, profetul devenirii; dar împăcarea se făcea greu, cu renunțări și concesii de ambele părți... Dar devenirea întru ființă vine să spună simplu că Heraclit, luat simbolic măcar, *este* cu adevărat una cu Parmenide, luat și el simbolic – chiar dacă istoricește cei doi au fost opuși; iar Brâncuși nu o mai spune, ci o pune sub ochii noștri, în sculptură...”²⁵.

Această adâncă și asumată determinare locală a gândului și operei noiciene nu era (cum le părea unor foști discipoli, animați doar de *universalism* cultural) un „pașoptism anacronic”, o „orbire” desuetă care pe ei i-a impurificat. Ca mare filozof, C.Noica *știa* ceea ce tinerii grăbiți din preajma sa nu apucaseră încă să afle. Și anume, că el nu-și va putea obține Ideea proprie, conceptul rațional (prin definiție un *universal*), decât pornind de „jos”, de la ființa vieții însăși, de la particular; și doar *apoi* să urce – via esențial – la cu adevărat universal.

Și asta, din motivul simplu că vorbind *numai* despre universal, cunoașterea poate obține doar concepte sterpe, pur verbale (ce pot fi „inspirate”, e adevărat, dar sunt și „protejate” de absența oricărei posibilități de a le testa gradul de adevăr conținut): „Dacă conceptul, așa cum s-a făcut aici, este desemnat ca fiind adevărul ființei și al esenței, trebuie să ne așteptăm la întrebarea de ce nu s-a început cu el. La aceasta se poate răspunde că, acolo unde este vorba de cunoaștere prin gândire, *nu se poate începe cu adevărul* (s.n.), deoarece adevărul, luat ca, constituind începutul, ar avea la bază o simplă aserțiune... În acest fel *s-ar începe cu conceptul doar în ce privește numele* (s.n.), nu cu faptul însuși”²⁶.

Cu alte cuvinte, așa cum accesul la esența oricărui lucru este condiționat de considerarea „istorică” a acestuia (ca lucru *întemeiat*²⁷), tot

astfel și conceptul însuși (ca „obiect” al Rațiunii) *trebuie* relevat în devenirea lui firească din idiomatic, din (încă) național: „Cum credeți – îi întreba odinioară Filozoful pe tinerii și grăbiții săi judecători – că se poate obține universalul direct din universal, așa cum lăsați să se înțeleagă că îl obțin acești *homines planetarii*?... Eu stau pe «poziția veche», a obținerii universalului prin idiomatic, prin național. Mă raportează la universal prin «întru», nu prin «în». *A atinge universalul de pe pozițiile idiomaticului este însuși principiul spiritului* (s.n.). Însă secolul XX, fără să-l anuleze, a adus acestui principiu un corectiv: a adus cu sine nevoia de universalitate la propriu; o universalitate prin generic, nu prin specific. Secolul XX poartă cu sine versiunea universalului generic: «proletari din toate țările, uniți-vă»; dar și capitaliști, esperantiști, intelectuali – uniți-vă. E un secol al internaționalelor secolul acesta...”²⁸.

Cât privește faptul că C.Noica *simțea* că poate să scrie doar în limba română (și doar în țara sa natală), nici el nu este un „paradox”, o dovadă de „naționalism” îngust și, cu atât mai puțin, de un „complex de inferioritate” sau de „orgolii nemăsurate, de năzuințe și de utopii”; el este un lucru natural, cât se poate de firesc, cerut expres de înseși complexitatea și subtilitatea gândirii nuanțate, autentic-filozofică. Nu au „simțit” la fel toți marii filozofi ai Lumii? De ce se străduiesc de atâta vreme limbile planetei să găsească în zestrea lor lingvistică echivalentele cele mai fidele ale cuvântului grecesc sau ale celui german? Și cum ar fi putut gândul unui Heidegger să „re-inventeze” o limbă ca engleza? De ce în cazul nostru ar fi altfel?

Încă Dimitrie Cantemir spusese: „Din limbi străine să înveți filozofia, ca în limba țării tale să filozofezi...”. Nu altceva îi îndemna „maghistrul” Eftimie Murgu pe elevii săi de la Academia Mihăileană²⁹, aducând argumente general valabile (și astăzi), *oricare ar fi limba dintâi*, cea „mumească”: „Limba cu care ne-am pomenit și ale cărei cuvinte mai dintâi s-au tipărit în sufletul nostru, ne este ca și *firească* și aceasta este pricina pentru care ne vine mai la îndemână a cugeta și a ne împărtăși cugetările noastre în limba nașterii sau cea mumească, decât în orice străină limbă, pentru că cugetând în limba noastră ca și de la sine ni se zugrăvesc dinaintea minții toate înfățișările cele legate cu termenii acestei limbi... Limbi străine așisderea *numai prin mijlocirea ei suntem în stare de a le învăța* (s.n.), căci termenii limbilor străine niciodată și nicicum ar fi în stare ca să deștepte vreo înfățișare în sufletul nostru dacă nu s-ar cumpăni acei termeni cu termenii limbii noastre...”³⁰.

Prin urmare, nu este vorba de nostalgii „protocroniste”, ci de o reală determinare *obiectivă* a personalității umane (indiferent de „naționalul” ei).

Iar acest avantaj este cu atât mai pronunțat cu cât limba proprie este mai bogată în „amintiri” presimțite, cu cât cuvintele sale au o „biografie” mai adâncă: „O întrebare veche: ce șanse are filozofia care utilizează o limbă de circulație restrânsă să ajungă o filozofie universală? De circulație universală nu știu dacă poate fi vorba, dar de bună filozofare – da! De pildă limba cu cea mai mare circulație azi este engleza. Limba engleză n-are cuvinte, are numai sintagme, nu are adâncime... În termenii ființei, la noi, totul e mult mai bogat. În timp ce Hamlet poate spune numai *a fi sau a nu fi*, noi avem și pe *va fi fiind*, *a fost să fie*, *n-a fost să fie*, *va fi să fie*... Limba românească nu îngăduie, poate, accesul la marea cultură, dar la marea filozofie – da!”³¹.

În prelungirea vorbei lui Eminescu: „Nu noi suntem stăpânii limbii, ci limba e stăpâna noastră”, C.Noica știa la rândul său că „limba este întotdeauna mai înțeleaptă decât noi”. Și tocmai de aceea Filozoful s-a pus în slujba ei cu atâta abnegație și dăruire, „re-descoperind-o” pentru noi și pentru generațiile viitoare (precum făcuse odinioară și Eminescu): „Ce sunt cărțile omenirii dacă nu conștiința noastră mai bună? Ce este Eminescu dacă nu conștiința mai bună a românilor? Și ce altceva îmi pot dori dacă nu să devin conștiința mai bună a celor care-mi urmează, a departelui meu în timp?”³²...

*

Până la moartea sa, Constantin Noica a fost considerat o mare personalitate, un simbol al înaltei culturi și al gândirii libere, un adevărat prototip al Filozofului. Ce e drept, unii nefilozofi (care credeau că simpla idee este tot una cu conceptul filozofic, iar a filozofa este același lucru cu a judeca sau chiar a... gândi), au încercat – mai cu seamă după apariția controversatului *Jurnal* pălănișan – să îl încadreze pe Filozof și altor categorii ale omenescului, precum: cârtitor îndârjit și dătător în petic, târgoveț trufaș, iezuit bătrânicos și clerical, bătrânel grotesc și biet tataie, lipsit de „cel mai mic simț de discernământ” etc.etc.

După 1990, când gândirea și – mai ales – vorbirea au devenit libere de orice constrângeri (inclusiv de cele ale modestiei și bunului-simț), cetățeanului cu acest nume i s-a intentat practic un al doilea proces (după cel de tristă amintire din anii ‘50). Acuzele aduse acum nu mai erau însă doar „literare”, ele vizând când „legionarismul” din tinerețe, când „colaboraționismul” post-carceral cu autoritățile naționalist-comuniste (prin statutul său de „guru” ceaușist). Dacă putem înțelege (nu și accepta) asemenea reacții totuși... omenеști, născute din frustrări întemeiate sau, mai ales, din orgolii rănite și resentimentare, mai greu se pot înțelege cele petrecute acolo unde ne așteptam cel mai puțin: în câmpul eminent al științei³³, iar uneori chiar și în cel al filozofiei însăși (mai exact, în imediata apropiere a umbrei Filozofului).

Credem că cea mai fidelă expresie a situației actuale în raport cu filozoful Constantin Noica și cu opera sa, este cea formulată de el însuși față de ilustrul său predecesor – gânditorul Mihai Eminescu³⁴. Pur și simplu, schimbând (doar) numele celor doi, ne regăsim în plină și confuză actualitate: „Îl sărbătorim pe Eminescu în fiecare an (...), dar continuăm să rămânem descoperiți față de el. Cu oricâte reușite în cercetarea critică și istorică asupra-i, continuăm să fim vinovați în două privințe, în ce-l privește: *întâi nu-l cunoaștem încă în întregime, apoi nu-l facem cunoscut altora (...), așa cum a fost* (s.n.). Pe Eminescu nu-l cunosc în întregime nici specialiștii... Dar poetul n-a fost doar poet (nici Filozoful doar filozof, n.n.), sau n-ar fi fost inegalabilul nostru poet fără a fi învățat despre limba sa și limbi, cultura sa și culturi necrezut de mult...”.

Că nu-l facem cunoscut altora (preocupați fiind de promovarea în lume doar a propriilor producții), ne-a amintit și un distins cercetător, la împlinirea a două decenii de la dispariția Filozofului: „Noica, în ciuda celor două interpretări la *Fenomenologia spiritului* și a unei filozofii ce s-a reclamat deschis de la Hegel, nu este cunoscut și în consecință pomenit în niciun studiu de specialitate occidental. Încercător în spirala devenirii istorice, Noica își așteaptă încă «adeverirea»...”³⁵.

Cât privește faptul că pe filozoful C.Noica nu-l cunosc în întregime nici specialiștii, lucrurile sunt mai nuanțate. Căci astăzi nici nu se mai poate vorbi, probabil, despre specialiști *în filozofie* (ultimul fiind *deplinul* nostru Filozof, ce dialoga „de la egal la egal” cu toți cei mari din Filozofia lumii), ci doar în una dintre numeroasele ei orientări (mai mult sau mai puțin divergente³⁶): „La sfârșitul mileniului, filozofia occidentală se înfățișează fragmentată la un nivel fără precedent. Filozofia analitică nu mai domină Europa de vest și lumea anglofonă. Fenomenologia și hermeneutica nu mai domină Europa continentală. Comunitatea filozofică a devenit atât de dezbinată încât nici o orientare nu mai joacă rolul principal”³⁷.

Or, apare ca evident faptul că în acest context contradictoriu, dominat de fragmentar și de subiectiv, este greu să poți surprinde și, apoi, să redai adecvat gândul unui autentic și modernizat *idealist clasic* („coborât” neverosimil într-un secol analitic, deconstructivist). Și apoi, gândul filozofic noician nu este unul adunat compact, „închis” (doar) între copertele volumelor de ontologie sau de logică semnate Constantin Noica; asemenea unei luminoase, acesta se distribuie *continuu* („fără să se împartă”), purtat fiind de *toate* rostirile autorului (fie ele scrise sau orale, solemne sau ocazionale, particulare). Căci el nu doar „știa” Filozofia, ci *o trăia* și re-trăia mereu³⁸.

Pe lângă aceste dificultăți „obiective” (totuși), mai există una care, deși de natură pur subiectivă, este (poate) cel mai greu de depășit: imensa noastră prejudecată ideologică și reținerea exegetică față de Hegel și de

hegelianismul noician. Privindu-l pe Hegel (doar) ca „ideolog al marxism-leninismului”, ca oponent sau chiar „dușman” al societății deschise, autor (doar) de sofisme insipide, scrise „în cel mai asfixiant jargon posibil”, nu vom ști niciodată³⁹ de ce Constantin Noica mărturisise că nu este față de Hegel „decât un fel de apostol Pavel, care merge cu toiagul în mână și propovăduiește ideea altuia”; de ce îi considera pe Platon și Hegel „marii filozofi pur și simplu” (prin comparație cu Aristotel și Kant – „marii profesori ai filozofiei”); de ce considera că *Fenomenologia spiritului* (pentru „propovăduirea” căreia plătise cu propia-i libertate fizică) reprezintă, după el, „una din puținele cărți de filozofie recentă ce se vor mai citi în anul 3000”; de ce lansa el, în deschiderea „povestirilor” după această carte, gravul avertisment: „O asemenea carte nu poate fi ignorată nepedepsit... E un teribil risc să ignori cartea aceasta”; în sfârșit, de ce le replica tranșant, celor care afirmau că „nici cu Hegel nu au ce face”: „Spun unii că înțeleg greu pe Hegel; dar fie n-a fost lotul lor să-l cerceteze, fie cei în lotul cărora a căzut s-o facă nu le-au vorbit limpede...”.

Dacă aceste piedici în calea cunoașterii și valorizării depline a gândului noician („așa cum a fost”) pot fi surmontabile pentru confrății filozofi, rămâne însă un ultim obstacol, cel mai dificil și pentru ei – cu siguranță – de netrecut. Căci, dincolo de contribuția originală la îmbogățirea discursului (pur) teoretic al filozofiei (inclusiv prin rafinarea limbajului acesteia), Constantin Noica a fost și rămâne (și) purtătorul insolit al cutezătorului (și totuși, firescului) ideal „practic” al Marii filozofii dintotdeauna; acela de a da „înțeles” rațional *întregii cunoașteri* a lumii (deci, în primul rând cunoștințelor științei): „Ea (filozofia – n.n.) nu o poate «întregi» pe cea dintâi (știința – n.n.); dar o poate *regândi*, ceea ce este altceva... Tocmai filozofiei îi revine să caute înțeles și măsură. Căci dacă s-a deosebit atât de mult orientarea filozofică de cea științifică în sens obișnuit, nu a fost spre a scuti filozofia de răspunderi față de cultura omului, mai ales față de cultura științifică a omului de astăzi; a fost spre a arăta că numai ea are răspunderi față de știință, pe care *trebuie s-o cunoască și înțeleagă* (s.n.), din perspectiva *ei* filozofică; în timp ce știința se poate lipsi de orice, cum s-a lipsit și de zei – dar și de om (ca spirit raționalizant, n.n.)”⁴⁰.

Nefiind om de știință (propriu-zis), Constantin Noica era uimitor de bine informat asupra stării actuale din științele moderne (preocupat fiind, mai ales, de corectarea ei): în ciuda impresionantelor rezultate „exacte” obținute de acestea în ultimul secol, ele se confruntă cu grave dileme și paradoxuri logice, cu un stânjenitor impas în atingerea fundamentelor (ce continuă – deci – să fie încă „neadevărate”⁴¹).

Din această preocupare s-a născut generosul său îndemn de a cuteza să imaginăm noi sugestii și soluții de inspirație filozofică pentru a depăși

acest prea vechi impas (deja clasicizat): „Dar nu e evident acum că nu e destul să *cunoști* lumea – că trebuie să o și înțelegi? Iar dacă filozofia aduce ceva de dincolo de știință, este o lume a *înțelegerii*, față de extraordinara prelucrare de simple cunoștințe a științei... În domeniul acesta, esențialul este să nu fii contrazis de experiență. Dacă poți da construcții care să țină, dacă poți, indiferent de felul cum numești lucrurile, să dai înțelesuri, atunci ai toată îndreptățirea să construiești o viziune filozofică, pe care lumea de astăzi este departe de a o avea...”⁴².

Filozoful nu era în măsură, desigur, să poată da el însuși o asemenea construcție. Dar, prin numeroasele precizări și sistematizări referitoare la natura specifică și posibilitățile reale ale gândului filozofic (prin comparație cu gândul scientist-pozitivist), prin numeroasele observații critic-filozofice la adresa unor concepte științifice uzuale (cu trimitere specială la matematica discretului), prin semnalarea unor simplificări reduționiste inadmisibile⁴³ ș.a., el ne-a oferit nu doar speranța și încrederea în posibilitatea efectivă a acestei noi *re-gândiri* istorice a Naturii⁴⁴, ci și modalitatea prin care Rațiunea o poate împlini.

De ce nu l-am însoți atunci și noi pe acest mare entuziast și cutezător al Spiritului în credința că autorul acestei isprăvi ar putea fi născut (și) de viața noastră românească? „Numai că este și luciditatea aceasta pe care ți-o poate da Hegel, o peripeție a veacului nostru – scria Constantin Noica în preambulul *Povestirilor despre om*. Probabil că face parte dintr-un capitol al cărții pe care o va scrie un alt docent, de astă dată poate nu unul de la Iena. – În nădejdea că ar putea fi din țara lui Eminescu, ne gândim să toarcem firul cărții ajutorului de profesor...”.

DUMITRU DABA

Bibliografie și note

1. Materialele aferente au fost reunite de autor sub titlul *Pagini despre sufletul românesc*, colecția Luceafărul, București, 1944 (reeditat la Ed. Humanitas, 1991, ediție din care se citează aici).
2. „Vom răzbate și vom formula o teorie completă a universului. În acest caz vom fi cu adevărat Stăpânii lui” – avea să spună un proeminent cercetător al Naturii (Stephen W.Hawking, în: *Visul lui Einstein*, Ed.Humanitas, 2005, p. 15) – n.n.
3. Spunând fie „totul curge” (Heraclit), fie „totul e nemișcat” (Parmenide) – n.n.
4. „Lumea oamenilor se împarte în două: în subiecte umane și obiecte umane”, va spune cu alt prilej Filozoful (cf. Constantin Noica, *Istoricitate și eternitate*, Ed. Capricorn, București, 1989, p. 254) – n.n.
5. Constantin Noica, *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4, 1985. Dacă C.Noica ar fi cunoscut prodigioasa operă a savantului Eugeniu Coșeriu, suntem convinși că ar fi adăugat acestei eminente pleiade din lumea spiritului românesc-universal și pe „Gigantul de la Tübingen” (cum l-au numit colaboratorii săi germani).

6. Cf. Vintilă Russu Șirianu, *Vinurile lor...*, E.P.L., București, 1969. Pentru detalii, v. și D.Daba, *Adevărul Brâncuși*, ed. a II-a, Ed.de Vest, Timișoara, 2006.
7. „Pentru mine – spunea Lucian Blaga –, etnicul este fatalitate, nu este program. Oricât ai căuta să-l ocolești, el se ține după tine, făcând parte din intimul persoanei tale” (*Lucian Blaga*, Ed.Eminescu, București, 1981, p.41).
8. Lucian Blaga, „Elogiul satului românesc”, cf. *Discursuri de recepție la Academia Română*, Ed. Albatros, București, 1980, p.254.
9. „Faptul își are explicații foarte adânci în trecutul istoric. Grecii și românii sunt cei mai vechi și singurii sedentari, primii în Sud, ceilalți în Nord” (Petru Ursache, *Prolegomene la o estetică a folclorului*, Ed. Cartea Românească, București, 1980, pp.5 - 6).
10. „Din momentul sosirii sale la Paris, Brâncuși se-nconjură de lucrări privitoare la filozofia greacă. El iubea ideile lui Socrate transmise de Platon... Insista pentru ca noi să-i citim pe Platon, Eschil, Aristofan (*Păsările!*) și aforismele lui Hipocrate. Ne împrumuta operele preferate și adesea ni le dăruia” (Pontus Hulten, Natalia Dumitresco et Alexandre Istrati, *Brancusi*, Flammarion, Paris, 1986, pp.103 și 250).
11. Cf. Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1980, p.146.
12. Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brâncuși*, Ed.Meridiane, București, 1981, pp. 53-55.
13. Sensul atributului „primitiv” folosit (aici) de L.Blaga trebuie, deci, considerat sinonim cu originar, primar, de bază, și nu cu preistoric, „de la începutul omenirii” – n.n.
14. Cf. *Lucian Blaga*, Ed.Eminescu, ed.cit., p.41.
15. Mircea Eliade, „Realități românești”, *Vremea*, nr.392, 16 iunie 1935.
16. Mircea Eliade, *Mémoire, I. Les Promesses de l'équinoxe*, Gallimard, Paris, 1980, p.288.
17. Constantin Noica, cf. *Viața Românească*, nr.5, mai 1983.
18. V. Mircea Eliade, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Gallimard, Paris, 1972.
19. Constantin Noica, *Jurnal filosofic*, Ed.Publicom, București, 1944, pp.30-31.
20. Cum se exprima odinioară Liviu Rebreanu: „Limba noastră, în legătură continuă cu pământul și cu lumea concretă, a păstrat expresia imagică și naivă a omului simplu, o prospețime pitorească și colorată, ritmul vieții mișcătoare” („*Lauda țărânului român*”, cf. *Discursuri de recepție la Academia Română*, ed.cit., p.286).
21. Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, Ed. Eminescu, București, 1975, p.113.
22. Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Ed. Eminescu, București, 1987, pp.35 și 41.
23. G.W.F.Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, vol.II, Ed. Academiei, București, 1964, p.111. Poate în marginea acestui gând, C. Noica va spune și el: „Lucrurile sunt printr-un concurs de elemente și se descompun în ele. În *Cartea morții* se pot citi la fel de multe ca și într-a vieții ...” (*Devenirea într-o ființă*, Ed. științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 356).
24. Constantin Noica, *op.cit.*, pp.161, 317 și 375.
25. Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Eminescu, București, 1978, pp.194-195.
26. G.W.F.Hegel, *Logica*, 314.
27. „Se mai obișnuiește să se înțeleagă sarcina sau scopul filozofiei în sensul că ea trebuie să cunoască *esența* lucrurilor, și se înțelege prin aceasta (...) că lucrurile nu trebuie lăsate în nemijlocirea lor, ci arătate ca mijlocite prin altceva, adică *întemeiate*” – G.W.F.Hegel, *Logica*, 225.
28. Cf. Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p. 208.
29. În cadrul cursului de logică, ce avea să fie conspectat și de Mihai Eminescu, în manuscrisele sale.
30. Eftimie Murgu, *Curs de Filosofie*, Ed. de Vest, Timișoara, 2005, p. 40.
31. Constantin Noica, *Rev. de ist. și teorie lit.*, nr. cit.
32. Cf. Gabriel Liiceanu, *op.cit.*, p.143. Ascultând aceste vorbe, parcă îl auzim (și) pe Brâncuși: „Ceea ce fac eu astăzi, mi-a fost dat să fac. Căci am venit pe lume cu o menire...”.
33. V. și D. Daba, „Ecouri vagi în posteritate”, *Idei în dialog*, nr.7, iulie 2009.

34. În articolul „Două păcate față de Eminescu”, *Cronica*, nr. 24, 15 iunie 1979.
35. Laura Pamfil, cf. *Idei în dialog*, nr. 12, dec. 2007.
36. Precum: (neo)pozitivism, structuralism, pragmatism, fenomenologie, atomism și pozitivism logic, empirism pragmatic, pragmatism transcendent, filozofie procesuală, a mentalului etc.
37. Peter H. Hare, cf. *Construcție și deconstrucție în filozofia americană contemporană*, Ed. Academiei Române, București, 2006, p. 19.
38. Încât Filozoful nu poate să nu-ți amintească și de anticul Socrate (așa cum și Brâncuși fusese numit *Le petit frère de Socrate*, de către bunul său prieten Satie); asemenea acestuia, C. Noica a „coborât” Marea filozofie (și) printre noi, eliberând-o de *suprarealismul* universal „pur” și redând-o Vieții reale, din care ea însăși s-a născut.
39. Oricâte studii doctorale sau academice am semna.
40. Constantin Noica, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, Ed. Univers, București, 1983, pp.20-21.
41. ”Aparentele conflicte dintre rațiune și realitate sunt întotdeauna conflicte ale rațiunii *cu sine însăși*, căci nu realitatea trebuie să se adapteze intelectualului, ci viceversa” – spunea și Eugeniu Coșeriu (*Sincronie, diacronie și istorie*, Ed. Enciclopedică, București, 1997, p. 15).
42. Constantin Noica, „În lumina secolului XX”, *Viața Românească*, nr. 3-4, martie-apr. 1986.
43. ”*Reductionism și antireductionism*, acest conflict din inima culturii științifice apărut în veacul al XIX-lea, ne divizează și astăzi. El reprezintă urma, cicatricea lăsată de ruptura cu gândirea filozofică...” – spun Ilya Prigogine și Isabelle Stengers (*Noua alianță*, col. „Idei contemporane”, Ed. Politică, București, 1984, p.137).
44. „Ea (filozofia – n.n.) nu o poate «întregi» pe cea dintâi (știința – n.n.); dar o poate *regândi*, ceea ce este altceva” (Constantin Noica, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, ed. cit., p.20).

MARIANA CODRUȚ

LUMEA CU CHIP DE FEMEIE

Universul în care am trăit în sat de-a lungul anilor de pînă la plecarea la liceu era în mod cum nu se poate mai evident marcat de feminitate. Din cauza colectivizării, am devenit săraci lipiți. Mulți bărbați, nevrînd să se dea plecați agenților prin care noua ordine își așezase samavolnic hoitul parfumat pe pămîntul lor, s-au rupt de sat și au început să facă tot felul de munci în Iași, plecînd cu noaptea în cap și întorcîndu-se o dată cu noaptea; ba unii, ca tata, s-au stabilit în oraș, venind acasă poate o dată pe lună, pentru că, firește, banii erau cu ciubote roșii. Prin urmare, bărbații aveau o contribuție minimă la creșterea copiilor ori la treburile casei și ale comunității. În plus, și nu din vina mea, eu ajunsesem să asociez masiv masculinul cu agresivitatea; doar Soarele să fi fost excepția, și fratele, care însă pe atunci reprezenta în ochii mei masculinitatea cam tot cît reprezenta accidentul Moartea! Totuși, relația camaraderească, plină de franchise cu el a avut consecințe ulterioare foarte importante, grație ei, începînd cam din liceu, eu comunicînd mult mai bine cu sexul opus decît cu fetele și femeile, și iar nu din vina mea...

Altminteri, Statul, *ceapeul*, milițianul, doctorul, președintele, paznicul, vîntătorul, tatăl, Prutul, Dumnezeu etc. întruchipau autoritatea, severitatea, pedeapsa, durerea, frustrarea...

Iată cîteva ilustrări: cînd tata venea acasă, în afară de faptul că vorba repezită și înjurătura se auzeau adeseori și prin bătătura noastră, mi-o confisca aproape total pe mama, care nu-mi mai dădea la fel de multă atenție ca în lipsa lui...

Apoi: pe acolo, prin satele de pe malul Prutului, locuri totuși deloc habotnice, Dumnezeu avea, în general, treabă numai cu bătutul – el „ne-a bătut” pentru că lumea „era rea” și ne vedea dacă făceam ceva ce nu se cuvenea; „de sub poala lui nu puteam fugi”, nici noi, dar nici vreun dușman al nostru, pe care nu era cazul să-l pedepsim că ne-a greșit, destul fiind să-l lăsăm „în plata Domnului”! Dumnezeu era, însă, ce-i drept, și „mare și bun”, deci pînă la urmă, cu ajutorul lui și al „capului plecat”, era posibil să ajungem la țintă!

Și Prutul era o veșnică amenințare, chiar dacă abia așteptam să ne scăldăm în el, cînd scăpam cumva de vigilența grănicerilor: adesea, după vremuri ploioase, stăteam cu frica în sîn și urechea la pîndă, gata s-o luăm la sănătoasa dacă ar fi rupt malul, năvălind peste casele noastre! Dar nu doar atît: el era locul în care își puteau îneca viața cei cărora li se urîse în vreun fel cu ea – „mă duc

în Prut!” amenințau unii și alții, ori „ducă-se-n Prut!”, „să se ducă pe apa Prutului!” erau urările făcute cuiva vinovat. Nu-mi amintesc, însă, de prea multe victime ale râului de graniță pe malul căruia se înșira satul meu, și cu atât mai puțin de sinucigași...

Nu e de mirare deci că masculinitatea însemna distanța, că bărbații, și puțini, și percepuți mai curînd ca amenințători, nu reușeau să-și facă loc durabil în distileria minții mele...

În schimb, femeile, chiar dacă nu toate benefice, erau prezente foarte pregnante. Mama, învățătoarea, profa de română, sora, bunica, verișoarele, prietenele și-au pus amprenta definitiv asupra lumii aceleia și, probabil, și asupra personalității mele...

Cea care a jucat rolul cel mai important în conturarea chipului feminin al universului domestic în care mi-am trăit copilăria și preadolescența a fost mama. Am avut cu ea o relație specială, foarte strînsă pînă la plecarea din sat. Sensibilă și caldă, cu o minunată intuiție și un umor nedezmințit, cu simțul dreptății ascuțit la maximum, ea a constituit pentru mine un reper uman ca și neegalat pînă acum, din care cauză m-am simțit deseori nefericită. Însă tot mama mi-a deschis gustul pentru literatură, contrafortul meu împotriva disperării și a neantului, așa că i-am trecut cu vederea de mult că m-a înzestrat cu prea puține arme de apărare în afara cuvintelor...

Sora, o ființă mai aspră și măcar în aparență destul de pragmatică, m-a făcut tot timpul să cred că lucrurile foarte importante pentru mine nu sînt chiar atât de importante. Nu putea să mi se întîmple ceva mai rău la vîrsta aceea, a începutului vieții. Și apoi, aș zice că ea nu m-a iertat nici azi pentru faptul că – mai vizibil la maturitate – am devenit copilul preferat al părinților noștri.

Profa de română, născută în sat, mi-a marcat decisiv, în rău, destinul. Era o femeie frumoasă și cochetă. Putea fi și foarte plăcută. Avea însă un soi de bovarism care trezea ironia sfichiuitoare a oamenilor: de pildă, atunci cînd vorbea despre sine și despre neamurile sale, puteai jura că prin vinele lor curge o Niagară de sînge albastru de cea mai pură speță, nu altceva! Vai mie, probabil faptul că luam eu premiile pe care doamna și le dorea pentru propriii nepoți m-a descalificat în ochii ei și m-a făcut pe veci antipatică. Poate tot ăsta a fost motivul pentru care nu mi-a luat niciodată în seamă aplecarea pentru obiectul pe care-l preda, lăsînd “orientarea profesională” a copilului de țaran timid și prost care eram la voia sărăciei și a întîmplării. Fiindcă teama că nu voi intra la facultate (dacă făceam un liceu teoretic) și, deci, că nu voi avea o calificare a fost motivul pentru care mama și sora m-au înscris la un liceu industrial – adevărat “cimitir al tinereții mele”, cu obiecte numite “rezistența materialelor” sau “structura tricotajelor”, la care, numai cînd se gîndea, mintea mea devenea

retractilă ca o broască țestoasă ori încăpățînată ca un catîr bătut cu parul. Și uite așa, cinci ani, decisivi pentru formare, s-au dus iremediabil pe apa sîmbetei...

Însă nu doar universul domestic avea chip de femeie, ci chiar lumea întreagă, fiindcă feminine erau și toate celelalte lucruri foarte importante pentru mine: grădina, vara, noaptea, cîmpia (țarina, *țarna*), cartea, moartea, viața, dragostea...

Grădina casei părintești era împărăția mea, deși doar un petec de deal-vale, ducînd în spate o mică livadă cu pomi roditori, via, cîțiva ari de porumb, fișia de lucernă albastră, bostanii cu flori mari, oranj și plopii din gardul de la asfințit. Acolo, în acest mic paradis, am fraternizat pentru totdeauna cu pămîntul și cerul; din iarba invadată vara de pătlagină, păpădie, mierea-ursului, frunze de hrean și albăstrele, am urmărit ore în șir formele norilor alunecînd în țării, soarele asfințind neliniștitor dincolo de plop, ciorile, gugustiucii și vrăbiile ciugulind fructele coapte, ori căpoasa de ciocănitare, spărgîndu-ne trunchiul perilor – toate descoperiri fără doar și poate epocale! Tot în grădină am găsit un spațiu matern pentru exersarea imaginației și un loc îngăduitor pentru întâlniri de gradul I nu doar cu păsările, melcii și șopîrlele, dar și cu mici diavoli și îngeri jucăuși.

În *soarele verii*, la fel de protector precum iubirea maică-mii, mă simțeam ca pește în apă; vara nu a fost niciodată prea lungă pentru mine: și acum aș vrea să țină pînă în noiembrie, apoi să dea cîte o bură-două de ploaie pînă în martie, după care să reintrăm direct în glorioasa ei inimă!

Noaptea era cea care mă primea pe gratis la filmul viselor și mă umplea de spaime și emoții, bogate, dar cu vîrf rece de stilet: un copac scîrțîind de vînt, un cărăbuș izbindu-se din greșeală într-un geam, un foșnet de șoarece în pod – toate, peste măsură amplificate de liniștea și întunericul de mormînt familiar al satului, îmi făceau inima să tresară...

Apoi: lectura, *cartea* deci, a fost cel mai teribil dar, cel mai minunat lux al acelor vremuri, cum nu se poate mai sărace. Cărțile îmi deschideau lumea, îi dădeau un cer în plus. Pe mine și pe frații mei, părinții ne-au protejat, ne-au ferit de munci grele; asta nu se întîmpla în cazul verilor și verișoarelor, care deveneau în timpul vacanțelor niște mici sclavi ai pămîntului și gospodăriei părintești. Prin urmare, profitînd de faptul că "bătrînii" noștri aveau mare respect pentru carte, dar și de privilegiul că eram mezina, citeam pe rupte, oriunde eram trimisă: să scot apă din fîntînă sau cu vaca la păscut, să păzesc mîncarea sau să aduc ceva de la o vecină, să culeg buruieni pentru păsări și vite,

din vie sau de pe câmp... De cele mai multe ori, cărțile ajungeau la mine trecând din mîna surorii mai mari, prin mîinile fratelui, și ei cititori înrăiți pe atunci. Dar lanțul cetitorilor era mult mai extins, cuprinzînd prietenele, prietenii și colegele de clasă; luam cărțile de la unii și alții, de la biblioteca școlară ori din cea a satului, găzduită în casa parohială, dar și din “pachet”, cum ne erau livrate de la cooperativa de consum, împreună cu sarea și lumînările și ciorapii...! Citeam ce se nimerea, pe nealese, cărți care de multe ori nici nu erau potrivite vîrstei (țin minte că am citit, de pildă, prin clasa a patra – a cincea, romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu, recomandat în bibliografia școlară a surorii, pe atunci elevă de liceu).

Țarna (cîmpia, țarina) însemna mai întîi locul unde ne jucam seara printre cai, gîște și rațe pînă ce, morți de oboseală și cu genunchii și coatele julate, fugeam la casele noastre. Însemna apoi locul unde nu mă simțeam niciodată apăsată: deschiderea enormă a zării mă îmbăta, soarele, nestriat de nici o frunză măcar, mă învelea direct în haloul lui fierbinte. Aici mă duceam cu vaca mea cea blîndă, de multe ori numai noi, două puncte mărunte și inocente sub pălăria enormă a cerului: mă așezam binișor la marginea lanurilor de grîu în care mazăricea roz întindea plase viclene și, cînd nu scobeam pămîntul după greieri și țîri, citeam într-o liniște în care nu se auzea decît sunetul ierbii păscute. Alteori, cel mai adesea, mă lăsam în voia lenii. O lene moale, senină și odihnitoare, de parcă făceam pluta pe spate într-o apă caldă...

Țarna era și locul în care totul era posibil: să vezi un om cu cap de cîine cum fugea prin soarele nemilos spre Jijia; sau un diavol în costum negru și cu manșete albe, stînd picior peste picior la fîntîna părăsită; ori un cal fumuriu care a coborît din cer și l-a ars pe piept cu potcoava lui enormă pe careva ieșit la coasă într-o zi de sărbătoare! Așa auzisem de pe la unii și alții – însă îmi spuneam că mie nu mi se poate întîmpla nimic rău, cît timp mă apăra vaca cea vineție și cu ochi blînzi !

Deasupra tuturor acestor sensuri ale cuvîntului țarnă, stătea însă cel de sursă a hranei, a siguranței vieții, fiindcă acolo erau și cîmpurile furate de la noi de către Stat, pe care creșteau grîu, porumb și rapiță, soia și lanuri luminoase de floarea-soarelui, și unde părinții, mai cu seamă mamele, se luptau pentru mămăliga noastră cea de toate zilele. Acolo, din primăvară pînă în toamnă, obrazul lor era cioplit încet-încet, cu dălțițe de cuarț, de către asprul vînt, de ploaie și de soare, pînă devenea cel pe care-l căuta și recunoștea moartea...

Pe atunci, încă nu ajunsese în sat *Moartea* din zilele de azi, fără umor și de o cruzime înspăimîntătoare, de vreme ce seceră de-a valma, și pe tînăr, și pe

bătrîn. Dacă, totuși, se întâmpla să dispară pe neașteptate un copil sau un tânăr, dintr-o neatenție, într-o încăierare sau la scăldat, faptul că existau cauze explicabile mă făcea să clasez într-un mod foarte personal dispariția: ea devenea doar un accident – tragic, firește, dar accident, nu... Moarte! Fiindcă Moartea pentru mine era alta, avea alt chip, unul bătrîn și împăcat, pentru că îi culegea pe oamenii ajunși la senectute, a căror stingere era acceptată ca un dat firesc și de ei înșiși, și de ceilalți. Îmi imaginam că de asta își luase și moartea un chip uscat și blînd, plin de o mie de riduri și cu obrajii căzuți înăuntru, ca să poată să se înțeleagă bine cu cei ajunși la vremea culesului! Cu o față bucălată și giumbușlucuri de copil, ar mai fi putut ea să-i convingă pe seniori să o urmeze? Și, mai ales, s-ar fi lăsat ei, oameni copți și cu scaun la cap, pe mîna unui plod, pentru o treabă așa de importantă, ca ducerea pe lumea cealaltă?

Moartea venea însoțită de bătaia într-o dungă a clopotului bisericeții de pe malul drept al Prutului, sunet care mă umplea de un tremur negru și de o lumină profundă, cu infinite ecouri, ca pe-o cameră lungă și foarte înaltă, atît de înaltă încît nu-i putem vedea tavanul, oricît m-aș fi străduit...! Îmi declanșa clopotul atunci în inimă un puls grav, inexplicabil pentru vîrsta crudă pe care o aveam, iar în nări îmi aducea miros de busuioc. Și asta pentru că, la priveghiul liniștit din odăile cele bune ori în cerdacuri, curți și la înmormîntări, babele și moșii (o, moșii erau mai rari, mai dispăruseră, săracii, în cel de-al doilea război mondial!) veneau cu lumînări și busuioc; toți, fani ai morții-în-pace ei înșiși, stăteau cuminți, cu pălăriile în mîini ori cu broboadele peste gură, privirea decolorată ațintind golul parcă fără frică. Eh, mai și lăcrămau uneori, dar cel mai mult glumeau în barbă și pe sub barișe, amintindu-și cine știe ce pățanie hazlie legată de cel condus pe ultimul drum...

Viața! Păi, să mă fi tăiat și nu puteam vedea viața decît legată strîns de prezența feminină, cu deosebire a mamei. Nici nu era de mirare: recunoșteai de departe o casă din care stăpîna era plecată pentru un timp mai lung sau mai scurt – ștearsă, prăfoasă, în neorînduială, te privea tăcută și căzută moale în apatie (după ce a murit mama mea, și nu fac o metaforă, casa părintească a prins de știre și a îmbătrînit brusc!). Toți ceilalți din familie deveneau și ei mai tăcuți, mai morocănoși, mai singuri: nu mai era cine să-i iubească necondiționat, cui să pretindă sau să reproșeze ceva și nici în fața cui să se alinte, să se fudulească, să se plîngă!

În jurul unei mame însă, totul se umplea de miez, un miez care aduna întreaga vlagă și căldură a lumii; universul, în agitație perpetuă și bogat în sunete, exploda într-un curcubeu sclipitor. Mirosul de leuștean fraged din borșurile de pe plita ei cu jarul mereu aprins îmbăta cu mireasmă văzduhul; rufele întinse pe sîrme la soare și vînt plesneau vesele și optimiste aerul. Toți

cerșeau, de dimineată pînă seara, atenția mamei, și ea împărțea de dimineată pînă seara mîngîieri, scatoalce și mîncare la toți: copii, orătării, animale. Mama cînta, bocea, spunea povești, drăcuia, se certa cu Dumnezeu, invoca ploaia, blestema sărăcia, bîrfea în fugă la gard cu o vecină. Ea cunoștea bine, pînă în adîncul inimii (“lucrurile importante se văd numai cu inima”, îi spune Vulpea Micului Prinț), dragostea și mila, durerea, grija și amărăciunea și făcea să nu fie uitate ori să moară aceste sentimente fundamentale, fără de care universul ar fi fost doar un șobolan mort...

Mama era însăși viața.

Dragostea era și ea femeie. Mai bine zis, o fată tînă, căreia i se umflau sîinii sub bluză și începeau a-i sfîrîi călcîiele după băieți, motiv pentru care era percepută ca o bombă planînd asupra casei părintești. Educația ei amoroasă, traumatizantă pe veci, cuprindea un set foarte restrîns de învățături: “băieții vor numai să se distreze”, “bărbatul e bărbat (adică el are întotdeauna dreptate, n.m.), dacă-i cade pălăria în șanț, o ia, o scutură și tot bărbat rămîne”, iar educația ei sexuală se rezuma la: “e rușine, mamă!”, sexul fiind diabolizat astfel definitiv. Cum nu se poate mai clar: dragostea era ceva primejdios, sexul ceva de ocară. Dar toate erau tolerate dacă se terminau cu o căsătorie după toate regulile!

Cînd în case fetele atingeau adolescența, tensiunea ajungea la cote maxime: copila era privită ca un terorist și, în același timp, ca o sigură viitoare victimă. Dacă venea mai tîrziu acasă, spaima încolțea în părinți, transformați ad hoc în feroci anchetatori: oare nu fusese deja “păcălită” de vreun băiat? Ce-a căutat ea la *randevu*!? “Randevu”: iată un cuvînt pe care, cînd l-am auzit prima dată, deși îi știam sensul, l-am perceput nu doar ca pe ceva compromițător, ci chiar ca pe-o teribilă amenințare – cu o așa intonație era el pronunțat de anchetatorii surorii mele!

Odată, una din fecioarele satului a rămas gravidă și s-a aflat. Dacă s-ar fi înecat în Prut – cum amenințase –, mă tem că, pe moment, ar fi fost o ușurare și pentru ai săi, și pentru consăteni. Dar n-a făcut-o și, grație “capului plecat”, curînd familia s-a împăcat cu ideea iar satul a iertat-o. Cam la fel s-a întîmplat mai tîrziu cu altă fată, văzută cu ochi răi fiindcă avea un iubit cu origini africane: bîrfele veninoase au început să circule cu viteza luminii. Dar s-au potolit curînd: nu doar că mirele ciocolatiu, venind prin sat, le-a spus peltic și dulce tuturor bravelor mele țate întîlnite pe drum “săru’ mina!”, dar s-a arătat și “foarte serios” și consecvent în sentimentele lui pentru tînăra femeie.

IOAN BUDUCA

IMAGINALUL & LOGOSUL – PRIN GAURA DE VIERME

Tradițiile religioase au ceva în comun: o aceeași *mundus imaginalis*. Un tunel (o gaură de vierme, în expresia literaturii s.f.) face ca noi, moderni, să fi putut trece înspre o altă *mundus imaginalis*. Am conștientizat trecerea abia după ce am avut, în cuantică, apoteoza științei experimentale. Formularea cea mai clară a acestei conștiințe a dat-o Horia-Roman Patapievici, într-un eseu intitulat “Lumea modernă”, care încheie “Cerul văzut prin lentilă”.

Vizibilitatea sacrului are cel puțin două lumi imaginale, așadar. Știința modernă a jucat rolul tunelului care duce de la una la alta. Fertilitatea sa cognitivă s-a vădit a locui însă o contradicție: se folosește de protocoalele nominalismului, în forma ipotezelor, dar ajunge pe tărîmul realismului platonician, la certitudini.

Creștinismul s-a folosit de presupuzițiile ontologice ale realismului și n-a putut depăși nominalismul imaginal. La fel, islamismul și iudaismul. Ca să ajungem pe tărîmul realismului imaginal, așadar, am avut nevoie să ne sprijinim de presupuziții ontologice false (nominaliste).

Ce fel de mister al cunoașterii are a se vădi aici? Dacă plecăm de la adevăr, ajungem la fals. Dacă plecăm de la fals, ajungem la adevăr. Ca în “logica” paradoxului. Sîntem în tunelul cunoașterii, nu în inima credinței – să nu uităm! Credință – cunoaștere: antinomia crucială, prin urmare? Supremul paradox: prin creștinism am ajuns la știință, iar prin știință ajungem la un alt nivel de realitate al credinței.

Patapievici dezvoltă astfel de concluzii. Ele sînt conaturale descrierii sale. Conaturale sînt și sintezei patristice elaborate de Christopher C. Knight, în *Întruparea și știința contemporană*, în românește la Curtea Veche, 2009, asupra Logosului.

Că la știință am ajuns prin creștinism (fie matricial, fie prin marea ce(n)zură a imaginarului renaștent din vremea Contra-Reformei), nu mai are nevoie de explicare. Că știința duce la un alt nivel de realitate a

credinței, e o istorie în curs. Primul imaginal, cel al viziunilor religioase, stătea pe seria: imagine sensibilă – imaginal, unde imaginalul accesa arhetipurile vieții interioare a Logosului (potrivit gândului heraclidian că propriul sufletului este Logosul). Imaginalul științific stă pe altă serie: imagini algebrice – imaginal, unde imaginalul poate accesa arhetipurile întrupării cosmice a Logosului.

Ce apare ca fiind dificil de înțeles în oricare *mundus imaginalis*? Mai nimic, azi. Ceea ce ne-am obișnuit să numim cyberspațiu este, acum, noua formă de imaginal a minților noastre, începutul explorărilor noastre în “mistica” acestei noi lumi. Iar cyberspațiul ce este dacă nu o nouă formă imaginală a gândirii, formă care apare ca fiind a unor obiecte, dar nu este. Ontologic, spațiul cyber este, în fapt, un arbore binar, supercomplex, de conexiuni electronice care pot fi transformate în imagini.

Rămîne să ne întrebăm ce fel de arbore de conexiuni făcea posibilă lumea imaginală de tip religios, acolo “calculatorul” fiind chiar mintea noastră. Nu mai puțin, calculatorul electronic de azi apare și el ca o copie (imperfectă) a minții omenеști. Un fel de minte din epocile prereligioase? Poate. Cheia apare a fi mintea. Principiul antropic spune că întreg cosmosul este reglat astfel încît mintea să fie posibilă în cosmos. Principiul Logosului spune și mai mult: mintea cuprinde un principiu pe care cosmosul îl cuprinde și el, dar nu îl poate conștientiza decît prin minte. E vorba de transcendența însăși a Logosului, care abia prin minte se prezintă ca transcendență și devine conștiința unei prezențe în absență.

În teologie, faptul că mintea poate conștientiza transcendența Logosului (fiind purtătoare a arhetipului divin: “chipul și asemănarea”) și în acest fel contribuie la mîntuirea (sau la căderea) cosmică a fost dezvăluit în epistolele pauline și a fost dezvoltat în tradiția care a fost sintetizată de Maxim Mărturisitorul. Apoi attributele cosmice ale Logosului au fost neglijate din pricini dogmatice.

Întruparea a fost considerată ca fiind un eveniment singular (exclusiv ca întrupare în istorie), iar faptul că Logosul este și principiu cosmogonic a fost trecut în uitare și în acest fel întruparea sa cosmică (Creația și anume Creația ca eveniment continuu, iar nu ca unul punctual) a fost lăsată pe seama științei (în măsura în care creatorii de știință au devenit sau vor deveni conștienți de arhetipul Logosului înscris în Creație).

Din acest punct de vedere, știința modernă se naște și din uitarea teologică a Logosului întrupat în Creație. Nu știm cum ar fi evoluat natura cunoscătoare a minții noastre dacă teologia ar fi menținut vie în tradiție prima

înrupare a Logosului (întregul cosmos). Cel mai probabil e că am fi rămas în formele mentale ale imaginalului de tip religios. Așa cum au evoluat lucrurile, pare că vom reîntâlni acest imaginal metafizic după ce vom fi trecut printr-unul cu substrat fizic. Ceea ce ar putea contribui la restaurarea imaginii potrivit căreia izvorul lumii fizice este metafizic (Logosul).

Locul în care imaginalul cu substrat fizic a intrat în istorie este cuantica. Cine urmărește succesiunea vertiginoasă de imagini elaborate de cosmologia cuantică și compară acest stadiu al noului imaginal cu primele secole ale creștinismului, dominate de elaborarea dinamicii interne a paradoxului “o ființă-două naturi” – Logosul înrupat în istorie, ar putea vorbi cu îndreptățire despre creatorii acestui nou imaginal ca despre Sfinții Părinți ai teologiei creștine.

Fundarea algebrică a noului imaginal pune o problemă încă nepusă în toată claritatea ei: care este esența algebrei, ce fel de înrupare a Logosului se petrece în felul ei matematic, abstract, nonfigural, de a fi? Altfel spus, ce fel de imaginal poate fi acela care lucrează cu “formele” nevăzutele – un imaginal de dincolo de puterile intuiției care au lucrat în elaborarea geometriei? Ce stă mai presus de intuiție în ierarhia facultăților noastre cognitive? Imaginalul religios fusese lucrat de puterile inspirației (ea, inspirația, fiind dependentă de formele sensibile). Imaginalul științei moderne clasice (Newton, Einstein) – de intuiție (dependentă de formele inteligibile). Ce facultate lucrează odată cu noul imaginal pe care îl scoate la lumina istoriei cuantica?

Nu avem un răspuns câtă vreme în afară de imaginație, inspirație și intuiție nu știm alte facultăți active ale naturii noastre umane. Ne-am putea gândi, așadar, că are loc o schimbare a subiectului (a naturii umane)? Că apare, în instanța cognitivă a subiectului, ceva care, până acum, lucra, din afară, ca revelație?

În orice caz, rezervorul de imagini al imaginalului (care este imaginarul), de astă dată nu mai este dat, este ceva de construit. Cum s-a construit însă imaginarul vechiului imaginal? N-a fost nici el dat, a fost elaborat pas cu pas. A fost “înrupat” în mental printr-o serie lungă de pași. Capul de serie însă ține de revelație, cu siguranță, ține de felul în care Logosul se face immanent prin revelație, iar în cazul cuanticii acest cap de serie a stat în descoperirea naturii duale a luminii (nici undă, nici corpuscul; și undă, și corpuscul).

Vechiul mister al Logosului înrupat “o ființă-două naturi” reapărea într-un context al descoperirii absolut neașteptat.

ELISABETA LĂSCONI

ANTIUTOPII... AUTOBIOGRAFII...

Fructele amare ale totalitarismului

Puține, firave legături se pot înregistra de-a lungul secolelor între literatura noastră și cea albaneză, deși rădăcinile ating adâncimi abisale, mitice, prin substratul limbii și prin strămoșii popoarelor, cei aflați la obârșii ori sprijinind temeiurile. Rituri și epos alcătuiesc zăcămintele prinse în filoanele subterane, uimind pe cei porniți să le exploreze. La vedere, secolul XX le oferă aceleași evenimente mari: lupta pentru a-și făuri țara Mare, aventuri monarhice și jocuri politice periculoase, regimurile totalitare cu ultimii dictatori care se cramponază de putere și părăsesc scena doar siliți, de moarte sau revoluție.

Pe harta literaturii, de câteva decenii, Albania are ca reper mare scriitor: Ismail Kadare. Ne-am obișnuit ca măcar o dată la doi ani să citim încă un roman al prozatorului albanez (presupun că numărul celor traduse a depășit deja duzina...), datorită unui harnic tălmaci, Marius Dobrescu, căruia, după cum singur o recunoaște, îi guvernează existența de mulți ani. Ne-am obișnuit să îl vedem cotate printre candidații la Nobel, iar până atunci, distins cu Premiul acordat de Prințul de Asturias în 2009, primul International Man Booker Prize din 2005.

În șirul romanelor sale, unul are o poziție singulară prin implicațiile biografice și politice: *Palatul viselor*. Apărut într-o primă variantă la Tirana, în 1981, cu titlul *Slujbașul de la Palatul viselor*, romanul a fost interzis de regimul comunist al lui Enver Hodja. În 1990, la puțin timp după emigrarea în Franța, Ismail Kadare publică la Editura Fayard varianta finală a cărții.

Tradus în numeroase limbi, romanul este considerat „o carte uriașă” (Alain Bosquet), indiscutabil cea mai curajoasă carte a scriitorului, elogiata de critici și comentată multă vreme. La noi au fost traduse ambele variante, prima la editura Junimea, în 2000, cea definitivă, la Editura Humanitas fiction, în colecția „Raftul Denisei”, în 2007.

Romanul albanez are un corespondent în literatura română, cu teme și personaje similare și cu o mare încărcătură poetică: *Biserica neagră* de A.E. Baconski. Stranii apropiieri au cele două cărți chiar și prin povestea

ce le însoțește. și romanul lui A.E. Baconski are tot două variante, din 1970 și 1971, deosebite însă prin mici modificări. Și aici a intervenit cenzura, dar mult mai rapid, oprind apariția cărții, ce ajunge totuși la public, difuzată în serial de *Europa liberă*. Este publicată întâi în Germania, în 1976 (*Die Schwarze Kirche*, traducere de Max Demeter Peyfuss), iar scriitorul se stinge din viață în anul următor. În țară, romanul este publicat postum (*Scrieri*, vol. II – *Proze*), abia în 1990.

Ambele romane se nasc din aceeași experiență a totalitarismului și au aceeași funcție de mărturie pe care ficțiunea și-o asumă când documentul este imposibil de scos la lumină ori pur și simplu neputincios. Comentatorii le-au apropiat de antiutopiile deja consacrate din literatura engleză (*Minunata lume nouă* de Aldous Huxley, 1984 de George Orwell) și din literatura rusă (*Cevengur* de Andrei Platonov, *Noi* de Evgheni Zamiatin), ele apelează la alte registre pentru a denunța oroarea.

... Și coacerea lor

Deosebirea uriașă între cei doi autori o dă vastitatea operei și consacrarea internațională, ca și longevitatea ori norocul. Toate îl însoțesc pe Ismail Kadare, care a depășit pragul celor 70 de ani, pe când A.E. Baconski dispare la 52 de ani, lăsând în urmă ca prozator, doar un volum de proză scurtă și un roman. Ce impact ar fi putut avea *Biserica neagră*, publicată în 1971, în atmosfera produsă de faimoasele teze din iulie și ce lectură dublă ar fi provocat se vede și din analiza întreprinsă de Eugen Negrici în *Literatura română sub comunism* (Editura Fundației PRO, 2003):

„Insistențele unor editori de bună-credință de a tipări *Biserica neagră* în țară la sfârșitul anilor '80 s-au izbit de ipocrizia «groparilor-șefi», care au amânat mereu evenimentul, alertați de prea multe potriviri, iritați de prezența oglinzii care li se pune sub ochi. De altfel, prea mare asemănare a lumii ei fantastice nu numai cu România obsedantului deceniu, ci și cu grotescul vremurilor ceaușiste transformă lectura cărții într-o vânătoare de similitudini și într-un exercițiu de identificare și reperare.” (op. cit., pag. 262)

Mi se pare semnificativ că ambele romane sunt elaborate în 1971 și 1981, anii de cotitură pentru cele două regimuri politice, de la București și de la Tirana. În România, 1971 este anul sumbru al tezelor din iulie ce amenințau cu un nou realism socialist, osificarea totală a creației artistice sub teroarea ideologiei. În Albania, în decembrie 1981 este asasinat primul-ministru Mehmet Shesu, urmat de un deșănțat cult al personalității, impus de Enver Hodja, dictatorul orb. Ambii scriitori par înzestrați cu

darul profeției, dar, în fond, cunosc foarte bine mecanismul și îi anticipează mișcările.

Formarea celor doi scriitori se petrece în anii stalinismului. A.E. Baconski trece prin faza devotamentului față de comunism, propaganda apasă greu asupra începuturilor poetice, îl propulsează în eşaloanele ierarhiei culturale în chiar obsedantul deceniu, și, în ciuda unor intervenții publice vizând recuperarea lirismului, nu își pierde poziția câștigată. Așa că în deceniul următor, după mutarea de la Cluj în capitală, scriitorul devine figură importantă a generației sale și a lumii literare: se dedică traducerii și eseisticii, realizează o splendidă *Panoramă a poeziei universale din prima jumătate a secolului XX*, călătorește deseori în străinătate, se manifestă ca spirit emancipat.

Deși romanul *Biserica neagră* publicat în străinătate și citit la postul de radio Europa liberă perturbă relațiile cu oficialitățile, nu-l transformă pe scriitor într-un dizident, nici într-un opozant al sistemului totalitar. Dandy și cosmopolit, scriitorul etala superioritatea datorată ascendenței ilustre, care îi îndreptățește orgoliile. Nu se știe ce surprize ar fi produs dacă nu dispărea atât de repede, în plină putere creatoare, dacă nu s-ar fi îndreptat spre o ruptură de sistem.

Cât despre Ismail Kadare, se știe că după ce a absolvit Filologia la Tirana, și-a continuat studiile la Institutul de literatură Maxim Gorki din Moscova. Se afirmă ca poet, romanele însă îi aduc consacrarea, ele compun un epos al Albaniei din vremuri vechi până în zilele noastre. Probabil că ele au construit o întreagă mitologie literară, folosită abuziv ca materie primă de către o ideologie naționalistă. Deși unele scrieri i-au fost interzise, altele au fost agreate de regim, iar *Iarna Marii Însingurări* elogiază conducătorul.

I se reproșează lui Ismail Kadare faptul că Enver Hodja a fost un admirator al cărților sale și statutul său privilegiat și dizidența au ridicat semne de întrebare, chiar și suspiciuni. Mai ales după ce i s-a decernat International Booker Prize, scriitorii anticomuniști și criticii au pus în discuție ambiguitatea poziției sale, intrarea în Partidul Comunist, emigrarea târzie în Franța, în 1990, la ani buni după moartea lui Enver Hodja. Pentru discuția declanșată, au relevanță deosebită interviurile acordate unor ziariști francezi și mai ales cel realizat în 2005 de Iliriana Baio pentru *Europa liberă*.

Parabole străvezii

Palatul viselor recurge la convenția romanului istoric: un timp vag, sfârșit de secol XIX sau început de secol XX al unui Imperiu Otoman vlăguit, care nu mai are nici o forță de expansiune și ajunge să se se apere

în cel mai straniu mod cu putință, investigând visele supușilor din toate provinciile. Puterea supremă pare să o dețină instituția misterioasă în care sunt colectate și selectate visele, unde interpretarea are ca finalitate alegerea săptămânală a Marelui Vis ce urmează a-i fi prezentat în fiecare vineri sultanului.

Un tânăr dintr-o veche și puternică familie albaneză a Qipriliilor, care a dat Imperiului un șir de viziri, este trimis slujbaş la Palatul Viselor, Tabir Saray, și parcurge treptele unei ierarhii tainice, de la Selecționarea unde alege visele relevante din noianul celor fără semnificație, până la Interpretare, apoi șef peste maeștrii Marelui Vis, și locțiitorul directorului general care ar urma în viitor să conducă Tabir Saray.

Ce reprezintă Palatul Viselor? Într-un interviu apărut în *Cotidianul*, Marius Dobrescu, traducătorul scriitorului propune următoarea decriptare: „Palatul Viselor nu poate fi altceva decât Comitetul Central al Partidului Comunist, locul în care se elaborau strategiile guvernării și în care erau lichidați ideologic adversarii regimului. Locul în care era scrisă istoria secretă a națiunii și trasat proiectul ei pentru secolul următor. Un loc misterios, accesibil doar inițiaților. O lume realmente mitică, paralelă cu jalnica realitate cotidiană.”

Înclin să văd altceva în Palatul Viselor, nu Comitetul Central, puterea aflată la vedere, ci una ascunsă. Sectoarele Palatului, de la Recepția unde se colectează visele, Selecționarea și Interpretarea și până la uriașele Arhive în care se depozitează, toate schițează imaginea unui gigantic serviciu secret ce adună informațiile care îi dau putere absolută, controlând inconștientul individual și cel colectiv, ce formează memoria abisală a popoarelor. Într-o asemenea cheie de lectură, mesajul romanului chiar provoacă teroare.

Biserica neagră se deosebește radical de antiutopiile ce denunță regimul totalitar, mizând pe o anume poeticitate. Incertitudinea sporește de la un capitol la altul: un oraș misterios de la marginea mării din care personajul nu poate evada, Liga Cerșetorilor îl convoacă și apoi îi dirijează existența, perturbarea totală a unui mod de viață, ritualuri stranii și orgii nocturne, toate generează o atmosferă tenebroasă. Biserica neagră este centrul puterii ce afișează mizeria și slăbiciunea.

Și aici ținta parabolei este răsturnarea pe care un regim totalitar o aduce în ordinea lumii. Se produc un șir de substituții și inversări: ideologia ia locul credinței, îi preia fervoarea și își justifică fanatismul, cerșetorii acaparează puterea printr-un simulacru grosolan al umilinței, sărăciei și smereniei, normalitatea vieții diurne este înlocuită de ceremonii și dezlănțuiri orgiastice nocturne, profanul subminează sacralitatea lumii și pretinde chiar că îi ia locul.

Ambele romane folosesc un artificiu similar: epica are un ritm lent, acțiunea mai curând se târâie decât curge, există un climax, dar din ele nu răzbat decât ecouri pentru că lupta surdă se dă în culise puterii. Forța cărților o dă atmosfera apăsătoare, tot mai tensionată, dar într-un mod insinuant și amenințător. Aici se vede intuiția și subtilitatea autorilor: o asemenea putere nu acționează fățiș, ci doar voalat, nu în plină lumină, ci doar în umbră, se bizuie pe mecanismul de autodistrugere interioară pe care îl declanșează.

Intrusul integrat

Personajele principale ale celor două romane se aseamănă printr-o curioasă ambivalență: aparțin lumii închise din care nici nu pot evada, rămânând resemnați în același cerc, însă pe jumătate rămân străini. Mark-Alem face parte din influența familie a Qipriliilor prin mamă, dar poartă alt nume de familie, multă vreme stă deoparte de agitația bărbaților din neam, cu toții plasați în puncte strategice ale puterii, până când i se decide soarta și intră în „instituția fantomă”, a cărei influență încercaseră de-a lungul vremii să o micșoreze.

Eroul fără nume din *Biserica neagră* și-a petrecut tinerețea în ținuturi depărtate, revenit în „cetatea-cavou” duce o existență anodină, punctată tot mai des și insistent de întâlniri cu inși bizari desemnați prin termenii generici: Proprietăreasa, Bătrânul profesor, Generalul. Se schițează treptat o întreagă cohortă de actanți, care iau parte la ritualurile straniei din cimitir și din Biserica neagră: Paracliserul, Groparii, Fosta Dansatoare. Se strecoară multe aluzii la contribuția tatălui dispărut, la ajutorul și protecția de care se bucură datorită lui.

Impresia de clan se conturează în linii tot mai groase în *Palatul viselor*: Vizirul ca stăpân al neamului tranșează deliberările și ia deciziile importante, se sprijină pe frați și veri care au și ei diferite funcții în sistem – guvernatori sau miniștri. Ei ilustrează, în varii ipostaze, pe deținătorii puterii într-un regim totalitar, în continuă stare de alertă, reacționând la cele mai fine semne, acceptând sacrificiul și făcând planuri pe termen lung pentru a recâștiga pozițiile pierdute.

În *Biserica neagră* se realizează tot o distribuție cuprinzătoare de roluri, ce deconspiră sensul alegoric, după analiza propusă de Corin Braga: „Parabola instalării comunismului este extrem de străvezie și, chiar dacă romanul nu este cu cheie (personajele nu trimit la cutare sau cutare figură reală, ci la *tipurile* umane ale noii societăți: fanaticul, aparatcicul, parvenitul, delatorul, opozantul etc.), el urmărește în mare firul istoric al socialismului românesc.” (*Dicționar analitic de opere literare românești*, II, 2007, pag. 87)

Și Mark-Alem, și eroul fără nume se trezesc prinși într-un joc căruia trebuie să-i ghicească regulile, manipulați fără scrupule, dar cu multă atenție și discreție. Integrarea înseamnă o captivitate fără ieșire, amândoi ajung prizonieri ai sistemului, resemnați să-l slujească și înțelegând prea bine că va veni momentul când ei înșiși vor fi striviți de mecanismul fără cruțare. *Palatul Viselor* se încheie cu meditația lui Mark-Alem privind curmalul pe care și l-ar dori încrustat pe mormânt, cu postura de oficiant fidel pe care și-o asumă eroul din **Biserica neagră**.

Amândoi asistă fără să înțeleagă mare lucru la un conflict care se duce la vârful ierarhiei între două grupuri. Sacrificiile se înlănțuie pentru neamul Qipriliilor: în casa lor rapsozii albanezi sunt uciși (semn că trezirea spiritului național trebuie sancționată în orice fel de imperiu, din orice secol), Kurt cel liber în gândire este arestat, judecat și decapitat. Însă pionul principal, adică Mark-Alem înaintază în poziții tot mai înalte, astfel că în viitor, clanul își poate lua revanșa.

În finalul romanului **Biserica neagră** se petrece o confruntare în Liga cerșetorilor între vechea gardă, promovând linia dură, și cea nouă, reformistă, în care se poate interpreta schimbarea de regim din România de la începutul deceniului șase. Și dacă ținem seama și de faptul că protagonistul fără nume are veleități artistice, că Mark-Alem revine deseori la balada ce le slăvește neamul, stârnind invidia și mânia sultanilor, se poate întrezări și interogația privind destinul artistului, cel ce are în el resursele și tăria de a porni lupta cu sistemul.

Autobiografii opace

Ca antiutopii, ambele romane au o mare originalitate, dată fiind insolitarea propusă, prin recursul la alte convenții decât cele deja vehiculate, având în comun fantasticul cu tentă mitică. Presupun că amândoi scriitorii au fost tentați să valorifice o tradiție definitorie a culturii ce i-a modelat, ce-i conferă un dat inconfundabil. Astfel, Ismail Kadare amplifică dimensiunea visului, parafrazând ostentativ celebrul topos al vieții ca vis, dar după numai trei ani apare la Belgrad **Dicționarul khazar** de Milorad Pavi, care face din vis realitatea alternativă a istoriei și misterul permanenței.

Palatul viselor face referiri și aluzii la alte opere ale lui Ismail Kadare: **Cetatea**, **Podul cu trei arcade**, **Comisia serbării**, **Mesagerul tristeții**, poate și la altele. Cu alte cuvinte are o forță de cuprindere sporită, și atunci în personajul lui Mark-Alem poate se proiectează un curios alter-ego al autorului care și-a hrănit scrisul la izvoarele istoriei, silit să înțeleagă și marele mecanism ce exploatează inconștientul unui popor. Romanul ar fi

o fină parabolă, dublată de o autobiografie a scriitorului, el însuși închis prin opțiunea scrisului, în palatul memoriei colective.

Tot astfel, nu este întâmplător că A.E. Baconski recurge la o întreagă recuzită religioasă și la deturnarea atee împinsă chiar spre demonism și satanism. Regimul totalitar a avut de înfruntat în România o lume creștină, resimțită ca adversar incomod și greu de învins, așa cum o dovedesc pușcăriile pline de preoți în primele decenii de la instaurarea noii puteri. Iar un asemenea adversar putea fi anihilat pe altă cale prin maculare, distrugându-i pe rând simbolurile sacre.

Dintr-un astfel de unghi, *Biserica neagră* oferă materie substanțială pentru un studiu de caz interdisciplinar ce i-ar lumina resorturi, acum nebănuite. Judecățile critice din ultimii ani sunt severe, privind valoarea artistică intrinsecă: „Nemaiavând, ca alte faimoase reprezentante ale genului, avantajul de a fi împinsă de un vânt profetic transfigurator, cartea a devenit caducă și, pentru o generație, neinteresantă.” (Eugen Negrici, op. cit., pag. 262). O interpretare pertinentă a romanului ca autobiografie a făcut Corin Braga: „Prin lentila deformantă a ficțiunii, lentilă ce urmărește devierea atenției cenzurii (atât cea socială, cât și, poate, cea interioară), A. E. B. pare a-și judeca trecutul din perioada stalinistă, pe care îl repudiază în această a doua parte a vieții și a creației. În protagonist, el reface și încearcă să conștientizeze mecanismele sufletești de dedublare care permit coabitarea neaderenței și a revoltei cu acceptarea și compromisul și care au drept consecință căderea în apatie și marasm.” (*Dicționar analitic*, II, pag. 88)

Cele două grile de lectură aplicate romanelor lui Ismail Kadare și A.E. Baconski ca ficțiune hibridă permit fiecărui cititor să-și aleagă un anume cod și, în conformitate cu el să exploateze un anumit filon: roman mitic și autobiografie, roman psihologic și roman politic, confesiune deghizată și proză de idei rarefiată la maximum. Dar cum va fi citită o asemenea ficțiune de o altă generație? Asemenea întrebări cer, probabil, altă vocație, de profeți literari, nu de critici.

ELISABETA LĂSCONI

NICOLAE MAREȘ

LUCIAN BLAGA – DIPLOMAT

A plecându-mă, încă din anii '90, asupra activității de diplomat desfășurată de Lucian Blaga, fără întrerupere, din 1926 până în 1939 (1), rămăsesem cu o seamă de aspecte neclarificate, îndeosebi din cele legate de prezența poetului la Varșovia – noiembrie 1926 – noiembrie 1927. Am fost intrigat, ani de-a rândul, de faptul că primul său raport, scris de mână, expediat la București Ministerului Afacerilor Străine (registratura generală, nr. 69025 din 2 decembrie 1926) nu era scris de el. Raportul purta, ce-i drept, semnătura sa inconfundabilă, însă – din înfățișarea grafică a paginilor –, părea a fi scris (poate și redactat?) de altă persoană. Nu mi-am închipuit că aceasta era opera distinsei sale soții, Doamna Cornelia Blaga-Brediceanu.

Publicarea de către doamna Dorli Blaga a *Jurnalelor* venerabilei sale mame (2), nu numai că avea să pună capăt mai multor nelămuriri pe care le aveam legate de primul post al poetului în Polonia, dar însemnările respective mi-au și elucidat *din interior* o seamă de aspecte semnificative privind manifestarea lui Blaga, ca diplomat. Și nu numai atât.

Prin scrierile sale, Cornelia Blaga se dovedește a fi nu doar un om cu un condei fin, ascuțit, ci și un bun psiholog al oamenilor cu care venea în contact, puternic atașată – ca o veritabilă leoaică – soțului și familiei sale. Am aflat, totodată, elemente esențiale legate de obârșiile sale nobile, bănățene, tânăra ziaristă fiind apreciată și înconjurată cu prietenie de elita politică și culturală românească, de la Ionel Brătianu până la Octavian Goga și alți fruntași ai vieții politice și culturale românești. În această calitate ea a efectuat o vizită de documentare în Italia, în perioada cât a funcționat, ca secretară, pe lângă delegația română la Conferința de pace de la Paris, în 1919-1920.

Meritul deosebit al *Jurnalelor* este că autoarea ne pune la dispoziție cu generozitate numeroase aspecte inedite privind *climatul* din misiunile diplomatice, ca și din centrala Ministerului Afacerilor Străine și din alte instituții românești și din străinătate din perioada interbelică, timp în care poetul, dramaturgul și filosoful și-a desfășurat misiunea rodnică de diplomat.

N-am putut afla dacă doamna Iacovaky, soția șefului misiunii varșoviene, avea apucăturile de vătaf ale doamnei Gurănescu de la Viena, din anii '36, după cum nu știm cu exactitate cauzele care au determinat, din interior,

familia Blaga să ceară, numai după un an, transferul din capitala Poloniei într-o altă capitală.

Să fi fost oare climatul polonez mai aspru, departe de cel mediteranean, mai interesant în planul preocupărilor sale și spre sau după care tânjea tânăra pereche? Se știe că în cererea de angajare, care se află la arhiva din centrala ministerului, adresată în 1922 șefului diplomației românești de atunci, pentru funcția de cancelar, Lucian Blaga solicita să lucreze la Paris. Lectura *Jurnalelor* dă certitudinea că a făcut-o la îndemnul tinerei sale soții. Nu excludem ca revenirea legată de plecarea de la Varșovia să se fi datorat tot Doamnei Cornelia.

Sau, poate, situația internă incertă și dramatică din Polonia, unde la 26 mai 1926 mareșalul Józef Piłsudski dăduse o lovitură de stat, de fapt înfăptuise un puci mult discutat în cercurile politice, diplomatice și ziaristice, să fi înspăimântat tânăra pereche, dorindu-și să părăsească Polonia?

Din păcate, șederea la Varșovia a tinerei perechi Blaga nu s-a bucurat de relatările Corneliiei Blaga. Autoarea s-a referit, în însemările ei, numai la anul 1919 și perioadele: 1936-1939; 1939-1940; 1959-1960, omisă fiind perioada varșoviană și cea pragheză. De aceea găsim indicat să elucidăm pe alte căi o seamă de aspecte, apelând la alte surse, strict diplomatice, privind *climatul polonez* în care și-a desfășurat Blaga activitatea, respectiv la rapoartele unui mare diplomat român, Aleksandru T. Iacovaky, trimis extraordinar și ministru plenipotențiar al României în Polonia, primul șef ierarhic al lui Blaga în exterior.

Menționez că, după stabilirea raporturilor diplomatice româno-polone, în iunie 1919, ca urmare a unor tergiversări care nu s-au datorat părții române, autoritățile românești au hotărât să îl trimită la Varșovia, în calitate de șef al Legației române, pe Alexandru Florescu, fost diplomat în Grecia. Alexandru Iacovaky i-a fost un destoinic prim colaborator, în funcția de consilier, ca apoi, după vizita făcută de regele Ferdinand și regina Maria în Polonia, în iunie 1923, să preia conducerea misiunii diplomatice până în vara anului 1927. Iacovaky, de obârșie aromân, funcționase ca diplomat în spațiul balcanic, avea unele cunoștințe și de limbi slave, rămânând, cred, singurul diplomat român din perioada interbelică în Polonia cu acces direct la presa polonă, care încă de pe atunci se dovedea a fi o bună sursă de informare în plan larg central-european. Cunoașterea limbii și a realităților din această țară vreme de câțiva ani buni a făcut ca diplomatul român să se bucure de o apreciere demnă de reținut din partea lui Piłsudski și Moscicki, a elitei culturale și publicistice varșoviene, elocvent în această direcție rămânând interviul acordat la încheierea misiunii ziaristului de la „Epoka”. (3).

Ce a însemnat Iacovaky în Polonia, în perioada în care tânărul Blaga își începea activitatea, se poate remarca în rapoartele, încă nepuse în valoare, pe care șeful legației le trimitea ministrului I. G. Duca, consemnări care ajungeau și pe biroul primului ministru, Ionel Brătianu, sau ale regelui Ferdinand,

aceștia fiind sincer preocupați de evoluțiile interne din Polonia aliată. De la Iacovaky aflăm astfel că, în mai 1926, în curtea Legației, de pe strada Wiejska, 10, din vecinătatea Seimului, se dăduseră bătălii sângeroase, soldate cu morți, știut fiind că liderul suprem, mareșalul Józef Piłsudski, s-a autoimpus prin forță la conducerea treburilor din Polonia. Mare păcat că nu avem măcar o succintă *cronică* a Doamnei Cornelia Blaga-Brediceanu despre ecourile respective la nivelul legației. Se pare că o seamă de temeri s-au perpetuat până la a-i înspăimânta pe cei care își desfășurau activitatea la Varșovia. De la diplomatul poet ne-au rămas *ca ecouri poloneze* doar două poeme, însă de profunzimi nebanuite, ce pot fi analizate numai în contextul operei blagiene în ansamblul ei de până atunci, plecând chiar de la teza sa de doctorat: *Cultură și cunoștință*, dar și cu trimiteri la eseurile sale din volumul *Zări și etape* – toate răspândite în presa vremii.

Înainte de a ajunge la o interpretare a lor, să revenim la primul raport aparținând lui Blaga, intrat în arhiva Ministerului Afacerilor Străine la începutul lui decembrie 1926, raport pe care Alexandru Marcu, directorul Direcției de la Presă și Propagandă, notase cu o zi mai înainte: *Scris conform instr. verbale*. De subliniat că „matricea” de redactare se va perpetua „stilistic” în întreaga perioadă interbelică la majoritatea atașatilor și secretarilor de presă și culturali de la oficiile diplomatice ale României.

Lucian Blaga a avut șansa de a intra în spațiul polonez, la Varșovia, exact în momentul marcării unui important eveniment al culturii poloneze pe plan național și internațional: dezvelirea, în parcul Lazienki, cândva proprietate a ultimului rege polonez, sprijinitor al mișcării iluministe, Stanisław August Poniatowski, în vecinătatea Palatului Belvedere, reședință a lui Piłsudski, a monumentului marelui compozitor Frederic Chopin, operă a sculptorului Wacław Szymanowski. Poetului și publicistului Lucian Blaga îi va fi dat să reprezinte România la aceste serbări, alături de reprezentanți ai „lumii muzicale din toată lumea” – după cum scria el sau Doamna Blaga. Printre celebritățile prezente sunt enumerați: Weismann, Vidal, Kempf și alții. Timp de trei zile, ca și ceilalți observatori străini, atașatul de presă se va convinge „din belșug” de „iubirea de fast exterior a poporului polonez, asupra căruia abundența și excesul de forme ale barocului au lăsat urme neșterse”.

Poetul se referea la forme exterioare direct constatate, fiindu-i necunoscute renașterea, romantismul sau pozitivismul polonez, care au întruchipat în plan național sau universal măreția acestei culturi. Lucian Blaga amintește cu o nedisimulată modestie și bucurie, totodată, că a fost printre cei care au adus, o spune în paranteză, din partea României, omagiu marelui compozitor. Textul alocuțiunii respective nu ne este cunoscut, în schimb șeful Legației, Alexandru Iacovaky, informează conducerea Ministerului Afacerilor Străine de la București, în termeni elogioși, despre prestația tânărului diplomat.

Nu excludem că și din inspirația mai îndrituitului analist în materie de politică internă, șef al misiunii, Blaga inserează câteva aprecieri privind

politica internă, precizând: „Principalul eveniment în politica internă a Poloniei în ultimele zile pare a fi trecerea în opoziție față de guvern a Partidului socialist polonez. Mareșalul Piłsudski, care la venirea sa la putere (de fapt revenirea: NM) a fost sprijinit îndeosebi de partide de stânga își caută o orientare mai potrivită temperamentului său și intereselor statului: o apropiere de partidele de dreapta. Unul dintre scopurile sale e neapărat distrugerea partidului democrat național. A încercat-o cu socialiștii, o încearcă acum punând la cale prin prințul Radziwiłł înființarea dreptei naționale. De altfel planurile lui Piłsudski (sunt) planurile unui sfînx”. (Prin folosirea acestei comparații recunoaștem că îl întrece pe Iacovaky, care nu utiliza asemenea metafore, subalternul surprinzând mai bine, am spune mai profund, realitatea!). Continuă Blaga: „Sigur e în orice caz că (Piłsudski) tinde spre o simplificare a vieții politice din Polonia reducând cât mai mult numărul partidelor”.

Lasă a se înțelege că, în plan politic bilateral, rămâne, în continuare, ratificarea de către Senatul Poloniei a Tratatului de garanție dintre România și Polonia (semnat la București, de I. G. Duca și ministrul Wielowiejski). Semnarea a fost amânată, fără ca amânarea respectivă să stârnească discuții în presa poloneză.

Semnarea va avea loc în februarie 1927, prilej de a o consemna cu siguranță, în fotografia inedită pe fundalul căreia ne este dat să surprindem câțiva iluștri diplomați polonezi, prieteni ai lui Titulescu din deceniul viitor, precum Edward Raczyński, reprezentantul Poloniei la Liga Națiunilor și ministru de Externe al Guvernului polonez din exil, al cărui frate va fi primul ambasador al Republicii Polone la București, acreditat la 31 mai 1938, Roger Raczyński, cel care a închis, cu regret, luminile ambasadei în noiembrie 1940.

Intrând în problematica legată de „fișa postului” său în Polonia, Blaga mai informează că „presa a fost grav atinsă în libertatea ei de decretul numit în ironie «lex Zaratuștra» pentru tendințele ei dictatoriale. Se pare însă că zilele viitoare vor aduce schimbarea decretului, care de altfel până acum nu a fost aplicat decât în cazul unor excese de zel al ziarelor din provincie. – În ce privește atitudinea presei polone față de România, nu s-ar putea vorbi de o lipsă generală de bunăvoință, ci mai curând de-o lipsă de informație. Ceea ce se dă asupra României sunt știri scurte, unele mai senzaționale, altele mai puțin, transmise de diverse agenții telegrafice. Între aceste agenții este îndeosebi una (Agenția de est, cu inițialele A.W.), care dă deseori informații tendențioase, care vin probabil de la Budapesta sau Viena. Agenția aceasta nu e departe de faliment. – Un alt lucru care interesează mai îndeaproape e că vreo câțiva jurnaliști, dintre cei cari au luat parte la Conferința de la Galați – au ținut împreună cu subsemnatul o ședință în care s-a constituit conform statutelor „Presei polono-române” comitetul local al acestei asociații”. (La sesizarea lui Blaga privind lipsa de informații, directorul Direcției Presă a pus

rezoluția: *Se vor trimite publicațiuni – broșuri, informațiuni* – (semnătură indescifrabilă – NM).

Despre activitatea proprie, ca atașat de presă, Lucian Blaga notează: „În afară de „buletinul presei” pe care îl trimit zilnic la București, am căutat până acum să îmi creez legături cu presa polonă.

Președintele sindicatului jurnaliștilor de aici, d. Denbicki (Dembicki) mi-a pus la dispoziție o rubrică lunară, „românească” în „Tygodnik Ilustracja” (Tygodnik Illustrowany” – una din revistele cele mai răspândite din Polonia în perioada interbelică. N.M.).

Scriitorul K. Bandrowsky (Juliusz Kaden-Bandrowski)* m-a rugat să îi dau în fiecare lună un articol despre literatura sau arta noastră pentru ziarul „Gos Prawdy”. Astăzi i-am dat întâiul articol. (Asupra acestuia vom reveni cu un alt prilej: N.M.).

Șef redactorul de la „Baltische Presse” d. E. Rueker mi-a făgăduit să-mi dea tot sprijinul său prin ziarul pe care îl conduce”.

La cele relatate, directorul Direcției de presă subliniază cele spuse și notează (fraze subliniate, de asemenea): *Bun. Instrucțiuni pentru propagandă*.

A fost președinte al Uniunii Literaților Polonezi și membru al PEN-Clubului, senator și secretar general al Academiei Poloneze pentru Literatură, fiind și șef al Secției de literatură la „Gazeta Polska”. A publicat romanele: *Piłsudczycy* (Pilsudscienii) în 1915, *Arcul* (1919), *Generalul Barcz* (1922), *Aripile negre* (1928 prima parte și 1929 partea doua), *Mateusz Bigda* în 1933, cât și volumul de însemnări: *Orașul mamei mele* (1925).

Pentru o perioadă de mai puțin de o lună, la care se referă Raportul, putem spune că Lucian Blaga s-a introdus extrem de rapid și de bine în realizarea misiunii încredințate, indiscutabil și cu ajutorul Doamnei Brediceanu. Remarcabilă este seriozitatea cu care a abordat activitatea pe care o începea. În ansamblu aceasta se va solda cu rezultate apreciabile, mai ales după ce îi contactează pe româniștii: Emil Biedrzycki și Włodzimierz Lewik, cât și pe traducătorii Emil Zegadowicz și Czara Dusza-Stec, cea din urmă transpunându-i în limba polonă piesa *Meșterul Manole*, care se va juca pe scena Teatrului Național din Lwów, iar primii i-au tradus unele din poemele sale (4), receptarea plenară realizându-se abia prin anii '80 din secolul trecut, grație traducătorului cracovian, Zbigniew Szuperski și al Danutei Biekowska, care va introduce zece din poemele lui Lucian Blaga în masiva *Antologie de poezie românească*, apărută la Varșovia, la PIW, la începutul anului 1989: *Gorunul*, *Izvorul nopții*, *Anno domini*, *Mirabila sămânță*, *Peisaj transcendental*, *Liniste*, *Dați-mi un trup voi munților*, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, *Vreau să joc*, și nu în ultimul rând *Oraș vechi*, cu titlul în polonă: *Varșovia*, transpus fiind de poetul contemporan lui, probabil o cunoștință din perioada sa la post, Włodzimierz Lewik. Selecție

inspirată și reprezentativă, transpunere pe măsură într-o cheie de factură expresionistă.

Cele patru strofe din *Orașul vechi*, fără a se fi precizat locul în țesătura poemului, au fost scrise cu certitudine la Varșovia și dedicate orașului Craiului Sigismund, cu vestigiile lui renaștentiste ori ale Castelului regal în stil clasicizant, care l-a găzduit pe Napoleon, la întoarcerea din Rusia, și în care probabil diplomatul avid de cultură o fi intrat să vadă pânzele lui Canaletto și Botticelli, după care a și fost reconstruit în anii '80, distrus fiind până în temelii în timpul războiului.

Din vizita orașului în noapte, când „ploaia umblă pe cataligi”, poetul reține turnul negru, cel care își numără anii învins; întâlnește și un sfânt din piatră cu o aureolă stinsă.

În acest cadru insolit, „Urnirea orelor / se împlinesc fără îndemn. /Taci – arătătoarele se-opresc / suspinând pe ultimul semn”.

Stafiile regilor polonezi atât de des întâlnite la poetul, pictorul și dramaturgul polonez, Stanislaw Wyspiaski, îi apar și lui Blaga, el luându-le drept „mari semeni de altădată”, care numai pentru o clipă se arată, ca apoi să piară. Probabil că poemul i-a fost drag, câtă vreme Blaga îl publică în „Gândirea”, la 4 aprilie 1927, fiind încă la Varșovia, cizelându-l în mai multe variante, văzând lumina tiparului și în „Gazeta Ciucului”, la 15 aprilie 1930.

Poemul a fost, între timp, inclus, împreună cu *În jocul întoarcerii*, în sumarul volumelor: *Laudă somnului*, tipărit în 1929, respectiv în *Poezii*, 1942.

Reținem cu ușurință neliniștile de diplomat începător, mai ales în cea de a doua poezie, scrisă „pe marginea Vistulei” – intitulată *În jocul întoarcerii* – în care este surprinsă aceeași stare. Devenim astfel martorii unei alte descrieri a „Orașului vechi”, (în care cred că a și locuit), plin de mistere, cu punțile trase, unde în sorburi și scorburi mișună mulțimi de jivine și șoapte. Aici se recunoaște poetul, cu o mie de ani în urmă, întruchipat în postura de „cronicar român fugit spre miazănoapte, fiind «îngropat în nisip voievodul». Își surprinde poetul înaintașul, cum „Fără sfârșit, iară și iară / i-a dat prin tâmpile și degete rodul”. Cu un strigăt, urmașul este trezit de cocoșul de fier, cât și de străbunele furtuni și galbene vânturi ce trec aici peste case.

Iată un motiv asupra căruia etnografii și antropologii, istoricii raporturilor bilaterale ar trebui să se aplece. Să fi încercat Blaga să surprindă românii veniți la începuturile evului mediu timpuriu în Polonia, așa cum a consemnat-o istoricul polonez, Jan Dlugosz, în cronicile sale?

Să se refere scriitorul la un voievod ce ar fi putut veni din transhumanța românească și prezent în nisipurile vistulane? Să fi fost alți domni moldoveni cu indigenat polonez?

Colegul său de generație, Ion Pillat, scria, la rândul-i, în poemul *Transhumanță*:

Aceste turme moldovene sau transilvane au urcat cu păstorii lor până în Beschizi și Tatra, până în Silezia și la Sandomierz, unde au pus bazele a sute de localități. De ce gânduri era străfulgerat « cronicarul norocului schimbăcios » ?

Sunt întrebări la care cercetările nu ne dau încă un răspuns.

Cu certitudine, cele două poeme scrise la Varșovia de Lucian Blaga ar trebui incluse în orice antologie de lirică expresionistă românească sau universală, abisurile înfățișate rămânându-ne necunoscute.

Perioada anilor 1926-1927 coincide în creația lui Blaga cu reflexii soldate în publicarea unor eseuri profunde privind arta și magia sau despre polivalența estetică a naturii, despre etnografie și artă etc., multe cuprinse în ciclul: *Ferestre colorate*.

Scriind despre influența magică a icoanelor, autorul *Trilogiei culturii* relevă: « Etnografii, psihologii, filologii ar trebui să scrie o carte despre magismul poporului nostru. Un studiu amănunțit se impune. Câte obiceiuri, câte cuvinte, câte expresii, câte povești, câte jocuri mai păstrează încă în ele urme ale concepției magice despre rosturile lumii și ale omului ? Într-un timp când ciobanul nostru mai încearcă să-și vindece încheieturile anchilozate, dăruind cutărui sfânt o mână frumos împodobită, informațiile se pot culege la izvor. Problema de-a dreptul își are ispitele ei. Poate se va găsi vreun tânăr îndrăzneț să ia această luptă cu zmeii subterani » (5). Și s-a găsit peste un deceniu o asemenea individualitate.

A fost tot un diplomat : Mircea Eliade.

De asemenea, în *Daimonion* găsim la Blaga eseul despre *Silogismul slav* cu referințe concrete la cultura rusă. Dar, vai, cât de inspirat și de profund este eseul respectiv în planul mai larg al culturii, inclusiv a celei poloneze, când autorul spune : « slavul este un temperament mai mult pasiv ; slavul își are ochii pierduți peste pământ, mai puțin îndreptați spre nevoile vieții. E o contradicție vădită între gândirea practic orientată a slavului și temperamentul său pasiv ; gândirea lui e un surogat al acțiunii. Din premisele *gândite* el nu ajunge la concluzii ce rămân în cadrul gândirii pure ; concluzia lui e de obicei o « acțiune visată ». Slavul nici nu visează, nici nu făptuiește ; slavul visează acțiuni. (vezi marii romantici polonezi: Mickiewicz, Sowacki, Krasiski – nota mea : N.M.). Gândirea slavului nu merge drept înainte, ci suferă o refracțiune intrând într-un mediu,

- fie etic,
- fie religios,
- fie social.

În dialectica gândirii sale (a slavului) intervine întotdeauna un moment de religiozitate, de fanatism, de credință, de exagerare maximalistă, care îi abate interesul spre domeniul practic al vieții ». (6).

Jurnalele Corneliiei Blaga-Brediceanu confirmă cu certitudine faptul că intrarea în diplomatie a poetului Lucian Blaga s-a făcut din îndemnul ei, la sugestia, și, poate, sub « protecția » fratelui acesteia, Caius Brediceanu, fost membru al Delegației României la Tratatul de Pace de la Paris. Brediceanu a fost cel care a negociat, printre altele, fruntariile estice și din nord-vestul României, inclusiv ale Ruteniei, încorporată atunci în Cehoslovacia. În 1938, în post la Helsinki, când Ungaria, cu sprijin polonez, a încercat, și ulterior a ocupat Rusia transcarpatică (Rutenia), Caius Brediceanu îi trimite ministrului Nicolae Petrescu-Comnen, pentru Carol al II-lea, harta cu fruntariile negociate de el, după prima mare conflagrație mondială (7). Brădiceanu s-a dovedit a fi, ca și Lucian Blaga, un mare patriot, un individ bine inspirat atunci când i-a sugerat poetului intrarea în diplomatie. La rândul ei, Cornelia Blaga, care a cunoscut nebănuitele puteri ale soțului, are meritul de a fi insistat, în perioada anilor 1923-1926, să revină pentru a intra în diplomatie, cunoscut fiind că, la cererea poetului, pe motiv de boală, în 1922, renunțase la acest plan. Și așa tânăra pereche ajunge la Varșovia, în noiembrie 1926. Ar fi fost o mare pierdere pentru diplomația românească, dacă n-ar fi revenit exact în acel an și în acel noiembrie vistulan, cu cerul adânc brăzdat de norii ce străbăteau Mazovia dinspre Baltica spre Tatra sau invers. A fost un climat, cred, în care filosoful și literatul se putea manifesta, iar el a dovedit, cu prisosință, vocație, profesionalism și dăruire în îndeletnicirea agreată, mai ales după ce conștientizează că diplomația poate fi un domeniu în care poate acționa spre binele țării sale în afara granițelor. O va spune răspicat până la părăsirea breaslei, de la Lisabona.

Prof. dr. Nicolae MAREȘ

NOTE

* Juliusz Kaden-Bandrowski, (născut - 1885 la Rzeszow – decedat în 1944, la Varșovia, în timpul insurecției împotriva armatelor hitleriste). Cunoscut scriitor și publicist din perioada interbelică, un apropiat al mareșalului Józef Piłsudski. A debutat cu povestiri și nuvele în 1911. După izbucnirea primului război mondial se înscrie în Legiunile poloneze, conduse de Piłsudski, fiind aghiotant și *cronicar* al acestuia. După război a fost șeful biroului de presă al Comandamentului Suprem al Armatei și redactor șef al ziarului „Zonierz Polski” (Soldatul polonez); în 1920 a fost corespondent militar în SUA, unde a popularizat, inclusiv prin conferințe, Polonia.

1. cf. Nicolae Mareș, *Încă Polonia...*, Editura Colosseum, 2008, p. 207-210; 313-317;
2. Cornelia Blaga-Brediceanu, *Jurnale*, Ediție îngrijită și comentată de Dorli Blaga, Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2008;
3. Arhiva Ministerului Afacerilor Străine, Polonia, vol. 53, ff. 87-89;
4. *Antologia poezji rumuskiej*, Antologia poeziei românești, P.I.W, Varșovia 1989
5. Lucian Blaga, *Eseuri*, vol. 7, p. 369 ;
6. Ibidem. *op. cit.* p. 398 ;
7. Nicolae Mareș, *Relații româno-polone 1938-1939*, doc. 49 (AMAE, Fond 71, Dosare Speciale, 219-227).

comentarii critice

BOGDAN CREȚU

NEVĂSTUICA ADULTERINĂ

De ce o fi ales Cantemir chiar nevăstuica pentru a o înfățișa pe „fata Dedului”, Ana Codreanu, fiica spătarului Dediu Codreanu, celebră în epocă pentru frumusețea ei? Așa cum se va vedea, dispunerea măștilor nu este deloc întâmplătoare. Victima propriu-zisă a intențiilor denigratoare ale lui Cantemir nu este ispititoarea fiică a Guziului Orb, care, ne asigură contemporanii¹, era întru totul virtuoasă, ci soțul acesteia, Struțocămila. Prin urmare, din întreaga menajerie, este aleasă tocmai masca nevăstuicii din mai multe motive, toate însă supuse unui principal: ca prin opoziție cu ea, soțul să pară ridiculizat. Într-adevăr, ce ar fi scos mai mult în evidență hidoșenia monstruoasă a Struțocămilei decât silueta grațioasă, feminină, lascivă a nevăstuicii? Masculul este un hibrid (să acceptăm punctul de vedere al autorului și al epocii) caracterizat în cea mai mare măsură de grotesc, cu trăsături fizice stridente, situate într-o fățișă dizarmonie (căci de la înfățișarea fizică i se trag toate, iar prostia de care este bănuț nu este decât o urmare firească a acesteia), pe când femela se remarcă prin subtilitatea fizionomiei sale, prin elasticitatea și subțirimea corpului care, pentru medievali mai mult decât pentru noi, înfățișau idealul frumuseții. Nevăstuica are în alcătuirea sa ceva provocator, iar tradiția antică îi acordă o notă în plus de senzualitate, pe care, după cum vom vedea în cele ce urmează, *Fiziologul* o corupe, imprimându-i o mutație simbolică de coloratură creștină.

Prima trăsătură a Helgei în romanul lui Cantemir este frumusețea răvășitoare. „Cătră acéste mai adaosără pre Guziul Orb, carile cu frâmsétea fetii sale, Helgii, în dragostea a multor jiganii întrasă și a multor minți de frumsétea ei să nebunisă”.² Prin urmare, pentru tatăl său, scârbavnicul Guziu (cârțiță), personaj demn, altfel, de tot disprețul, frumusețea propriei fiice este o cale de parvenire, de obținere a unei stime la care altfel nimic nu l-ar fi îndreptățit. Merită observat faptul că, abil, autorul are inteligența de a insista pe aceasta antinomie pe care Helgea o impune față de orice alt personaj cu care este situată în raport direct. Prin urmare, răvășitoarea ei frumusețe nu este una abstractă, lipsită de termen de comparație: ea vrăjește, sucește mințile celorlalte jigăanii, are asupra celorlalți un efect parcă hipnotic, de sirenă ori, mai rău, de Meduză.

Frumusețea nu este doar un dar, pune în gardă subtil autorul, ci și un pericol, care întunecă discernământul: „că nu mai mult tăria vinului în cap decât chipul frumosului în inimă lovește”, avertizează o sentință. Înțeleptul va rămâne, prin urmare, rece la o astfel de capcană. Doar că, vom avea prilejul să vedem acest lucru, nici măcar naratorul (de care, firește, autorul nu avea conștiința alterității) nu va avea puterea de a se păstra neutru, de a rămâne impasibil la farmecele irezistibilei nevăstuici. Dar să nu anticipăm...

Să revenim la textul lui Cantemir, care plusează conștient, având instinctul narativ de a îngroșa mai întâi hidoșenia părintelui pentru a ridica la un nivel indiscutabil frumusețea absolută a fiicei: „Cu carea și părintele său, Guziul, măcar că din fire orb și slut era, însă fiete-carile ce-l timpina cu toată lumina privelii îl îndămâna, și de-și feriia mâna de sărutat, la picioare-i cădea și i să închina (că cine iubește din suflet pre cel din cămară mare fericire simpte a-i zdvori afară la scară). Cu acesta chip, cine mâna cea scurtă a Guziului a săruta să învredniciia, precum pre singură Helgea să fie îmbrățășind socotia, și ciné *lipicioase și urduroase melciurile lui* a pipăi să norocia precum roa trandafirilor, carii pre obrazul Helgii să deschidea, să fie scuturând și iscusită mirosala lor să fie mirosind i să părea (că precum simțirea în lucrurile ce-s de simțit lucrează, așé pomenirea în fantazie / tipărită și zugrăvită ale sale pătrundzătoare sloboade radze), de poamă dară ca aceasta, măcar că mulți dinți să ascuțise și multe măséle să o mușce să gătise, însă, precum să dzice cuvântul (că norocul nu împarte cu obroc, ce unora varsă, iar altora nici pică), așijderea (altora arată și nu dă, iar altora, preste toată știința și nedéjdea lor nespuind și neivind, preste măsură le dă).”³ (s.n.) Bun cunoscător al retoricii, Cantemir știe cum să-și construiască textul. Există aici o erudită gradatie a alcătuirii portretului, o construire abilă a unui fundal/ climat de pe care imaginea frumuseții feminine să se detașeze fără drept de apel. E limpede, îi induce Cantemir cititorului său, nimic, dar absolut nimic nu îi poate rezista Helgei. Nici măcar amănuntele scârboase, împinse până la o limită dincolo de care imaginea construită devine insuportabilă, nu fac indezirabilă fapta nevăstuicii, care ar răsplăti orice patimă, orice acceptare a scabrosului, a grotescului. Grația și senzualitatea feminină au puterea de a mântui grotescul fizic. Atracția pe care tânăra nubilă o exercită este, nu mai încapă îndoială, una de natură erotică; autorul picură subtil aceste aluzii, punând discret accentul pe atuurile fizice ale focasei, care pare a revărsa asupra tuturor celorlalți, tineri și bătrâni, străini sau rude, o vrajă precum cea a unei veritabile Circe: „În care chip, și cu gingaș trupul și mângâios statul Helgii au lucrat, de vréme ce vârstnicii și cei din neamul ei nu numai cu mânule întinse, cu brațele deschise și cu mințile uluite o aștepta și o poftia, ce încă și cu sufletele topite și inimile arse cui

va cădea acea norocire și cui să va tâmpla acea fericire, dzua și noaptea cu gândul mai rău și mai cumplit decât cu trupul să pedepsia și să chinuia (că chinul trupului carnea domolêște, iară pedeapsa sufletului, oasele topind, inima rănește), și acmu-acmu, din dzi în dzi și din ceas în ceas, fietecarile norocul cu jêle chemându-și, și de s-ar cumva altuia, iară nu șie, tâmpla, săbii, cuțite și tot / féliul de otrăvi cumplite, de nu celuia ce au luat norocul, șie celuia ce au rămas cu focul gătiia.”⁴ A mai presupune o eventuală naivitate sau nevinovăție a celei care este pricina acestei nebunii colective ar fi prea mult. E limpede, prin intermediul nevăstuicii Helgea, Cantemir construiește imaginea perfectă a atracției erotice, a puterii pe care femeia o poate avea asupra bărbatului, a transei erotice pe care este capabilă să o inducă chiar și celui mai calculat înțelept.

Înainte de a încheia cercul acestei povești cu final neașteptat, să revenim la întrebarea inițială: de ce, dintre toate animalele cu un potențial erotic blamat de mai toate cărțile creștinismului medieval (bestiare, cărți de morală etc...), s-a oprit Cantemir chiar la nevăstuică? Există două tradiții distincte în privința acestui animal familiar omului antic și medieval. Mai întâi, este vorba de imaginea sa înainte de redactarea *Fiziologului*, cea din antichitate, pe care cartea de morală creștină o va denatura în funcție de propriile intenții; după cum demonstrează Debra Hassig într-o excelentă lucrare despre bestiarele medievale, „povestea păgână a fost modificată de autorul creștin al *Fiziologului* pentru a se potrivi unui scop moral”.⁵ În *Metamorfoze*, Ovidiu relatează legenda transformării de către „nedreapta Junona” a „blondei Galanthis” într-o nevăstuică, ca pedeapsă a înșelăciunii pe care o folosește pentru a-și ajuta stăpâna să nască: din răzbunare, împiedicând nașterea lui Hercule de către Alcmena, zeița este păcălită de servitoarea cea credincioasă cum că femeia ar fi născut, astfel încât blestemul este dezlegat, iar gravida se poate izbăvi de chin, dând naștere celui ce va deveni cel mai puternic dintre muritori. După această reușită, urmează aroganța, care abia ea este aspru pedepsită: „Se spune că Galanthis a râs de păcăleala zeiței. Pe când râdea, zeița a apucat-o cu cruzime de păr, a tras-o în jos și a oprit-o de a-și ridica corpul de la pământ, schimbându-i mâinile și picioarele din față. Sprinteneala veche i-a rămas și nu și-a pierdut culoarea bălaie. Forma îi e deosebită de cea dinainte și, fiindcă gura ei spunând o minciună ajutase la naștere, pe gură naște și vine în casele noastre ca și înainte.”⁶

Ce alege Cantemir din această legendă, desigur cunoscută? Nimic din onestitatea și credința slujnicei, din curajul său și chiar din spiritul său de sacrificiu, ci doar ceea ce îi convine: șiretenia sa, aroganța și, mai mult decât atât, un amănunt care va face carieră, de la Ovidiu pornind, în toate bestiarele și enciclopediile antichității și, deformat de *Fiziolog*, și în cele

ale Evului Mediu: modul aparte de împerechere al nevăstuicii. Numai că suntem obligați să cunoaștem întreaga panoplie a aparițiilor simbolice ale acestui animal, pentru că este la fel de important la ce elemente renunță cu bună știință Cantemir și la care se oprește, pentru a putea explica, către final, selecția sa și modul în care el transformă simbolurile conform propriilor interese.

După Plinius (VIII, 33), nevăstuica ar fi un animal curajos, singurul capabil să ucidă vasiliscul: „Numai că până și pentru un animal monstruos ca acesta (vasiliscul – n.m.), pe care regii au dorit adesea să-l vadă căsăpit, veninul de nevăstuică este mortal: atât de mult a vrut natura să nu existe nimic fără perechea sa. Oamenii vâra aceste nevăstuici în scorburile vasiliscilor, ușor de recunoscut datorită putreziciunii solului din preajmă. Ele îi ucid cu mirosul lor și în același timp mor, și așa se încheie această confruntare a naturii.”⁷ De regulă, una din intrările obligatorii în mai toate bestiarele și enciclopediile Evului Mediu va fi aceasta, a nevăstuicii care ucide vasiliscul, monstrul de neînvins de către om, cu prețul propriei vieți. Albert Magnus (XXII, 122), un erudit care nu crede în mituri până nu le verifică, atribuie gestului animalului o explicație științifică: „De vreme ce luptă cu șerpii, se fortifică împotriva veninului mâncând rută/ vîrnant.”⁸ Același lucru îl reia un compilator medieval precum Brunetto Latini: „dar când se luptă cu năpârcile, se întorc și se îndreaptă spre o plantă de mărar și o mănâncă de frica veninului, apoi revin la luptă”.⁹ Chiar dacă a căpătat explicații de ordin pseudo-științific, gestul animalului trebuie să-i fi atras pe antici, ca și pe medievali. Într-o primă instanță, animalul pare a recupera trăsăturile care îl definesc în *Metamorfozele* lui Ovidiu: curajul, spiritul de sacrificiu. Ea învinge fiara atât de periculoasă pentru om, plătind prețul propriei vieți. Morala creștină nu avea cum să piardă ocazia de a glosa pe marginea acestui gest mesianic: nevăstuica se luptă cu răul absolut, altfel spus cu Diavolul, la fel ca atâția sfinți, dintre care, probabil, Sfântul Gheorghe este cel mai adesea înfățișat într-o asemenea ipostază războinică: între balaurul pe care îl învinge acesta și vasiliscul pe care îl ucide nevăstuica nu este nici o diferență. Totuși, gestul animalului capătă o foarte importantă conotație în plus: ea nu doar îl apără pe om de agresiunea Diavolului, dar se sacrifică pe sine pentru a-l mântui de cel rău. Concluzia este firească și o formulează și Debra Hassig, în lucrarea amintită: „Ca dușman al vasiliscului, nevăstuica a devenit un simbol general al lui Hristos”.¹⁰

Lui Cantemir o astfel de simbolistică cristică nu îi convine, ba chiar îl deserveste; prin urmare, o ignoră cu seninătate, chiar dacă, mai mult ca sigur, cunoștea destule surse care relateau această latură simbolică a nevăstuicii. Mai mult decât atât, vom vedea imediat, el nu se dă în lături

să vulgarizeze, ba chiar să trivializeze un alt aspect important al acestui simbol, la care ne vom referi în cele ce urmează.

Am văzut că la Ovidiu (dar mitul există și la Homer), credincioasa Galanthis este transformată în nevăstuică, ca pedeapsă pentru aroganța de a râde de zeiță și, mai ales, ca „răsplată” a minciunii prin intermediul căreia o păcălește pe zeiță, mântuindu-și stăpâna de patimile nașterii amânate. Păcatul său este oglindit simetric în pedeapsa pe care o primește: să nască pe gură, de vreme ce pe gură a născut și minciuna cu pricina, și râsul sfidător. Aceasta este, până la *Fiziolog*, trăsătura dominantă a nevăstuicii: concepe pe ureche și naște gură. Dintre medievali, câțiva vor prelua această tradiție precreștină: în primul rând, Richard de Fournival¹¹, în al său *Bestiar al iubirii*, deloc în acord cu mentalitatea oficial pioasă a epocii sau cu învățăturile creștine, care are îndrăzneala să transforme morala creștină într-o imoralitate a amorului lumesc; apoi, Brunetto Latini, în a sa *Livre du trésor*, nu fără a-și lua o marjă de eroare: „și să știți că există două specii de nevăstuici: una care trăiește în case și una campestră. Dar ambele concep pe ureche și nasc pe gură, după mărturia unor persoane, dar mulți spun că nu este adevărat”.¹² *Fiziologul* grecesc și, în consecință, toate celelalte bestiare și enciclopedii care îl urmează obedient, inversează lucrurile: „Nevăstuica are această natură: femela primește sămânța masculului în gură și, rămânând gravidă, dă naștere prin urechi. Dacă se întâmplă să nască prin urechea dreaptă, puiul va fi mascul, iar dacă naște prin cea stângă, femelă. Lucruri rele sunt produse prin urechi.”¹³ *Fiziologul latin* îl urmează îndeaproape și, în pofida opoziției unui autor cu mare autoritate în Evul Mediu, Isidor din Sevilla¹⁴, ceilalți compilatori ai bestiarelor. Cum se explică această inversiune, care nu este deloc arbitrară? O foarte interesantă explicație o încearcă aceeași Debra Hassig: „În ciuda angajării sale în ceea ce părea a fi o formă aberantă, dacă nu respingătoare de comportament de împerechere și reproducere, nevăstuica pare a reprezenta un interes teologic pentru medievali. S-a sugerat uneori că povestea nevăstuicii prilejuia un motiv de contemplare a problemei nașterii dintr-o virgină. În Evul Mediu exista o mare problemă în dezbatere, privind modul în care Maria a putut rămâne virgină în timpul conceperii, precum și în timpul nașterii lui Hristos și după aceea. Povestea nevăstuicii furnizează o bună analogie, căci nevăstuica și concepe, și dă naștere într-un asemenea mod că virginitatea ei nu este afectată. Dacă o simplă creatură poate face asta, cât de ușor trebuie să fi fost pentru mama lui Hristos?”¹⁵ Asta pe de o parte. Dar de ce conceperea pe gură și nașterea pe ureche și nu invers? Exista, explică în continuare autoarea, în Evul Mediu, o întreagă dezbatere asupra modului în care Sfânta Fecioară l-ar fi născut pe Iisus în așa fel încât să rămână fecioară. Tradiția creștină presupunea și chiar susținea că nașterea a avut loc pe ureche. În plus, mai

exista și temerea că unii îngeri răi le asaltau pe femei, în special pe virgine, prin urechi. De aceea, Tertulian le recomandă călugărițelor să poarte voal. Prin urmare, autoarea este îndreptățită să conchidă: „Probabil că această conotație negativă a urechilor femeilor a condus la inversarea mitului antic al nevăstuicii în *Fiziolog*. Sau poate că ideea de a da naștere prin gură era percepută cumva mai dezgustătoare decât prin intermediul urechii, ca mai puțin potrivită pentru nașterea Mântuitorului, chiar și alegoric. O a treia explicație este mai convingătoare: se spune că nevăstuica concepe prin gură pentru a face mai explicită alegoria Cuvântului care se întrupează, iar nașterea prin ureche asigură de faptul că virginitatea animalului rămâne intactă și, în consecință, îl face o figură potrivită pentru veșnic fecioara Maria, Mama Domnului.”¹⁶

Datorită autorității acestor interpretări creștine ale mitului, simbolul nevăstuicii devine unul cât se poate de benefic în Evul Mediu. Rar același animal poate simboliza atât conceperea imaculată a Sfintei Fecioare, cât și sacrificiul lui Hristos pentru mântuirea credincioșilor.

Cum s-ar fi împăcat această „reputație” de ființă nepătată, pe care creștinismul i-o conferă nevăstuicii, cu planurile lui Cantemir? Absolut deloc, firește. Prin urmare, autorul preferă să aleagă doar amănuntele care îl servesc și să revină la tradiția antichității. Ceea ce reține este faptul că nevăstuica are niște obiceiuri sexuale tare necurate: ea primește sămânța masculului pe gură, prin urmare merită o reputație dintre cele mai necurate. Nevăstuica lui Cantemir este, nu mai încapă vorbă, o vicioasă. De altfel, așa o înfățișau și unele surse ale antichității, ba chiar și unele izvoare creștine: Aelian, de pildă, povestește în celebra sa carte *De natura animalium*, o legendă care încurajează astfel de ipoteze: „Am auzit că nevăstuica ar fi fost cândva o ființă umană. Mi-a ajuns de asemenea la urechi că se numea «Nevăstuică»; că era o vrăjitoare; că *era extrem de depravată și că avea dorințe sexuale anormale*. Nu mi-a scăpat din vedere nici faptul că mânia zeiței Hecate a transformat-o într-o creatură a răului. Din partea mea, este o zeiță bună: fabulele și poveștile le las pe seama altora. Dar este, cu siguranță, un animal malefic: nevăstuicile se așază pe cadavrele oamenilor, se apleacă peste ele dacă sunt nepăzite, le scot ochii și îi mănâncă.” (s.n.)¹⁷. De altfel, alături de hienă, nevăstuica a fost mereu bănuită de practici sexuale necuviincioase față de natură. La fel ca și hiena, nevăstuica este numărată de *Levitic* printre animalele necurate. Dacă hiena este considerată de majoritatea autorilor, creștini sau nu, un animal hermafrodit, care își poate schimba sexul după plac, nevăstuica rămâne heterosexuală, dar cu nimic mai puțin păcătoasă (căci, în concepția medievalilor, animalele aveau suflet și puteau fi judecate pentru păcatele lor, ba unora chiar li se intentau procese derulate după tot tipicul¹⁸). Într-unul din textele apocrife, *Scrisoarea lui Barnabas*,

nevăstuica este asociată hienei și iepurilor ca simboluri ale dezmățului și ale practicilor sexuale necuviincioase.¹⁹ Autorul studiului citat comentează: „Nevăstuica avea reputația de a concepe oral și astfel statutul său necurat avertizează credincioșii împotriva sexului oral”.²⁰ Recunosc: în acest punct discuția nu mai este chiar academică, dar textele sunt texte și, mai ales, faptele sunt fapte și nu se cuvine să le ocolim dintr-o pudoare care nu folosește nimănui. Mai ales că este evident că pe Cantemir tocmai astfel de amănunte l-au îndemnat să se oprească asupra acestui animal, a cărui reputație de sfânt nu o deturneză el însuși, ci doar selectează dintr-o tradiție extrem de bogată și de eteroclită, pe care, firește, o cunoștea în toate aspectele sale. Dacă am refăcut, în linii mari, această tradiție, nu e dintr-un exces de pedanterie, ci întrucât, repet, este foarte importat să știm la ce anume renunță Cantemir dintr-un rezervor al simbolurilor extrem de amplu, pentru a verifica și mentalitatea modernă, raționalistă, care îl desparte de cea medievală, cu care încă mai este asociat.

Nu trebuie scăpat din vedere nici faptul că limba română a dezvoltat termenul care denumește acest animal diminutivând substantivul comun, de proveniență slavă, *nevastă*.²¹ Prin urmare, asimilarea celor două instanțe, cea feminină, fâșneată și plăcută (de aceea și alintată prin diminutivizare) și cea zoomorfă, trebuie să fi existat din timp în imaginarul popular.

Dar să ne întoarcem, în sfârșit, la textul *Istoriei ieroglifice*. Cantemir știe foarte bine să dozeze efectele povestirii sale: după ce prezintă, în temeni superlativi, fără echivoc, frumusețea fără concurență a Helgei, după ce insistă asupra faptului că oricine ar fi dat orice pentru a avea norocul să devină soțul irezistibilei nevăstuici, sucește brusc evoluția faptelor, încalcă logica povestirilor feerice, eroice, a basmelor, în care mereu prințesa se însoțește cu un partener a cărui vitejie răscumpără frumusețea ei și precipită subit intriga către un *anticlimax*: „Toți ibovnicii și pătimașii dragostii Helgii într-acesta chip în toate suflările și răzsufările lor, ca finicii în focul lor murind și iarăși înviind, norocul tot precum au știut și-au giucat jocul (căci toți cereștii durerile peminténilor simpt și să milostivăsc, numai norocul, dacă-și întoarce fața, nici a jeli știe, nici a să milostivi poate), și precum câteodată frica vulturului pre iepure după broască mărită, așé voia norocului pre Helge după Cămilă au măritat.”²² Fraza însăși este construită, după toate legile retoricii, pe structura unei simetrii antitetice: pe de o parte, претендентii care mor și renasc din dragoste, aidoma păsării Pheonix, dintre care mulți vor fi fiind virtuoși, demni într-o mai mare măsură de supremul favor, de cealaltă parte, ignobilul Struțocămilă (Cantemir îl numește când Struț, când Cămilă, când Struțocămilă), devenit marele câștigător dintr-un capriciu al soartei sau, după cum sugerează autorul, invocând o fabulă a lui Esop²³, dintr-un

joc de culise, dintr-o conjunctură care obligă la adoptarea unei soluții care contravine firii.

Ceea ce urmează este reacția firească a sfidării firescului prin această împreunare. Naratorul, de fapt, autorul nu poate rămâne impasibil la o asemenea încălcare a firii. Pe de o parte, este un semn că nici el însuși, în înțelepciunea sa, nu poate rămâne impasibil la frumusețea Helgei, mai ales acum, când vede ce soartă i se rezervă. Neputincios în planul faptelor, el se răzbună în planul narațiunii. Mijloacele sunt același ca la început, căci fragmentul este construit conform aceleiași logici a antitezei, duse până la extrem, mai precis spus, până la absurd: „O, Doamne și toți cereștii, lucru ca acesta cum și în ce chip a-l suferi ați putut? Unde ieste cumpăna cerului cu carea trageți și așezați fundul pământului? O, dreptate sfântă, pune-ți îndreptariul și vedzi strâmbe și cârjobe lucrurile norocului, ghibul, gâtul, flocos pieptul, botioase genunchile, catalige picioarele, dințoasă fălcile, ciute urechile, puchinoși ochii, suciți mușchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei, cu suleget trupul, cu albă pielița, cu negri și mângâioși ochii, cu suptiri degételele, cu roșioare unghișoarele, cu molcelușe vinișoarele, cu iscusit mijlocelul și cu rătungior grămăgiorul Helgii, ce potrivire, ce asămănare și ce alăturare are? O, noroc orb și surd, o, tiran nemilostiv și păgân fără lege, o, giudeț strâmb și fățarnic, pravilă strâmbă și fără canoane! Ascultați, morților și priviți, viilor: Cămila cu Helge să împreună, filul și șoarecele să cunună și dealul cu valea să iau de mână. Ce uréche au audzit, ce ochiu au vădzut sau ce gură din véci lucru ca acesta au povestit? (Tacă, dară, pripitorile unde cântă ursitorile, că nici neam cu neam, nici chip cu chip, nici féliu cu feliu a potrivi caută, ce numai ce va face și lucrează ce-i place).”²⁴ Ca semn al supremei indignări, este apostrofată instanța divină, căreia i se reproșează tolerarea unei asemenea trădări a firii, a unei încălcări a firescului. Întregul echilibru al lumii pare năruit odată ce bunul-simț a fost atât de brutal încălcat. Faptul că acest *lamento* este construit de Cantemir cu atâta atenție, că i se conferă nu doar ritm și rimă, ci reale imagini poetice, ba chiar și o tensiune lirică rară pe parcursul întregii *Istorii* și de negăsit în literatura noastră de până în acel moment, faptul că sunt invocate toate instanțele care ar trebui să vegheze la bunul mers al lumii (Dumnezeu, dreptatea „sfântă”, norocul „orb și surd”, morții și vii) denotă extrema implicare a naratorului/ autorului. Deocamdată, este greu să decizi ce anume îi stârnește într-o asemenea măsură indignarea: propria slăbiciune în fața farmecelor Helgei ori aversiunea, chiar ura față de Struțocămilă, pe care nu și-o poate reprima? Să amânăm puțin răspunsul, pentru a comenta pasajul care urmează, revelator din acest punct de vedere.

Părând să accepte, în cele din urmă, grozăvia acestei uniuni, punând-o pe seama „norocului”, înțeles, ca la Miron Costin, cu sensul de soartă,

naratorul regizează, malițios, o situație în care un întreg alai, deloc demn („întăriii cu fluier, grierii cu surle, albinele cu cimpoi cântec de nuntă cântând, muștele în aer și furnicile pre pământ mari și lungi danțuri rădăcară, iară broaștele toate împreună cu broatecii”) cântă acest imn nupțial:

„Prundul Evfrathului mărgăritarul naște,
Cămila din iarbă cele scumpe paște.
Mâna Afroditei cunună împletéște,
Evfrathul Evropii nou lucru scornéște.
Din cele cu soldzi Helgile ivește.
Norocul ce va toate biruiește.
Cununa împletită norocul o tinde,
Capul fără crieri cu mâna o prinde.
O, Helge ficioară, frumoasă nevastă,
Nevastă ficioară, ficioară nevastă,
Cămila să ragă, tâlcul nu-nțăleagă.
Margă la Athina ce ieste s-aleagă.
Ficioară nevastă, nevastă ficioară,
Peste șese vremi roadă să-i coboară,
Fulgerul, fierul, focul mistuiască.
Patul nevăpsit nu să mai slăvască.”²⁵

Prin urmare, procedeul este cât se poate de potrivit: Cantemir intuiește că nu își poate asuma naratorul (de fapt, în mentalitatea sa, autorul însuși) insinuările atât de malițioase la adresa necinstei Helgei; mai potrivit este să folosească banala evocare, punând totul pe seama unor nevinovate și aparent inofensive ființe, nu întâmplător rămase în umbra anonimatului. Pasajul, considerat prea ușor de Nicolae Manolescu drept „primele noastre versuri în cod (și, desigur, cu cheie), în maniera Góngora-Marino”²⁶ este de fapt o simplă aluzie, foarte transparentă, de altfel: mintea cea puțină a Struțocămilei nu poate pricepe că soția sa nu era fecioară și că, în plus, la căsătorie era deja gravidă, urmând să nască peste șase luni. Reiau verdictul mai sus formulat: simțindu-se neputincios în planul faptelor, autorul se răzbună în planul ficțiunii. Prin urmare, degeaba i-au reproșat unii comentatori²⁷ faptul că este nedrept: la urma urmelor, principele scria un roman, prin urmare, avea tot dreptul să-și ia libertatea de a aranja lucrurile cum îi convenea mai mult.

În plus, cred că trebuie mutat accentul: Helgea este un personaj secundar, deci nu ea se află în căutarea autorului. Adevărata victimă este Struțocămila, soțul încornorat, în roman, atât la propriu cât, iată, și la figurat. Onoarea lui este cea pătată, odată cu așternutul nepătat, nu cea a

nevăstuicii, predispusă, conform selecției pe care o operează Cantemir în sursele sale, la o asemenea ispravă. Stă în firea Helgei să aibă un astfel de comportament, câtă vreme Struțocămila, hibridul grotesc, își forțează propriul statut și propria condiție însoțindu-se cu o așa frumusețe, prin urmare, merită cu prisosință dezonoarea care i se face. Cred că este cea mai potrivită concluzie prin care se poate încheia acest capitol.

Nu înainte de a relua ideea de bază a acestui studiu: atitudinea lui Cantemir față de simbolurile medievale nu mai este una pioasă, de obediență, ci una modernă, adeseori impertinentă, iconoclastă chiar. Un medieval nu și-ar fi permis să facă dintr-un simbol al lui Hristos și al Fecioarei Maria imaginea unei femei ușoare, adulterine. Cantemir, dimpotrivă, își provoacă sursele și le manipulează pentru a-și atinge scopurile nu doar estetice, ci și punitive, vindicative.

(Fragment dintr-un studiu despre bestiarul lui Cantemir, aflat în lucru)

BOGDAN CREȚU

NOTE

¹ Neculce, în special.

² D. Cantemir, Opere, Vol.I, *Divanul, Istoria ieroglifică, Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, ediție de Virgil Cândea, Editura Academiei Române și Univers Enciclopedic, p. 492. Toate citatele se vor da după această ediție.

³ Idem, p. 492.

⁴ Idem, pp. 492-493.

⁵ Debra Hassig, *Medieval Bestiaries*. Text, Image, Ideology, Cambridge University Press, 1995, p. 30.

⁶ *Ovidiu, Metamorfoze*, traducere, studiu introductiv și note de David Popescu, Editura Științifică, București, 1959, p. 244.

⁷ *Plinius, Naturalis Historia*, ediție îngrijită, prefață și note de Ioana Costa, volumul al II-lea, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 79.

⁸ Albert the Great, *Man and the Beasts. De animalibus* (Books 22-26), translated by James J. Scanlan, M.D., Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York, 1987, p. 163.

⁹ Brunetto Latini, *Livre Du Trésor*, în *Bestiaires Du Moyen Age*, mis en français moderne et présenté par Gabriel Bianciotto, Editions Stock, 1992, p. 218.

¹⁰ Debra Hassig, op. cit., p. 32.

¹¹ Richard de Fournival, *Bestiarul iubirii*, în *Fiziologul latin*. Richard de Fournival, *Bestiarul iubirii*, ediție îngrijită, traducere din latină și franceza veche, note și studiu de Anca Crivăț, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 93.

¹² Brunetto Latini, op. cit., p. 218.

²³ *Physiologus*, translated by Michael J. Curley, University of Texas Press, Austin & London, 1979, p. 50.

²⁴ *Isidor din Sevilla, Etymologiae*, în Robert M. Grant, *Early Christians and Animals*, Routledge, London & New York, 1999, p. 135: „Unii presupun în mod eronat că «nevăstuica concepe pe gură și dă naștere prin ureche».”

²⁵ Debra Hassig, op. cit., p. 30.

²⁶ Idem, p. 31.

²⁷ *Aelian, On the Characteristics of Animals*, vol. III, with an english translation by A.F.

Scholfield, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1959, p. 227.

²⁸ Vezi mai ales Michel Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, traducere de Emilian Galaicu-Păun, Editura Cartier, Chișinău, 2004, capitolul Procesele animalelor, pp. 27-50.

²⁹ Cf. James E. Miller, Hyenas and Hares. A Bit of Clement of Alexandria's Pedagogue, în *STUDIES IN BIBLICAL SEXUALITY*, November, 2006, p. 167.

³⁰ Idem, p. 168.

³¹ *Dicționarul limbii române* (DLR), serie nouă, tomul VII, partea I, Litera N, Editura Republicii Socialiste România, București, 1971.

³² Dimitrie Cantemir, op. cit., p. 493.

³³ Vezi Esop, fabula 191, Iepurii și broaștele, în *Fabule*, traducere de Traian Lăzărescu, Editura Minerva, București, 1980, p. 102.

³⁴ Dimitrie Cantemir, idem.

³⁵ Idem, p. 494.

³⁶ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p.81.

³⁷ Foarte aspru este Nicolae Iorga, în nota 362 din capitolul dedicat lui Cantemir în sinteza sa *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* (1688-1821), vol. I., ediție îngrijită de Barbu Theodorescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1969, p. 290: „Grosolănia ce se ascunde e aceasta (ne-o explică însuși Dimitrie): Mihai e sterp, iar nevasta lui ar fi putut, înainte de a se mărita cu dânsul, să fi creat o familie”. De asemenea, vezi nota 324, în ediția Dimitrie Cantemir, *Opere complete*, vol. IV, *Istoria ieroglifică*, text stabilit și glosar de Stela Toma, prefată de Virgil Cândea, *Studiu introductiv*, comentarii, note, bibliografie și indici de Nicolae Stoicescu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, p. 324: „În această poezie D.C. ponegrește pe Ana Racoviță, fiica lui Dediu Spătarul, pe motiv că nu și-ar fi păstrat fecioria înainte de nuntă. Ținând seama de tot contextul, se pare că învinuirea de imoralitate este o calomnie la adresa tinerei și frumoasei soții a domnului Moldovei”.

poeme de ANDRA ROTARU

Poduri

azi noapte doar o umbră rece la trei metri depărtare de mine
și un trunchi de copac împietrit sub poduri. foarte aproape de un mal
unde pașii mi se afundau în răsaduri pline de noroi.
treceam printre crengi, le îndoiam, apoi ele se ridicau din nou

am mers câteva minute singură,
iarba crescuse după ploaie și dalele umede duceau jos, la mal.
mi-am lăsat trupul împins de vânt, apoi l-am oprit.
corpurile nu se mai vedeau,
frigul se așaza încet pe ele.

apoi am văzut apa cum se scurgea de pe fața ta. ochii tăi mă împingeau
de partea cealaltă a podului
și eu asemeni lor. m-ai lăsat să rămân acolo –
sub pașii tăi un scrâșnet în nisip

umbrele de unde am venit. fuga în jurul răsadurilor. la fiecare mișcare
mă afundam și mai mult. îmi izbeam picioarele să scap de tot noroiul
ăsta,
dădeam cu mâna, o lipeam de asfalt. găseam doar urmele pașilor de
dinainte
care mă adânceau în mâl. mă agitam
cu fața lipită de asfalt și tot nu te apropiai.

sub pod umbre întregi, blocuri luminate pe jumătate, felinare rigide.
stropii de apă de pe chipul tău te trăgeau în jos, te lipeau de pământ și eu
afundată în noroi, voiam să mă lași acolo, să nu simt nimic.
sub poduri copiii încă se jucau cu bărci de lemn, le scufundau

o furtună pe un ocean. un pod peste un noroi în care suflu noapte de
noapte.
fac valuri. mă lipesc de dalele de piatră la trei metri depărtare de tine
până când cei care te-au cunoscut se strâng în casa ta, îți adună lucrurile
te împrăstie cu mâinile lor. au brațele pline de lumânări. și fără să le
aprindă
le dau drumul tot mai mult în pământ

Nici un om acolo

abia ne atingem. suntem ca niște pași moi de-a lungul unui culoar care nu se sfârșește.
aproape că își înfășoară drumurile în jurul umerilor noștri și stăm așa până când nici o căldură nu mai poate fi simțită. e totul gol, fără zgomot, fără ceilalți. huruitul unei mașini care transportă noaptea tone întregi de oameni fără somn, un malaxor cu lumini galbene care acum se mișcă cu încetinitorul pe pereții noștri

în lumina asta obscură am un corp nou, lipit direct pe ochi. nu aud decât cum crește zi de zi, cum eu devin mică. aici orice trup este presat până nu îi mai e îngăduit să facă nici un zgomot. și de abia atunci aerul pătrunde mai încet. fac niște hublouri din umbre. o corabie înaintează pe peretele acesta moale, ca într-o blană de animal. se așază pe podea. are ochii mari și calzi, o blană fără vertebre, în care ori de câte ori mă afund, cineva tace. tac și eu. atunci corpul care crește pe mine își face loc în dreptul ferestrelor. se uită în depărtare, îmi povestește că acolo nu e nimic. după fiecare lună de creștere, iar nimic. își întoarce fața spre mine și face atâta zgomot încât știu că în afară nu a rămas nimic. desenează hublouri pe pielea asta. unde înăuntru sunt pești. îi aud cum înoată și nici o barcă de lemn, și nici un om acolo.

Până la tine

astăzi e ca și cum totul se duce ușor din mine și peste tine se așază frunze albe de toamnă. aproape am uitat cum arată mâna ta, cu nervurile fine ascunse în pumnii mei acum mult timp. aș fi vrut ca despărțirea să nu semene cu o noapte în care mâinile se ridică de multe ori pe deasupra noastră, până când trupurile astea se opresc, și plecarea mea, e plecarea ta.

(totul se duce ușor din mine,
te rog să asculți cum se schimbă toamna.)

corpul tău plutea pe deasupra lacului. îmi aduc aminte de un soare tăios
la
ferestre. zgomotul nopții când alergam pe străzi. iarna aceea cu zăpadă
care ni se topea în palme. suflai în ele și mă apropiam tot mai mult

astăzi a fost prima dimineață fără tine,
cu străzile lungi, de unde oamenii se ridicau, unul câte unul.
au împins noaptea ta și mai departe.

*

înainte să te întâlnesc, am mers de-a lungul străzilor
care înconjurau de zeci de ori orașul. am coborât până la capătul lor
și am așteptat. totul a venit atunci,
și noapte de noapte am visat cum mă ridic și eu
pe deasupra străzilor. peste tot era el. peste tot erai tu. peste tot era iarnă.

și mai mult nisip

zilele astea încep cu amintirea vacanțelor de altădată:
în fiecare dimineață cineva se așază pe marginea patului
mă întreabă dacă nopțile sunt imprimate pe piele
dacă am visat cum mă acoperă nisipurile.
[mirosul tău de brad se răspândește în camera mea.]

(vară de vară, mi se spune că ai dispărut. că trupul nu a fost găsit,
plutește într-o mare. când intru astăzi în ea, închid bine ochii)

te întreb dacă sub mare ai văzut vreodată munții.
dacă îi poți face să dispară, apoi să apară din nou

*o să-ți aduc ceva dintr-o țară străină, să semene cu tine.
un copil cu păr auriu, pe care l-am crescut aici, în mare.*

vrăjile pe care le facem seamănă cu diminețile noastre.
ne trezim trupurile odată cu peștii, ni le afundăm sub dune de nisip.
ne izbesc de malurile țărnilor
și plutesc grotesc. uneori așteptăm ore întregi să reapară

(vară de vară, mi se spune că ai dispărut. că trupul nu a fost găsit,
plutește într-o mare. când intru astăzi în ea, închid bine ochii)

*

de atunci, unghiile nu îmi mai cresc. le acopăr cu mâinile altora,
apoi mă îndepărtez. oamenii se așază lângă mine
și vor să prindem diminețile împreună
fără să știe că niciodată nu îmi iau rămas-bun.
(sunt ca un vapor de lemn în care port doar morții)

Fără sfârșit

pentru că noaptea aud vocea celorlalți
cum îți spun să fii nepăsător, să nu mă chemi la tine,
pentru că în fiecare oraș
chemările trec repede
și nu te pot opri,
mă trezesc. sunt singură. afară de abia se face lumină
și vocea ta desprinsă din vocea lor iriază. ca un corp
pe care-l găsești dimineața căzut undeva,
și toate abandonurile de dinainte nu au contat.

mă întrebi ce am vrut să spun. “după fiecare întâlnire
rămâne și mai mult nespuns, ca o casă pe care îmi imaginez că o arunc cu
ochii, în aer.”,
apoi trebuie să plec.
și chiar dacă te oprești lângă mine, ca să mă înveți
că pentru noi există doar amânări, că nu o să dispară nimic, niciodată,
nu înaintez.(ar fi zgomotul vocii tale care ar sfârși
fiecare dimineață. ar umbla prin camerele
care nu au cunoscut decât puțin): ai spus că ne vom întâlni
într-a 99-a noapte, când sufletele Sf. Bartolomeu mă vor lua
într-o plimbare. ca pe un copil din filmele de la început.
că îmi vor arăta o casă nouă, de unde lucrurile au fost strânse
și duse la lac. să plece toate. de parcă povestind despre tine
copilăria mea va înflori într-o baltă de sânge
și bucuria ta va pune capăt fiecărui sfârșit

*

îmi scrijelești cu unghia de-a lungul pielii
și venele mele moi îți poartă însemnele.

zici “ca să nu uităm că nefericirea doare”,
apoi râzi. două curcubee se îmbrățișază nu departe de noi.
al meu în stânga, al tău în dreapta. din când în când
un albastru peste tot cimitirul

în mâna ta, pumnul meu stă strâns. e aproape noapte
și desenez forma degetelor mele scurgându-se
în apele tale. “ascultă-te, ziua de azi e mai bună,
ieri, doar prea mult gol”. pe podea, picioarele nu se ating
corpurile nu se ating, ochii sunt presați mereu sub pielea rece.
“poți să-mi îngheți privirea sau poți să o rogi să dispară.”

(pot să o alung. când eram mică
aveam o clepsidră cu nisip. marginile sparte
tăiau din degetele mele. tot nisipul ei se ridică acum
odată cu mine.)

viața literaturii

ION BOGDAN LEFTER

CÎT DE „MULTIMEDIA” POATE DEVENI LITERATURA?

Cîteva precizări preliminare.

În primul rînd, aceea că apetiturile recente, de „epocă informațională”, ca să-i zicem așa, pentru alternativele literare „multimedia”, cu alte „suporturi” decît hîrtia ș.a.m.d. nu sînt decît versiuni actualizate și „re tehnologizate” ale unor experimente cu vechime considerabilă. Ca să nu ne ducem în urmă pînă în vremuri antice, de dinaintea autonomizării artelor, pe cînd toate formele culturale interferau, merită să ne reamintim măcar explorările foarte energice ale modernității în materie, de la „instrumentalismele” și „ideogramele” de sfîrșit de secol XIX și început de XX și pînă la experimentele multiartistice dezlănțuite ale avangardelor istorice și ale tuturor neo- și trans-avangardelor de pînă mai an, inclusiv postmodernismele care n-au așteptat apariția video-casetofoanelor și a mini-camerelor digitale, a computerelor personale și a Internetului.

A doua precizare prealabilă: „interdisciplinarismele” artistice s-au dovedit mai fertile în alte zone decît literatura. Teatrul și filmul au putut „dramatiza” și „ecraniza” orice, articulînd pe scenă sau pe ecran ansambluri și mai sincretice decît fuseseră cele două domenii de la începuturile lor, din vremurile folclorice, respectiv de pe vremea fraților Lumière. La rîndul lor, artele vizuale s-au extins spre formele de scenarizare și interpretare actoricească proliferate în ultimele decenii, de cînd cu voga *happening*-urilor și a *performance*-urilor.

Precizarea a treia: cum ne-au învățat mai-vechile căutări din domeniu, extensiile extra-textuale ale literaturii, în special ale poeziei, sînt interesante și pot juca roluri de fermenți experimentali, contribuind la permanenta redefinire a conceptelor culturale și a mentalităților creative în genere, dar, în ultimă instanță, nu schimbă statutul esențialmente – ca să nu zic exclusiv – textual al „artei scrisului”. Autorii produc ansambluri de cuvinte pe care publicul le receptează ca atare, fără imagini însoțitoare, ca „semnificați” fără „semnificați” atașați, cititorilor rămînîndu-le sarcina – și plăcerea sau chinul – de a-și închipui totul, de a „vedea cu ochii minții”, de a-și crea propriile reprezentări. Artele imaginilor statice sau în mișcare, „spectaculare”, nu lasă atîta loc de interpretare a mesajului lor textual, narativ, mizînd pe alte dimensiuni, pe alte tipuri de impact estetic. Mai

brutal spus, experimentalismele literare „multimedia” de astăzi nu „revoluționează” nimic și nu vor trage literatura spre altceva decât a fost, este și va fi: o extraordinară „artă a cuvintelor”.

În fine, aș exprima sentimentul că în multe cazuri de exprimare multiartistică se poate sesiza ceea ce aș numi „literaturitate sau poeticitate inclusă”...

Acestea fiind zise, istoria artistică românească a ultimelor decenii, de la ieșirea din proletcultism, către mijlocul anilor 1960, încoace poate înregistra o serie de experimente „interdisciplinare” cu componente literare, de obicei cu baze în celelalte branșe creative. O parte dintre formațiile primelor „valuri” ale muzicii pop autohtone, de la Phoenix la Sfinx, au mizat pe montări de scenă „multimediale”, atât cât permitea tehnica momentului, pe texte uneori propriu-zis literare, de la versuri medievale și pînă la experimentul proto-postmodern Foață-Ujică din **Cantofabule**, recuperat ca poezie în volumul de **Texte pentru Phoenix** din 1976. Un foarte interesant ciclu de emisiuni ale TVR 2 și TVR Cultural, realizate de Doru Ionescu, au recuperat în ultimii ani imagini cu formațiile în cauză păstrate în arhiva televiziunii publice: naive, stîngace, nu în ultimul rînd din cauza austerității impuse de regimul comunist, care nu accepta nici o formă de „dezmăț” pe micile ecrane; dar nu fără tentative de mixaje și montaje vizual-novatoare. Tot dinspre muzica alternativă a tinerilor au venit experiențele unor solitari de la începuturile așa-zisului „folk” local. Cele mai interesante – ale lui Mircea Florian, interpret la mai multe instrumente (chitară, fluiere etc.) și compozitor pe texte proprii, uneori anturat de amici consonanți, sub nume de grup precum Ceata melopoică sau Florian din Transilvania; autor și al cîtorva instalații multiartistice înainte de emigrarea în Germania, după care, firește că nu întîmplător, a evoluat către profilul de creator multimedia cu dimensiuni muzicale și vizuale și cu infrastructură electronică și digitală, producător de ansambluri sonore și ambientale. Alte exemple din acea perioadă de pionierat experimental pre-postmodern: straniul Dorin Liviu Zaharia, pornit cu formația Olympic '64 și rămas în anii '70-'80, pînă la dispariția prematură din 1987, la 43 de ani, un solitar, compozitor și interpret al unei muzici de o neliniștitoare straniețe, interpretată de el însuși cu voce acută, fără acompaniamente instrumentale, pentru coloanele sonore ale cîtorva dintre filmele de vîrf din epocă; sau nonconformistul, nealiniatul Nicu Vladimir (1950-1995), pictor și „folkist” experimental. Puținii artiști autentici ai genului nu i-au putut împiedica absorbția rapidă în kitsch-ul melodios, liricoid și adeseori patriotard promovat în propagandistul Cenuclu Flacăra.

Dinspre zona artelor vizuale au pornit în anii '60-'70-'80 mai multe proiecte „interdisciplinare” extraordinare, între care expozițiile sau acțiunile **Scrierea**, **Spațiul-oglină**, **pARTy** sau **Mail-Art**, cu lucrări multiartistice și cu participarea și a unor scriitori, arhitecți ș.a.m.d. S-au făcut și experimente „picto-poetice”, iar valurile tinere din anii '80 au impus *happening*-ul și *performance*-ul ca forme eclectice de expresie, la București, Cluj, Sfîntu Gheorghe și în alte locuri, în rețeaua așa-numitelor „Ateliere 35” sau în alte spații, acreditate sau „*underground*”.

Dinspre teatru – experimente multiple cu dimensiuni vizuale, literare, muzicale, coregrafice. Doar un exemplu: spectacolele **Nocturne** de la Teatrul Țăndărică, inițiate de dansatoarea „nealinată” Miriam Răducanu, secondată de Gigi Căciuleanu și alții.

Dinspre film sînt citabile puținele titluri experimentale care au reușit să treacă de barierele cenzurii comuniste, mult mai stricte într-un domeniu cu public mai larg: de pildă *Nunta de piatră* și *Duhul aurului* ale tandemului Dan Pița-Mircea Veroiu, cu muzica lui Dorin Liviu Zaharia. Sau peliculele scurte, foarte nonconformiste, adeseori „poetice”, ale acelorași și ale multor altora din studenție, producții IATC (Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică), păstrate în Arhiva Națională de Filme și proiectate de-a lungul anilor, din cînd în cînd, în cicluri speciale la Cinematecă. Sau propunerile Kinema Ikon de la Arad (inițial Atelier 16), cineclub cu program novator, de cercetare a limbajului vizual, cu contribuții ale multor artiști tineri cu *background*-uri diverse, inclusiv literare sau plastice, autori de experimente definite nu rareori drept „poeme cinematografice”.

Bilanțuri bogate pentru toate branșele creative pot fi găsite în solidul album-catalog al expoziției *Experiment în arta românească după 1960/Experiment in Romanian Art since 1960* (Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1997).

Dintre reluările cele mai recente ale acestor căutări, acum cu tehnici video sau digitale, cu prelucrări computerizate ș.a.m.d., am remarcat ciclul de **Video-poeme** ale tinerei regizoare Eva Pervolovici (clip-uri proiectate în mai multe spații, în 2007, și strînse într-un volum-CD), încercările lui Răzvan Țupa de asociere a poemelor proprii cu filmări video improvizate sau înregistrările lui Bogdan Ghiu de *performare* cu înregistrări audio prealabile și cu proiecții de versuri scrise. „*Performer*”-ul Chris Tănăsescu își recită spectaculos textele, cu multă improvizație vocal-gestuală, făcînd succes în țară și în străinătate cu trupa Margento, în care îi stau alături parteneri din alte arte (muzică, pictură). Știu – firește! – și tentativele S.P. de *happening*-uri poetice, poetico-teatrale, la festivalurile de poezie de la Sighișoara și de la Struga (Macedonia), oarecum în tradiția americană a *performance*-urilor practicate începînd din deceniile 6-7 ale secolului

trecut de așa-numita “generație *beat*”, de David Antin, de mulți alții. Există și poeți europeni, dar și de pe alte continente, mai ales africani, care “performează” în public, preluând *pattern*-uri culturale din spațiile lor de proveniență, muzici sau doar ritmuri, dansuri complementare ș.a.m.d. Alții, dincolo de notele “etno-artistice”, explorează în timpul recitărilor de versuri resursele de expresivitate gestuală sau fonatoare ale propriilor corpuri, precum belgienii flamanzi Jan Mysjkin și Philip Meersman, care au putut fi văzuți și în România (primul e un prieten al poeziei noastre, din care traduce în neerlandeză; al doilea a participat la ediția 2009 a Festivalului de literatură de la Neptun).

S-a pornit și valul combinațiilor vizualo-textualo-multiartistice pe suport electronic, pe CD-uri sau pe site-uri de Internet. De câțiva ani, de la preluarea managerială de către Polirom, Editura Cartea Românească vinde volumele de versuri cu înregistrări audio atașate. Proiectul unei versiuni „multimedia” a romanului-colectiv **Rubik** (Polirom, 2008) s-a restrâns la câteva seturi de clip-uri video însoțitoare ale textului, stocate pe CD-ul însoțitor, dar autorii au făcut și alte filmări video complementare, proiectate la lansările cărții, la târguri de carte și în cluburi.

În fine – tehnologiile actuale, electronice, computerizate, digitalizate ș.a.m.d., permit oricui orice. Domeniul fotografiei „de artă” și chiar al diverselor categorii cinematografice, mai ales a celor „nonfiction”, se confruntă dramatic cu inflația amatorismului *high tech*. Câmp liber și larg deschis – așadar – oricărei idei, oricărui impuls creativ, oricărei trăsni! Norocul literaturii e tocmai natura sa pur textuală, care-i dă o totală independență de aparate și de orice progres instrumental. Experimente s-au făcut și se vor mai face, lecturile publice vor căuta noi și noi soluții „spectaculare”, literatorii se vor strădui să se „promoveze” pe toate „suporturile”, furnizând năstrușnicii de toate soiurile, potențial-interesante toate, fertile unele, dar cu o limită de netrecut: nu vor putea deturna statutul puternic al literaturii, extraordinara „artă a cuvintelor”...

MARIA-GABRIELA CONSTANTIN

CINCI PROZE

Oglinda

Elena era o femeie frumoasă. Când se plimba pe stradă cu mersul ei ușor legănat, în care se amesteca o plutire inocentă, o tendință spre visare cu un instinct de felină nepăsătoare, pe care nu vrei s-o deranjezi din picoteala ei leneșă de după-amiază, bărbații se opreau adesea s-o cerceteze, sau priveau lung în urma ei. De câte ori se oprea în dreptul vreunei vitrine, rotunjimea feselor ei, ce aminteau de un măr din care îți vine să muști cu poftă, se accentua și mai tare; își dădea capul pe spate cu mișcări iuți, ca de ciută, sânii îi fremătau înfiorați de propria-i legănare. Sălbăticia ei o făcea încă și mai dorită. Când vedea dorința licărind în ochii unui trecător care o fixa insistent, ea primea această privire ca pe o îmbrățișare; parcă l-ar fi acceptat pe celălalt în pupila ei mărită să întâmpine privirea palpabilă ca o atingere, o mângâiere. Totul nu dura mai mult de o clipă. Mereu unică, care părea de fiecare dată eternă. Era o frumusețe ce se adăpa la cumpăna dorinței că să-și potolească setea nesiguranței.

Ajunsa în fața intrării își căută alene cheile, apoi împinse cu un gest ușor ușa. Intră. Dezordinea din casă o făcu să suradă. Își strigă motanul, pe Ulise, un birmanez leneș și pufos, răvășitor de frumos și dulce. Îi ascutea, neîndoios, instinctul de felină. Ciuguli în fugă ceva, răsfoi o carte, apoi ațipi pe canapeaua din salon. Seara se pregătea să iasă în oraș, avea o întâlnire. Cu un bărbat, și nu orice bărbat. Se hotărî să se pregătească pe îndelete. Ascultă muzică tânguitoare, un jazz plin de melancolie, mustind de dorinți, și se alintă cu o baie aromatică. Își alese o rochie neagră simplă, care-i scoatea în evidență linia curbată a șoldurilor, talia subțire și sânii neastâmpărați. Se opri să se aranjeze în dreptul oglinzii mari din vestibul.

În acea clipă înmărmuri: din oglindă o privea o altă femeie ! *Am febră?! Doamne iartă-mă, delirez! Să-mi fi pierdut mințile?!* se întrebă Elena. După o clipă ce păru că durează o veșnicie realizează că acel chip din oglindă semăna cu al ei, dar era mai vârstnic cu vreo douăzeci de ani și urât, uscat de vreme, lipsit de lumină. Un chip uzat de timp, ros de propria-i frumusețe. Nu știa ce să facă, parcă i s-ar fi golit mintea de

gânduri, inima de dorinți. Rămase așa, nedumerită, fixând tâmp oglinda. Atunc, pe neașteptate, femeia din oglindă îi strigă strident: *Fugi!!!!* Sentiment de pericol iminent. Ca în filme, dar, culmea, nu-i veni deloc să râdă. Unde să fugă și de ce? Își spuse că poate era o altă variantă a vieții ei, alte decizii luate în diferite momente care dăduseră vieții ei un cu totul alt curs! Poate că pe stradă o luase cândva la stânga și nu la dreapta, nu se izbise de acel cerșetor care... dar nu-și încheie șirul gândurilor. *Fugi!* Îi mai strigă odată disperată femeia aceea, necunoscută, cu chipul atât de cunoscut. Într-o fracțiune de secundă înțelese dar nu cu mintea, cu logica, ci mai degrabă cu toate simțurile ascuțite până la insuportabil că undeva avusese loc o bifurcație, se încurcaseră ițele. Ca într-un labirint. Nu puteau trăi amândouă, cel puțin nu deodată. Ea nu putea exista concomitent în două variante și dacă voia să trăiască, cea care se știa aici acum, cealaltă femeie, ea cea din oglindă trebuia să moară. Sau invers! Una din două. De fapt, cea din oglindă se jertfea, murea pentru ea! Se aruncă pe jos, auzi un pocnet și văzu celălalt trup căzând încet, foarte încet de cealaltă parte a suprafeței netede și lucioase de sticlă, ca într-o secvență de film dată cu încetinitorul, apoi destrămându-se de parcă ar fi fost de ceață sau fum. Elena își pierdu cunoștința.

Nu știa cât rămăsese așa. Când își reveni, era întuneric. Ratase întâlnirea. Dar își zărise un alt chip. O clipă îi păru că toate acestea nu se petrecuseră, că o luase somnul și toate acestea le văzuse doar în vis.

În acea clipă zări oglinda spartă și un glonte pe podea.

Darshan

Atunci izbucniră toți în strigăte de bucurie. Împăratul tocmai ieșise cu suita lui din palat, îndreptându-se spre piața centrală iar de acolo spre marele fluviu. Elefanții erau acoperiți cu mătăsuri viu colorate și nenumărate ghirlande de flori. Străjerii care-l înconjurau cu priviri aprige, ca de oțel, parcă zâmbeau și ei; ochii încondeiați păreau mai blânzi, iar turbanele lor galbene ca șofranul străluceau în lumina amiezii; lama sulitelor lungi ridicate spre cer răsfângea sclipitor albul alămiu al norilor care în acest ceas al zilei parcă și ei aduceau cu niște veseli elefanți zburători. Era marea sărbătoare dinaintea ploilor. Mergeau să se prosterneze în templul zeilor, apoi, după ce se vor fi îmbăiați cu toții în fluviul sfânt, să-l acopere cu flori și să așeze, după cum cerea obiceiul, mici candelă aprinse pe frunzele de smochin, pe care apa avea să le poarte cu ea.

Împăratul, urmat de marele înțelept, îi salută pe locuitori cu o ușoară înclinare a capului, apoi ridică mâna dreaptă în dreptul inimii. Era iubit și

își iubea și el la rândul său supușii. Apoi coborî să se scalde în fluviu. Înțeleptul îl urmă. Atunci i se adresă:

- Privește cu atenție apa, așa se scurge și viața noastră. Privește cu atenție fluviul preț de o clipă, dar nu cu ochii minții, ci cu inima. Dacă ești pregătit și ai sufletul deschis ai să înțelegi tot ce te-am învățat de când erai copil.

Tânărul împărat se aplecă apropiindu-și obrazii de apă. Privi mijindu-și ochii căci sclipirea fluviului aproape că îl orbea. Lumea aștepta cuminte, supusă, încrezătoare. Tăcerea era desăvârșită, amuțiseră și greierii. Părea că și fluviul clipoceă mai puțin. Își afundă capul în apă. La fel făcu și înțeleptul.

Ce vezi?

Apa...

Apa de culoarea noroiului era parcă tot mai neagră. O clipă păru tuciuire. Părea un fluviu de cerneală care curgea molcom la vale purtând întreaga înțelepciune a scrierilor tuturor învățaților, asemeni unei bărci care te duce pe celălalt mal. Dar dacă își asculta inima, maharajul vedea un fluviu scânteior de la zecile de candelă aprinse așezate pe marile frunze de smochin și plin de flori de nufăr albe, galbene și roz. Era drumul unei sărbători. Viața și moartea erau scrise cu aceeași cerneală care în lumina soarelui redevenea o apă neclară, purtată de curent departe, acolo unde se împreunau linia cerului cu a orizontului. La gurile deltei.

Dicționarul

Victor se culcase târziu în acea noapte. Începuse să scrie pentru seminarul de la facultate un eseu despre moarte, pe care trebuia să-l termine până la sfârșitul săptămânii. Cu puține șanse și ceva originalitate de interpretare poate ar fi putut participa cu el la congresul internațional de la Berlin pe tema: *Moartea și dimensiunea lingvistică a trecerii*. Tema era foarte largă, practic cuprindea, de la analize literare până la noi interpretări filozofice post-meta-moderne, mai tot. Era un subiect care îl preocupase dintotdeauna. Își aminti zâmbind malițios piesa unuia dintre marii scriitori ai absurdului în care profesorul ucide patruzeci de eleve într-o singură zi pentru că nici una nu știuse cuvântul cuțit în franceză. și când englezii puseseră în scenă piesa li se păruse parcă prea mult, puțină rezonabilitate în absurd nu strică, hotărând că trei eleve – trei moarte – într-o zi ajung. Mda, bine totuși că congresul urma să fie ținut la Berlin. Altă poveste, alt umor. Căuta un sinonim pentru moarte parcă prea se repeta des în lucrare cuvântul. Mustea pagina de atâta moarte. E drept, subiectul era pe larg elaborat, avusese și o idee bună cu moartea și verbele auxiliare în perspectivă comparată în limbile neo-latine, având în vedere și

dimensiunea diacronică a temei. Trecu în birou, nu înainte să își facă un ceai de gălbenele. Se opri în dreptul bibliotecii și căută dicționarul de sinonime. Răsfoi, căută. Nemulțumit, trânti dicționarul pe birou. Deodată auzi un foșnet, ca de mătase. Privi în jur. Nimic. Apoi iar, același foșnet întâi în stînga lui, apoi în dreapta. Brusc, o adiere ușoară ca o briză îi mîngăie tîmplele și simți un sărut ca de gheață pe frunte. Rămase locului speriat..

Nu mă vezi? Auzi o voce adîncă, tîndră ca o îmbrățișare. Sunt chiar aici, înaintea ta.

Nu vedea nimic. Victor se frecă la ochi și hotărî să-și păstreze prezența de spirit. O sincopă.

– Ei, chiar n-ai ochi pentru mine? Doar despre mine scrii.

În acea clipă, parcă un vâl i s-ar fi desprins de pe ochi, zări o femeie cu trăsături foarte fine, ochii mari, pătrunzători și păr negru ca abanosul, prins într-un coc înalt. Era cea mai frumoasă femeie pe care o văzuse vreodată. Era răpitoare. Ca o pasăre de pradă. Asta și era. O răpitoare.

Tu ești? Vreau să spun, dacă-mi permiteți...spuse fîstăcit de propria îndrăzneală, de a o fi tutuit. Tocmai vă căutam... în dicționar vru să adauge dar femeia îl întrerupse:

De obicei eu îi caut pe ceilalți, rar sunt așteptată sau căutată. Vocea ei suna acum ca o lamă tăioasă, ori un cuțin ascuțit care șfichiue aerul. și pe deasupra nu mă căutai unde trebuia. Acolo sunt doar mofturi. Ce prostie, auzi ? Eu și verbii auxiliari ! pufni. Voi, oamenii, credeți că vorbiți despre ce vă înconjoară și nu faceți altceva decât să fabricați teorii. Eu nu pot fi cuprinsă într-un cuvânt, și, la urma urmei, nu sunt nici măcar o stare, ci o legitate, vorbi femeia mai departe, maiestuos, ca o împărăteasă. Pentru mine nu există sinonime, sunt unică, înțelegi? Unică și non-repetitivă, de fiecare dată alta și totuși aceeași... Și, în realitate, în ciuda gramaticii voastre eu nu mă declin!

Iar eu nu mă înclin, spuse brusc Victor bățaios prinzînd pe neașteptate curaj, parcă vrînd să-i facă impresie acelei femei învăluită în frumusețe precum copilul în scutece calde.

Încântată parcă de un asemenea răspuns neașteptat, femeia începu să rîdă; rîsul ei aducea cu bătăile unei inimi al cărei ritm se accelerează, apoi se oprește brusc. Bătăile unei inimi pe o cardiogramă. Apoi o linie. Se apropie de tînărul atît de cutezător și cu un gest neșteptat, sălbatic, dar în același timp duios, își revărsă peste chipul lui Victor părul ei lung și întunecat ca fundul oceanului. Acesta o secundă nu-și mai simți corpul, nici bătăile inimii. O secundă de moarte. De parcă timpul, timpii lui verbali, și moartea subiectul și obiectul s-ar fi îngemănat. Ca într-un sărut, o îmbrățișare. Apoi nimic. Toate erau la locul lor, da: biroul, dicționarul de sinonime, cărțile împrăștiate prin cameră, ceaiul de gălbenele răcit, pe jumătate băut. Toate erau la locul lor. Dar parcă altfel. Nu va merge la

congres... Avea să scrie o lucrare, sau o povestire, da ? O povestire despre fericire. Chiar așa. Despre fericirea de a te fi născut.

La timpul prezent.

Moartea și explozia Cernobil

Îmi povestise că în acea zi se plimbaseră prin pădurea din apropiere, merseseră la cules ciuperci, sau făcuseră, toată familia, o excursie, cam așa ceva. Eu chiar în zilele acelea plecasem cu serviciul tocmai în celălalt capăt al țării, nu mai știu cum se nimerise să plec chiar de 1 mai, era, totuși, ziua muncii. Pe vremea aia nu se călătorea așa ușor ca acum, mă minunez cum se fâțâie azi tinerii, ba la Londra, ba la Paris, ba știu eu unde. Cred că mă trimiseseră în delegație, cum se spunea pe atunci, da, negreșit. Toate astea mi le-a povestit la telefon cu puțin înainte să cadă la pat și să aibă toate simptomele acelea stranii, înainte să se prăpădească cu toții, de fapt. Totul s-a derulat atât de repede, în numai câteva săptămâni totul. Dar nu vreau să mă gândesc acum, că doar mă știi, mă înduioșez și nu mă mai pot opri din plâns cu orele. În fine. Gata, mi-a trecut.

Îți spuneam că plecaseră în excursie, când a avut loc explozia, și tot ce văzuseră ei a fost un fel de ploaie abia perceptibilă, de parcă lumina ar fi curs și praf alb cernit, dar totul nu durase mai mult de câteva minute. Explodase centrala atomică de lângă oraș, aveau să afle a doua zi. Apoi nimic. Se plimbaseră, culeseseră ciuperci, mai târziu se așezaseră pe malul râului să mănânce ceva, bărbații băuseră o bere, copiii se jucaseră printre copaci, iar seara se întorseseră acasă. O zi liniștită de început de primăvară. Apoi, peste puțin timp, au murit cu toții. Dar asta începusem să-ți relatez: că toate fuseseră cumva din cale afară de neobișnuite. Chipul morții venise înspre ei sub un chip banal. De fapt, fără chip. Până atunci toate se desprinseseră cumva, unele de altele, știai că războiul înseamnă foamete, spaimă, fugă, case abandonate, bombardamente, refugii temporare, oroarea lagărelor, a foametei, a dezastrelor și un instinct de a supraviețui cu orice preț celui chip al distrugerii care-ți rânjea. Dar acum moartea venise înspre ei sub chipul vieții: flori înmiresmate, soarele bătând, păsările ciripind. Și ucidea. Poate asta era cel mai straniu, că de fapt răul n-avea, n-a avut neapărat un chip al său, pricepi? Nimic. Un semn, ceva ca în povești când eroul este recunoscut după aluniță, nimic de genul ăsta. Asta voiam să îți povestesc. A fost ultima oară când am văzut-o. Uneori o mai visez și acum și mi se pare că am rămas în viață doar ca să-mi amintesc și să povestesc altora cum s-au contopit cele două chipuri. Hai, nu te mai obosesc, pisoiole, dormi. Noapte bună.

Ciutura

Johann Christian era însetat. Ajunsese cu o zi în urmă în vechiul burg nordic, Halstadt am Wein, și petrecuse noaptea într-un han de la marginea orașului, aflat chiar lângă târgul de vite din piața Markt. Setea lui creștea cu fiecare minut care trecea. Căuta vechiul cimitir protestant, despre care îi vorbise herr Sebastian, bătrânul meșter care cioplea îngeri pentru catedralele din sud. „Du-te în Halstadt, îi spusese, în cimitirul burgului e mormântul vestitului organist din Hilfebrunn, pe care se spune că ar fi înflorit un migdal. Poate că ai să găsești răspuns la întrebările care te macină de atâta vreme. Du-te, și Dumnezeu să te aibă în pază!”

Tânărul străbătuse ținuturile pe jos, cerând adăpost peste noapte prin satele prin care trecuse drumul său. Așa trecu primăvara, iar sfârșitul verii era aproape, pe câmpuri fructele dădeau în pârg. Ajunsese în cele din urmă în oraș. Dogoarea zilei era puternică pentru acea perioadă a anului, nu se clintea nici firul de iarbă, soarele parcă înmărmurise suspendat pe cer; doar bătaile de ciocan ale fierarului se auzeau, ritmice, insistente, răbdătoare. Apoi liniște, o liniște venită de departe. Se afla chiar la intrarea în cimitir. Păși înăuntru simțind că setea devenea tot mai arzătoare și mai greu de învins. Aflat pe o colină, micul cimitir inspira calm și liniște; printre lespezile frumos cioplite, fără cruci cum era obiceiul la protestanți, doar câțiva arbuști, mesteceni înalți și drepti ca paloșul unui înger; în zare se întindea câmpia, iar la orizont se vedeau crestele munților învăluiți în ceață. Johann Christian se aplecă și atinse o lespede; era fierbinte, aproape îmbietoare ca un sălaș pentru trupul obosit al drumețului. Se întinse o clipă și adormi numaidecât. Dormi mult și visă îngerii bătrânului meșter care-i zâmbeau prietenos atingându-l cu aripile pe umăr. Îl trezi setea care deveni insuportabilă. Începu să caute mormântul organistului; de fapt, căuta cu privirea un migdal.

Era chiar la celălalt capăt al cimitirului. Ocoli o lespede și îl zări, la umbra unui mestecăn. Dar nu migdalul îi atrase atenția, ci fântâna care se afla chiar pe locul unde părea să fi fost mormântul căutat. Trase grăbit apă din fântână și bău dintr-o răsuflare toată apa din găleată. Apa era proaspătă și rece, ca un pârâu de munte deși miroasea ușor a pământ. După ce își potoli setea își sterse buzele cu capătul mânecii. Numaidecât gâtlejul începu să-l ardă, apoi căzu neînsuflețit pe pământul reavăn, printre flori. Fântâna cu apă vie - apă moartă. Apoi se trezi și porni mai departe, în alt oraș. Meșterul îi vorbise și despre mormântul ducelui Wihlebold aflat în celălalt capăt al ținutului.

Acolo se zvonea că ar fi înflorit un trandafir care lăcrima.

literatura română în scrisori

DUMITRU ȚEPENEAG

DUPĂ DOUĂZECI DE ANI...

*Cu o întârziere de douăzeci de ani am reușit să-mi public în România **Zadarnică e arta fugii**, romanul scris între 1969 și 1971 și deja tradus și publicat în Franța în 1973.*

*Nu știu la ce mă așteptam.... În orice caz nu să fie comparat cu **Țiganiada**. Poate că eram prea modest și prea ambițios în același timp : Budai Deleanu e un reper important în literatura română, dar a rămas închis în țarcul gloriei naționale.*

Scrisorile schimbate cu criticul literar Nicolae Bîrna, încă destul de tânăr pe vremea aceea, nu au nevoie de alte comentarii.

Stimate d-le Nicolae Bîrna,

21 oct. 1991

Vă mulțumesc pentru articolul publicat în *Literatorul* despre **Zadarnică e arta fugii**. Mi-a plăcut că nu șovăiți să ridicați probleme care depășesc lectura critică propriu-zisă, probleme legate de tragedia politică a noastră a tuturor și în care « cazul » meu poate apărea – după cum sugerați și d-stră foarte bine – tragic și comic în același timp. O tragi-comedie, o « țiganiadă » !... Încurcătura criticului care nu știe dacă nu cumva nu trebuie să se transforme în istoric literar în fața cărților mele duce la un soi de umor obiectiv. Pentru mine însă acest umor devine din ce în ce mai negru și se prefăce într-un sentiment tragic, tocmai pentru că e vorba de o literatură care se adresa mai mult scriitorilor celorlalți decât publicului obișnuit. Eliminarea mea din literatura română, ostracizarea de care vorbiți mă pune într-o situație insuportabilă. Puterea politică a reușit un veritabil asasinat literar. Dar a și fost ajutată de o anumită nepăsare (nu găsesc cuvântul cel mai convenabil) a scriitorilor români care n-au făcut nici cel mai mic efort ca să împiedice ignorarea, uitarea care se așterneau peste mine. Lucrurile sînt însă și mai complicate, și iată de ce. Înainte de-a scrie acest roman (început la Sinaia, în 1969), am scris și publicat zeci de nuvele, multe din ele adunate în cele trei volume apărute în țară : **Exerciții**, 1966 ; **Frig**, 1967 ; **Așteptare**, 1972. Era, să zicem, faza mea « pur onirică », deși deja elemente de scriitură (mai ales

în ultimele nuvele) anunțau romanul. Pe vremea aceea, cenzura estetică era, în România, destul de severă. Abia mai târziu a înțeles « partidul » că e mai bine să lase să se creeze o literatură formalistă decât să încurajeze în continuare realismul care ar fi dus la o literatură de protest. În anii 60, deși realismul-socialist era deja abolit ca teorie literară, el încă mai funcționa în capetele cenzorilor. Spun asta ca să înțelegeți de ce lupta cu cenzura era atât de crâncenă și pe plan estetic, căpătând chiar aspecte politice. În 1972, când m-am întors de la Paris, am predat romanul la Cartea Românească unde lucram ca redactor. Cu toată bunăvoința lui Marin Preda și a colegilor mei de redacție, Cenzura n-a acceptat publicarea pentru rațiuni pur estetice : « artă decadentă », nepotrivită cu « publicul nostru », etc. Când situația a început să se amelioreze pe plan estetic (și s-a agravat pe plan politic !), deja nu mai era cetățean român (mi s-a retras cetățenia în 1975) și nici măcar numele meu nu putea fi pronunțat sau, mai precis, imprimat. Totuși « publicul cititor » avea (ori putea avea) cunoștință de romanul meu din care, încă în 1970, a apărut un lung fragment în *Luceafărul*. Și publicul și ceilalți scriitori, mai ales cei tineri, mai ales viitorii scriitori care se vor manifesta și vor debuta câțiva ani mai târziu. Citirea nuvelor și a fragmentului de roman ar fi putut, pe de altă parte, să stîrnească măcar curiozitatea unora care, în măsura în care cunoșteau limba franceză, aveau la dispoziție cărțile mele traduse în franceză. Iată de ce zic că e mai complicat decât pare la prima vedere. Și poate că nu e tocmai corectă (deși mă fletează !) comparația cu *Tiganiada*. Literatura mea n-a rămas în manuscris, am publicat mai întâi în țară, apoi la Paris, iar unele din aceste cărți au circulat. Dacă n-au circulat de vină e lenea – ori cum să-i zic ? – colegilor mei, mai ales cei tineri care în anii '80 începuseră să scrie cam cum scriam eu la sfârșitul anilor '60.

Așa că nu știu dacă se poate afirma că n-au fost « efecte intertextuale ». Oricum, istoricul literar n-are de ce să investigheze, ca un detectiv, dacă Nedelciu sau altul m-au citit (și în care moment). Așa cum eu trebuie să accept că înaintea mea, chiar și numai cu câțiva ani, calea « noului roman » a fost deschisă de scriitorii francezi, la fel și scriitorii români trebuie să-mi suporte anterioritatea. Intertextualitatea e în primul rînd omologabilă în cadrul literaturii naționale. Dacă n-am raționa așa, Eminescu ar trebui socotit un « romantic întârziat », la el nici măcar teoria sincronismului n-ar putea fi aplicată. Bineînțeles, s-ar putea ca literatura mea să fie lipsită de valoare și deci anterioară sau nu să nu rețină atenția criticului sau istoricului literar. Dar asta e o altă problemă !

Mi-ar face plăcere să stau de vorbă cu d-stră, sînt chiar curios de cum vedeți d-stră toate cele pomenite mai sus. Dacă aveți ocazia să faceți o călătorie la Paris, nu ezitați să-mi dați un telefon (42.36.32.87)

Cu toată stima,

DUMITRU ȚEPENEAG

Stimate d-le Dumitru Țepeneag,

9 decembrie 1991

Încep prin a vă solicita, cu pocăință rușinată, iertăciunea pentru faptul că aceste rânduri vă parvin după un răgaz cu mult mai lung decât cel pe care l-ar fi îngăduit, oricât de elastic interpretate, regulile firești ale buneii cuviințe. Singura circumstanță atenuantă pe care-o pot invoca este că întârzierea se explică prin faptul că scrisoarea dumneavoastră cerea un răspuns bine cumpănit.

Comparația cu destinul *Țiganiadei* îmi apare cumva și mie, acum, « à la reflexion », cam hazardată ; a fost, poate, și un « truc », o piruetă, o « găselniță » menită să dea o expresie colorată, pregnantă unei constatări făcute în toată onestitatea. Totuși, în esență, ea nu era cu totul neadecvată. Imaginea mi-a fost inspirată de entuziasmul care m-a cuprins față cu valoarea absolută a cărții, entuziasm pe care l-am temperat poate peste măsură în articol, aplicându-i o surdină zdravănă (asta – dintr-o idiosincrazie față de comentariile critice deșănțat elogioase care au fost, o vreme, o « boală » a publicisticii noastre literare, neutralizând diferențele într-o admirație generalizată, față de care rarele derogări aveau cel mai adesea întemeieri extraliterare, de « politichie »...)

Recunosc că am ignorat (lucru care mi-e imputabil numai și numai mie, firește) o seamă de date ale destinului concret al cărții (publicarea fragmentelor în « Luceafărul », tergiversarea tipăririi ce apăruse, pentru o clipă, ca posibilă ; data exactă a radierii dv. din evidențele oficiale ale cetățenilor români) și o credeam pur și simplu scrisă înainte de plecarea dv. și ținută, cum se spune, « în sertar », și, de aici, entuziasmul euforizant care m-a cuprins văzând-o apărând, strălucitoare și magnifică, « armée de pied en cap », precum Athena din fruntea lui Zeus

Problema « tabu »-urilor editoriale, așa cum mi-o înfățișează succint, scrisoarea dv., e foarte interesantă. Prezentarea pe care o schițați nu aduce informații cu totul noi, dar sistematizează și limpezește un tablou pe care, de fapt, îl bănuiam. Ținută până atunci strânsă în chingile sistemului cultural-administrativ pur stalinist și « proletcultist », literatura, prin anii '60, năzuia, natural, să se emancipeze printr-o dublă deschidere, corespunzătoare (recurg la o dihotomie pe drept contestată ca simplistă, totuși operațională într-un prim nivel de finețe a analizei), respectiv (*horribile dictu* !) « conținutului » (realităților evocate) și strategiilor scripturale, lucrului asupra textului, « formei » (înțelegând prin aceasta nu convenționala « ornare » didacticistă, ci căutările artistice de fond, travaliul creator asupra adecvării limbajului artistic la propriile-i evoluții și, în determinările-i specifice, la real). În treacăt fie spus, în practică, cele două năzuințe spre deschidere coexistau și se imbricau pe la diverși autori, dar asta e o altă poveste. Fapt este că, pe la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, printr-o simulată « despărțire de

trecut » (de perioada '50, « dejistă », rusească, străină, stalinistă...), au fost tolerate dacă nu încurajate opere de demascare a grozăviilor perioadei (conjunctural și demagogic, în fond) repudiate de oficialitate. Asta a dus la decompimarea relativă a unei presiuni virtuale exercitate de un fond tematic până atunci interzis (și atent ținut sub obroc, în continuare, în alte țări pe atunci « socialiste » unde, după decompimarea la fel de relativă a ceva mai vechii « destalinizări » – care făcuse posibilă apariția unei opere de-ale lui Soljenițan, de pildă... –, totuși nu permitea explorarea prea atentă a unui trecut față de care regimurile « en place » nu-și afirmau vreo discontinuitate majoră, în timp ce la noi se încerca acreditarea unei astfel de discontinuități). Firește, fenomenul nu trebuie privit în chip simplist, n-a fost vorba de o docilă ilustrare ocult orchestrată a unei « teme date » : scriitorii au « ilustrat » tema – atunci când au făcut-o – în varii formule, conform determinărilor lor personale, mulți dintre ei acordând o grijă aparte și căutărilor pe tărâmul tehnicilor narative și a modernității artistice. Nu e mai puțin adevărat că se ajunsese la un moment dat la un fel de « modă », la un conformism întru neconformismul conjunctural tolerat și astfel temele obsedantului deceniu au prilejuit, alături de capodopere sau de cărți absolut remarcabile, și maculatură « de serviciu ». La fel de adevărat este și, după cum sagace o relevați, că toleranța tematică s-a însoțit, într-un prim timp (mai ales în privința prozei, în poezie, pozițiile cucerite rapid de campionii înnoirii sau, mă rog, ai redobândirii statutului fireesc au fost mai avansate și greu expugnabile...) cu o persistență a cenzurii estetice. Îmi amintesc foarte bine – sînt născut în 1950, deci pe atunci eram tânăr, dar nu într-atât încât să nu pot urmări « pulsul » – de obstrucția, de dificultățile puse în calea unor experiențe literare considerate pernicioase de către factorii « de îndrumare », îmi amintesc de ostilitatea oficială la adresa mișcării literare a onirismului – îmi amintesc foarte bine și de cărțile dumneavoastră pe care le-am citit la momentul apariției și care n-au rămas necunoscute generației mele, nu știu însă dacă și generațiilor imediat următoare, care au « făcut ochi » după « șurubul » de inspirație maoistă din 1971 –, de anatimizarea primelor scrieri ale lui N. Breban, de « scandalul » iscat de premiera de către Uniunea Scriitorilor a *Absenților* lui A. Buzura etc.

Ce-i drept, cu vremea, pe măsura, pe de-o parte, a « dezumflării » temporarei « deschideri » ideologice (odată cu durificarea dictaturii, în noua ei formulă, « națională », evocarea realităților din anii '50 devenea periculoasă, fiindcă prea semăna cu noile realități ale momentului) și, pe de altă parte, a istovirii firești a unei tematici inițial fertilizantă în sine, s-a produs o răsturnare a caracterului cenzurii, care a căpătat o preponderență tematică, iar nu estetică. S-a intuit, probabil, la posturile de comandă din culise, că modernitatea procedelor, având o slabă adresabilitate față de majoritatea populației, era mai ușor de dezamorsat ca factor cu impact incendiar pe plan social, fiind lesne marginalizabilă prin confinarea ei abilă la ghetto-ul scriitorilor înșiși, al criticilor și al altor intelectuali cu preocupări

conexe ; prima urgență devenea pentru cenzură prevenirea « șopârlelor » și a « strîmbelor » vizând direct sistemul social-politic. Că lucrurile nu au stat la urma urmei chiar așa, că granițe stricte între « formă » și « fond », între conținut și formă nu se pot trasa, că revoluționaritatea în artă are, totuși, oricât ar fi el de slab în perspectivă imediată, un rol subversiv la adresa structurilor conservatoare, e altceva. Fapt este că, după cum remarcăm, în anii '80 s-au putut afirma – aproape nestingherit, la urma urmei, prin conjugarea fericită a unor factori diverși – « textualiști » și cei înrudiți cu ei. Aici intervin însă niște determinări ținând de cronologie. Faptul că reprezentanții noii proze, cea a anilor '80, aparțin generației subsemnatului sau sunt mai tineri, de regulă cu cinci sau zece ani, i-a împiedicat să trăiască pe viu, ca scriitori în devenire, frământările sfârșitului anilor '60. Ei vor fi putut fără îndoială – și sînt sigur că au făcut-o : mulți dintre ei sunt oameni de carte, cărturari, procedând cum glumea odată, mi se pare, C. Regman, « cărtărește » – reconstitui pulsul acelei epoci prin documentare, dar imaginea lor despre proza imediat anterioară – cea față de care se demarcau, față de care erau novatori, « revoluționari » – era totuși alta. De aceea mi s-a părut judicios să afirm că non-editarea romanului dv. «la timpul său» nu i-a împușinat cu nimic valoarea, dar l-a văduvit de acel – fără îndoială intens, de-ar fi fost ! – « rayonnement » intertextual la care, ca să zicem așa, avea în mod legitim dreptul. Și faptul este o tragedie în sine, e o tristă victorie a cenzurii, o descompletare păgubitoare a unei « serii » potențial mai bogate a literaturii ultimelor decenii. Nepublicarea unei cărți nesemnificative nu e o dramă (ba, de multe ori, e o binefacere), dar cea a unei cărți precum *Zadarnică e arta fugii* este.

Orice s-ar spune, circulația sub formă de carte e, neîndoios, cât se poate de importantă și nu poate fi suplinită de publicarea fragmentară în periodice sau de cunoașterea operei în manuscris etc. – de către un număr forțat limitat de scriitori. În fond, chiar cărți apărute în librărie au fost ulterior marginalizate și oculte prin nereeditare și necomentare – invoc iarăși exemplele primelor romane brebaniene și al *Absenților* buzurieni ; cu atât mai ascunse rămân destinatarilor cele nepublicate. Există cărți care, din păcate, pentru tinerii de azi – fie ei și scriitori, fie ei și cititori potențial receptivi – sînt inexistente, ceea ce nu se poate spune despre alte cărți care au putut apărea și circula cu un anumit răsunset. Cărți bune, multe dintre ele, apărute în anii '70 și '80 – romane de D.R.Popescu, Bălăiță, Fănuș Neagu, Marin Preda, P. Sălcudeanu, Constantin Țoiu etc. – dar alcătuind un corpus lacunar. Or, în fața *acestui* corpus lacunar au fost puse, prin forța lucrurilor, tinerele generații. Care, de multe ori, au avut ca reazim, pentru racordarea lor la tendințele momentului mondial, raportarea la literaturile străine care – poate părea padoxal, dar nu e ! – le-au putut fi mai la îndemână decât operele românești ostracizate sau ignorate. Astfel și dat fiind că, evident (vă citez) « intertextualitatea e în primul rînd omologabilă în cadrul literaturii naționale », cred că nu e superfluu să deplângem absența îndelungată a unei

(unor) cărți ce, de-ar fi fost larg cunoscute, ar fi făcut fără nici o îndoială ca multe lucruri să evolueze altfel. Iar analogia cu *Tiganiada* – forțată, poate, de acord ! – era menită tocmai să dea relief acestei constatări.

Bag seama însă că m-am întins prea mult, cu explicații stufoase, fără îndoială redundante, răpindu-vă din timp cu enumerarea unor, în fond, cvasi-truisme. Vă solicit, deci din nou îngăduință, așa după cum vă rog să treceți cu vederea tonul aparent polemic al misivei : el e iscat de un parapon vizând vitregia vremilor, care a generat, între altele, acest « caz de mutilare » (de mutilare a peisajului firesc al literaturii noastre) și implicit o risipă de forțe întru rebătățorirea unor cărări ce fuseseră deja deschise.

Scrisoarea dv. mi-a făcut mare bucurie. Am fost flatat pur și simplu de faptul că autorul a luat cunoștință de remarcile – fără îndoială serios amendabile... – pe care cartea mi le-a suscitată. Apoi, mi s-au mai limpezit multe lucruri, cumva bănuite, despre o perioadă a cărei istorie detaliată rămâne de scris de-acum încolo.

Încă o dată vă cer îngăduință pentru acest răspuns care nu se distinge tocmai prin concizie. Profit de ocazie spre a vă împărtăși bucuria pe care mi-a făcut-o lectura unui număr – primul, cred – din *Nouveaux Cahiers de l'Est* care mi-a căzut în mână prin bunăvoința d-lui Eugen Simion și care mărturisește despre activitatea de mare preț pe care o purtați pentru atingerea acelor țeluri atât de sagace expuse în « Argument ».

Nu voi omite, atunci când mă voi afla în călătorie la Paris, să dau curs amabilei invitații de-a vă telefona. Din păcate, proiectul unei asemenea călătorii (îndelung nutrit de mine ca și de atâția tineri români) nu apare – de data asta din rațiuni financiare, și nu polițienești, ca « naguère » – ca realizabil într-o perspectivă iminentă, rămânând totuși foarte probabil pentru un viitor relativ apropiat.

Cu deosebită stimă și cu mulțumiri pentru temeiurile de meditație pe care mi le-ați oferit.

Nicolae Bîrna

Scrisoarea de răspuns a lui Nicolae Bîrna e onestă și nu lipsită de ironie ; bine scrisă și plină de străduință analitică, are mai degrabă textura unui articol decât a unei scrisori. Am prelungit pledoaria, deși nici până astăzi nu cred că am reușit să-l conving pe deplin.

Stimate d-le Nicolae Bîrna,

Paris, 24 ianuarie 1992

Vă mulțumesc pentru scrisoarea d-stră lungă și răbdătoare. Și pentru că ați fost răbdător cu mine, voi fi și eu cu d-stră.

Vă voi trimite un fel de dosar bio-bibliografic care ar fi bine să existe pe masa d-stră de lucru, pe biroul, cum să zic, de « judecător de instrucție » al

cazului meu. Cum spuneți d-stră : o « tragedie în sine », « o tristă victorie a Cenzurii » ? Victorie ? Nu sînt deloc sigur...Oricum, o refuz. Prea sună a epitafor ? Iar eu sînt încă foarte viu, în plină formă.

Pe de altă parte, vă atrag atenția că nu e în caracterul meu să mă dau bătut. De obicei mă lupt pînă la capăt. M-am luptat pînă acum mai mult pentru ceilalți, pentru « cauză ». A venit timpul să mă bat și pentru mine.

Vă mulțumesc pentru interesul pe care mi-l acordați.

Cu stimă,

Dumitru Țepeneag

Urmează « dosarul bio-bibliografic » pe care îl suprim : după 20 de ani îl știe acum toată lumea și trec la

POST SCRIPTUM

D-stră îmi explicați că am avut ghinion. Că n-am prezentat la timp lozul câștigător și deci am pierdut. Că n-am altceva de făcut decât să mă consolez. Putea să fie și mai rău : să mor înainte de-a publica în România, ori chiar să mi se piardă manuscrisul, să-mi rămână doar romanul în franceză (și doar n-o să se ia în considerare o traducere !). Ori și mai rău : să nu fi publicat nici în Franța, iar în 1972, când m-am întors în România pentru vreo nouă luni, să fi fost arestat, manuscrisele confiscate, apoi pierdute. Să fi murit în pușcărie...

Dar atunci n-am avut ghinion, am avut noroc !

Și mă prezint în fața « tribunalului Istoriei » (expresia e a lui Kant chiar dacă ne apare acum ușor ridicolă) și cer să fie rejudecat procesul. Nu cer câștig de cauză, cer redeschiderea dosarului, dat fiind că vechea sentință a fost pronunțată în urma unui proces care n-a respectat normele procedurale. Dacă n-am prezentat lozul câștigător a fost din motive de forță majoră, am fost împiedicat s-o fac și martori sînt toți cetățenii României care trăiau în anii '70.

A se rejudeca procesul înseamnă ce ? Ei bine, cred că înseamnă a se discuta *concret* problema intertextualității. D-stră îmi opuneți un argument material peremptoriu: romanul n-a fost editat în România decât în 1991, deci nu putea să aibă efect asupra literaturii, nu participa la intertextualitate. E prea abstract judecat, prea superficial. Iată argumentele mele :

– între 1966 și 1972, am publicat trei culegeri de nuvele dintre care, cele mai multe fuseseră publicate și în reviste și băgate în seamă de critică. Mai ales ultimele nuvele anunțau deja scriitura din roman ; în afară de nuvelele în volume, am mai publicat un text lung de aproape 50 de pagini (în *Gazeta Literară*, 1967) pe care doar puțini l-au înțeles ; « textualismul » acestei scrieri e azi evident ; mai menționez articolele teoretice : nu numai despre onirism dar și despre scriitură în general (vezi « Autorul și personajele sale »,

publicat în *Viața Românească*, mai 1967 – unde se află întreg programul estetic al viitoarelor mele romane ;

– romanul *Zadarnică e arta fugii* precum și *Nunțile necesare* au fost publicate în traducere franceză la Flammarion, în 1973 și respectiv 1976 ; ele deci *existau undeva tipărite* ; d-stră spuneți că generația « cărtăristă » cunoștea limbi străine și a putut citi cărți în franceză și-n engleză ; s-a articulat deci direct la intertextualismul cel mare ; dar dacă știau limbi străine de ce n-ar fi citit și cărțile mele traduse în franceză ? Eu însumi am introdus în țară, fie trimițându-l la prieteni, fie aducându-l în 1974 (când am venit pentru ultima oară în România « socialistă ») romanul *Zadarnică e...* în versiunea franceză (Arpièges).

Până aici am argumentat ca și cum eu ar trebui să fac proba. Ceea ce juridic vorbind e fals. Care e obiectul procesului ? Cum ar putea fi mai bine formulat ? Care e întrebarea la care trebuie să răspundă jurații ? Acest juriu (imaginar ?) în fața căruia am cerut rejudecarea va avea de răspuns la întrebarea : era oare imposibil ca literatura lui Țepeneag să influențeze generațiile care i-au urmat ? Căci această *imposibilitate* a fost sentința primului tribunal (= al practicii literare determinate de un regim politic aberant) și a fost confirmată și de d-stră !

Așa că d-stră care îmi refuzați locul în literatura română ar trebui să aduceți dovada că nici scrierile mele publicate în țară (care doar n-au dispărut arse în piața publică în 1975 când mi s-a luat cetățenia), nici cele publicate în străinătate n-au fost citite și n-au putut astfel să aibă nici un efect asupra literaturii ultimelor decenii. E o chestiune de logică juridică elementară. Nu acuzatul trebuie să aducă dovezile. Nu se poate să n-o cunoașteți...

Și vă mai aduc și-o ultimă probă « prin absurd »

Dacă eu mi-am publicat romanul (în românește) în 1991, iar prozatorii « textualiști » ca Nedelciu, Crăciun și alții au publicat în anii 80 înseamnă, în crono-logica d-stră, că ei m-au influențat pe mine...*post-scriptum*. Ceea ce e absurd. Cum e evident că romanele mele intră în aceeași categorie cu ale lor, ba chiar în aceeași filiație, ca să fiți consecvent până la capăt, înseamnă că trebuie să mă socotiți epigonul lor. Dacă nu vă e frică de absurd, faceți-o !...

Și vă rog să mă iertați că persist în această discuție contradictorie care, îmi dau seama, poate deveni jenantă. Vă mărturisesc că, după ce-am evocat problemele astea într-o scrisoare către Ion Bogdan Lefter, n-am mai avut cînsa să primesc din partea lui vreun răspuns.

LIVIU FRANGA

MODERNITATEA ȘI ACTUALITATEA ANTICHITĂȚII.

Însemnări retrospective pentru stimularea reflecției (II)

Să încercăm a răspunde, însă, și la o altă întrebare, a cărei natură ne poate apărea, la o primă privire, pur paradoxală. Este, oare, Antichitatea domeniul, sfera, zona – cum doriți să-i spuneți – exclusivă, de drept și de fapt, a trecutului? Reformulând sintetic, Antichitate egal (exclusiv) trecut? Minima prudență dubitativă – condiție apriorică a oricărei științe autentice – permite și chiar justifică o anumită retoricizare a interogației.

Nimeni nu ar putea nega evidența că, aplecându-ne asupra Antichității și a operelor acesteia, ajunse până la noi sub diferite forme, de la textele manuscriselor până la conceptele filosofilor, juriștilor sau ale oratorilor – fără a mai aminti de uriașa bogăție a relicvelor arheologico-arhitecturale, care continuă să reprezinte și pentru omul planetei de azi, ca și pentru predecesorii acestuia, obiectul unui frenetic turism cultural –, ne aplecăm, desigur, asupra trecutului, asupra a ceea ce a fost nu demult, ci foarte de demult. Nici un fel de raționament speculativ nu ar putea dacă nu răsturna, măcar eluda acest adevăr, cel puțin la fel de incontestabil pentru oricine dintre noi ca și, să zicem, de pildă, sfericitatea Pământului.

Și, totuși ...

Dacă prin ceea ce universal numim Antichitate, respectiv acel sector cultural dominat de paradigma greco-romană a istoriei Lumii Vechi (ultima sintagmă fiind sinonimă cu neologismul de sorginte latină), înțelegem în mod prioritar și – de ce nu? – predominant valorile de natură spiritual-conceptuală ale acelei Lumi, și nu în primul rând vestigiile ei concrete, materiale, ajunse până la noi, atunci putem admite că Antichitatea – pe care de acum înainte o vom numi clasică, spre a o deosebi de celelalte sectoare ale Lumii Vechi, aflate într-o dezvoltare genetică independentă și total paralelă cu paradigma greco-romană – s-a impus și continuă să se impună omului ulterior, postantic, modern și chiar recent sau actual, ca un rezervor de resurse alternative în raport cu o problematică specifică vârstelor mai noi ale umanității. Prin însuși faptul că a existat cândva și undeva, într-un spațiu al Europei și al Mediteranei comun nouă, succesorilor ei, această Antichitate clasică, lăsând urme adânci în spirit, dar și în materie, nu a putut și nu va putea fi niciodată

ștearsă, ca de pe o tablă, cu buretele. Ea nu numai că există – palpabil sau nu – și nu poate fi, astfel, ignorată, ci mai mult, preexistând față de noi, ne vorbește ca atare, persistă, și se oferă pe sine. Ea face parte din educația noastră, în consecință ne formează. Pe cale școlară, ca și pe una strict personală (lecturi individuale, contact ocazional sau permanent cu vestigiile Antichității, spectacole de teatru, de film și televiziune, spiritul olimpic al competițiilor sportive, universul muzical construit pe tipare antice sau ca replici la acestea, ș. a. m. d.).

Revin, așadar, la propoziția: Antichitatea (clasică, în primul rând, mai intens și mai pregnant decât toate celelalte sectoare istorice ale Lumii Vechi) ne *modelează*. Fie că o acceptăm fie că nu, fie că o înțelegem sau nu și, deja deci – și să respingem orice formă de inactualitate, o condamnăm la dispariție prin izolare și voluntară uitare, această componentă esențială a Lumii Vechi, care este Antichitatea clasică, trăiește – vrem ori nu vrem – prin noi înșine și nu poate fi extirpată spiritual, nici anulată prin refuzul de a apela la memorie. Mai ales în ordinea spiritului și a rațiunii, Antichitatea clasică te provoacă. Este becul roșu care clipește mereu, semnalându-ți că ai ajuns pe avarie dacă îl ignori.

... Iar dacă nu ignori avertismentul, dacă răspunzi atenționării, va trebui să acceptăm că, spiritual, rațional, estetic și etic, Antichitatea vorbește lumii de azi nu numai despre trecut. Vorbind viitorului, adică, după dispariția sa istorică, tuturor vârstelor umanității care au succedat-o, este limpede că Antichitatea vorbește și *despre viitor*, nu doar despre ceea ce a fost acum două-trei mii de ani și mai bine. Antichitatea este trecutul zilei de mâine, pentru toți cei care nu se mulțumesc cu simplul și netedul azi.

Pe măsură ce ne îndepărtăm de Lumea Veche greco-romană, Antichitatea crește și mai adânc în noi. Dacă vrem și nu respingem aprioric ideea, putem cunoaște această Antichitate, încă fără efort, prin suita de replici ulterioare pe care – să zicem așa – postanticii, de la medievali la contemporani, le-au dat componentei antice din formația cultural-spirituală a Europei. Paradoxal și oximoronic, putem închide provizoriu considerațiile de mai sus susținând că Antichitatea clasică, prin resursele ei culturale și valorile spiritual-raționale formative pe care le redescoperim și azi, de la o generație la alta, în neîntreruptă succesiune, este trecutul de mâine al omenirii. Sau, cu o formulare foarte pertinentă (chiar dacă referința viza, propriu-zis, știința arheologiei), Antichitatea este „trecutul utopic” (*die utopische Vergangenheit*), în termenii lui Nikolaus Himmelmann.¹

1. *Trecutul utopic. Arheologia și cultura modernă*. Traducere și note de Alexandru Avram. Prefață de Petre Alexandrescu. București, Editura Meridiane, 1984.

MIHAI CIMPOI

STERE ÎNTR-O EXEGEZĂ POSTMODERNISTĂ

Vlad Caraman, un tânăr exeget din Chișinău (n. 1 aprilie 1978 în Horjești, Hâncești, este lector titular la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” și cercetător la Academia de științe a Moldovei) ne propune, cu argumente plauzibile și analize pertinente, un Stere nou, postmodern și totodată modern-tradițional (Vlad Caraman, *„În preajma revoluției” de Constantin Stere. Elemente de poetică a Bildungsromanului*, Ed. Gunivas, Chișinău, 2009). Îl ajută în acest sens o bine documentată teoretic analiză textuală.

Abordarea de până acum a operei și personalității lui C. Stere s-a făcut într-o cheie lansoniană, preponderent tradiționalistă, biografistă.

Vlad Caraman, care face parte din generația tânără a exegeților școliți la noile metode puse la îndemână de G. Genette, Tzv. Todorov, R. Barthes sau M. Bahtin, ne propune o grilă postmodernă, prin care se scoate în relief mai pregnant poetica romanescă steristă.

Cercetătorul, înzestrat cu facultatea de a supune analizei totul sub aspect sistematic, polistruktural și de a raporta în chip comparat la creatorii de aceeași natură, se referă la formele narațiunii, la strategiile descrierii și dialogului, la natura policonfliktuală, a ipostazelor personajului și varietății topoilor. El vede pe bună dreptate în desfășurarea ciclică a tramei narative din *În preajma revoluției* un Bildungsroman, un roman al formării și transformării personajului, C. Stere apărând ca un balzacian secretar al unei epoci. Este, indiscutabil, o recitare, exegetul având acest dar al relecturării perspectiviste a unei opere deja clasificate și clasate pe polițele evaluării – de la G. Călinescu, contemporan cu C. Stere, la cei de ieri și de azi.

Suntem avertizați că, deși se menține în rama tradițională a Bildungsromanului, opera lui C. Stere prezintă o perspectivă panoptică și o structură naratologică novatoare, denumită de exegeza modernă viziunea din spate, o adevărată mise en abîme. Tipul narativ auctorial se conjugă cu tipul narativ neutru, iar tehnica jurnalului cu cea a scrisorii. Se conturează o proză adresată, prin care se face o legătură simpatetică cu cititorul, Vanea Răutu devenind un narator creditabil indirect și provizoriu.

Cronotopul este cel specific secolului al XX-lea, C. Stere excelând în tensionarea și destinderea atmosferei, în crearea unei simetrii arhitectonice și a ceea ce cercetătorul denumește peisaj caracterologic și peisaj anticipativ.

Sunt puse în evidență descrierea interiorului, a decorului, a naturii și portretului (exterior, fizic, dublu antitetic, complex indirect), cu toate funcțiile sale estetice, apoi se procedează la caracterizarea tipologică a personajelor și a discursului narativ ca atare (cronotop, topos), evidențiindu-se în special metaforele etapelor vieții, a caducității, a navigării, a zborului.

Eseul lui Vlad Caraman are meritul indiscutabil de a ne îndruma spre „fața nevăzută” a romanului lui C. Stere, spre tot ce are tradițional și novator în poetica sa.

Se cer deschise unele paranteze.

Receptarea pozitivă și chiar entuziastă începe cu ... Eugen Ionescu, care spune, în epocă Nu literaturii române în ansamblu, „săracă în teme, mediocră în temperament, la altitudine joasă îndeobște”, și un Da tranșant literaturii basarabene, în special lui Stere, al cărui roman „prin dimensiunile sale de frescă, prin gravitatea problemelor pe care le pune, și de care neintelectuala noastră literatură are neapărată nevoie, prin pathos, prin dibuială și prin unele insuficiențe chiar, prin lărgime de respirație și prin interesul memorialistic pe care îl suscită, se ridică cu multe trepte deasupra nivelului banalei noastre literaturi plină de amoruri și autoanalize” (Eugen Ionescu, în *Facla* din 27 aprilie 1936).

Eugen Ionescu afirmă că literatura nu se face din literatură, că „numai cu lucruri din afară, cu viață, idei” și că tânăra generație de literați ar trebui să învețe de la Stere „care este sensul literaturii și că literatura înseamnă, ca și viața publică, jertfă și serviciu”. Ionescu conchide cu un pathos extrem de critic: „Dar nu orice pitic poate să facă pașii de șapte poște ai uriașului C. Stere” (*Rampa*, IV, 10-11, 4 iulie; vezi și Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, ediție nouă, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2009, p. 132-133).

Majoritatea studiilor despre creația lui Constantin Stere aplică tradiționala metodă biografică, alte perspective exegetice putând fi atestate la George Călinescu, Mihai Ralea, Ion Negoitescu, Șerban Cioculescu, Nicolae Manolescu, Mihai Zamfir, Alexandru Burlacu, Corin Braga.

Călinescu este de părerea că Stere și-a „romantizat memoriile, falsificându-le și parțial trivializându-le într-o parte din volumele seriei *În preajma revoluției*” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, București, 1968, p. 295). Însușirile de romancier nu-i lipsesc totuși, criticul remarcând „un simț just de viață” în ciuda manierelor vetuste, imitate după Gogol, Dostoievski și Tolstoi și limbajului jurnalistic. Subiectul primului volum, care este „monografia schematică a unei familii basarabene de modă veche” cu Iorgu Răutu, adevărat Robereau, în centru, îi apare „excelent, mai mult

balzacian decât rusesc”. Volumele II și III, care relevă educația democratică a eroului, sunt mai puțin atrăgătoare, „în schimb volumul IV ne pune în fața unui extraordinar prozator al geologicului” (Ibidem, p. 296). Paginile despre aurora boreală par rupte din *Atala* sau *Il Millione* de Marco Polo. „De la volumul V, C. Stere se pierde într-o bârfeală cifrată împotriva contemporanilor săi, căzând în cele mai triste platitudini” (Ibidem).

Dintre criticii postbelici, mai generos decât Călinescu apare I. Negoîtescu, care consideră că „în totalitatea sa, *În preajma revoluției* se prezintă ca produsul uman al unei colosale ambiții (provenind dintr-un complex de superioritate compensativ, dezvoltat cu vremea), în destul de largă măsură acoperită de reușita operei” (I. Negoîtescu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800-1945) București, 1991, p. 210).

Nicolae Manolescu remarcă faptul că primul volum este bildungsroman, avându-l ca model, mai degrabă, pe Romain Rolland, decât pe Goethe. Tablourile de deportați, pohodul spre Siberia sunt asemănătoare cu cele din Tolstoi, Dostoievski și (de ce nu?) cu Soljenițin. Metoda prezentării clasei politice seamănă cu cea argheziană din *Țara de Kuty*. C. Stere e, ca și Rebreanu, „un romancier al gloatei”, conchide criticul (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Pitești, 2008, p. 784).

Corin Braga identifică o corespundere canonului romanului post-modernist prin relațiile intertextuale de structură, personaj, teme, motive, locuri comune (Corin Braga, *Constantin Stere – o imagologie comparată a Basarabiei și România în Contrafort*, nr. 11-12, 1998).

Autorul studiului remarcă rolul naratorului omniscient, extinzând aria similitudinilor prin adăugarea romanelor-fluviu și autobiografice ale lui Vladimir Korolenko (*Istoria unui contemporan*) și Alexandru Herzen (*Amintiri și cugetări*) și chiar a *Amintirilor din copilărie* ale lui Creangă.

Se constată încadrarea deplină a primului volum în canoanele narativității tradiționale, dar și, mai mult decât atât, prezența unor tehnici inedite, care, intersectându-se, creează imaginea panopticum a eposului: „Atât viziunea „din spate”, tehnica jurnalului, a scrisorii, cât și incursiunile dese ale personajelor în discursul narativ, analepsa, prolepsa, stilul indirect liber, și altele fac din romanul *În preajma revoluției* o construcție epică bine conturată și expresivă” (p. 31).

Observații fine face autorul atunci când analizează modalitățile de descriere (dinamică, statică, din apropiere sau din depărtare) care premerge acțiunii și dialogurile dintre personaje care prezintă, în fond, „cazuri particulare de viziuni, păreri, crezuri de viață, idealuri etc.” (p. 35).

Portretele din roman sunt statice, lumea anacronică fiind schițată prioritar prin portretul fiziologic (Smaragda Theodorovna este „mărunțică, slăbuță, foarte brună, cu ochii negri vii, albă și rumenită în strălucirea vârstei de

douăzeci de ani”, contrastând cu conul Iorgu, „încă foarte voinic, dar trecut de mult peste pragul tinereții”).

Cât privește personajele, ele „se găsesc în raportul timp al acțiunii – timp al scrierii, între două fenomene artistice de contrast: clasic – modern, pe când tradiționalul clasic – romantic devine o interferență” (p. 65). Personajele sunt împărțite în personaje–conștiință, antieroi, personaje-teză, infraeroi, personaje-stranietăți, personaje-simboluri, cvasi-personaje, personaje abstracte.

Conflictele – interioare, dramatice sau familial-tragice, cele sentimentale, intelectual-spirituale, erotice, sociale sunt cele care asigură, după părerea autorului, statutul epic de bildungsroman.

Valoroase sunt, în poetica romanului sterist, cronotopul și toposul artistic (toposul naturii, al paradisului terestru, casei, drumului etc.). „Strategia lor de bază este aceea de a identifica lumile în care se pomenește eroul, tipologia caracterelor dominante în acțiune, aspectele generale ale naturii și omului. Mizeria terestră adeseori e prezentată în raport cu paradisul naturii. Se atenționează încă o dată asupra etapelor vieții și a caducității etc.” (p. 110).

Stere renunță la statutul autorului-artist și introduce personajul-autor-artist, iată concluzia acestui studiu care aduce un suflu proaspăt în exegeza steristă.

BUCUR DEMETRIAN

VIAȚA CA O PUNGĂ DE PLASTIC

Cu un titlu de narațiune sud-americană, *Fragmente din năstrușnica istorie a lumii de gabriel chifu trăită și tot de el povestită*, Editura Ramuri, 2009, Gabriel Chifu, autor, narator și personaj, reface, în manieră postmodernistă, un traseu existențial, a lume dispărută, privită dintr-un carusel ludic, sustrasă oricărei riguroase clasificări. Drumul înapoi regăsește semnele aruncate, ca în poveștile copilăriei, de teama rătăcirii în labirint, a inocenței înaintării, căci orice „istorie a lumii” se lasă descifrată, din interior, de ființa care nu uită, care lasă urme pentru posibila reconstrucție, pentru căile care nu se șterg, ci ajung să prindă contur într-o carte. O „istorie a lumii” nu se poate scrie decât după ce ai parcurs distanța dintre *locuințele cu chirie* și zonele lăuntrice, dintre decorurile schimbătoare ale vieții și lumea interioară, „aceea scufundată în memoria mea.” Ca orice scriere

postmodernă, textul acesta are „năstrușniciile“ lui, fiindcă *istoria lumii* nu curge liniștit, are spații absurde, inospitaliere, întoarce totul cu capul în jos, carnavalesc, ca un spectacol în care păpușarul dirijează sforile *cum vă place*, grotesc sau sentimental. Ca și viața, ca și mâna care scrie și redescoperă, treptat, puncte luminoase sau obscure, ca și autorul trecând în luntrea naratorului și a personajului, a eului liric devenit vocea care se reflectă în alteritatea sa și rescrie viața „încet repovestită de o străină gură, / Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost“.

Cartea lui Gabriel Chifu readuce biografismul în centrul atenției, până la ființa reală, până la jupuirea trupului într-o lecție de anatomie, marcă dureroasă a destăinuirii autentice. Trăirea și confesiunea adună „poveștile“ acestea care nu scapă de imperiul narațiunii sau de veșmântul liric discret, așa cum „însemnările“ lui Rilke nu scapă de convențiile și infuziile livești sau de imanența poeticului. Lumea amintirilor nu devine creație decât atunci, spune Rilke, prin vocea lui Brigge, „când ele devin în noi sânge, privire, gest“.

Și *istoriile* lui Gabriel Chifu au acel miracol sud-american prin care realitatea se desface imperceptibil și se lasă mărturisită, așezată într-o dioramă postmodernă și interogată mereu, ca într-un muzeu al copilăriei, spre care te întorci, fără încrâncenare, îmbinare de realitate și fantastic, de ținut vrăjit, asemenea magicului. Macondo din romanul lui Marquez.

Parcurgem realitatea cea de toate zilele, într-o țesătură de fragmente care compun existența lumii și a vieții, inocența copilăriei spre pragurile istoriei, hățișul de pagini care refac un destin, un drum în spațiu și timp. Gabriel Chifu se oglindește în cărțile citite, descoperindu-se mereu, atras de acele ținuturi paradisiace, voluptuoase, pline de miresme, de fructe, de litere: „Întorceam paginile fermecat și cred că mi-a încolțit în cap gândul, cu mult înainte de a-l citi pe Borges, că paradisul poate arăta așa, sub formă de cărți“. Urma cărții este pregnantă pretutindeni în această scriere a drumului interior, dar și a prozaicelor traversări ale unei istorii apropiate, nerăbdătoare, nivelând individualitatea, maculând ținuturile lăuntrice, insulele de puritate.

Calafatul este, în această „istorie năstrușnică“, centrul universului, spațiul copilăriei, al serbărilor omagiale, al unei realități care comunică, ironic, cu noi, ca o lume stranie, dominată de mitul comunismului, al tovarășilor ieșiți din ținuturi periferice, rudimentare și aptere. Dincolo de îngerii păzitori, de privirile în oglindă spre acea ființă simetrică, dedublată, spre acel alter-ego generator de echilibru într-un teritoriu ieșit din matcă, plutind în derivă, plin de privațiuni, eul traversează infernul, anotimpul dezvrăjirii, al depersonalizării, al golului sufletesc: „Am plâns când a murit gagarin, am plâns când a murit laika. La moartea tovarășului stalin n-am avut cum să plâng, m-am născut cu un an mai târziu. De fapt, dacă stau bine și mă gân-

desc, am recuperat, tot am plâns, am plâns retroactiv, l-am jeliț gândeindu-mă ce mare om se stinsese și eu nu-l apucasem.“

Sunt pagini memorabile, în care înrâncenarea devine haz de necaz, ca la Creangă. Sau ca în *Viața ca o pradă*, carte a mărturisirii, a unei întâmplări proustiene, revelatoare, moment de început al „aventurii conștiinței mele“, al dobândirii unei înțelegeri asupra existenței.

În contingent, ființa trăiește sub imperiul „balamucului“, în spirit își fac loc *vise și închipuiri*; „atunci când mă imaginam plutind, cu aripi sau fără, pe plafonul sălii de cinema „arta“ din calafat, de dragul marianei“. Secvențele care compun existența diurnă, trecerea prin timp, succesiunea vârstelor, se rețin precum așteptarea ceasurilor, fotografiile vechi, jocul de-a pitulușul sau de-a războiul, mersul spre *gară* sau spre *trenuri*, spații încărcate de vrajă, devenite puncte de referință într-o mitologie personală, vacanțele la cioroiași, colectivizarea, oamenii din calafat, cazematele, Dunărea, tot universul tulburător, monadă aflată „în golul dintre lumi“. Gabriel Chifu nu poate însă uita orizonturile spiritului care se desfac dinspre copilărie spre maturitate, de la descoperirea narcisistă a corpului, spre retragerea într-o interioritate sfidând agresivitățile colective: „Mi-a intrat în inimă frica de moarte. Și am început să scriu versuri“. Literatura desfide extincția, ca și poveștile ascultate în copilărie, hrană a spiritului putând înlocui oricând plăcerea mâncării. Sunt pagini care transcriu, într-o notă ironică, istoria traversată, precum „spulberarea hegemoniei mașinilor sovietice“, „pomul de crăciun“, răsfărțat într-un limbaj oficial sau în cel consacrat de tradiție, luna cărții la sate, alături de simbolurile unui univers concentraționar: *tranzistor, pui congelat, bloc, dimolare*. Sunt cuvintele care definesc o lume putredă, agresivă, inumană. Ființele fragile suferă la venirea buldozerelor și sfârșesc, precum tanti marioara, alături de „câinele ei din ce în ce mai costeliv și mai neputincios, cu valiza murdară în care aduna tot soiul de nimicuri“.

În lumea prin care a trecut personajul-narator, oamenii privesc în urmă, cehovian, plâsmuiesc, caută firide, iau filmul drept viață, precum *vinetu dinamo* sau trăiesc „clipe de diamant“, precum întâmplarea de la școala doamnei învățătoare mocofan și prima propoziție filtrată ludic, din perspectiva copilăriei. și chiar întrebarea *ce-o să facem când o să fim mari?* s-a născut dintr-un joc, dintr-o succesiune de voci timide, tandre, serioase, sau din interior, din *punga de plastic* purtată de vânt, prinsă de o creangă „unde ea va supraviețui și mamei mele, și tatălui meu, ea va supraviețui muntelui de sentimente și de gânduri din noi, ea se va dovedi triumfătoare – nemuritoare și noi, niște efemeride.“

Confesiune și profesiune de credință, cartea lui Gabriel Chifu respinge masca personajului și înclină spre lumea neprelucrată a autobiografiei, a autoportretului, a unei reflectări în oglinda timpului, a sinelui biografic și auctorial. Cartea aceasta înseamnă, pentru Gabriel Chifu, o „meserie de a

trăi“, un jurnal fermecător ca o poveste, ca o grămadă de lucruri pierdute și reînviate. Salvate de la uitare, de la rătăcire. De la viața petrecută în ipostaza de chiriaș. De la un „popas provizoriu“ spre această călătorie mereu luată de la capăt, cu umilință și detașare ironică, cu voluptatea scribului aplecat asupra propriei vieți, „epopeea aceasta mărunță și luminiscentă“.

VITALIE CIOBANU

FANTEZII NEGRE CU *PLANETA MOLDOVA*

De când cu invazia digitalului în lumea contemporană, literatura suportă și ea tot felul de presiuni și tentații, care o obligă să-și adapteze ritmul, metabolismul și... snobismul la ultimele trenduri estetice. E un fel de altoi al filozofiei produsă de revoluția tehnologică pe mai vechea sfidare *anti-establishment*, manifestată de artist. *Cyberpunk*-ul este expresia cea mai puțin formalizată a acestei originale simbioze. Pentru a nu rătăci pe cărări greșite, am căutat semnificația acestui termen compozit în Wikipedia – atotștiutoarea enciclopedie electronică –, unde am găsit, între multe altele, următoarea definiție: „*Cyberpunk*-ul este un fenomen de contracultură, dar mai mult decât atât este un gest anarhic. Cultură a „delirului” (Paul Virilio), formă a artei de a răspunde tehnologiei, chiar formă revoluționară, dedicată destrămării oricărui liant ce semnalează realitatea drept *consensus*, *cyberpunk*-ul se vrea o manieră de blocaj în fața controlului de masă.” Tot aici: „O nouă modalitate de formare a lumii intens digitalizate, e spațiul simulacrului prin excelență. *Cyberpunk*-ul e narațiunea „modului tehnologic de a fi în lume”. Alte precizări: „*Cyberpunk*-ul operează cu un prezent continuu care se desfășoară în baza noțiunii de simultaneitate. Timpul, dacă oricum e vidat de varianta sa cronologică, e privit ca mediu elastic, subiectiv, asemeni unui „event loop” care poate fi accesat în multitudinea pliurilor sale, inclusiv ca viitor care s-a întâmplat deja.”

Complicată materie, literatură și fizică cuantică în același timp. Ce să mai spunem de noțiunea-hibrid: „cyberpunk moldovenesc”? Or, tocmai asta ne propun artiștii ascunși sub simpatica emblemă *Planeta Moldova* – Mitoș Micleșanu și Florin Braghiș –, într-un volum apărut în acest an la Editura Cartier (cu dublă lansare București/Chișinău), intitulat misterios-macabru: *Nekrotitanium*. Cartea celor doi autori din stânga Prutului este ilustrată de un alt basarabean, pictorul Roman Tolici, stabilit la București de mai mulți ani

ca și colegii săi, cunoscuți în România pentru stilul specific, „moldovenesc”, pe care l-au lansat în muzică (piese servind de multe ori drept coloană sonoră pentru diverse materiale video sau pentru bancuri haioase și scheciuri audio), dar și prin textele lor literare. E un stil ce combină parodia, umorul și satira necruțătoare la adresa unor inerții mentale, a clișeelelor despre Basarabia, care mai circulă în dreapta Prutului chiar și după 20 de ani de la dispariția Zidului comunist. Cine cunoaște felul de a scrie și manifesta artistic al celor de la *Planeta Moldova* nu mai are nevoie de o prezentare specială. Eu însă, ca cetățean român cu viză de reședință la Chișinău, recunosc cu mâna pe inimă, sunt excedat de „particularismele” locului: de la Voronin și până la Pavel Stratan, acolo, în „republică”, ești asaltat zilnic de o avalanșă de vulgarități și gesturi de prost-gust. În piețe, alături de manelele românești și de cântecele de pușcărie moscovite, circulă casete cu bancuri și melodii așa-zicând dezinhitate, în care „limba moldovenească”, adică idiomul românesc stricat, împănat cu rusisme, vorbit de straturile cele mai inculte ale societății basarabene, respiră în voie, dând consumatorilor un sentiment de libertate, o senzație de relaxare cvasi-cathartă în raport cu exigențele și normele limbii române literare, care, de bine de rău, au fost apropiate în școală, în instituțiile statului și în audiovizual, chiar și în redacțiile arondate liniei politice rusofile de la Chișinău. Nu mi-am imaginat, pe la începutul anilor ‘90, că unii „artiști” basarabeni își vor căuta anume în această zonă rău famată specificul ireductibil, „croiala irepetabilă” cu care să se prezinte la marele festin al culturii române – întrucât nu poți realiza opere durabile într-un *slang* aproximativ, într-un argou de mahala. Cu timpul mi-am dat seama că motivația creatorilor noștri mai noi nu este una politică și ideologică – apanajul fostei nomenclaturi de la Chișinău, care încearcă să-și conserve puterea și privilegiile prin reluarea unor teorii staliniste cu privire la identitatea basarabenilor –, ci strict pecuniară, urmărește găsirea unor nișe comerciale, a unei disponibilități pentru „exotic” și „diferență” pe o piață care suportă orice ciudățenie, orice deviere clinică, orice experiment lingvistic și comportamental. Contemplu aceste aberații servite pe post de „produse autentice ale sensibilității moldovenești” și surâd melancolic: ceea ce, până acum un deceniu, era considerat o consecință regretabilă a procesului de rusificare forțată și lobotomizare ideologică operată de sovietici, provocând rezistența intelectualilor basarabeni, a scriitorilor și profesorilor din școală, azi este privit cu bunăvoință, considerat o formă agreabilă de *entertainment*, cu drept egal la existență alături de orice capodoperă „clasică” a literaturii/culturii române, atâta timp cât „valoarea” produsului, nu-i așa, este determinată de piață, de jocul imprevizibil și cinic al cererii și ofertei. Celui ce va protesta în fața acestei echivalări abuzive, s-ar putea să i se răspundă cu un argument greu de combătut: și Mircea Cărtărescu făcea în *Levantul* – o lucrare devenită canonică – un melanj

postmodern de stiluri de exprimare, combinând într-un mod ingenios limbajul contemporan cu expresii și cuvinte arhaice. Comparația frizează enormitatea, dar poți să interzici cuiva să o articuleze?

Dacă pot fi asociați acestui mod deșăntat de a face artă, Mitoș Micleușanu și Florin Braghiș se află totuși în elita clasei. „Ghidușiile” lor sunt perfect controlate, rusismele – explicate, cuminte, la subsolul paginii. *Nekrotitanium* este gândit ca o parodie terifiantă despre Basarabia și basarabeni. Cartea adună o galerie de personaje odioase, care comit crime în serie, aidoma unor apucați, unor bolnavi psihici. Nu le poți lua în serios, te poți minuna doar de imaginația explozivă (sau maladivă) a celor doi autori. Judecați și dumneavoastră.

Un băiat, pe nume Ionel Gavriluc, rămâne orfan, după ce tatăl său, mort beat, a fost călcat de un bulldozer. Mama băiatului, Liuba, a murit otrăvită de niște chifteluțe alterate servite la parastasul soțului (prilej cu care și-a dat duhul o jumătate de sat). Ionel Gavriluc este luat în custodie de un unchi. Victor Bulbuc, un individ cu înclinații sadice, încearcă să-și omoare nepotul ținându-l închis trei ani într-o pivniță, sperând să rămână unicul moștenitor al gospodăriei părinților băiatului. Aflăm repede și de ce. Sub casa lor este îngropat un vestit bișnițar și speculant de la Odessa, despre care se spunea că ar fi avut prin buzunarele nescotocite la timp comori de nedescris. Băiatul însă supraviețuiește în chip miraculos tuturor încercărilor unchiului său de a-l omorî, rezistă inclusiv metodelor de anihilare inventate de un alt nebun de legat – Serafim Ivanovici Trosnet, un chirurg alcoolic. Decupez un fragment mai consistent, ca probă a scenelor *horror*, turnate cu voluptate morbidă de autorii *Nekrotitanium*-ului:

„În primul rând, Ionel era imun la otrăvuri. Bulbuc și Trosnet au înțeles acest lucru deoarece îi dădeau copilului în fiecare zi câte o strachină de lături cu cianură de potasiu, dar metoda n-a funcționat și brutele au hotărât să recurgă la preparate neuroparalizante precum Sarin, Zoman (ort. autorilor – Vit. C.) sau VX, pentru a sparge zidul imunitar al copilului. Dar fără succes. După ce nici tratamentul cu Fosgen și Fentanil n-a funcționat, Ionel a fost hrănit cu antrax presărat pe înghețată sau dizolvat în sirop de căpșuni. Din acest motiv, surorile medicale care furau înghețată de la Ionel au murit în câteva zile. Mai departe, Bulbuc și Trosnet au trecut la agenți patogeni mai exotici. Au încercat pe rând holera, ebola, malaria, salmonela și trichineloză, dar fără efect. În cele din urmă, când nici injecția cu mercur sau vaporii de amoniac nu l-au afectat pe Ionel, Bulbuc și Trosnet au înțeles că totul e în zadar, deoarece murise aproape întreg spitalul, iar saloanele erau pline de cadavre în descompunere. Căinii și corbii se adunaseră afară hămesii, iar Ionel era la fel de rumen și vesel ca înainte. Echipați cu măști antigaz și costume de protecție, Bulbuc și Trosnet au făcut o ultimă efortare, aruncându-l pe Ionel într-un cazan industrial cu acid sulfuric pe care l-au

astupat ermetic, l-au înfierbântat până la 300 de grade, apoi l-au conectat la o sursă de curent de 10.000 de volți. Au așteptat trei ore ca să fie siguri, dar... nu le-a mers. Ionel a ieșit din cazan zâmbind, s-a scuturat de acid și s-a uitat nedumerit la cei doi. Bulbuc și Trosnet erau deopotrivă stupefiați și turbați de mânie. În cele din urmă au hotărât că Ionel trebuie să moară de moarte violentă, chiar dacă asta atrăgea blestemul de sub pământ al mamei sale.” (p. 23)

Alcoolul și drogurile ocupă un loc de cinste în roman, însoțind, ca un damf urât prevestitor, șiragul interminabil de asasinate și scene de tortură descrise de cei doi autori veseli. În centrul narațiunii se află însă un alt personaj – o bătrânică fabuloasă dintr-un sat basarabean, prin nimic remarcabilă ca înfățișare, dar purtând o aură de invincibilitate și mister. Serafima Cozonac conduce un adevărat imperiu ocult, botezat „Nekrotitanium Constructions Inc.” – „un mastodont financiar aflat în creștere vertiginoasă”. O corporație specializată în tehnici de accedere către lumea „de dincolo”: 70 de fabrici de sicrie, 10.000 de magazine de pompe funebre, 30 de șantiere de extras marmură și granit pentru cripte și cavouri, 999 de cimitire, numeroase asociații de gropari și firme de tuning funerar. Femeia ascundea sub salteaua ei putredă, din celula în care s-a rugat să fie închisă pentru a-i atrage în conspirația ei pe cei doi derbedei sângeroși, un laptop de ultimă generație, Syntakt G9, cu care se conecta la satelitul personal „și pe lângă sutele de filme porno, descărcate în timpul liber, superviza și conducea corporația uriașă.” După ce îi trimite pe Bulbuc și Trosnet, scăpați de la pârnaie, să-l recupereze pe Ionel Gavriluc, băiatul paranormal, din labele altui psihopat, academicianul Koshkin de la Institutul de Biotehnologie și Nanorobotică din Moscova – o adevărată odissee presărată cu alte câteva zeci de cadavre –, bătrânica se pregătește să-și pună în aplicare marele său plan: detronarea Diavolului și suprimarea Morții. În acest scop, își propune să conecteze creierele decedaților din toate cimitirele lumii într-o rețea globală sofisticată, cu ajutorul căreia va descifra codurile de acces de la Porțile Iadului. Urmarea temerarei încercări – ne anunță autorii – o vom afla în *Nekrotitanium*, vol. 2.

O poveste gotică, o comedie neagră concepută în stilul benzilor desenate (ilustrațiile lui Roman Tolici sunt elocvente), care îmi amintește de *Alba-ca-Zăpada și roșul bolșevic* – romanul de debut al Danutei Masłowska (tradus la noi de Constantin Geambașu), dar fără a-i concura complexitatea (cartea scriitoarei poloneze transcrie o existență psihedelică, transferându-te în interiorul unui delir chiar și la nivelul frazării). *Planeta Moldova* ne bagă într-o caricatură. Într-o imagine grotescă, dusă până dincolo de absurd, scufundată într-un marasm ironico-schizofrenic, a ținutului românesc de la est de Prut și a spațiului neguros/angoasant care se întinde mai departe, spre Siberia și Extremul Orient. În plus, ne epatează cu o atitudine specifică față de

literatură, în conformitate cu prescripțiile *cyberpunk*-ului, mai sus citate: convențiile șomează, autorul (autorii!), multiplicați în text, nu mai au nici un fel de orgoliu întemeietor (care „întemeiere”, când folosim materiale reciclate, carton gofrat și vopsele contrafăcute?!), ierarhiile abdică, simulacrul dislocă realitatea, marginalitatea, promiscuitatea criteriilor își proclamă, nestingherit, imperiul de o mie de ani. Cititorul român, mai ales cel (foarte) tânăr, brășat la *rețea*, adolescentul sceptic și omniscient, pentru care până și un termen ca „desacralizarea” nu este decât o tehnică de învăluire, o stratagemă de supraviețuire a sistemului, se poate declara satisfăcut: suntem în rând cu lumea!

SIMONA VASILACHE

ÎNTRE APE

„**T**ot ce ghețarul transportă în timpul alunecării sale devine parte a sa”. E o lege de știință elementară, pe limba oricui ar cerceta împăcarea cu locul, pe care-l părăsește încet, al enormei, fragilei alcătuirii de gheață și aer. Gol-plinul. Una foarte potrivită, în toată simplitatea ei de bun-simț al observației, cu formula de construcție din *Creștetul ghețarului*, recent publicatul jurnal, din 1969-1971, al Constanței Buzea (Humanitas, 2009, în colecția coordonată de Oana Bârna). O singurătate care asimilează și lasă e starea acestor amintiri adunate, în care duiumul lucrurilor de făcut ocrotește mult mai puțin grăbitele limpeziri ale sufletului.

Când, dând deoparte învelișuri de discreție delicată, ajunge la miezul feminității suferinde, la răni îndurate pe cont propriu, și mușcate amaric de gura lumii, finețea Constanței Buzea este fără cusur. Paginile din vara-toamna lui '71, adevărate ikebane cu scriitori, le răspund, condensat, propriilor drumuri în sine din prima parte a jurnalului, fiindcă ceea ce este de ales din ele nu-i, numaidecât, picanterea breslei, deși scenele de luptă nu lipsesc, ci felul cum cade lumina pe una ori alta dintre femei. Soții de scriitori, mai des decât scriitoare, sunt un șir de rugătoare tăcute, întărind contururile aceleiași drame. Drama unei lumi în care doar orgoliile nu poartă semne de întrebare. O ciulire a sufletului, nu din curiozitate vană, ci din nevoia de a presimți ce se-ntâmplă fără să se spună, e semnul, trist și elegant, al acestor doamne pe care ceea ce le macină le și distinge. Îl poartă,

de bună seamă, și autoarea jurnalului. Semnul unui rest („Și voi simți ca peștele, că mor/ De răul și de binele rămas”), îngrijit pus deoparte, care nuanțează renunțările, dându-le întorsături de maiestate, scaldă frumusețea obosită în ape de rezistență calmă, și le păstrează, și celor mai pătrunzătoare tristeți, surpriza unor bucurii fugitive, intense, depline. O natură moartă: „Dacă ai răbdare și scormonești prin frunzele căzute în strat gros, ai surpriza să mai găsești preț de câte-o poală de nuci pe zi.” (p. 264). În livada lui MRP, cu soția pe care a lăsat-o, ultima din cinci: „Iat-o văduvă, singură în vacarmul lumii, singură între atâția prieteni, așa cum o văd eu aici, la Văleni, disperată între hârtiile rămase, tânără încă, și caldă, cu o tandrețe dublată de luciditate. E un comentator de taină al istoriei luate la bani mărunți. Are o frază amplă, limpede, plină de elanuri...” (p. 254).

Mai puțin începutul, și ultima propoziție, pasajul e un excelent auto-portret. Nu foarte expansivă, în relațiile cu ele, Constanța Buzea se adună, însă, din toate aceste figuri pe care le aproximează. Singură, lucidă, purtând, din prima tinerețe, o anume patină a oamenilor pe care viața nu i-a răsfațat. Care, feriți de mrejele superficialității risipite în relații fără miză, de antren („Omul de interior, omul mătășos, lunecosul, subtilul?”, p. 225), știu să-și drămuiască și căldura, și distanțele. Și, șovăind fără cochetărie, rezistând fără duritate, răzbesc prin viață cu pași mici. De asta spun că ultima propoziție, luată și ca judecată de stil, nu i se potrivește femeii care scrie jurnalul, alta, orișicât, decât cea la care se referă. Un joc al sincerității și înfrânării, o tăietură cu ieșire în poezie, nu în viață, fac ca scrisul din jurnal să cadă în rafale, scurt, parcă nedetonând până la capăt, în parte amuțit, „ca o greșeală în care-am stat” (vorba unui vers mai nou, decât epoca jurnalului, doar cu câțiva ani).

Convenția de la început, din scena revelionului cu scriitori la Cumpătu, neabandonată nici o clipă, e aceea a patului lui Procust. Ce să faci, ce să nu faci, cum să fii, silindu-te la o potrivire de la început sortită nereușitei. Fiindcă nu să-i pici pe măsură așteaptă Procust... „Să fim amari când nu ne vede nimeni/ și veseli când ieșim în lume” scrie în *Sala nervilor*, volumul apărut, cu puzderie de greșeli de tipar (Constanța Buzea le numără meticulos, cum își numără, în altă parte, grijile, inventarul precis al răului necesar) în '71, a cărui soartă e prinsă în jurnal. Nu altceva decât o *sală a nervilor*, și încă deformată de ochiul unui redactor neatent, e căsnicia ei, deja rodată, și roasă de lupte surde și îndoieli insinuante, în '69, când începe jurnalul. Ceva din *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, din echivocurile menajate o viață („momente similare din existența noastră într-un împreună trucat de ani”, p. 234) și amendate, la limita cruzimii și nebuniei, într-o singură noapte, cotropește, ca o presimțire rea, tinerețea acestei femei deja neîncrezătoare, deja sătulă, înainte de 30 de ani, arzând foarte repede și bucurii și tristeți, și rămânând, în urmă, cu infinită răbdare obidită, să

șteargă cenușa. „Lucrurile se precipită și nu mai am resurse să urmăresc dimensiunile catastrofei perechii nenorocite care suntem. Mă camuflez într-un pastel și într-un poem cu versuri lungi, niște schelete fără carne și fără sânge, doar oase și rudimente de suflet care aburesc. Fiecare în odaia lui măsoară singurătatea, străinătatea, înstrăinarea într-atâta agresivitate.” (p. 194). Și chinurile unui suflet jilăvit de simțiri zbuciumate, risipite pe drumuri care nu se-ntâlnesc, trec, dobândind o liniște care te miri de unde vine, în versuri. Iată, în oglinda unei poezii din *Ape cu plute* (1975), o secvență din jurnal (p. 16): „Stăteai într-un fotoliu vechi, mult aplecat scriind poeme/ Pe care le citeai candid unei femei care-mpletea.// Ea nu făcea atunci decât să se supună fără spasm/ Unui destin insuportabil.// În numele acelei doamne ce-a murit vorbesc încet,/ În numele acelei doamne, curajul meu s-a înnegrit.” O scenă aproape idilică, sau asumată ca atare, care s-a luat de pe suflet, cum se ia luciul de pe ochii care îmbătrânesc.

„Trecând sfielnic înainte un fantomatic joc de zimți...”, cum spune, condensând într-un vers un timp care, în suflet, se multiplică indefinit, la pagina 195, e caracterizarea cea mai bună a felului cum se înnădește viața, aceea din jurnal, scăpând dintr-o cursă și dând peste alta, fără măcar să aibă siguranța că sunt curse cu adevărat. Citez, fără să mă pot despărți de Constanța Buzea poeta, fiindcă nici jurnalul nu se desparte, nici o clipă, de ea, din același volum, *Ape cu plute*: „Caldă ca lâna, palidă ca mierea.// Acestei liniști prețul nu i-l cere/ Zidită fie gura care minte/ Răzbunătoarea, simpla mea putere!”.

N-aș spune, însă, că jurnalul este o răzbunare. Nici nu știu dacă „minciuna ce se complică și din vina mea, până astăzi, într-o criză crâncenă, într-un nesfârșit război fără învingători” (p. 76) s-ar putea, cumva, răzbuna. În definitiv, jurnalul, deși prin el mișună oameni și întâmplări, nenumărați, nenumărate, e despre autoarea lui mai mult decât despre oricine altcineva.

Constat că n-am spus mai nimic despre proza jurnalului, despre lumea vie și colorată pe care o reconstituie dintr-o margine. Sunt scriitori, regizori (Lucian Pintilie), cu soțiile, prietenii, doctorii lor, care se întâlnesc, vorbesc, își scriu scrisori, fac și desfac cabale de redacție, în jurul câtorva avanposturi. Aceleași, vai, de atunci și până astăzi! Pot să-mi închipui că toate aceste eforturi consumă mult mai mult timp decât le recunoaște, reducându-le la măsura pătimăsei lor inutilități, Constanța Buzea în jurnal. Nu sunt, însă, luptele ei, iar această lume care îi năvălește în casă și în viață e un tăvălug de ținut departe. Cât se poate.

Mai caracteristice – *Creștetul ghețarului* nu e, din orice unghi l-ai privi, o carte de cancan – sunt momentele de absență. Scurte dezertări din realitatea imediată, în câte o reflecție de indiscutabilă poezie: „Un oarecare domn Mușatescu și livada lui cu nuci misterioși, aproape negri. Tone de

lemn și frunziș! Îi mersese vestea că e atât de zgârcit, că nu-i dădea bătrânei lui neveste decât un ou pe zi de mâncare. Era tăcută și se uscaseră în tăcere, avea aerul împăcat al înfrânilor... Mușatescu apela toamna la copiii din cartierul Puțul Înalt pentru adunatul cu mâna și decojitul nucilor. Îi înșela la plată. Plata era în natură, le dădea nuci. Le alegea pe cele mai mici și se făcea că le scapă pe jos, ca să-i rămână tot lui. Îi tremurau mâinile. Noi, copiii, ne înnegream până la cot în zeama iodată a cojilor. Îi spuneam Moșul Nae Cărpănosul. Nu știu dacă numai în gând trăiam o trecere-petrecere printr-o realitate care nu ne solicita vreun efort deosebit..." (p. 184). Oameni și fapte...

La *Metropolitan*, într-o fugă prin vârstele muzeului: „un trecut glorios și bogat, de care se ating doi nebuni, atât de diferiți în nebunia lor ei între ei, și fără soluție de prezent și de viitor, fără nădejde de supraviețuire împreună. Și fără cheag, printre firele unei lumi rezistând cu ambiția ordinii și a memoriei depozitare..." (p. 225). Realitatea, deschisă – câteva case bucureștene, domiciliu temporare, provincia vacanțelor, de voie, de nevoie, Iugoslavia, America, Parisul fac, laolaltă, parte din ea – e filtrată printr-o relație închisă, sufocantă, monotonă. De la ea pleacă și la ea vin toate. Apăsătoare, nesuferită, parșiv-necesară, singurătate în doi. Zborul cu avionul, răscolind, cine știe, dorința desprinderii, pofta, temută, de-a confirma în faptă o însingurare de mult hotărâtă, naște emoții violente. Risipite prin concentrarea pe detalii, disecate cu finețea, atentă, a poetei: „Aseară eram atât de sus (între New York și Paris, n.m.), că puteam observa de foarte aproape dâra de fum a unui zgârie-cer (supersonic). Dărele acestea se văd de pe pământ subțiri. De aici ele arată o consistență de flori de mucegai ce-și mișcă alene ciliile..." (p. 228). Și, înainte, pregătirea de zbor, șovăielnică, murmurată slăbiciune pe care nu poți și nu vrei s-o judeci, putând să deconspire, ca mărturie a unei clipe de credință înfrățită cu spaima, sufletul jurnalului întreg: „Doamne, Dumnezeu meu, ajută-ne să trecem cu bine peste apă! Distanțele mari izvorăsc o nefericire, o distrugere, o nebunie..." (p. 220).

O trecere peste apă sau, mai curând, o încăpățănare între ape, sunt aceste vreo 300 de pagini care acoperă trei ani. Cei mai buni, cei mai răi, cei mai indiferenți? Nu pot să știu. Anii primei copilării ai Ioanei și ai lui Andrei, rezultatul plin, și mai presus de orice, al unei legături care se destramă. Puțin după pagina 100, bunicul matern îi spune Ioanei: „Nu-ți mai pune pământ în cap, că o să-ți crească acolo o grădină.” Schimbând ce e de schimbat, să-i reproșezi unei femei, într-o situație fragilă, mamă a doua oară, și refuzându-i-se o carieră, că și-a pus țărână în cap, ar fi o cruzime nemeritată. Cu atât mai mult cu cât în *Creștetul ghețarului* răsar, din stratul acestei îndelungate pocăințe, delicate, superbe grădini suspendate.

FLORIN CARAGIU

IEUDUL FĂRĂ IEȘIRE – O PROBĂ A MEMORIEI

Un eveniment cultural al anului trecut îl constituie reeditarea, la 15 ani distanță de la prima apariție, a volumului *Ieudul fără ieșire* (Ed. Charmides, Ed. Ninpress). Volumul de debut al poetului Ioan Es Pop a fost gratificat, la vremea apariției sale (1994), cu premiile pentru debut ale Uniunii Scriitorilor din România și Republica Moldova. Este un text tulburător despre un „spațiu fără ieșire” ridicat la rang metafizic. Volumul e structurat în șapte părți: *oltețului 15, camera 305, ieudul fără ieșire* (I), *iarnă cu mircea, ieudul fără ieșire* (II), *amicul, viața de-o zi și banchetul*.

Teme recurente, precum viața spre/ca moarte, dublul, timpul încremenit, spațiul suprapus cu universurile imaginare, limbajul ca labirint, lucrurile-martori, somnul și trezirea, singurătatea și moartea, punerea în scenă a „prezenței” și a „absenței”, excepția de a fi viu și conștiința aneantizării „chipului acestei lumi” conferă o dimensiune gravă poetizării.

Tonul nu este însă afectat și nu trădează cinism, ci e pervadat de radiația de fond a unui spirit ce se manifestă empatic în raport cu polifonia vieții. El este, de altfel, păstrând un scepticism al lucidității, gata să relaxeze prin umor și ironie tensiunea existențială ajunsă în vecinătatea paroxismului: „și putem avea și mai mult. putem ajunge primii în / cursele de tragism de formula unu” (așa că noaptea asta fiind ziua noastră, ne putem permite); „își sărbătorește ziua. e fericit, pe/ masă lumînări, farfurii, pahare. / e fericit. are treizeci de ani de/ moarte de la naștere încoace” (își sărbătorește ziua. e fericit, pe); „glorie, glorie! aici suntem la porțile orien. // unde totul este posibil și/ nimic nu mai are rost” (ce a rostit mircea în fața ucenicilor la 10 noiembrie).

„Placa de bază” a apercepției poetice este reprezentată de experiența personală dureroasă din anii dictaturii comuniste. „Limitele” și „limitările” (în sensul lui Constantin Noica) fuzionează în tabloul „morții” metafizice, altfel spus a vieții ca uitare de sine sau încremenire într-o derulare automată, care substituie viața ca „trezie” sau priză singulară de conștiință, manifestată în tonalitatea Ecclesiastului biblic: „miercuri am fost toată ziua viu. asta mi se/ întâmplă rar și atunci nu ies, atunci/ trebuie

să mă feresc, să nu se bage de seamă, / pentru că atunci încep să mă clatin și atunci/ ei pot crede că mă prăbușesc, deși/ atunci e singura zi când sunt viu. / la un an o dată, miercurea, se întâmplă/ să fiu toată ziua viu. nu mi-e foarte/ bine atunci. dar atunci pot pricepe/ de ce tot ce iubesc se-ntoarce-mpotrivă-mi, / începe deodată să scadă, să gonească spre stingere, / se grăbește să devină cenușă” (12 octombrie 1988); „între ăștia patru care tac la masă/ se trezește dintr-o dată unul pălăvrăgind/ și e unul pe care nici dracul nu l-a auzit/ vorbind până azi. / și spune lucruri aiurea, spune că e/ viu, nimeni nu e viu la masa asta. / mâine dimineată, însă, are să se trezească, își va/ da seama ce nebunie a spus, / n-o să mai vorbească mult timp după aia. / sfârșitul începe lent, el seamănă bine cu viața” (12 octombrie 1990).

„Ieudul fără ieșire” este un topos concentraționar sub forma unui mormânt acoperit de un giulgiu nelumesc, prin care transpar străfulgerări de o clipă ale unei meniri „ruinate”: „numai în rare clipe de căință și credință, noaptea,/ zidurile se subțiază, se alungesc, se înalță, / ca un giulgiu tremurător îmbrăcat de un giulgiu nelumesc. / dar nu se trezește nimeni și dimineata căminul e iar o/ cămașă boțită din buzunarele căreia ieșim numai noi și atât, / numai noi și atât. // aici nu stau decât doar cei ca noi. / aici viața se bea și moartea se uită” (*ca o amară, mare pasăre marină*).

Portretele sunt extrem de vii în tragismul lor, firul narativ întrețesut înaintând prin contiguitate și insolitarea poetică a acestei „fundături a ființei”: „chip de glugă. mereu uit că nu mă mai pândește nimeni. / mereu umblu ca-nfășurat în altcineva. // la capătul din dreapta – hans. el da. el are/ treisopt. are capul căzut pe masă. / a avut bani. o avea pe tereza. are treisopt. / a avut băiatul un amic, amicul a avut-o pe / tereza, tereza a avut banii lui hans. hans are/ capul căzut pe masă, masa șchioapă, noi cu el (...) la mijloc între noi șade păianjenul cu cruce. / mereu îngîndurat, înfășurat în giulgiul propriei mătăsi/ ca într-o aură de flăcări blândă” (*fotografia de grup*).

Întâlnim o serie de tehnici de chirurgie a topologiei spațio-temporale, spre a crea efectul de cerc vicios, de glisare pe loc, de stază sau de epicentru imobil al vârtejului tragic, în contrapunct cu imaginarul speranței: „dar ieudul unde este? am zis noi n-am ieșit niciodată să/ știm unde este. a zis măcar trece trenul prin partea voastră?/ am zis trece autobuzul zilnic de/ două ori pe săptămână vinerea pe la borșa. a/ suspinat am râs am zis c-o să-i facem în ziua aia o/ vizită la apartament să-i ducem flori i-am/ dus flori i le-am lăsat în mijlocul camerei ea sta în/ mijlocul camerei cu umbrela desfăcută cu/ geamantanul în mână am zis ce vrei să faci a/ zis eu aștept autobuzul/ eu aștept autobuzul/ cum autobuzul ce autobuz aștepți în/ încăperea asta fără uși și ferestre – / și ea a zis dar asta

nu-i o cameră copii asta e o stradă/ numai că aici s-a făcut noapte/ cum noapte ce noapte ți-ai pus ochelari fumurii/ să nu ne mai vezi/ și cum să te duci atât de curând, e abia noiembrie draga noastră/ păsările-abia au început să-ngălbenească și să cadă/ și autobuzul trece doar vinerea și azi e doar marți/ și mâine poimâine doar marți și autobuzul/ când trece, vinerea, trece doar pe la borșa” (compunere a elevei ilea ioana din clasa a V-a B); „de vineri până luni nu ne mai auzim. / ne luăm porția fiecare și începem să fim/ mai puțin nefericiți. mai puțin vii. (...) vine vineri și de vineri până luni/ e ziua noaptea ziua noastră liberă/ și cântăm de tremură încăperile – / marinari încercați care speră ca-ntr-o duminică să vadă sosind/ la orizont, peste blocurile din colentina, / corabia dinspre corint” (*arcul de triumf*).

Încremenirea suitei temporale are nuanțe din imersia lui Iona și așteptarea beckettiană, compuse cu verva unei tragi-comedii mute: „totul a început aici în zi de marți. ieri/ a fost marți. miercuri și joi e doar marți. mâine/ începe și mâine ziua de marți. veșnică sărbătoare. / sufletul se înalță pe vîrfuri să vadă ce zi/ urmează de după orizont. cu bucurie tresare căci/ vine ziua de marți. (...) cu roza ofilită-n piept fiecare coborînd către/ ithaca sa. / fălcile chitului cu greu le-au desferecat. / cu greu mare au intrat. (...) amurgul zeilor ne-a găsit gata/ nepregătiți. așteptându-l pe mircea/ careînsănuamaivenit” (*biruitori rămîn aici doar cei căzuți pe câmpul de luptă*).

Pe fondul stării de provizorat și al cvasi-contrației temporale într-un punct fix, se detașează, fie și sub aparența nimicniciei generalizate, ființa, conștiința și memoria: „în fericirea asta provizorie din/ noiembrie pînă în martie/ ca ieri știu că mâine n-o să fie nici mâine decît/ tot azi și azi și azi și azi mereu/ și de azi pe azi nu se mai poate face mare lucru. // e drept, în singurătatea asta nu orice om singur/ ar duce-o prea mult. dar sînt/ o groază de nimicuri ce trebuiesc onorate: / dorința de a fi cu orice preț/ neputința de a mai iubi și/ ziua de ieri” (*în singurătatea asta în care iarna nu mai am*).

Fuziunea lirică a fluxului subiectivității și schemelor de obiectivare rațională este intensificată prin personificare și transferență, lucrurile însele căpătând, printr-un fel de „entanglement”, voci enigmatice întoarse spre drama umană: „e un ceas în cameră pe care hans îl hrănește pe-ascuns. / mișcă mai repede, îi șoptește, mișcă mai repede. / i-a cumpărat cămașă și l-a îmbrăcat. îl/ spală îl schimbă îl îngrijește ca pe ochii din cap. / ceasul însă e un somnoros. s-a îngărașat. s-a lătit/ pe toată masa. abia mai stă pe picioare – / ticăitul i-e ca un lătrat. / e un ceas în cameră pe care hans îl hrănește pe ascuns. / e și un pepene roșu pe care hans l-a adus în casa asta de mic/ și pe care-l crede pruncul lui. / ah, pruncul s-a copt și s-a rumenit. / unul i-a vîrât într-o zi în pînătece un cuțit. / s-a auzit un geamăt și din prunc a țâșnit sânge dulce și parfumat/ în răcoarea căruia ne-am

botezat” (botezul); „eu sunt scaunul pe care-a stat amicul. locuiesc/ în casa vasilescu de opt ani. încă din fabrică mi s-a spus/ că nu fac doi bani. dar iată: / am trăit mai mult decât confrății mei. am îmbătrânit frumos. / am ținut în brațe familia toată. am trăit cu folos (eu sunt scaunul pe care-a stat amicul. locuiesc); „bă, da cu o zi nainte de chestia aia eram learcă de ostenit./ veneam pă el singur și cântam și nu știu cum de am ajuns acasă./ nu știu cum m-am dezbrăcat de el./ nu știu cum de am dormit sub masă./ așa că-n seara aia s-a dus fără mine unde s-a dus./ pă cuvântul meu, io n-am habar ce s-a-ntâmpat în seara aia./ io-s un palton bătrân și bețiv, da-s un palton de onoare,/ lua-m-ar gaia (*acuma-s un palton bețiv și bolnav, dracu mă mai ține minte*).

Ieudul este focarul însuși al enigmei, un fel de „gaură neagră”, teritoriu închis în sine, ireperabil și neaproximabil de vreo geografie a rațiunii umane, apărând ca o limită netransgresabilă, neosmotică în ce privește comunicarea cu restul lumii: „la ieudul fără ieșire și noi am, și noi am fost cândva. / și suntem și acum și o să fim și mâine poimâine și/ în veci apa aceluiași râu ne va scălda. (...) singur este acolo cel singur pe/ corabia lui sebastian. / ci tu fii cu luare aminte: dacă aluneci acolo/ nicio hartă n-are să-ți mai fie de folos/ zadarnic te vei zbate să afli ieșirea intrarea ieșirea/ zadarnic vei zori să rupi lințoliul spațiului/ în care-ai lunecat. dincolo n-o să dai decât/ de urma piciorului tău de dincoace. /fără margini este ieudul și fără ieșire. / nicio geografie n-a reușit încă să-l aproximeze. / nu l-a prevestit nicio aură. / nu-l urmează nicio coadă de cometă” (*la ieudul fără ieșire și noi am, și noi am fost cândva*.).

În acest câmp vectorizat de devianță are loc o filtrare a interiorității (și, ca urmare, o estompere a noutății istorice), într-un mod dublat prin efectul de „fata morgana” al schimbării neîntâmpate: „mă gândesc și acum că puteam s-o iau mai pe de-alături/ de cât de pe alături am luat-o. / și ziua de azi putea să fie tot aia de mâine, / tot aia de ieri (...) iar de mâine ni s-a promis cloroform. de mâine lumea va deveni/ mai ușoară. mai subțire. se va strecura din noi/ ca printr-o pânză de tifon afară./ vom fi mult mai ușori pe masa de operație./ adevărul, și așa, va sta în spate./ or să ne extirpe numai lumea dinafară./ moartea în noi va rămâne intactă./ viața în noi va rămâne exactă./ iar de mâine promitem să nu mai bem/ să nu mai facem deranj la bloc/ să nu mai folosim fosa sceptică./ de mâine promitem să nu mai bem./ numai că mâine iar e azi – dezamăgire – , / mâine n-o să fie nicicând mâine” (*mă gândesc și acum că puteam s-o iau mai pe de-alături*).

Reacția compensatorie în fața derealizării interiorității vine în felul unui *regressus ad uterum*, manifestat prin postura phoetală, claustrare, aprehensiune în fața expulziunii spre cele din afară, trecerea numinoasă a pragurilor dintre încăperi, lupta cu îndoiala, refuzul „trezirii”: „l-am rugat

pe mircea i-am zis mircea zidește odată/ fereastra asta, aici nu stă nimeni, / haide, umple-o cu mortar și cărămizi, altfel într-o zi/ are să mă smulgă iar afară, / n-o să pot sta tot timpul ghemuit sub ea. / dar mircea a zis vai și lumea a zis vai am zis/ vai, a zis de mult voiam să-ți împrumut ceainicul ăsta/ să ți-l așezi pe cap când treci dintr-o încăpăre în alta, / are să fie coiful tău strălucitor în bătaia nopții (...) în bucătărie e cordoba, s-au aciuat în ea șoarecii/ îndoii. răpune îndoiala, am trăit cu ei prea multă vreme/ ca să mai știm cine pe cine vânează. (...) ești singurul care-a trăit toată viața în spania acestei încăperi, numai tu știi cum să” (l-am rugat pe mircea i-am zis mircea zidește odată); „ies rar și când ies pereții tremură tot mai vlăguiți/ după efortul expulziei. într-o zi/ n-or să mai aibă destulă putere/ să-și împingă fătul afară de tot. / aici numai patul mai are puțină căldură umană. / și eu dorm și mă scufund în saltea și ea mă/ îmbucă tot mai de sus, de/ umeri, de ceafă, de piept. (...) și mircea strigă trezește-te, dar eu nu-l mai aud/ trezește-te, zice, dar eu nu. / la ce m-aș trezi și cu ce-aș mai rămâne/ dacă m-aș trezi în întregime” (*ies rar și când ies pereții tremură tot mai vlăguiți*).

A fi viu înseamnă în Ieud excepția, priza de conștiință asupra condiției umane sufocate de sistem și, corelativ, de strânsoarea obișnuințelor: „ne trezim într-o zi vii și nu știm ce-i cu noi/ și zicem la ce și ei zic mâine-poimâine aveți/ prima întâmpinare, trebuie să vă pregătiți să vorbiți/ aveți grijă ce spuneți, tot ce spuneți este în/ defavoarea voastră, aici este ieudul oriunde ați/ fugi este ieudul” (ne trezim într-o zi vii și nu știm ce-i cu noi). În acest spațiu, e caracteristică ineficacitatea în ordinul trecerii/inițierii, al circulației sensului/ comunicării și transgresării limitelor: „batem în uși să ne deschidă să ne/ lase să ieșim, dar cei de dincolo nu ne aud și/ bat și ei în uși să-i deschidem să iasă/ și când se deschide dăm tot peste noi/ dar nu ne luăm în seamă și zicem noi vrem să ieșim/ și ei zic vrem să intrăm, nu luați cu voi ușa/ n-o să avem ce descuia la ieșire, / o să rămână gol în perete, / n-o să avem pe unde ieși” (*batem în uși să ne deschidă să ne*).

Teroarea sistemului se reflectă în reacția lentă, mută și amortizată de spaimă a „omului din subterană”: „n-am avut curajul unui strigăt niciodată. frate cu/ șoarecele și cariul. rozând încet pe dedesubt, prin întuneric, / încet și tăcut, prin talpă în sus, prin genunchi, / așa cum am fost învățat de lungi generații de rozătoare/ mereu uitate-n pivnițele regnului” (*n-am avut curajul unui strigăt niciodată. frate cu*).

Autonomia „vociilor” se transferă la nivelul corporalității: „mâna lui stângă începuse să se poarte ciudat: / îl buzunărea mereu și pe urmă noaptea îi suia/ cu cealaltă pe piept la-mpreunat. / și dimineața le trezea cu greu și abia de le putea alunga/ pe una la dreapta, pe alta la stânga sa (...) doamne ce de viață mai avea și el în el! / toată numai bună de murit (...) materia a devenit de-atunci pentru el blândă, pufoasă, încăpătoare/ ca o

flanelă în care femeia-și așeza sfâșietoarea ei inexistență/ și îl ținea pe dinăuntru-n nesfârșită-mbrățișare” (*când sînt fericit – și asta se întîmplă*).

În fața unei crize a limbajului: „noi, acum și aici, izolați de limbajul care îi va pune capăt, / degeaba am scurmat cu unghiile în tencuială degeaba ne-am ținut/ lipiți de pereți: de dincolo nu s-a putut auzi nimic – / în fundătura vorbirii noastre răspunsul nu poate fi încă formulat” (*tu chiar crezi că nu suntem mai mult decât suntem aici*), trupul însuși devine linia de rezistență ultimă a ființei și timpului, „pustia” cu iz monahal/transcendental și loc al „îngropării de sine rituale”: „trupul tău abia dacă poate duce ființa minimă/ prin care timpul suflă abia auzit” (*tot timpul au avut ai mei grijă ca eu să nu am timp*); „înapoi în abația trupului și nu mai stăruie/ s-o părăsești. răsfoiește aplecat la lumînare/ manuscrisul odată fierbinte al zidurilor” (*fugi de carnea ei căci e o carne de vis*); „peste tine doamne zidurile trupului meu sînt zidite” (*lasă-l, abia dacă l-am putut găsi, s-a strecurat acolo*); „atunci ne-am năpustit cu lăcomie înapoi asupra propriului trup/ am coborât și am tras furios trapele deasupra – / furios ca într-o provincie a uitării de sine/ ca în pantecele unei femei din care n-ar fi trebuit să mai ieșim. / măcar atîta să fi făcut noi: să fi cunoscut eșecul întrebării. / (...) am lăsat trupul să se umfle peste noi/ să se umple și să se reverse/ să umple încăperile în care am stat/ să nu rămână altă fisură decât/ lujerul subțire-al respirației” (*tu chiar crezi că nu suntem mai mult decât suntem aici*).

Contrapunând Ieudul, trupul este la rîndul lui un spațiu-limită, în care sinele și alteritatea, intrarea și ieșirea se suprapun oximoronic: „lasă-l, a zis, lasă-l să tacă, nu știe vorbi/ n-a deschis niciodată ochii înuștie-unde îl ducem/ dormi, dormi, n-o să-ți facem nimic nu-ți scobi/ carnea cu unghiile, nu-i cămașa, e carnea ta/ (...) era cald e frig a zis era cald era întuneric/ dacă aș fi scobit cu unghia în carnea ei aș fi putut intra/ a zis nu-ți scobi cu unghiile carnea nu-i cămașa e/ carnea ta nu poți ieși” (*lasă-l, a zis, lasă-l să tacă, nu știe vorbi*). La limită, unghia, indicator și lamă totodată, devine, hiperbolizată, împlinirea strigătului mut, operanta „tăieturii” finale a stării de lucruri: „are să fie o unghie nemaivăzută. / are să crească până o să umple încăperea. o să se/ împlînte-n pereți. o să sfâșie tavanele. / o să desumfle acoperișele. va țâșni peste ei neiertătoare și mută/ ca o mare păpușă de ghips, fără chip”. (*aud cum pereții se apropie pe zi ce trece. dar ea*).

Experiența dureroasă a pierderii unui prieten, în condițiile în care gerul cumplit al iernii a concurat cu lipsa de comunicabilitate umană și indiferența glacială a „regimului”, îl marchează decisiv pe poet și conferă un accent specific „Ieudului”: „am stat amîndoi atunci o iarnă-n apartament/ fără lemne am dormit la minus 14 grade/ nici n-am mai vrut să mai scriu de atunci despre altceva (dar să-l fi cunoscut pe mircea ai fi

înțeles); „noi cînd au spus noi am ascultat/ și am făcut ce au spus dar pe urmă iar n-am/ făcut ce au spus și după aia ne-au spus să/ nu mai facem din nou și noi din nou am (...) cînd am stat în apartament șase luni am/ stat două luni în apartament la minus 14 grade/ și ei n-au aflat și de aceea au spus că/ pe noi nu ne și noi nu și interesul nostru față de// e scăzut și mai bine n-am fi că așa poate/ nu s-ar mai povesti și cînd am făcut ce au spus/ n-am făcut ce au spus și cînd el în iunie noi am/ aflat abia la 15 septembrie” (*noi cînd au spus noi am ascultat*).

Privirea decelează în spirit creștin mișcările iconomiei divine din miezul cotidianului înțesat de absurd și nimicnicie, transfigurînd brusc perspectiva: „se zvonește că-n oraș a apărut amicul, adevăratul amic. (...) / pe ăsta care își spune amicul îl știm și noi. / umblă cerșetor de ani și ani prin cartierele mărginașe/ și pe urmă vine să se-mbete și doarme pe unde-apucă – / prea seamănă cu noi ca să fie adevăratul amic. / (...) îi strigăm vino, amice, să te sărbătorim. / el însă nu mai strigă că e amicul, adevăratul amic. / ne roagă doar să-l ajutăm să meargă mai departe, / ne șoptește doar să-i împrumutăm și lui o haină, ceva. / la naiba, n-avem, n-o să-i ajutăm acum pe toți schilozii. / parcă pe noi ne-ajută cineva. / (...) și cînd ieșim într-un târziu îl vedem departe, târîndu-și lemnul ăla în spate/ și lemnul a crescut pe el cât toate blocurile la un loc. / păi, de credeam că-i chiar ăla, nu mergeam și noi să punem umărul un pic? / dar ăsta prea seamăna cu noi ca să fi fost chiar amicul, / adevăratul amic” (*se zvonește că-n oraș a apărut amicul, adevăratul amic*); „dac-ar mai fi adevărul, amice, pentru noi/ el ar fi bine să rămână străin/ căci nu mai suntem dintre cei care-ar putea să-l mai primească. / (...) ne-am obișnuit, însă, aici și venim din obișnuință/ la masa asta și cînd unul din noi într-o zi, celălalt/ nici n-o să bage de seamă și n-o să se mire/ nimeni, căci nimeni e mai presus aici decît toți” (*dac-ar mai fi adevărul, amice, pentru noi*).

În contextul tentației materialismului, prezente atât înainte cît și după căderea comunismului, „nimicul” recuperează din uitare apofaza, misterul, comoara „ființei” ca „prezență în absență”: „mă întorc acasă după ani și ani de/ umblat prin bucurești/ și mă întorc cu o plasă goală în mână/ și iese ea la poartă și îmi zice păi, / dragul nostru, parcă ai zis că mergi la câștig/ parcă ziceai că tu, în doi ani, o să câștigi cît alții în 4/ și uite că acum n-aduci nimic. / ba, uite, dragilor, chiar nimic am câștigat. / și aduc atîta nimic acasă cît n-a putut aduna/ nimeni în ăștia doi ani. / nici n-am putut căra de unul singur atîta/ nimic cît am câștigat. / în urma mea vin carele-ncărcate cu nimic, / gata să se rupă sub greutate. / cînd or să se deșarte toate-n curtea noastră/ nimeni n-o să aibă atîta nimic ca și noi. / într-un an, doi o să fie mai căutat decît aurul. / o să vindem din el numai cînd va fi la mare preț. / fiți siguri, dragilor, atîta nimic n-are nimeni, / doi ani am tot adunat numai cu gîndul la voi” (*12 Octombrie 1992*).

Suferința și pregustarea spirituală a morții devin, printr-un fenomen de „capilaritate”, efigia spiritului creator: „la zece ani mi-au cumpărat primii pantofi. / erau lungi și galbeni ca niște sicrie. / nu i-am purtat niciodată. m-au pedepsit/ mulți ani pentru asta. n-am mai râs de atunci. / mâna mea a început să scrie” (12 octombrie, altădată).

Comunicând în mod eficient viața fiorului tragic, poemele lui Ioan Es Pop reușesc, intermitent, să smulgă derizoriul însuși din raza privirii derizorii și să-l impună ca pe o dimensiune ținând de viziune și de enigmă. Lentila metafizică aplicată istoriei evidențiază absurdul mișcat după legea ondulatorie a fabulosului, câmp fecund de ambiguitate poetică. Existențialismul atitudinii consună cu starea de eros poetic prin care ființa se revelează în și prin limbaj. În acest sens, „ființa” nimicniciei – nimicnicie care este deopotrivă facticitate și disperare fără sprijin în eroism – iese din ascundere și vedem irumperea ei pe soclul luminos al imaginii. Uneori, după cum am văzut, aici stă înălțată statuia unei unghii, fantasma deșeului, rezultat al macerării catabolice și al neconținutei ruminații inconștiente. Dar această unghie ne apare deja întrupată în poezie ca o „expresivă” păpușă de ghips fără față.

Viziunea morbidă se echilibrează prin depășirea continuă a furnicarului de senzații primare, interne, amorfe, către proiecția imaginară cristalizată. Actul automat de a rumega stări interioare, imanente în plexurile nervoase, nu rămâne niciodată la acest stadiu visceral în poezia lui Ioan Es Pop. Aceasta, precum s-a spus, are puterea de a se smulge în fiecare clipă punctiformului, ieșind la lumină în spațiul tridimensional al imaginii. În modul cum se raportează la imagine, Ioan Es Pop nu este, de regulă, un alegorist, nici un simbolist. Dacă se întâmplă să „alunece” pe panta hiperbolizării alegorice, poetul știe cum să nu evite frecarea insistentă cu rezistențele semantice. Când acestea cedează prea ușor (cum se întâmplă, de pildă, în mod aproape singular, în poemul unde e vorba de comerțul cu o imensă cantitate de nimic care a fost adunat), se iscă mai degrabă un efect ușor facil, de tipul poantelor în cascadă. Însă, din fericire, Ioan Es Pop are calitatea de a fi coerent cu sine însuși ca poet de certă valoare.

Reeditarea *Ieudului fără ieșire*, în contextul împlinirii a 20 de ani de la Revoluția din 1989, capătă semnificația reînțoarcerii la valori perene, cum este primenirea periodică a memoriei, atât de binevenită astăzi, când, din nefericire, uitarea de sine pare a fi devenit legea individuală și colectivă a seminției noastre.

FLORIN CARAGIU

VIORICA RĂDUȚĂ

UN „ISTORIOGRAF” POSTMODERN

Dan Perșa recidivează cu știință (mai) veche romanul zis istoric. Reia „fabula” cronicărească drept pre-text (și pretext) în *Cărțile vieții*, Editura Cartea Românească, 2009, unde se impune, însă, ficțiunea, prin galeria de „personalități” cu faptele, gestică, meditațiile, senzațiile, particulare și totodată general umane, în plan vizual aduse, mereu prezente scenic/ istoric.

În *Război ascuns*, Editura Albatros, 2005, problemele religioase din partea geografiei ardelenesti păreau „capricii grotești” pe fundal istoric, cu simultaneizări de epoci și personalități meșteșugite epic și portretistic. Aceeași va fi și formula cărții noi, cu „viețile” persoanelor de „ieri”, actuale nouă prin fapte și destine atât de reiterate pe aste meleaguri. În *Război ascuns* „doi iezuiți”, dublați de vocea auctorială, parodică, și de un grup ortodox, se află pe Calea spre Tătucul diavol, înainte și înapoi, cu însoțitorul cel gigant, anamorfotic, și oglinda clarvăzătoare, pierdută și găsită, ca mânăuirea atentă a echivocului, perspectivei deformatoare, livrescului deopotrivă să iasă în evidență. Fără așteptata inițiere, însă. Calea e o ironizată rătăcire a ortodocșilor, cărora li se alătură “scribul” gigant, următorul, iezuiții și un Don Quijote clarvăzător. Călătoria se învâрте în cerc, în gratuitate, am spune chiar ficțională, întrucât se instalează mai degrabă haosul decât limpedea vedere, istorică, religioasă, scripturală. Așa, Calea e finalizată în cheie postmodernă, dar pe fundamentul livresc se impune viața ca ficțiune romanescă, o robinsonada mistică și istorică a găsirii potirului, acasă ortodoxului Ionuț, să zicem, supravegheat “crăiește”, sub vremuri tulburi, ș. a. m. d. Preumblarea conține, firește, ca în bunele epopei, coborâri în infern, accedea la rai, diabolizări și suprafirescul de ficțional deși totul se confundă, la nivelul întâmplărilor, al personajelor istorice sau fictive, într-o simultaneitate continuă. Aceasta face ca epoci “medievale” să se suprapună peste, nu mai puțin grotești, momente contemporane, îmbrăcate în aceeași armură ideologică și religioasă, hilară în manifestările ei de *angel* și *fiară*, în amestecul zeușor, cum ar veni. De remarcat că formele de inter-trans-textualitate abundă și că tot ficțiunea rezolvă textul și contextul (istoria, și pe cea mistică). “Manualul” *Războiului*..., reflectat strâmb în oglindă, conține multe aluzii scripturale, combinații portretistice ale unei istorii, tot “hieroglif(ice)”, translată în ficționalitate. Chiar ticurile auctoriale, tipice

romanului istoric, poveștilor cu duh satanic sau encomiastic, „metamorfozelor” de „scară” cantemirească, repetate până la mecanismele văzute și nevăzute ale postmodernității „care toate le vede”, sunt plasate într-o concretețe delirantă, mai să zic realistă (în facere).

Textura gălgâitoare, cu vârtejul de sensuri ale vremurilor apuse în condiție de actualizare, pe un picaresc al figurilor de epocă, revine cu recentul volum *Cărțile vieții*, unde se instalează și scriitura ca istorie fără ieșire. De altfel, formula multiplicării finalului din *Război...*, cu efectul ludic scontat, se mută, aici, într-o altă figură postmodernă, ficțiunea „istoriografică” de-căzută în convențiile basmului cel de tot-de-una, invarianta ființării noastre mult inventate, și în varianta ei documentară, cum (mimat) cronicărește se amuză autorul, care pune astfel în oglindă bizară întregul text. În cartea anterioară oglinda, metaforă și realitate, era purtată de gigant, cu misiunea consemnării cronicărești “de curte”. Destinal (pentru istorie și text deopotrivă), e pierdută și găsită din „întâmplare” tocmai de alesul care nu se știe, dar se află în ocolul-calvar prin lumea de ispite (postmoderne, adesea), cu întorsul final acasă, la locul Căpățânii fiecăruia. Oglinda, fișată ca instrument diabolic, cu ambiguitatea cea manieristă în funcție, își va menține, însă, efectele duble, de ficționare pe seama istoricei preumblări la Diavol și înapoi, sub ochiul clarvăzătorului Paul, mereu în aflarea căii din și prin pânza-text, ca într-un Cărtărescu re-citire. În locul oglinzii adunătoare de epic avem în *Cărțile vieții* mai multe ipostaze umane/ „cărți” în funcție, aparent, istorică, de la Cantacuzini sau Constantin Brâncoveanu la cel de condiție joasă, ajuns „generalul ...” marquezian și „barbar” totodată (de tip Coetzee). Cronica se compune (vezi cuprinsul), artist, din viețile „figurilor” marcant istorice sau de culise, fie și cu adaos/ invenție, cam de la sfârșitul secolului al XVII-lea în Țara Românească, al Cantacuzinilor, al lui Constantin Brâncoveanu sau Constantin Bălăceanu, folosind cu destulă larghețe, ba fantazând cu spirit documentar, letopisește muntenești. S-ar putea spune că istoria iese din portretele prinse în tablouri vii, actualizate prin comparație (ca cel al lui Ștefan versus stolnicul Constandin tatăl) sau discontinui, în prim plan, în decor/ fundal, unii fiind atestați istoric, alții nu. Toți sunt urmăriți cu aceeași atentă încadrare în planul de ansamblu, spiritul timpului, cu vorbire, comportament, vestimentație, gânduri, senzații, caracterologice toate, încât efectul de verosimilitate nu mai ține cont de istorie, ci de modalitatea prezentării lor scenice, în atitudini, poziționări sociale, politice, diplomatice, interioare îndeosebi, fundamentale, însă, cum este melancolia lui Matei, „sin Sufariul vărariul ot Făgăraș”, vioiciunea de trup, de suflet și țară a stolnicului, „iubirile” lui Ștefan întru natură, poezie și o medievală (nepotrivită timpului) inventică, buna părere despre sine și cruzimea Brâncoveanului în urzeli de domnie. ș. a. m. d.

„Viețile”, episoadele-portrete în mișcare, se desfășoară într-o succesiune de stiluri și „glasuri” narrative, uneori la categoria gramaticală a distanței, a III-a, alteori a implicării, confesiunii (ca în cazul *Generalului înfrânt*), toate, însă, nu după o singură regulă, ci după două, adică și autonome și în unitate epică, totodată. Portretele sunt vii din cauza dispunerii lor pe o suprafață evenimentială plină de gâlcevi, atitudini, voluptăți, disimulări, adânciri în sine, de drame în familie, de culisele pitorești sau polițienești ale grupurilor de putere, dar și de singurătăți prinse în peripeții, senzații, meditații incredibile, cu căderi și decăderi spectaculoase. Toate monografiile sunt realizate în culori de epocă, adesea fictive, dar care par autentice datorită spiritului documentar, fie și cel mimat din arhaisme, cutume, vestimentație, anume recolte, anume bucate, anume apelative, adresări. Un loc aparte îl au enumerațiile, de un ludic savuros, atins de un Agopian, altădată. Fraza se pliază, senzual, pe lentoarea călătoriilor sau dialogurilor, ca în *Suta de ani...* a lui Groșan, cu întâlniri de taină sau ”haiducii”, cu popasuri vorbite (ca în grupul bizar dinspre finalul cărții). Lumea închipuit și neînchipuit istorică amintește cronicile saturate de urzeli boierești la/ pentru domnie, periplul celor trei crai se face dintr-o asemenea lume pe motiv de Turbincă (fie și „sfânt”, la poarta cea de rai), vizionar, datorită unui „crai de curte”, în fapt, care vede poeticeasca arătare a tatălui într-o veșnicia cea...deșartă de pe pământul bucureștean (vedere anamorfotică amintind *Remul*), după ce avusese acces la cer în starea lui, de reverie și poezie, naturală. De altfel, călătoria simbolică duce craii la „cer”, chiar dacă primul cerc la care acced apare într-o viziune mai degrabă kafkiană, chiar dacă pe formula fabulosului (de basm). Finalul „vieților” traduce, cu mecanisme ludice (postmodernele inter-para-transtextualități), starea de accedere, angelizare, doar a celor care se salvează ficțional.

În ciuda vremurilor tulburi, actualizate mai ales prin eterna manifestare a omului, viața cea dinăuntru, bine conturată în filigran cu fiecare partitură/ persoană, și concretețea chipurilor evocate/ inventate dau scriiturii o tușă ceremonială, plăcerea povestirii continui. Și rostirea amuzant cronicărească aduce meditațiilor ușor costiniene, cu accent postmodern, hazul și necazul. Personajele joacă niște „cărți” amestecate, ca și „eroii” plimbați la cer. De fapt, există un melanj de bine și rău, de instincte grele și subtilități veritabile, de senzații și stări plurale, de crezăminte (ca cel fals, al lui Bălăceanu) și răutăți (de-ale Brâncoveanului...), de lupte grotești, de momente bufe sau personaje infantile, etc.

Toate spusele și făcutele fac spiritul locului muntenesc, ansamblul de vieți medievale, în cele din urmă purtate prin reprezentanții tricefali, scribul, generalul melancolic și inventatorul dublat de poet, în eterna ficțiune, până la primul cer, cum ar veni, care funcționează nu altfel decât ca instrument

anamorfotic, deformativ de lumi, prin urmare, cum e și bucată de istorie pusă în iluzie (de...optică literară, firește).

Noua înșiruire de portrete *in fabula*, fie și datorită deznodământului, cu „metafizica” mateină purtată de iluzionistul Ștefan craiul, nu face decât să confirme faptul că D. P. își construiește capitele pe această formulă, a povestirii cu cheie, în **Război ascuns** mistică, în **Cărți**... aproape de metafizică, filozofie a viețuirii curgătoare (numitul „fluviu” din viziunea lui Ștefan, personaj în formare) sub concretețea ficțiunii... istorice.

Dan Perșa compune o epică din capetele domnești sau din proximitatea cea domnească, dar și din umili cu destin, personaje regăsite în titlurile și subtitlurile capitolelor, ca și cum s-ar reedita formula cronicarilor, de a face istoria pe domnii și culisele acestora, deși în prim plan ies persoanele, în carne și oase, cu gândurile, trăirile, urzilele dinăuntru. În plus, aceste figuri cu aspect de epocă sunt asamblate unui fir epic, manevrele de culise din timpul Cantacuzinilor și Brâncoveanului, urmate de ieșirea din ele prin drumul la cer, o trecere, a craiilor, între lumi, plină de hazul și naivitatea-profunzime a basmului. Numai că nu acesta e finalul. Un „epilog” aruncă totul în absurd, cu sofisme și paradoxul la vedere. Lumea creată în tomul de față se dezvăluie în iluzia de optică din **Alice**..., acum autohtonă foarte. Hazul iese din intertexte, prin urmare, așa cum țâșnește nestingherit și din momente verosimile, chiar și cele de luptă (încolțirea lui Brâncoveanu, scăpat de propria lăcomie, e remarcabilă), din dandysmul unui Bălăceanu, din folosirea unui „reflector” ca Matei, din mutarea în basm a bucății de istorie românească, în fine, din limbajul ceremonios în situații nepotrivite și din magica lentă a epicii de sub frazele asemenea.

RODICA GRIGORE

CERVANTES, UNAMUNO ȘI REALITATEA FICȚIUNII

În celebrul prolog al părții a doua a lui *Don Quijote*, Cervantes își anunța cititorii că romanul avea să se încheie cu moartea protagonistului, aspect interpretat de majoritatea criticilor ca un excelent exemplu de dezamăgire barocă („desengaño”) iar pe de altă parte, ca o deplină acceptare din partea autorului a propriului destin, dar și o profunda înțelegere a locului pe care l-a deținut – îl deține(a) – în univers. Însă Cervantes, fapt mai puțin remarcat, a subliniat că, prin acest final (ca și prin demersul său, ca autor, din prolog), a dat replica cea mai adecvată intruziunii lui Alonso Fernandez de Avellaneda (pseudonimul sub care fusese publicată falsa continuare a lui *Don Quijote*) în spațiul său literar. Exact din acest punct și tocmai de la această subtilă strategie impusă încă din Secolul de Aur pornește Miguel de Unamuno în *Ceață* (*Niebla*, 1914), făcând, însă, și un necesar pas înainte, în sensul că, în cartea sa, subintitulată „riman” (deci, nu „roman” [sp. „novela”], ci „nivola”, termen transpus în românește de către Sorin Mărculescu, autorul recentei versiuni a operei lui Unamuno, excelentă de la început și până la sfârșit, ca, de altfel, și substanțialul studiu introductiv ce însoțește ediția de față, ca „riman”, prin analogie formală cu vocabula spaniolă inventată de autorul *Ceții*), el însuși, ca autor, este inclus în chiar textul narativ, prezentat fiind, într-o celebră și mult discutată secvență, discutând aprins cu Augusto Pérez, căruia îi dezvăluie, în final, că nu e decât un personaj dintr-o carte scrisă chiar de Miguel de Unamuno, și că, prin urmare, nu se poate sinucide, așa cum bietul Augusto, personajul dezamăgit în dragoste, dorea să facă, deoarece deciziile de acest gen aparțin autorului, nu ființelor de hârtie. Problemele acestea sunt abordate, însă, de scriitorul spaniol, și în alte texte, mai cu seamă în *Cum se face un roman*, unde se vede clar că protagonistul – cu note accentuat autobiografice – se teme doar de faptul că numai prin actul scrierii și al lecturii poate înfrânge moartea. Căci marea teamă a întregii opere a lui Miguel de Unamuno aceasta este, cu variațiunile de rigoare: atitudinea omului în fața morții și tendința de a căuta mereu modalitatea de a atinge nemurirea, aspect prezent și în *Viața lui Don Quijote și Sancho*, eseu din perspectiva căruia pot fi citite numeroase alte scrieri ale sale, de la *San Manuel Bueno, martir* la *Ceață*.

S-a afirmat adesea că *Ceață* pune în fața cititorilor o poveste ce cuprinde în ea sensurile profunde ale medierii narative, ale ficțiunii livrești, ale metaliteraturii, ce vor fi preluate, ulterior, de numeroși scriitori, mulți dintre ei – deloc întâmplător – de limbă spaniolă, aflați fiind, direct sau indirect, în aria de influență a scriiturii lui Unamuno, între aceștia suficient fiind să amintim aici numele lui Julio Cortázar și al unei povestiri a sa, *Continuitatea parcurilor*, unde cititorul unei cărți polițiste înțelege, la finalul lecturii, că moartea care se pune la cale în text era, de fapt, a lui însuși. *Niebla* are acțiunea centrată în jurul lui Augusto Pérez, un tânăr care, deși pare pasiv la început, va ajunge, pe parcurs, să-și dorească să dețină controlul total asupra propriului destin, fapt evident mai ales pe parcursul încercărilor sale de a cuceri dragostea Eugeniei Domingo del Arco. Inițial, personajul pare lipsit de orice echilibru interior, fiind prezentat într-un mod fundamental diferit de protagoniștii realismului tradițional, mimetic. Ca un fel de esență incompletă, el se îndrăgostește nebunește de o tânără întâlnită întâmplător, pe stradă, și pe care, la scurt timp, o va și cere de soție, în ciuda faptului că n-o observă atunci când o vede în oraș, alături de alte persoane și nici nu-și poate aminti culoarea ochilor săi, dar se consideră îndrăgostit de ea. Altfel spus, un soi de personaj lipsit de personalitate, lipsit chiar și de trăsături bine definite de caracter, altfel spus, o idee, o abstracție, gând întrupat, în mod ironic reificat oarecum în (și prin!) intermediul cuvintelor. Unamuno sugerează, astfel, încă de la început, că suntem ceea ce gândim, oferind, în același timp, o alternativă la modalitatea de a atinge stadiul pe care, în alte texte, ale altor autori, monologul interior îl putea determina: și anume, modelele adesea lipsite de legătură pe baza cărora se construiește, însă, într-o operă literară, spontaneitatea cea mai profund umană. Astfel, orice caracterizare este mediată, în *Ceață*, de viziunea pe care Unamuno însuși o are asupra individualității umane iar pe de altă parte, de formele consacrate ale realismului literaturii secolului al XIX-lea. Augusto Pérez, privit din această perspectivă, se dovedește a fi, spre deosebire de alți eroi din opera lui Unamuno, în mod deliberat incomplet, un inedit amestec de concepte și acte de limbaj, fiind, în calitate de protagonist, atât „yo de dentro”, acel eu interior de care autorul a fost mereu preocupat, cât și situat cumva în afara lumii și a oricăror reguli ori sisteme sociale sau lingvistice ce par a putea să-i determine soarta. De aceea, meditațiile sale asupra iubirii sunt mult mai convingătoare decât conversațiile pe aceeași temă pe care le poartă cu adorata sa Eugenia. Iar dacă unchiul Eugeniei, Don Fermin, este un anarhist teoretic, Augusto e, în mod clar, un îndrăgostit la fel de teoretic, iar la o lectură atentă la nuanțe, chiar o persoană teoretică. Ori un personaj livresc prin excelență, înrudit îndeaproape cu seducătorul lui Kierkegaard. Astfel că va deveni viu cu

adevărat doar când se decide (dar nu singur, ci doar ca urmare a părerilor exprimate de Victor Goti, să nu uităm!) să se sinucidă, aflând, însă, tocmai atunci, că nu e viu decât în ficțiunea creată de Don Miguel, cel cu care își va dezbate problemele fundamentale ale existenței. De aici ceața, viziunea neclară pe care, nu o dată, Augusto Pérez o are cu privire la existență în general, nu doar cu privire la existența proprie. Căci el e convins, după cum va și spune la sfârșitul capitolului al patrulea, că nu există contactul cu adevărat direct, legătura perfectă între motivație și acțiune, între eu și celălalt. Prin raportare la domeniul teologic, de care Unamuno a fost atât de apropiat, existența obișnuită se dovedește, prin urmare, a nu fi altceva decât pregătirea pentru viața de apoi, câtă vreme faptele de pe pământ sunt de natură să câștige nemurirea, oglinda, la nivel individual, a eternității, aspecte prezente, de altfel, și în scrierile lui Jorge Manrique, pe care Unamuno le cunoștea prea bine. De aceea, în *Ceață*, tocmai Augusto Pérez determină o inedită reinventare chiar a lui Miguel de Unamuno, mai cu seamă cu scopul dezbaterii finale care are loc între ei. La rândul său, personajul Unamuno, ființa ficțională numită Don Miguel de către protagonist, mediază realitatea, iluzia, însuși visul-visele acestuia. Iar „rimanul” astfel creat reflectă tocmai calitățile spontane ale vieții, ale existenței umane însăși, dacă e să-i dăm crezare lui Victor Goti, cel care, în capitolul al șaptesprezecelea, face o serie de afirmații ce se apropie de-a dreptul periculos de o nouă poetică a romanului modern. Iar dacă, în Veacul de Aur spaniol Calderón de la Barca considera că „viața e vis”, iar Shakespeare afirma: „we are such stuff as dreams are made of”, pentru Unamuno, toate istoriile sau poveștile ce compun existența umană – fie ea și a personajelor literare – sunt parte din visul unei divinități care pare a duce către un impas teleologic, dacă n-ar fi rezolvat de credința lui Unamuno însuși, oricât de paradoxală poate ea să pară într-un astfel de context, în nemurirea sufletului omenesc. În fond, iraționalul, elementul determinant al oricărui vis, fie el de secol de Aur sau de secol XX, dă posibilitatea de afirmare, chiar dacă pasageră, unei imagini a eternității, la acest nivel personajele de roman și ființele umane reale fiind perefec asemănătoare, aici fiind locul geometric de întâlnire a lui Don Quijote cu Cervantes și a lui Augusto Pérez cu Unamuno. Doar astfel se rezolva și dilema care îl frământă pe autorul *Ceții* în privința esenței ființelor de hârtie și a celor reale, pentru că pe tărâmul viselor, fie ele și încetoșate, realitatea devine ficțiune, iar ficțiunea, realitate.

În *Sentimentul tragic al vieții*, scriitorul spaniol demonstrează superioritatea credinței asupra rațiunii, considerând că doar prin credință pot fi acceptate toate încercările la care prezentul existenței supune ființa umană. Pe de altă parte, *San Manuel Bueno martir* aborda căutarea tensionată a nemuririi, *Ceață* situându-se, din această perspectivă, undeva

la mijloc, între ele, fiind privită, nu o dată, drept o rescriere în cheie tragicomică a întrebărilor ontologice care l-au obsedat pe Unamuno de-a lungul întregii sale vieți și activități literare. Iar dacă, în *San Manuel Bueno, martir* avem de-a face cu criza unui preot incapabil să mai creadă în miracolul Învierii, *Ceață* utilizează imaginea analogă a artistului, văzut ca manifestare a lui Dumnezeu al operei literare, în încercarea de a cuprinde întreaga realitate, la fel cum, de altfel, proceda și Cervantes în *Don Quijote*. Modernismul viziunii lui Unamuno, despre care s-a discutat atât de mult, se dovedește, astfel, a fi influențat direct de spiritualitatea profundă a autorului. Dacă modernismul se bazează pe fragmentarism și schimbare, *Ceață* se încadrează perfect aici, dând individului șansa de a genera singur o imagine personală a lumii, aspect prefigurat încă de Cervantes, dacă ne gândim la Don Quijote care merge la Barcelona și frunzărește un exemplar al istoriei false care fusese scrisă pentru faptele sale. La fel, în „rimanul” lui Unamuno, creatorul devine parte a propriei sale creații, incluzându-se, practic, el însuși în schema prestabilită, observatorul devenind, la rândul său, obiect al observației, chiar dacă, de jur împrejur, ceața începe să se lase. *Ceață* se dovedește, astfel, a fi o veritabilă creație metafictională, bazându-se pe opoziția marcată între construirea unei iluzii ficționale, așa cum se întâmpla în romanul realist tradițional, și distrugerea, ulterioară și deliberată, a acestei iluzii. Căci Unamuno creează o ficțiune în care Augusto Pérez pare a fi autonom și capabil a-și stabili determinațiile, dar, deopotrivă, opune acesteia un discurs referitor tocmai la crearea numitei ficțiuni a autonomiei și capacității de acțiune independente.

Desigur, cartea lui Unamuno este și descrierea nuanțată a unei inițieri. Fără îndoială, în alt sens decât ar fi făcut-o un Bildungsroman tradițional, câtă vreme autorul are în vedere nu doar inițierea personajului, ci și – poate într-o măsură cu mult mai mare – inițierea cititorului însuși în arta lecturii. Astfel, la început, Augusto nu este decât ceea ce urmează a fi, după ce se va fi descoperit pe de-a-ntregul, după ce va fi alungat ceața din jurul său, căci ceața este metafora centrală în jurul căreia se construiește întregul text al lui Unamuno. Dar nu trebuie să uităm amănuntul extrem de important că *Ceață* începe prin prologul lui Victor Goti, încadrând textul propriu-zis și dându-i, în acest fel, o structură dialogică, în sensul pe care îl dă termenului Mihail Bahtin. Iar aceasta este cadrul de care Unamuno avea nevoie pentru a sublinia relația de echivalență pe care cititorul trebuie s-o înțeleagă ca fiind evidentă între Victor Goti și Unamuno – Don Miguel, din text. Fără îndoială, problema centrală va deveni clară în final: și anume, relația între protagonist și narator. Strategia pornește, fără îndoială, de la aceea impusă de Cervantes în *Don Quijote*, pe de o parte prin parodiarea romanelor cavalești, iar pe de alta prin

parodiarea propriilor scrieri ce căutau să reasimileze respectivele texte, dar fără presupusa lor realitate originară. În cazul lui Unamuno, autoparodia are drept scop separarea autorului implicit, textualizat, de autorul istoric, procedeul metafictional prin excelență. Dar nu numai romanul lui Cervantes este esențial pentru autor, căci intertextul merge, nu o dată, către *La Celestina* ori, uneori, înspre textele lui Galdos, ca să ne limităm la aceste exemple. În ceea ce-l privește pe Augusto Pérez, devenirea și inițierea sa au loc pe fondul pasiunii erotice pe care o trăiește pentru Eugenia, veritabilă Dulcinee în cheie livresc-metafictională, întreaga sa viață putând fi pusă sub deviza „Iubesc, deci exist”, câtă vreme, în conformitate cu filosofia lui Unamuno, nici un individ nu poate fi pe deplin independent fără a relaționa cu ceilalți. Efectul întâmplărilor care urmează, la nivel strict narativ, mai exact trădarea neașteptată – pentru el! – venită din partea Eugeniei și fuga acesteia cu Mauricio, este că Augusto va ajunge, prin experimentarea până la capăt a dezamăgirii și a durerii, să fie asimilabil ființelor umane, depășindu-și statutul inițial, de creatură incompletă și incomplet ori insuficient definită. De aici și metafora țesăturii în care oameni și ființe se văd prinse fără putință de scăpare, singura modalitate, în fond, de a face ceața să se risipească. Dincolo de firul întâmplărilor ca atare, structura de profunzime a romanului demonstrează o viziune filosofică aparte, ținând de un existențialism trecut – poate chiar de mai multe ori – printr-un filtru catolic. Iar *Ceață* afirmă, în termeni radicali, intuiția fundamentală a gândirii lui Unamuno, accentuând nesiguranța ontologică. Căci viața umană, în termenii autorului spaniol, este șirul de întâmplări prin care trece orice ființă, fragilă prin definiție, depinzând mereu de visul altcuiva, în acest fel fiind confirmată afirmația criticii literare, în conformitate cu care scopul lui Unamuno în *Ceață* este, practic, același cu al lui Augusto: acela de a-și demonstra, dincolo de orice îndoială, adevărata existență.

Miguel de Unamuno, *Ceață (Roman). Trei texte despre „Ceață”*.
Cum se face un roman; traducere, introducere și note
de Sorin Mărculescu, Polirom, 2007

NICOLETA DABIJA

NICI REAL, NICI IMAGINAR. PESTE TOT,
HIPERREALITATEA

Nu rare sunt cărțile și autorii care previn și analizează starea lumii pe care-o locuim, aspectele ei problematice, care ne îndepărtează sau ne întorc cu spatele la sens, care ne fac indiferenți la semnificația lucrurilor sau opaci la caracterelor dramatice ale realității. Soluțiile nu lipsesc de asemenea. Karl Jaspers propune credința în filosofie și în necondiționat ca apte să apropie omul de sens. Pentru Martin Buber întreținerea unei relații de tip Eu-Tu este îndeajuns salvatoare. Nicolai Berdiaev insistă în cultivarea persoanei, ca izbăvire singulară. Și sunt doar câteva exemple.

Doar că, mi-e teamă că se știe prea bine că antidotul la răul și pericolele existente nu poate fi decât o alegere individuală, una care nu atinge și nu împiedică mersul lumii în sine. Și orice minte lucidă care pătrunde spectacolul realității nu are cum să nu resimtă în cele din urmă o confuzie și un scepticism că semnalul de alarmă nu va fi luat în seamă decât de alte ființe sensibile la ceea ce se pierde și la încotro se înaintează. De parcă o forță distinctă, aparte, înțelegibilă în totalitate vreunui om, trimite și supune destinului ei realitatea, fără să o lase afectată de strigătele oricât de desperate ale unor gânditori care se încapățânează să mai vorbească de umanitate, de valoare sau de sens.

Jean Baudrillard, în *Simulacre și simulare*¹ lasă încă deschisă credința în semnificație, doar că o trimite în trecut, aproape nu-i dă un viitor, de parcă autorul s-a săturat să se amăgească, e plictisit să trăiască în utopia că ceva bun mai poate fi făcut. Filosoful analizează cu multă aplicare realitatea, afundată în simulare, dar plonjează într-o concluzie exprimabilă în formule precum „nu știu ce-i de făcut”, sau, mai degrabă, „nu cred că mai este ceva de făcut”. Întreprinderea sa e meritorie prin exemplificarea prezenței hiperrealului în dimensiuni și întâmplări variate ale timpului, dar justifică în fapt una și aceeași idee, anume că pentru sens nu mai există șansă, el s-a volatilizat prin indiferența care a cuprins sistemul în întregime, orice revoltă e acum în zadar, căci ajunge lesne anihilată prin neutralizarea care s-a generalizat și care are nu numai forță, ci și autonomie.

Teoriile își dovedesc pe rând inutilitatea. Am intrat, după Baudrillard, în epoca seducției, a simulării, una invulnerabilă la dorința omului de sens. Nihilismul activ, de care vorbea altădată Nietzsche, este eradicat astăzi prin altul, al neutralizării. Sistemul realității structurează în sine nihilismul care scoate din joc orice revoltă și orice negație. În fond, indiferența care intervine în chip de răspuns la cele mai multe din întrebările, frustrările ori credințele noastre ne împinge să cedăm treptat sistemului, fie că suntem seduși de el, fie din saturația de a fi mereu în răspăr, fără ca opoziția să schimbe sau să rezolve ceva. Pentru că să fii violent în teorie, să fii nihilist în atitudine pot părea alegeri meritorii, dar sunt utopice, și ridicole de asemenea, atâta timp cât nu mai există radicalitate în structura realității.

Baudrillard constată trecerea din timpul simulacrelor, al conceptului, al oglinzii, al dublului unei ființe referențiale în simulare, în hiperreal, care presupune raportarea la modele fără origine, fără realitate prin urmare. Altfel spus, epoca în care simulacrul avea în spate o substanță este înlocuită cu una în care aparența precedă orice realitate și neantizează realitatea ca atare. Minte umană ajunge să se raporteze la un model care să-i sugereze că există și o realitate, dar e un joc periculos, în care realitatea nu mai poate fi cu adevărat ea însăși, cum nici aparența nu mai e în totalitate aparență. Se urmărește numai ca realul să coincidă cu modelul lui de simulare, și ceea ce a dispărut în fapt e posibilitatea diferențierii clare între cele două. În alte cuvinte, se trece din cuplul realitate-aparență, într-o utopie, într-o construcție hiperreală, în care simularea se identifică realității, dar nu reușește să fie decât o realitate fără rădăcini și, bineînțeles, nici aparență pură nu este, căci nu mai dublează nimic.

Ceea ce-i reușește timpului social prezent este trecerea din mitologic, din magic, din secret în spațiul complet vizibil. Orice referențial este lichidat și astfel se recurge la o reînviere artificială, care, desigur, este și mult mai gravă. Realitatea nu este imitată, nici nu asistăm la vreo „parodie” a ei, ci se produce numai o substituie cu semnele ei, o disuasiune a procesului real prin dublul său operatoriu. Hiperrealul se ține la distanță de imaginar și de distincția clasică real-aparent. Totul gravitează în jurul modelelor, a matricelor, iar diferențele ajung numai simulate.

Într-o exprimare foarte clară, Baudrillard consideră că dacă disimularea înseamnă să te prefaci că nu ai ceea ce ai, simularea presupune dimpotrivă, să pretinzi că ai ceea ce nu ai, și astfel diferența este evidentă: disimulând ai totuși o realitate, un referențial la care te raportezi, în timp ce în simulare referențialul este absent și numai te prefaci că ar exista unul². Decisiv, schimbarea intervine în momentul în care se face trecerea de la semnele care disimulează ceva la cele care disimulează nimic.

Modelul prin excelență al simulării este, după Baudrillard, Disneyland, acel microcosmos social, miniatură a Americii, joc de fantasmă și iluzii care ascunde o „țară reală”. E servit ca imaginar și sugerează numai că restul, maturitatea, se petrece în afară, dar în fapt, trădează o stare existentă, anume că realul nu mai este real. Imaginarul scos aici la vedere nu este nici adevărat, nici fals. Lumea se vrea una a copilăriei, în care adulții se adună și se distrează, dar nu sunt copii, pentru că sunt conștienți totuși că există și un spațiu real, și că el nu e aici. Impresie falsă. „Efectul de imaginar” spune că nu există mai multă realitate dincolo de granițele construcției artificiale, că infantilitatea oamenilor care se prefac că se joacă chiar există, în timp ce realul nu mai e disponibil nici afară și nici în interiorul Disneyland-ului³.

Grav este că acolo unde nu există realitate nu există nici raționalitate, nici lege, nici ordine. Iar când nu mai poți separa procesul de simulare de real, nu mai poți face nici dovada realului și astfel afundarea în inerție se intensifică. Analiza lui Baudrillard ne provoacă să înțelegem că simularea nu este deloc inofensivă, mai curând este incontrollabilă pentru o structură care nu poate funcționa decât într-un sistem logic. Însă totodată, filosoful este sceptic în privința realului, pentru care crede că e „prea târziu” acum, când jocul simulării a prins totul, când a început isteria producerii și re-producerii. Obiectele sunt astăzi pur și simplu „teste”, în care „răspunsul este inclus în întrebare”. Suntem chestionați dintr-o simplă dorință de „verificare a codului”, de sondare a eficacității sistemului simulării⁴.

Baudrillard interpretează toate expresiile de realitate manifeste astăzi ca atrase și dizolvate în mediul publicității. Asistăm la un „triumf” al superficialității, la „gradul zero al sensului”. O formă fără trecut, fără viitor (căci este ultima) cum este publicitatea, cea mai lipsită de profunzime, are putere asupra tuturor celorlalte și le epuizează. Ea nu e un limbaj, ca atare nici nu poate fi analizată de vreo lingvistică sau de vreo semiologie, care sunt totuși funcționabile pe baza sensului. Ea distruge orice intensitate, șterge pereții, fațadele clădirilor, străzile unde este expusă, și accelerează inerția sistemului real. Orice activitate a omului tinde practic spre publicitate, care a devenit și propria ei marfă. Dar publicitatea e totuși la unison cu societatea actuală, în care socialul e înlocuit cu „cererea de social”, cu „exaltarea socialului”, cu saturarea sau inerția socialului⁵.

Dacă omul s-ar fi redus la comportamente „raționale”, altfel ar fi stat lucrurile, nu ar fi existat poate nici științe umane, nici psihanaliză, crede Baudrillard. Nevrozele se nasc în fond din dorința noastră de a restabili principiul „rațional”. Nebuniei i s-a răspuns cu ipoteza inconștientului, care nu a făcut altceva decât să lărgască sensul până la non-sens. Așa cum, despre animale, deși ne sunt inteligibile, fantasmăm, căci vrem să le

scoatem din tăcere, cum i-am scos pe nebuni. Ceea ce se petrece realmente este că amestecăm sensul cu non-sensul, că nu mai știm unde încetează unul și unde începe celălalt, doar din dorința noastră de a institui echivalențele de altădată⁶.

Cum nu mai există o „scenă dialectică”, nu mai există nici o terapie prin sens, nihilismul s-a realizat definitiv în simulare, în nediferențiere⁷. Intrarea în „lumea mutantă a simulării” înseamnă abandonul într-un spațiu fără dorință, dar încărcat de violență, gol de senzualitate, dar hipertehnic. E fără sens întrebarea dacă lumea în care trăim este bună sau rea. Nu-i de ajuns că este fascinantă, de ce să ne constrângem la vreo judecată de valoare⁸?

NOTE

1. Traducere de Sebastian Big, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2008.
2. Ibidem, p. 6.
3. Ibidem, p. 13.
4. Ibidem, p. 57.
5. Ibidem, pp. 67-70.
6. Ibidem, p. 95-102.
7. Ibidem, p. 116.
8. Ibidem, p. 88.

cartea de religie

PAUL ARETZU

DUMNEZEU ESTE IUBIRE

Volumul de mici dimensiuni al părintelui Dumitru Stăniloae (1903-1993), *Rugăciunea lui Iisus și experiența Duhului Sfânt* (Editura Deisis, Sibiu, 2003, ediția a II-a, cuvânt înainte de arhim. Gheorghios Grigoriatul, prefață de Olivier Clément, în românește de Maria-Cornelia Ică jr), traduce textul apărut în 1981, la o editură pariziană, prefațat de Olivier Clément. I se adaugă și cuvântul înainte scris la versiunea neogreacă de arhimandritul Gheorghios Kapsanis, de la mănăstirea atonită Grigoriu.

Vorbind despre marele teolog, monahul grec scoate în evidență ortodoxismul autentic al acestuia, cu sursă patristică, iar despre teologia sa afirmă că *e în același timp mistică și cosmică (privește întreaga lume), neptică (cheamă la trezirea minții) și interiorizată (îndeamnă la descoperirea inimii)*. La rândul său, Olivier Clément face o prezentare a gândirii marelui teolog, în aspectele ei esențiale. Aflăm și faptul impresionant că, în perioada 1958-1963, când s-a aflat în detenție, părintele și-a ținut metodic și salutar *rugăciunea lui Iisus*. Semn al iubirii blânde a acestuia este atitudinea față de cei care nu-L au pe Dumnezeu, pe care nu-i condamnă, fiind încredințat că se află și ei în căutarea Creatorului. Cât privește interferarea umanului și a divinului în viziunea părintelui, inspirată din teologia palamită, Olivier Clément conchide: „Pornind de la Biserică, o iubire creatoare trebuie să germineze fundamentele culturii și ale societății. Părintele Stăniloae cheamă Biserica la un imens și multiplu dialog: cu oamenii de știință, cu tehnicienii, artiștii, chiar și cu responsabili politici” (p. 23-24). Apoi, impresionat de *pacea și lumina sa*, își reamintește: „Când l-am întâlnit pe părintele Dumitru, nu m-am putut împiedica să nu mă gândesc la Sfântul Ioan Evanghelistul, care la adânci bătrâneți, repeta mereu că «Dumnezeu este iubire» și «Cel ce iubește pe fratele său se află în lumină»” (p.25).

Studiul este alcătuit din trei părți, *Rugăciunea într-o lume secularizată, Calea isihastă, Sfântul Duh în teologia și în viața Bisericii Ortodoxe*.

În prima, se observă că, spre deosebire de timpurile vechi, mediul social actual laicizează omul, îndepărtându-l de credință și de rugăciune. Se propun remedii de întoarcere la Dumnezeu. Părinții recomandau cititul Sfintei Scripturi și al altor cărți duhovnicești și cugetarea la ele. Iar pentru pătrunderea cuvintelor sfinte se practica rugăciunea. Argumentul este luat din

Sfântul Isaac Sirul: „De aceea stă scris că sufletul este ajutat de citire când stă la rugăciune și iarăși, rugăciunea aduce lumină în citire” (p. 32). Dar, în afară de Sfânta Scriptură, și prin Sfânta Scriptură, despre Dumnezeu vorbesc *lucrurile lumii* și semenii noștri, cât și persoana proprie. Scriptura și creația se revelează reciproc, fiindcă atât lucrurile, cât și persoanele sunt și ele *cuvinte divine întrupate*. Sfântul Maxim Mărturisitorul susține că lumea trebuie înțeleasă ca manifestare a iubirii creatoare a lui Dumnezeu, făcând deosebirea între sensul ontologic și înclinația de a idolatriza lucrurile. De aceea, în lucruri trebuie văzută lucrarea, în care se simte Dumnezeul-iubire. Relația noastră cu lucrurile și persoanele trebuie să fie una de afierosire. Iubirea de Dumnezeu ne impune să avem o atitudine curată față de toate lucrurile și față de semenii noștri, care să izvorască din miezul ființei noastre, în care locuiește Hristos, din momentul botezului. Aceasta este rugăciunea sau liturghia personală, care tinde să devină neîncetată. Fiecare gând adus ofrandă Domnului dă naștere unei rugăciuni. La fel, oferirea de sine lui Dumnezeu, prin unirea cu jertfa lui Hristos, ne deschide calea mântuirii. Iubirea și iertarea celuilalt, necondiționate, au ca model pe Domnul care a stat la masă cu vameșii și cu desfrânatele.

În societatea de azi, din care a fost exclus Dumnezeu, omul suferă de singurătate, de alienare. Rugăciunea personală îl pune în comuniune cu Dumnezeu, dar îl împinge și spre o trăire eclesială a credinței, creând punți ale iubirii către ceilalți. Considerația față de entitatea semenului este iubire întemeietoare, euharistică: „Aproapele constituie cuvântul ontologic viu și de-viață-făcător al lui Dumnezeu către noi și, la rândul meu, eu sunt cuvântul ontologic viu și de-viață-făcător al lui Dumnezeu către aproapele meu” (p. 44). Dialogul rugăciunii, care-l conține pe aproapele și, implicit, pe Dumnezeu, nu se limitează numai la vorbe, ci se împlinește prin fapte, mai ales de milostenie. Rugăciunea unora pentru ceilalți și a preoților pentru credincioși îi face părtași, ducând iubirea de aproapele până la asumarea durerii aceluia: „Trebuie să mă topesc de iubirea și mila pentru celălalt în Dumnezeu și în celălalt, pentru a mă împărtăși de Dumnezeu Care e milă și iubire” (p. 48). Rugăciunea inimii, neîntreruptă, nu rămâne una personală, ci îi cuprinde și pe ceilalți, ca purtători ai chipului Creatorului: „Dumnezeu nu poate fi întâlnit decât în iubirea față de celălalt care merge până la însușirea durerii lui de către tine, căci dacă Dumnezeu este iubire, El nu poate fi trăit decât în starea ta de iubire față de celălalt” (p. 47). Relația cu Dumnezeu nu poate fi decât una a ofrandei liturgice: *Ale Tale dintru ale Tale, Ție Ți-aducem de toate și pentru toate*.

Partea a doua a studiului se ocupă de *Calea isihastă*. Se pornește de la rolul pe care îl are în ortodoxie sfântul, prin care umanitatea este *tămăduită și înnoită*. În sfânt „este o ardere a inimii pentru fiecare faptură: pentru oameni, pentru păsări, pentru animale, pentru târătoare, pentru diavoli” (p. 54). În el „culminează gingășia, sensibilitatea, transparența și ele se asociază curățeniei, atenției generoase față de oameni, disponibilității prin care el

participă cu toată ființa sa la problemele și necazurile lor” (p. 55). Sfințenia duce la împlinirea umanului. Părintele Stăniloae scoate în evidență îmbunătățirea omului prin iubire, prin dorința paradigmatică de a se sfinți, urmând modelul lui Hristos. *Gingășia* specială a sfântului se aseamănă *kenozei* Domnului care s-a pogorât din ceruri pentru cei păcătoși și nefericiți, făcându-și drum către inima lor. Sfântul știe să citească și să înțeleagă sufletele celorlalți și suferă pentru necurățiile lor. *El umanizează relațiile cu ceilalți*. Depășind contradicțiile, el atinge simplitatea pură. Sfântul dă curaj, înlătură deznădejdea, dezvăluie în fiecare om chipul lui Hristos. „El este ființa umană cea mai smerită dar, în același timp, el este o figură neobișnuită și uimitoare” (p. 60). Prin el se restaurează în oameni umanitatea adevărată și se manifestă autoritatea blândeții și bunătății. Puterea lui stă, paradoxal, în slăbiciunea lui, adică în *gingășie, blândețe și smerenie*. Sfântul se află și în istorie și în eternitate, totodată. În el se reflectă umanitatea impecabilă a Domnului. Portretul moral pe care părintele Stăniloae îl alcătuiește sfântului este scrupulos, sensibil, poetic, degajând înțelegere duhovnicească.

Rugăciunea curată unește mintea cu inima, creând un echilibru între ele. Ea are loc prin coborârea minții în inimă care se deschide, prin iubire, spre infinitul lui Dumnezeu. „Dar e vorba de o inimă care, datorită minții care a intrat în ea, știe că acest infinit este infinitul Dumnezeului personal și că Dumnezeu intră în relație intimă cu noi prin Hristos” (p. 68-69). Mintea coborâtă în inimă *simte* prezența lui Dumnezeu. Astfel, între noi și Dumnezeu dispărește bariera minții, a ideilor. Dintre piedicile care pot perturba coborârea minții în inimă, pentru rugăciunea curată, fac parte senzațiile, imaginațiile care atrag în păcat, închipuirile înșelătoare, gândirea excesivă (chiar și cea teologică).

Inima este sediul iubirii, realizând întâlnirea plină de bunătate cu celălalt. Tot ea este locul în care se face simțită durerea, în care are loc străpungerea și din care pornește plânsul. Inima poate deveni locul patimilor, al alipirii ispititoare cu lumea finită, concretă. Or, rugăciunea inimii exprimă *contactul nemijlocit cu realitatea lui Dumnezeu*. Pe o altă treaptă, se poate renunța la cuvintele rugăciunii, menținându-se spiritul ei exprimat prin întreaga ființă a noastră, dincolo de sine.

Prin densitatea ideilor, prin teologia fină, prin eleganța și sentențiozitatea exprimării, discursul părintelui Dumitru Stăniloae este memorabil: „Astfel sfântul câștigă «odihna» în Dumnezeu și în ceilalți, așa cum Dumnezeu și ceilalți își află «odihna» lor în el. [...] Aceasta este îndumnezeirea omului în Dumnezeu și înomenirea lui Dumnezeu în om. Este unirea între Dumnezeu și om în Duhul Sfânt, Duhul luminii: Duhul care strălucește din Dumnezeu devine Duhul din om prin har.” (p. 79-80). Sfințenia omului sporește prin strădania de a se asemana cu Dumnezeu, prin curățirea de patimi și prin încurajarea virtuților care conduc spre iubirea infinită: „Mai întâi, prin virtuți Dumnezeu se face om în om, apoi îl face pe om dumnezeu” (p. 82). Pentru a onora chipul lui Dumnezeu, principala preocupare a sfinților este

rugăciunea pentru mântuirea celorlalți. Aceasta face ca fețele sfinților să conțină lumină, fiindcă îl au prezent în conștiință pe Dumnezeu.

Omul care se roagă devine liber de toate determinările exterioare și de ispitiri. Natura, creată de Dumnezeu, este menită să folosească oamenilor. Aceștia au libertatea să intervină în mecanismele ei: „Prin rugăciune oamenii își afirmă conștiința că libertatea lui Dumnezeu intervine în lume în favoarea lor” (p. 87). Rugăciunea pune temei dialogului, în întregime liber, dintre om și Dumnezeu. Rugăciunea ne eliberează de patimi, adică de pericolul de a perverti natura: „Numai scăpând de sine, de ceea ce se consideră drept libertate discreționară, omul scapă de natură și de moarte” (p. 89). Sfântul Simeon Noul Teolog relevă legătura dintre frică și mândrie și libertate și smerenie. Libertatea pe care o primim din iubirea lui Dumnezeu, ca dar, trebuie să o întoarcem tot prin iubire. Trebuie să fim conștienți că datorăm totul lui Dumnezeu și nimic nouă: „De îndată ce omul vrea să domine ceea ce are, el devine sclavul unei patimi și prin aceasta sclavul lui însuși” (p. 94). Rugăciunea pune în funcțiune puterea Duhului. Prin rugăciune ne dăruim Domnului, iar El se dăruie nouă, fără nicio intenție dominatoare, ca în relația firească dintre Tată și fii: „Nu ne simțim dominați de Dumnezeu ca niște robi, ci liberi și moștenitori ai libertății Lui, născuți din libertatea Lui și trăind în libertate” (p. 96).

Ca să obținem mântuirea, trebuie să cerem iertare lui Dumnezeu și să iertăm sau să cerem iertare semenilor. Deoarece păcatele noastre sunt neîncetate, rugăciunea de iertare trebuie să fie neîncetată. Ne rugăm atât pentru vii, cât și pentru morți. Pe lângă rugăciunea personală, în Biserică se face rugăciunea comună, credincioșii, uniți prin iubire de la Duhul Sfânt, se pocăiesc: „Biserica se înnoiește astfel datorită Duhului Sfânt prin iertarea și rugăciunea reciprocă” (p. 105).

Al treilea capitol este *Sfântul Duh în teologia și în viața Bisericii Ortodoxe*. Sfântul Duh purcede din Tatăl, luminându-L pe Fiul. Astfel, prin Duhul Îl cunoaștem pe Fiul și pe Tatăl. Duhul Sfânt Îl revelează pe Fiul încă înaintea Întrupării: „Fiul și Duhul, Cuvântul și Puterea lui Dumnezeu realizează împreună Revelația și lucrarea lui Dumnezeu în creație” (p. 109). Sfântul Grigorie Palama arată că Sfântul Duh este Persoana Sfintei Treimi Care aduce în suflete energia divină, făcându-le să-L cunoască și să-L iubească pe Dumnezeu, contribuind la îndumnezeirea ființei umane. Cu toate că fiecare Persoană a Sfintei Treimi are rol distinct, ele funcționează consubstanțial, elementul de agregare fiind Duhul: „Numai o a Treia Persoană poate asigura comuniunea de bucurie a celorlalte Două” (p. 114). Ca purtător al acestei bucurii, și Duhul se umple de ea. Prin Duhul Sfânt, Dumnezeu se manifestă în creația Sa și susține mântuirea acesteia. Duhul pregătește sufletul pentru a-L primi pe Dumnezeu. Îndumnezeirea creației se face prin Iisus Hristos, adică prin Întrupare, și prin mijlocirea Sfântului Duh. Sensibilitatea aceasta față de Dumnezeu îl umanizează pe om. Duhul deschide ochii celor credincioși pentru a avea acces la transcendență, creând

sentimentul omniprezenței lui Dumnezeu și impulsionează rugăciunea neîncetată. Această sensibilitate, pe care părinții au numit-o *simțirea minții*, se manifestă prin afecțiunea puternică și prin sentimentul de responsabilitate față de Dumnezeu: „Tocmai pentru că reprezintă desăvârșirea relației dintre persoana Fiului și cea a Tatălui, Sfântul Duh are capacitatea de a întări relația subiectului uman, drept chip al Fiului dumnezeiesc, cu Dumnezeu și cu fiecare subiect personal în parte” (p. 120). Prin întrupare, Hristos L-a primit pe Duhul Sfânt, din veșnicie, în integralitatea Sa. Tot întru Duhul, Fiul a dovedit ascultarea Sa față de Tatăl, până la crucificare. Este paradigmatică responsabilitatea lui Iisus față de Tatăl și față de toți oamenii, precum și rugăciunea pe care a instituit-o pentru toți. La Cincizecime, Duhul dă viață Bisericii: „Sfântul Duh coborât la Rusalii nu întemeiază numai Biserica, dar rămâne în ea cu undele energiilor Sale necreate, nevăzute dar lucrătoare” (p. 123). Prin Duhul Sfânt Dumnezeu menține lumea și acționează în ea, își înfăptuiește planul de mântuire și de îndumnezeire, intermediază comuniunea personală cu Hristos.

Biserica este locul manifestării energiilor necreate introduse în lume de Duhul Sfânt. Prin rugăciune se face experiența lui Dumnezeu, se apelează la puterea mântuitoare a lui Hristos. Unitatea Ortodoxiei este susținută de Liturgia euharistică, în care se exercită energiile necreate ale lui Dumnezeu. Fiecare Taină se face cu invocarea Duhului (*epicleză*). La împărtășire primim și Duhul, invocat la prefacerea darurilor ori la sfințirea apei. „Duhul este Persoana a Treia în Care primele Două se întâlnesc în plenitudinea iubirii dincolo de orice separație” (p. 138). Tot Duhul Sfânt dă deschidere eshatologică, întărind comunitatea rugăciunii și comuniunea cu Hristos și cu ceilalți credincioși: „Sfântul Duh este călăuza plină de putere care conduce creația spre Împărăția de acum deschisă, lucrând îndeosebi în și prin acest câmp de forță divin care este Biserica” (p. 140).

Puterea lui Dumnezeu prin Duh se manifestă în special *harismaticilor*, celor înduhovniciți, care *se hrănesc nu numai cu rugăciunea liturgică și particulară a Bisericii, dar și cu scrierile ascetice și patristice*, deprinși cu rugăciunea neîncetată. Smeriți, din ei iradiază lumina Sfântului Duh. Din Biserica Ortodoxă Română sunt prezenți Sfântul Calinic de la Cernica (1780-1868), starețul Ioanichie Moroi, de la Sihăstria (1859-1944) și Moșul Gheorghe (1846-1918).

Studiul părintelui Dumitru Stăniloae, de mare densitate, scris într-o limbă flexibilă, uneori poetică, leagă, în chip teologic și mistic, practica rugăciunii, condusă până în inimă, cu participarea harului Sfântului Duh în care se manifestă iubirea Sfintei Treimi. Prin eleganța gândirii și prin temeinicia dogmatică, prin blândețe, bunătate, lealitate, se confirmă marea experiență filocalică a autorului și se recunoaște insuflarea sa harică.

arhitectură și istorie

MIHAI SORIN RĂDULESCU

EXPOZIȚIA HENRIETEI DELAVRANCEA-GIBORY¹

Catalogul însoțește o expoziție organizată în toamna anului 2009 în sălile Kretzulescu ale Muzeului Național de Artă. În sfârșit, o expoziție de arhitectură ce poate fi savurată și de nespecialiști, cu panouri mari și lizibile, nu cu prea multe planuri de clădiri care să se adreseze mai degrabă inițiaților. Dealtfel în ultimii ani au fost organizate câteva expoziții remarcabile închinete unor arhitecți din prima jumătate a veacului XX, precum cea – de la Universitatea de Arhitectură și Urbanism “Ion Mincu” – dedicată arhitectului profesor Gheorghe Simotta, însoțită și de un catalog de mici dimensiuni, dar frumos tipărit, apărut în 2003.

În toamna anului 2007 a fost prezentată la Librăria Cărturești din Bulevardul Magheru (în fosta casă a lui Dimitrie A. Sturdza) o expoziție – de dimensiuni mai restrânse – dedicată arhitectei Henrieta Delavrancea Gibory, bazată pe arhiva ei de desene și fotografii păstrată la Muzeul Țăranului Român. Doi ani mai târziu a fost reluată într-un spațiu expozițional mai potrivit și cu mai multe exponate, în Sălile Kretzulescu de la Muzeul Național de Artă. Fiind contemporană cu noi grație longevității – a încetat din viață în 1987 – Henrieta Delavrancea Gibory a fost una dintre primele femei arhitect de la noi, cu câțiva ani mai tânără decât Ada Zăgănescu și Virginia Haret-Andreescu.

În condica vizitatorilor de la expoziție, un vizitator din Yorkshire evoca, în însemnarea sa, școala de la Bauhaus. Deși fusese contemporană cu ea, arhitecta Delavrancea – Gibory era în realitate mai degrabă îndepărtată de acest curent. Ce legătură ar putea avea toate sacnasiurile și balcoanele, acoperișurile și colonetele ei, cu geometrismul promovat de acel stil. Nimic mai diferit de multe clădiri proiectate de Henrieta Delavrancea, care respiră căldură și intimitate, decât curentul de la Bauhaus.

Poate că arhitectul cu care creația ei pare mai înrudită era Cristofi Cerkez, cu peste douăzeci de ani mai în vârstă, autorul unei variante a stilului neoromânesc destul de apropiată, ca și clădirile doamnei Delavrancea, de moștenirea arhitectonică tradițională a Balcanilor. Clădiri apropiate de cele proiectate de ea, inclusiv cea în care a trăit și în care s-a stins din viață, de pe strada Mihai Eminescu, se întâlnesc în nordul

Greciei, în Turcia, Albania, Bulgaria și în alte țări din Europa de Sud-Est. Balcanii au fost atrăgători pentru mulți artiști români, pictura inspirată de Balciu făcând de curând obiectul câtorva expoziții și publicații. Unele raporturi volumetrice în vîile proiectate de ea trimit la modernitatea interbelică, aceasta explicînd prezența, pe simezele expoziției, a fotografiilor unor case proiectate de către Horia Creangă și soția sa Lucia. Incercarea de a găsi o identitate proprie în arhitectură, conciliată cu cerințele modernității, o apropie pe arhitecta Delavrancea de contemporanul său Octav Doicescu.

Pe lângă faptul că era femeie, ceea ce nu a putut fi neapărat o circumstanță favorizantă în profesiune, Henrieta Delavrancea a avut o productivitate artistică uriașă și – în zilele noastre *horribile dictu* – un spirit creativ ce vor fi stîrnit numeroase invidii. Dacă cea mai puțin reușită operă la care a contribuit, oarecum trecută sub tăcere în Catalog, mi se pare a fi Spitalul Fundeni, construit de altfel în primii ani de după instaurarea regimului comunist, toată arhitectura caselor proiectate de Henrieta Delavrancea izbuteste să armonizeze dorința de a exprima identitatea românească – și sud-est europeană – cu cea de sincronizare la modernitate (noțiune de altfel foarte relativă, dar pe care o folosim în lipsa alteia, poate mai adecvate). Munca stăruitoare, desfășurată pe multe decenii, a nepoatei căraușului din Calea Călărașilor, impresionează peste timp. O vor fi snobat cu siguranță multe nume istorice din arhitectura românească, dar fiica lui Barbu Ștefănescu Delavrancea și descendenta boierilor Lupașcu din Moldova, a știut să lase o amprentă puternică asupra arhitecturii timpului său. A spune “fără ezitare”, așa cum o făcea altfel remarcabilul său coleg de breaslă Radu Patrulius că Henrieta Delavrancea Gibory era “cea mai marcantă personalitate a arhitecturii românești din secolul nostru” (p.126) constituie fără îndoială o neinspirată supralicitare, mai ales că afirmația apărea publicată cu prilejul decesului ei. Asemenea superlative riscă să arunce umbre atât asupra celor care le emit cât și asupra celor care sunt subiectul lor. Nu e însă mai puțin adevărat că la judecata istoriei arhitecturii, Henrieta Delavrancea Gibory va ocupa cu certitudine un loc de frunte, căci fără opera ei sunt greu de conceput atât chipul Bucureștilor, cât și cel al Balciului sau al altor locuri din țară.

Un text memorialistic binevenit – datînd din 1981 – este cel dedicat “legendei bobocilor” (pp.103 – 121), deși poate că mai degrabă, pentru a înțelege personalitatea arhitectei ar fi trebuit publicat unul dedicat măștrilor săi. Totuși, din amintirile acestea se vede limpede că spiritul colegial manifestat față de arhitecți mai tineri făcea parte din felul de a fi al artistei. Cîteva dintre arhitecții evocați nu erau chiar din categoria “bobocilor”, dar amintirile despre ei sunt reprezentative: “... din depărtarea amintirilor de odinioară reiese «Bobocul» Grigore Ionescu,

tânăr de tot, înalt, serios și chibzuit, odată cu realizarea proiectului de execuție al Prefecturii de la Oravița, căruia-i făceam față și cu colaboratorul meu, arhitectul Audisio. Ne copleșeau greutățile inerente epocii '28 – '30, când sudura dintre Banat și «Vechiul Regat» încă nu era complet efectuată. Il mai văd pe bobocul Grigore Ionescu în legătură cu Casa d-lui Iosipovici, din București, în cartierul Elefterie, cu toate că el a uitat. Dar unde-i acum «Bobocul» pasionat de fațada pe care o compusesem la concurs, căutând ca și în realitate ea să se execute la fel de armonios și să-i dea un caracter și mai brâncovenesc ? Ar fi trebuit, dacă mai îmi rămânea timp să presimt în el pe viitorul șef de Catedră a Arhitecturii Românești, urmaș și discipol al lui Petre Antonescu, care continuă să activeze, azi voluntar, pe lângă cei pe care, la rândul lui, i-a îndrumat ca să-i urmeze...“ (p.104).

Atât expoziția de la Muzeul Național de Artă cât și Catalogul ei reconstituie aproape integral opera arhitectei, concentrându-se însă asupra deceniului patru. La solicitarea a diferiți comanditari, unii prieteni, Henrieta Delavrancea Gibory a proiectat și câteva conace, aspect puțin cunoscut al activității ei. E vorba de cel al pictorului Eustațiu Stoenescu, de la Drăghiceni (jud.Olt, lângă Caracal) (pp.84-85) și de cele de la Beharca (azi Coțofenii din Față, jud.Dolj) (p.168) sau Odobești (p.168), al lui Petre Logadi și al soției sale Ecaterina (Tușchi) Caragiale, fiica lui I.L.Caragiale. De Eustațiu Stoenescu a fost legată printr-o prietenie durabilă, portretul ei de la Muzeul Național de Artă, reprodus în Catalog, părănd să se lase a se întrevedea o relație de lungă durată. Eustațiu Stoenescu era, ce-i drept, căsătorit: cu Elena născută Anagnostiade, pentru fratele căreia, Tache Anagnostiade, Henrieta Delavrancea Gibory proiectase conacul de la Beharca – Coțofeni. Potrivit fiicei lui Tache Anagnostiade, d-na Simona Pascu, descendentă pe linie maternă a familiei Bengescu, pe care am consultat-o asupra acestei clădiri, conacul mai vechi – legat de boierii Poenărești Almăjeni – se deteriorase la cutremurul din 1940 trebuind să fie refăcut cu totul. Părinții săi au făcut apel la Henrieta Delavrancea Gibory care a realizat planurile. Conacul nu a fost așadar doar un proiect, ci a fost clădit în deceniul cinci. După instaurarea regimului comunist a devenit motel, iar după Decembrie '89 a ars într-un incendiu. Construcția proiectată de Henrieta Delavrancea nu mai există așadar în forma gândită de ea.

Nici conacul lui Eustațiu Stoenescu de la Drăghiceni, lângă Caracal, nu e într-o stare mai bună. Supraviețuiește frumoasa biserică înălțată acolo în a doua parte a anilor '30 (p.87), tot după planurile arhitectei.

Casele de la Balcic au avut și ele comanditari iluștri, printre care Ion Pillat, Mircea Cancicov ș.a. Restituirea lor în peisajul istoriei arhitecturii românești aduce în atenție un întreg capitol uitat.

Henrieta Delavrancea s-a căsătorit în anul 1919 cu un ofițer francez, venit în România în împrejurările Primului Război Mondial. În erudita sa teză de doctorat, *Le général Berthelot et l'action de la France en Roumanie et en Russie méridionale (1916 – 1918)* (Château de Vincennes, 1999) – care nu a văzut încă, din păcate, lumina tiparului în traducere românească –, istoricul francez Jean-Noël Grandhomme îl amintea și pe “sub-locotenentul Emile Gibory (Mission de D.C.A., détaché auprès du corps tchèque” (teza de doctorat, p.944). Din aceeași armă – a artileriei – mai făceau parte încă 46 de ofițeri și în general ceea ce frapază în lista publicată de d-l Grandhomme sunt dimensiunile foarte mari ale misiunii Berthelot. Barbu Ștefănescu Delavrancea fusese un adept fervent al intrării României în război alături de Antantă, astfel că nu e de mirare căsătoria fiicei sale Riri cu un tânăr ofițer din tabăra ei.

Pentru copertă a fost aleasă din păcate o imagine cam anodină, unul dintre desenele mai puțin reușite ale autoarei. La casele proiectate se cereau mai multe precizări, inclusiv indicarea adresei lor. Succesul acestui volum constă însă în bogăția ilustrațiilor care pot încânta atât pe arhitecți cât și pe cei dinafara breslei, care prețuiesc această artă. Henrieta Delavrancea Gibory revine cu expozițiile amintite și cu acest album pe locul pe care îl merită, printre intelectualii de seamă ai României veacului XX.

NOTE

1 *Henrieta Delavrancea Gibory arhitectură 1930 – 1940*, autor: Militza Sion, București, Editura Simetria, 2009, 175 p.

FLORIN TOMA

CÂT DUREAZĂ UN PELMUȘ

...Dacă ar fi să glosăm pe marginea parfumurilor egiptene ale picturii sale, primul reper de care se face caz în critica de specialitate, am răspunde că durează tot atâta vreme cât a stat neînțeleasă scrierea cuneiformă, până când s-a învrednicit Champollion să ne impresioneze cu perspicacitatea sa. Ba, poate chiar mai mult. O eternitate.

Ștefan Pelmuș, a cărui recentă expoziție – de la Galeria *Veroniki* – ne-a procurat prilejul de a-i revedea cele mai proaspete lucrări, are în primul rând ceea ce se cheamă *kharisma* (din rațiuni igienice pentru stil, odată și-odată tot trebuia să renunțăm la atât de obosita expresie frazeologică *amprentă personală*!). E vorba de darul particular pe care unii oameni însemnați îl primesc prin grația divină și care este de găsit la Pelmuș. O notă a culorii și a compoziției recognoscibile chiar și cu ochii închiși. Pentru că tablourile sale ies din cadrul rectangular și dau impresia unei suprafețe rugoase, ce poate fi citită în relief, chiar și cu nevederea, precum alfabetul Braille. Acolo se adună, sub vălul tactilului, toate culorile, toate schemele vizuale, până la ultimul detaliu, toate năbădăile sale fantasmaticе, toate semnele și insemnele sale secrete, toate simbolurile sale misterioase (grafeme aruncate ici-colo, inclusiv semnătura gracilă, în alfabet grecesc!). Din această pricină, el crede că *artistul adevărat este alesul lui Dumnezeu; este aidoma unui creuzet în care Dumnezeu pune ceea ce îi este propriu structurii celui ales, iar acesta, la rândul său, le îmbracă în esența sufletului și le dăruiește oamenilor, cum poate el mai bine.*

Ar fi, așadar, prima conotație – și am spune, cea mai viguroasă – pe care se sprijină edificiul semantic al operei lui Ștefan Pelmuș: dialogul cu divinitatea. Dar, poate că mai corect ar trebui spus difuzia. Omul perceput ca o membrană permeabilizată de grația divină. Aproape o penetrație

sacramentală. Artistul – care este, de fapt, omul ales, spre el se pogoară harul, el este cel menit spre a purta Spiritul – se lasă penetrat de fiorul misterios al creației, îndumnezeind la rândul său, după putințele sale, dar fără să aibă în gând să-l concureze vreodată pe Dumnezeu, lumea. Cu semnele durării sale. S-o facă mai limpede, mai adecvată, mai prielnică, mai pașnică, mai îngăduitoare. Fiindcă, așa cum tot Pelmuș explică într-un interviu (n.n. mulțumim criticului de artă Veronica Marinescu!): *arta este legătura cu Divinitatea, iar menirea ei este să te facă mai bun, să te apropie de Marele Creator, să iubești adevărul și să trăiești în armonie cu oamenii(...)*. Heruvimii, iconostasele, răstignirile și praporii – pe care artistul (ce ironie să te naști, așa cum s-a întâmplat cu Ștefan Pelmuș, exact într-un topos numit Valea Călugărească!) le dezghioacă din patrimoniul creștin și le transformă în viziuni proprii despre relația de diferență cu *Marele Creator* – nu sunt altceva decât recuperări ale aluviunilor creștin-ortodoxe din zăcămintele sale spirituale, profunde. Căroră el, după ce le identifică și le extrage, doar le pune sigiliul său carismatic (ne ferim să ajungem iarăși la *amprenta personală!*). Spre a fi recunoscute ca aparținând zestrei sale proprii.

Cealaltă componentă posibilă a lecturii operei lui Pelmuș este o spectaculoasă (deși, artistul spune că întotdeauna a disprețuit epatarea!) analiză de scriere și de-scriere. Sau, și mai aproape, descriere a scrierii. Un turbion extraordinar, imposibil de strunit, al semnelor. O hermeneutică gâlgâitoare asupra tentativei unei cât de cât disciplinări semiotice. Toate aceste calități le dovedesc doar cei care se pot abstrage realului și sunt în stare să coboare la originile lumii, la Facerea acesteia prin Cuvânt. Atunci, în acele momente, Pelmuș recunoaște că se simte imaginea transtemporală a unui scrib din Egipt – acolo unde civilizația *a avut dintotdeauna un simț aparte pentru opere grandioase și eterne*. Un depozitar al înțelepciunii și, totodată, interpret al unei realități aparte, convertibile. *Eu cred că în altă viață – mărturisește artistul – am fost un fel de scrib, în Egiptul Antic, și am adunat multe din acea viață pe care le adaptez acum la altă trăire, din lumea noastră*. Variantele totemice în care se transformă această realitate particulară au – se pare – însușiri taumaturgice, virtuți proteguitoare, securizante, pe care însă nu le percep decât cei capabili să decompună scrierea sa. *Pictura mea e culoare, dar fiecare o descifrează – am mai spus – în funcție de starea și informația lui culturală. La prima vedere, arta mea pare că se repetă, dar fiecare lucrare e altceva* – declară cu modestie artistul, fără să facă din originalitate un scop în sine.

Motivele acestei noi dimensiuni a artei sale sunt lesnicios vizibile, ușor de recunoscut, pentru că se circumscriu unei expresivități pe care n-o întâlnim la tot pasul în pictura românească (recunoaște artistul: *Nu știu de unde îmi vine inspirația; nu este o pictură pur românească; se adună din*

mai multe zone.). Acestei paradigme îi aparține, de pildă, Horus – zeul-șoim, protector al faraonului, în mitologia Egiptului Antic – cu care Pelmuș își descoperă nebănuite legături, de aceea pasărea divină este eroul care însoțește de multe ori viziunile artistului. Apoi, tot în această serie ușor ex-Centrică, se înscriu și lucrările pe care le-am putea numi *angelografii*, adică eseuri vizuale despre heruvim, înger și aripă, în care fantasma bate la porțile nebuniei (că bine zicea bătrânul La Rochefoucauld, cum că *acela care trăiește fără măcar un pic de nebunie, nu e chiar așa de înțelept pe cât se pretinde!*...și cine spunea chestia asta iconoclastă, tocmai el, un mare moralist?!), iar conformismul canonic e sinonim cu anarhia.

Aflat într-o poziție fastă, adică la milenii depărtare de faraonii pe care susține că i-a slujit, dar, în același timp, culcușindu-se tainic și foarte aproape de Dumnezeu, la subțioara Lui, taman acolo unde se ghicește ipoteza de aripă a lumii, Ștefan Pelmuș rămâne un artist în sufletul căruia îngrijorarea acestei existențe (*Din păcate, soarta artistului e foarte tristă. E o amărăciune...* – constată cu tristețe) nu i-a distrus duioșia și grația sfielnică, două atribute pe care vremurile n-au avut timp să le corodeze. Important e, vorba lui, *să nu-ți pierzi drumul!*

Atât ține un Pelmuș: exact cât drumul său. Adică, chiar dacă repetăm, o eternitate.

CĂLIN STĂNCULESCU

ISPITA TEORIEI DE LA ÎNCEPUTUL ARTEI A ȘAPTEA

La mijlocul primăverii anului 1896, mai precis la 27 mai 1896, în București avea loc în clădirea ziarului L, *Independance roumaine* primul spectacol cinematografic, comentat superlativ de unul dintre urmașii boierilor Văcărești, Mișu Văcăreșcu, care semna cu pseudonimul Claymoor. Celebrul film „Sosirea trenului în gara La Ciotat” era prezentat spectatorilor potențiali drept o „experiență feerică”, cu toate că primii admiratori ai fotografiilor mișcate au cam luat-o la fugă din sala de la Paris, de la subsolul Hotelului Scribe, din Bulevardul Capucinilor.

Virtualul admirator al celor dintâi benzi Lumiere era anunțat de Claymoor că „va vedea înaintând un tren adevărat în mărime naturală, cu locomotiva în cap, care fumegă pe coș și svârle scânteii de foc... E atât de real încât ai senzația că tu însuși faci parte din acest tablou”.

Interesul pentru cinematograful nu avea să dureze prea mult. La sfârșitul secolului XIX și până la sfârșitul primului deceniu din următorul, cinematograful dispare din atenția publicului, a presei și a comentatorilor mai mult sau mai puțin avizați. Era considerat un apendice al bâlciurilor, o artă a procopselii, o curiozitate ușoară și puțin costisitoare.

Cu toate acestea, în 1910, în paginile unei efemere reviste – *Scena* – Liviu Rebreanu publică prima încercare de cronică cinematografică dedicată artei ce poate „să înlesnească revoluția culturală și estetică”. Din păcate, Liviu Rebreanu nu recidivează decât doi ani mai târziu în revista „*Ramuri*”, cu schița „Cinema” și cu scenariul „Vis năprasnic”, dramă cinematografică în 12 tablouri.

La începutul celui de-al doilea deceniu al secolului cinematografului, în revista „*Viața românească*”, Tudor Arghezi se arată îngrijorat de posibila concurență pe care noua artă ar face-o teatrului. În septembrie 1912, în cadrul rubricii „Cronica teatrală” scriitorul creionează avantajele cinematografului care propune spectacole „ieftine, interesante, rapide”, menite de-a „urma fantezia gândirii și de-a face imposibilul posibil”. În luna octombrie a aceluiaș an autorul „Cuvintelor potrivite” afirma – „Teatrul Național s-a distins printr-o varietate de piese al căror grav și singur defect a fost, de la o seară la alta, un contrast uimitor. Dar toate teatrele, trebuie să spunem, joacă în fața unor săli deopotrivă de goale și

în aplauze gratuite. În schimb spectacolele cinematografice nu se pot plânge de criză. Concentrat și rapid, filmul triumfă tot mai mult asupra scenii. Înșiși actorii, dezinteresați de obicei de spectacolele în care nu se produc, sunt clienții lui stăruitori. Mai curând sau mai târziu dezechilibrul acesta trebuie să se transforme în conflict. De o parte vor fi în cele din urmă actorii, autorii și teoreticienii artei în teatru, care vor cere intervenția și ocrotirea statului, ca în negoțul farmaciei. De altă parte se va găsi filmul și... publicul întreg.”

Arghezi mai afirma „cinematograful s-a stricat în timpul din urmă prin introducerea teatrului în film și în special a dramelor care nu pot fi gustate decât pe scenă. Cinematograful are un domeniu de exploatat, fără margini, în comedia fantastică, în știință, în industrii, în priveliștea naturii”.

În același an, 1912, în vară inaugurarea unui nou cinematograf, „Clasic”, va prilejui poetului și dramaturgului Victor Eftimiu compunerea unui „Prolog” publicat în revista „Flacăra”, nr. 34, 9 iunie 1912, din care măcar un fragment merită a fi citat.

„Eu știu c-ai să-grijești de repertoriu /Că n-o să te gândești numai la bani.../Să nu ne dai „Mireasa otrăvită”/ Sau „Prințul rățâcit printre țigani”/ Trimite-operatorul la Sinaia/ Să fure chipul munților, apoi/ Trimite-l la Constanța, unde marea/ Lovește vechiul țărm cu valuri noi.../ Avem și noi priveliști minunate/ Ce-au dăinuit prin anii viforoși,/ Biserici vechi, palate și ruine,/ Avem și noi povești cu Feți Frumoși !”

Cu un an mai devreme Victor Eftimiu scrisese un scenariu cinematografic inspirat de propria piesă „Înșir’te mărgărite” care cuprindea următoarele episoade 1. Răpirea Ilenei Cosânzeana de către Smeul Smeilor. 2. Goana după Smeu. 3. Sosirea Smeului la ruinele sale, unde se ascunde Ileana. 4. Făt-Frumos la fântână. 5. Sosirea lui Făt-Frumos la curtea lui Alb Impărat. 6. Lupta dintre Smeu și Făt-Frumos. Regizat de Aristide Demetriade și Grigore Brezeanu, cu imaginea asigurată de Victor De Bon , operatorul francez al primelor noastre filme de ficțiune, filmul ce completa spectacolul „Înșir,te mărgărite” avea drept interpreți pe Aristide Demetriade, Zaharia Bârsan, Eleonora Mihăilescu și Ecaterina Zimniceanu. Episoadele împărțite în două serii se proiectau după actele I și III.

Întregirea acțiunii cu proiecții cinematografice a fost o inovație extrem de controversată în epocă, polemicile fiind ascutite, dar elegante. Din nefericire filmul s-a pierdut, dar soluțiile impuse de dialogul teatru-cinematograf aveau să prolifereze, la Opera Mare din Viena fiind semnalată inovația la spectacolul cu „Walkiria”, cu un efect grandios. „...la un moment dat, în clipa când walkiriile părăsesc scena pe o pânză albă se proiectează continuarea acțiunii”.

Dacă printre contestatorii noii arte s-au numărat un George Călinescu, temporar, sau Ion Minulescu, se cuvine a nu-i uita alături de scriitorii deja citați pe Alexandru Macedonski, Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu, Mihail Sorbul, Camil Petrescu, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Lucian Blaga, Mihail Sadoveanu, Alexandru Davila, Emil Gârleanu, Jean Bart, Benjamin Fondane, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Corneliu Moldovanu, Garabet Ibrăileanu etc. etc. comentatori avizați ai celei de a șaptea arte, uneori chiar deschizători curajoși de drum pe cărările șerpuitoare ale teoriei., încă necristalizate, ce va statua în deceniile următoare respectabilitatea unei arte revoluționare în tehnică, cu spectaculare progresii geometrice în domeniul formelor.

După cum se vede scriitorii au fost alături de arta a șaptea fie și în contestații, dar mai adesea în justificarea estetică a viabilității unor opere perene. După cum și în prezentul mileniului al treilea nu puțini autori cochetează mai mult sau mai puțin statornic cu promisiunile tulburătoare ale filmului.

NICOLAE PRELIPCEANU

PREMIERE ȘI RELUĂRI

Primele luni ale anului 2010 au fost pline de premiere. La București vreau să spun. Și dacă n-au fost premiere a fost turneul de o săptămână al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, cu șase spectacole din producția curentă, cele mai multe realizate la înalt nivel.

Proiectat la Piatra Neamț, oraș al cărui teatru e o legendă a anilor 70 din secolul trecut, ai surpriza faptului că se fac în continuare spectacole rezistente, de ținută. Săptămâna pietreană a fost un maraton pentru spectatori, dar și unul pentru actori. Trupa de-acolo nu e mare și lată, precum cele de la București, astfel încât fiecare actor a apărut de mai multe ori, Cezar Antal, vedeta incontestabilă a teatrului, bătând recordul, cu 12 apariții din 12 reprezentații.

Dar să vedem ce s-a jucat, pe scena de la Odeon. Întâi, două seri la rând, cu câte două spectacole pe seară, spectacolul lui Radu Afrim cu *Herr Paul* de Tankred Dorst, o premieră de toamna trecută pe care mulți critici din București o văzuseră la fața locului. O poveste foarte cunoscută și în România, în jurul recuperării unei proprietăți după căderea comunismului, firește în Germania de Est, cu doi bătrâni trăind pe altă lume, dar nu pe cea proaspăt căzută. Radu Afrim construiește, împreună cu Iuliana Vâlsan, o scenografă cu imaginație la fel de dezlănțuită ca și aceea a regizorului, o lume cvasi-fantastică, utilizând animale împăiate, o modă a locului, am aflat la premieră, cu tot felul de vechituri care trimit cu gândul când la *Marile speranțe*, când mult dincolo de acest roman clasic și de lumea lui. Cezar Antal și Lucreția Mandric fac două roluri absolut memorabile. Li se alătură Isabela Neamțu, o actriță de rezistență a teatrului, prezintă și ea în cinci din cele șase spectacole din acest turneu. *Soldatii*, o dramă ciudată de Zalán Tibor, în regia lui Szabó K. István, e, poate, singurul spectacol mai puțin împlinit al turneului, în care Cezar Antal e personajul, un fruntaș (grad militar), care terorizează un sat întreg, provocând tragedii în urma ocupării acestuia pentru doar câteva zile. Piesa e carentă logic, absurdul nu e cel specific teatrului, ci mai degrabă cel sugerat de lipsa legăturilor logice între fapte. Un rol foarte pregnant face și Tudor Tăbăcaru, un alt actor sine qua non al teatrului din Piatra Neamț, prezent, de altfel, în patru din cele șase spectacole de la Odeon. Nora Covali și Andreea Gavriliu,

care au roluri mai mici, dar nu lipsite de caracter și în *Herr Paul*, fac și aici roluri de oarecare întindere, cea dintâi, prezentă în cinci din cele șase spectacole. *Oo!* este o “creație colectivă după Ion Creangă”, o premieră din 2007, spectacol funambulesc de Alexandru Dabija, care a mai fost văzut la București. O poveste pe schema *Punguței cu doi bani* de un comic irezistibil, în care actorii Nora Covali, Ecaterina Hâțu, Cătălina Ieșanu, Loredana Grigoriu, Andreea Gavrilu, Cezar Antal, Daniel Beșleagă, Ionuț Cucoară, Dragoș Ionescu și Tudor Tăbăcaru au prestații demne de reținut, Alexandru Dabija folosind folclorul pentru o producție de un rar rafinament al comicului popular. Piesa în doi, *Răs nervos* de Christopher Durand, regizată de Szabó K. István, pune în valoare doi dintre actorii de top ai teatrului, Cezar Antal și Isabela Neamțu, într-o poveste a coruperii vieții telespectatorului de către chiar micul ecran. Alexandru Dabija revine, cu un text clasic, *Cu dragostea nu-i de glumit*, de Alfred de Musset, reușind parcă să acopere tragedia finală într-o producție de bun gust și invenție comică remarcabile. Cu: Andreea Gavrilu, Isabela Neamțu, Adina Suci, Dragoș Ionescu, Victor Giurescu, Cezar Antal, Tudor Tăbăcaru și: Nora Covali, Cătălina Ieșanu, Ecaterina Hâțu, Ionuț Cucoară. După atâtea gradene, pe mica scenă de la Odeon, am coborât, noi, spectatorii, în sală, probabil cea mai frumoasă sală de teatru din București. Pentru un spectacol mai cuminte în intenții, dar nu lipsit de farmec. Cu un caiet de sală impresionant, un adevărat album, cu scrisuri de mână și fotografii atașate, care rămâne și după ce ecoul spectacolului, fatalmente, se va stinge. Ultimul spectacol a fost *5 minute miraculoase în Piatra Neamț*, o realizare Peca Ștefan – Ana Mărgineanu, de tipul celei de la Baia Mare: cei doi oameni de teatru stau în oraș câțva timp, o lună sau două, culeg date și informații, după care compun o piesă și un spectacol pentru teatrul din oraș, cu o poveste, să zicem, locală. Știința scrierii unui text după canoanele la modă în America de azi se simte puternic în piesa lui Peca Ștefan dedicată orașului Piatra Neamț, chiar dacă, până la urmă, unele rezolvări, nu doar scenice, pot părea de suprafață, pentru efecte obținute ușor. Ca și-n spectacolul de la Baia Mare, și aici intervine miraculosul, nu doar în titlu, cel care dă o clipă iluzia că dramele se șterg și vin zile mai bune pentru cei implicați, dar finalul ne readuce în prezentul anterior miracolului, sugerând că acesta a fost doar o nălucire colectivă, o speranță fără suport real. Cu: Cezar Antal, Nora Covali, Andreea Gavrilu, Ecaterina Hâțu, Dragoș Ionescu, Isabela Neamțu, Tudor Tăbăcaru, Teodora Andreea Răucă.

Finalmente, s-a văzut că Piatra Neamț este în continuare teritoriul unde teatrul continuă să trăiască, unde poți vedea spectacole stimulatoare și nu doar amintirea unor ani de mult trecuți.

Premiera de la Teatrul de Comedie, cu *Elling*, o dramatizare a romanului *Frați de sânge* de Ingvar Ambjörnson de Axel Hellstenius în colaborare cu Petter Naess, traducere de Petre Bokor, a fost o mică bijuterie a lunii decembrie a anului trecut. Lucrat cu minuție și dragoste de Vlad Massaci, acest spectacol dificil pentru că are în centru personaje din lumea celor inadaptați la viața de azi, niște semi-arierați, reușește să fie convingător prin prestația celor doi actori în rolurile principale, Marius Florea Vizante și Doru Pop, creatorii a două figuri absolut originale de inși pentru care lumea de azi e o capcană de unde caută să scape. În jurul lor, două apariții la fel de simpatice și de exacte, femeia, jucată de Mihaela Măcelaru cu finețe și exactitate și asistentul social, un Șerban Georgevici foarte uman și natural. Decorul lui Andu Dumitrescu închide foarte bine lumea celor doi, un interior de apartament social, în care ei se refugiază de frica pericolelor care-i pândesc afară, unde îndrăznesc totuși, în cele din urmă, să iasă și trăiesc experiențe pentru ei dificile. Prietenia dintre cei doi handicapați social îi salvează, dar nici ea nu e suficientă, dragostea fiind aceea care îi pune în contact cu lumea, mai bine zis pe unul dintre ei, dar cu ajutorul său și pe celălalt. Un spectacol foarte bun, de un comic curat și lipsit de vulgaritate, pasăre (sic) rară în aceste zile.

a fi german în transilvania

DIETER SCHLESACK

1

Mai demult, la piață,
limbile
au fost tăiate
și au căzut bolborosind
în țipătul lor
Despicate au fost
apoi limbile
spânzurate
în sălile primăriei
restul tăcerii
făcut terci.
Departe, la Auschwitz ei ședeau
și cântau.

2

Astăzi, un fulger
m-a adus aici
să deschid ochiul
și să cad
în epuizare.
Priviți,
dorul de casă / deja
a ajuns
în hău.
Privești în jos
spre casă –
scăldate-n sânge
amintirile
bolborosesc

3

Albe-s zerul și covata
dar pe boiangiu îl cheamă Eisert
curăță și scapă de toate petele
Girscht Franz,
cojocarul,
s-a prăpădit în Rusia.

Iar noi prăvălim argăseala
spre malul
Târnavei
scoarță și scrijelită inima
în mii de bucăți frântă
piei și blănuri în mirosul de leșie
al putinii: fabrică de piele
gri-cafenie se rostogolește pe mal argăseala
noi însă
alunecăm precum în
lutul de la pârau
din care Atotputernicul
ne-a creat cândva

4

Vestea a venit
în acea zi de august
eram copil, ce veste trebuie să mai vină?
Era lăptarul, zicea ceva despre un rege
care acum e numit, ca și când s-ar stinge
setea de a stinge timpul,
ca și cum nimic nu s-ar fi petrecut, n-am
fi fost pe veci dezrădăcinați
Ar exista o primă zi
și nu moartea care așteaptă.

Nu, nicicând nu-i bine făcut
numai asta-i aici neînfrântă
desăvârșiți suntem cu toții.

Fiindcă atunci viața cu totul s-a schimbat
ș-acum se schimbă moartea,
numai speranța ne mai rămâne

La sfârșit, pământu-i
vesel. Postit-am întreaga zi
de-atâta postit, trupul mi-e de catifea ca și cum mi-ar fi
prieten.

Ceea ce contează e ăst zid pe care ochii se spijină osteniți
scrisul lui Dumnezeu în țara nimănui, rândurile
și microscopul electronic, trecut-au prin ele
formulele, prin creierul nostru timpul gonește fără să-i pese de lucruri
azvârl în țeastă ceva, care nu mai există, dar

trupul înșală, ca o fantomă ce-și recapătă memoria
lumea din jurul nostru de mult nu mai este, totuși tresari când
acum claxonează o mașină, vizită. El vorbește. Vorbește cu tine, ca și cum
totul ar fi iarăși aici și ca viața asta în baston ce-i imprimă
numele, iluzia cotidianului despre cuvânt, o lumină
bătând inconștient înlăuntrul nostru, se albește până la noi
pe povârnișul unui verb, în minte cu cealaltă parte a zidului, cu gură-n loc de
lună.

BUCĂȚI DE TIMP PENTRU O CĂDERE ÎN VIS

După o pictoriță a intimității

1

Adânc împlântat în ziduri, ca și cum n-ar putezi
deja osemintele strămoșilor, demult, fiind deja miezul nopții
și ora 25, clopotul
nu a mai bătut niciodată: – în suflet vreau să fim împreună
cu timpul
a trecut. Dar intimitatea
vrea să cânte

Acum, când nu mai sunt nicăieri, numai
în astă clipă
în tabloul ei
aici, în vers, în
uitarea mea lovește
fulgerul prunciei.

2

Malul scânteie-n creier
susură valul
fulgeră ocheana coasa grânele
naivă moartea

Sclipesc malul câmpurile paiele
munții în zare la Bun
Târnavă malul pulberea despărțirii
incoloră ca apa duhoarea morții

Ștrudel de lut sălcii plângătoare
verde deschis biciuștile pocnesc
Iar eu sunt la fața locului.

Traduceri de COSMIN DRAGOSTE

VALERY OIȘTEANU

ROBERT LLIMÓS, „CONTEMPLÂND STELELE”

Ridicându-se ușor din valurile Mediteranei, *El Miraestels* (sculptura intitulată *Contemplând stelele*), este o figură umană gigantică privind în sus, către cer, chiar în timp ce ascunde la spate un straniu obiect celest, lumina strălucitoare a soarelui izbucnind parcă din chiar imensul său trup alb, cu picioarele desfăcute în formă de V, pentru ca statuia să-și mențină echilibrul, o apariție uriașă care, deși dă impresia că se clatină, nu se răstoarnă niciodată.

Creatorul, Robert Llimós, pictor și sculptor ale cărui lucrări monumentale sunt răspândite pe tot cuprinsul globului, de la Atlanta la Valencia, incluzând locuri din țări cum ar fi Franța, Germania și Coreea, a creat, de astă dată, ceva nou – o sculptură plutitoare de sine stătătoare, complet independentă, care combină perfect simplitatea estetică și echilibrul fizic. Sculptura a fost realizată ca parte a unui proiect ce include o serie de creații care călătoresc prin lume, fie ancorate în larg ori mișcându-se în funcție de curenții marini, intenția inițială a artistului fiind ca, în acest fel, să aducă un omagiu lui Joan Brossa, artist și poet conceptual din Barcelona, acum plecat dintre noi.

În poemul său intitulat *Roly-Poly*, Brossa vorbea despre „O păpușă jucăușă, gata mereu să facă tumbe, care are o greutate la bază și care, atunci când îi este schimbată poziția verticală, și-o redobândește imediat, datorită greutății. Oamenii.” Această viziune a spiritului uman cu neputință de înfrânt îl va inspira și pe Llimós, cel care, în anul 1998, a fost invitat să participe la o expoziție organizată în memoria lui Brossa și care a creat, cu această ocazie, o versiune în miniatură a „Celui ce contemplă stelele”, realizată din argilă. După închiderea expoziției, Llimós a simțit nevoia să-i aducă celui pe care îl admirase un omagiu permanent, așa încât a început să facă schițe și să analizeze posibilitățile de a utiliza, în acest sens, materiale diferite, cum ar fi bronzul și plasticul.

Astfel au luat ființă trei mici sculpturi din bronz *Drumețul*, *Pantofii spintecați* și *Contemplând stelele*. Aceasta din urmă a devenit o adevărată obsesie pentru artist și a dat naștere unui proiect și mai ambițios, și anume figura de aproximativ patru metri realizată din poliester și fibră de sticlă care i-a fascinat pe toți cei care au văzut-o. Sculptura este pusă sub semnul

ambiguității, făcându-te să te întrebi: oare încearcă cel reprezentat să ascundă vreo comoară la spate, sau speră să reușească să mai pună o stea pe bolta cerului? Sau poate că singura sa dorință e să se joace cu tot ceea ce-l înconjoară, să se balanseze fără întrerupere pe soclul său neobișnuit, să se legene și să se lovească neîncetat de valuri.

Sculptura poate fi admirată în toată splendoarea ei în portul Sitges, o stațiune foarte cunoscută din apropierea Barcelonei, unde plutește lângă intrarea clubului de yachting. Fiind ancorată în acest fel neobișnuit, ea pare a-i invita pe turiștii care se apropie de ansamblul artistic cu hidro bicicletele sau cu alte ambarcațiuni ușoare să sară din bărci și s-o escaladeze, nu puțini fiind cei care se și fotografiază lângă ea, într-o adevărată explozie de bună-dispoziție. Dincolo de efectul său estetic, *Contemplând stelele* are și rolul de a acționa asemenea unei geamanduri de mari dimensiuni, foarte utilă pentru a sparge valurile periculoase sau pentru a indica ambarcațiunilor locul de intrare în port. Este, probabil, prima operă de artă plutitoare din istorie. Dar, mai presus de toate, ea reprezintă un fragment important din viziunea lui Robert Llimós cu privire la un întreg univers plutitor, populat cu baloane de formă ovală și cu reprezentări în formă de ouă.

În creațiile sale anterioare, Llimós a folosit linii colorate de forma unor serpentine alungite, iar mai târziu a pictat struguri de formă ovală pentru a realiza eticheta unei mărci de vin. Antigravitația este o temă ce revine mereu în lucrări cum ar fi *Metamorfoza* (2003 – 2006), a cărei secțiune superioară este plină cu desene reprezentând contururi de spermatozoizi, simbolizând izbucnirile de energie nestăvilite și capacitatea de supraviețuire.

În cele din urmă, aceste reprezentări plutitoare trebuie să găsească un echilibru și un sprijin pentru a putea continua să existe. Acestea sunt, în fond, regulile pe care sculpturile lui Llimós le impun: de a rămâne mereu în picioare, de neclintit în fața oricăror condiții, oricât de vitrege, și imposibil de scufundat. Tocmai de aceea, artistul a fost numit de Maria Llouisa Boras „un alchimist desăvârșit al unei lumi unde poezia se îmbină cu creația pură, cu dragostea, umorul și tandrețea.” Poetul Mario Lucarda i-a interpretat creațiile drept „elementul organic al introspecției în problemele cele mai profunde ale condiției umane și ale violenței.” Frances Torrent a subliniat formele în formă de globuri, de semințe, de ovule și spermatozoizi, considerând că acestea sunt „compoziții formate din minuscule bule care încep, treptat, să înmugurească, să înflorească, într-un dans al particulelor elementare.”

Studiindu-i creația de-a lungul multor ani, am ajuns, la rândul meu, la concluzia că Robert Llimós plutește, el însuși, parcă pe deasupra norilor. La fel cum Brâncuși a început, la rândul său, cu o sculptură în formă de

cub ciobit, intitulată *Sărutul*, și și-a încheiat opera cu reprezentarea unei muze de formă ovală întinsă lângă el, și Llimós a depășit lumea bidimensională a picturii – să nu uităm de propria sa serie de *Săruturi* – și a reușit să ajungă pe teritoriul celei de-a treia dimensiuni.

Artistul a visat să-și poată expune lucrările de pe coasta Spaniei și până pe coasta Statelor Unite. Între timp, faimosul „Proiect 2010 New York – Barcelona”, o competiție record, care se va desfășura între yachturi și care e programată pentru februarie 2010, va aduce în prim plan una din sculpturile reprezentându-l pe „Cel ce contemplă stelele” din portul New York, aflat tocmai la intrarea Clubului de Yachting de aici, la startul concursului, iar la sfârșitul ei, pe cel plasat în portul de la Barcelona.

Concluzia e că această creație, inspirat intitulată *Contemplând stelele*, modifică substanțial viitorul sculpturii de această factură, creând o nouă estetică a apei și dedicată apei înseși, neologisme cu care criticii nu sunt deloc familiarizați, căci este vorba, aici, de un teritoriu de-a dreptul lichid al experimentului artistic, marcat de diverse tipuri de tehnologii, de o serie de funcții specifice și de hidrodinamică. Să aibă parte doar de vânt din pupa!

În românește de RODICA GRIGORE

PETRU ILIEȘU

BUENA VISTA SOCIAL

Prin anii 60-70 nu știam ce înseamnă jazz-ul. Eram un puști nonconformist, rebel, purtam părul lung, frecventam cluburile unde cântau trupele timișorene, cele câteva discoteci și ascultam pop, blues și progresiv. Apoi, prietenia cu alți pasionați de muzică, mai cu dare de mână decât mine, m-a adus pe neașteptate în ipostaza de *disk-jockey*, adică un fel de “cel care pune muzica” în cluburile de la sfârșit de săptămână. Am început cu câteva zeci de discuri din colecția prietenului meu Sandu G., puse pe pickupurile clubului de la ultimul etaj al căminului de la Medicină, în fosta capelă a facultății.

Ascultând și reascultând am trecut prin toate fazele de *evoluție* de la **Beatles** la **Pink Floyd**, de la soul și apoi blues, la experimentul **Vanilla Fudge** etc. etc.

Ascultam cu o sete de neastâmpărat orice post care emitea muzica vremii. Pe la ora 5 p.m. **Radio Europa Liberă**, iar târziu, noaptea, reluările emisiunii lui Cornel Chiriac și apoi Radio Luxemburg. Cei apropiați și la propriu și la figurat erau însă “sârbii”, cu posturile de radio și televiziune din Novisad, care transmiteau mai toate marile festivaluri, festivaluri care, în acest fel, răzbăteau de dincolo de cortina de fier. Trăiam în plină perioadă **Pop**, cu toate astea, în trena anilor **Flower-Power**. Eram fericiți să purtăm blugi, cămăși cu flori, plete și barbă, mândri să scăpăm de raidurile miliției care se războaia grobian cu fetișurile noastre. Muzica era pigmentul, substanța organică personificatoare care făcea ca Timișoara să fie considerat cel mai de avangardă oraș al României (“vestul sălbatic al României”), aici trăia un public cosmopolit, așezat la ferestrele țării care dădeau spre Yugoslavia (pentru care timișorenii aveau un cult), spre Ungaria și (prin rețeaua de rudenii ale etnicilor germani) spre Germania și Austria, public care-și purta cu o oarecare ostentație pretenția de a fi altfel, într-o lume uniformizată, docilă și chinuită de exilul impus într-o nevroză a mediocrității. Muzica aducea cu sine o imagine ideală a occidentului, mirajul țărilor libere spre care tânjea orice tânăr. Acel “dincolo de fereastră” devenise o obsesie, în temeiul căreia s-a petrecut un întreg exod al generațiilor. “Fuga” în **Vest** era obiect de studiu îndelungat și tenace care se plătea deseori cu viața.

Pentru că, dincolo de gratiile ferestrei se zărea ca într-o feerie, lumea liberă, iar dorința de a o cunoaște direct și de a face parte din ea era mai puternică decât şuieratul gloanțelor grănicerilor pe frontieră, mai puternică decât spectrul morții prin înec la traversarea Dunării înot, vara sau iarna, mai puternică decât perspectiva asfixierii în containerele de tren, sau, în cazurile mai puțin dramatice, bătaia cumplită aplicată de grăniceri și securiști și apoi anii de pușcărie printre hoți și criminali, cu stigmatul de frontierist, un paria în societatea “omului nou”.

Și toată această epopee a visului de a trăi în libertate era învăluită în muzică și noi străbăteam epoca învăluită în muzică, avându-i ca port drapel pe celebrii damnați ai timpului de atunci: **Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison** și urma întipărită a visului marilor festivaluri de la **Woodstock și Isle of Wight**.

Trăiam cu sufletul alături de iubitorii de pretutindeni ai muzicii, într-o frăție pe care, parcă, n-o vom mai regăsi nicicând...

Jazz-ul s-a insinuat încetul cu încetul, a pătruns nelămurit și incitant, deschizându-se acaparator și proteic într-o noapte când ascultam aproape ațipit radio Paris, unde am nimerit deodată peste un concert al unei trupe care nu făcea parte din zona familiară mie. Țin minte că somnul mi s-a risipit cu totul și am rămas pur și simplu uluit de ceea ce distingeam pentru prima dată într-un cu totul alt registru emoțional, sunetele prelungi ale suflătorilor și bogăția aranjamentului orchestral, subtilitățile și energia stupefiantă ale acestui fel de a face muzică. Era un concert de jazz. Luasem prima doză adevărată și iată-mă dependent. Această dependență a fost accentuată de o criză generată de apariția unei perioade comerciale care a proliferat cu mediocra și superficiala muzică disco a unor trupe gen Middle of the Road și Boney M, perioadă care m-a ajutat să înțeleg că faza mea de “animator” s-a încheiat, fiindcă marea parte a celor care intrau în club nu veneau acolo pentru a asculta muzică ci pentru a dansa și a se întâlni într-un mod cu totul simplu, firesc și lipsit de idealismul construit pe criteriile mele de valoare. Am înțeles că fiecare dintre noi avea opțiunile sale și că e momentul să las în urmă pupitrele de discotecă de la Casa Studenților, clubul “Lira” și uneori clubul “T.” și să cobor în sală pentru a trăi perioada ca simplu împătimit de muzică, care însă își respecta preferințele, și care, în funcție de acestea, frecventa un club sau altul.

A urmat apoi experiența *Centralului* (hotelul care avea la ultimul etaj un restaurant, singurul în care se cânta jazz), și-aceasta a venit cu o nouă lume de prietenie și iată-mă un obișnuit al localului (...o dată pe săptămână) venit să bea un pahar de vin și să asculte trupa **Banicăi Bratu**. Fiindcă aici se cânta definitiv Jazz, cu o undă de condescendență pentru imatura mea generație rock...

Aici se găsea și se putea păși pe puntea care, suspendată, traversase anii de epocă comunistă dinspre perioada interbelică peste “anii de aur” ai Pop-ului spre Jazz-ul ambiental, rar și cumva plafonat, comprimat în spațiul său comercial de desfășurare. Dar era totuși jazz de bună calitate.

Aici am ascultat pentru întâia dată un alt *Summertime* decât al lui Janis Joplin, deși nici de cel al angelic-damnatei soliste n-o să mă despart vreodată. Pentru că, dacă jazz-ul a ajuns să fie pentru mine un mod de a mă *simți într-un anume fel*, ceea ce a făcut rock-ul progresiv, blues-ul și piese din celelalte genuri muzicale care mi-au trezit vibrații, nu se poate stinge și nu se poate coborî la o ierarhie ridicolă, fiindcă fiecare dintre genuri reprezintă o culoare în curcubeul care se ridică peste viața mea atunci când am puterea să mă sustrag din cursa timpului și să privesc spre interior.

Și pentru mine, s-ar putea spune că “de la muzică vin toate”, dar nu numai de la muzică ci de la spațiul atemporal pe care l-am descoperit și care preț de câteva momente mă lasă a-l pătrunde. Împreună cu substanța imaterială a cuvântului, cu sunetul culorii, cu radiația formei, cu materialitatea alchimică a sunetului, acolo unde se adună fiecare scăpărare de lumină din noi, care este partea noastră de divinitate ce, odată descoperită, are capacitatea tămăduitoare de a profila lumea altfel decât în ritualul ei tranzitoriu, impregnat de suferință și iluzii. A profila lumea într-o stare a clipei extinsă spre necuprins, în care să poți șopti în beatitudine că te bucuri că ești viu și că astfel poți asculta și că astfel ascultând ești viu, trăiești.

ION ZUBAȘCU

GHEORGHE GRIGURCU – TRIUMFUL SINGURĂȚĂȚII

Interviurile cu Gheorghe Grigurcu din volumul *O provocare adresată destinului*, publicat de Dora Pavel la Editura Pleiade, Satu Mare, 2009, sunt printre cele mai vii, frumoase și dramatice pagini de literatură pe care le-am citit în vremea din urmă. Întregul destin al acestui mare scriitor român, cu o biografie prea puțin cunoscută nu doar de publicul larg, ci și de majoritatea celor ce-l citesc de ani buni, în aproape toate publicațiile literare ale țării, stă sub semnul memorabilelor cuvinte ale lui Cioran: *Nu am avut curajul nici să trăiesc, nici să mă nimicesc*. Dar dacă timiditatea congenitală, a cărei evocare îi marchează multe pagini autobiografice, în special referitoare la copilăria într-o familie de refugiați basarabeni (dar și la maturitatea sa de copil bătrân), l-a reținut pe Gheorghe Grigurcu să devină un personaj din prim-planul vieții publice românești, retractilitatea sa funciară în plan biografic și-a găsit o compensație majoră în masiva operă literară, în care scriitorul are un curaj de-a dreptul nimicitor. Admirabila carte de interviuri realizată de prozatoarea Dora Pavel, o profesionistă a scrisului, îndelung exersată în jurnalismul cultural, tocmai asta pune cu prisosință în evidență: complementaritatea tragică dintre impozanta imagine publică pe care o configurează scrisul neobosit al lui Gheorghe Grigurcu, de zeci de ani încoace, și fragilitatea de frunză în vânt a omului din spatele paginilor sale furtunoase, de critică literară. Dar volumul dă seama, în aceeași măsură, cu o tulburătoare pregnanță, și de prețul pe care trebuie să-l plătească un destin de scriitor responsabil, pentru a-și menține credibilitatea opțiunilor sale în timp, dincolo de limitele trecătoare sale vieți, câte sacrificii biografice trebuie să facă o conștiință pentru a putea aduce în operă cuvintele rare, cu nucleul dur al moralității și caracterului în miezul mesajului lor estetic. Iar din acest punct de vedere, scriitorul Gheorghe Grigurcu a pierdut aproape totul, în ordine socio-umană, ca să câștige pe termen lung, cel mai lung cu putință, în competiție cu cei care au făcut toate compromisiunile umane, sociale și mai ales politice, în anii comunismului (dar și după!), pentru a rămâne în strălucirea derizorie a clipei istorice trecătoare.

Cât timp trăiește un scriitor și se menține în atenția publică prin paginile sale, viața îi rămâne oarecum în umbră, în raport cu opera, abia moartea lui reechilibrează balanța dintre viață și creație, ca după aceea, în nesfârșita posteritate care urmează, biografia sa să-și ia treptat revanșa asupra cuvintelor,

care își vor păstra mai departe strălucirea, în potențiala actualitate, doar în măsura în care viața celui ce le-a scris nu le-a trădat, trișând. Multe opere literare își atenuează iradiația inițială, nefiind acoperite de o biografie la aceeași înălțime valorică, de multe ori dezamăgitoare, în timp ce alte creații își vor spori semnificația și impactul inițial abia prin luminile pe care le va proiecta un destin trăit la altitudinea demnă a cuvintelor. Mărturisirile lui Gheorghe Grigurcu din această carte, unele de o sinceritate brutală, dincolo de emoționanta lor autenticitate, în ordine strict umană, ne aduc în fața unui destin asumat în totalitate, între viață și cuvânt nu există fisură, scriitorul și-a acoperit cu dramatismul propriului destin, mereu în pierdere, triumful glorios al fiecărei litere. Oricât de neverosimil ar părea, sacrificiul în singurătate pe altarul paginii al scriitorului Gheorghe Grigurcu e la fel de spectaculos ca reverberațiile personale cu care au captat atenția publică creatori cu aură aproape mitologică, în vechiul regim, ca Nichita Stănescu, Adrian Păunescu sau Marin Sorescu (fiecare, în felul său, desigur), atâta doar că în timp ce siajul simbolic al acestor destine istorice de mare audiență își va atenua rezonanța cu trecerea timpului, interesul pentru viața și opera criticului intransigent dintre două regimuri istorice crude, la îmbinarea a două milenii cu paradigme spirituale contradictorii, s-ar putea să crească, sporindu-i vizibilitatea liniilor de forță ale creației sale și gradul de atractivitate.

Un scriitor topit în literele sale

Volumul de interviuri al lui Gheorghe Grigurcu cu prozatoarea Dora Pavel vine la sfârșit de destin, fiind pe alocuri de o tristețe sfâșietoare, când nimic nu mai poate fi întors înapoi și mărturisitorului resemnat nu-i mai rămâne decât compensația amarnică de-a se întreba el însuși cât din înfrângerile sale biografice se datorează contextelor politice necruțătoare pe care le-a traversat și cât limitelor proprii – întrebări la care judecătorul altora nu ezită să răspundă și să-și autoevalueze cu aceeași intransigență propria singurătate. Și, într-adevăr, destinul lui Gheorghe Grigurcu, așa cum reiese din această carte, este suficient de senzațional să pară generațiilor viitoare de-a dreptul neverosimil, în comparație cu al altor valori istorice ale literaturii române, de altădată sau de acum. Autorul acesta complex și neelucidat încă, nici măcar de el însuși, a publicat până acum peste 50 de cărți de critică, versuri, eseuri și aforisme, configurând una dintre cele mai masive prezențe valorice din cultura română a ultimilor 50 de ani. Și, totuși, Gheorghe Grigurcu n-a reușit să se stabilească într-un centru cultural, tradițional, al țării, la Cluj, Iași, Sibiu sau București, cum ar fi dorit, trăind toată viața într-o marginalitate geografică și socială pe care s-a străduit s-o convertească în centrul intransigenței sale critice, dar cu un preț pe care numai criticul îl cunoaște cu adevărat.

Deși a fost un student eminent, n-a reușit să ocupe un post de asistent universitar la Filologia clujeană, nici să ajungă redactor la revista *Steaua*, unde a debutat și a scris cu consecvență din primul an al facultății, ca ucenic

apropiat al marelui Lucian Blaga. A obținut, în cele din urmă, o slujbă de redactor la revista *Familia*, Oradea, abia în jurul vârstei de 30 de ani, dar a fost silit s-o părăsească în 1975, supraviețuind în următorii 16 ani dintr-o umilitoare pensie medicală, aranjată și ea prin mijlocirea lui Ion Negoitescu și Ion Vianu. De 30 de ani încoace trăiește în “Amarul Târg”, în perimetrul geografic dintre localitățile Cărbunești și Târgu-Jiu, care i-a dat pe Brâncuși și Arghezi, revanșându-se consolator cu fiecare pagină pe care o scrie în singurătate, după un program riguros de lucru, ca și cum s-ar duce zilnic – de trei decenii! – la o imaginară slujbă. N-a călătorit niciodată în străinătate și n-a reușit să se stabilească în București, după demersuri incredibile, din pricina adversităților stârnite de scrisul său, n-are premii literare răsunătoare, funcții, distincții, onoruri, ci doar poziția astrală de conștiință lucidă pe care i-o dă exercițiul zilnic al scrierii cuvintelor pe hârtie. Nu există, cred, scriitor în toată literatura română, de ieri și de azi, al cărui destin să se fi topit în mai înaltă măsură, fără rest, cum ar spune Noica, în alchimia cristalină a cuvântului scris, decât a făcut-o și o face Gheorghe Grigurcu, la cei aproape 75 de ani ai săi, sub ochii indiferenți, opaci și nerecunoscători ai contemporaneității.

Propunere pentru Academia Română

Dar volumul acesta de interviuri mai dezvăluie ceva ce nu se vede imediat în pagina curentă de critică literară, din periodicele în care publică: erudiția sa copleșitoare. Aproape nu există întrebare pe care să i-o pună Dora Pavel, cu o invidiabilă abilitate și competență a interogației, la care Gheorghe Grigurcu să nu răspundă cu un citat dintr-un reper valoric al culturii universale, din toate timpurile și ariile geografice, de la culturile preistorice ale egiptenilor, indienilor sau amerindienilor, până la contemporani. Dar e un citat care ilustrează punctual întrebarea, încât te uimește precizia cu care a fost extras și adecvat, știința sa abilă de a-l fi găsit cu rapiditate în biblioteca Babel a lumii. Dacă relevă ceva cu prisosință această carte de interviuri, dincolo de accentele dramatice ale impresionantei biografii a criticului, decopertate prin mărturisire, e tocmai gradul înalt în care viața sa e îmbibată până la saturație de istoria culturii. Și poate aici stă marele secret al supraviețuirii sale spirituale și al longevivei rezistențe și combativități, împotriva ostilităților generale, a epocii și – deopotrivă – a contemporanilor. La întrebarea anchetei recente din *România literară* despre scriitorii care ar trebui să devină membri ai Academiei Române, primele nume care mi-au venit în minte au fost cele ale lui Nicolae Balotă și Gheorghe Grigurcu, într-atât distincția scrisului lor, hrănit din bogatele pânze freatice ale culturii înalte, a impregnat de spirit și valoare prezența paginii lor în arena publică, într-un pseudo context socio-cultural degradant, care trage piscurile stilului elevat spre nivelul atât de jos al protagoniștilor reprezentativi ai “epocii de tranziție”. Și, totuși, Gheorghe Grigurcu nu este nici măcar membru al Academiei Române, ca să parafrazez un epitaf celebru, dar nici nu se întrevăd oportunități în acest sens, în viitorul

imediat, dacă e să evaluăm lucrurile după ritmul și agresivitatea cu care evoluează restaurația predecembristă. Întrebat de Dora Pavel dacă și-ar mai păstra intransigența polemică și după o ipotetică intrare în înaltul for academic, răspunsul lui Gheorghe Grigurcu e de-o luciditate dezarmantă: “La ce bun să vorbim despre ceea ce nu s-a întâmplat și nu se va întâmpla nicicând?”. La fel de crud este și răspunsul la întrebarea directă dacă mai crede în evadarea, oricât de târzie, din exilul interior la care l-a constrâns “Amarul Târg”: “Cred în miracole, dar în altele... Mi se pare că aş cere prea mult de la viața mea, care s-a configurat într-un anume fel”. Întrebat dacă i s-ar oferi, la cei aproape 75 de ani săi, posibilitatea de-a ieși pentru prima dată peste granițele țării, răspunsul lui Gheorghe Grigurcu cade cu aceeași resemnare: “Fie că mă credeți, fie că nu, vă mărturisesc că nu mă mai atrage gândul unui voiaj peste hotare”.

Spre homo religiosus?

Ar mai rămâne întrebarea finală, extrem de nedelicată, în cazul exilului interior prelungit într-o dramatică robinsoniadă spirituală, care dă unicitate destinului lui Gheorghe Grigurcu: dacă ar fi călătorit frecvent în străinătate, ar fi avut funcții publice, asemenea unor contemporani cu care polemizează (ca un exercițiu firesc, după 50 de ani de tabuizare a funcțiilor vitale ale literaturii), dacă ar fi fost ovaționat pe stadioane, sau tradus în zeci de limbi străine, dacă ar fi fost membru al Academiei Române, sau măcar dacă ar fi obținut revista *Literatorul* (câștigată prin concurs ministerial!), dacă ar fi reușit intrarea în București sau măcar în orașul Bistrița, cum a încercat, ar mai fi fost impozantul critic de azi el însuși, ar fi avut armătura interioară necesară să reziste compromisurilor la care l-ar fi obligat funcțiile și mediile agresive pe care le-ar fi experimentat? Ar mai fi scris ce a scris? La vârsta și experiența singurătății sale asumate, Gheorghe Grigurcu nu mai caută răspunsuri la asemenea întrebări. Cartea de interviuri *O provocare a destinului* ne oferă, în schimb, în mod cu totul șocant pentru cunoscătorii scrisului său, o auto-evaluare din perspectiva iluminată a unui *homo religiosus*, care va surprinde cu siguranță pe toată lumea: “*Dar nimic nu mă bucură mai mult, nu-mi dă în mai înalt grad simțământul unei coincidențe cu mine însumi decât această sfioasă și totodată incandescentă dorință de contopire cu toate cele ce sînt, cu substanța lor de sorginte neîndoios divină. Un amestec copleșitor de dragoste și milă, chiar și pentru obiectele neînsemnate, neluate în seamă, disprețuite. Poate că drumul vieții mele, defel scutit de vicisitudini, mi-a întărit trăsătura spirituală, configurându-se chiar – cine știe? – ca o piatră de încercare a ei, cu toate că din capul locului, din copilăria-mi paradizică, am trăit ceea ce pot aprecia drept o stare de grație. Din acei ani fragezi vine și azi spre mine o fierbinte, copleșitoare suflare de iubire și bunătate.*”

Peste aceste cuvinte nu cred că se cuvine să mai adăugăm ceva.

miscellanea

• **13 identități pentru viitor.** De foarte multe ori – sigur, nu e o regulă – artiștii tineri resimt necesitatea unei solidarizări rapide. Au nevoie repede de o generație. Cu nume sau fără. Cu pretenții de omogenitate sau fără. Indiferent cum, însă ei simt nevoia să se reunească sub o idee. O pecete. Un astfel de grup, destul de numeros, 13 artiști care au terminat de doi sau trei ani facultatea, a avut de curând o expoziție intitulată *Identități*. Intenția retorică a autoreprezentării trebuie decodată atât pe o coordonată investigativă – o invitație de a descoperi împreună ADN-ul creativ al lor – cât și pe una declarativă, de manifest artistic. Cu 13 posibilități de lectură. În 13 chei de expresivitate. Iată-le!

La Cătălin Bădăraș, veți descoperi elegia unui tragic al dezumanizării. E o ceramică a tristeții, reprezentările tridimensionale ale alienării și mutilării în anxietate. Altfel spus, la modul cel mai serios, cu Bădăraș gluma e ultima variantă de înțelegere posibilă. La Ionuț Marin descoperiți grația hâdului, spectaculozitatea *écorché*-ului în metal. Pentru că articulațiile estetice se realizează prin omisiunea materialului, în câștigul fantasticului pur. Mai departe, vă veți opri cu interes la lucrările Mădălinei Curelariu, absolventă de sculptură la clasa lui Darie Dup, care dezvoltă o idee astuțioasă: de a susține material consistența abstracțiunii de limbă – în piatră, în rășină, în lemn – împrumutând și un titlu care, în felul acesta, se decriptează în cheie ironică: *Turnul Babel*. Veți face, după aceea, o descoperire autoportretistică, dacă se poate spune așa, văzând studiile sale

grafice de mimică, foarte interesante și, totodată, incitante prin proiecția lor în spațiul virtual al cinematografului ale lui Anton Horațiu, care e absolvent de sculptură și, în același timp, de meserie butafor-sculptor. Mai trebuie doar ca aceste figuri umane să fie umplute! Veți remarca, apoi, un tablou al lui Remus Panduru, printre altele, premiant al taberei de pictură „*Prometheus*”-2004, dar și unul din participanții la expoziția „*Tineri artiști români*”, de la Roma, din 2005, preocuparea pentru o *Grădină* pe care aș numi-o psihotronică. Pentru că aici primează epatantul, șocul psihic, în vreme ce esteticul pur cade în subsidiarul problematizant al unui anumit tip de joc vizual. În continuare, veți avea posibilitatea să-l întâlniți pe Adrian Popescu, absolvent de pictură la clasa maestrului Sorin Ilfoveanu, cu un solilocviu trist constând în revelarea unui stil al solemnului acestei lumi compartimentate tragic de sever, prin prefabricarea spațiului și transformarea lui în centru energetic al sacrului. De aceea, ca niște epifanii, două dintre tablourile sale se numesc *Altare*. La rândul său, Cristina Șolalea eclerează alt ungher secret al umanității: scrierea. Semnul și căderea lui (adică sensul cu care se naște!) în lumea de dinainte de dincolo. Dacă vreți, scrierea ca semn plastic, studiul său – inspirat de două scrieri, egipteană și chineză. Mai departe, nu se poate să nu fiți luați prin surprindere de mesajele Nectariei Radu, tot o absolventă a clasei Ilfoveanu, pentru care arta pop înseamnă act de cultură citadină. Lucrările sale, vizibile din orice colț al galeriei, sunt, de fapt, un omagiu adus

corifeilor pop-art-ului, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann și Andy Warhol. În spatele chipului lor, se ascunde dificila sarcină a descifrării textului universal, realizat prin conexiunea tuturor cuvintelor ce încep cu inițialele *idolilor*. Mai departe, dacă vă apropiați de tablourile lui Marius Todea, absolvent de *Tonitza*, apoi de Arte Plastice, clasa Ștefan Câlția, veți avea surpriza să descoperiți niște construcții bizare, aparent extrem de limpezi, eu le-aș numi eseuri topografice asupra sufocării, ce lasă o impresie de stilistică vag kafkiană. Sculpturile lui Attila Mihail Tomas se insinuează cu ușurință în privire, fiind studii materiale de *Compresie* (așa se și numesc!), unde secretul echilibrului între piatra șlefuită și paralelipipedele rugoase, de nisip, pare a se fi menținut cu strășnicie. Mai departe, lucrările lui Dominic Vărtosu, absolvent de pictură la clasa maestrului Florin Ciubotaru, dezvăluie un joc periculos, privind destructurarea lumii, prin oferta generoasă a ciclului *Detracatele*. Păpușile dezarticulate, emblema seriei sale „*Hau Uan Dăr Ful*” – o parafrază sonoră și totodată ironică la minunăția acestei lumi – ascund o ironie mușcătoare, dar, pretinde artistul, constructivă. Firește că ar mai fi de remarcat sensul cuvântului *detracare*: pe lângă *dezarticulare*, și acela de *sminteală*. Veți medita, apoi, în fața unei lucrări a lui Andrei Scânteie, un sculptor moldovean, cu semnul mitologicului Creangă pus pe fruntea *weltanschauung*-ului său. Fiindcă de acolo, de la simțul enormului, atât de specific humuleșteanului, vine propensiunea tânărului artist pentru paradigma anormalului, a diformului, a grotescului – dovadă, o minusculă *Venus*, a cărei *frumusețe* se lasă descoperită doar pe palierul epicului fabulos. În fine, periplul regal al căutării identității se încheie cu Mădălin Liciu, un spirit complex și ambițios, absolvent de sculptură, dar abilitat și în grafică, design, pictură și istoria artelor. Una din lucrările sale – bazată pe o hibridare zoomorfă foarte inteligentă, aceea dintre *anatide* și *ofidiene* (lebdă și șarpe!) – stârnește atât satisfacția unei percepții a gracilității maxime, dar și o

nedeclarată anxietate. Mai *trendy* spus, un joc de sumă nulă. Între măreție și derizoriu.

Indiscutabil, acești 13 artiști, deși îngrijorător de tineri, vin și își afișează personalitatea fără nici cel mai mic complex, ceea ce îi transformă în *ținte* viitoare. Sigur, exegezele vor veni mai târziu. Pentru că, încă o dată, identitatea lor se citește în clar. Mai rămâne doar să fie trecuți în cartea de imobil a artelor plastice românești contemporane. Unde se vor descurca, sperăm bine, cu istoria.

FLORIN TOMA

• **O carte de referință.** La Editura Humanitas a fost reeditată în 2008 *Structura revoluțiilor științifice*, lucrarea lui Thomas Kuhn, bestseller care a atins peste un milion de exemplare și care întrece, ca număr de citări, cărțile lui Albert Einstein sau Ludwig Wittgenstein.

Traducătorul cărții, Radu J. Bogdan, profesor de filozofie și științe cognitive la Tulane University, consideră *Structura revoluțiilor științifice* „nu numai o capodoperă a istoriei și filosofiei științei în secolul nostru, dar o carte accesibilă și incitantă, o carte pentru toate vârstele și ocupațiile, o carte de o imensă influență și stimulație intelectuală.”

Lucrarea este considerată incitantă prin faptul că mergea, în momentul apariției, împotriva curentului, dădea impresia unei rupturi cu tradiția filosofiei științei, fiind ea însăși o revoluție în acest domeniu.

Trebuie remarcat impactul deosebit al acestei cărți generatoare de dezbateri vii și aplicații în diferite domenii ale cunoașterii, de la teoria literaturii la sociologie.

Autorul a studiat fizica la Harvard, unde a obținut titlul de doctor în 1949, după care s-a orientat către istoria științei, predând această disciplină la diferite universități, ca Berkeley sau Princeton. Thomas Kuhn definește în Introducerea cărții scopul demersului său, și anume: „Scopul este de a schița un concept cu totul diferit despre știință, așa cum rezultă din datele istorice ale activității de cercetare.” Pleacă de la faptul

că manualele școlare nu țin cont de istoricul științei pe care o prezintă și se ocupă de momentele de cotitură majoră care îi au ca autori pe Copernic, Newton, Lavoisier și Einstein. Găsind în studiul acestor momente substanța tuturor revoluțiilor științifice, încearcă să explice situațiile în care cunoașterea este dobândită, acceptată și asimilată.

Conceptele cheie cu care operează Kuhn sunt acelea de paradigmă, Știință normală, rezolvarea de probleme puzzle, revoluție științifică și incommensurabilitate a paradigmelor. Noțiunea de paradigmă se referă la totalitatea unor realizări care îndeplinesc două caracteristici esențiale: au o noutate care atrage aderenți și sunt deschise, neîncheiate, lăsând soluționarea unui număr de probleme în sarcina unui număr mare de practicieni. Știința normală are în vedere cercetarea bazată pe realizări științifice trecute, realizări recunoscute de o anumită comunitate științifică, pentru o perioadă dată, drept bază a practicii ei. Problemele cercetării normale, consideră Kuhn, sunt caracterizate de măsura foarte mică în care ele urmăresc să producă noutăți majore de ordin fenomenal. Problemele de cercetare normală sunt complexe, natura lor fiind instrumentală, conceptuală și matematică, stimulând imaginația cercetătorilor. La aceste tipuri de probleme Kuhn se referă folosind termenul, care nu are echivalent românesc, puzzle. Din punct de vedere metodic, cercetarea are următoarele etape: asimilarea unei paradigme și apoi alegerea acelor probleme presupuse a fi rezolvabile în noua paradigmă. Etapa a doua este în mare măsură cumulativă, nu vizează noutăți teoretice.

Interesant este studiul revoluțiilor științifice, a perioadelor de schimbare a unei paradigme. Poate că aici se remarcă și aplicabilitatea rezultatelor lui Kuhn, în special când descrie obișnuința cu anumite modele dobândite prin educație și prin asimilări succesive, precum și lipsa de comunicare a membrilor care aderă la paradigme diferite, ceea ce este desemnat prin incommensurabilitatea paradigmei. Revoluțiile, ca schimbări ale concepției

despre lume, aduc un nou mod de a vedea lumea. Există o perioadă de dezorientare, de confuzie, de criză, până când cercetătorul se obișnuiește cu noul mod de a vedea. Revoluțiile sunt un factor de progres.

Filosoful Mircea Flonta, cel ce prefățează cu generozitate cartea, explică în ce constă interesul de care se bucură această carte în rândul istoricilor și teoreticienilor literaturii și artelor, scriitorilor sau artiștilor. Câștigul lecturii nu este doar formarea unei imagini coerente despre știință, sau contactul cu sursa unui cuvânt-cheie, anume cel de paradigmă. Lectura cărții lui Kuhn este o oportunitate de a descoperi clișeele, stereotipiile propriei gândiri, de a reflecta asupra propriului mod de a vedea lumea și de a înțelege distanța dintre persoane din cadrul unor paradigme diferite. Cu alte cuvinte, de a accepta incommensurabilitatea paradigmelor.

MONICA PATRICHE

• Al treilea volum cu tema *Nae Ionescu și discipolii săi în arhiva Securității*, apărut la Editura Muzeul Național al Literaturii Române în 2009 sub îngrijirea Dorei Mezdrea este dedicat matematicianului Octav Onicescu. Apropiat ca vârstă de filosoful român, Octav Onicescu nu i-a fost discipol, cât mai ales prieten. Prietenia „între știință și filozofie, pe viață” dintre cei doi a început în perioada când audiau împreună cursurile profesorului Traian Lalescu la Facultatea de științe. Au fost amândoi profesori la liceul de la Mănăstirea Dealu, gazetari la „Cuvântul”, autori ai unei teorii a mulțimilor colective, iar preocupările științifice comune au inclus logica și statistica matematică: Nae Ionescu a ținut, în 1932, la Facultatea de Filozofie, un curs de „Teoria statistice matematice” cu aplicare în psihologie și pedagogie, iar Octav Onicescu a înființat în 1930 o școală superioară de statistică matematică. Odată cu întoarcerea lui Constantin Noica din Germania, în 1941, Octav Onicescu a înființat Asociația pentru cunoașterea și Promovarea Operei lui Nae Ionescu, al cărei președinte a fost. Asociația

îl avea secretar general pe Constantin Noica, iar ca membri pe Mircea Vulcănescu, Virgil Bogdan, C. Floru și avea ca obiectiv pregătirea pentru tipar a prelegerilor profesorului.

Dora Mezdrea prezintă în acest volum 207 documente din Arhiva CNSAS, documente ce-l privesc pe Octav Onicescu și au datele între 2 septembrie 1935 și 20 octombrie 1982.

De ce a fost interesată Securitatea de matematicianul Onicescu? Din documentele din volum aflăm, printre altele, ce i se imputa lui Octav Onicescu: că ar fi fost printre primii membri ai Ligii Naționale Creștine și că ar fi participat la întrunirile grupului Rugul aprins; că ar fi făcut politică de dreapta, ca student, fiind simpatizant al Gărzii de Fier. Securitatea a încercat să-l lege de grupul Noica-Pillat și să-l implice în „sabotaj științific” deoarece avea legături cu oameni de știință străini. Octav Onicescu a fost urmărit întreaga viață, dosarul său fiind închis în 1982 când avea 90 de ani. În 1953 a fost dat afară din învățământul superior matematic, după 30 de ani de profesorat, fiind angajat apoi șef de sector la Institutul de matematică. Viața i-a fost urmărită prin tehnici uzuale: plasarea în casă a agenților și instalarea mijloacelor de tehnică operativă, pentru ascultarea conversațiilor, supravegherea, punerea sub ascultare a telefonului, reținerea și copierea corespondenței, înconjurarea de o rețea de turnători.

Din notele din dosare aflăm în primul rând informații despre activitatea intelectuală a savantului. Liste cu lucrări științifice, colaborări la reviste, prezentarea detaliată a activității de profesor, informații despre rudele sale, apoi redări ale unor conversații telefonice obișnuite, pe teme minore, convorbiri cu prieteni, colaboratori, profesori din facultate, dezvăluiri făcute de agenți de securitate infiltrați în preajma savantului, participări la conferințe cu caracter științific – acestea erau cuprinse în principal în dosare. Aflăm că Octav Onicescu a fost profesor de matematică al fostului rege Mihai. Că s-a alăturat Rugului Aprins la invitația părintelui Stăniloae. „Elementul suspect” are „o atitudine

rezervată, oportunistă și se manifestă dușmănos la adresa regimului nostru” – acestea erau scrise în Hotărârea de deschidere a dosarului de verificare cu privire la Onicescu Octavian.

Securitatea era interesată dacă „Octav Onicescu are trimise lucrări în străinătate pe căi ilegale și dacă această teorie, că cele mai bune lucrări sunt cele publicate în SUA, o difuzează în rândul elementelor cu care vine în contact.” Notele din dosare specifică faptul că „Onicescu O. este urmărit în acțiune pentru activitate dușmănoasă”. Ne putem întreba, desigur, cât de prietenos a fost acel regim.

MONICA PATRICHE

• **Un proiect ambițios și încă unul la fel.** Dan Mircea Cipariu, în calitate de președinte al secției Poezie a filialei București a USR, a inaugurat luna trecută programul „Poezie la prima vedere”. Proiectul său prevede lecturi săptămânale din volume nou apărute sau în curs de apariție. Programul l-a deschis Ion Zubașcu, printr-o serie de lecturi dintr-un volum tocmai apărut la editura Limes din Cluj și intitulat *Moarte de om. O poveste de viață*, în prezența criticului Felix Nicolau și a editorului, Mircea Petean. Ion Zubașcu a oferit, în finalul răsunătoarei sale lecturi, în fața unui public generos, în sala oglinzilor de la Uniunea Scriitorilor, un supliment de cântece autentice, arhaice, maramureșene. I-a urmat Bogdan O. Popescu, a cărui lectură a fost dedicată noului său volum, *Un inger de vată de zahăr*, care va apărea în curând. Paul Vinicius, la rândul său, a citit poeme din volumul în pregătire, *Liniștea de dinainte liniștei*. Până la vacanța de Paști, adică la sfârșitul lui martie, au mai citit din cărțile lor, în aceeași seară, poetele Cornelia Maria Savu, din noul volum care va apărea la Brumar, cu titlul *marieroumanie/cartea noroiului*, și Lili Manor, din volumul *Pestriț*, în curs de apariție. Proiectul poate fi urmărit pe situl *Agencia de carte*, un proiect și o realizare tot a lui Dan Mircea Cipariu și care suplinește lipsa unei reviste cuprinzând

toate aparițiile editoriale. Cel puțin aceasta este ambiția inițiatorului acestui site, www.agentiadecarte.ro, pe care cititorul poate găsi informații despre aparițiile editoriale recente sau viitoare, lansările de cărți, întâlnirile cu autorii unor cărți de succes. (N. Pr.)

• **Mihai Olos la 70 de ani.** La începutul acestui an, artistul polivalent Mihai Olos, greu încadrabil într-o nișă sau alta a artelor, a împlinit vârsta incredibilă de 70 de ani, fiind născut în 26 februarie 1940, în localitate Ariniș, Maramureș. Trăind de mai mulți ani în Germania, Olos și-a marcat înțelepciunea noii vârste, sub tutela astrală a căreia a intrat, cu o amplă expoziție la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal din Sibiu, rămasă deschisă timp de o lună, între 26 februarie - 25 martie 2010. Expoziția a inclus lucrări inedite, selectate din atelierul băimărean al lui Olos, relevând consonanța creației acestui mare artist contemporan cu spiritul viu care unește arheii Maramureșului preistoric de creația lui Brâncuși și explozia de forme și performanțe deschise ale postmodernității.

Prezența și activitatea creatoare explozivă a lui Mihai Olos în anii 70-80 a fost un noroc pentru generația mea, dar și pentru toți creatorii din nordul României, din toate generațiile, care trăiau departe de un centru cultural focalizator, conectat la sursele de informație și creație ale imediatei contemporaneități. Înzestrat cu haruri multiple, cântăreț, poet, grafician, pictor, sculptor, arhitect, geniu al improvizației și oralității, filosof țaran, în egală măsură, dar mai presus de toate artist renașcentist în plină conectare românească (recuperatoare) la modernitate, om universal cu asupra de măsură, Mihai Olos a mutat centrul imperial al artelor în Maramureșul arhaic, redescoperindu-i valențele de actualizare în plină contemporaneitate și ținând în fascinația boemei sale creatoare, de zi și de noapte, spiritul treaz al tinerilor în formare artistică din acei ani. Călătoria mult prin satele Maramureșului, în căutare de gemeni ai

unei potențiale creativități viitoare, dar și prin capitalele lumii, din Roma la Tokyo, colonizând cu țâpuitura, secretul uluitor al rosturilor sale de lemn și horinca pe care o avea întotdeauna la îndemână, tot ce-i ieșea în cale, atrăgând ca un magnet cu iradiația nelumească a prezenței sale și dând tuturor sentimentul că în preajma spiritului său lumea abia începe să-și coaguleze zorii primului său rost și prima sa rostire cu miez și sens în viitoarea durată. În același timp, atelierul său aglomerat de lucrări din Baia Mare, prin care au trecut majoritatea spiritelor luminate ale României durabile, de la Nichita Stănescu, Constantin Noica, Mihail Șora, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Gheorghe Grigurcu, Gheorghe Pituț, Angela Marinescu, Laurențiu Ulici, Nicolae Prelipeanu, să zicem, până la tinerii scriitori pe atunci Ion Mureșan, Ioan Moldovan, Radu Săplăcan, ca să nu-i punem la socoteală pe maramureșenii de viitor, Ion Iuga, Ion Bogdan, Mihai Cupcea, Gheorghe Pârja, Ion Burnar, până la pitorescul, uluitorul poet al locului, Vasalică de la Gară, a ținut loc de academie de artă, de agora grecească și de șură țărănească de lemn, cu hore, joc și strigătură, deschisă zi și noapte celui ce avea de spus cu un cuvânt, un cântec, o idee, corola de minuni a lumii.

Mihai Olos a fost apreciat încă din tinerețe de rafinatul critic de artă Petru Comarnescu, sub girul căruia s-a lansat în țară și în lume, având curajul să dezvolte pe linia lui Brâncuși și să ducă la mari expoziții de artă modernă din Osaka, Roma, dar și în Germania sau Olanda, proiectul Orașului Universal, Olos-Polisul germinat de geniul tutelar al formelor constructorilor în lemn din Maramureșul arhaic. Artist vizionar, cu performanțe și happeninguri uluitoare în plin comunism, neînțelese la adevărata lor dimensiune și semnificație globală, Mihai Olos este un artist care s-a născut într-un timp istoric nefericit, ca o haină prea scurtă și strâmtă pentru spiritul său exploziv, în căutare cotinuu de autenticitate vie și viață sporitoare în creativitate fără odihnă. Timpul istoric al creației lui Mihai Olos abia acum e în zori, odată cu libertatea senină și înțelepciunea anilor, care au decantat lingoul

de aur de precaritatea sterilă. Contemporaneitatea profetică a vieții și operei lui Mihai Olos, ajuns și el ca om al lumii trecătoare la vârsta de 70 de ani, abia de aici înainte își începe tinerețea fără bătrânețe și viața fără moarte. (Z.I.)

• **Revista *Argeș* și-a pierdut direcția.**

Numărul 2, pe februarie 2010, al revistei *Argeș*, fără prozatorul și remarcabilul publicist Dumitru Augustin Doman în caseta redacțională, ca redactor șef, nu mai are nici o culoare, de nici un fel, și nici un strop de atractivitate, căzând brusc în melasa publicațiilor provinciale fără direcție și miză valorică. Nu punem în discuție regretabilele mașinațiuni de culise care au făcut posibilă retragerea scriitorului de valoare și profesionistului de presă de la conducerea revistei piteștene, scriem doar ce vedem în acest număr, scos fără viziunea publicistică a lui Dumitru Augustin Doman: nici o precizare, cât de mărunță, care să anunțe sau să explice schimbarea, doar caseta redacțională fără numele fostului redactor șef. Exact ca pe vremea dinaintea lui 1989, când se considera că dacă nu se scrie despre un fapt, el n-ar fi existat, deși toată lumea se interesa și mai abitur de acel fapt, potențat de zvonistică, a cărui gravitate era amplificată tocmai de tăcerea oficială din jurul lui. Or acest lucru nu mai e justificat acum și absența unei notițe cât de mici, referitoare la schimbarea regretabilă prin care trece revista *Argeș*, întărește ideea că nu e în regulă ceva și lucrurile au niște subsoluri insalubre.

În noul număr al *Argeșului*, devenit brusc inodor și incolor, au dispărut colaborările valoroase ale scriitorilor Nichita Danilov, Dan Arsenie, Mircea Bârsilă, sau a poetului, publicistului și traducătorului Leo Butnaru, din Chișinău, toate nume prestigioase ale literaturii române contemporane, și dacă publicația își va continua deruta vizibilă în care se află acest *Argeș* pe februarie, sau o va coti în direcția opusă, cum s-a mai întâmplat pe parcursul sinuosului ei traseu istoric, s-ar putea întâmpla ca și puținii scriitori recunoscuți pe plan național, care își mai mențin poate doar

din inerție semnăturile, să se retragă. Revistei de acum îi lipsește însă tocmai structura sa de rezistență, care o ținea în picioare, o făcea vizibilă și îi dădea marca proprie, între celelalte publicații literare ale țării. Iar această veritabilă coloană vertebrală era asigurată de munca jurnalistului Dumitru Augustin Doman, prin interviul amplu din fiecare număr cu un scriitor optzecist, susținut de grupajul de versuri al aceluiași, cât și de pagina viguroasă de critică a universitarului Mircea Bârsilă, om al locului, de altfel. În jurul acestui nucleu identitar se coagula, număr de număr, încă două pagini purtând marca Doman, sub genericul *Spectacolul literaturii*, în care harnicul publicist comenta extrem de bine informat, într-o selecție valorică onorantă, cele mai noi apariții editoriale, într-un mod profesionist de prezentare, spectaculos și atractiv, din punct de vedere grafic. Pe scurt, revista avea un program vizibil, o direcție acoperită de profesionalism publicistic și valoarea literară a scriitorilor care semnavă.

Ce găsim în noul număr, în locul acestora? O revistă pleoștită de-a binelea, spații exagerat disproportionale ca extindere, în raport cu importanța temei tratate, nume și scrieri ne semnificative, bătând dezorientate valoric în toate direcțiile, spre inconfundabila mediocritate și eclectismul unui spațiu dosnic al literaturii române actuale, tocmai bun de depozitat ambalaje precare. Oricine vrea să vadă cum poate fi năruită peste noapte o publicație verticală și adusă la cota unui provincialism fără speranță, să ia numărul 2 al fostei prestigioase reviste literare *Argeș*. (Z. I.)

BREVIAR EDITORIAL

• ***Cântarea Patriarhului***, de Viorel Dianu, Editura Vinea, 2009, 200 pagini. Aflat la cel de-al cincilea roman, din cele 11 volume de proză ale sale, Viorel Dianu seduce prin cărți de o mereu surprinzătoare duioșie și înțelegere a firii umane, a marilor teme prin care ne definim, în literatură sau în

viață – iubirea de dincolo de vârste, bătrânețea ș.a.m.d. De moarte nici nu poate fi vorba (decât strict în varianta motto-ului din *Cântarea Cântărilor*, „Că iubirea ca moartea e de tare”), cartea fiind o teribilă celebrare a vieții, a copilăriei, privite prin ochii unui „Patriarh”, Gaghel Ivoreanu, cu care zeii amorului au fost îngăduitori cu asupra de măsură! Florin Mihăilescu ne asigură, pe coperta a patra, că romanul de dragoste al lui Viorel Dianu „reprezintă totodată o meditație aprofundată asupra destinului și condiției umane. Prin buna asimilare a tradiției epice și limpiditatea stilului, prin echilibrata ori discreta notă de modernitate, ca și prin caracterul său poetic, *Cântarea Patriarhului* constituie dovada celei mai autentice vocații creatoare”.

• **Moarte de om. O poveste de viață**, de Ion Zubașcu, colecția Magister, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, 94 pagini

Ion Zubașcu are în pregătire șase volume, iar publicate – tot șase. Volumul de față are nu mai puțin de opt moto-uri: avertismente, de fapt, pentru cititorul care crede că are de-a face cu o carte, și când colo are de-a face cu o moarte. O moarte pândită, ocolită, monitorizată, expusă întocmai ca un trup uman stingher în fața aparatelor cu nume imposibile (cobaltron, ortopantomograf), devenită parte a unui reality-show de un tragism estompat până la nuanțe infinitezimale, tocmai prin acuratețea înregistrării „datelor” într-un timp decisiv și/sau izbăvitor. Precizia numirii elementelor dintr-un *aici și acum* ce încă este dat, dar și detenta spre cele *de dincolo* devin odgoanele de legătură cu viața. Și se naște un sens reciproc, legătura funcționează în două sensuri, toposul cotidian capătă valențe biblice, „râul Iordanului trece prin mijlocul grădinii de vară MNLR”, în timp ce „orice măreție se anatomizează/ și orice înfrângere și victorie se anatomizează”. Până și „Dumnezeu în scaun cu roțile” pare plauzibil, așa cum Rilke își îndrepta urechea nu spre cel Atotputernic, ci spre „vecinul Dumnezeu” care era „singur în odaie”: „*să nu vă spălați 24 de ore apoi puteți face baie!*

punctele astea negre vă rămân tatuate pe corp toată viața! am coborât de pe masa simulatorului și mi-am amintit/ de fișierul de pe hol când mi-am înregistrat trimiterea la Oncologie/ mi-au lipit o fâșie de leucoplast cu numărul fișei/ pe spatele cărții mele de identitate IOB 7826/2009/ sub cele nouă ștampile VOTAT în toate campaniile electorale/ și dintr-odată am avut revelația că mi se întâmplă lucruri ciudate:/ care mă vor urmări toată viața ca noul meu cod numeric personal/ cum a realizat și Nancy Eiesland la 13 ani în America/ după cele 11 operații chirurgicale majore pe sistemul osos/ că invaliditatea va fi marca ei identitară de succes și în ceruri/ și din clipa aceea nu și l-a mai putut imagina pe Dumnezeu/ decât într-un scaun cu roțile pentru paraplegici/ așteptând cu răbdare să se înalțe pe norii gloriei sale cerești/ „*persoanele temporar valide*” așa cum Isus Cristos/ i-a îndemnat pe apostoli pe drumul Emausului/ să-i pipăie rănilor de la mâini și picioare păstrate *după Înviere*/ așadar rămâi și în cer ca pe pământ pentru totdeauna/ cu cicatricile suferințelor ca dovadă supremă/ să fii crezut *după Înviere* că ai suferit și te-au stigmatizat/ ai fost om viu printre oameni vii și ai propovăduit/ nu doar Evanghelia prosperității împărțind Biblii/ cu dolari între pagini ci mai ales o Teologie/ a invalizilor și a celor bolnavi care cred cu putere/ într-un Dumnezeu în scaun cu roțile/ și chiar într-un Mântuitor după chipul și asemănarea lor/ răsucind viguros cu brațele pe coridoarele lungi de la Oncologie/ roțile căruciorului său ceresc de paralytic Mesia” („Un Dumnezeu în scaun cu roțile?”).

• **Muzeu**, de Gheorghe Grigurcu, colecția Magister, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, 172 pagini

Adept rafinat al conciziei, mergând până la suprimarea gradelor de libertate date de spațiul tridimensional, Gheorghe Grigurcu ajunge să fie, după cum spune Șerban Foarță, autorul prefeței, un „japonard”, care „cultivă, „peisajul presat” și fără umbre, al stampe (sau al mărcilor poștale, pe care, pe cât știu, domnia sa le colecționează de când era copil). Cultivă, adică, *bidimensionalul*,

mai bine zis: *iluzia* lui, proprie unor obiecte pliabile ca hârtia: umbrela, zmeul de mătase, ușa glisantă, paravanul, evantaiul...”. Sau semnul de carte, de vreme ce „practică un minimalism de *arte povera* sau *mail-art*, modest, onest și fără rest, asemeni unui semn de carte. Sintagma *Semn de carte* e un titlu recurent în poezia lui Grigurcu: îl poartă peste patruzeci de texte.” (...) „Un semn de carte e, apoi, improvizabil oricând, din mai-nimic, din „te-miri-ce”, aidoma versurilor grigurciene, materia cărora-i la îndemâna tuturor: fenomene meteo curente, obiecte casnice comune, plante și animale (cum ar fi spus Voronca), anotimpuri, muzici și culori. Meridianul poeziei lui Grigurcu (ca și al stampelor nipone, dacă vreți) trece prin realismul *lato sensu*, nu fără unele abateri fie în dreapta, fie-n stânga acestei linii ideale, – când într-un similisuprerealism („Lună vorbind la telefon”, de pildă), grotesc, mai mult decât „feeric”, *merveilleux*, adică de-realizant; când într-un pararealism *à la* Bacovia (la modul, câteodată, explicit: „Tomitane «amiezuri de vară»/ decât altele nu mai puțin/ «simptome fugare»/ ale efermerului veșnic. Amin.”). Astfel făcându-se că poezia lui Grigurcu, mereu egală sieși, stă, pe cât cred, sub semnul diversității monotone, care e, nu mai puțin, acela al realității noastre cotidiene.”

• **Gheorghe Grigurcu. O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel**, Editura Pleiade, Satu Mare, 2009, 242 pagini

„Uitat la Târgu-Jiu”, Grigurcu este, de fapt, o *prezență* peste care nu se poate trece. Dorei Pavel i se dezvăluie în această carte sub o înfățișare mai mult sau mai puțin ficționalizată: „pe cel care a răspuns provocărilor succesive, generând lucrarea de față, romanul propriului său destin, îl voi numi fără rezerve *ficționalizat*ul Grigurcu, identificat în aceste pagini printre alte câteva personaje, ființe esențiale în viața lui, părinți, o bunică, o iubită, un prieten care trădează, scriitori providențiali și venerați sau alții, dezamăgitori, față de care se distanțează”.

Întrebat fiind, undeva în cursul interviului-maraton, care i-a fost cea mai mare bucurie ca scriitor, Gheorghe Grigurcu nu amintește de vreuna dintre cărțile lui, ci vine, pe mai bine de jumătate de pagină, cu o avalanșă de nume de scriitori pe care i-a întâlnit și care i-au înrăurit parcursul existențial – „Răspund fără ezitare: faptul de a-i fi văzut și de cele mai multe ori de a-i fi auzit vorbind pe o seamă de predecesori (mă gândesc acum doar la cei din interbelic), de la Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Adrian Maniu, Tudor Vianu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Al. Rosetti, N. Steinhardt, Petre Țuțea la Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Alexandru Cazaban, Alexandru Theodor Stamatiad, Eugeniu Speranția, D.D. Roșca, Liviu Rusu, Felix Aderca, Ury Benador, Romulus Dianu, Nicolae Crevedia, Ion Iovescu, Nicolae Carandino, Toma Vlădescu, D.I. Suchianu, Edgar Papu, Ion Biberi, Petru Comarnescu, Demostene Botez, Alexandru Philippide, George Lesnea, Camil Baltazar, Virgil Gheorghiu, Simion Stolnicu, Radu Gyr, Radu Boureanu, Ion Th. Ilea, Gellu Naum, Sașa Pană, Ștefan Roll, Mihai Beniuc, Virgil Teodorescu, Eugen Jebeleanu, Cicerone Teodorescu, Lucia Demetrius, Ioana Postelnicu, Maria Banuș, Agatha Grigorescu-Bacovia, Melania Livadă, Dimitrie Stelaru, Ion Sofia Manolescu etc. și, mai presus de toate, norocul, marele noroc de-a mă fi putut apropia, în anii studenției mele clujene, de Lucian Blaga”.

Dictatura auctorială. Eseu despre proza experimentală a lui Mircea Nedelciu, de Ioana Geacă, Editura Fundației Culturale Libra, 2008, 126 pagini

Pentru a defini, mai mult sau mai puțin polemic, experimentalismul, Ioana Geacă consideră că „este un concept al criticii italiene, relativ nou, desemnând neoavangarda (partea experimentatoare a scriitorilor postmoderni), integrată în formula generoasă a postmodernismului, numit și *stilul culturii actuale* (Angelo Guglielmi). Marin Mincu îl confundă cu

postmodernismul, după teoriile lui A. Guglielmi.

Din păcate, postmodern este un termen „bon à tout faire”. Am impresia că este aplicat astăzi oricărui lucru care se întâmplă să placă celui care-l folosește. Mai mult, pare să se contureze o tentativă de a-l face din ce în ce mai retroactiv: la început era aplicat unor scriitori sau artiști activi în ultimii douăzeci de ani, apoi, gradat, a ajuns la începutul secolului, ca după aceea să coboare și mai mult în timp. Și această mișcare în sens invers continuă; în curând categoria postmodernului îl va include și pe Homer (Umberto Eco). Este vorba, într-adevăr, despre experimentalism aici care a început o dată cu primele manifestări culturale, în speță cu cele mai îndrăznețe dintre acestea. Nu de postmodernism!

Experimentalismul pare mai degrabă o atitudine, decât un curent literar, de-a lungul istoriei literare universale, atitudine a unui mare autor de a transgresa limitele timpului său. Și experimentalismul chiar trebuie studiat începând de la primele manifestări literare ale omenirii până-n prezent.

Orice curent are și o tentă integratoare, preia de la precedentul conștient sau nu niște trăsături. Postmodernismul, cu *atitudinea, stilul*, sau (mai bine zis cu dominantă sa experimentală?), se comportă ciudat, atins probabil de boala secolului.

Experimentalismul este dominantă oricărei epoci, exacerbată în postmodernism căruia îi dă aspect integrator, de sumă culturală, folosind toate ingredientele culturale ale tuturor timpurilor într-un mod surprinzător. *Orice scriitor adevărat e un scriitor experimental, acționând în răspăr cu canoanele contextului cultural care-l conține* (Gheorghe Crăciun) și *A experimenta în literatura română, după opinia mea, înseamnă a scrie cu un număr de constrângeri cunoscute, autoimpuse, sau impuse. Scriitorul demn de acest nume are nevoie de constrângeri pentru ca spiritul lui să țâșnească prin scris, spre libertate* (Mircea Nedelciu) sunt două definiții legate de conceptul pus în discuție din două perspective diferite: din exterior, ca o forță, o tendință și, respectiv, din interior, văzut ca

un curent informal care se modelează după receptacolul unei subiectivități.

Experimentalismul rămâne, încă, un concept nebulos, fără un program estetic, cu o arhitectură acvatică, greu de prins, pe care teoreticienii trebuie să-l clarifice, să-l delimiteze”.

Cartea Ioanei Geacăr are următoarele capitole: Postmodernism & experimentalism, Proza scurtă (cu subcapitolele: Sunt, cred, o natură experimentatoare; Civilizație tehnică – literatură tehnică; Fascinația cercului; Autenticitate, tehnici resemantizate, interpolări; Tehnici cinematografice și musicale; Parodiarea realului; Fragmentarismul, mai întâi; Scriitorul – scriptor; Lumea văzută prin fantă. Arta minimală; Hiperrealism. Colaje. Pictoproeze; Dictatura auctorială; Produs estetic și experiment; Legende noi), Romane (cu subcapitolele: Zmeura de câmpie; Tratament fabulatoriu; Experiment senzațional – despre *Femeia în roșu* –; Zodia Scafandrului), Concluzii și Bibliografie.

• *Un aisberg deasupra mării. Eseu despre opera postumă a lui Ion D. Sîrbu* (ediția a doua, revăzută și adăugită), de Ioan Lascu, Editura Universitaria, Craiova, 2009, 174 pagini

Cum opera antumă a lui Ion D. Sîrbu (1919-1989), dar și viața lui, până la urmă, la fel ca a altor autori din acele timpuri, au fost socotite a fi periculoase regimului comunist, abia opera postumă este cea care dă seamă de valoarea lui. Iată motivația autorului Ioan Lascu: „opera postumă a lui Ion D. Sîrbu a constituit un șoc și o revelație, dimensiunile și semnificațiile ei adânci fiind aproape imposibil de ghicit, mi-am permis ca prin metafora din titlu – *un aisberg deasupra mării* – să sugerez tocmai această situație complet nouă și neașteptată. Astfel, după fazele de înot sub apă și apoi de plutire la suprafață doar cu capul deasupra, opera lui Ion D. Sîrbu, după moartea sa, survenită la 17 septembrie 1989, ne-a dezvăluit autenticele ei valențe, având puterea să stupefieze dar și să entuziasmeze atât publicul cât și critica. Prin urmare aisbergul nu numai că a putut fi zărit în întregime, dar

a produs cert impresia unei ridicări deasupra situațiilor comune, ajungând la o stare de grație, de levitație, de *zbor peste ape*. Vorbind în plan metaforic, acestea sunt cele trei etape definitorii ale operei și ale biografiei lui Ion D. Sîrbu: înot sub apă, plutire la suprafață, zbor peste ape, care corespund tinereții (inclusiv perioada de detenție), maturității și posterității sale. Mi-am propus, pe de o parte, o abordare a operei postume: *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal, Adio, Europa!, Traversarea cortinei, Lupul și catedrala, Scrisori către bunul Dumnezeu* etc., în toată diversitatea ei – roman, jurnal, corespondență, publicistică – iar, pe de altă parte, punerea în lumină a personalității morale și intelectuale a creatorului”. Volumul îi are ca referenți științifici pe Nicolae Oprea și Nicolae Coande.

• **Labirint fără minotaur**, de Simona-Grazia Dima, Editura Ideea Europeană, 2008, 190 pagini

Simona-Grazia Dima și-a propus să vină cu un autoportret de cititor „menit să atragă atenția asupra infinității de jocuri ascunse în textul literar”, prin „meditația continuă asupra unor noțiuni precum *familiaritate* și *alteritate*, a *relaționa* ori a *insolita*”. Cronicile sunt grupate sub titlul „Fanta în real” (despre Magda Cârneci, Gabriel Chifu, Dan C. Mihăilescu, Vasile Andru, Geo Dumitrescu, Eugen Jebeleanu etc.) și „Banda lui Moebius” (despre autori străini: Ruth Fainlight, Mimi Khalvati, Fiona Sampson, Takashi Arima, Georg Trakl, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, precum și despre două antologii). Postfața volumului îi aparține lui Mircea Horia Simionescu, care se dovedește a fi foarte entuziast: „De mulți, foarte mulți ani, ani ai activității mele cărturărești, resimt nevoia unui ghid bine armat, sintetic și, totodată, artistic, seducător, privind fenomenul literar de strictă contemporaneitate. Revivificator al apetenței pentru poezie. (...) Dacă ar fi să aleg o singură piesă din mulțimea studiilor exemplare inserate în logiile *labirintului*, m-aș opri, negreșit, la amplul amfiteatru-introducere (cu savante și încântătoare informații) în literatura mistică a Islamului,

în care Simona-Grazia Dima, condusă de un arsenal cultural cu desăvârșire stăpânit, revelează forța expresivă a textelor, aceea nestemată indicând luminos nu atât definiții și etichete, cât *calea spre Absolut*”.

• **Ce este Realitatea? Reflecții în jurul operei lui Stéphane Lupasco**, de Basarab Nicolescu, colecția „Ananta. Studii transdisciplinare”, Editura Junimea, 2009, 280 pagini, trad. din lb. franceză de Simona Modreanu

Transdisciplinaritatea este tot ce poate fi mai adecvat inclassabilului Stéphane Lupasco, respectiv, spune Basarab Nicolescu, „ceea ce se află în același timp între discipline, ceea ce trece prin ele și ceea ce e dincolo de orice disciplină. Finalitatea ei constă în *înțelegerea lumii actuale*, unul dintre imperative fiind *unitatea cunoașterii*”.

În afara unei bibliografii ce tinde asimptotic spre a fi 100% exhaustivă, bibliografie de 40 de pagini care constituie fala acestui studiu, fiecare capitol constituie un punct de interes în sine: Opera lui Stéphane Lupasco – **Privire panoramică**; În centrul dezbaterii: terțul inclus; **Nivelurile de Realitate și multipla splendoare a ființei**; Jung, Pauli, Lupasco și problema psihofizică; Stéphane Lupasco și Gaston Bachelard – **Umbre și lumini**; **De la lumea cuantică la lumea artei** (cu referire la André Breton, Georges Mathieu și cușca lui Aristotel, Salvador Dali, Frédéric Benrath, Karel Appel, René Huyghe – *n.n.*); Terțul inclus, teatrul absurdului, psihanaliza și moartea; **Dumnezeu**; **Dialogul întrerupt**: Fondane, Lupasco și Cioran; Abelio și Lupasco – Un ideal împărtășit: convertirea științei; **Convorbire între Basarab Nicolescu și Edgar Morin**.

Pentru a concluziona într-un domeniu inefabil, misterios, ascuns, care greu sau mai deloc se lasă prins în cuvinte, Basarab Nicolescu ne revelează, în câteva paragrafe, ceea ce este demn de reținut, măcar în grabă, din studiu realizat cu extremă acribie și apărut într-o colecție inițiată cândva de un alt inclassabil, Cezar Ivănescu, pe vremea când era director al Editurii Junimea: „O

idee traversează ca o axă cartea de față: *Realitatea este plastică*. Suntem parte din această Realitate, care se modifică datorită gândurilor, sentimentelor, acțiunilor noastre. Aceasta înseamnă că suntem pe deplin responsabili de ceea ce este Realitatea. Realitatea nu este ceva exterior sau interior nouă: ea este în același timp exterioară și interioară. (...)

Terțul Ascuns între Subiect și Obiect se refuză însă oricărei raționalizări. *Prin urmare, Realitatea este și transrațională*. Terțul Ascuns condiționează circulația informației nu doar între Obiect și Subiect, ci și între diferitele niveluri de realitate a Subiectului și între diferitele niveluri de realitate a Obiectului. Discontinuitatea între diferitele niveluri este compensată prin continuitatea informației purtate de Terțul Ascuns.

Lumea este în același timp cognoscibilă și incognoscibilă. Misterul ireductibil al lumii coexistă cu minunile descoperite de rațiune. Necunoscutul pătrunde fiecare por al cunoscutului, dar fără cunoscut, necunoscutul ar fi doar un cuvânt gol. Sursă a Realității, Terțul Ascuns se alimentează din această Realitate, într-o respirație cosmică ce ne include, pe noi și universul.

Descoperirea multiplelor fațete ale Realității este sortită unui viitor durabil”.

• *De veghe în lanul de proză. De la Mircea Eliade la Mircea Cărtărescu*, de Geo Vasile, Editura Lumen, Iași, 200 pagini „Noutăți de ultimă oră nu sunt doar prozele care abordează consumul de droguri sau erotismul juvenil cu tentații porno (a se vedea consistentul volum de „povești erotice românești”, Editura Trei, 2007, ce relansează sau confirmă scrisul, vrem nu vrem, al viitorilor noștri romancieri tip Claudia Golea, Marius Chivu, Filip Florian, Radu Pavel Gheo, Dan Sociu, Cecilia Ștefănescu, Florin Iaru, Dan-Silviu Boerescu ș.a.), ci și cele ce încearcă să rescrie evangheliile (dovezile celei mai mari revoluții morale și spirituale din istoria omenirii avându-l în centru pe Iisus Hristos). Aceste tentative implică pe de-o parte tulburarea ierarhiilor și a infailibilității

dogmei creștine (Al.Ecovoiu, Dan Stanca), cât și iubirea euharistică a celor aleși (Mirela Roznoveanu) sau păcatele și decăderea tribului „neșezăților” (Paul Eugen Banciu). Nu lipsește epica psihopolițistă (Al Ciorănescu, 1911–1999), romanul frescă, istoric sau fantasy (Ion Topolog, Mihai Giugariu, Grigore Cojan, Ileana Cudalb, Victoria Comnea), dosarele de existență puse sub zodia fabulației (Stelian Tăbăraș), jocul pe cartea libertății spirituale (Sebastian Sârcă), politica și amorul în obsedantul deceniu (Daniel Dragomirescu), tragicomedia omului fără calități (Adrian Frățilă), dar nici reelaborarea mitului Ariadnei (și al labirintului, deci) sub spotul virtualului telematic (Lucia Verona), de fapt un alt exemplu de boicot al istoriei (vezi Doina Ruști cu romanul său de debut, *Omulețul roșu*)” – aceste cuvinte ale lui Geo Vasile sunt definitorii pentru o privire sintetică asupra cronicilor apărute întâi în reviste literare, apoi regăsite între coperte de carte.

EUGENIA ȚĂRĂLUNGĂ

REVISTA PRESEI LITERARE

CULTURA 60. Augustin Buzura, directorul revistei săptămânale, scrie pe 15 martie 2010 că românii au «*Un permanent gust pentru dictatura care se poate lesne instaura cu ajutorul votului. Cu toate că voturile se obțin la un preț de nimic, uneori maladiile cronice naționale, ignoranța și nepăsarea, sunt suficiente. Dacă, printr-un referendum s-ar cere, de exemplu, necesitatea importării unor vulcani din Kamciatka, n-am nicio îndoială că s-ar vota imediat. Ca, de altfel, orice alta aberație. Căci mai mult decât sărăcia materială, copleșitoare este sărăcia morală. Datorită ei ne-am reluat rolul de eterni corigenți ce își cunosc bine locul: la colț, pe coji de nucă, într-un moment al istoriei, când, așa cum spunea Camus, „inteligenta se umilește punându-se în serviciul urii și opresiunii”.*» Pe pagina următoare C. Stănescu scrie despre „Noul om nou”: «*Pervertirea actuală a gustului public desăvârșește, cu alte mijloace, construcția unei specii aparte:*

specia „omului nou” începută în regimul căruia ne închipuim că i s-a pus capăt în 1989. Este o specie care nu mai simulează, pentru a supraviețui, trăsăturile și ticurile „omului nou” ca pe vremuri: noul „om nou”, golit de valori lăuntrice și modele autentice, e din ce în ce mai încredințat că mijloacele, instrumentele și formele prin care el abia poate să ajungă la acele valori reprezintă chiar fondul, conținutul vieții lui spirituale și sufletești». Mai încolo, Eugen Simion face caz de boala lenevelii la criticii români (și-i răspunde lui N. Breban, ca de la academician la academician, N. Breban simțindu-se azi trădat de critica literară): «La unii se manifestă, de pildă, prin inapetența pentru actualitate și retragerea solitară în câmpul clasicității, la alții prin ceea ce am putea numi răul de literatură. Răul poate fi învins relativ repede, dar răul se poate croniciza și atunci criticul (sau scriitorul) este pierdut pentru literatură.» și se întreabă retoric: «Suntem noi silitori, vigilenți, citim toate cărțile care apar, scriem noi, criticii literari, despre autorii importanți care, în vremuri așa de confuze, au nevoie de o lectură corectă a creației lor și de o judecată estetică dreaptă? Nu, nu citim totdeauna ceea ce trebuie și nici nu ne grăbim să îndreptăm ierarhiile pe care le strâmbă sistematic publicității culturale mai tineri și mai zeloși decât noi»... Neașteptat și exercițiul politic făcut de Eugen Simion (celebru prin modelul său apolitic, susținător Iliescu, nu Coposu): «Dacă aș face politică, aș fi, probabil, junimist ca T. Maiorescu și aș înființa un partid conservator democrat care să unească tradiția spirituală cu un sincronism moderat. Un partid de tip englezesc (cum visa Maiorescu), puțin oximoronic: conservator și progresist... Dar, cum n-am făcut și nici n-am de gând să fac politică, totul rămâne o fantasmă.»

ACOLADA 2 / 2010. Lunar literar de atitudine, director general Radu Ulmeanu (comentator politic de excepție în revista lui). Scrie Gheorghe Grigurcu (directorul revistei): «Vorbind fără menajamente, să arătăm că, la ceasul de față, ordinea democratică, încă nearticulată la noi cum se

cuvine, amenință elita încă nerestaurată așa cum ar fi de așteptat. Evident, suntem pentru democrație, dar nu putem a nu constata cu mâhnire gravele sale curențe. Ies la rampă zi de zi o serie de nume dubioase, într-un dans al efemerului care nu doar îi pune în umbră pe cei vrednici a fi luați în seamă, ci mistifică și gustul public, împingându-l spre opțiuni caricaturale... Vulgul e curtat prin toate mijloacele posibile și imposibile, inclusiv prin senzaționalul cel mai căznit, semnalând o sleire a forțelor creatoare. Se ajunge la contraselecție. Vizibilă perpetuu, pe micul ecran, în presă, în agora, aceasta desfigurează imaginea epocii prin tirania gregarității, printr-un „despotism al masei”, cum spune un remarcabil gânditor francez de azi, Ghislain de Diesbach, care precizează: „Rezultatul, dacă nu cumva scopul democrației nu e acela de a oferi tuturor șanse egale, ci de a-i lipsi de ele pe cei mai înzestrați, pentru a nu-i ofusca pe cei mai puțin dotați. Nu cumva e o cinică revanșă a celor ce se socotesc pe nedrept nedreptățiți, o grotescă supralicitare a justiției prin injustiție?» În același sens, Ana Blandiana, pe aceeași pagină, scrie: «M-am gândit adesea – și mi s-a întâmplat să o spun uneori – că, dacă perspectiva abuzului ar fi exclusă din socoteli, candidații pentru funcțiile și demnitățile publice ar trebui nu să se îngheșuie, ci dimpotrivă, să fie căutați cu eforturi și găsiți cu dificultate. Pentru că asumarea puterii, și deci a responsabilității, în măsura în care ar fi asumată ca responsabilitate, ar deveni un act aproape dramatic, pe care l-ar îndrăzni un număr redus de masochiști dispuși să-și întrerupă propriul destin pentru a se dedica, pe durata mandatului, destinului celorlalți. În continuarea acestei logici, încerc să-mi imaginez o lume în care persoanele, socotite de societate apte să conducă, ar fi constrânse prin lege să accepte funcțiile și și-ar purta crucea răspunderii și puterii, tânjind după clipa când, cu datoria împlinită, ar putea-o preda altora, întorcându-se în viața lor personală și destinul lor individual.» În altă pagină, Gabriel Dimisianu: «Am scris un articol pentru R. 1. în care pun chestiunea, recent

resuscitată, a scriitorilor care, chipurile, au colaborat cu Securitatea, fără să se aducă vreo probă, numai deducții (Uricaru, Buzura). Sau a celor care au colaborat, într-adevăr, dar cu angajamente smulse în detenție (Doinaș, Caraion). Am intitulat articolul „Cine pe cine acuză?”, ajungând la concluzia că acuză unii care nu au cîștigat ce cădere morală să o facă, anticomuniști vocali postdecembriști, justițiar profesionalizați, iar acuzații fiind de regulă scriitori care, în timpul comunismului, au făcut, sub o formă sau alta, gesturi de rezistență și uneori de protest. Au fost în ce scriau critici față de regim, câteodată în forme explicite, alteori construind parabole, dar critici fără doar și poate. Or tocmai ei sunt acuzați de colaboraționism, iar cei care au colaborat cu adevărat, au inițiat acte de represiune culturală (și nu numai culturală) nu suportă nicio urmare, iar uneori ocupă chiar funcții politice, fotolii în Parlament.» Mai încolo, Magda Ursache (omagiind Mișcarea Goma) scrie în aceeași direcție: «Istoria fără memorie corectă poate fi o catastrofă, în rînd cu marile cutremure, cu inundațiile, cu uraganele, cu pandemiile... La noi maladiile memoriei proliferază, exersăm „ars oblivionalis”, dar și ingineriile bio-bibliografice. „Noi dăm totul la întors, începînd cu noi înșine” (Bonifacia). Pentru o oră de disidență, se fac reconstituiri de CV-uri; „autoamnezianții” falsifică răzbit jurnale. Câți nu se laudă cu texte șopârloase strecurate în „organe” de cultură, cu vreun cui băgat în „Scînteia” mare ori mică? Măcar cu un gând „negaționist” în fața oglinzii din baie.» Urmează Irina Petraș: «Întotdeauna există oameni sub-apreciați și oameni supra-evaluați, absolutul nu ne e la îndemînă nici în zona aprecierii de sine și de ceilalți. Ar trebui să ne dea de gîndit faptul că fiecare regim crede că „el” are cel mai bun cântar și cea mai dreaptă scară valorică.» și continuă: «„Cutare ar fi meritat altă viață”, se spune adesea. Fals. Se întîmplă cu tine exact ce trebuie să se întîmple în funcție, printre altele, neapărat printre altele, de cum ți-e firea și cum ți-ai jucat cărțile. Primești de la viață exact cît

ești în stare să-i smulgi»... Mai apoi, Constantin Călin: «E necesar să reamintesc două date: 4 ianuarie 1926 și 8 iunie 1930. La cea dintâi, „republicanii” liberali l-au înlăturat pe Carol al II-lea. La cea de-a doua, acesta s-a întors în țară, o țară bolnavă economic și moral, care aștepta un vindecător. Starea de spirit a populației din acel moment era așadar pe deplin favorabilă. Lumea românească se săturase de ineficiența „democrației” în deceniul postbelic, de politicianismul interesat exclusiv de clientelă, în permanență destabilizator. „Democrația – se spunea cu două luni înainte, în editorialul unui ziar local – nu poate sluji de scut neputinței intelectuale... Fără înveghere (adică responsabilitate și disciplină), dictatura democrației este, pentru noi, cea mai neagră piață a vremii!” ». Ați reținut, lumea aștepta un vindecător, care să lecuiască țara de dictatura democrației...

TIMPUL 2 / 2010. Revistă lunară. Bogdan Suceavă susține că românii așteaptă dintotdeauna un profet salvator, nu un vindecător: «Lista profeților în cultura română e lungă. Al. I. Cuza a fost ales ca să salveze țara, apoi Carol I a venit ca să salveze Unirea, apoi Carol al II-lea s-a întors ca un salvator. Fir-ar să fie, istoria României e plină de salvatori. Mareșalul Averescu a intrat în politică precum Mesia, iar Iuliu Maniu a fost așteptat la guvernare cu speranțe similare. Unii l-au prezentat ca salvator pe Corneliu Zelea-Codreanu, alții pe Ion Antonescu, alții pe Horia Sima, alții pe Petru Groza. În 1965, apariția lui Ceaușescu a fost privită ca o salvare. Ce figură istorică ar fi fost N. Ceaușescu dacă ar fi avut avantajul de a pierde niște alegeri libere după patru ani de mandat decent! Cum a stat mai mult de patru ani la putere, cum a început să creadă că are dreptate în toate: un profet în plus... E imposibil să nu te gîndești dacă nu cumva structura asta logică, nevoia de Mesia pogorât în veac, nu reprezintă un viciu care revine periodic în cultura română, riscînd să străbată până la suprafață, în momente cînd nu există nimic altceva pentru a susține eșafodajul realității.

Ca și cum patria e ținută laolaltă numai de speranța că se va naște un profet. Probabil că momentul de maximă derută identitară a fost cel de la începutul anului 1990, după ce am realizat cu toții că vechea Constituție a decolat de pe clădirea CC-ului pe 22 decembrie, după prânz, luând cu ea și ideea de partid unic.»

RAMURI 2 / 2010. Revistă lunară (are redactor-șef nou: Paul Aretzu, după ce Gabriel Chifu a venit director adjunct la *România literară*). Să ne întoarcem privirea și la actualitatea literară de la noi. Adrian Popescu: «*Citesc despre o Ligă a scriitorilor, cu sediul la Cluj, asociație înființată de un biet autor de povestiri, exclus din Uniune pentru un plagiat dovedit, am fost de față, acum câțiva ani, la confruntarea textelor, care pseudoautor, devenit președinte (avem o țară democratică, doar) prin agregarea în jurul lui a celor refuzați de Uniunea Scriitorilor sau incapabili a accede acolo ori naivi, naive: amăgiți de promisiuni, propune santificarea lui Eminescu. Iar filialei de la Iași a Ligii, i se cere nici mai mult, nici mai puțin decât sprijinul, precum și pe cel al unor organisme sau autorități. Cine-i ia în serios pe acești veleitari exaltați desigur că nu știe despre ce e vorba, dar procesul dezmeticirii poate dura, iar publicul de unde să știe, de la început, cine sunt cu adevărat acești amatori de popularitate? Pretenții absurde de consacrare au mulți făcători de propoziții calpe, inexpresive, depersonalizate, inși cu „legitimă de scriitor”, dar trăind cu totul în afara vieții literare, „membri asistați”, cum le spunea cineva, neinteresați de creația tinerilor, care ocolesc Uniunea chiar din pricina acestor inși opaci la noutatea literară, la pulsul literar din revistele Uniunii sau din alte părți, pe scurt, oameni suferind prematur de o suficiență semisenilă sau chiar de autism, în sensul lui cel mai literar.» Cei refuzați?*

SCRISUL ROMÂNESC 2 / 2010. Revistă lunară. Ioan Lascu scrie despre *Viața unui om singur* a lui Adrian Marino (apărută, la rugămintea autorului, la cinci ani

de la moarte), intrată în martie 2010 pe piață: «Singurul care scapă nemuștruluit este Nicolae Manolescu, despre care A. Marino spune: „Pe Manolescu nu-l pot considera un simplu veleitar. L-am citit cu destulă regularitate după 1989 și cred că... gândim ideologic la fel [...]». Pot să declar, cu toată sinceritatea, că este un om de valoare“. Numai că afirmația datează cel târziu din 1999, anul la care se oprește cartea autobiografică a clujeanului, căci, dacă ar fi apucat anul 2009, când a apărut *Istoria critică a literaturii române*, unde nu este inclus, fiind doar amintit în fugă, defavorabil, acolo unde Manolescu scrie despre „stilul searbăd al lui Marino“, dacă telefonică, de la Paris sau de altundeva, același Manolescu consideră *Biografia ideii de literatură* doar o compilație, cred că alta ar fi fost depoziția lui Marino despre confinul... ideologic.»

CONVORBIRI LITERARE 2 / 2010. Revistă lunară. Dorin Tudoran, din cuvântul rostit la primirea Premiului Național de Poezie „Mihai Eminescu”, la Botoșani, în 2010. Despre frustrări scriitoricești: «*Suntem niște alcătuiți foarte curioase. Când i se atribuie un premiu altcuiva, ne întrebăm „De ce lui și nu mie?” Dar atunci când primim noi un premiu, nu ne punem întrebarea de bun simț „De ce tocmai mie?”... Frustrări există în orice generație. Frustrări există în toate timpurile – bune sau rele. Gândul că dictatura e bună, fiindcă împinge la creație este o prostie. Cum tot o prostie este și gândul că, vezi-Doamne, democrația ne invită la lene, ne împiedică să mai scriem. Nu recomand nimănui să instaureze o altă dictatură, numai pentru a ne reveni cheful de a scrie și de a ne stârni talentul. E un târg prost. Unul chiar și mai prost ar fi să instaurăm noi înșine nu știu ce fel de dictaturi, de excluderi aberante, doar spre a ne stimula instinctul creator, anesteziat de neîmplinirile democrației.» O dictatură a premiilor?*

LIVIU IOAN STOICIU

SITUAȚIA CASEI MONTEORU

Circulă de la o vreme în presă, pe bloguri, pe net, tot felul de informații false cu privire la situația Casei Monteoru din București, sediul actual al USR. Unele de-a dreptul tendențioase și cu atât mai greu de înțeles cu cât vin chiar din partea unor membri ai Consiliului USR, informați de către conducerea USR, nu mai demult decât cu trei săptămâni în urmă, în sesiunea ordinară a Consiliului. Altele izvorăsc din frustrări explicabile, deși nu justificabile. Spre a curma afirmațiile fără nici un temei și procesele de intenție care se fac conducerii actuale a USR, vom expune în continuare situația exactă a Casei Monteoru, așa cum rezultă din actele și din informațiile de care dispunem. Casa Monteoru, după numele primului proprietar, a fost donată în 1948 de către Elena și Lascăr Catargiu, urmașii legali ai lui Monteoru, Asociației pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică, recent înființată (ARLUS) (dosar nr. 68/Arhivele Statului-Direcția Arhive Centrale). Actul de donație a fost autentificat de către Tribunalul Ilfov (Proces-verbal nr. 4929/3 mai 1949). Donația conținea o sumă de clauze.

În 1954, M. Sadoveanu, care era președinte al ARLUS și totodată al USR, a făcut, împreună cu Lascăr Catargiu, vicepreședinte la acea dată al ARLUS, un schimb, preluând în folosință gratuită Casa Monteoru și cedând ARLUS imobilul din str. Povernei, devenit sediul Asociației de tristă amintire până la desființarea ei în 1964. Schimbul s-a făcut fără perfectarea vreunui act. La desființarea ARLUS în 1964, Casa Monteoru a fost trecută în proprietatea Primăriei București și în administrarea IAL „30 Decembrie“, devenit ICRA „Herăstrău Nord“, sectorul 1, care a atribuit USR imobilul, printr-un contract de închiriere. Așadar, din 1964 USR a funcționat în această clădire în calitate de chiriaș, până în 1997, când Primăria a dat USR folosința gratuită a Casei Monteoru pe o durată de 10 ani (Hotărârea Consiliului General 9/30.01.97), iar în 1998, prin hotărârea 71/98, folosința gratuită a fost prelungită pe o durată de 49 ani, respectiv până la data de 01.01.2046. Pe 26.06.1999, Ghika Grigore și Angelescu Monteoru Constantin au dat în judecată Ministerul Finanțelor, ca reprezentând statul român, și Consiliul General al Primăriei Municipiului București (dosar nr. 2986/99 T.B., Secția V Civilă și de Contencios Administrativ), solicitând, între altele, revocarea actului de donație. Comunicându-i-se de către Ministerul Finanțelor existența pe rol a procesului, USR a făcut cerere de intervenție în interes propriu. T.B. n-a acceptat nici solicitarea de anulare a donației, nici vreuna dintre solicitările USR, cea mai importantă fiind recunoașterea dreptului USR de proprietate ca efect al uzucapiunii de 30 de ani. Apelul Ministerului, al Primăriei și al USR a fost respins prin decizia 192A a Curții de Apel București. Recursul la Înalta Curte de Casație și Justiție (dosar 3419/01) nu s-a judecat, fiindcă reclamanții au retras plângerea, trecând cauza pe Legea 10/01. Aceasta era situația în 2005, când actuala echipă de la USR a preluat conducerea ca urmare a alegerilor. În 2010, am aflat întâmplător că moștenitorii acționaseră, din nou, în 2006, în instanță Ministerul Finanțelor pentru

anularea donației, obținând de data aceasta câștig de cauză, și se aflau deja în proces cu Primăria Capitalei pentru restituirea Casei Monteoru. Nu numai că n-am fost înștiințați de cele două procese, dar ni s-a refuzat de către jurista Primăriei accesul la dosar sub cuvânt că n-avem calitate procesuală, deși aveam folosința imobilului, iar Ministerul pretinde că nu poate căuta acul în carul cu fân! Am putut consulta totuși, prin eforturi proprii, dosarul celei de a doua cauze, cu Primăria, din care am aflat de anularea donației pe motivul stupid că ar fi fost făcută „sub amenințarea armelor“. În realitate, Lascăr Catargiu era, în 1948, ca și M. Sadoveanu, în grația regimului și a sovieticilor, dovadă funcțiile deținute la ARLUS și primirea ambilor de către însuși Stalin la Moscova. În plus, Elena Catargiu a locuit până la moarte în Casa Monteoru, beneficiind, conform actului de donație, de o pensie viageră și de hrană zilnică. Am adresat pe 11.03.10 Primarului General al Capitalei o întâmpinare (înregistrată sub nr. 713/2010) la care n-avem deocamdată nici un răspuns, în care îi atrăgeam atenția asupra faptului că nici Primăria, nici Ministerul Finanțelor nu ridicaseră vreo obiecție în procese, ignorând cunoașterea problemei. Ca și faptul că nu e vorba de o clădire oarecare, ci de una de patrimoniu, moștenitorilor necerându-li-se de către instanță să facă dovada capacității de restaurare și de întreținere a Casei Monteoru, pentru care URSS făcuse în decursul timpului nenumărate apeluri la cei îndrituiți să conserve patrimoniul, inclusiv la ultimii doi Primari Generali, apeluri soldate cu promisiuni neonorate. Această clădire are, evident, o valoare în sine, dar și o valoare simbolică, ea figurând ca siglă pe carnetele de membru al URSS. La jumătatea lui aprilie, va avea loc un nou termen de judecată în procesul dintre moștenitori și primărie, tot în absența URSS. Vom încerca, desigur, o cale de a ne spune cuvântul. Nu pretindem nicio favoare. Respectăm dreptul la proprietate. Ne vom supune hotărârii organelor judiciare. Dorim însă să avem garanția unei judecăți corecte și bazate pe stăpânirea documentelor. Suntem surprinși de declarațiile recente făcute agenției de presă Mediafax de către moștenitori și de către avocata lor, pline de neadevăruri și de procese de intenție la adresa URSS. Nu le meritam, mai ales din partea unor oameni care n-au călcat niciodată în imobilul de pe Calea Victoriei, dar au plecat urechea la bârfa publică sau au luat de bună o expertiză în care se afirmă că imobilul e nelocuit. Nici prejudecățile de care dau dovadă, când lasă să se înțeleagă că URSS ar fi o adunătură de parveniți de tip comunist, nu le fac cinste. I-am ruga să nu uite că proprietatea cu pricina le-ar putea reveni, nu pentru vreo contribuție personală la patrimoniul național, ci prin moștenirea rezultată din munca unor înaintași merituoși. Suntem încă și mai surprinși de preluarea unora dintre acuzații de către membri ai URSS și de „tămbălăul“ (expresia aparține unuia dintre ei) pe care au crezut de cuviință să-l facă pe această temă. Nici noi, nici cei care ne-au precedat la conducerea URSS n-avem vreo vină într-o cauză extrem de complicată, ca atâtea altele lăsate în urmă de regimul comunist. Și, din păcate, nu putem prevedea nici cum se va soluționa. Îi putem asigura pe membrii URSS că vom face tot ce depinde de noi, în condițiile legii și din convingerea că dreptul la proprietate este esențial în toată lumea civilizată.

Nicolae Manolescu,
Președintele Uniunii Scriitorilor din România