

IOAN ES. POP

până mai ieri, marile frici îmi luau mințile

și îmi dădeau puteri care azi s-au sleit.
pentru că acum nici fricile nu mai sunt ce au fost,
iar când prind cheag, îmi par adevărate locuri de odihnă.

dacă una dintre ele nu mă întâmpină când mă trezesc,
o frică și mai mare mă anunță
că frica odihnitoare din ultima vreme
fie mi-a întors spatele, fie s-a stins,
ca o supernovă căreia i s-au terminat bateriile.

ca să pot merge mai departe, mi-ar trebui o spaimă proaspătă
și brutală ca a sălbaticului care-n miez de noapte
se trezește pe jumătate mâncat de fiare
și pe jumătate mistuit de zei. în fața unei asemenea spaime,

frica de moarte ar păli ca o durere de stomac
în fața unui cancer galopant
și oare cel care ar ajunge să o dobândească
n-ar lua foc de îndată? n-ar îngheța pe loc?

cum spuneam, cândva a fost altfel. acum
adevărata mea odihnă sunt fostele frici.

NICOLAE PRELIPCEANU

REGATUL INDISCREȚIEI

Am mai semnalat și altădată raportul strâns între bârfă și presa de azi. Circuitul nu e într-un singur sens: presa se inspiră de la bârfă și bârfitori, dar nici aștia nu rămân mai prejos, se inspiră și ei de la presă. Chiar dacă bârfitorii habar nu au de regulile presei adevărate, ba chiar nici de cele ale presei noastre, ei fac presă în cartierul lor, pe strada lor, în blocul lor, că despre case nu mai prea poate fi vorba în era cutiilor de chibrituri pentru toți.

Probabil că așa a și apărut presa: cineva cu spirit de observație a băgat de seamă că oamenii sunt foarte interesați de ceea ce li se întâmplă vecinilor ori chiar celor mai îndepărtați, în spațiu, de ei. Dar numai în spațiu, neapărat în spațiu, pentru că de timp nu se sinchisesc bârfitorii, nu le pasă adică de cel trecut, ai cărui locuitori sunt deja morți. *Despre morți numai bine* înseamnă, de fapt, *despre morți nimic*. Aici, prin urmare, putem ști ce a fost mai întâi, oul sau găina. Dacă oul e presa, iar găina bârfa, atunci știm sigur că găina a fost mai întâi. Dar numai în cazul acesta, despre celelalte nu pun mâna în foc. Uite, chiar în acest moment am făcut o derogare de la discreția de altădată, cea care cerea ca atunci când afirmi ceva, ca să nu fii prea sigur pe tine, ceea ce era considerat o mitocănie, trebuia să pui verbul la persoana întâi plural, niciodată la singular, cum am făcut eu acum. Ar fi trebuit să spun deci „nu punem mâna în foc”... Or, noua regulă este ca atunci când afirmi ceva, fie și ceva de mult gândit și făcut public de altcineva, să-ți însușești proprietatea asta, intelectuală de fapt, și să spui *eu cred, eu m-am gândit, eu sunt sigur că...*

Într-adevăr, pe vremea altor criterii și altei lumi, cea croită pe modelul zis aristocratic, deși valorile sale se propagau și dincolo de aristocrație, una dintre valorile de bază ale acesteia era discreția. André Maurois povestește, într-un delicios volumaș intitulat *Conseils à un jeune français partant pour*

l'Angleterre, o întâmplare petrecută în acea țară a discreției exagerate. Un tânăr locuitor la țară, în conacul său, este invitat de niște vecini la un bal mascat. În seara când știe că e balul, se îmbracă în mășcărici de curte din perioada elisabetană, cu tichie în două culori și tot restul și se înfățișează la vecinii săi. Ajuns acolo îi dă drumul șoferului – că era vorba despre oameni bogați cu mașină și șofer la scară – spunându-i să vină a doua zi dimineață. Se miră o clipă că nu vede lumini aprinse la conacul vecinilor săi, dar trece peste asta și sună. I se deschide și este invitat înăuntru, în bibliotecă, unde se află numai familia gazdelor, joacă șah, citesc, îmbrăcați în cel mai banal mod, pe scurt nici urmă de bal mascat. E privit cu seriozitate, invitat la masă, apoi i se arată camera unde să doarmă, căci nu mai avea cum să ajungă acasă în noaptea aceea, iar dimineața, la plecare, e din nou invitat la balul mascat, care va avea loc peste opt zile. În tot acest timp, nici o aluzie la costumul său ciudat, la tichia de pe capul său, la costumul roșu și verde, totul se petrece foarte normal, nici copiii nu se distrează pe seama vizitatorului. Vă puteți imagina așa ceva la noi, sau în Italia, sau chiar în Franța, Spania, Portugalia? Personal, nu pot concepe o astfel de situație nici măcar în Anglia, dar dacă spune Maurois... Însă asta se întâmpla, dacă se întâmpla, demult, într-o epocă – vorba preferată de limba de lemn comunistă, o vreme – *revolută*, azi nici Anglia nu mai e ce-a fost. Volumul e editat în 1938, înainte de războiul care a spulberat multe obiceiuri și iluzii ale lumii civilizate.

Bârfitorii, după cum se știe - și să nu ne iluzionăm de tot, nici în Anglia unor timpuri, vai, revolute, nu lipsea această specie, vezi autorii băștinași – pornesc de la însuși principiul abolirii discreției și a intimității, intrând, cum se spune, cu bocancii în viețile cunoscuților sau chiar ale necunoscuților lor, cu o voluptate de natură aproape sexuală sau, în orice caz, înlocuitoare a sexului neprotejat. Sigur, acest obicei exista și în lumea ce se credea bună, dar era mai ales apanajul a ceea ce se numea *clasele de jos*. Or, azi, prin efectul democrației, clasele de jos au dispărut, ori au luat locul celor de sus, iar ceea ce a mai rămas din fosta lume bună nu se mai vede și nu mai are nici o influență socială perceptibilă. Nu sunt sigur că toate principiile și obiceiurile lumii bune de-atunci erau de invidiat azi, dar discreția ar fi evitat în prezent multe necazuri inutile și dăunătoare sănătății, unele cam ca fumatul sau alcoolul. Și, în ultimă analiză, nu vi se pare că acest obicei, mod de viață chiar, al bârfei generalizate, e o prelungire în viața noastră, în apartamentele noastre, a violenței, tot generalizate, care domnește pe străzi, în baruri și pretutindeni unde se întâlnesc mai mulți indivizi? Oameni noi, nu-i așa?

Preluarea *moștenirii trecutului*, altă formulă a limbii de lemn trecute, nu prea mai are loc, din moment ce s-a stabilit, tacit e drept, că orice e din trecut nu mai contează pentru noi, sau mai degrabă pentru ei, cei mulți, dictatorii sociali ba chiar și politici. Curiozitatea care duce lumea înainte, dacă e vorba de aceea a unor oameni foarte instruiți, cercetători ai lumii fizice sau spirituale, produce efecte dezastruoase atunci când se manifestă la semidocti sau la needucați. Și cum *cei șapte ani de-acasă* se tot micșorează până la dispariție, întâi prin lipsa unui veritabil *acasă*, apoi prin preluarea socială a copiilor de la vârste foarte fragede, ce să te mai aștepți, cine să le dea oamenilor în devenire direcția discreției? Și cum acasă e teritoriul bârfei, la televizor la fel, ca să nu mai vorbesc de smartfoane și de restul de instrumente de tâmpire colectivă, rezultatul e acesta, dispariția absolută aproape a discreției și a intimității, oricât ai proteja-o pe aceasta din urmă. În fond, republica e și ea un regat: regatul indiscreției.

DANIEL CRISTEA-ENACHE

D.R. POPESCU 80

Dacă, de regulă, aniversările scriitorilor noștri importanți trec neobservate ori sunt marcate exclusiv prin contribuțiile specialiștilor, într-o arie restrânsă, în cazul lui D.R. Popescu, proaspăt octogenar, nu a fost așa. Ar fi fost prea de tot.

În cele mai importante publicații culturale s-a scris frumos și adevărat despre marele scriitor, fără utilizarea unui regim encomiastic și fără acele cuvinte și sintagme emfactice care, prin chiar găunoșenia lor, nu fac altceva decât să-și discrediteze obiectul. DRP este nu numai un autor citat, ci și, realmente, unul citit, impresionanta lui operă de prozator, dramaturg și eseist intersectându-se cu lectori din mai multe generații și de diferite afilieri.

Un cititor din unghi tradiționalist, unul modernist, unul postmodernist și un cititor pur și simplu (dincolo de aceste compartimentări, niciodată etanșe) găsesc în proza lui DRP, ca și în teatrul lui, perspectiva la care el însuși aderă și materialul epic ori dramatic produs prin ea. Pluralitatea artistică a literaturii lui DRP depășește cu mult o receptare simplă și univocă. Această operă ne provoacă nu numai prin întindere, ci și prin uimitoarea manifestare a autorului ei în registre diferite, dincolo și dincoace de ceea ce noi știam că ar trebui să fie proză, că s-ar cuveni să fie teatru.

Libertatea artistică a lui DRP a fost și a rămas nelimitată, ceea ce nu e neobișnuit în epoca democratică, postrevoluționară, dar este cu totul frapant pentru cea totalitară. Scriitorul acum octogenar și-a luat cam toate riscurile literare, fie alegând subiecte neconvenabile sau chiar tabu, fie făcând parabole transparente. Însă dincolo de selecția tematică, esențială a fost mereu, la DRP, problematizarea tuturor aspectelor într-o epică mai densă decât epoca. „Banalul” din proza sau din teatrul lui este altceva decât banalul existenței cotidiene în comunism: e chiar o formă de a-l devoala și a-l disloca, punând în loc o subrealitate marca DRP.

La această complexitate a viziunii artistice și a lumilor ficționale născute prin ea putem adăuga un arsenal intimidant de procedee, tehnici, strategii literare. Ele nu sunt pentru DRP niște simple mijloace, niște instrumente cu care se *face* proza ori teatrul. Un scriitor cu o conștiință literară extrem de avansată, DRP le face să țină de însăși structura lumii ficționale create prin ele. Mijloacele au devenit scopuri în această operă prin excelență *corintică*, termenul lui Manolescu din *Arca lui Noe* indicând, pentru lectorul avizat, nu atât talentul literar al scriitorului, cât vârsta scrisului său. Adevărul acesta este: în plină „Epocă de Aur” a celui mai rudimentar ceaușism, literatura română a dat unele dintre cele mai importante și mai novatoare cărți ale ei - iar operele lui D.R. Popescu intră pe raftul întâi.

Restul, poate mai puțin relevant pentru scrisul lui DRP, dar definitoriu pentru comportamentul său, a însemnat ajutorul dat constant mai tinerilor autori și efortul de a rezista prin literatură unei ideologii unice tot mai sufocante. Cine a făcut mai mult și mai bine decât DRP, în acest sens, înainte de 1990, ne poate semna contribuția sa.

La 80 de ani, îl văd pe scriitor parcurgând cu o amuzată curiozitate rândurile aniversare care i s-au dedicat, și apoi întorcându-se firesc, ca și cum nu ar fi vorba despre el, la scrisul său, adică la literatura care ne-a salvat în epoca trecută și care o va face încă o dată, în aceasta.

FLORIN MANOLESCU

SCRIITORI ROMÂNI ÎN EXIL

HORIA STAMATU — CEL MAI IMPORTANT POET AL EXILULUI ROMÂNESC?

A bia-abia înregistrat de Călinescu în *Istoria* sa din 1941, în care, după ce i-a citit volumul *Memnon* (pentru care, totuși, autorul obținuse în 1934 Premiul Scriitorilor Tineri, acordat de Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II“), a semnalat „imitarea sau pastişarea“ lui Jean Cocteau și Pierre Reverdy, Horia Stamat (Stamatopol, 9 septembrie 1912, Vălenii de Munte – 8 iulie 1989, Freiburg im Breisgau) devine pentru Eugen Ionescu, aproximativ patru decenii mai târziu, unul dintre cei mai importanți poeți ai românilor. În exil, va scrie Ionescu în primul număr al revistei *Agora* (I, nr. 1, 1987), „*la littérature roumaine [...] continue dans sa propre langue et je n'ai qu'à citer Horia Stamat qui est certainement un des plus grands poètes que son peuple a conçus*“.

Nici Vintilă Horia nu s-a lăsat mai prejos cu elogiile. După apariția volumului intitulat *Jurnal* (1976), el a susținut că ar fi vorba de „*una din puținele capodopere poetice ale exilului, asemănătoare până la un punct cu acele celebre fragmentarii ale lui Novalis și Leopardi, deși acestea din urmă au fost scrise în proză*“.

Între timp, exilatul apucase să se manifeste (din R.F. Germania, din Franța, din Spania și din nou din Germania) ca un deosebit de activ gazetar sau eseist și reușise să publice mai multe volume de versuri scrise în limba română și doar incidental traduse în spaniolă sau în germană. În publicațiile periodice ale exilului, mai toate aceste volume au fost recenzate elogios (pe lista admiratorilor absoluți ai poeziei lui Stamat putând fi adăugați Paul Miron, Virgil Ierunca, Sanda Stolojan sau Basarab Nicolescu), iar un alt exilat, Ioan Petru Culianu, i-a consacrat poetului, în revista editată de Sorin Alexandrescu la Amsterdam, *International Journal of Rumanian Studies* (nr. 3/4, 1980), un

prim studiu mai amplu, însă extrem de sofisticat, „Some considerations on the works of Horia Stamatu“. Concluzia (destul de prudentă) a lui Culianu? „*H.S. (sic) is, undoubtedly, one of the most interesting Rumanian poets nowadays and certainly the one who is the lest known to the greater public.*“

Cine știe cum ar fi arătat cu adevărat acest studiu, dacă Virgil Ierunca n-ar fi intervenit ca să tempereze spiritul critic al tânărului Culianu, așa cum reiese dintr-o scrisoare pe care i-a adresat-o la 6 octombrie 1978: „*Eu nu-mi îngădui să-ți dau niciun sfat. Îți spun, doar, ceea ce ți-am mai spus: că Horia Stamatu e cel mai important poet al exilului și că o «dărmare» a lui tocmai de către dumneata ar însemna un gest greu de înțelesuri. Ți-e greu să renunți la acest articol?*“. În orice caz, câțiva ani mai târziu, amintindu-și într-unul din foiletoanele sale din *Lumea liberă* („O șansă unică“, în nr. 105, 6 octombrie 1990) de analiza pe care i-a consacrat-o în 1980 lui Stamatu, același Culianu a fost mult mai tranșant: „*Singurul lucru care m-a frapat în poezia lui S. (sic) a fost imaturitatea. Pe lângă banalități atroce, conține și bucăți al căror început, mijloc sau (rareori) sfârșit e decent sau chiar memorabil. Din păcate, aceste părți nu se află niciodată într-un singur poem. [...]* În articolul meu despre S. foloseam cele mai noi și mai avansate metode de analiză pentru a nu spune nimic [...]. Textul meu era cu totul de neînțeles, chiar pentru mine însumi [...].“

Cu limba lui ascuțită, Ștefan Teodorescu (un personaj pitoresc, înzestrat cu un remarcabil cap teoretic, dar rămas fără operă după ce a început ca student al lui Heidegger și a sfârșit ca incisiv vorbitor din oficiu la colocvii, simpozioane și petreceri) a comentat și el într-un rînd frecvența redusă a reușitelor lui Stamatu — „*un mistreț ce își bagă rîtul prin iarbă, scofînd de toate din pămînt... Cînd nu te aștepți, îl vezi că a găsit niște trufe delicioase*“.

Mai puțin în exil, dar cu siguranță în România comunistă, destinul poeziei lui Stamatu a fost subordonat în întregime trecutului său legionar. A intrat aici activitatea lui de prim-redactor la oficiosul Mișcării Legionare, *Buna Vestire*, la care a început să colaboreze în 1938 cu articole de o violență ieșită din comun (citați printre alții, Sadoveanu devine un „*mongol dezlăcînat și tîmp*“, Rebreanu, un „*degenerat singular*“, iar Arghezi, un individ „*primejdios întrucît servește pe vrăjmașii noștri*“). A urmat fuga în Germania lui Hitler, după rebeliunea legionară din ianuarie 1941, sau prestația de crai-nic la Radio „Donau“, din august 1944 pînă în mai 1945, un post de emisiuni propagandistice, pus de naziști la dispoziția Guvernului Național de la Viena, condus de Horia Sima. Ca atare, la București Stamatu a fost inclus într-un

lot al criminalilor de război și condamnat în februarie 1946 la închisoare pe viață. În anii care au urmat, Securitatea l-a monitorizat în permanență, *Glasul patriei* l-a trecut printre „deraiații“ exilului, iar ca scriitor a fost unul dintre cei cărora cenzura le-a aplicat *damnarea memoriei*, în integralitate. N-a fost „grațiat“ nici în perioada așa-zisei liberalizări de care s-a bucurat cultura română, timp de câțiva ani, după decesul lui Dej. Introducerea lui Horia Stamatu (dar și a lui Radu Gyr) într-o antologie a poeziei române interbelice, publicată de Nicolae Manolescu în 1969, a determinat retragerea ei din librării. Ceva mai târziu, la mijlocul anilor '70, nici măcar abilul Crohmălniceanu n-a reușit să-l introducă în istoria sa literară, consacrată literaturii române dintre cele două războaie mondiale.

După 1989, opiniile formulate în România pe marginea poeziilor lui Stamatu au fost mult mai contradictorii. Convingerea lui Alex Ștefănescu, de exemplu, e că am avea de a face cu un „poet fără mare talent, dar cu o intensă, dramatică conștiință de poet, atașat, din cauza sentimentalismului său exaltat, de mitul românismului [...]“. Dimpotrivă, pentru Gheorghe Grigurcu, decis să modifice cu orice preț canonul „oficios“ al literaturii române, „Horia Stamatu e un poet puternic, dintre cei capabili a contribui la îmbogățirea actualei epoci a literelor românești.“ Așa încât „autorii favorizați ai ierarhiei lirismului românesc contemporan, ierarhie adesea încă stînjenitor de oficioasă, se cuvine a-și strînge rîndul pentru a-i face loc“.

Ca de obicei în astfel de situații, adevărul (oricum, relativ) e plasat undeva la mijloc. Iar probele sînt de căutat mai ales în volumul antologic *Kairos*, publicat la Madrid în 1974 și reeditat în România în 1995. De ce un volum antologic? Pentru că, așa cum se precizează într-o notă bibliografică atașată primei ediții, textele selectate de autor „au fost scrise între anii 1945 și 1973“, iar din cele „145 de poeme câte cuprinde culegerea, 68 sunt inedite“. Editele fiind publicate inițial în mai toate revistele importante ale exilului, înșirate și ele la bibliografie (*Luceafărul*, *Libertatea românească*, *Înșir-te Mărgărite*, *Fapta*, *Caete de dor*, *Destin*, *Revista Scriitorilor Români*, *Prodromos* sau *Limite*). Este vorba, prin urmare, de o selecție severă, de vreme ce din cele trei volume anterioare (*Memnon*, *Recitativ* și *Punta Europa*), Horia Stamatu nu a mai reținut nimic.

A doua surpriză, după cea a selecției, este să constatăm că titlul grecesc al volumului, *Kairós*, cu principala lui semnificație filosofico-religioasă (de moment potrivit pentru a lua o anumită decizie) nu acoperă decît în parte semnificația poemelor din cuprins. Tonul lor general nu este dat de satisfacția de a fi nimerit conjunctura magică în care totul (inclusiv resurecția Domnului

Iisus Hristos) devine posibil, ci de stilul confesiv al evangheliștilor biblici sau al oracolelor antichității, transformat de poet în bolboroseală criptică :

La tatăl tatălui
alt tată
în largul veacului
de niciodată

din totdeauna
răstignit
așteaptă
TIMP ÎMPLINIT

deșteaptă-se
a ciripit
din văi de oase
TIMP SOCOTIT

dar altă clipă
a clipit
se înfiripă
TIMP FERICIT

timp spălat
de moartea toată
răsfățat
și fără pată

nici noapte nici zi
din rana știrii
e timp să fii
în firea firii.

(*Kairós*)

Stilul acesta întortochiat-vernacular devine caracteristica prin care se individualizează poezia lui Horia Stamatu, și el sare în ochi pînă și în ciclul *Peisagiilor*, plasate la mare distanță estetică de *Pastelurile* coerente ale veșnic tînărului Alecsandri sau chiar de *Peizajele* agresiv-bolovănoase ale

încrîncenatului Arghezi :

Despărțirea e rece înainte de-a'i fi
despărțirea e tot ce putea să fie
niciodată nu se termină tot ce putea
să fie a fost și nu va mai
fi despărțire când totul va fi
numai a fost nu va mai cădea
ghilotina cuvintelor noastre tae
ce niciodată nu poate fi tăiat
cu steaua alb trăznită rămâne
la când nu s'a despărțit aer
de ape și restul e tot împreună
bour cu stema alb trăznită. E.
(*Peisagiu ghilotina*)

În mulțimea acestor versuri pline de ermetisme scrîșnite sînt încrustate și destule pietricele prețioase (sau mici citate emblematice, împrumutate de la alți poeți). Însă oricît de informate filosofic sau teologic ar fi poeziile lui Horia Stamatu (un recenzent, de exemplu, teolog el însuși, a identificat în expresia „*firea firii*“, din finalul poemului *Kairós*, un superlativ din poezia ebraică veche, cu trimitere la Iisus Hristos), intermitența cu care acestea strălucesc estetic nu justifică desemnarea lui drept cel mai important poet român din exil, într-o serie care îi cuprinde pe Aron Cotruș, Vintilă Horia, Alexandru Busuioceanu, Ștefan Baciuc, plus avangardiștii *exilului regal*, Tzara, Gherasim Luca, Voronca, Fundoianu (care deși au ieșit din limba română, au rămas fixați în evreitatea lor românească) sau pe Ion Caraion, Ilie Constantin și Mihai Ursachi, din *exilul republican*.

§ Pentru a ne face o idee cît mai exactă despre ele, ar trebui reeditate în cîte un volum traduceri ale lui Stamatu din San Juan de la Cruz / Sfîntul Ioan al Crucii, cu atît mai mult cu cît acesta a devenit pentru el un model esențial : („*La San Juan de la Cruz am găsit o culme, în sensul că « sunetul » ține loc de « imagine ». [...] Prin studiu și traducere am ajuns la esența uneia dintre cele mai pure poezii, și aceasta m-a ajutat la propria poezie în sensul celui mai sever auto-control*“), și eseurile răspîndite în revistele *exilului*. Mai ales cele interesate de problemele de filosofie a culturii și a istoriei românești („*Cîteva note asupra gândirii românești*“, în *Destin*, caiet aniversar, nr. 11,

1959 ; „« Umorele negru » și « absurdul » în literatura română, cultă și populară“, în *Revista Scriitorilor Români*, nr. 11, 1972 ; „Umorele negru și absurdul în literatura cultă și folclor“, în *Revista Scriitorilor Români*, nr. 12, 1973 ; „Cum este « românesc » Crăciunul la Români ?“, în *Cuvântul românesc*, nr. 83, mar. 1983 ; „La o nouă « Întemeiere » românească“, în *Cuvântul românesc*, nr. 91, noi. 1983 ; „Rostul « istoriei » la români“, în *Cuvântul românesc*, nr. 105, ian. 1985 ; „Religia românilor“, în *Cuvântul românesc*, nr. 109, mai 1985 ; „Istorie și mit“, în *Cuvântul românesc*, nr. 126, oct. 1986). Dar și cele consacrate unor scriitori („Mircea Vulcănescu și generația lui“, în *Prodromos*, nr. 5, 1966; „Ciprian și Urmuz“, în *Revista Scriitorilor Români*, nr. 6, 1967 ; „Dan Botta, exponent liric al unei generații“, în *Prodromos*, nr. 7, 1967 ; „Ioan Budai-Deleanu, poet-gânditor al vremurilor noi“, în Colecția Destin, Madrid, 1968 ; „Câteva lămuriri cu privire la Nae Ionescu“, în *Cuvântul românesc*, nr. 47, mar. 1980). Într-un astfel de volum ar putea să intre și traducerea unui studiu de peste 150 de pagini, publicat de Horia Stamatu în *Saeculum* XVI, Heft 2/3, 1965 (Editura Karl Albert, Freiburg și München). Intitulat „Die «Revolución» — und die Literatur Mexicos im 20. Jahrhundert“, acest studiu amintește, prin perspectiva lui de *Kulturwandel*, de eseul lui Mircea Eliade despre Portugalia. Aici (în Portugalia) ca și acolo (în Mexic) frapază câteva posibile analogii cu starea generală a României la începutul secolului XX.

§ Notabilă este și corespondența abundentă a lui Horia Stamatu, cu numeroși destinatari (Virgil Ierunca, Mircea Popescu, Paul Miron, Cicerone Poghir, Dumitru Țepeneag, Ioan Petru Culianu, Iliana Gregori etc.), dar publicată deocamdată doar în mică parte. O mostră : cele 58 de scrisori, plus două cărți poștale, adresate în 1968–1974 Sandei Stolojan, intrate apoi în posesia lui Matei Cazacu și publicate în cele din urmă în *Buletinul Bibliotecii Române* (Freiburg, serie nouă, vol. II, XXIII, 2015). Sînt scrisorile unui moralist inflammat, plasat la mare distanță de ipocrizia corectitudinii politice și extrem de sever atît cu adversarii pe care îi pomenește, cît și cu prietenii, dar mai ales cu cei care în exil sau în țară fac jocul autorităților comuniste de la București (un George Uscătescu, de exemplu, care importă tractoare de la Brașov și aclamă în interviuri libertatea de creație din R.S.R., sau un Nicu Caranica, pentru că „susține cu «dezinteres» regimul comunist“).

Temele abordate sînt mai ales politice și morale (invazia sovietică din Cehoslovacia, în august 1968, farsa schimbării la față a comunismului, odată cu preluarea puterii de către Nicolae Ceaușescu, eroarea celor care, în exil, interesat sau nu, s-au lăsat păcăliți de această farsă), dar și literare. La acest

din urmă capitol sînt judecați cu severitate Eugen Ionescu, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Ioan Cușa, Constantin Amărieuței sau D. Amzăr, exilați la fel ca el, sau Marin Preda, Petru Dumitriu și Adrian Marino.

Ca un adevărat cavaler fără de pată și prihană, Horia Stamatu le indică mai întîi incriminaților vina, după care urmează un rechizitoriu necruțător, întins uneori pe cîte o pagină întreagă și reluat în mai multe scrisori, însă cu treceri rapide de la *operă* la *viața* autorilor, sau invers. Cîteva exemple :

Pentru că „în afară de potcovarul țigan, în « Moromeții » toți ceilalți sunt niște ne- și sub-oameni” și pentru că „toți românii și românele vorbesc acolo ca țiganii”, Marin Preda e țigan.

Petru Dumitriu „a venit în Occident cu misiunea de a arăta cât de « putred e Occidentul »”, după ce în țară a avut, la fel ca Marin Preda, „drept misiune să nege esența românească alcătuită din lege-normă”.

Cazul lui Virgil Ierunca e și mai complicat. Pentru că a avut o ieșire nervoasă într-o ședință a cenaclului găzduit de Leonid Mămăligă la Paris, în noiembrie 1969, cînd, după lectura unei nuvele de Horia Stamatu, i-ar fi făcut pe toți cei de față *tîmpiți* („Deodată a sărit Ierunca, parcă înțepat cu o sulă pe sub scaun, ca să decreteze fără vreo reală argumentare, că nuvela e proastă [...], că în sfîrșit, de fapt suntem toți niște tîmpiți [...]”), criticul nu numai că nu e critic („Asta nu e nici un « critic », e o găină. [...] Când e vorba de Eliade sau de Ionel Jianu, sau acum de Sorescu, cotcodăcește de parcă ar fi făcut un ou cât ăl de struț, iar când e vorba de noi cârâie”), dar scrie interesat :

În genere, are o mare admirație pentru profesori sau miniștri. Toate „opiniile” lui, cotcodăcite sau cârâite, sunt expresia pură a interesului, a lui „ce pică” sau „nu pică”. Ce să-i pice de la noi ?

Totul sprijinit pe un citat din Cantemir, *Descrierea Moldovei*, despre ieruncă, o pasăre „proastă și surdă din firea ei”.

Același scenariu în cazul lui Eugen Ionescu, vinovat că în *Présent passé*, *passé présent* i-ar fi ponegрит pe români :

Cum poate scrie așa ceva un om care datorează viața României „monarho-fasciste”, cum zic comuniștii ? În loc să-l trimită pe front, cu gradul de soldat de infanterie pe care-l avea,

l-au trimis atașat cultural la Vichy, în vreme ce „fasciștii“ erau în închisori [...]. În România, Antonescu a trimis la închisoare sute de elevi de liceu [...] și perspectiva de „reabilitare“ oferită „fasciștilor“ a fost să formeze cu ei adevărate „batalioane de sinucidere“, luându-le în prealabil la toți gradele pe care le aveau. [...] Eugen ne face „balcanici“, dar românii iată că au avut parte de-un real balcanic care să devină celebru. Să fie sănătos, el e balcanic, nu noi.

Cum se explică radicalismul acesta ? Ne-o spune la un moment dat chiar Horia Stamatu, pentru a răspunde, probabil, unor reproșuri facute de Sanda Stolojan : „Într-o vreme absurdă, numai judecățile extreme te ajută sa ajungi la realitate. E o chestiune de metodă.“ Nu e de mirare, deci, că în contrapartidă cu negația categorică (gen : Macedonski, „cel mai absolut anti-poet din limba română“ sau „cel mai a-poetic făcător de versuri“) vom descoperi pagini elogioase (dar la fel de categorice) despre Mircea Eliade („cel mai corect dintre toți românii sau foștii români care și-au făcut un nume cu prestigiu în Occident“), despre Dan Botta, pe care l-a cunoscut în tinerețe („este urmașul legitim al lui Eminescu“), sau (ce surpriză !) chiar despre Virgil Ierunca, la numai un an și ceva de la data la care criticul a fost pus sub semnul lipsei de profesionalism și al oportunismului interesat :

Ierunca [...] este un om profund onest. Greșeli facem toți, socoteli anapoda putem face toți, dar așa cum și eu când mi-abate pe unul sau altul o fac onest, adică fără nicio „planificare“, și Ierunca, atunci când face greșeli, le face onest. Nici el, nici Monica [Lovinescu], nu fac niciodată potlogării, și admiră, sau nu admiră întotdeauna sincer [...].

În schimb, extrem de aplicate sînt considerațiile despre cele „trei vorbiri“ din *Miorița*, prima, „a corului“ („în care se prezintă locul, personajele și intriga dramei“, și care este „distantă, sintetică, chiar hieratică, așa cum vedem în tragedia veche“), a doua, „familiară“ („dialogul între păstor și mioriță“) și a treia, „patetică“ („sobru, țărănește, nu patetic-hugolian“). La

fel, un fragment dintr-o scrisoare datată 9 martie 1968, echivalent cu o mică artă poetică personală :

Ți-aduci aminte ce spunea Ștefan Teodorescu, la Roma, comentând scurta mea comunicare : nu cumva omul a căzut din grație când Orfeu a fost înlocuit de Homer, când „muzica“, mijloc imediat de comunicare, a fost înlocuită de „logos“, mijloc „mediat“ de comunicare? N-a fost cumva, putem întreba, o „cădere din rai“ când în loc să „îngânăm“ am început a „vorbi“? La drept vorbind, nu este chiar aici miezul mitului „căderii din Rai“, pe care-l re-trăim fiecare din noi, dar cum spuneam, mai intens : misticii, poeții, contemplativii? Ce tot căutăm în poezie, decât o apropiere, cât de cât, de această stare pro-logos? Și care este diferența dintre „poezie“ și „proză“, decât încercarea de a fi prin poezie cât mai aproape de „ingenuitatea pre-logică“ și prin proză cât mai aproape de sistemul „logic“?

Memnon, București, 1934 ; *Acatistul Moța–Marin*, București, 1937 ; *Juvavum*, 1945 ; *Râul*, Libertatea, Caiet 7, Madrid, 1953 ; *Din spusa celor patru vânturi*, Libertatea, Caiet 10, Madrid, 1955 ; *Por las calzadas de Punta Europa*, 1956 ; *La juventud hoy* (eseuri), Editura Punta Europa, Madrid, 1960 ; *Enjambre de oro*, Punta Europa, Caiet 61, Madrid, 1961 ; *Twist 1963* (în limba franceză), Arena, Caiet 11, Londra, 1963 ; *Recitativ*, Colecția Destin, Madrid, 1963 ; *Dialoguri*, Colecția Destin, Madrid, 1964 (traducere în limba germană de Marianne Stamatu-Reinke, note și postfață de Paul Miron, Editura Horst Heiderhoff, Frankfurt pe Main, 1968; traducere și note în limba spaniolă de Aurel Răuță, Editura Asociación Cultural Hispano-Rumana, Salamanca, 1971) ; *Acatistul sfântului necunoscut*, Prodromos, Caiet 5, Paris, 1965 ; „Die « Revolucion » und die Literatur Mexikos im 20. Jahrhundert“, extras din volumul *Probleme des Kulturwandels im 20. Jahrhundert*, Editura Herder, Freiburg im Breisgau, 1965 ; *7 Poeme*, Prodromos, Caiet 5, Paris, 1966 ; *Pendul ibero-dacic*, Editura Revista Scriitorilor Români, München, 1967 ; *Punta Europa*, Colecția Destin, Madrid, 1970 ; *Kairos*, Caietele Inorogului, Paris,

1974 (București, 1995, postfață de Gheorghe Grigurcu) ; *Jurnal* (versuri), Asocia-
ción Cultural Hispano-Rumana, Salamanca, 1976; *Imperiul*, Editura Ioan Cușă
Ethos, Paris, 1981 (București, 1996); *Cantata Învierii*, 1982; *Rugăciune de ziua*
Mariannei, 1983; *Cartea Regilor și Împăraților*, 1984; *Ego Zenovius...* (eseuri ;
ediție și cuvânt înainte de Nicolae Florescu), București, 2001. Vezi și *47 de scrisori*
de la Horia Stamatu (pafață de Paul Miron), București, 2005 ; Paul Miron, *În*
corespondență cu Horia Stamatu, București, 2007.

Referințe : Titu Popescu, *Poetul Horia Stamatu*, Printed in Germany, München,
1993 ; Matei Albastru, *O viață în exil. Horia Stamatu*, București, 1998. V. și Horia
Sima, *Guvernul Național Român de la Viena*, Ed. Mișcării Legionare, Madrid,
1993 (Timișoara, 1998) ; Ștefan Baci, „Adio, Horia Stamatu“, în volumul *Însem-*
nările unui om fără cancelarie, București, 1996 ; Isabela Vasiliu-Scraba, *Con-*
textualizări. Elemente pentru o topologie a prezentului, Slobozia, 2002 ; Aurel Sergiu
Marinescu, *O contribuție la istoria exilului românesc*, vol. X, București, 2011.

ILINA GREGORI

DIN ATENȚIE S-A NĂSCUT UIMIREA.
RECITINDU-L PE MATILA GHYKA.*
LA CINCIZECI DE ANI DE LA MOARTE

„Legea Numărului” și „sortilegiile verbului”: o contradicție?

Când a apărut Nombre d'or [Numărul de aur], în 1931, cu lunga introducere a prietenului său Paul Valéry, cu argumentația ei strânsă, marele număr de ilustrații și formidabila etalare de desene geometrice, ecuații algebrice și matematici, perfect informată, cu desăvârșită competență, intuiție poetică și emoțională, impoactul și urmările în lumea artistică franceză au fost imediate. A provocat o sumedenie de laude, discuții și critici. Dintr-o dată l-a ridicat pe autor la condiția de eminență cenușie în Franța intelectuală, ceea ce în deceniile următoare n-a făcut decât să se confirme și să se adâncească.¹

Autorul acestor rânduri, scriitorul Patrick Leigh Fermor, deși mult mai tânăr, a fost un prieten apropiat al lui Matila Ghyka. I-a cunoscut nemijlocit biografia publică, culturală. Dacă, pentru a verifica, totuși, această mărturie neașteptată, aproape neverosimilă privind „eminența cenușie” a Franței interbelice, faci apel la mijloacele cele mai uzuale, astăzi, de informație, poți ajunge repede să-l consideri pe Matila Ghyka autorul unei singure cărți, faimoasa, aproape legendara *Le nombre d'or* din 1931. Dintre lucrările care au urmat, deloc puține, succedându-se de-a lungul unui sfert de secol, nici una nu s-a putut bucura de un impact comparabil. S-ar putea acum chiar crede, ținând seama de sursa Fermor, că ele au fost predestinate să se nască și să rămână în umbra formidabilei predecesoare din 1931. Să merite ele această soartă?

* Eseul de față se adaugă celor două apărute deja sub același supratitlu în numerele 6-7 și 8-9 (2014) ale *Vieții Românești*, fără a constitui o continuare a acelora, în sensul strict al cuvântului.

¹ Patrick Leigh Fermor, „Prefață”, în: Matila Ghyka, *Curcubeie*, trad. de Georgetta Filitti, ediția a doua, Polirom 2014, pp. 7-18, aici p. 11.

Cronologia operelor publicate, așa cum o impune în mod curent bibliografia unui autor – știm bine, dar uităm cu ușurință – falsifică adesea succesiunea *de facto* a scrierilor acestuia. Asemenea necaz tinde chiar, în virtutea repetiției, să treacă drept banal în istoria literaturii, deși nu trebuie să reflectăm prea adânc asupra lui, pentru a-i sesiza gravitatea. În aceste condiții vom aborda cu mai multă precauție și cazul lui Matila Ghyka, respectiv chestiunea evoluției reale a operei filozofului scriitor.

Dacă apelăm la memoriile autorului, pe care informațiile prietenilor aflați în apropierea lui le confirmă, remarcăm că lucrarea *Sortilèges du Verbe*, apărută abia în 1949, a fost elaborată *cu zece ani mai devreme*. În ajunul războiului, în vacanță în România, la conacul din Băleni al Bălașei Cantacuzino, Matila Ghyka pregătea deja studiul în vederea publicării.¹ Ca urmare a acestei rectificări de ordin bio-bibliografic, titlul cărții ne frapează dintr-o dată, ba chiar ne deconectează. El ni se înfățișează într-un contrast flagrant cu cel al monumentalului *opus* în două volume, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, cu care, la începutul aceleiași decade, subliniem, Ghyka își câștigase rangul unui corifeu al gândirii estetice occidentale.

„Legea numărului” și/sau „sortilegiul verbului”?

Ce livre manquait. Il existe. Il condense ce qu'il y a de précis en esthétique. Je m'émerveille de l'étendue de votre information. J'admire surtout le modèle personnel que vous imprimez à une matière si considérable et si complexe. [...]

Quel poème que l'analyse de Φ !

*Vous chantez cette prodigieuse et protéique expression, cette grandeur dont l'ubiquité et la prolifération font songer à quelque 'invariant' important de notre système sensoriel, - vous la célébrez avec une science et une sorte d'enthousiasme tout délicieux pour moi.*²

Ne amintim termenii în care salutase Paul Valéry, într-o scrisoare adresată

¹ Vezi Matyla Ghyka, *Couleur du monde. II. Heureux qui comme Ulysse...*, La Colombe/Éditions du Vieux Colombier, Paris 1956, pp. 136 sq. Abrev.: *Heureux*. Vezi de asemenea amintirile lui Patrick Leigh Fermor, resp. prefața la ediția engleză a memoriilor lui Ghyka (1961), preluată în versiunea românească a memoriilor, op. cit., p. 14.

² Paul Valéry, „Lettre à l'auteur“, în: Matila Ghyka, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale I. Les rythmes*, ed. optsprezecea, Gallimard 1958 (1931), pp. 7-9, aici p. 7. Abreviat în continuare: *Nombre*.

autorului, apariția primei lui cărți, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, în anul 1927. Această carte, afirma categoric Valéry, punea capăt, în sfârșit, unui deficit al gândirii estetice moderne, răspunzând nevoii acesteia de precizie, raționalitate, sinteză. O chestiune capitală în ochii lui Valéry, căci – afirma el – pentru a-și păstra identitatea spirituală, europeanul nu poate înceta să aspire în realizările sale artistice la un echilibru între știință, sensibilitate și forță – idealul „artei mari”, pe măsura „omului complet”. Cu asentimentul lui Valéry, Matila Ghyka a publicat această scrisoare ca preambul la lucrarea sa care a urmat, după patru ani, „Esteticii proporțiilor”, epocala *Nombre d'or*.

Nimeni nu se îndoiește că „prefața” lui Valéry a contribuit în mod sensibil la succesul cărții pe care o onora. Nici una dintre contribuțiile critice, biografice sau bibliografice care i-au fost dedicate lui Matila Ghyka de-a lungul anilor, nu omite s-o menționeze. *Le nombre d'or*, mai precis *fortune* acestei opere – difuzate în Franța printr-un număr impresionant de ediții (pentru lucrarea de față mi-a stat la dispoziție a optsprezecea!), tradusă în mai multe limbi: engleză, italiană, spaniolă, cehă, poloneză – a devenit de neimaginat fără salutul inaugural al *marelui* Valéry. Totodată, tocmai pentru că s-a fixat atât de bine în memoria noastră, circumstanța nu ne mai dă de gândit: Valéry *nu* se referă la lucrarea pe care aparent o prefățează, ci la cea anterioară, cu care Ghyka debutase.

Ghyka propunea, într-adevăr, în *Esthétique des proportions*, formule structurale, de sorginte matematică, de regulă, care se dovedeau, la o analiză comparativă, a constitui secretul ordinii, al uneia și aceleiași ordini, aflate la baza tuturor fenomenelor luate în considerație, oricât de eterogene s-ar fi arătat ele inițial. Patru ani mai târziu, în propriile sale lămuriri introductive la *Le nombre d'or*, Matila Ghyka nu anunță o modificare netă a problematicei deja știute din lucrarea de debut, *ars cum scientia*. Menționează doar o concesie, drept *captatio benevolentiae*, desigur, la adresa cititorului lipsit de o pregătire științifică specială: reducerea demonstrațiilor în limbaj tehnic, cu apel la cunoștințe de aritmetică, algebră, geometrie. Totodată, și în mod limpede, însuși conceptul de *știință* apare acum remodelat, accentul semantic deplasându-se evident, de la bun început, dinspre matematică spre filozofie, și anume spre noțiunile de *raport*, *proporție*, *armonie*, așa cum le-a gândit Platon și cum sunt ele de regăsit în estetica lumii mediteraneene de-a lungul secolelor următoare, verigi ale unui „lanț de aur”, le numește Ghyka, cu originea în insula Samos, în școala lui Pitagora, și prezent pretutindeni în marea „aventură” a spiritului european, și nu numai în lumea artei. „Un arbre gigantesque plus

de deux fois millénaire, arbre de la Connaissance et arbre de la Vie”, a cărui „idee-sevă” este „*Legea Numărului*”. „*Tout est arrangé d’après le Nombre*”: postulatul platonician posedă valabilitate absolută.¹

Și iată-ne, după numai câțiva ani, întâmpinați de reputatul *mathematicus* în *Sortilèges du verbe* cu proclamația: „*In principio erat Verbum*”!

Motto-ul ales de Ghyka pentru studiul pe care încă din ajunul războiului îl pregătea deja de tipar, anunța noua „lege” căreia esteticianul filozof i se supunea acum, când nu se mai dedica de preferință arhitecturii sau artelor plastice, și nici anatomiei umane sau mineralogiei și gemologiei, ci literaturii.² În timp ce acest motto – *La început a fost Cuvântul* – indică orizontul trans-elenic în care se plasează acum Ghyka, titlul lucrării, „Sortilegiile cuvântului”, anunță deja logica paralogică, proprie acestui spațiu mental. Dar atunci, mai putem afirma: „*Tout est arrangé d’après le Nombre*”? Nu există altă rânduială decât cea supusă Numărului? De la mistica Numărului la cultul demiurgiei Cuvântului distanța acoperită de reflecția estetică a lui Ghyka este apreciabilă și, totodată, derutantă. Ce s-a întâmplat? Propun să ne amintim și reținem aici înainte de toate faptul, că în 1933, autorul „Numărului de aur” își surprinsese adepții cu un roman, *Pluie d’étoiles!* Nu ne putem îndoi că această experiență recentă, de romancier, a jucat un rol determinant în configurarea noii estetici matiliene.

Dar despre ce fel de „înnoire” vorbim? Ne întâmpină în *Sortilèges du verbe*, într-adevăr, un alt Ghyka? S-a convertit apologetul divinului Φ și al matematicii universale la magia obscură a limbajului? L-a destituit zeița Isis, „doamna cuvintelor magice”, pe Platon?

O asemenea presupunere este suscitată de autorul însuși, care, în introducerea studiului, se prezintă într-o ipostază neașteptată: el, expertul care impusese cititorului în lucrările anterioare autoritatea redutabilă a cifrelor, ecuațiilor și formulelor matematice, prezentase, bunăoară, reduse la puritatea abstractă a modelului geometric, nu numai templele grecești, ci și fațadele unor catedrale gotice medievale sau unele capodopere ale picturii renascentiste – și să nu uităm proporțiile „precise”, matematice, ale corpului omenesc! – *același* Matila Ghyka se declară acum un „amant” al cuvintelor de zi de zi, un sclav chiar, am putea spune, al farmecului (și farmecelor) lor. Mărturisindu-și această slăbiciune, Ghyka își declină imediat, oficial, și competența într-un domeniu de care, spune el, se lasă doar captivat și furat ca de un joc pasager, fără pretenții de cunoscător, fără intenții serioase:

¹ Vezi *Nombre*, p. 18.

² *Sortilèges du verbe*, cu o prefață de Léon-Paul Fargue, Gallimard 1949. Abrev.: *Sortilèges*.

Tout le monde, pour parler ou écrire, se sert de mots, c'est-à-dire de signes ou de symboles phonétiques ou graphiques; certaines personnes en plus aiment les mots pour eux-mêmes, comme ils aimeraient les chats ou les poteries chinoises.

J'avoue tout de suite que j'appartiens précisément à cette catégorie d'amants du verbe en soi; c'est ma seule excuse pour la présentation de cet essai, n'étant ni philologue ni grammairien, mais un quelconque amateur. Amateur du reste implique amour; c'est aux amateurs de mots et même de jeux de mots que ce divertissement sémantique s'adresse.¹

S-ar părea, în aceste condiții, că întrebarea privind înnoirea esteticii matiliene este nu dificilă, ci de-a dreptul inoportună. Dar, odată absolvit ritualul scuzelor și prevenirilor politicoase, autodiminuante, Ghyka oferă un studiu excelent de lexicologie și semantică poetică, uimitor prin varietatea fenomenelor lingvistice abordate și abundența de-a dreptul proliferantă a materialului care le ilustrează. Așa-zisul „divertiment” al savantului, *hatârul* lui, ca să spunem așa, revelă o adevărată comoară de observații serioase și „precise” într-un domeniu nou, dar conciliabil în esență – ni se spune fugăr – cu preocupările anterioare ale esteticianului. Veriga de legătură cu trecutul ar fi de căutat, înțelegem, în *principiul analogiei metaforice*. Nu ne propunem să analizăm aici această lămurire nu tocmai elucidantă. Preferăm să rămânem câteva clipe în orizontul mitofilozofic propus de Matila Ghyka însuși, să-i asemănăm și noi opera cu un „arbore”, să-i concepem evoluția ca pe o *creștere* și să ne întrebăm cum se împacă în acest proces „*cunoașterea*” și „*viața*”.

Câți Leonardo numără istoria?

Dacă Matila Ghyka, ivit *ex nihilo* în spațiul cultural parizian, a putut cuceri de la prima sa carte, o lucrare de specialitate și pionierat, nimbul Celui-ce trebuia-să-vină, un agent secret al miracolului trebuie să fi fost admirația lui Valéry – un suport inoficial, la început, dar extrem de eficace în cercurile inițiaților, cu atât mai mult cu cât el transmitea și undele emoției trezite în Valéry de charisma noului venit. Nou venit? Sau Așteptat? Dar, în fond, *cine era Valéry*? Sau, mai adecvat temei noastre, *ce era el* ?

Dacă încercăm astăzi, după aproape o sută de ani, să reconstituim mental dominația lui Valéry în cultura primului *après guerre* european, rămânem

¹ „Introduction”, in: *Sortilèges*, pp. 21-26, aici p. 21.

uimiți de amploarea fenomenului. Cu umilință presupunem că, recitășă azi, poezia lui nu ne ajută pe cei mai mulți dintre noi să înțelegem complet fascinația pe care a exercitat-o ea în cercuri largi ale publicului contemporan. (Amintim că, printr-un consens impresionant, francezii vedeau deja în Valéry poetul secolului.) Dar ne întrebăm chiar, cu riscul de a provoca admonestări severe din partea specialiștilor, dacă anvergura excepțională a spiritului lui Valéry, dublată de strălucirea perfectă, implacabilă a discursului său, fie el poetic sau teoretic, lămuresc ele singure în mod satisfăcător, rațional, chestiunea care ne preocupă aici, suscitată de cazul receptorului-beneficiar Matila Ghyka: puterea *instanței* Valéry.

În memoriile sale, cu totul remarcabile prin măsura și discreția cu care-și prezintă traseul vieții – o istorie, în realitate, extraordinară – Matila Ghyka acordă o atenție particulară relației sale cu Valéry, un dar dintre cele mai prețioase ale uneia dintre cele mai generoase perioade trăite de familia sa: Paris 1924-1930, „șase ani perfecți”.¹ Pe Valéry, Ghyka l-a întâlnit frecvent – în lume, dar nu numai. L-a întâlnit în această perioadă și fără martori, primit de poet chiar în sanctuarul său – biroul legendar din Rue Villejust. Ghyka îi cunoștea bine opera, dar, în intimitatea schimbului spontan de idei, Valéry i se arăta transfigurat. El lua în percepția interlocutorului dimensiuni aproape supraomenești. Matila se simțea transportat în sfera visului: era ca și cum ar fi stat față-n față cu Platon sau cu Leonardo. Dar este greu de crezut că magia opera în sens unic. Valéry însuși trebuie s-o fi favorizat și el, printr-o dispoziție specială, complice. Interesul lui pentru o teorie estetică modernă, cu fundament matematic – modul în care, cu modestia bine știută, Ghyka explică privilegiul vizitelor sale în Rue Villejust – trebuie să fi fost dublat de o curiozitate ‘preștiințifică’, pură, ingenuă, și – de ce nu? – de simpatie. Un personaj exotic, fără doar și poate, acest prinț din Răsărit, cu numele lui bizar, ușor de reprodus după ureche – patru fenomene ordinare –, dar greu de recunoscut ca atare în varianta lor scrisă! O apariție greu de trecut cu vederea acest nobil de viță veche europeană, căsătorit cu o englezoaică recomandată și ea de o aleasă, multiseculară genealogie (potrivit căreia micul Roderick Ghyka, născut în 1923, descendent al ultimului rege al Irlandei, un Roderick și acela, era pretendent virtual la tronul unui virtual Regat al Irlandei²), instalat recent în elegantul Auteuil, diplomat cu o remarcabilă carieră deja – zece ani în serviciul țării sale –, fost ofițer de marină (carieră la care visase și adolescența Valéry, supraapreciindu-și aptitudinile matematice), distins și el, printre

¹ Vezi *Heureux*, pp. 105-111, resp. 107 și 110 sq. (despre Valéry).

² Vezi *ibidem*, p. 98.

alte, ca și Valéry, cu ordinul Legiunii de Onoare, pentru prestația militară în timpul Războiului Mondial. (Dacă s-ar fi pus problema, s-ar fi văzut că, în materie de ordine și decorații, românul conducea.) Poliglot, cosmopolit, de o eleganță rară în înfățișare și maniere, un *dandy* discret, de o cultură imensă și senzațional de variată, pasionat până la limita maniei de literatură și artă, călător fără pace, care la treizeci de ani, împins parcă de un impuls ancestral, plecase singur în lume și dăduse înconjur globului. Ca și Valéry, adorator pierdut al mării. Marea, marea, marea.... Dar, în intermezzo-ul activității diplomatice și concomitent cu studiile de estetică, prințul își fructifica la Paris pregătirea politehnică – poseda doar, printre altele, încă din 1905, și diploma de inginer a Școlii Superioare de Electricitate din Paris. I se oferise un post de director într-o mare companie petroliferă și, din mers, se pune la punct cu problemele domeniului.¹

Ne putem imagina că, urmărind asemenea curriculum, Valéry se simțea la rândul său vizitat de un nou Leonardo, iar grația lipsită de orice ostentație cu care prințul desfășura ghemul experiențelor, întreprinderilor, performanțelor sale retrezea și ea, desigur, în Valéry dorul de magnificul italian, care, atent la toate, priceput în toate, lăsa în urma lui biserici și fortărețe, mașini, dispozitive și arme, fresce și portrete, statui, ca și cum ar fi abandonat resturile unor jocuri grandioase, enigmatice:

*Dans ces passe-temps, qui se mêlent de sa science, laquelle ne se dinstigue pas d'une passion, il a le charme de sembler toujours penser à autre chose.*²

În aceste condiții, mi se pare important să remarcăm că, odată încheiată faza tăcerii autoimpuse, în contrast flagrant cu Monsieur Teste, progenitura sa arogant solitară, introvertitul pedant ieșit dintr-un experiment mental sofisticat, Valéry însuși trăia cu o intensitate extremă, torturantă, în prezentul tuturor. În ciuda victoriei reputate în final, și deși pacea se instalase deja de mai mulți ani, prezentul francez nu se putea degaja de oroarea trecutului recent. Valéry însuși aborda mereu și mereu, în eseuri, discursuri, conferințe, prefețe, scrisori – și spectrul genurilor mobilizate în acest scop este impresionant – lecția terifiantă pe care istoria o impusese generației sale. Indica cu o luciditate aproape atroce proporțiile crizei care adusese conștiința europeană la limita falimentului. Se întreba dacă nu cumva răul pătrunsese și în straturile de profunzime, incapabile de regenerare, ale ființei europene, devorând

¹ Vezi ibidem, pp. 103 sq.

² Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinc. 1984*, in: *Oeuvres I*, ed. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, pp. 1153-1199, aici pp. 1154 sq.

nu numai ceea ce fusese altădată viu, ci chiar germenii vieții: credința într-un viitor, credința europeanului în sine însuși. Șase ani trecuseră deja de la sfârșitul războiului, francezii, victorioși, dictaseră condițiile unei păci prin care-și lichidau practic „dușmanul ereditar”, dar viziunea lui Valéry, inspirată de starea spiritului european, rămânea apocaliptică:

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.

*Nous avons entendu des mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins; descendus au fond inex-
plorabile des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées, avec leurs grammaires, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantique et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques. [...]*

*Elam, Ninive, Babylone étaient de beaux noms vagues, et la ruine totale de ces mondes avait aussi peu de signification pour nous que leur existence même. Mais France, Angleterre, Russie... ce seraint aussi de beaux noms. Lusitania aussi est un beau nom. Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. [...]*¹

Sarcasmul – autoflagelant, fără îndoială – al lui Valéry nu viza numai înconștiența megalomană a europeanului, care se considerase o excepție de la legea altfel implacabilă a creșterii și descreșterii puterii omenești, ca și cum groapa istoriei s-ar fi închis definitiv în urma lui, iar mândrul său nume, altfel decât al predecesorilor, l-ar fi ferit aidoma unui scut miraculos de evanescență. Partea cea mai otrăvită, cu adevărat mortală a lecției suferite, continua Valéry necruțător, privea nu efemeritatea fatală, comună tuturor civilizațiilor, ci o anomalie nativă, specifică Europei, ieșită spectaculos la iveală cu ocazia războiului:

Tant d'horreurs n'auraient pas été possibles sans tant de vertus. Il a fallu, sans doute, beaucoup de science pour tuer tant d'hommes, dissiper tant de biens, anéantir tant de villes en si peu de temps ; mais il a fallu non moins de qualités morales. Savoir et Devoir, vous êtes donc suspects ?²

Valéry trăise amurgul secolului al XIX-lea, dar întinericul căzut acum asu-

¹ Valéry, „La crise de l'esprit“, in: *Oeuvres I*, op. cit., pp. 988-1014, aici p. 988.

² Ibidem, p. 989.

pra Europei devastate era de altă calitate. Semăna, poate, pentru mulți, mai curând cu noaptea care învăluisese Golgota la moartea Mântuitorului. Și cine expira acum pe fiecare din milioanele de cruci care împânzeau continentul? Chiar mândria și speranța Europei. În coșmarul acelui sfârșit de ev, era ca și cum Leonardo însuși ar fi fost dus la spânzurătoare, legat la ochi, cu cască de carton pe cap și tablă murdară atârnată de gât: „Leonardo din Vinci, Geniul Europei”.

Dacă asemenea faliment tolera totuși ipoteza unei salvări, premiza acesteia trebuia să fie o reflexie nouă asupra spiritului european, o redefinire a valorilor lui primordiale, care se dovediseră relative și mortifere până și prin sublimul etalon al umanității pe care ele îl impuseseră. De aici întrebarea incisivă, repetată sistematic de Valéry în prima decadă postbelică: Ce este, de fapt, Europa? „*Dar cine este, în fond, european?*”¹

„*Dar cine este, în fond, european?*”

Întrebare obsedantă, recunoaștem noi astăzi, expresie deghezată a unei moșteniri colective ingrate, cu un incredibil potențial de dubii și anxietate. Este însă lesne de presupus că, atunci când îi oferea lui Valéry lucrarea sa de debut, Matila Ghyka se adresa cu încredere unuia dintre puținii cititori capabili în acel moment să aprecieze o contribuție de specialitate cum era „Estetica proporțiilor”, plasată într-o zonă rareori frecventată până în acel moment de analiștii fenomenului artistic, și întemeiată pe cunoștințe de matematică în primul rând – un echipament teoretic încă insolit pentru majoritatea colegilor de breaslă. Totodată, ținând seama de conjunctura cultural-istorică în care cei doi s-au întâlnit, trebuie să ne imaginăm că ceea ce prețuia Ghyka la Valéry mai presus de competența lui științifico-matematică, era orizontul spiritual în care se înscria acest *libido scientiae* – idealul „omului complet”, marele vis european. Și, totodată, cum se știe, visul adolescentului Matila:

*[...] mon ambition était de devenir quelque chose comme l'homme parfait de la Renaissance, ou même comme un jeune Grec de l'époque de Platon qui, après s'être assimilé les leçons du maître, aurait obtenu une couronne de lauriers aux Jeux Olympiques.”*²

„Dar cine este, în fond, european?” Pentru a-i redefini identitatea, Valéry se

¹ „Mais qui donc est Européen?”, in: *Oeuvres I*, op. cit., pp. 1007-1013, aici p. 1007.

² *Couleurs du monde I. Escales de ma jeunesse*, p. 126.

întorcea la sursele spiritului specific lumii mediteraneene: Imperiul Roman, creștinismul și filozofia greacă antică. În viziunea sa, prioritatea revenea celei din urmă. De la omul grec a moștenit europeanul trăsăturile care-l disting cu maximă claritate. Omul devine centrul lumii și măsura tuturor lucrurilor, în el se realizează idealul ordinii, al echilibrului și perfecțiunii, el trăiește patosul lucid, disciplinat al Adevărului. Aici identifică Valéry temeiul științei – creația cea mai caracteristică și prețioasă a Europei, iar paradigma acestui câmp noetic rezervat construcției pure, separate de orice interes străin de logica sa immanentă, a fost geometria. Matematica nu este, așadar, o disciplină printre altele, ci modelul suprem, incoruptibil al științei concepute de omul grec.¹ Pentru a-și salva identitatea și chiar șansa de a evita abisul uitării absolute, europeanul trebuie să se reelenizeze, reasumând îndatoririle intelectuale ale „omului complet”, inclusiv, dacă nu chiar în mod preferențial, matematica! Această apologie dedusă din viziunea salvării civilizației europene prin întoarcerea la originea sa spirituală trebuie să fi răspuns perfect aspirației majore a esteticii lui Matila Ghyka.

Introducere în malentendu?

Presupunem, așadar, că reputația extraordinară, însoțită de aura misterului („eminență cenușie”), pe care Matila Ghyka a câștigat-o curând după debutul său în cercuri influente ale elitei intelectuale franceze, se datora și figurii lui Leonardo cu care era asociat – un idol al lui Valéry, revenit recent în actualitate odată cu noua ediție a studiului din 1894, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Dar, deși fascinat de descoperirile lui Ghyka, ce veneau în întâmpinarea propriei pretenții de pionier în câmpul esteticii, Valéry exprima în scrisoarea care avea să „introducă” *Le nombre d'or* și rezerve față de ceea ce am putea numi *hybrisul* spiritului matematic. *Ars sine scientia nihil*, dar *ars* numai *cum scientia*, de asemenea, *nihil*. Pericolul aplicării „oarbe și brutale” în proiectele estetice a unor principii formale preexistente, în dauna „abilitații și a inteligenței artistului”, i se pare lui Valéry extrem de grav în cazul literaturii, domeniu de neguvernare cu forța legilor generale.

Ghyka nu răspunde direct avertismentelor lui Valéry, ci le neutralizează tacit, lămurind chiar în preliminarile la „Numărul de Aur” sensul originar al ideii de *mathesis*:

[...] les méditations mathématiques de Platon ne sont pas des bizarreries

¹ Vezi „Mais qui donc est Européen?”, op. cit.

*de maniaque que l'on puisse rejeter de l'ensemble de ses doctrines, mais la moelle même, la fontaine vivante de toute sa conception du Cosmos, de l'Harmonie et de l'Amour.*¹

Este clar că Ghyka nu-și propune să elaboreze o estetică normativă, științifică, pe baze matematice – un ansamblu de „precepte generale” și „principii formale”, care s-ar preta unei „aplicări oarbe și brutale” în practica oricărui profesionist studios, fie el ocolit până și de cea mai slabă briză de inspirație. Matematica în care ne introduce Ghyka nu trebuie confundată cu disciplina modernă pe care ne-o însușim cu toții la școală și o uităm apoi în bună parte, cei mai mulți dintre noi, fără ca deficitul de *cunoștințe* să ne provoace daune existențiale notabile, să ne afecteze capacitatea de a trăi în *armonie* cu lumea și semenii noștri, o *viață* plină, împăcată, înțeleaptă. Dar chiar cuvintele cu care se deschide primul capitol al cărții ne indică sensul *științei* pe care-l avem de (re)descoperit. Le pronunță poetul însuși, Valéry, citat în motto cu splendida lui invocație:

Filles des nombres d'or, / Fortes des lois du ciel, / Sur nous tombe et s'endort / Un Dieu couleur de miel. (Cantique des colonnes)²

Aurul numerelor generatoare de forță, pace, dulce sațietate (în sufletul tânăr, feminin, virgin) indică proveniența lor celestă, esența lor divină. Dacă punem acum în corelație aceste cuvinte inaugurale cu cele care încheie, ca un epitaf, cartea, intenția majoră a autorului ni se va revela cu limpezime, departe de *malentendu*-ul scientist:

*J'ai regardé mon Dieu / Face à Face / Et ma Vie est sauvée ! // Car ce visage était celui de l'Amour.*³

Sunt cuvintele lui Iacob, rostite după încheștarea viril-atletică cu Îngerul – mesaj soteriologic în finalul unui demers teoretic inspirat de „Legea Numărului”, „ideea sevă”, „fântâna vie” care a alimentat timp de două mii de ani „aventura” spiritului european.

¹ „Avant-propos”, in: *Nombre*, pp. 11-15, aici p. 14 (subl. I.G.).

² *Nombre*, motto, p. 17.

³ Ibidem, p. 168.

Salvarea prin știință: arheologia matematicii europene

În măsura în care nu a ieșit complet din atenția posterității, proiectul esteticii matiliene este apreciat sub aspectul său modernist-inovator. Această valorificare nu ține seama de faptul că intenția originară a *pionierului* Ghyka era o înnoire a esteticii prin *întoarcerea* la sursele ei în filozofia clasică antică. El propunea o modernizare a esteticii prin mariajul ei cu știința modernă, matematica în speță, dar sensul demersului său nu era depășirea prin negare a tradiției, ci o redescoperire a acesteia, o *restitutio ad integrum*.

Premisa demersului este reconsiderarea noțiunii de *număr*. Ghyka ne invită să re-gândim această noțiune, să o înțelegem „à la grecque”. Accepția comună cu care lucrăm astăzi cei mai mulți dintre noi, în conformitate cu instrucția primită în școala elementară, nu corespunde decât semnificației empirice a noțiunii, adaptată la necesitățile vieții practice, adecvată operațiilor noastre cotidiene – tehnice, comerciale, administrative etc. Deasupra acestei aritmetici de uz general și pe înțelesul oricui, greul situa aritmetica filozofică, cu obiectul ei specific, „numărul științific”, care, la rândul lui, nu reprezenta decât un derivat al ideii de număr, o copie, altfel spus, a numărului pur, divin. La originea aritmeticii noastre se află, așadar, aritmologia greacă – o matematică transcendentală care ne indică și orizontul semantic în care putem înțelege axioma platonice fundamentală, transmisă de-a lungul a peste două mii de ani: „*Tout est arrangé d'après le Nombre*.”

Platon însuși se situa în descendența lui Pitagora, pentru care aritmologia (teoria numerelor) constituia o componentă a „Discursului Sacru” – *hieros logos*. Această tradiție „de aur”, spunea Ghyka, nu s-a păstrat decât fragmentar, dar ea poate fi reconstituită la modul ipotetic, pe calea unei arheologii a științei europene. Pentru a redescoperi fecunditatea filozofică și „seva” existențială a matematicii elene, Ghyka ne cere să învățăm a-l citi pe Platon în mod adecvat, așa cum au știut încă să-l citească Leonardo, Kepler, Descartes, înainte ca Luminile moderne, cu raționalismul lor intransigent, să fi generat condiții propice „clarificării” simplificatoare. Cu estetica lui nouă și veche totodată, Matila Ghyka încearcă să *salveze* polisemia originară a discursului clasic antic, amenințată de reducționismul scientist:

[...] chez Platon et ses disciples pythagorisans la même phrase peut se lire comme une proposition de géométrie, de musique, d'esthétique générale, de cosmogonie, ou de métaphysique ; ils passent sans efforts des nombres scientifiques aux nombres purs, de l'harmonie à l'intelligence pure et réci-

proquement, autour des 'invariants' qui jalonnent çà et là les routes de la connaissance.¹

„Rebusul” platonician: numerele și „simfonia” lumii

Textul platonician trebuie descifrat ca un „rebus” bazat pe principiul analogiei. Reținem doar câteva indicații privind acest mod de lectură, destul de simple pentru a ajuta oricui.

Un prim pas pe calea instruirii în criptica platoniciană constă în blocarea mecanismului nostru mental care asociază automat ideea de număr cu semnul lui grafic, cifra arabă, și cu operațiile curente ale gestiunii cotidianului nostru: număratul, măsuratul, calculele aritmetice elementare. Dincolo de semantica redusă a vieții noastre practice, numărul doi, de pildă, înseamnă altceva decât simplul $1 + 1$; el trimite la ideile de dublu, pereche, dualitate. Următorul pas conduce spre raporturile dintre numere. Seria 1, 2, 3, 4, de pildă, trebuie luată în considerație și sub aspectul combinațiilor dintre numerele ce o compun, dincolo de derivația simplă: $1 + 1 + 1 + 1$. Pitagora atribuia acestei serii numerice – *tetractys* – valoare mistic-cosmologică. Concepută ca număr pur, ca *arheu*, suma numerelor componente ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$), decada, reprezenta chiar paradigma formală supremă, preexistentă creației lumii – cheia „de aur” a ordinii universale. Dar și raportul $2 + 3$ poseda valențe esoterice – și nu numai în virtutea deducției lui din canonul Demiurgului-Arhitect. Pentada era și numărul simbolic al Afroditei: combinație a diadei (număr par, divizibil, feminin) cu triada (impar, indivizibil, masculin), pentada era simbolul uniunii fecundatoare, arhetipul generării, dar și modelul pur al iubirii creatoare – al hierogamiei dătătoare de echilibru, sănătate, frumusețe. Dar – alt pas – *tetractys* se vizualizează ca triunghi echilateral, configurat de zece puncte dispuse în ordine crescândă pe patru nivele orizontale. *Tetractys* conține și cheia armoniei muzicale. Raporturile sonore dintre cele patru numere – quarta, cvinta, octava – sunt la baza acordurilor muzicale esențiale. Teoria armoniei muzicale face parte la greci din teoria generală a armoniei cosmice. Pitagora a elaborat o matematică a armoniei, bazată pe raporturile *tetractys*-pentadă-decadă. El postula analogia acestei ordini cu cea cosmică, ba chiar unicitatea canonului formal realizat în creație. Dubla *tetractys* – suma primelor patru numere impare ($1 + 3 + 5 + 7 = 16$) cu cea a primelor patru pare ($2 + 4 + 6 + 8 = 20$), numărul 36, așadar, simboliza chiar Armonia Sferelor. Ne amintim plăcerea cu care Socrate îl asculta pe Timaios, încurajându-l

¹ Ibidem, p. 28.

să-și expună viziunea cosmologică, potrivit căreia Demiurgul ar fi „rânduit” lumea pe gustul lui. Din nevoia lui de Bine și Frumos a instituit ordinea în haos. El a dăruit omului un corp cu suflet și a înzestrat sufletul cu rațiune, așa cum Creația a primit viață bună și frumoasă, din grija autorului ei:

*Foarte bine, Timaios, trebuie să-ți dăm dreptate deplină. Preludiul tău se bucură, te asigurăm, de aprobarea noastră. Și acum continuă-ți cântecul și du-l la capăt.”*¹

Timaios cânta mitul cosmogonic, pentru că, gândind opera Demiurgului, el percepea *armonia* Creației și-și *acorda* vocea cu *simfonia* firii înseși.

Arborele Cunoașterii și al Vieții: Anamneza pacientului european

Am insistat asupra sensului profund al esteticii „Numărului de aur” – salvarea spiritului european prin întoarcerea la sursele lui în filozofia greacă antică –, solicitați de destinul insolit al acestei opere, drum de glorie și neînțelegere totodată. Treizeci de ani mai târziu, după o a doua conflagrație mondială, care infirmase axioma deja sinistră a lui Nietzsche – *die ewige Wiederkehr des Gleichen* –, demonstrând că Răul se întoarce mereu și mereu, dar nu la fel, mereu același, ci tot mai rău, din ce în ce mai rău, Cioran avea să atesteze fără menajamente inaptitudinea omului (ca *sapiens*) pentru viață, consecința păcatului originar: opțiunea pentru Arborele Cunoașterii.² Climatul spiritual al primului postbelic, și el apocaliptic, ne apare în acest context mai clement. Matila Ghyka mai credea într-o posibilă întoarcere la pacea fecundă a începutului, promisă de Arborele Cunoașterii și al Vieții. Thanatosul nu constituia pentru Ghyka o deficiență constitutivă a europeanului, ci doar o boală a memoriei lui. Matematica oferea traseul unei anamneze salutare, pentru că logosul ei originar readucea în sufletul furat de idoli falși ordinea „Sufletului Lumii” antice – măsura, proporțiile, simetria, ritmul, armonia. În acest apolinism estetic se împlinște telosul științei antice a vieții. Și Ghyka citează din *Banchetul* lui Platon:

„En passant d'un seul beau corps à deux, de deux à tous les autres ; en allant des beaux corps aux belles activités, aux belles sciences, jusqu'à ce que de ces sciences on arrive à cette science qui n'est autre que la science

¹ Platon, *Timaios*, în: *Sämtliche Werke VI*, Rowohlt [s. a.], pp. 141-213, aici p. 155 (trad. și subl. I.G.)

² Vezi E. M. Cioran, *L'arbre de vie*, în: *La Chute dans le temps*, Gallimard 1964, pp. 9-32.

du beau, et que l'on parvienne à connaître enfin la beauté telle qu'elle est en soi... O mon Socrate, poursuivit l'étrangère de Matinée, si la vie vaut pour l'homme la peine d'être vécue, c'est du moment qu'il contemple cette beauté absolue."¹

Dar *Numărul de aur* se încheie cu mărturia lui Iacob: „*J'ai regardé mon Dieu / Face à Face / Et ma Vie est sauvée ! // Car ce visage était celui de l'Amour.*” În versiunea românească a Vechiului Testament citim: „*Am văzut pe Dumnezeu în față și mântuit a fost sufletul meu.*” Atât. Și, să nu uităm, viziunea nu este răsplata „contemplației”, ci a împotrivirii neînduplecate, și Dumnezeu nu este „frumos”, ci un agresor nocturn, de nerecunoscut, „Cineva”, „Acela”:

*Și a întrebat și Iacov, zicând: „Spune-mi și Tu numele Tău!’ Iar Acela a zis: „Pentru ce întrebi de numele Meu? El e minunat. ’Și l-a binecuvântat acolo.”*²

Că *fața* lui Dumnezeu ar fi cea a Iubirii nu ne spune versiunea românească a episodului, în schimb constatăm că Ghyka omite momentul anterior – refuzul adiacent revelației: *numele* „Aceluia” rămâne nespus. Deși în ultimele capitole ale *Numărului de aur* Ghyka abordează și tema limbajului (sub aspectul structurilor ritmice, în primul rând, dar și al semanticii metaforico-analogice), concluzia lucrării ne întoarce totuși – prin „fața lui Dumnezeu” – în orizontul vizibilului, și proclamă „salvarea” prin „Iubirea” manifestată în ordinea cosmică. Dar, potrivit Scripturii, Dumnezeu atacă fără motiv, prin surprindere, fără milă, în puterea nopții, ca un bandit, și fața lui nu se ghicește decât în zori, în clipa neprevăzută, câștigată cu greu și plătită scump de Iacob (coapsa frântă – infirmitatea distinctivă a neamului său). Numele *Aceluia* rămâne însă ascuns – un nume „minunat”, dar interzis muritorilor. Să se ascundă tocmai în această tăcere-promisiune nocturnă – neluată în seamă de Ghyka – puterea magică a cuvântului poetic, geniul analogico-metaforic al limbajului viu, în căutarea unui *Nume* pentru „Fața” Aceluia care binecuvântează și mântuiește,

¹ *Nombre*, p. 168.

² Vezi „Facerea”, în *Vechiul Testament*, cap. 32, în: *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiunea Ortodoxă, București 2008, p. 46. Nici în versiunea românească a VT, și nici în cea germană nu am găsit un echivalent al determinantului „visage de l'amour”, iar în locul „mântuirii”, resp. al „salvării”, versiunea germană spune „am scăpat cu viață”. („Ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen und bin doch mit dem Leben davongekommen.” *Genesis* 32, în: *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Verlag Katholisches Bibelwerk, ed. a noua, Stuttgart 2011, p. 46.

pentru o Atotputernicie luminoasă, o Iubire totală, fără împotriviri și taine? Să provoace și stăpânească Poezia – ca o „sevă”, ca o „fântână vie” – creșterea Arborelui mitic, al Cunoașterii și al Vieții? La adăpostul statutului de diletant pe care-l afișează în *Sortilèges du Verbe*, Ghyka preferă argumentației grave jocul erudit, înlocuiește problema semantică a dinamicii și obscurității limbajului poetic cu o întrebare de tip rebus: care este numele latin al frumuseții? Răspuns: FORMA!¹ Un alt Ghyka? Același Ghyka? Etimologia invocată aici nu soluționează chestiunile teoretice suscitade de eseul dedicat literaturii. Ea rămâne un alibi și, ca atare, o dublă provocare: ne invită să examinăm cu atenție relevanța poeziei schițate de esteticianul-matematician-filozof, fără a uita propria lui practică literară. Numărul și Verbul, *ars cum scientia*, cunoaștere și viață: acum cincizeci de ani s-a stins în singurătate și sărăcie un mare european. Astăzi, dacă privim în jurul nostru și măsurăm cuvintele pe care ni le-a lăsat Prințul moștenire, ne întrebăm când a murit Europa lui? Când s-a rupt chiar pentru el lanțul de aur, lăsând în urmă doar un vis? Vis desuet sau de revisat înainte de a-l îngropa definitiv în uitare?

¹ Vezi *Sortilèges*, p. 226.

UN KABBALIST UITAT

A tunci când, tot mai rar, istoria filosofiei românești amintește de Isac Brucăr (1888-1960), primul exeget al filosofiei lui Titu Maiorescu, o ciudată amnezie acoperă preocupările acestuia din domeniul kabbalei, materie pe care filosoful a definit-o, reluând o sintagmă consacrată de Adolph Franck, „o filosofie a religiei evreiești”¹. Apelul lui Brucăr la *Zohar* și la *Sefer Iezirah*, tratatele fundamentale ale acestei filosofii, începe cu prima lui carte, *Încercări și studii* (Cercul Libertatea, București, 1919), în care paginile despre kabbală formează o veritabilă carte în carte, cu detalii despre cele două tratate și o traducere personală din *Zohar*. Este prima traducere românească din *Zohar*, Brucăr folosind aici o versiune germană, mai exact, un excerpt zoharic mai puțin știut al filosofului Hugo Bergmann pentru almanahul Asociației Studenților Evrei din Praga, „*Vom Judentum: ein Sammelbuch*” (Leipzig, 1913, p. 274-281). Dincolo însă de efortul de documentare și de clarificare, *Încercări și studii* arată un interes pur filosofic în tratarea acestei materii oculte. Cât despre traducerea Zoharului, aceasta va fi citată de Brucăr până târziu, în, de exemplu, *Filosofia lui Spinoza* (1930)², care este prima încercare românească de readucere a lui Spinoza în cultura iudaică și o dovadă că preocuparea filosofului român pentru kabbală a rămas o dimensiune constantă a universului său filosofic. Căci, trebuie subliniat, I. Brucăr nu a fost un kabbalist în sensul operativ al cuvântului, ceea ce l-a interesat pe el din acest vast domeniu nu a fost aplicația practică, ci filosofia acestei filosofii oculte, felul în care se poate lărgi orizontului lui *intellegere* cu ajutorul unui instrument hermeneutic dotat cu autenticitate și consacrat de dimensiunea transcendentă a misticii iudaice.

Cu instrumentul hermeneutic al kabbalei, Isac Brucăr a sondat filosofia lui Spinoza, demonstrând că „E aici panteism, e Kabbala”³. Aproximarea lui de universul spinozist prin intermediul kabbalei începe în anul 1925, când Bru-

¹ cf. I. Brucăr, *Filosofia lui Spinoza*, în „Revista de Filosofie”, vol. XII, București, 1930, p. XXXV; autorul citându-l aici explicit pe Ad. Franck, *La kabbale ou la philosophie religieuse des Hébreux*, Paris, 1843.

² *idem*, p. XXXVI, n. 1.

³ *idem*, p. XXXV.

căr publică un foarte scurt studiu în revista „Puntea de fildeș”, a „scriitorilor evrei-români”, intitulat *Dumnezeu în filosofia spinozistă*, în care ține să arate „că panteismul este o idee culeasă de Spinoza din filosofia kabalistă, dela sfârșitul evului mediu”¹. Ideea nu era nouă printre filosofi, despre „Spinoza, care era versat în Cabala autorilor națiunii sale”², vorbise deja Leibniz, la 1708. Cu doi ani mai înainte, Johann Georg Wachter, demonstrase în cap. 4 din al său *Elucidarius cabalisticus* (1706) că rădăcinile conceptului spinozist *deus sive natura* trebuie căutate în interiorul misticii iudaice, arătând lămurit că toate dovezile panteismului său – ca de exemplu, „ordinul și cuvântul lui Dumnezeu nu sunt decât acțiunea și ordinea naturii” (Spinoza, *Tract. theol.-polit.*, VI) – nu sunt decât expresia cea mai exactă a panteismului kabbalei. Ce aduce însă nou Brucăr în toată această discuție, neîncheiată nici până astăzi, despre rădăcinile oculte ale panteismului lui Spinoza, este localizarea rădăcinilor panteismului lui Spinoza în paragrafele liminare ale *Zohar*-ului. Altfel spus, cu cuvintele lui Brucăr: „Prin aceasta el [Spinoza] n’a afirmat decât o idee din cartea *Zohar*ului – lămuritoare a antinomiei dintre subiect și obiect: *cine* și *ce*. *Cine* [ebr., *mi* – *n.n.*] este începutul începuturilor, este și nu este, și e adânc ascuns în numele lui. Însă, deoarece Dumnezeu a voit să se destăinuiească și să fie chemat pe numele său, s’a dezvelit de haina prețioasă și strălucitoare a lumii și a creat *aceasta* [ebr., *eleh*] sau *ce* [ebr., *ma*]. Astfel s’a unit *aceasta* cu *cine*, adică *mi* cu *eleh* și au format numele lui Dumnezeu *Elohim*. Creatorul și creatul, sunt una”³.

Brucăr sintetizează aici un pasaj controversat din *Zohar* (1b), primul fragment tradus de el în *Încercări și studii* (1919, p. 271-273), sub un titlu (*Despre obiect și subiect*) împrumutat de la H. Bergman (*Subjekt und Objekt der Welt*). Este vorba de dialogul dintre Rabbi Șimon Bar Iohai, miticul autor al *Zohar*-ului, și fiul său Eleazar, elevul kabbalei, care are ca subiect numele Elohim, considerat de kabbaliști „misterul misterelor”. Glosemul *elohim* nu este decât, se spune în *Zohar*, o sintagmă compusă dintr-o veșnică întrebare și un esențial răspuns: *elehi-mi*, citit invers *mi eleh*? ‘cine [a făcut] aceste [lucruri]?’ , cu trimitere la întrebarea din *Isaia*, 40, 26: „Cine a creat aceste lucruri? (*mi bara eleh*?)”. În accepțiunea lui Brucăr, *mi* și *ma* sunt atributele aceleiași divinității, spiritul și materia, a căror egalitate în divinitate surprinde toată teoria divinei imanențe condensată în adagiul spinozist *deus sive natura*.

¹ I. Brucăr, *Dumnezeu în filosofia spinoziană*, în „Puntea de fildeș”, nr. 1, București, 1925, p. 13.

² G. W. Leibniz, *Essais de théodicée*..., §372, în ed. Amsterdam, 1747, vol. II, p. 251.

³ I. Brucăr, *Dumnezeu în filosofia spinoziană*, loc. cit., p. 13.

Filosoful adâncește acest „amănunt, care e un întreg mister”¹, mergând mai departe de „lămuririle filosofiei cabaliste”, și întrebându-se împreună cu Spinoza dacă nu cumva „Dumnezeu are mai multe atribute decât acele pe cari mintea umană i le-a găsit”? O întrebare care îl conduce pe filosof pe tărâmul iraționalului, pe drumul deschis de un alt concept spinozist împrumutat din misterele kabbalei: *amor Dei intellectualis*. Sintagmă pe care Brucăr o semnalează ca „esența ultimă a *Eticei* lui Spinoza”. De remarcat că în toată *Etica*, mintea are conotații de finitudine, de aceea nu *mens*, ci *amor* este chemat de Spinoza să definească relația cu înțelepciunea divină, cu *intellectus Dei*. De aici și concluzia lui Brucăr, că misterul lui Dumnezeu nu poate fi nicicând epuizat de mintea umană, cel mult obscurizat sau personalizat prin revelație. De un destin de *inepuizare* se bucură și kabbala, materie pe care Brucăr o caracterizează cu atributele „mister”, „filosofie confuză”, „obscuritate”, amintindu-ne astfel de Pico della Mirandola, cel din *Conclusiones*, care spunea că filosofia ocultă (aici, *magia*) nu este decât un instrument de adâncire a misterului.

Și așa cum filosoful Wachter l-a avut la Amsterdam pe Moses Germanus pentru clarificări și ipoteze pe marginea panteismului kabbalei, Brucăr l-a avut ca îndrumător în mistică iudaică pe „d. Dr. M. A. Halevy, rabin din București”². Cei doi, atât filosoful Isac Brucăr, cât și teologul Meyer Abraham Halevy, au fost membri fondatori ai Institutului de Cultură de pe lângă Templul Coral din București, un cerc de studii iudaice care l-a avut pe Rabinul Moses Gaster membru de onoare și pe Marele Rabin Isaac Niemirower primul președinte. Dacă Moses Gaster a dat *The Origin of the Kabbalah* (1894), Niemirower a dat un *Omagiu lui Spinoza din partea unui nespinozist* (1933), semn că readucerea lui Spinoza în cultura iudaică a rămas un proces deschis.

Într-o vreme când epistemologia lui Popper făcea apologia „științei eroice” și promitea umanității „creșterea cunoașterii”, o mână de erudiți de pe malurile Dâmboviței propuneau nu *creșterea*, ci *adâncirea* cunoașterii prin întoarcerea la o tradiție uitată, ocultă, pe care omul modern o desconsideră ca pe creanga uscată a pomului cunoașterii. O creangă care însă a hrănit umanitatea cu misterul refuzat de *tekhnē*, de gândirea pusă în slujba facerii, nu a creației, a posedării, nu a participării. „De acest mister – spune Brucăr, reluându-l aici pe Șestov, cel din *Descartes et Spinoza* – Spinoza și-a dat seama. El știa că cunoștința acestui mister e obscură, ascunsă, abia vizibilă – și nu întotdeauna – lui Spinoza însuși și celorlalți, dar care poate fi simțit în

¹ *idem*, p. 14.

² cf. I. Brucăr, *Filosofia lui Spinoza*, loc. cit., p. XXXVI, n. 2.

cuprinsul întregii sale filosofii. Nu în acele judecăți clare și distincte pe cari istoria le-a primit dela el și pe cari el însuși le-a primit dela spiritul timpului [cu referire aici la cartezianism – *n.n.*], ci în acele sunete stranii, misterioase, insesizabile și scăpând calcului, și pe cari în limbagiul nostru nici nu poți să le numești ‘glasul celor cari strigă în deșert’, dar al căror nume ar fi: sunetele cari nu raționează”³.

Ca o concluzie, concluzie pe care o punem la îndemâna tot mai puținilor săi exegeți, componenta principală a întregii filosofii a lui I. Brucăr rămâne, în opinia noastră, hermeneutica filosofică. Ea împacă neliniștea spinozistă din fața misterului ontologic cu abilitatea kabbalistului de a locui lumea dincolo de zidul imanenței, printre îngeri și demoni.

³ I. Brucăr, *Dumnezeu în filosofia spinoziană*, loc. cit., p. 14.

SEBASTIAN REICHMANN

ASPECTE ALE RENĂȘTERII POEZIEI LUI
GELLU NAUM: DE LA MODELUL «MITO-ERMETIC»
LA «CONCRETISMUL MITIC» (II)

Contradictorie față de ceea ce am putea numi vizionarismul pictural al lui Victor Brauner, a cărui interferență cu vizionarismul oniric al lui Gellu Naum este evidentă în corespondența din anii 1945-1947 dintre cei doi prieteni, este poziția lui André Breton din aceeași perioadă, exprimată în « *Silence d'or* » (« Tăcerea de aur »), un text din 1944. « *Je me suis élevé déjà contre la qualification de « visionnaire » appliquée si légèrement au poète. Les grands poètes ont été des « auditifs », et non des visionnaires. Chez eux la vision, « l'illumination » est, en tout cas, non pas la cause, mais l'effet.* » (« Am mai protestat împotriva calificativului de « vizionar », aplicat cu atâta ușurință poetului. Poeții mari au fost « auditivi », nu vizionari. La ei viziunea, « iluminarea » este, în orice caz, nu cauza, ci efectul. »)

De asemenea, în același text din 1944, Breton pledează pentru o reînnoire a raporturilor dintre muzică și poezie, reînnoire văzută ca voință « ...de a unifica, sau de a re-unifica audiția (*l'audition*), în aceeași măsură în care e necesară voința « ...de a unifica, sau de a re-unifica viziunea (*la vision*) ». În poezia lui Gellu Naum, cum am menționat în articolul precedent, această alianță reînnoită între muzică și poezie va deveni manifestă începând cu poemele scrise în anii 60, poeme ce vor forma nucleul dur al volumului *Athanor*. Iată în ce termeni preconizează André Breton depășirea a ceea ce el numește „antagonismul între poezie și muzică”: „*Mais surtout je suis persuadé que l'antagonisme entre la poésie et la musique (apparemment beaucoup plus sensible aux poètes qu'aux musiciens), (...) ne doit pas être stérilement déploré mais doit, au contraire, être interprété comme indice de refonte nécessaire entre certains principes des deux arts.*” („Dar mai ales sunt convins că antagonismul între poezie și muzică (în aparență mult mai sensibil pentru poeți decât pentru muzicieni), (...) nu trebuie deplorat într-un mod steril ci trebuie,

dimpotrivă, să fie interpretat ca un *indicator al refacerii necesare* între anumite principii ale celor două arte.”).

E important de precizat aici că această „refacere necesară” decurge, pentru Breton, din esența însăși a demersului suprarrealist. „*Je ne fais que retrouver en ceci un de mes thèmes favoris suivant lequel il ne faut manquer aucune occasion de „prendre par les cornes” toutes les antinomies que nous présente la pensée moderne, de manière à s’en défendre d’abord puis à les dompter et les surmonter.*” („Nu fac astfel altceva decât să regăsesc una dintre temele mele favorite, aceea de a nu rata nici o ocazie de „a lua de coarne” toate antinomiile pe care ni le propune gândirea modernă, în asemenea fel încât, mai întâi să ne apărăm de ele, după aceea să le domesticim și să le dominăm.”

Reamintindu-ne că textul lui Breton fusese scris în 1944 (publicat în același an în engleză în *Modern Music*, apare doar în 1950 în antologia de poezie editată de Jean-Louis Bédouin la editura Seghers), ne putem simți îndreptățiți să ne întrebăm de ce ideea schimbării alianțelor poeziei, de la artele plastice la muzică, nu apare în gândirea „teoretică” a lui Gellu Naum decât cu aproape două decenii mai târziu (în textul citit la Festivalul Internațional de Poezie de la Struga în 1966). Un răspuns, „à titre d’hypothèse” ar putea fi procesul de abandonare treptată a „automatismului” de către Gellu Naum, în decursul celor două decenii care despart apariția volumului *Culoarul Somnului*, ultima sa carte publicată în libertate „provizorie” (1946) și perioada scrierii celor mai multe poeme din viitorul *Athanor* (1968). Mai precis, pe măsură ce influența preponderentă a vizionarismului pictural al lui Victor Brauner (*pe tărâmul unui fel de automatism care se revelează a fi mito-ermetic în esența sa* », cum îi scria acesta lui Gellu Naum în scrisoarea din 17/2/1946) se estompează (din motive istorice evidente), se îndepărtează și practica automatismului ca „primum movens” al poemului naumian.

„Concretismul mitic” pe care poetul îl considera ca fiind limita superioară a „concretismului” comun poeților contemporani (Struga, 1966), și de la care se reclama, trebuie înțeles însă într-un mod paradoxal, în sensul că, simultan cu abandonarea automatismului scriiturii asistăm în poezia lui Gellu Naum la căutarea *effrénée* și conservarea sâmburelui „mito-ermetic” al automatismului practicat de Victor Brauner.

Și acum câteva cuvinte despre ceea ce înțelege poetul prin reînnoirea necesară a alianței poeziei cu muzica. „*Problema limbajului care se oferă astăzi ca materie brută poeților e similară cu aceea a muzicii care lucrează cu sunete brute, a muzicii universului, în primul rând spațial.*” (sublinierea mea). Încă o dată, e tulburătoare apropierea care se poate face între această

frază scrisă de Gellu Naum și ceea ce scrisese André Breton cu două decenii înainte, în *Tăcerea de aur* : „Muzicienilor mi-ar place să le atrag atenția că în pofida unei mari incapacități aparente de înțelegere, poeții au mers în întâmpinarea lor pe singurul drum care se dovedește mare și sigur pentru timpurile în care trăim : acela al întoarcerii la principii.”. Și o altă frază care o precizează pe cea precedentă : „La *“parole intérieure”*, que le surréalisme poétique s’est plu électivement à manifester et dont, bon gré mal gré, il a réussi à faire un moyen d’échange sensible entre certains hommes, est absolument inséparable de la « musique intérieure » qui la porte et la conditionne très vraisemblablement.”

În legătură cu alianța reînnoita dintre muzică și poezie aş evoca și prietenia dintre Gellu Naum și compozitorul Ștefan Niculescu. Nu este poate o simplă coincidență faptul că cercetările lui Ștefan Niculescu erau concentrate la începutul anilor 60 în domeniul structurilor spațiale (precum „modalul”), sau *hors temps* (Xenakis), în muzică. Și iată cum povestea Ștefan Niculescu întâlnirea cu Gellu Naum într-un dialog cu Iosif Sava („*Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX* – Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București 1991) : „Nu numai că am scris două lucrări pe versurile lui Gellu Naum (*Cantata II* și *Opera „Cartea cu Apolodor”*), dar am avut șansa de a-l cunoaște personal încă de pe când aveam 19-20 de ani. Prin 1946 sau 1947, văzusem o expoziție suprarrealistă intitulată *L’INFRA-NOIR*, care mi-a lăsat o puternică impresie. Câteva luni mai târziu, o cunoștință comună m-a prezentat lui Gellu Naum. Tocmai îmi cumpărasem cartea sa *Castelul orbilor*, prima care îmi căzuse în mână. Poetul mi s-a părut la fel de fascinant ca și opera sa. Am început să-l vizitez tot mai des. Il ascultam cu încordată atenție, fără să scot aproape nici un cuvânt. Parcă era *Nicolas Flamel*, inițiatul de la care aş fi putut afla secretul pietrei filosofale. Câteodată îmi întorcea vizita și mă puneă să-i cânt din compozițiile mele sau să improvizez la pian. Cunoscându-l îndeaproape, am avut un acces nemijlocit, și nu doar livresc, la cea mai radicală aventură artistică a veacului : suprarrealismul. Gellu Naum, se știe astăzi, este unul dintre cei mai autentici poeți suprarrealiști de la noi și de pretutindeni. Dacă nu piatra filosofală, de la el am aflat cel puțin ce este arta cu adevărat modernă și cum trebuie să facă una omul și opera sa. Dar poate că tocmai aici se găsește secretul alchimiei. ».

MIHAELA-ADELINA CHISĂR-VIZIRU

GEORGE BĂLĂIȚĂ: RESURECȚIA RECEPTĂRII

Opera lui George Bălăiță stă sub semnul fast al diversității, oferind o panoramă narativă cu inflexiuni insolite care culminează cu romanul *Lumea în două zile* (1975). Valorizat de criticii literari încă de la apariție, volumul din 1975 a devenit un *punct terminusal* operei, un apogeu al creației în funcție de care întreaga scriitură a lui Bălăiță a fost receptată. Pentru a elimina, de la bun început, orice suspiciuni sau neînțelegeri, apreciem că, incontestabil, *Lumea...* rămâne una dintre operele de referință ale literaturii române, o dovadă a talentului scriitoricesc al lui George Bălăiță. Cu o influență covârșitoare asupra imaginii scriitorului, acest volum i-a determinat ascensiunea în viața literară, dar a produs, în interiorul operei, o segregare, astfel că armătura *Lumii...* poate – prin plasarea într-o inechitabilă comparație – diminua sau chiar anula, valoarea unui alt text scris de George Bălăiță. În afara oricărei subliminale intenții polemice, în acest sens, concludentă este aserțiunea lui Nicolae Manolescu conform căreia „după aproape zece ani de la exercițiile de digitație literară din *Conversând despre Ionescu* (1966), (alte volume, unul de literatură pentru copii, nu prezintă decât un interes bibliografic), George Bălăiță publică un extraordinar roman, substanțial, modern, ironic și totodată plin de poezie, de un realism minuțios, abundent, întors în marea viziune fantastică, *Lumea în două zile* (1975)”¹. Afirmția lui Manolescu apare într-un articol din 1975, publicat în *România literară* și este reluată în *Istoria...* din 2008, indicând persistența unei convingeri căreia i se impune, totuși, nuanțări.

Dacă în optica restrictivă a lui Nicolae Manolescu, ghidată de conformația inedită a romanului din 1975, celelalte volume, scrise înaintea acestuia, nu interesează decât sub aspect *bibliografic*, indicându-le caracterul bruionar prin utilizarea sintagmei *exerciții de digitație literară*, propunem un punct de

¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, [Pitești], [2008], p. 1149.

vedere derivat dintr-o cercetare de tip monografic, demers cu tendințe exhaustive, concretizat în prezentarea cât mai coerentă a imaginii pe care opera lui George Bălăiță o are în ansamblul literaturii române. În logica unei asemenea abordări, avem în vedere analiza fiecărui volum semnat de George Bălăiță, evidențiindu-i particularitățile și dovedind că este o parte integrantă a unui laborator de creație cu vocația pluriperspectivei. O astfel de structură, preponderent descriptivă, dar dublată de o lucidă viziune critică, nu implică o supraevaluare a textelor, ci urmează scopul stabilit, demonstrând că profilul de romancier al scriitorului George Bălăiță este completat de un prealabil – așa-zis – *exercițiu* al prozei scurte, care relevă preferința pentru registre narrative cu accente diverse - ludice, ironice, confesive – subordonate ficționalului. Fără a avea pretenția de a gândi *romane grandioase* de la primele pagini scrise, George Bălăiță se dovedește întâi de toate *un ingenios ucenic al prozei scurte*, pe care o practică cu preocuparea unui profesionist, atent la detaliile textuale. Debutază cu acest tip de proză – volumul *Călătoria* (1964) – și continuă, publicând cel de-al doilea volum – *Conversând despre Ionescu* (1966) - exercsând *arta prozei* în texte reduse ca dimensiune, dar care se rețin prin substanța epicului concentrat pe fapte aparent banale, cu infiltrații de natură psihologică și cu subtile observații vădind capacitatea scriitorului de a surprinde *amănuntul*.

O abordare completă care privește literatura lui George Bălăiță nu poate omite primul volum oferit tiparului, în 1964, intitulat *Călătoria* și cuprinzând nouă texte: *Culesul dintâi*; *Călătoria*; *Pragul*; *Într-o vară, gândurile*; *În așteptare*; *Zăpezile rămân curate*; *Tatăl, băiatul și o zână de lut*; *Ploaia*; *Un om și lucrurile sale*. *Prefața* elogioasă a volumului, semnată de Eugen Barbu, reprezintă o primă direcție de comprehensiune a unei proze plasată între reviviscență și clișeu, în contextul istoric al regimului comunist limitativ. Intuind potențialul scriitorului, observațiile lui Barbu fac să transpară conturul unui tip de proză în care lirismul este voalat în aparenta banalitate a *faptului mărunț*. Mai precis, este subliniat faptul că „proza lui George Bălăiță ascunde un poet nedeclarat, un îndrăgostit de faptul mărunț, dar plin de lirism, un aspru pictor al naturii, dezvăluit rar, pregnant, în pasteluri sobre, delicate paradoxal, dar sugerând un peisaj dur, care presimte și acompaniază conflictele etice cele mai ascutite”¹. Evident că înțelegem aprecierile lui Eugen Barbu în contextul menționat, dar nu putem neglija nici mențiunile care sondează magma epică a volumului, esențială rămânând observația conform căreia „ocolind

¹ Eugen Barbu, *Prefață*, în vol. *Călătoria*, de George Bălăiță, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 7-8.

proza seacă, George Bălăiță merge către o privire complexă a universului țărănesc din zilele noastre (din care nu lipsesc, desigur, mici bizarerii) sau către studiul minuțios al universului infantil, domeniu în care căderea într-o «copilărie substanțială» este absolut obligatorie pentru a nu rămâne la infantilismul epic¹. O remarcă structurală, așadar, dar care, analizată atent, include, prin plasarea lumii epice *în zilele noastre, recte* perioada regimul comunist, o trimitere subtilă la ceea ce numim *poncifeale epocii*.

Chiar dacă are inerente limitări ale începutului, volumul este o componentă, liminară, a literaturii lui Bălăiță. De altfel, autorul își asumă cu franchețe toate sincopile și oscilațiile, mărturisind că „oricum, toate erorile și confuziile din primele povestiri îmi aparțin în exclusivitate! Nu aveam un program estetic «personal», mișcarea literară a timpului, ea însăși nu avea unul clar. Ceea ce se teoretiza era în general fals. «Moralmente» eram un om al timpului meu. Am vrut să fiu mereu un om al timpului, să epuizez toate experiențele cu puțință. Am înțeles destul de târziu că, dacă literatura nu ia naștere organic (și cu specificul ei care omologhează realitatea, dar e *altceva*), din experiența trăită total, asimilată, și nu înghițită în silă, șansele ei scad considerabil... «Esteticește» nu prea știam ce vreau. Dar aveam instincte bune². Nu este o încercare de a se discupla, ci o manieră de a începe *călătoria* în literatură pe un drum neanunțat de preocupările anterioare și pentru care cel mai bun ghid este talentul său, dar și lectura. *Plăcerea cititului* devine, așadar, *plăcerea scrisului*, George Bălăiță înțelegând, peste ani, că tot ce rămâne din primele povestiri publicate este „[...] ideea că un tânăr talentat și sărac nu s-a temut să ia taurul de coarne. Chiar dacă a făcut-o ca somnambulul care habar nu are că merge pe creasta acoperișului³”.

Resurecție receptării pe care o propunem în legătură cu acest volum înseamnă o revenire asupra textelor în afara opiniilor critice, fie ele juste sau mai puțin juste, fie obiective sau contextuale, deoarece singurele analize viabile pentru specificul operei lui Bălăiță sunt cele textuale concrete, nu cele care inventariază exegeze (evident, poate fi întreprins un atare demers, dar miza lui este alta!). În acest scop, vom supune analizei – în limitele prezentei abordări - câteva dintre textele incluse în volum, cu mențiunea că am optat pentru acele narațiuni mai puțin exploatate de exegeză. Astfel, *Culesul*

¹ *Ibidem*, p. 7.

² George Bălăiță, *Cubul este gândit. Sfera e ivită din neant*, interviu consemnat de Tania Radu, inclus în vol. *Opere III*, vol. *Marocco (II)*, Cronologie de Marilena Donea, Editura Polirom, [Iași], 2011, p. 322-323.

³ *Idem*, *Între omul care vorbește și omul care scrie este un gol de netrecut*, interviu consemnat de C. Stănescu, inclus în op. cit., p. 341.

dintâi, textul care deschide volumul, prezintă imaginea de ansamblu a unei comunități sătești, surprinse în momentul în care se împart roadele câmpului pe care toți îl munciseră (transparentă fiind referința la procesul comunist al colectivizării). Incipitul abrupt, intruziunea bruscă în lumea rurală atentă la mișcările socotitorului Torică - devenit un centru al ei și care „adâncit în lucru, socotea, calcula cu tot ce avea la îndemână: frunte, sprâncene, buze, ochi, degete”¹ - dezvăluie *bizareriile* satului în plină metamorfoză. Chiar dacă tematica textului impune actanții, fiind prezentată o galerie de personaje puternic ancorate social, având schițe de portret fizic și moral din care detaliile tâșnesc în fluxul narațiunii alcătuind veritabile insule descriptive, Bălăiță reușește să eludeze un atare tipar, prin Florea Inu. Cu tendință meditativă, personajul pare a fi construit numai din gândurile sale de care se lasă absorbit și printre care „ușor, strecurat subțire, se ivi, nechemat, un gând vechi: încercase și altă dată s-o acopere, și nu izbutise. Ajuns acolo, îi era greu s-o facă. Și se petrecu astfel, ca și atunci, ca de fiecare dată, *abia acum* văzu asta: îi veni în minte, întreagă, povestea fântânii, în care erau amestecate neamurile și pământul. Cu un fel de ușurare pe care el și-o dorea de mult, și crezu că a găsit-o acum, își spuse repede: «Am să curăț numaidecât fântâna, o adâncesc, o scot eu din morți!»”² Cu o complexitate recunoscută, simbolistica fântânii angrenează în înțelegerea textului semnificații profunde și ambivalente, întrucât planul lui Florea Inu de *a reînvia* izvorul se va transforma într-o suprimare a acestuia. Fântâna va fi acoperită de pământ negru ca și cum nici n-ar fi avut cândva apă, închizând în sine *povești* și *neamuri*, adică *un timp* cu toate ale sale. Fără a fi o pasișă, scena fântânii este similară cu cea a salcâmului din *Moromeții* lui Preda, reiterând imaginea unui capitol existențial încheiat sub privirea omului care „[...]se miră ca de un cal cu coarne, fără noimă”³. Dincolo de reprezentările șablonarde ale epocii, esențială rămâne dimensiunea structurală a textului în care narațiunea glisează, acaparând mai multe planuri narative, surprinzând simultan cadrul exterior – câmpul și masa amorfă de țărani nerăbdători să își primească roadele muncii, femeile curioase și copiii jucăuși - și *interiorul* personajelor, dezvăluind naturi fruste, dar nu mai puțin vibrante.

Titlul volumului – *Călătoria* – este și al unuia dintre texte, o narațiune marcată de Nona, copila devenită reprezentanta universului infantil, care a generat una dintre dimensiunile prozei lui George Bălăiță - dimensiunea lu-

¹ *Idem*, *Culesul dintâi*, în vol. *Călătoria*, ed. cit., p. 9.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 31.

dică - (care excedează catalogarea fermă făcută de exegeză: *literatură pentru copii*). Copiii și umbrele lor alcătuiesc imaginea inaugurală a textului, un *joc* care oferă cadre duplicitare urmărite cu inocență de faptele curioase și nerăbdătoare: „Jocul era ciudat: era vorba de umbrele pe care le aruncau faptele scurte ale copiilor, de o batistă și un cântec legănat și de fuga oarbă a copiilor vii în jurul umbrelor, de fapt despre asta era vorba, fiindcă batista și cântecul nu însemnau mare lucru. Soarele îi ajuta: înainte de căderea lui trebuia ca nimeni altul umbrele pentru acest joc”¹. Curiozitatea Nonei este cea care va determina *călătoria*, una neobișnuită, către *undeva*. Dacă benzinarul Lică Macea, cu mâini murdare de ulei și mirosind a benzină, nu înțelege dorința fetei, Dospinescu, șoferul unui camion, îi va arăta, până târziu, împrejurimile, motivând, cu nevinovăția unui copil, față de tatăl îngrijorat al Nonei, că linia dreaptă și ademenitoare a șoselei este de vină: „- Stai, bre nea Fane, ce, parcă mata nu știi cum e șoseaua asta? Dreaptă și fără capăt, te duce singură, zău așa. Să vezi orașul din vârful pantei, ai ce vedea, nea Fane. Eu sunt vinovat, dacă-i vorba; lasă copilul”². De remarcat este aici, alături de singura imagine notabilă de la început, cea a jocului cu umbre, preferința pentru personaje cu o precisă apartenență socială, fiind asimilate facil ca *oameni ai muncii*.

În prozele din volumul *Călătoria* predomină personajele copii, caracterizate de o neobișnuită dorință de a cunoaște, de a explora cu inocența caracteristică vârstei. Asemenea Nonei, un băiețuș, protagonistul textului *Ploaia*, va fi urmărit în încercările sale de a-și descoperi universul. Primul obiect care îi atrage atenția este ceasul „și acum întinse mâna - era un om care trebuia să înțeleagă totul - și, cu degetele făcute pentru apucat, voi să oprească mersul acela rotund, fără capăt. Dar întâlni în calea lui sticla rece, lunecoasă, prin care nu putea pătrunde. Să vezi cum sub ochii tăi se petrece minunea, să n-o ajungi, deși te afli aproape, e un lucru greu de înțeles. Vreme lungă privi băiețușul, și el nu știa că timpul curge, rotund, în jurul lui. Apoi râse, râs viguros, lipsit de grijă: omul nu e dator să creadă atunci când nu înțelege”³. Este o formă a cunoașterii plasată sub același semn al curiozității infantile, dar care comportă o nevinovată gâlceavă cu timpul și curgerea lui, într-o înțelegere atât comică, cât și tragică. Micimea ființei care explorează lumea este stabilită prin raportare la *uriașele* obiecte din jur, deasupra cărora stăvilarul imaculat este de neatins, pentru că, „bineînțeles, tavanul alb e prea departe, nu te poți

¹ *Ibidem*, p. 32.

² *Ibidem*, p. 38.

³ *Ibidem*, p. 101-102.

gândi la el”¹. Traversând camera cu pași șovăielnici, „[...] căci e greu să ai sub talpă pământ rotund și să mergi bine, chiar când nu știi nimic de asta”², băiețașul observă o altă (*micro*)*lume*, în apa verzuie a acvariului, doi pești, dar experiența sa va culmina cu momentul în care va auzi sunetul ploii: „Asculta acum o muzică de la mari depărtări, care îl făcu să cerceteze odaia în toate colțurile: sub masă, sub pat, peste tot unde s-ar fi putut ascunde sunetele acelea moi, necunoscute, pline de taină, ele nu semănau cu nimic din ce auzise până acum. Dar muzica nu venea de nicăieri, sălășluia înlăuntrul copilului, se plăsmuise o dată cu el; de unde să știe omul asta? El continuă să caute ceea ce nu era de găsit. După ce se întristă iarăși, răs; omul nu se putea înfricoșa de ce el însuși nu văzuse. Și atunci ploaia se întee, încât băiatul îi văzu fuga zăludă, piezișă, prin fereastră. [...] Alergă la ușă. Odaia era mare în spatele lui. Toate mai mari ca el, neînsuflețite, nepăsătoare, îl lasă singur. Și disprețuiesc lupta lui cu ușa. Clanța e sus și, iată, acum vine vremea omului. El ia un scaun. Îl urcă. Întâi în genunchi. Apoi în picioare. Și acum e altul; clanța, fier prost, rece, nu mai are nici o putere. În odaie, băiețașul va fi de-acum înaintea stăpânului”³. Dominând *lucrurile* reci și misterioase, dovedind că poate trece peste ele pentru a ajunge *afară*, copilul devine *stăpânul camerei*, al universului până acum necunoscut și imposibil. *Întâlnirea* cu stropii este o importantă izbândă avârstei, care relevă o candidă plăcere, pentru că ploaia era încă o parte din universul supus prin cunoaștere: „Mergea acum prin ploaie, mers nepotcinit, călca prin băltoacele proaspete, printre picioarele ploii, mult mai sigur de el. Ridică ochii, îi coborî să vadă începutul și sfârșitul ploii, dar nu le văzu. Frunzele pomilor erau vii, grele, ude, gardurile - negre, umflate, pietrele căpătaseră viață, florile creșteau în fața lui; mare și minunată era lumea”⁴. Bălăiță surprinde lumea prin ochii unui copil, capabil să înțeleagă bucuria lucrului mărunț, transfigurând prin inocență și prin prospețimea simțurilor, un lucru banal într-o minune a naturii. *Mare și minunată*, lumea i se oferă copilului, se lasă descoperită, satisfăcând apetența acestuia pentru cunoaștere, numai că apariția mamei îi oprește aventura, transformând, cu fireasca îngrijorare maternă, bucuria explorării într-un moment de panică. Ceea ce copilul trăise cu intensitate mama nu observă, gândindu-se doar că stropii reci ai ploii ar putea afecta micuța făptură. Plânsetul băiețașului este înțeles de mamă ca un scâncet de durere, din cauza căruia acesta aruncă blesteme asupra ploii,

¹ *Ibidem*, p. 102.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 103.

⁴ *Ibidem*, p. 104.

convinsă că i-a făcut rău. În fond, plânsetul era unul de despărțire, dar pe care mama nu îl poate desluși. Personajul copil este expresia dorinței de a cunoaște, de a explora universul, dar maniera în care este transpusă de Bălăiță atrage atenția prin acuratețea trăirilor redade, prin autenticitatea acestora, dovedind o capacitate imensă de a traduce sensibilitatea unei vârste caracterizate de gânduri fără formă, adică de inocență.

Substanțială este însă și proza *Pragul*, susținută de abile digresiuni ale sugestiei, pendulând între realitate și închipuirea *fetei*, personajul prin ochii căruia strada pustie este prezentată *amănunțit* cu bordurile tocite, cu ceasul mare care indica din inelul său de nichel că se apropia ora opt. Acțiunea este plasată vara, într-un mediu citadin, a cărui monotonie este spulberată de o figură masculină, capabilă să tulbure firea *fetei*, aceasta resimțind între gândurile *salegoluri adânci*. Schimbul de priviri insinuante dintre cei doi culminează cu finalul alegoric al textului care dovedește transformarea subtilă a fetei într-o tânără capabilă de sentimente pentru un bărbat: „[...] porumbii albi și roșcați se lăsară cu țipete de dragoste pe statuia din mijlocul bazinului. Fata întoarse capul și se privi în apă. Porumbii zburau. O fereastră se deschise la etajul al doilea. O femeie tânără se aplecă peste pervaz și rămase așa. Fata tresări, parcă o cunoștea. Iarăși se privi în apa bazinului. Când ridică ochii, femeia dispăruse, dar fereastra continua să fie deschisă. «Era o femeie tânără», își spuse fata, și deodată i se păru că ea stă în fereastră și privește piața. Se ridică. Ziua de vară ardea”¹. Este o prefacere lăuntrică expusă cu tenuitate în legătură cu care se justifică titlul textului: o metaforă a (trans)formării, delimitând existența tinerei de cea a fetei, un hotar între lumea ei mică pe care o vedea din *patul de fată* și lumea mare a străzii cu borduri tocite în aerul arzător al verii. *Zăpezile rămân curate* este un text care poate fi plasat în același conțext cu *Pragul*, urmărind, de data, aceasta un personaj masculin. Cadrul exterior îl constituie un eveniment nupțial transformat într-un spectacol al satului care, dincolo de dimensiunea etnografică, concentrează imaginea tânărului Viluță mărturisind unui prieten o experiență personală a cărei protagonistă fusese Păuna, o tânără femeie din comunitate: „- Tomo, măi Tomo, am văzut-o când se la, măi. Eu eram un plod atunci, ea nu se măritase cu acesta. Era o beznă mare, și am nimerit nu știu cum, veneam din Cruci, în spatele casei ei. Are acolo un chiler, un ochi de geam care dă în grădină...”². În discuția celor doi sunt intercalate pasaje referitoare la nuntă, cele două planuri alternând mereu și culminând cu schimbul de priviri dintre Viluță și Păuna, care, la început, este acceptat

¹ *Ibidem*, p. 51-52.

² *Ibidem*, p. 78-79.

de femeie, dar, în cele din urmă, o sperie, dându-și seama că tânărul devenise bărbat. Păuna îi înțelege gândurile și i-o prezintă pe Valeria, sora miresei, dojenindu-l: „- Prostule, pe ea o aștepți. Ce tot umbli după cai verzi? Se vede că ești necopt. Flăcăii trebuie să joace cu fetele”¹. *Zăpezile rămân curate* este o transparentă trimitere la puritate, păstrând mesaje subliminale. De altfel, pe parcursul narațiunii referirile la *zăpadă* sunt relativ puține, aceasta accentuând cadrul festiv prilejuit de evenimentul nupțial trecut într-un plan secund pentru reliefarea unui incipient proces de maturizare, optând pentru un puternic joc al sugestiei în finalul căruia tânăra Valeria i se va înfățișa lui Viluță „[...] cuprinsă între beznă și zăpadă”², acceptând rolul impus de Păuna. Subordonată unui anume climat cultural, narațiunea comportă inconvenientul de a reda un episod tributar epocii, astfel că o scenă - cea a zestrei - care valorificată în sine, ar fi putut trece drept una etnografică, este convertită într-un *obicei nou și bun al colectivei*.

Aceleași resorturi sunt exploatate, cu o altă miză, și în textul *Într-o vară, gândurile*, unde este prezentată o scenă domestică ai cărei actanți sunt Aritina și soțul ei: femeia întindea rufele, iar bărbatul era, la gura șopronului, *căzut pe gânduri*. Între cei doi există o stare conflictuală latentă, un diferend pe baza căruia autorul le sondează interiorul, descoperindu-l pe bărbat înrobit de gândurile sale și de neliniștea crescândă în preajma femeii. Deși reprimă tot ceea ce simte, în cele din urmă, „[...] bărbatul se simți lipsit de puteri, rămase întins pe spate. Ținea ochii închiși. La adăpostul pleoapelor vru să stea singur, își căuta în fel și chip liniștea; și nu era de loc ușor. Se privea în oglindă, într-un fel de oglindă, și recunoscându-se pe el, vedea că nu-și seamănă. Privea mereu, stăruitor: era întreg, dar lipsea ceva, cu neputință de găsit. Încercă să doarmă, și tocmai asta îl ținu treaz. Își dădu seama că lucrul ocolit până acum cu atâta grijă de el era de neînlăturat. Cu toate acestea, chemă, iarăși timpul în ajutor”³. Deznădăjduit sub apăsarea suspiciunilor, bărbatului i se opune Aritina, stăpână pe sine, pentru că intuise gândurile soțului căruia îi urmărește fiecare mișcare. Femeia este pregătită să se apere, știe ce are soțul ei de spus, dar nu îl lasă să o facă, strigându-și disculparea și aruncând întreaga vină asupra slăbiciunii bărbatului: „- Nu te mai uita, ce te uiți așa, ce vrei, *tu* ești vinovat, fiindcă *tu* ești de vină...”⁴. Frământările celor două personaje, gândurile reprimite și temerile se convertesc într-un abil joc prezumtiv, generând

¹ *Ibidem*, p. 92.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 60.

⁴ *Ibidem*, p. 62.

o tensiune psihologică între Aritina și soțul ei. Subiectul narațiunii este concentrat în jurul *gândurilor*, dar subtilele intervenții ale autorului care surprind mai multe unghiuri cu o neobișnuită conștiință a detaliului, conturează două paliere narrative, alternând focalizarea cadrului extern al acțiunii cu interiorul personajelor. Sunt ecourile unui tip de proză cu accente reflexive, completate de amănunte aparent banale, toate condensate într-un cadru ficțional căruia îi imprimă autenticitate.

În *așteptare*, o altă proză pe care o include volumul *Călătoria*, valorifică imaginea contrastantă a unui personaj copil – *băiețașul* – imprimată din primele rânduri de replica auzită adesea de acesta: „Nu te mai uita așa, cară-te, cu ochiiăștia ai să dai de dracu”¹. Pe malul unei ape, cu un soare arzător deasupra, copilul „mușcă pripit coada peștelui și o scuipă jos; retează la fel capul, apoi înghiți restul, fără să-l mestece aproape, cu ochii în iarba malului. Oasele erau moi, nu-i înțepau limba. Abia acum foamea năvăli din toate părțile. Carnea crudă întârzia în cerul gurii, era amăruie, caldă”². Este un resort al instinctualității contrabalansat de candoarea cu care copilul se joacă ulterior, potrivindu-și pașii printre lespezile trotuarului în așa fel încât să nu le calce. Cadrul narațiunii sugerează apropierea de urbea natală a scriitorului, fiind o reverberație a acesteia: „în cartierul unde locuia băiețașul, străzile erau scurte. Dădeau una într-alta, se tăiau una pe alta. El știa numele străzilor, fiindcă îi aminteau locuri bătute în fiecare zi: râul, câmpul, bariera”³. O astfel de reminiscență este și experiența războiului, pentru că, la doar șapte ani, *băiețașul* cunoaște absența tatălui plecat pe front și îngrijorarea mamei. Oricât de simplă în esență, narațiunea transmite o încărcătură emoțională aparte, prin fragilitatea și inocența *băiețașului*, anulate de *așteptarea* apăsătoare sub impulsul căreia, alături de mamă, încearcă să caute o speranță în fiecare zgomot de tun auzit departe.

Catalizând traiectul biografic al lui Bălăiță, *Lumea în două zile* a imprimat nota dominantă în portretul scriitorului, acesta trecând drept un atent artizan al tehnicilor narrative utilizate într-un edificiu epic pluridimensionat. Cu toate acestea, incursiunea în proza *de început* relevă o parte a imaginii scriitorului care, în baza exegezelor consacrate, este una fragmentară și inautentică, suprimând momente liminare, dar esențiale pentru ceea ce înseamnă traiectul literaturii sale. Volumul *Călătoria*, dincolo de oscilații și imputări, rămâne o etapă esențială în desăvârșirea lui George Bălăiță ca scriitor, conținând în

¹ *Ibidem*, p. 64.

² *Ibidem*, p. 65.

³ *Ibidem*, p. 67.

nuce profilul unei proze cu particularități inedite, care se concretizează în structuri epice explorând dimensiuni ale naturii umane.

Bibliografie:

Bălăiță, George, *Călătoria*, Editura pentru Literatură, București, 1964.

Bălăiță, George, *Conversând despre Ionescu*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Bălăiță, George, *Lumea în două zile*, Editura Eminescu, București, 1975.

Bălăiță, George, *Opere III, Marocco (II)*, Cronologie de Marilena Donea, Editura Polirom, [Iași], 2011.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, [Pitești], [2008].

Ungureanu, Cornel, *Proza românească azi, vol. I Cucerirea tradiției*, Editura Cartea Românească, [București], 1985.

Acknowledgement: Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

POETUL ION GHEORGHE LA 80 DE ANI

„S cripturile” (1983) sunt interpretarea în stilistică lexical-funcțională a imaginilor de pe monedele dacice: „Decaineus citește neamurile și toate casele, cercetându-le fără grabă, / Regii începutului tuturor dacilor îi strigă” (pag. 20). Ideograma Capului de Bou, prezintă pe toate piesele, ar corespunde fondatorilor. Ea ar forma cuvântul *boistra* sau *bistra* care echivalează cu *origine, obârșie*, adică *cel izvorât din Boul Inițial*, un trup viguros, sacru și nobil. Minteă poetului se cațără pe toate crengile arborelui semințiilor. La fiecare nume de strămoș se lovește cu nuiua de alun: „umblă asemenea cotoiului de pădure, / pe ramurile sângelui regal” (pag. 21). Dacii, poporul părinte al romanilor, grecilor și nordicilor. Neamurile Ramsu și Rhmer s-au aflat pe pământul Celor Doi Moși: Git și Geat, în Geția. Toate casele regale indo-europene au avut originea comună în Geția. Pe o monedă provenind din Oltenia și considerată imitație de tip Filip al III-lea, a descoperit o imagistică-inventar care a constituit materialul descriptiv al primei scrip-turi. Este vorba de imaginea unui om cu mască de urs, turnând figurine de lut, așadar un olar al animalelor, un atoatefăcător, un zămislitor, un nemulțumit de lucrările sale: „După trei plânsuri se gândi bine: începu să-i placă fătul ce-l făptuise din lut” (pag. 25). „Rădăcina în chip de plumb” face trimitere la jensen și la tradiția unei farmacopei arhaice, pe bază de plante, dar e și un elogiu indirect adus lui Tao. Iată un citat mai lung, care reconstituie fabricarea fătului de lut cu cap de urs, adică a statuetelor, a copilului de lut copt în vatră și a copilului de piatră, ținuti apoi în poală și alăptați de Mama Mamelor: „Puse buruiana la fiert în ulcica de aur cu doi boi la toarte; / La foc mic, la flacăra leneșă o ținu; / Luă și copilul-cu-cap-de-urs, cel-din-trei-pământuri; îl puse-n spuză, / Îl culcă între lemnele-aprinse, îl băgă-n movilă de jar; / L-a pus la ardere pe Zămislitul-la-masa-rotundă a vietăților; / Plămada era pe mâini bune, toate grijile le cunoștea sora de suferință, slujitoarea bucatelor” (pag. 27). Statuetele plurifigurate, ca și inscripțiile monetare, comportă un număr nelimitat de variante. Din acest motiv pot fi considerate formule magice fără înțeles imediat, având scopul îndepărtat de a constitui „o bază de incitație și inspirație”, o plămadă a plămadelor pentru interpreții misteriiilor, încât con-

cluzia sa că geto-dacii au suferit trei latinizări: hiperboreeană (locală), troiană (când oligarhia s-a întors în patria părinților) și cea romană (traiană), nu ne mai miră.

Fiecare poem este o pânză deasă țesută din vrăji și descântece, o magie impresionantă de la primul până la ultimul vers. La nașterea grea a fiului de mamă, ca și la cea a figurinelor, moașa invocă pe daimonul patului care „a dat în prag cu copitele-i; una de mul, una de armăsar, / Și-a scuturat capul bălan, de asin; a nechezat, a răspuns” (pag. 60), s-a deschis poarta mare și Decaineus i-a trecut pragul, „Dar Al Copil din mamă tot într-un plâns o ținea”. Bazileul ajută la nașterea fiului său, promițându-i tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte. Moașa este slujitoarea vetrei și a bucatelor. „Trei zile de plâns și trei nopți: nedormite țările; / Oamenii supărați unii pe alții; arțăgoși / se iau la ceartă din nimic; / Prietenii nu mai știu de glumă; se bănuiesc unii pe alții de-o vorbă, / Fâtații la sfat și la zicerile cele-ndeobște, se-ntunecă dintr-o dată; / Li se-ntoarce cuvântul înapoi cu-nțelesul stricat; / Își întorc unul altuia spatele; se amenință, se ocolesc unii pe alții - / De trei zile plânge pruncul în mamă și nu vrea să vină pe lume; / Vitele nedormite; nu mai pasc, nu beau apă; / De-o tristețe fără mamă s-au pus jos, pe unde le-a prins; / Stau proaste, uitându-se-n gol; oftează și gem” („În Țările Dacilor, supărări”, pag. 55). După trei nopți și trei zile de plâns, toți s-au pornit pe râs: „A râs bazileul cu fața la mărul de sub fereastră; a râs și mărul; / A râs mărul, a hohotit pasărea care dormise pe-o creangă: jumătate hulub, cuc jumătate; / S-a pus mai încolo pe-un cireș; hohotea pom de la pom; toată livada; / Râsul lor ce era? Hohotul lor era floare” (pag. 64-65). Râsul de bucurie se multiplică prin dublarea repetată a cantității de fericire a regnurilor, rezultând sinteze complexe și cu ajutorul obiectelor nominale identificate de autor pe monede și pe albume de tezaure trace. Poetul: vraci, șaman, vrăjitor, taumaturg? Mag. În „Strigări la vase” (pag. 68) vorbește deja de doi prunci, cărora le caută nume și toți vorbesc, toate vorbesc, „se rătăcește câte un cuvânt; altul cade-n locul altuia”. În fața Peșterii (cu sensul de familie, trib, gintă), locul de întrunire al sfatului, stă fiecare pe locul herbului-strămoș și invocă marile contrarii, ca să poată alege niște nume care să împace filozofic particulele lexicale Da și Ba, precum principiile Yng și Yang.

Procesul de creație a poemelor-capitole are mai multe stadii: profaza, diviziunea lexicală, anafaza și metastaza. În cea dintâi are loc un proces special de acumulare conservativă a iluziei prin separare repetată și prin posibilitatea fiecărei vocabule de a forma un organism complementar: „Doisprezece Călăreți doisprezece tâlmaci; curieri doisprezece; ați ieșit / voi din Peșteră; să

știe tot omul; / Șase mergeți spre dreapta, șase țineți stânga; în frunte steagul; / Călăreți cu chip de lup, ridică prăjina și-o scutură de trei ori; / Se sperie, ai zice, feții de bronz; încep să țipe feciorii zurgălăi; / S-a speriat fecioara flamura: ca o beată fuge despletită; / Ca o zăludă cu pletele-n vânt și gata s-o prindă gonaciul; / I se scutură coamele de lână, ciucurii, motoceii, cozile” („În loc de tâlmăcire”, pag 73). În poemul-epopee „Scripturile”, cei 12 călăreți-colăceri-călușari sunt douăsprezece ipostaze istorico-mitologice ale arhetipului Marelui Preot Decaineus. Conform tehnicii sale poetice urmează replicarea, caracterizată prin jocuri de artificii nominale care duc la sporirea cantității de proteină lirică prin formarea de vocabule-fii și vocabule-fiice sau lanțuri. Momentul declanșării diviziunii este determinat de mai mulți factori, printre care starea de sănătate a cuvintelor și posibilitatea lor de a se spiritualiza, cum ar putea fi aceste animale heraldice: lup, bour, mistreț, cal, berbec, cerb, vultur, mântan, râs, corb, șarpe, mulă, urs, leu, ied de cerb, vițel de bour. Femeile gete au nume extrase din monede: Alburna, Donisa, Gutina, Muna Mică, Sibiară, Vinirea, Godana, Cherialica, Ramina, Chera, Inara, Leta, Estuna, Levica, Roxa, Panca, Ruga, Rutila, Gleiana, Dochiana, Mulașa, Grenuna, Borbura, Neghina, Neaga, Simina, Danichia, Ghenara, Bruma, Guga, Samasa, Zagra, Oinaca, Zutina, Sagita, Gorna, Agatira, Apulia, Bostra, Prita, Burida, Carpina, Cauca, Căteana, Cheaga, Burgura, Bilga, Britola, Ginta, Bostita, Dolma, Hiberna, Herma, Iutea, Marțea, Borata, Sora, Binda, Coarba, Teura, Tyrasa, Răcata, Dagaia, Horpia, Elisa, Borusa, Ghebelda, Borena, Sirma, Gipela, Cosimboia, Roina, Disdana, Zoara, Tina, Carnea, Heruna, Docleata, Dauna, Liburna, Portina, Penesta, Pirusta, Stirpea, Siculata, Tulanta, Aheea, Artemena, Benda, Mirisa, Sabendi, Daboira, Sinoia, Arideea, Leorda, Eurideia, Vița, Iaziga, Midia-Dia, Tilișca, Mitara, Zioara, Râmna, Mosirna, Mnezina, Ipoboroaia, Bedra, Borsuna, Hora, Germia, Rumena, bătute pe rând, de Decaineus cu creanga-nflorită în noaptea oaselor, ca să se mărite, sau bostele de obârșie venite la ospăț: rimini, arimni, arimani, rimani, arimi. Geții nu puneau întrebări. Nici bazileul. Doar Decaineus! Poetul pretinde de mai multe ori că a citit pe monede cuvinte și expresii de la care apoi, prin fracționări și similitudini, a ajuns la nume cu valoare de mesaje ușor traductibile și asimilabile riturilor țărănești cunoscute. Sfatul său: „cine-nțelege să tacă; cine nu pricepe, să-și vadă de treabă” (pag. 111). În anafază dispăre membrana semantică, entitățile lexicale se condensează, devin structuri ordonate în versuri și versurile în capitole. Sintetismul este o trăsătură demonstrabilă, chiar dacă poetul are atâtea de spus..., încât concentrarea informațiilor în sintagme se impune de la sine, considerând că niciun vers nu este de prisos. Un inconvenient nu ușor de înlă-

turat îl constituie sintaxa, care îl lasă de multe ori pe cititor să descâlcească topica unor propoziții. Metastaza ar fi faza finală a articulării ideii, caracterizată prin numeroase localizări secundare. Acum se formează fusul lexical care, în mișcarea sa circulară, elimină termenii uzați și întăresc țesuturile puternice, dar deja poezia nu se mai află sub controlul autorului. Imaginile se spiraliizează și se prind autonom în rețele cu un nou înveliș, cu un alt nucleu. Metafizica sa e formată din celule spirituale cu un epicentru filozofic constant și fundamental. Celula spirituală a devenit pentru totdeauna un microcosmos în care se îmbină elemente ale protoromânismului dur cu paseismul. Ce au toate astea cu poezia? Cum pot deveni poetice zeitățile păgâne? Care poet nu și-ar dori să realizeze o operă care să schimbe felul de a simți al semenilor săi? Este protoistoria un accelerator de himere pentru Ion Gheorghe? Sigur că da. Partea megalitică a operei sale formează un tărâm al simbolurilor inventate, al umbrelor reificate, guvernat de cutumele strămoșilor fondatori. Prezentul este înlocuit aici în totalitate cu prototrecutul. Străromânismul său se clădește pe nisip? Este o proiecție onirică a propriului eu? Sau a arheologiei diletante?

NICOLAE MAREȘ

CONSTANTIN STERE ȘI MAREȘALUL PIŁSUDSKI EXILAȚI ÎN SIBERIA

Istoriografia românească a consemnat abia prin anii 30 ai secolului trecut un aspect totalmente inedit legat de tinerețea revoluționară a lui Constantin Stere și de contactele conaționalului nostru cu Józef Piłsudski. Se pare că cei doi s-au întâlnit în Siberia, spre sfârșitul anilor 1880. Episoadele siberiene ale românului și polonezului au început a fi dezvăluite în anul 1931, odată cu publicarea interviului acordat de romancier unui publicist de la *Curentul* (cf. Omicron, *Curentul*, anul IV, nr. 1388, pp. 3-4). Afirmând fără nici un echivoc, Stere a spus: „inima și corpul meu sunt pline de rănilor existenței de când aveam la dreapta și stânga mea, tovarăși de celulă, pe Piłsudski și pe Lenin”. La afirmația reporterului: *Ați portetizat, fără îndoială, pe Piłsudski și pe Lenin, lângă care a trăit Vanea Răutu, cu nevasta lui, în Siberia*, răspunsul lui Stere a fost din nou tranșant. „Nu m-am atins de numele acestor personaje istorice. Dar ele sunt întrupate în unele caracteristici ale eroului meu”. Textul literar nu ne demonstrează convingător cele de mai sus, dar nu putem susține că n-ar fi veridică afirmația romancierului de la Bucov.

Pentru orice exeget ar fi suficient dacă ar face o simplă paralelă între viața mareșalului polonez și cea a scriitorului Stere pentru a găsi multe similitudini în manifestarea lor din perioada exilului. Ambii proveneau din *clase privilegiate* ale unor națiuni înglobate cu forța în imperiul Rusiei țariste; ambii au fost furați de magia *curentului revoluționar* de la sfârșitul secolului al XIX-lea. În ipostaza respectivă îi întâlnim descriși în romanul fluviu autobiografic al moldoveanului, în opt volume: *În preajma revoluției*, o epopee care îmbină ficțiunea cu realitatea și în care sunt descrise aspecte siberiene de zi cu zi, cu scene pe care Constantin Stere le-a *extras* din realitate, așa cum a spus-o și după cum rezultă din narație. De aici, părerea noastră, scrierea și descrierea realistă a diferitelor episoade din roman se pot constitui în surse demne de a fi analizate și comparate și peste care biografii lui Piłsudski de pretutindeni,

după cum nici ai lui Stere, fostul director al *Vieții Românești* nu pot trece.

Personal, nu cunosc ca vreun scriitor și politician polonez să fi adus mărturii mai verosimile - petrecute la fața locului - cu privire la manifestarea dârzului vilnian, a celui care a întruchipat aspirațiile Poloniei din preajma și mai ales după redobândirea independenței de stat a acestei țări în noiembrie 1918.

Constantin Stere - revoluționarul român retras la Iași și apoi la Bucov lângă Ploiești

În România, istoricul literar Zigu Ornea, în monografia substanțială pe care i-a consacrat-o vieții și operei scriitorului român, menționează că o lună sau două în timpul petrecut la Krasnoiarsk, între cei doi revoluționari s-a înfiripat și a circulat legenda că scriitorul român „i-ar fi cunoscut (acolo) pe Lenin și pe viitorul mareșal al Poloniei”. După cum am menționat mai sus, legenda aceasta a fost lansată chiar de Stere, ceva mai devreme însă. Venit în Regat, la începutul secolului al XX-lea, Constantin Stere a vorbit public despre întâlnirea dintre cei doi, nu chiar oriunde, ci la tribuna Camerei Deputaților României Mari, la 5 martie 1921, când își apăra mandatul supus discuției pentru invalidare. În tulburătoarea lui cuvântare, rostită două zile consecutiv, intervenție care i-a salvat mandatul, la un moment dat Stere a declarat: „... nu uitați, de asemeni, că am fost în același timp în Siberia cu doi șefi de stat, rivali astăzi, din fostul imperiu rus, cu Piłsudski și cu Lenin” (cf. C. Stere, *Preludii. Partidul Național Țărănesc și „cazul Stere”*, 1930, p. 237).

Zigu Ornea consideră (corect - părerea mea, N.M.) că episodul contactelor lui Stere cu Lenin ar fi „o pură invenție”, precizând fără echivoc: „adevărul este acela *al bunei cunoștințe* (sublinierea mea - N.M.) *cu Piłsudski*, cel care va ajunge peste două decenii mareșal al Poloniei și șeful acestui stat”. Piłsudski a fost condamnat - spune el - pentru activitate revoluționară la exil în Siberia occidentală, executând pedeapsa între anii 1888-1892, mai exact din toamna anului 1887 până în mai 1892. Coincide aceasta cu anii în care Stere se afla, tot ca exilat, prin aceleași locuri sau în împrejurimi.

O altă certitudine, literară de data aceasta, este că în romanul fluviu - *În preajma revoluției* - scris de Stere spre sfârșitul anilor 20, personajul care îl întruchipează pe viitorul mareșal ar fi nimeni altul decât Bolesław Stadnicki. Biograful romancierului, istoricul și criticul literar Zigu Ornea mai apreciază că „cei doi s-au întâlnit mai întâi într-o închisoare și apoi la Serghinsk, satul de lângă Minușinsk, unde era deportat Stere”. Din datele poloneze privind

biografia tânărului deportat, traseul respectiv corespunde însă numai parțial.

Revenind la textul literar din roman, Bolesław Stadnicki, nu pare a avea caracterul dârz al tânărului Piłsudski. În episoadele în care este descris pare a fi un individ preocupat de înfățișarea, de cămășile sale bine apretate și de o frică ieșită din comun când venea în contact cu ploșnițele care mișunau prin închisorile sau casele din Siberia. Stadnicki apare în mai multe episoade din roman, inclusiv împreună cu eroul principal (*alter ego* al lui Stere, Ion Răutu din Năpădeni) ceea ce ar asigura veridicitatea povestirii. Astfel, în capitolul al XVI-lea, intitulat *Aculina*, este redată descălecarea la Serghinsc a lui Bolesław Stadnicki. Însă datele prezentate despre viața lui Piłsudski sunt inexacte, în sensul că acesta ar fi fost student la Varșovia (se știe că a făcut un an de studii la Harkov! În Varșovia încă nu intrase!), în nici un caz nu a fost arestat cu prilejul prăbușirii partidului polonez *Proletariatul* și deportat «pe cale administrativă» în Siberia orientală, cum s-a scris. Romancierul nu i-a cunoscut așadar biografia exactă! El a fost deportat, ca urmare a așa zisului atentat la viața țarului Alexandru al III-lea. Realitatea este că Piłsudski a ajuns pentru prima dată la Varșovia abia după eliberarea lui din detenție, în 1892-1893, când a părăsit meleagurile natale vilniene, ajungând la conducerea Partidului Socialist Polonez.

„Mititel, tinerel, abia trecuse de douăzeci de ani - frumușel, rotunjel la față, cu părul castaniu deschis, aproape blond, lipit lucios de craniu, tăiat just în două de o cărare inimitabilă - părea și după călătoria cu *etape* pe drumurile Siberiei - abia scos din cutie - spălățel și curățel”. Mai departe, Stere scrie: ”Ca un simptom al vremurilor, el (Piłsudski) profesa un marxism ortodox, feroce și intransigent, care se potrivea cam rău cu ochii lui căprui nevinovați, cu gulerul lui înalt, rigid amidonat, cu cutele impecabile ale pantalonilor - cu toate manierele lui de băiețel de familie bine crescut și delicat”.

”Aspectul, dar mai cu seamă bagajele lui, îndată au inspirat respect unor oameni atât de aprigi la câștig, cum erau cetățenii Serghinscului. Astfel problema locuinței fu relativ ușor rezolvată, deși Stadnicki, în cursul peregrinațiilor sale până la locul de destinație, prins de oroarea ploșnițelor, punea o condiție imposibilă: lipsa unor insecte, fără de care pentru siberieni nici nu poate fi culcuș confortabil și plăcut”.

”Cazat în una din cele mai arătoase case (din localitate), primul disconfort a fost simțit de Stadnicki, în momentul în care gazda i-a adus rufele spălate”.

”Bietului Pan Stadnicki - pentru care cămașa amidonată părea un suport indispensabil pentru corp și suflet - era exasperat. Așa s-a ajuns ca spălătore-

sele lui Răutu: Aculina, cu care acesta făcuse amor, dar și Lisabeta, să îl deservască, inclusiv pe Stadnicki, după ce le va dota, în urma unei expediții, la Caratuz, din care s-a întors cu amidon și alte lucruri trebuincioase spălatului”.

Trecând peste povestea Lisabetei - demnă de un scenariu cinematografic care ar surprinde dramele amoroase siberiene -, descrisă în capitolul al XVIII-lea, în: *O lovitură de vânt*, întâlnim până la urmă și o descriere, pe multe planuri, a ceea ce se petrecea cu revoluționarii lăsați la cheremul jandarmeriei țariste, în combinațiile pe care aceasta încerca să păcălească administrația gubernială, prin punerea la cale a tot felul de comploturi fictive aruncate în spatele prizonierilor. Poliția țaristă recurgea la asemenea trucuri pentru a-și adjudeca *meritul* de a le fi „descoperit” la timp, așteptând răsplata mănoasă a superiorilor, soldată în mod normal cu avansări în grad.

Așa ajungem să cunoaștem manifestarea *zasedatelui* de poliție din Caratuz – care, prin bruta Achim Sunduncov, se deplasase la Minușinsc pentru a-i întemnița - atât pe Ion Răutu, cât și pe nevinovatul Boleslaw Stadnicki, prezent - din curiozitate - pe ulițele satului, în timp ce era arestat în plină noapte cel dintâi.

Aici, Stere descrie cum pe ulița principală a localității „ocupată de cetățenii Serghinscului, adunați în masă cu femei și copii, în costume improvizate, pitorești, dar insuficiente, la o portiță stăteau, ca să îi lumineze cărarea spre glorie a *zasedatelui*, doi străjeri cu felinare, iar unul cu o torță improvizată în mână”.

Așa s-a ajuns ca atacatorii, veniți de departe, să îl ridice pe „atentatorul” Răutu; în momentul în care Arhipov, cel care conducea expediția, era pe punctul de a da ordinul de atac, acesta se va „trezi în fața lui cu un tânăr cu bordurile largi ale pălăriei à la *Rubens*, cu un guler imaculat înalt și rigid, strâns de o *lavalieră* roșie - o discretă profesiune de credință social-democrată - cu necriticabile dungi la pantaloni. Fâstâcit, domnul *zasiedatel* se adresa în șoaptă primarului:

- Cine-i ăsta, mă?

- Ia, tot un politic - un leah - *Satanițchi* - a răspuns, tot în șoaptă. (...)

- A! Cum politic... leah...*Satanițchi*!...Iată „persoana suspectă” din ordinul Excelenței sale!...

Domnul *zasiedatel* își umflă pieptul:

- Pe el, mă! - porunci răgușit secretarului Arhipov.

- Legați-mi-l burduf - cot la cot!...

Într-o clipă corectisimul pan Boleslaw se putu convinge cât de efemere sunt nu numai dungile la pantaloni, lavaliera și gulerul amidonat, dar și căra-

rea impecabilă din cap.....”.

Găsim apoi descrisă într-un stil moldovenesc, sadovenian, felul în care s-a manifestat „bietul pan Boleslaw Stadnicki care, ca musafir neașteptat, fu silit să stea la început în aceeași cameră, până ce i se pregăti celula lui; se credea adânc nenorocit, prăpădit de degradarea în care fu aruncat nu numai că hainele lui pierduseră până și amintirea fierului de călcat, dar nu fusese lăsat să ia cu dânsul nici o primeneală, nici măcar o cămașă de noapte - și nici obiecte de așa însemnătate vitală, cum sunt peria de dinți, pieptănul, săpunul și apa de Colonia!”

Aflăm, apoi, cum în cursul nopții, impacientat la culme, Stadnicki îl va trezi din somn pe companionul său, Răutu.

„ - Ploșnițe! Legiuni... grozăvii! - se bocea pan Boleslaw. - Cum puteți dormi?

- A, ploșnițe? Pe mine nu mă mănâncă - mormăi plictisit Răutu. Și se întoarse cu fața la perete.

- Cum nu vă mănâncă? Doamne, doamne! - exclamă exasperat novicele exportățiunii siberiene.

Răutu se ridică brusc și se așază pe marginea patului, înduioșat, plin de compătimire.

Pentru Stadnicki?

Pentru sine?

Își aduse aminte de începuturile sale de deportat în Siberia, cu aproape șapte ani în urmă, în închisoarea din Tiumen, când avusese loc o scenă aproape identică cu un alt veteran, defunctul Anton Jbanov...»

La eliberare, peste vreo două săptămâni, după rezolvarea conflictului grav izbucnit între comandamentul de jandarmi și administrația gubernială care între ele se luptau în minciuni pentru a-și dovedi devoțiunea față de țară, Răutu, eliberat „provizoriu” din închisoare, îl va întâlni la poartă pe pan Boleslaw Stadnicki - din nou ca scos din cutie - care amesteca în expansiunea lui ploșnițele, indignarea, că nu fusese chemat la interogatoriu, măcar o singură dată, că tot nu știe încă motivul arestării, oroarea zilelor petrecute fără rufărie; bucuria pentru articolul isprăvit, „foarte marxist”, în care ar fi lămurit raporturile de clasă dintre proletariatul industrial și „intelighenția” din așa zisele „profesiuni libere”.

Fără îndoială romanele lui Constantin Stere abundă în descrierile pe care scriitorul le face Siberiei și oamenilor de pe aceste meleaguri cu care el a venit în contact, înfățișând caracterul acestora, inclusiv obiceiurile și manifestările lor, îndeosebi pedepsele de tot felul îndurate de ei etc. Cu lux de

amănunte, Stere redă înfățișarea lor, anostul trai zilnic, peisajul exotic etc., etc. În accepțiunea mea aceste elemente pot fi complementare la însemnările poloneze existente în memorialistica acelor vremuri de tristă amintire despre deportările în Siberia, mai ales că cele relatate de Stere au nuanțe destul de obiective și echidistante cu privire la Piłsudski, în fond un erou național polonez cu care s-a identificat sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Cu certitudine mai e nevoie și de alte elemente pentru a confirma că personajul descris era Piłsudski sau a fost doar o legendă românească despre personalitatea care impresiona lumea în anii 20 ai secolului trecut, care ocupa pagini întregi ale presei internaționale.

Unul dintre exegeții Mareșalului polonez, Stanisław Cat-Mackiewicz, preocupat de descifrarea și înțelegerea personalității complexe a compatriotului său, s-a interesat și de felul în care se prezenta Siberia anilor în care Piłsudski, deci și Stere, au viețuit pe acele meleaguri. Plecând de la faptul că localnicii siberieni îl asociau pe polonez cu deportatul politic, taigaua - spune acesta - era plină de cruci cu nume poloneze, a făcut o investigație pentru a afla cum se prezentau acele meleaguri de gheață spre sfârșitul secolului al XIX-lea. Concluzia la care a ajuns, după ce studiază și însemnările făcute de scriitorul rus, Anton Pavlovici Cehov, în timpul deplasării dramaturgului la Sahalin, este că: ”pentru multe din persoanele condamnate pentru delikte politice locurile de detenție erau cu mult mai suportabile decât închisorile din statele totalitare” - ceea ce îl apropie mult de descrierile făcute de Stere în romanul său. Să nu uităm că unii deținuți, printre care și Bolesław, fratele lui Piłsudski, condamnat la 15 ani de detenție, pentru participare, ca și Józef, la atentatul împotriva țarului Alexandru al III-lea, nu se va mai întoarce la Vilnius, preferând să rămână pe acele meleaguri, ca antropolog. Mai mult, s-a căsătorit cu o indigenă din populația aini. Va fi și autorul unui dicționar al dialectului respectiv și a altor dialecte siberiene, al culturii acelor popoare. De reținut că în 1896 pe acele teritorii trăiau 88.459 de bărbați și 10.610 femei (cf. Stanisław Cat-Mackiewicz, *Klucz do Piłsudskiego* (Cheie pentru Piłsudski), p. 60, Ed. Universitas, 2014), față de milioanele deportate de Stalin în acele locuri. Concluzia lui Cat-Mackiewicz este că *detenția și deportarea au fost o universitate pentru Piłsudski*.

Siberia și socialismul polonez la sfârșitul secolului 19

Revenind la Piłsudski, acesta a consemnat că: „tot în Siberia am aflat mai de aproape despre primii pași ai socialismului în Polonia. Colegi exilați

mi-au fost tovarășul Lande și câțiva membri ai *Proletariatului*. Pe lângă aceasta am avut posibilitatea de a citi multe publicații socialiste pe cari nu le întâlnisem la Vilnius”. Le întâlnea, în schimb, aici, în Siberia, la mii de kilometri distanță de Lituania.

În realitate, mișcarea muncitorească din Polonia a început să fie organizată încă din 1882, prin înființarea Partidului Internațional Social-Democrat Revoluționar ”Proletariat”, denumită și ”Marele Proletariat”, organizație cu o ideologie socialist-revoluționară articulată, cum însăși denumirea o arată, bazată - în parte - pe marxism. Primul Congres al acestui partid s-a desfășurat chiar la Vilnius. Liderul lui principal a fost Ludwik Waryński. Urmărită îndeaproape de autoritățile țariste, mișcarea va fi până la urmă decapitată; cinci dintre conducătorii ei au fost spânzurați în închisoarea de la Varșovia, denumită *Citadela*; zeci de alți activiști au fost deportați pentru perioade îndelungate sau condamnați să rămână definitiv în Siberia. Aflat sub o teroare continuă, partidul s-a dizolvat în 1886 și a acționat în continuare peste fruntariile Poloniei. A tipărit în țară (1883) prima publicație muncitorească - *Proletariat* - despre care Piłsudski nu amintește în scrierile sale că ar fi citit-o.

Activitatea primei mișcări socialiste a fost continuată în perioada 1889-1893 de Partidul Social-Revoluționar ”Proletariat”, grupare cu o ideologie asemănătoare, cunoscută sub denumirea de ”Proletariat II” sau ”Micul Proletariat”, cel din urmă propunându-și să lupte pentru drepturi muncitorești și îmbunătățirea soartei muncitorilor, pentru crearea unui stat muncitoresc, prin organizarea de greve, fără să renunțe la așa zisa teroare politică și economică. Dintre liderii de seamă ai ”Proletariat II” îi amintim pe Ludwik Kulczycki și Marcin Kasprzak. Considerat a fi prea radical, ”Proletariat II” a fost dizolvat de organizația socialistă poloneză - Uniunea Muncitorească (*Zjednoczenie Robotnicze*), care s-a pronunțat împotriva folosirii forței în lupta politică. Noua grupare a funcționat până în 1882, condusă fiind de Edward Abramowski.

Un biograf polonez, care, în anii 30, a fost autorizat să scrie despre Piłsudski pentru străinătate (T. Lubaczewski), încă din timpul vieții șefului statului polonez - menționa, în broșura apărută și în românește, dedicată liderului polonez, intitulată *Iosip Piłsudski*: ”în timpul expulzării sale în Siberia - adolescent fiind -, s-a condus în activitatea sa mai ales după sentiment (intuiția sa); s-a întors acasă ca om matur, oțelit de greaua închisoare prin care a trecut, aducând cu sine un program clar și bine precizat, pentru a cărui realizare și-a consacrat întreaga viață. *Polonia trebuie eliberată cu orice preț* - aceasta a fost *dogma* lui Piłsudski în timpurile antebelice”. Adăugăm noi,

a fost scopul vieții sale pe care l-a și realizat cu o consecvență rar întâlnită, motiv pentru stima, ba chiar pentru glorificarea ulterioară a Mareșalului din partea unei bune părți a societății poloneze. Constantin Stere s-a asociat în aceste aprecieri în timpul vieții celor doi.

GABRIELA CONSTANTIN

FLOAREA REGINEI
trei timpi - alb, negru, roșu aprins

„De dormit dormeam, dar inima-mi veghea”

Cântarea Cântărilor

De fapt, erau chiar trei imagini. Trei cadre de un decupaj fin și, totodată, limpede, pline ochi de sentimentul copleșitor de întreg. Trei momente, înveștmântate în nuanțe de străluciri diferite. La început, doar starea ce nu se asemăna cu nimic trăit de ea până atunci, cum se priviseră îndelung, se sorbiseră cu totul din ochi, când recunoscuse în adâncimea privirii lui aceeași vastitate pe care o simțea înlăuntrul ei, în dreptul inimii. Spațiul sacru al depărtării și înălțimii, pe care nu-l luase niciodată în deșert. Recunoașterea, regăsirea. O stare de libertate aproape sălbatică, de nesfârșit, de imponderabil, da, de independență dar și de adâncă smerenie...sentimentul straniu că, deși nici nu se atingeau măcar, aerul din jurul lor se electrizase, luminând sidefiu pătrunzător și cald, iar trupurile lor de lumină se îmbrățișau, se împleteau, creșteau, pulsând incadescent unul din și în celălalt, dansau înălțându-se împreună, tot mai sus, într-o recunoaștere îmbătătoare în plină sărbătoare a celuiilalt. A eternei reflexii. Speculum. Oglindiri. Și întregirea. În dansul sărutului peren al iubirii. Ochii lui neverosimil de albaștri, privirea senină și plină de stăpânire de sine, nesfârșită și temperată, hotărâtă dar tandră și veselă, plină de zăvoaie, răsfângându-se, desfășurându-se în spirală în chiar inima ei... Acel moment amețitor al începutului, care-i dădea fiori prin tot corpul, clipa aceea unică din care țâșneau neîncetat, ca dintr-o magică fântână arteziană, într-un șuvoi de belșug, restul tuturor clipelor ce urmau, aveau să urmeze vreodată sau urmaseră înainte chiar să aibă loc, numai Dumnezeu știe când. Doamne...ar fi plâns de fericire. La drept vorbind, chiar lăcrimase înlăuntru, cel puțin așa simțise, de parcă structura osoasă a pieptului ei forma-

se o boltă interioară și de acolo îi picurau în inimă încetișor, abia simțit, unul câte unul, picături, lacrimi formate din valurile apelor ei adânci, preschimbate în vapori prin întâlnirea cu energia acelui nemaitâlnit albastru al ochilor lui, preschimbați în aburi, ca ceața fină abia perceptibilă ce se ridică desupra lacului nemișcat ce reflectă cerul. Pentru că, brusc, îi era limpede, de parcă ar fi știut dintotdeauna, că nu o femeie se întâlnise cu un bărbat, ci două ruguri de lumină ce se uneau tânjind împreună în sus, tot mai sus. Lacrimile urcară nici ea nu știa cum din inimă până în cerul gurii, o altă boltă, și din starea de ploaie hrănitore a pieptului, sentimentul se prechimă într-un gust dulce, de nectar. Apoi apa urcă și mai sus, în chiar bolta minții ei, picurând alene în dreptul frunții stropi de lumină. *Sunt bolta luminii tale, ești ochiul sufletului meu*, auzi ea răsunând într-însa cuvântul tăcerii dinlăuntru, cuvântul care mântuie, ca cel care rostește auzindu-se pentru întâia oară. Dacă ar fi murit în acea clipa ar fi fost fericită. De fapt, într-un fel, ea murise atunci.

Și în tot acest răstimp, se priviseră doar. Atât.

N-ar fi putut spune cât stătuseră așa, câteva secunde, poate câteva minute, ore, sau poate, cine știe, o viață de om, clipa, minutul sau ora era rotundă ca un spațiu circular cu nenumărate porți nestrăjuite, larg deschise și fiecare ducea altundeva, deodată, în toate direcțiile, asemeni focului. Iar ei se aflau chiar înăuntru acestui cerc de taină cu toate porțile deschise, inundate de lumină.

Ea luase trandafirul pe care i-l dăruise și, în drum spre casă, în metrou, își mângâiasse fața, buzele, urechile ochii, părul, mâinile, fără să-i pese că ceilalți o priveau poate uimiți, intrigati poate, apoi, odată ajunsă acasă, continuase să se dezmierde, alintându-și astfel înfiorată linia sânilor, a claviculelor, abdomenul, coapsele, fesele, palmele, tălpile, de parcă ar fi realizat pentru prima oară că are un corp fizic, real, dens, că există la propriu, că e femeie, frumusețe și armonie. Îi venea să-și mângâie mâinile, brațele, să își sărute genunchii, picioarele, să le mulțumească că o poartă oriunde o duc pașii, că o susțin în această descoperire a misterului ce nu poate fi descris. Întâlnirea cu marele necunoscut. Trecerea pragului. Atingerea catifelată a florii devenind una cu propria-i epidermă, floarea părându-i-se puntea ce o lega de El, o arunca în adâncimea acelui spațiu vast, strâns în densitatea bobului de muștar, în punctul din dreptul inimii. Saltul în abis. Nu-și amintea să fi trăit vreodată ceva asemănător... luase apoi petalele și le împrăștiase pe comodina acoperită cu un șal de culoarea vișinei răskoapte, nu înainte de a le fi mirosit și gustat îndelung, rămase apoi așa, fără să poată adormi multă vreme, într-o stare ce aducea cu rugăciunea.

1. Alb

Albul începuturilor, neted, prefigurând genuni, formând din nimic lumi ce se roteau în cerc la nesfârșit. Clipa aceea unică pe care aveau să se întipărească culorile tuturor timpilor ce urmau să se petreacă, formând o pictură. În felul ei unică, deși mereu aceeași. Dar evenimentele își croiesc albia lor de taină, și multe nenumărate fragmente, aparent fără nicio legătură se leagă dincolo de orice înțelegere. El - era de fapt prezent în pulsația venelor ei, mult înainte ca ea să fi știut că se născuse, și avea să apară concret după ce s-au desfăcut și împlinit prin ea liniile destinului celor dinaintea ei. Îl iubea de fapt cu mult înainte să-l fi cunoscut. Îl iubise dintru începuturi.

Prima imagine începe cu o linie, o simplă linie, ca toate marile compoziții. Întreaga compoziție este deja acolo, prezentă în măreția ei unică, ca o țesătură imensă și în același timp fină de lumină, dar se dezvăluie vederii doar odată cu așternerea tușelor de negru pe albul neîntinat al începutului.

E așezat la picioarele Eroului Anonim. Îmbrăcat în culoarea ei preferată, într-o cămașă violet închis, cu o stare de prestanță și totodată de smerenie, care o cucerește complet, el stă la picioarele Eroului Anonim. Doar aripile statuii înalță privirea admiratorului în elanul speranței. Firul înțelegerii, că toate își au rostul lor precis, adânc, înalt. O așteaptă. Își sprijină capul în palma dreaptă, brațul și-l odihnește genunchi, razele soarelui îi luminează bolta frunții, apoi cade fină, în valuri peste el, desenând faldurile unei draperii de lumină și umbre pe violetul cămășii. E, curios, ca o statuie la picioarele unei statui... O așteaptă, și parcă n-ar aștepta nimic, pe nimeni, cumva, a sosit, e ajuns la un capăt de drum. E o stare de rotunjime în jurul tânărului bărbat, o înmărmurire în ea însăși a clipei. O suspendare. Momentul așa cum este el prefigurat, are ceva măreț, unic, anonim. Ei i se taie respirația de emoție. Parcă ar plonja în mister, și toate se dezvăluie treptat, pe măsură ce evenimentele se desfășoară ca o poveste, aparent oarecare. De fapt chiar și tresărirea unui fir de iarbă învolbură lumi. O simplă adiere nu este doar o bătaie de vânt, este un sărut al firii. Și ea, iată își vine în sfârșit în fire. În firea lucrurilor. Rostul lumii. *Mystagogia*. Inițierea în tainele inimii. Care ține totul și toate laolaltă. *Vino tu, cu tine toată ca să-ntruchipăm o roată. vino tu, fără de tine, ca să fiu cu mine mine...* murmură ea ca pentru sine, în timp ce îl privește cu nesaț, ca însetatul apa vieții... Se gândește la ploaia primei întâlniri în cercul de prieteni, la picăturile dulci simțite pe cerul gurii, la cele picurându-mi alene stropi de lumină în dreptul frunții. La apa vieții și a morții din poveștile populare citite în copilărie. N-a observat-o, e ușor absent, destins, înțelegător. Femeile

frumoase se lasă așteptate. Se mai desfată puțin privindu-l din penumbră. Scena are o eleganță limpede, fără de cusur, tulburătoare.

După ce primise telefonul în care o invita la plimbare chiar în acea seară, ea scosese un țipăt scurt de bucurie și de plăcere și, în marea încăpere în care se afla, nenumărate capete se întorseseră intrigate în direcția ei. Nimic nu-și dorea mai mult, decât să se plimbe cu El pe sub castanii ce izbucniseră în floare, acea explozie în cercuri concentrice de alb cu roz și multă lumină.

Se plimbă o vreme pe alei. Simte cum mirosul transpirației lui o învăluie ca o îmbrățișare. S-ar cuibări în clipă, pufos și liniștit, dar când este cu adevărat fericită abia dacă îndrăznește să se miște, să respire, să nu se spargă pe neașteptate momentul, în toată splendoarea-i impecabilă, rotundă și să se fisureze... Fericirea - o nemișcare totală, o înmărmurire trează în liniștea dilatată dinlăuntru. Știe că el simte tot ce se petrece înlăuntru ei și asta o răvășește. Apoi, se așază pe un deal. De-ar lua-o în brațe, ca să o sărute cu sărutările gurii lui. Apoi, s-ar rostogoli răsând îmbrățișați de pe deal. Simplu și spontan. Irezistibil. Privind apa, îi ascultă vocea, ascultă cât de înalt își dorește cu adevărat să ajungă, ce dor de înălțimi are și dacă el vrea să zboare, planând singur sau printr-o iubire. Vorbesc, ascultându-și ecoul cuvintelor în suflute. *Întotdeauna, am crezut că luna mai e cea mai frumoasă a anului, dar acum simt că luna iunie e la fel de magică*, spune el cu un ton de admirație entuziastă, emoție înfrigurată, febrilitate. Admirându-i curbura elegantă a gâtului, punctul fin de întâlnire al claviculelor, bărbatul îi povestește tinerei femei de artele marțiale, de faptul că se controlează bine, *poate chiar prea bine*. Vorbesc de triburile africane, de dansul luptătorilor, de zbor, de animale. De câini. Se înserează încet. Ea privește apa. E fericită. De fapt, n-are cuvinte pentru ce simte. Ar trebui inventate. Bărbatul se ridică de pe bancă, scrutează în depărtare, de parcă ar căuta ceva. *Mi se face arareori foame, dar acum e atât de plăcut. Mergem undeva să mâncăm împreună?* o întreabă. Pe drum, ea îi vorbește de animalul ei de forță văzut la terapia cu vase tibetane. Vulturul. Zbura deasupra norilor, aerul curgea și nu era decât o liniște puțin foșnită, acolo sus. Aer, libertate, spațiu. El, care a zburat atâția ani, o ascultă cu plăcere vădită. Această vâslire de aripi o poartă amândoi în suflet, e o bucurie a lor, împărtășită. Un liant. El o ascultă atent, cu o tandrețe precaută, învăluitoare dar fermă. Atenție, acceptare, curiozitate. Totuși, ea nu reușește să-și dea seama cât de mult o place și asta o descumpănește. Întotdeauna simte cu atâta precizie, fără greș. Sau doar se teme să înțeleagă ceea ce știe dintotdeauna.

La intrarea în reușaurant, e un afiș cu un pui de elefant. Simbolul belșugului. Zâmbesc. În încăpere, ea se mai destinde, își aranjează la toaletă părul,

se privește pe îndelete, se găsește cuceritoare. Când se reazăză la masă, el zâmbește larg, ca cineva care știe exact la ce s-a gândit ea cu nici un minut mai devreme.

Timpul se întinde ca o coardă, apoi se adună din nou ca un arc, se desface ca o floare. O floare de colț. Se strânge, se adună, se înfașoară. Izbucnește, se rotește lent. La răstimpuri, se oprește. Pentru ei doi, inundați în lumina strălucitoare a bucuriei. Trec așa ore sau poate clipe, nu le mai știe nimeni urma. La un moment dat, se crapă încet de ziuă. Într-un târziu, pornesc, el o conduce acasă. Pe străzi, e liniște, întregul oraș doarme, respiră asfaltul, moșăie arborii de pe marginea drumului, picotesc și geamurile, toți sunt cufundați în vise. Doar ei doi înaintează tăcuți și treji. Mersul lor e ca o respirație la unison. Este chiar o respirație comună. El este inspirația ce îi invadează femeii năvalnic plămânii, apoi se mistuie în toate fibrele ei, ea este expirația ce îl învâluie, apoi invers. El coboară ca un cilindru de sticlă odată cu aerul și se desprinde ca într-o zbatere de aripi, odată cu expirația. *Nimic, absolut nimic nu este ce pare*, își spune ea simțind cum se dilată înlăuntrul ei tot mai amplu o stare de nemăintâlnită fericire. De bucurie și libertate. De lumină. Cine i-ar vedea înaintând așa, ar zări pesemne doar un bărbat înalt alături de o femeie zveltă, cu sânii ca doi pui de căprioară, mergând amândoi cufundați în tăcere. Când, de fapt, ei se respiră unul pe altul în cea mai profundă dăruire unul față de celălalt, într-o stare de totală trezie, de iubire, pentru care tăcerea este ca o rugă. *Ca pecete pe sânul tau mă poartă, poartă-mă pe mâna ta ca pe o brățară. Ca pe o țară. Ca pe un spațiu vast, fără hotar al lumii.*

Brusc, ea simte cum în tăcerea profundă dintre doi pași se regăsește cu o certitudine cum n-a trăit niciodată, și în acel moment al vidului, în fracțiunea de secundă aflată între pasul făcut și cel imediat următor ei sunt cu adevărat. În starea de cădere liberă dintre cele două clipe. Acolo sunt ei întru totul. Căci toate se petrec și altundeva. Mereu mai adevărat. Iar acolo ei sunt plenitudine. Planând, liberi, copleșitori de frumoși și de împliniți.

Ajunși în fața casei, la despărțire, frunțile li se ating ușor. Un scurtcircuit fin le traversează trupurile.

Nu s-a întâmplat nimic între ei și cu toate acestea s-a petrecut totul.

El izbucnind în floare în toată ființa ei. Crin mirositor din vale.

A doua zi dimineată, ea se trezește cu o stare de împlinire împrăștiată în toate celulele, de parcă ar fi făcut toată noaptea dragoste. El este prezent peste tot înlăuntrul ei. Iubire, iubire, iubire. Pleacă la lucru surâzând cu palmele cu părul, cu tălpile, cu pielea, și ei doi se revarsă împreună în lume ca o binecuvântare.

2. Negru

A doua imagine. Tușa finală, dacă toate ar fi lineare. Dar cine poate înțelege rostul tuturor celor ce se petrec din punctul în care se află? Ar fi necesară o distanțare, punctul de vedere al vulturului. Deci negrul. O tabără de creație, vara. Ea oferă ca ofrandă ceea ce simte față de el Creatorului. Mai mult de atât nu știe ce să facă. Sau poate vrea doar să simplifice, în loc să amplifice. De fapt încearcă din răspuțeri să renunțe la el. I se pare... măreț, generos, când, de fapt, doar că a obosit să mai spere. Au trecut doi ani, de când s-au plimbat pe aleile cu castani înfloriți. De la noaptea aceea magică de vară, când nu s-a întâmplat nimic între ei și când, de fapt, s-a petrecut totul. De când ea nu mai este, e doar un *noi* în fiecare celulă a ei. O stare uneori de totală împlinire, alteori o acută, dureroasă lipsă.

Dar, iată abia iese din cort și el este acolo! Nu știe de unde a apărut așa, deodată. Sunt în munți, cea mai apropiată localitate este la mai bine de două ore. A răsărit ca din pământ, înalt, semeț ca și copacii din juru-i. Parcă ar fi un alt copac. Îmbrăcat în alb, cămașa aproape că strălucește pe el, se decupează aproape halucinant pe albastrul neverosimil al cerului, pe care norii curg suav, ca apa, în lumina puternică ce inundă totul. În spatele lui pe fundal verdele pădurii crud, ca un măr necopt și rumen. Pare a fi din altă lume, aproape că o doare să-l privească. Părul blond i se revărsă în valuri pe umeri. E incandescent. Un rug. Aidoma unui arhanghel. Prelung, ca picturile lui El Greco, unde forma, culorile se mulează pe intensitatea vâlvătăii interne. Ardoare și foc incandescent. Corpurile - ruguri de lumină. Tocmai a renunțat la el, când iată-l, a apărut din senin, plin de seninătate. Prezența lui o tulbură adânc, profund, involburat. La prânz mănâncă unul aproape de celălalt, dar nu vorbesc, nu au, la drept vorbind, ce să-și spună. Ea îi dedică cu ardoare mocnită tăcerea ei întreagă, îl învăluie în ea, îl mângâie cu toate cuvintele pe care nu i le adresează, pe care nu și le mai știe nici ea. E ca o scrisoare nedeschisă. O colecție de scrisori divine, o scară de cuvinte ce urcă până în ceruri. Se simte plină ochi de prezența lui. *Sunt vasul prezenței tale*, își spune.

Seara e sărbătoare. Ea se distanțează fără voia ei. Devine dans. Se schimbă în tam-tamul de digeridoo care trezește tropăind lumea din temelii și o scutură, o răstoarnă răzând aproape înfricoșător, bezna care înghite apoi redă forme lucruri, nume, linia de demarcație unde lumina îmbrățișează gunea. Timpul care înghite tot, toate la un loc. Noaptea primește într-ânsa atotcuprinzător, germinal lumea. Speranțe, așteptări, ofranda ei, sunt înghițite laolaltă de întunericul scânteietor, o stare de gestație febrilă fără de

care zorile n-ar mai fi sărbătoare. Încetează toate. Nox obscura tenebrosa. Noaptea sufletului.

A doua zi, când se trezește, el este demult plecat, făcând-o să se întrebe dacă a fost cu adevărat acolo. Sau a fost doar un vis al unei nopți de vară.

Dar încă înainte de petrecere, cei de la grupul de artă le-au pregătit o surpriză în aer liber, la lumina câtorva lumânări aprinse ici-colo și ca să ajungă la locul micului spectacol, se lasă ghidați cu ochii închiși prin pădure, ținându-se de mână. Coloana se desface în două și ea ajunge chiar în spatele lui. Îl ține de mâna stângă, înaintează cu ochii închiși fără un cuvânt, într-o tăcere tândă ca o îmbrățișare, frunzele foșnesc sub pașii lor uimiți, miroase a pământ reavăn, a rădăcini, a viață. E o stare de limpezime, de vedere în toată această nevedere. Ea simte cu o certitudine aproape dureroasă că l-ar urma oriunde, ar ajunge să știe doar următorul pas, de fapt nici pe acela, ar ajunge să îl cunoască doar el, l-ar urma cu bucurie, cu o încredere pe care o trăiește pentru prima oară în acest mister atotcuprinzător.

xxx inter medio

Multă vreme, au existat doar aceste două culori. Alb și Negru. Cei doi călăreți ai luminii și tenebrelor. Surul și Murgul. Zăpada și funiginea. Apoi pe neașteptate, după Bobotează a apărut a treia culoare. Al treilea timp. Timpul intermediar.

Boboteaza a prins-o pe alte meleaguri. Plecase la Viena pentru câteva zile unde au invitat-o la o sărbătoare ortodoxă, printr-o prietenă, care lucra ca profesoară la școala grecească. Invitația i-a plăcut numaidecât. Scufundarea lui Isus în ape. În alte condiții se aruncă crucea în mare și bărbații mai voinici sar în valuri să o găsească. Nefiind mare și neputându-se arunca crucea în Dunăre, liturghia s-a ținut de pe o corabie de unde mai apoi s-au sfințit apele. Totul avea iz de inițiere, ca un teatru magic în care părea că și prin ea trece o voință mai înaltă și mai limpede răsfrângând imagini concise și limpezi în învolburarea mișcată, legănată a valurilor. Un vas nu foarte mare, plin până la refuz de lume. Greci. Ambasadori, mitropoliți, preoți. Copii, bunici, părinți. Femei, bărbați. Oameni. Foială, agitație, zumzet. În aer se amestecă mirosul a prea multor parfumuri, câteva lumânări ard smerite într-un colț. Apoi vasul pornește și un cor mixt începe să psalmodieze de răsună întreaga lume de vocile lor însetate. Se revarsă, curge în valuri în toate direcțiile, țâșnește în sus. Corabia se oprește, preoții fac semnul crucii înspre marele fluviu, să fie limpede ca apa Iordanului în care a fost botezat Hristos, apoi aduc o mică

colivie din care au eliberat un porumbel alb. Ce s-a înălțat liber în înalt, deasupra apelor sfințite și, numaidecât peste sufletele celor prezenți s-a pogorât o stare de nemaiîntâlnită sfințenie. În clipa când porumbelul a țâșnit în sus burnița monotonă care ținea de ore în șir s-a oprit ca din senin, de fapt toate s-au oprit locului: curgerea timpului, curgerea apelor, spirala galaxiilor, toate. În văzduhul inimii ei au început să curgă încet lacrimi mari, nevăzute, de bucurie. Acel plânset mut dinlauntru era chiar muzica, contrapartea psalmilor din jur. Muzica sufletului. Un fel de hohot mut, interior. Atingerea aceea a celor două lumi, ca două cercuri.

I remember I was moving in you, and the holy dove was moving too and everything that we do was Halleluia răsună înlăuntrul ei cântecul lui Leonard Cohen. Aleluia.

După acea purificare prin sfințirea apei dulci și încet curgătoare a Dunării, avea ea să înțeleagă că era și avea să rămână limpede, precurată, așa cum fusese dintru începuturi. Și că în tot acest răstimp, cât așteptase ca el să vină înspre ea, el la rândul său făcuse același lucru, dar cu totul altfel, așteptase cu răbdare să vină ea înspre el. Să se întâlnească pe cale, undeva, la mijloc de drum.

Între apele sfinte ale ființei și abisul inimii.

3. Roșu aprins

Toate au început cu o simplă linie. Cu trandafirul cu care m-ai trezit. Linia ondulatorie a petalelor stârnindu-mă, strigându-mă. Floarea reginei. Crinul din câmpie din valea florilor. O linie, o culoare. Ochii tăi, bolta înstelată din mine. Bolta luminii tale. Și apoi a continuat cu o altă zi, aparent ruptă de toate acestea, plină ochi de o liniște adâncă, în care se auzea doar tic-tacul imperturbabil, profund al unui ceas de bucătărie, într-o casă de țară. Ticăitul avea ceva adânc, stăruitor. Ațipisem pe neobservate, un somn fugar de după-amiază, prelingându-mă în propria adâncime, de fapt un fel de semi-trezie stranie, ca atunci când treci granița, fără să plonjezi în somn, rămânând cumva suspendat între două lumi. Acolo în acea stare intermediară am simțit cum străbunii mei, bunici, bunice, femei, bărbați, copii, născuți și nenăscuți, dar mai ales femei, respirau și se odihneau prin mine, odată cu mine, prin toți porii, prin toate celulele, prin genele mele... în acel somn așadar ne adânceam noi toți, cu toate, cu toții, nenumărați, în această profundă de inspirație comună, sau mai precis de adâncire, adâncime, fără pronume personale și munții mi se întipăreau în ființă ca o electrocardiogramă, respiram văile, curgeam la vale cu apele reci

și repezi, îmi citeam linia palmei în drumul ce șerpuia printre dealuri – un contur limpede și lung, ca un drum prăfuit de țară. Le-am mulțumit și m-am plecat înaintea celor ce au fost cu recunoștiință și respect, redându-le tot ceea ce le aparținea, păstrând doar cele cu care știam că erau alipite destinului meu. Reintrasem în matca firii. Atunci linia sau liniile șterse ale multor vieți s-au reconturat apoi au dispărut pe neobservate. Respiro și respirația aceea comună, a noastră a tuturor, pe linia feminină se transformă pe neobservate într-o îngânare la început abia auzită, șuierată, gâfâită apoi într-un cântec limpede. Venea de dincolo de mine, de noi toți, dindărătul, ori poate dinaintea tuturor acestor detalii frânte, dintr-o imagine cu mult mai vastă, mai încăpătoare. Era chiar vocea de dincolo de Timp. Însușea totul: respirație, o șoptă, un sunet, un țipăt, o îngânare gâfâită, inspirare, geamăt, expirare. Cântec. Ritm.

Muzica lumilor. Sunetul mut și totodată vibrant al celor se sunt cu adevărat.

Acustica sacră.

În acea respirație cântată, în acel cântec respirat, în ritmul existenței ce amintea de o sincopă am înțeles că am avut deja multe nume, și nenumărate chipuri, că m-au cinstit la Babilon și m-au venerat sub numele de Arditi, mi-au ridicat temple m-au numit uneori Quazeqotl, alteori Innana, Basmet, Ishtar, ori Tara verde, m-au slăvit la poalele munților, și pe malul mărilor, în catacombe și peșteri, în temple și în natură. Am știut că purtam întipărite în mine toate numele, fețele, calitățile, frumusețea și magicul tuturor femeilor care au existat vreodată. Eu, cea care nu aveam doar un singur nume și nici doar un unic chip, am recunoscut culorile clipelor ce se prelingeau alene în spațiu într-un vârtej luminos. Albul fiecărui început în dans senzual cu negrul învăluitor al capetelor de drum ce reîncep mereu, altminteri, altundeva. Dansul preschimbării albului în negru, și apoi al negrului în alb. Banda lui Moebius. Și atunci, chiar atunci sau doar atunci, a apărut din senin a treia culoare.

Momentul anunțat prin sfințirea apelor, pregătit prin acel somn de după-amiază ca să se împlinească prin timpul dinaintea întâmplărilor descrise, ca și când le-ar fi urmat. Sau poate s-ar fi petrecut între timp. Roșul intermediar. Roșul voluptuos al frumuseții, grației, dorinței. Roșul iubirii, prin care întreaga compoziție a căpătat consistență, noimă. Calea iubirii.

E vară, iulie. O după-amiază toridă. M-au invitat la trainingul psihologic al limitelor propriilor reprezentări. Sunt jocuri frumoase, adânci, cât și cum percep din noi ceilalți, unde ne sunt limitele și unde ieșim din zona de confort. N-am nici un chef să merg, cu toate acestea simt că *trebuie* să merg. Mă

îmbrac alene, cu gesturi aproape leneșe în rochia pe care am cumpărat-o cu o zi înaintea. O rochie scurtă, vapoasă de vară, roșie, cu mult violet, și o idee de verde. Mi se pare senzuală, și în timp ce o iau pe mine îmi spun în gând că mi-aș dori de mii de ori mai mult să mă întâlnesc cu tine în această rochie decât să particip la vreun workshop. Așa, fără sutien, cu dantela violetă care îmi scoate în evidență linia curbată a sânilor ce tânjesc după atingerea ta. Ușor absentă, îmi pune cerceii roșii, puțin ruj și plec. Când intru în sală, spre marea mea uimire, ești acolo. Știu că prezența ta are legătură cu mine. O simt cu toți porii. Aș scoate un țipăt scurt de plăcere, dar mă abțin.

Te privesc. Te sărut cu ochii. Te mângâi cu privirea. Cu inima. Cu vântul. Cuvântul. Te-aș mângâia cu sânii, atingând linia fină a omoplaților cu sfârcurile, cu părul, cu buzele, aș reconstitui harta spatelui tău cu palmele, oprindu-mă la bifurcații ca pelerinii smeriți căzuți pe gânduri încotro să pornească mai departe... mi-aș revărsa părul lung peste ochii tăi acum închiși, peste picioarele tale..

Tu te întorci lent, mă privești prelung, apoi mă îmbrățișezi fără un cuvânt. Un jet de foc țâșnește din pieptul tău ca o fântână de lumină și mă inundă. Și la fiecare pulsație a inimii tale în mine izbucnesc universuri, luni și sori, fiecare bătaie a inimii creează înlăuntrul meu spații nesfârșite. Creează timp, distanță. Creează Lumea. Lumi. Universuri.

Fiecare clipă e o mică moarte, dar moartea cu tine este copleșitoare, pentru că se preschimbă în viață, iubire. Un jet de foc mă străbate cu nemai-pomenită repeziciune până în creștetul capului. Frunțile ni se ating și totul e o explozie de lumină. Cercul luminii.

Lumină și tăcere. Împreună, dincolo chiar de tăcere.

Ai venit înspre mine ca un mire, în dansul eternei îmbrățișări, dansul ce leagă cântecul îngânat mult înainte să ne fi întâlnit, cu muzica magică a creației. Noi, iubite, iubire, suflet de lumină, suntem înainte de cele ce sunt, și după toate cele. N-am fost niciodată unul fără de celălalt. Suntem misterul inițial și cel ultim, cercul perfect al miracolului iubirii prin care scriem, rescriem, creăm împreună modelul lumii întregii, al celor ce există.

Ridică-te deasupra bulgărilor de țărână, cu focul tău mistuitor, înalță-te deasupra tuturor șoaptelor ce s-au adunat în fluidele tale dulci și nesfârșite, și lasă-le să se reverse în oceanul nesfârșit al luminii ultime, în albul stralucitor, unic al splendorii divine, mi-ai șoptit atunci îmbrățișându-mă tandru, iar eu Te-am urmat fără un cuvânt.

laureați ai Concursului Național de Poezie
Porni Luceafărul,
ediția a XXXIV, Botoșani, iunie 2015

ANDREEA VOICU

interzis

într-o zi
eu și ai mei am hotărât
să ne retragem în pod
acolo am dat și de bunica
s-a închis aici
încă după al Doilea Război Mondial
îi e frică de
ce-ar putea să facă
în podul ăsta a trăit și a murit
tot neamul meu
întreaga noastră viață e aici sus
într-o cutie
nu am deschis-o niciodată
m-am obișnuit să-mi spun că e interzis
așa pot să cred orice despre ai mei
dacă mi-ar spune că
i-au pus o pușcă în brațe lui mamaie
și au trimis-o pe front
că mustața aia a lui tata
e din zilele lui de glorie ca general
că mama plânge nopțile
pentru atâția soldați care-au murit
fără să știe nici ei de ce
i-aș crede
dacă mi-ar spune că eu m-am născut
în tranșee
că ninge cu fulgi cenușii

și se-auzeau tunurile-n depărtare
i-aș crede
m-am îndrăgostit
de o alternativă a noastră
dar să spunem că bunica s-ar trezi
dintr-un somn lung și fără vise
și-ar veni la mine în toiul nopții
dacă mi-ar șopti cu glasul ei plescăit
că bunicu' străbunicu' și toți înaintea lui
au fost și au murit în război
c-ar fi o tradiție în familie
dar că tata nu
el știe de război doar din carte
dacă mi-ar zice că mama plânge
pentru că asta a făcut atâtea nopți
și nu mai poate altfel
că eu m-am născut aici în pod
chiar în colțul ăsta
și că ea nu-și mai amintește nimic
din ce s-a întâmplat atunci
c-ar fi fost un război
c-ar fi fost tata cu mustața lui de general
aș acuza-o că s-a uitat în cutie

gol

nimeni nu știe că uneori plâng
mi-e dor de cămilele
care fluierau pe malul mării
când se întuneca
se întorceau în mare
George n-a mai ajuns niciodată la capătul lumii
tot din cauza lor
parada doamnelor șchioape pe tocuri
a rămas și ea undeva
rătăcind pe plaja albă
am mâinile ca două pungi găurite

nu mai sunt fețe întipărite pe zid
nimeni nu mai plânge noaptea
costumele goale nu mai merg pe stradă
nu mai sunt țigări stinse în paharele de coniac

EA

ea nu era ca noi restul
nu avea mulți prieteni
nu era nici frumoasă
nu avea nimic de spus

decât atunci când vorbea despre Mihai
pe care am ajuns toți
cu timpul
să îl urâm
Mihai cel care nu strânge niciodată după el
și-și lasă șosetele murdare prin toate colțurile casei
e împotriva oricărei forme de efort
mai bine nu mănâncă
dacă trebuie să-și gătească singur
nu suportă firele de păr de pe hainele oamenilor
are auz selectiv
și un mers apăsător strâmb
adoarme în fiecare seară la 9 la același film
își pocnește degetele obsesiv
Mihai avea mereu în buzunar un baton de cereale și un telefon descărcat
îl uitau părinții la grădiniță când era mic
colecționa pietre și cuie dintr-un șantier
și dormea cu ele sub pernă
Mihai nu era niciodată acolo
după ce noi toți ne-am revenit din șocul de a-l fi cunoscut
am început să-l uităm
ea a rămas tot cu gândul la el
Mihai e plecat acum
nu am mai auzit de el de ani
și ea l-a uitat apoi
fără să vrea

într-o duminică dimineată la cafea
a rămas doar cu un morman de șosete murdare
cheală că așa i-ar fi plăcut lui
și singură
c-un încărcător mereu în buzunar pe care nu știa de ce-l cară după ea
încă spunea mereu
când mergea pe stradă
ține-mă bine de mână
că dacă pic
mi se strică toată ziua

nu mai vine Oana ?

mă înec
se întâmplă de câțiva ani
spunea Oana cu o voce gravă
zice că nu vreau să ascult
că mi-e frică să recunosc că poate am murit
cred că am doar urechile înfundate
și ochii mă ustură de la apa sărată
din cauza asta nu văd bine ce se întâmplă
și totuși îmi place așa
e liniște
Oana vine câteodată în vizită
și eu o rog să-mi spună câteva minciuni
cât prepar ceaiul
mă concentrez să-mi aud inima cum bate
dar nu mai reușesc
mă sperii și atunci o aștept pe Oana să vină
să-mi spună minciuni despre cum trăiesc undeva la țară
cum am un câine căruia nu i-am dat nume încă
și cum petrec ore întregi întinsă pe dușumea
și Oana îmi vorbește despre cealaltă persoană
care nu s-a înecat acum câțiva ani
a sosit ziarul
scrie că am murit

MARINA POPESCU*PRIMUL POEM/ TO DO LIST*

Trebuie să-mi cumpăr întruna chestii colorate,
asta mă face să zâmbesc,
trebuie să butonez cât mai mult telefonul, să navighez,
asta mă face să nu mă mai simt singur
trebuie să-mi vopsesc părul, unghiile și fața,
în felul ăsta sunt mai puțin transparent,
trebuie să te privesc chiorâș, să râd de tine și să te disprețuiesc
asta mă face să mă cred puternic și cool,
trebuie să fac dragoste zilnic, să alerg măcar 2 kilometri,
asta îmi dă încredere în ideea că totul e infinit
trebuie să privesc știri cu oameni care mor – crime, accidente, sinucideri -
asta mă face să fiu fericit că sunt aici și scriu,
trebuie să întârzii mereu la întâlniri,
în felul ăsta mă mint mai ușor că timpul nu are importanță,
trebuie să miros zilnic câte o floare, să mângâi un câine sau o pisică,
doar așa pot să sper că lumea nu e o chestie de plastic.

*DESPRE OAMENI ȘI BĂNCI***(ultima) plimbare**

Muzica izbită de ziduri
distorsionând tăcerea
în care mergeam –
șine ale unei linii de tren părăsite.
Între noi
zăpada murdară,
fericirea mereu promisă și urme
ale altor trecători.

Despre oameni și bănci

Banca pe care noi stăteam are acum
un picior lipsă. Lângă ea
copii mănâncă semințe și râd
de colegul lor gras.

Într-o vreme
pe bancă a locuit un boschetar
înconjurat de o familie de câini
și de multe sacoșe.

Uneori dimineța
soarele răsărea din părul lui ciufulit.

Când a plecat
boschetarul a luat cu el
înfășurat într-o pungă de rafie
piciorul de fier – amintire.

Aș putea
să asemăn istoria băncii cu a mea,
să te sun și să-ți spun despre asta,
dar tu ți-ai schimbat deja
adresa și numărul de telefon.

În fiecare luni

Toți bărbații care trec luni seara prin ceață
seamănă cu tine,
toate mașinile mai vechi de 10 ani ar putea fi conduse
de mâinile tale
pe care obișnuiam să le așez peste ale mele
și tu râdeai, îmi spuneai
uite, ești încă un copil,
după care începeau lucruri pe care doar adulții le fac.
Din oricare automat din fața oricărui magazin
ți-ai putea bea cafeaua,
ai putea flirta cu vânzătoarea
și singurătatea s-ar ridica deasupra ta odată cu aburul
din paharul de carton

apoi totul ar reveni la normal,
poate un telefon de la iubita de weekend,
femeia care își împodobește
în fiecare vineri orașul, așteptându-te,
femeia care își îmbrățișează 4 nopți pe săptămână
jumătatea goală de pat
și totuși singura femeie despre care mi-ai povestit vreodată.
Toți bărbații care trec pe lângă mine luni seara
îmi zâmbesc din coliviile lor de ceață,
aproape nici nu observ asta
pentru că eu merg cu apăsarea celei care știe
că strada asta pe care vei trece și tu
e singurul lucru
pe care-l mai avem în comun.

De undeva de jos iarba pare prea înaltă

Tu stai pe un scaun albastru în tramvaiul 8,
aluneci ca de obicei spre cartierul Ferentari
acolo unde un câine alb cu pete negre
așteaptă aproape de scara blocului nehotărât -
sunteți prieteni sau nu?
să te muște? să latre? -
Azi nu ți-ai mai pus fular
(ăla gri de la mine, lână 100%
luat de la C&A),
porți o geacă subțire, gânduri transparente,
încerci să reconstitui primăvara,
ramuri de cireși japonezi înflorite,
și adolescenții cu saketeboard-uri
care desenează aleile din Herăstrău.
În tramvai miroase a roți încinse,
asta îți amintește de aurolacii de ieri care duhneau
și-mi scrii un mesaj care mi se pare genial:
“Azi a fost cald și oamenii străzii au rămas jos.
Ei tund cu dinții firele de iarbă
să nu se înalțe prea mult.”

Inevitabil despre omul cu pălărie

Omul cu pălărie trece ca un mister
pe bulevardul aproape pustiu,
pe bulevardul aproape infinit
omul cu pălărie trece fără grabă,
picioarele lui par să nu atingă asfaltul
poate că e purtat doar de zâmbetul lui ironic,
agăţat de acel zâmbet ca de un balon care promite
lumi interesante fără o destinaţie precisă,
omul cu pălărie străbate oraşul,
trece ca o întrebare retorică prin minţile noastre,
omul cu pălărie
luminează străzile ca un *drumeţ incendiar*,
omul cu pălărie
aduce puţin cu *vasco da gama*,
aminteşte întrucâtva de *copacul-animal*,

*omul cu pălărie
poate că nici nu există sub borurile largi,
dar trecerea lui într-o joi seară
schimbă universul.*

Pe strada Braşov se ascultă Queen

*Puţin la stânga, ceva mai mult la dreapta,
cumva paşii s-au desprins de el
strada a devenit o pistă de bowling pe care te rostogoleşti,
te rostogoleşti până când fruntea se înfige în gard
cu zgomotul unui măr foarte copt
crăpat de cuţit: un pâ râit sec.*

Şi se făcu horă în jur
(doar că nu se ţineau de mâini)
se puneau diagnostice/întrebări retorice
până când unul - geacă de piele şi şapcă roşie - a zis
să sunăm la salvare, ăsta moare aici

pentru că sângele începuse să picure
și părea că o să formeze un mic pârau
(capul era un bulgăre de zăpadă roșie
peste care trecuse primăvara
cu aburii ei și îl dezgheța)

S-au fumat multe țigări lângă el, la câțiva pași,
apoi tot mai departe, pe celălalt trotuar,
în alte cartiere / s-a băut bere,
s-a scuipat cu scârbă pe trotuar,
s-au dat telefoane, s-a spus
da, un moș căzut beat pe trotuar
nu se mai potolesc ăștia ies toată ziua pe străzi
și nici măcar
nu-și iau îngerii păzitori cu ei.
După 40 de minute sirena ambulanței, medicii
în salopetele lor de astronauți
și pentru câteva secunde tragicul se instala
pe fețele tuturor, păreau
niște politicieni cărora li se va lua interviu
știind că următorul punct pe agendă era
revenirea la normal:
o injecție, perfuzia și el deschidea ochii.
Alături paramedicii vorbind despre cote și pariuri sportive
omul cu geacă de piele spărga semințe, zicea la telefonul mobil
atâta zgomot pentru nimic
apoi cuvintele spital, analize, rutină, tomografie
ca niște coji scuipate printre dinți.

Dintr-o mașină parcată pe trotuar
dat tare în boxe I'm the invisible man cântată de Queen.

*În ochii lipsiți de amintiri se lasă înserarea
și odată cu ea indiferența
peste oraș.*

În poemul ăsta e vorba de altfel de răni

*și va veni la tine copilul cu puiul de câine în sân
lacrimile lui înghețate îți vor zgâria venele*

de ce ți-aș da bani, peste o vreme
vei înfige cuțitul în mine
îmi vei viola sora vei vinde
droguri și arme copiilor mei
peste câțiva ani vei incendia mașini, îți vei aprinde țigara
din sufletele carbonizate ale dușmanilor

mă privești
cu ochii vicleni ai sărăciei
ai hainele rupte, obrații murdari
strivești între buze rugăciuni furate în poarta bisericilor
așa cum ai stâlci în bătaie alți copii
în praful unei banale amiezi

și ceri tot ceri bani
câte o mie o mie o mie
refren obsesiv
tranca-tranca tramvaiul ascute
milostenia sufletului meu o transformă
în mii de pumnale
mai bine coboară acum
până nu până nu până nu...

OVIDIU IVANCU

CARTEA CARE „SMINTEȘTE”. REFLECȚII PE MARGINEA STATUTULUI LITERATURII

Se prea poate ca singura funcție a literaturii capabilă să supraviețuiască atât modernității, cât și îndepărtării cititorului de carte să fie aceea de a crea emoții. Cu alte cuvinte, nu e deloc nerealist să ne imaginăm că oamenii viitorului vor citi cu un unic și exclusiv scop: acela de a trăi, sub influența cărții, emoții și stări. Când vor dori să fie informați, oamenii viitorului vor prefera televiziunea sau internetul, dacă se vor transportați în lumi exotice, pline de aventuri sau mistere, în universuri unde conspirațiile cele mai puțin plauzibile și intrigile cele mai fanteziste fac legea, aceiași oameni ai viitorului se vor întoarce, poate, către cinematografie sau ce altceva s-o mai fi inventând după ea; în orice caz, se vor întoarce către imagine. Imaginea transpune privitorul mai lesne către lumi la care el nu are acces; e o teleportare instantanee, mai vie, mai directă decât cea pe care o poate oferi literatura. Dacă vor prefera stări extatice, neverbalizate, transe hipnotice, oamenii viitorului se vor opri la muzică. Cât despre nevoia de a-ți îmbogăți vocabularul, de a fi capabil să articulezi cu cât mai mare exactitate ceea ce gândești sau simți, nevoie împlinită cu succes prin lectură, e greu de crezut că ea va mai exista. Omul viitorului nu va mai dispune, probabil, de timpul necesar elaborării unor enunțuri sofisticate, subtile. În limbă va funcționa ceea ce Andrei Cornea numește „legea lenei” (*Cuvintelnic fără frontiere*, București, Editura Humanitas, 2013); limbajul comun se va scutura de arborescențe, tinzând către pragmatism și funcționalitate; va fi, adică, „eficient”. Or, a fi „eficient”, când e vorba de științele umaniste, echivalează cu un perfect non-sens.

Și atunci, literaturii nu îi mai rămâne decât o singură funcție majoră pe care nu cred s-o poată suplini cu succes sau, mai degrabă, în același fel, niciuna dintre rivalele ei de azi sau de mâine. Sigur că la emoții poți ajunge pe diferite căi. Toate artele sunt capabile să o ofere. Însă, literatura are aici un avantaj. Ea stabilește o relație unu la unu între text și cititor, o relație neme-

diată. Nici măcar scriitorul nu mai are ceva de spus, odată ce-și va fi trimis cartea către lume, așa cum magistral demonstrează Umberto Eco (*Opera deschisă*). În vreme ce muzica, pictura, dansul, sculptura, cinematografia, baletul etc. depind, pentru a fi pe deplin „întregi”, de medii fizice care să le ajute să se exprime, medii a căror alterare duce iremediabil la alterarea sau diminuarea efectului, literatura nu are nevoie de efecte speciale. Un concert la care un instrumentist important are o zi mai proastă, o proiecție cinematografică ce nu beneficiază de lumini și sunet de bună calitate, un tablou ținut vreme îndelungată într-un mediu nepropice, toate privează consumatorul de artă de trăirea experienței artistice depline. Cu literatura, lucrurile par a fi ceva mai simple. La masa lui de lucru, scriitorul se mișcă liber între ficțiunile sale, cititorul dă paginile, una după alta, în aceeași singurătate interioară căreia nu-i trebuie nimic altceva exterior. Sigur, îți poți rătăci cartea în tren sau poți vărsa cafeaua pe câteva dintre pagini, dar nu reprezintă o problemă a-ți procura un alt exemplar...

Important rămâne că, dintre toate artele, literatura pare a fi singura capabilă să se desfășoare independent de capriciile mediului exterior; are, deci, un grad mai mare de autonomie. Apoi, în vreme ce artele celelalte pot fi și chiar sunt, adesea, expuse unui public larg care le apreciază simultan, ficțiunea e eminamente destinată unei relații exclusiviste. Nu poți expune cărțile publicului decât dacă vrei să le prezinți ca obiecte, dacă, deci, vrei să le încarci cu o dimensiune istorică, altfel, ele se citesc prin săvârșirea unui act individual. Există, desigur, lecturi publice, însă ele sunt mai degrabă modul de a trezi un interes, o operațiune de marketing cultural și nu un act de a livra integral un produs artistic. Eminamente, a citi o carte e o acțiune privată. Apoi, literatura mai beneficiază și de o anumită flexibilitate. Te poți plimba cu textele după tine fără să depinzi de existența curentului electric sau de bateria laptopului...

Cât privește emoțiile stârnite de o ficțiune, aici, omul viitorului nu poate modifica nimic. Intrinsec speciei noastre, dacă nu cumva tuturor speciilor, este nevoia de a ne simți „vii”. Este arhetipală suferința ființelor nemuritoare provocată tocmai de incapacitatea de a simți ceva. Mai toate cărțile cu și despre vampiri, atât de populare astăzi printre adolescenți, au cel puțin un personaj, un nemuritor, care suferă din această pricină: nu mai are chef să fie nemuritor pentru că, dacă nu e capabil să simtă, e ca și cum nu ar exista. La noi, aceasta e și suferința Luceafărului lui Eminescu. Mitul ne spune, deci, că nemurirea vine cu un mare dezavantaj, în vreme ce condiția de muritor are asociată, ca o compensație pentru toate neajunsurile de a trebui să mori, capacitatea de a trăi sentimente. Or, în acest domeniu, viitorul nu poate schimba

nimic. Omul va dori să fie capabil să-și trăiască emoțiile, să se simtă, adică, viu, atâta vreme cât el va exista ca specie.

Și acum, înapoi la literatură... Sigur că pare puțin a reduce literatura la o mașinărie de produs emoții. Dacă doar asta va rămâne din literatură în viitor, poate suna sumbru... Pare o degradare, o simplificare, o viziune reducăționistă... În definitiv, poeziile patriotice ale secolului XIX, cu rudimentare mijloace artistice, au produs și produc încă emoții, textele patetice despre povești de dragoste marca Sandra Brown sau Danielle Steel sunt vinovate pentru o mare cantitate de lacrimi și suspine induse cititorilor din diferite colțuri ale planetei... Există, deci, emoții și emoții... Nu, însă, asta mi se pare esențial. Ceea ce cred că e, într-adevăr, important e că în interiorul rațiunii de a fi a literaturii se ascunde ceva care o va ajuta să supraviețuiască unui viitor care i se arată ostil.

Există, în spațiul românesc, o prejudecată profundă legată de carte. În anumite medii tradiționale, cartea „smintește”. E bine să fii om cu carte, dar nu tocmai bine să stai toată ziua cu nasul în cărți. Asta te îndepărtează de realitate, te face, uneori, greu frecventabil, te extrage din viața socială, te însingurează, te alienează. Poate părea că o astfel de concepție e apanajul vremurilor trecute. Nu cred să fie așa. Din timpurile când Biblia era citită doar de preoți, de teama ca nu cumva, citind-o singuri, credincioșii să capete tot felul de idei, a rămas până azi concepția că cititul îți poate da idei periculoase, te poate transforma, te poate deforma într-un mod periculos. Mai sunt unii care cred că a citi înseamnă a te lăsa contaminat de idei și sentimente care te alterează într-un fel sau altul. Or, nu cred deloc să fie așa. Iată și argumentele. 1. O carte care trezește emoții nu face altceva decât să lucreze cu ceva care oricum, exista, ca potențial, în interiorul cititorului. Nu cărțile așază emoții în sufletele oamenilor, ele doar ajută la formularea lor mai apăsată; cartea, cu alte cuvinte, scoate la suprafață ceea ce exista deja, latent, în straturile de adâncime ale ființei umane. Există, cu siguranță, și cărți care au schimbat lumea... care au recalibrat societăți, care au creat idei și paradigme. Numai că ele au făcut-o pe parcursul unor întregi generații. Exemplul cel mai la îndemână este Enciclopedia iluminiștilor francezi. Într-o relație, însă, individuală, redusă în timp la durata unei existențe umane, emoțiile create de cărți limpezesc, luminează, lămuresc sau trezesc dubii care erau deja acolo în momentul lecturii, numai că îngropate undeva în adânc. E destul de greu de crezut că te poate deprima până la sinucidere *Suferințele tânărului Werther*, a lui Goethe, dacă viața ta sentimentală și amoroasă e echilibrată, fericită, liniștită. E greu de crezut că te poate răscoli până, din nou, la sinucidere, Cioran și scrierile sale dacă nu

exista deja în tine, anterior, un dezechilibru, o predispoziție, un ceva latent...

Cât despre „sminteala” produsă de cărți, evident că e ceva acolo, doar că nu „sminteală”. Omul care știe nu poate fi la fel cu cel care nu știe, omul care cunoaște nu mai poate fi același ca el însuși de dinainte de a cunoaște. Evident că, privit din afară, cel care citește poate părea „smintit” celui care n-o face sau o face mai puțin. În realitatea, e vorba doar de faptul că primul e... diferit, așa cum diferit te face orice act de cunoaștere. El te transformă și te apropie de cel care, în Mitul Peșterii, al lui Platon, se reîntoarce în peșteră, după ce a luat cunoștință de bogăția lumii din afară. Apoi, 2. Dacă pornim de la premisa că cititul în exces contaminează, alienează, „înebunește”, atunci, pe cale de consecință, lumea de dinainte de apariția și generalizarea scrisului și a cititului trebuie să fi arătat cu mult mai bine decât cea de azi. Omul de dinainte de apariția și generalizarea scrisului și cititului trebuie să fi fost mult mai bine alcătuit, mult mai echilibrat... Așa să fie?! E o întrebare retorică la care au răspuns istoricii atât de bine, încât nu mai e nevoie să insistăm. Există o legătură indestructibilă între libertate și actul lecturii. Omul începe să aibă premisele libertății abia în momentul în care are el singur, fără mijlocitor, acces la texte, la idei, la emoții. Nu mai vine cineva din afară care să medieze între el și idee, între el și emoție.

Așadar, deși pare puțin a reduce literatura la un catalizator al unor emoții, cred că, departe de a fi o decădere a statutului ei, acest proces înseamnă, de fapt, fără a generaliza, reducerea literaturii la esențial, la ceea ce ea poate face și poate face bine, indiferent de cum îi va arăta viitorul.

De partea cealaltă, acest imaginat și imprevizibil viitor pare a pune o problemă delicată scriitorului însuși: cum se va adapta el sau, mai ales, dacă trebuie sau nu să se adapteze la ceva?! Deși pare a fi o problemă gravă, cred că e, totuși, una falsă. Iată de ce: cărțile bune nu au a se teme de viitorul lor tocmai pentru că ele se adresează unor curiozități interioare, unor nedumeriri existențiale imuabile. Ele rezistă tocmai pentru că sunt atemporale, nu numai prin limbaj, prin măiestria alcătuirii sau prin profunzimea personajelor, ci și prin natura problemelor și emoțiilor pe care le discută. Așadar, pentru scriitor, de la începutul existenței literaturii, nu s-a schimbat nimic fundamental din punctul acesta de vedere. El a trebuit, trebuie și va trebui să privească omul și problemele lui în dimensiunea lor ontologică. Dacă va reuși să facă asta în mod credibil, nu are a se teme de convulsiile, redefinirile, reasezările, reordonările pe care le va aduce cu sine viitorul.

GHEORGHE GRIGURCU

DIN NOU DESPRE BACOVIA

O ptînd pentru Bacovia precum pentru un “subiect perpetuu”, Constantin Călin a săvîrșit mai întîi un maraton exegetic pe traseele operei poetului, în două volume, *Dosarul Bacovia, I, Eseuri despre om și epocă* (1999) și *Dosarul Bacovia, II, O descriere a operei* (2004). Dar a simțit nevoia de-a relua drumul străbătut, de astădată în pas domol, spre a-și opri privirea asupra unor detalii, unor posibile asocieri, unor tangențe ori interferențe care i-au scăpat inițial: „Plimbîndu-mă pe îndelete, procedez ca Bacovia: «cînd găsesc ceva interesant, iau note pentru a mi le reciti mai tîrziu». Acestea, fiind de mai multă vreme zilnice, s-au adunat sute”. Rezultă, așa cum precizează d-sa, un Bacovia *en miettes*, care scoate la iveală și o anume afinitate a criticului Constantin Călin cu modalitatea lirică. Mai întîi atracția pentru spontaneitatea pe care o favorizează fragmentul: „Sînt un autor de «zigzaguri», îns liber, curios”. Apoi o seducție pe care admite că o exercită asupra-i acea mult sugestivă aproximație a culorii care este verlainiana nuanță. „Prețuiesc fermitatea, dar și mai mult iubesc nuanțele, fără de care adevărurile ar fi incomplete”. Pentru a urma un prudent dubiu de sine: „Vrînd să largesc orizontul fiecărui aspect, le-am căutat unde m-am priceput, nu știu însă dacă întotdeauna în locurile cele mai adecvate”. În fapt, eminentul exeget e foarte supravegheat, căutînd mai întîi lucrurile „temeinice”, riguros documentabile, asupra cărora aplică interpretări ce, fără a impieta asupra obiectivității lor, îi îngăduie un soi de contemplare analitică. Nu înainte ca subiectul să fie bine fixat în balamalele contextului.

Drept care nu e omisă, ci, din contra, tratată cu insistență încadrarea lui Bacovia în șirul antecesorilor și succesorilor săi. Se putea oare ca atît de macedonskianul bard să fie și eminescian? „Bacovia e un Eminescu fără «probleme albastre» (expresia citată e dintr-o pagină de Lovinescu), metafizice. Un Eminescu împovărat de amintiri dureroase, cu fruntea în pămînt. De altminteri, din «poetul național», el simte mai mult «Trecut-au anii...» și «Pe

aceeași ulicioară». Pe aceasta din urmă o «rescrie» în «Toamnă» (Clavirile plîng în oraș) și citează din ea, sub formă de proză în «Dintr-un text comun». Deosebirea dintre Alecsandri, „cel «veșnic tînăr și ferice»”, și Eminescu, „cel «Veșnic tînăr și neferice»”, potrivit cuvintelor lui Iorga, se potrivește ca o mînușă inclusiv deosebirii dintre Alecsandri și Bacovia. Raportul acestuia cu autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu* ar fi următorul: „Monotonia lui Bacovia înseamnă profunzime, iar diversitatea lui Minulescu evanescență”. Cu autorul *Parodiilor vesele și triste*, lucrurile stau ca-ntr-un joc de-a v-ați ascunselea: „În Topîrceanu e Bacovia; în Bacovia nu e Topîrceanu”. Înaintașii lui Bacovia sînt uneori ca și invizibili: „Bacovia trebuie căutat nu numai în cei mari, ci și în cei mici de dinaintea sa: Stavri, Cișman și alții”. O „analogie” mai... excentrică s-ar stabili nu mai puțin decît cu Enăchiță Văcărescu, care „mărturisește că a alcătuit *Istorie a prea puternicilor împărați othomani*, pentru că, exilat la Nicopole, era lipsit «dă toate trecerile dă vreme cele veselitoare dă suflet, și afundatu în valul întristărilor»”. Dar și I. L. Caragiale răspunde la apel, îndeosebi prin „interesul pentru iarmaroc, un pretext (folosit și de Verlaine și Cehov) pentru a înfățișa un crîmpei din haosul uman, carnavalul, atmosfera confuză, veselia exuberantă și, fatalmente, căderea în monotonie”. Dar și apropierea de Cioran e notificată: „Apropo de definiții, se poate spune, cred, și așa: Bacovia e un Cioran înainte de Cioran, unul mai puțin demonstrativ, cu apoftegme sentimentale, care observă mult, dar formulează rar: adevăruri, nu paradoxuri”. Ca și o înrudire de fundal afectiv cu Ionesco: „Ca și autorul *Rinocerilor*, autorul *Plumbului* a înțeles, în întregul lor dramatism, ce înseamnă «limită», ce înseamnă «abis», ce înseamnă «amețeală» existențială”. Mai puțin previzibil e paragraful în care poetul apare ca un debitor al altor autori mai vechi ori contemporani ai săi: „Bacovia n-a fost – cum probabil se crede – impermeabil la literatura contemporanilor săi. N-a fost numai donator, ci și receptor. Vreau să spun că a luat și el de la alții, «a împrumutat». E drept, nu prea multe, totuși aspectul n-ar trebui trecut cu vederea. De pildă, acea imagine întîlnită într-o evocare de Dora Adam (Aurel Savela) - , a oglinzii care răsfrînge pianul ce pare un catafalc - , cronologic anterioară «Poemei în oglindă». O cercetare detaliată va evidenția (peste ce a amintit I. M. Rașcu) destule «reminiscențe» din Al. Macedonski, A. Vlahuță, Ion Păun-Pincio, Ștefan Petică, Șt. O. Iosif (cele mai multe), D. Iacobescu, Mihai Codreanu etc. Sau din diverși prozatori”. Pentru ca observațiile să nu capete cumva un aer ireverențios, Constantin Călin adaugă deîndată: „Dar după depistări e necesar să se sublinieze că gradul de asimilare e atît de mare, încît par singurele alegeri potrivite; inevitabile!”.

Odată vălul istoriei literare ridicat, Constantin Călin se dedică unor considerații asupra naturii morale a obiectului d-sale. Avem a face cu un set de radiografii caracterologice, care pe de-o parte confirmă figura deja în largă circulație a unui introspectiv, a unui abulic, a unui inadaptat absolut, pe de alta aduc câteva accente insolite. Curiozitatea scormonitoare a cercetătorului nu se mulțumește a susține ceea ce se știe, năzuind la stabilirea unor atribute ale imaginii bacoviene chiar de pe versantul opus. Iată mai întâi, accentuată ca fiind definitorie, conduita unui tip oprimat de inaderența la mediu, care-și află consolarea în adoptarea automatismului birocratic ori școlăresc: „Cînd transcrie (am sub priviri manuscrisul de la Cluj), Bacovia nu dă impresia de om degajat, ci de om încordat, care, din teama de a nu greși, devine hipercorect. Să fie, oare, la mijloc prudențele de copist ministerial sau vechea teamă a școlarului?” Dintr-o hipertrofie a spaimei de lume apare inhibiția scriptică, dar aceasta duce la o calitate estetică: „Un avantaj neașteptat: sterilitatea îl oprește pe Bacovia de a se ocupa cu bagatele”. Cu toate că nu e ocolită nici ipoteza unor obnubilări de conștiință care ar fi intervenit ca atare în text: „Nu cred că toate obscuritățile din poezia și proza lui Bacovia sînt calculate estetic. Unele țin de impasurile gândirii sale, care în anumite momente se împiedică, se înnoadă și se blochează. Ori ajunge la concluzia că e inutil să continue...”. Etica bacoviană are parte de o apologie: „«Ce calitate apreciezi cel mai mult la Bacovia?»”, m-a întrebat pe neașteptate. Incapacitatea lui de a urî și de a se răzbuna. Comparat cu al marilor săi contemporani, scrisul său conține cele mai puține intenții agresive și ofensatoare. La el, se întîlnesc profeții și «zîmbete rele», - însă violența, în mod excepțional, numai o singură dată”. Într-un dramatic paralelism cu prezumatele eclipse ale conștiinței, e subliniată „luciditatea” poetului: „Ceea ce-i de-a dreptul uimitor la Bacovia e felul său de a se privi, luciditatea cu care o face. Prin luciditate înțeleg lipsa de iluzii. Să nu fii încîntat de tine însuși aproape niciodată e o virtute rară și printre sihaștri. «Călugărul poet» a avut-o!”. Avem aici și o aprobare a nemulțumirii de sine cronice a poetului. Opinie însă la care exegetul nu mai subscrie în alte locuri, relevînd ceea ce ar avea aerul unei noutăți și anume un simțămînt de superioritate al acestuia. Bacovia ar ilustra, la paritate, postura proletarului intelectual și cea aristocratică, a doua avivată de indenegabila înrîurire a lui Macedonski: „În chip clar, ideea propriei superiorități poetul o formulează însă abia spre sfîrșitul vieții, într-una din «divagări»: «Eu am fost un fenomen din naștere... Superior oamenilor pur și simplu»”. Nu e deloc neverosimil ca autorul *Plumbului* să fi avut o apreciere de sine schizoidă. Umilința lipsei de carismă, „șansa” de-a se percepe, aidoma unui Baudelaire sau a unui Flaubert, drept un

maudit, au provocat, la un moment dat, o exacerbare a însemnătății unicatului ființei proprii, o insurgență a eului refuzat de sine. O demonie a unui destin aparte. Una din vorbele de senectute ale lui Bacovia pare probantă: „Ca și legenda Bacăului, am și eu legenda mea”. O asemenea încredințare e cu puțință să fi fost mereu latentă în mentalul său: „Fără ea nu s-ar explica decepțiile care-l încearcă ori de câte ori nu e tratat în conformitate cu meritul. Ideea că-i «un fenomen» trebuie să-i vină, cred, din copilărie, când e protejat și admirat, în mod excesiv de mama sa, care îl ogoia și-l alinta cu vorba de «Procurorul mamei! Procurorul mamei!», carieră supremă în ochii ei. E posibil ca această dragoste copleșitoare să-i fi provocat viitorului poet, pentru a mă exprima în limbajul psihologilor, «diformități intelectuale și afective», pe care, în loc să le corecteze, evoluția sa le accentuează”. „Narcisul familiei”, cum îl numește ironic compasional cercetătorul, se împotmolește în corigențe și repetenții. Fără ca imaginea de sine să i se prăbușească, deoarece se vede premiat la o „dexteritate” (desen), pentru a urma debutul în poezie, circumstanță de bună seamă aptă a-i confirma convingerea că ar fi un „fenomen din naștere”. *Id est* o exacerbare a singularității privilegiate, drept antidot suprem la tribulațiile existențiale ale individului de tip creator: „A așteptat. Iar în deceniul al treilea al secolului trecut, originalitatea sa a început să fie recunoscută. «Se vorbea câteodată de curentul bacovian». Momentan – observa el ironic - nu se știa prea bine unde trebuie încadrat... Ceea ce-i extraordinar însă în povestea de mai sus e că, în decursul lungii sale vieți, Bacovia nu s-a străduit pentru altceva decât să transforme impresia despre faptul că reprezintă o excepție în destin”. Și oare s-a înșelat? Am putea adăuga discretele dar revelatoarele informații ce ni se oferă acum asupra „vitalității” intime, a nesațiului erotic al personajului care putea lăsa impresia unei devitalizări pe toată linia...

Dar Constantin Călin nu e mai puțin demn de interes atunci când depășește strictul cadru bacovian, abordând chestiuni colaterale acestuia. Pe alocuri, dispoziția speculativă care-l stăpânește pare a se destinde astfel, aidoma musculaturii unui om care se ridică de pe un scaun în care a fost fixat vreme îndelungată. Împrejurările de ordin mai general intră atunci în colimatorul d-sale, ca și o seamă de nume care au pășit pe terenul din ce în ce mai amplu al temei cărții. Un astfel de subiect e cel al succesului. Sceptic cu privire la o posibilă stabilire a unor „criterii specifice” de impunere a unei valori literare, exegetul numește câteva ce i-ar determina „fluxul și refluxul”: „climatul politic, nivelul de trai, ideologia, religia, estetica etc.”. Dar precum în mișcarea unui scrînciob, „unii cresc, alții scad”. Bacovia a fost norocosul ce a avut parte de un flux continuu. Dacă la debut i s-au consacrat șase mici recenzii,

la centenar a fost omagiat cu peste o sută cincizeci de articole. Oscilațiile mediatizării valorizatoare derutează nu o dată. Regulile ce aparent le-am putea abstrage din jocul lor sînt nu o dată contradictorii: „Ce forțe îl propulsează pe unul și-l frînează pe celălalt? Răspunsurile nu se potrivesc aproape niciodată. Întotdeauna sînt invocate elemente a căror importanță nu poate fi determinată exact. Ceea ce pare insignifiant într-un caz, se dovedește decisiv în altul. Pe unul îl favorizează faptul de a fi trăit în Capitală. Pe altul acela de a fi trăit în provincie. Pe unul studiile, pe altul experiența, «școala vieții». Pe unul tine-rețea, pe altul vîrsta înaintată. Pe unul existența ordonată, pe altul boema. Pe unul «relațiile», pe altul lipsa lor”.

Constantin Călin și-a compus cu vremea o figură a senectuții sapiențiale, riguroase, care-l face să-și înconjoare observațiile cu un halou concluziv. E mult deosebit de personalitatea pe care o cunoșteam în anii ‘60-‘70, de-o elasticitate juvenilă, de un soi de voioșie care păreau a-i distinge definitiv natura, a-i marca temperamentul *ne varietur*. În consecință, portretele unor scriitori contemporani pe care le semnează posedă acum o gravitate a moralizării pe care nu i-o puteam bănuî înaintea. Par rezultatul unor prelungite, răbdătoare prefirări de impresii spre a ajunge la un final inatacabil. Unul din acești contemporani e accesat sărbătorește: „d-l Nicolae Gheran, marele editor și, mai încoace, romancierul cu strălucite realizări în latura de evocare a Bucureștilor, ante și postbelici, din *Arta de a fi păgubaș*. În plus, un om cu o vervă irezistibilă, autogeneratoare, intensă, care dacă ar înregistra și transcrie ceea ce spune în convorbirile sale (preponderent monoloage) - , ar oferi un material la fel de prețios și pasionant ca acela din volumul *Sertar* (2004)”. Nu același lucru se întîmplă, de pildă, cu Mihai Cimpoi. Călătorind de la Chișinău la Bacău spre a primi o medalie, acesta calcă de la început cu stîngul: „d-l Mihai Cimpoi a anunțat două lucruri: primul că fiul lui s-a căsătorit cu o fată din orașul nostru (cîteva persoane din sală au aplaudat) și al doilea că a venit cu o comunicare despre «Bacovia și Nietzsche» (sala a tăcut, de teama ca nu cumva s-o citească)”. Urmează un refuz dur, doar foarte ușor tincturat de politețe: „Mihai Cimpoi mă excedează, ca să nu zic direct, nu-mi place. (Și critica trebuie să placă!) A prins o crustă academică și provincială: e apăsător și apodictic în tot ce scrie. Și scrie mult, lung, păcat în care se întîlnește și cu alți «frați basarabeni». Cum nu duce lipsă de îndrăzneală, intră adesea pe teritoriul comparatismului, unde se «desfășoară» cu larghețe și cu un soi de zel protocronist”. Cît privește afirmația lui Al. Piru, „într-un cerc intim”, cum că „Bacovia nu poate fi un mare poet, pentru că a fost un labagiu”, nu credem că aceasta ar putea fi chiar atît de lesne pardonabilă: „Bărbat viguros, cu succes

la dame, Profesorul vorbea, în acest caz, ca mai târziu (...) Dumitru Sechelariu, controversatul primar al oraşului Bacău, însă «răutatea» sa apropo de posibilităţile sexuale ale poetului şi frivolitatea judecăţii sale de valoare erau episodice şi deloc contagioase. Public, Al. Piru, om politico, impecabil, şi le-a reprimat întotdeauna”. Avem, din păcate o altă impresie. Reputatul istoric literar, natură „pozitivă”, cu o, de altminteri, modestă aptitudine de a recepta poezia, îşi exprima adesea în acest chip trivial reacţiile intime, altfel zis reale, faţă de o serie de autori nu o dată întrutotul stimabili. Ne-a fost dat în repetate ocazii a-l urmări în astfel de exerciţii întristătoare. Devenind apoi „politicos”, „impecabil” în scris, Al. Piru nu făcea decât să cedeze convenţiilor. Inteligenţa sa îi cenzura, probabil cu regret, sinceritatea.

Am citit cu maxim interes şi acest nou volum al lui Constantin Călin, indiscutabil cel mai important cercetător de azi al „fenomenului” Bacovia. Îl vedem pe acest exeget infatigabil lucrîndu-şi textele migălos, cu ajutorul lupei, asemenea unui ceasornicar ori bijutier, dorlotîndu-se în infinitezimal. E de presupus că, dată fiind execuţia pe nenumărate amănunte la care se dedă în prezent, alte şi alte fire ale arborescentei teme îl vor atrage în continuare.

Constantin Călin, *În jurul lui Bacovia. Glose şi jurnal*,
Ed. Babel Bacău, 2011, 382 p.

O CARTE DESPRE PROZA FANTASTICĂ ROMÂNEASCĂ

Georghe Glodeanu și-a respectat promisiunea (făcută sieși, în primul rând) de a oferi o sinteză asupra literaturii fantastice românești. Conștiincios și un pic pedant, ca-n toate cărțile care vizează direct sau indirect tema vieții sale (vezi, mai ales, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, 1993; *Poetica romanului românesc interbelic*, 1998; *Dimensiuni ale romanului contemporan*, 1998; *Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu*, 2000; *Poetica misterului în opera lui Mateiu I. Caragiale*, 2003; 2010; *Măștile lui Proteu*, 2005; *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic*, 2005; *Fascinația ficțiunii*, 2006; *Romanul. Aventura spirituală a unei forme literare proteice*, 2007; *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, 2012), demonstrează pas cu pas, lucrând pe opera a 32 de autori („Spre deosebire de studiile anterioare consacrate genului, nu am dorit să creăm tipologii – subiective și vulnerabile când este vorba de creațiile fantastice –, ci să urmărim un fenomen în devenire, în manifestarea lui diacronică, relevând, astfel, metamorfozele lui de-a lungul timpului. Am început cu întemeietorii – Mihai Eminescu și I.L. Caragiale, am insistat pe proza fantastică de la începutul secolului XX – prin Al. Macedonski, am menționat dezvoltarea extraordinară a genului în perioada interbelică, am relevat metamorfozele fenomenului după al Doilea Război Mondial și am atras atenția asupra câtorva deschideri mai importante de după 1989” – spune în cuvântul înainte) și cu trimitere la studii semnate de Ion Biberi (cu primul studiu despre fantastic, acesta fiind interpretat ca o „categorie sufletească” și individualizat prin *atmosferă* și *tonalitate*), Adrian Marino (cu care polemizează direct, căci, susține cu argumente Gh.G., o „lege a descompunerii fantasticului”, manifestată prin alterarea și degradarea treptată a semnificațiilor originare, a temelor și simbolurilor, nu se confirmă, de vreme ce apar în continuare „adevărați maestri ai genului” precum Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan sau Tudor Dumitru Savu), Sergiu Pavel Dan (cu cărți de referință precum *Proza fantastică românească* și *Fetele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*), Matei Călinescu (și lărgirea conceptului de fantastic: „Vom avea, deci, de a face cu o operă literară fantastică ori de câte ori vom avea sentimentul că ne aflăm în

prezența incomprehensibilului”), Ioan Vultur, Al. George, Nicolae Ciobanu, Ovidiu Ghidirmic, dar și Ilina Gregori (excelentei cărți a acesteia, *Povestirea fantastică*, i se acordă o descriere detaliată), Ioan Răducea, George Bădărău, Cătălin Ghiță (cu *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*) sau Cosmin Perța, nu doar vitalitatea indiscutabilă a genului, ci și interesul constant stârnit de concretizările acestuia în spațiul românesc.

Discret polemică (rezistă încă, în ciuda oricăror evidente, prejudecata că literatura fantastică, SF-ul și *policier*-ul ar fi slab reprezentate la noi), panorama sa este precedată de o secțiune teoretică extrem de consistentă și armată cu bibliografie la zi. Conceptul de literatură fantastică este circumscris pornind de la dicționarele de termeni literari, dar și de la teoriile unor Roger Caillois (Gh. G. reține „foarte convingătoarea delimitare între literatura fantastică și cele două frontiere ale sale, feeria și literatura științifico-fantastică”, dar crede că teoria e lacunară, căci cele trei momente ale oricărei scrieri fantastice pe care le enumeră R.C., ordine, ruptură, revenire la ordine, nu se pot aplica prozei de meditație filosofică sau parodiilor la povestirile cu strigoi, „la fel de «fantastice» și ele ca și variantele lor «grave»”, iar fantasticul nu poate fi redus doar la aspectul lui terifiant), Tzvetan Todorov (Gh.G. nu e convins întrutotul de valabilitatea *ezitării* cititorului și/sau personajului ca temelie a fantasticului și nici cu transformarea inevitabilă a acestuia din urmă în straniu ori miraculos), Marcel Brion, René de Solier, Jean Fabre, Paul Valéry, Jean-Baptiste Baronian (cu opiniile căruia își descoperă multe coincidențe, mai ales pe ideea vitalității genului în zilele noastre, a nevoii de fantastic în continuă creștere și a capacității acestuia de a-și adapta instrumentarul la schimbările din veac), Howard Phillips Lovecraft, Louis Pauwels, Jacques Bergier și alții, cu minuțioase delimitări între termeni oarecum înrudiți și adesea intersectați precum fantastic, feeric, straniu, miraculos, oniric. Cercetătorii români și străini ai fantasticului sunt parcurși ca într-o atentă, laborioasă bibliografie analitică, înregistrându-se perspective, evoluții, tatonări, contraziceri, rezultatul fiind un fundal dinamic, *in progress*, pe care analizele la prozatorii români se vor așeza nu ca într-un insectar, ținute pentru totdeauna sub acul unei etichete, ci își vor căuta febril locul, autorul reflectând asupra nuanțelor și lăsând loc revizuirilor.

Perioada marilor clasici înregistrează pionieratul lui Eminescu, virtuos al speciei, cu „provocările fantasticului metafizic” („Relatare de factură metafizică prin excelență, *Archaeus* rămâne un text programatic în sfera fantasticului eminescian prin dihotomia pe care o proclamă între lumea fenomenală și cea a ideilor, cea care alcătuiește adevărata lume a esențelor”), și

„fascinația fabulosului folcloric” la I.L. Caragiale, cel din nuvele și povestiri. Începutul secolului 20 e marcat de „jocul seducător al măștilor” dezlănțuit de un Macedonski. Fascinați de fantastic îi apar autorului interbelicii Adrian Maniu, Gala Galaction cu miraculosul mitologic, Ion Agârbiceanu – miraculosul mitico-magic, Urmuz și fantasticul absurd, Mateiu I. Caragiale și poetica misterului, Liviu Rebreanu (cu *Adam și Eva*, „cartea iluziilor eterne cum o numește Rebreanu însuși, sau „încercare programatică de abordare a romanului metafizic”, în interpretarea lui Liviu Malița), Cezar Petrescu (și „fantasticul interior”), Ion Minulescu, M. Blecher, V. Beneș, Alexandru Philippide (fantasticul terifiant), Victor Papilian, Pavel Dan, Tudor Arghezi, Vintilă Horia. Nu în ultimul rând, e detaliată „reabilitarea demnității metafizice a narațiunii” prin Mircea Eliade. Perioada postbelică e radiografiată prin prozatori precum Oscar Lemnar, Vasile Voiculescu, Laurențiu Fulga, A.E. Baconsky, Ștefan Bănuț, D.R. Popescu (cu „adevărul care alunecă peste ficțiune și invers”), Octavian Paler, Tudor Dumitru Savu și „povestirile fabuloase ale deltei” colportate de *negustorul de povești*, Radu Albala, Ana Blandiana („fantasticul poetic”, cu zonele de interferență ale realului și irealului teoretizate anume de poetă: „Realitatea și irealitatea coexistă paralel, independente una de alta și indiferente chiar una alteia în cea mai mare parte a timpului. E adevărat însă că în rarele momente când se ating, amestecul lor este reciproc revelator, un element fantastic trecut prin realitate se întoarce în imaginar întărit de autoritatea acestei verificări, iar un element obiectiv ajuns în irealitate se încarcă de semnificații capabile să-i prefacă existența din care, pentru o clipă doar, a evadat”). Ioan Groșan și „fantasma trenului de noapte”, interpretată ca excelentă răsruce a temelor și motivelor din literatura fantastică și din folclor, căci „orizontul de așteptare al cititorului obișnuit cu realismul cotidian este perturbat de brusca manifestare a misterului tocmai într-un loc de unde el pare izgonit definitiv”. Pentru perioada postdecembristă, sunt propuși doi autori: Ioan Petru Culianu („vocația narațiunii labirintice”) și Mircea Cărtărescu („lumea ca ficțiune”; Gh. Glodeanu notează: „Fantasticul lui Cărtărescu seamănă, însă, mai mult cu visul suprarealiștilor, în care imaginarul se găsește în imediata vecinătate a realului, trecerea de la un plan la celălalt realizându-se în mod imperceptibil. Cu alte cuvinte, imaginarul poetului își lasă amprenta și asupra universului fabulos al prozatorului”).

Deși se ivește ici-colo o vagă senzație de suspendare, de alăturare neapărat condusă spre o concluzie care să încorporeze toate studiile reunite în volum, Gh. Glodeanu controlează, până la urmă, cu mână sigură panorama fantasticului românesc, căci pune de fiecare dată în mișcare întregul arsenal

teoretic, stabilind conexiuni subterane și atingeri surprinzătoare. La capătul lecturii, grație și citatelor bogate din textele supuse interpretării, cititorul are sentimentul revenirii dintr-o lungă și bogată călătorie întreprinsă cu un însoțitor gata să ofere informații și repere la fiecare cotitură, așa încât zona fantasticei românești are, acum, nenumărate și nebănuite unghere scoase la lumină, dar, în același timp, e încă dolidă de taine și mistere, ispitind la noi lecturi și explorări pe cont propriu.

Gheorghe Glodeanu, *Orientări în proza fantastică românească*, Editura TipoMoldova, Iași, 2014, 670 pagini

VIAȚA FOTOGRAFULUI F. M.

Romanul de debut, *Fotograful Curții Regale*, Cartea Românească, 2015, confirmă o prozatoare. Simona Antonescu re trăiește fotografiile lui „Franz Mayer”, le dă viață așa cum o fac urmașii cu pozele părinților sau bunicilor, cu dragoste. Cred că din această empatie s-a născut și lumea din spatele fotografiilor, una a deplinei armonii. Punctul de plecare, fotografiile care au memorat o lume trecută, dar memorabilă în istoria noastră, pare să fructifice și un orizont de așteptare, nostalgia după timpurile noastre bune, așezate.

Spiritul epocii lui Carol I iese mai ales din documentație. Culoarea locală e accentuată prin documentele de epocă. Obiceiuri, evenimente tipice, vestimentație, multiplele portrete și descrieri de natură, dar și vorbirea ceremonială sau biografiile conduc la evocarea unei lumi trecute. Scenele sunt cu minuțiozitate conturate, iar micropovestirile, reușita romanului compus/montat din aceste ”capete”, se supun tot unui ceremonial, tipic povestirii sacre, începând cu locul, împrejurările, de obicei legate de clipa privilegiată a fotografierii, de conversația dintre narator, selectat sau autoselectat, etc. Turul de forță îl reprezintă desfășurarea povestirii propriu-zise, fie compactizată, fie cu întreruperi întru controlul audiției. Revenirea la locul și timpul narării este dublată de evaluare, și aceasta diversă, ca și tipurile de povestitori sau de povestire.

Romanul arată mozaicat, cu porțiuni aproape autonome. Viața fotografului F. M., subțiată pe porțiuni ample, este elementul fix care adună ca un centru narativ celelalte destine, evenimente, povestiri. Momentele existențiale, mai ales cele de măiestrie fotografică, surprinse fie în atelier, fie în spații deschise, se intersectează continuu cu poveștile celorlalte personaje și cu evenimentele mari ale timpului ca întoarcerea armatei victorioase pe sub Arcul de Triumf sau exemplara participare a României la expoziția de la Paris.

Scriitura pare înceată, ca și povestirile, dar, alături de elementele documentare, conduce în mare măsură la o conturare a epocii, cu ritmul său retro, așa zice, de frescă socială. Fotografiile de pe frontispiciul fiecărui capitol stau în oglindă cu textul (bună idee editorială), devin lansatori semantici și de expresie.

sie (culoarea lor veche e în acord cu stilul ceremonios al autoarei). Destinele celor fixați de aparatul lui F. M. se derulează molcom ”în dreptul” fotografiei, demonstrând-o, ca în buna tradiție a tehnicii portretul literar realist. Romanul pare o poveste după fotografiile expuse, de la care autoarea chiar mărturisește ca a plecat în construirea lumii din jurul fotografului, ducând la o poveste arborescentă cu figuri și momente de epocă. Povestirile au și independență, dar se și leagă de destinul fotografului prin momentul immortalizării pe hârtie; istoria locului și a oamenilor stă pe hârtia fotografică într-o ordine anume stabilită de Franz în vitrina atelierului, cum stă și în textul care le înglobează. Ideea de a intersecta fotografiile cu textul lor însoțitor/trăitor este una extrem de fructuoasă pentru că din această alăturare iese și funcționalitatea stilistică, și povestirea ca ceremonial, viața ritualizată într-un timp răbdător, la mare distanță de nervozitatea actualității noastre. Impresia este că autoare trăiește plăcerea mai veche a privitului de fotografii de familie sau a filmelor vechi, înaintea șocului culorii.

Nararea pare limitată la urmărirea familiei Mayer, dar aceasta atrage personaje și viețile lor, chiar evenimente naționale, toate sub lupa vizionarului fotograf. Poate ca povestirile sunt adiționale, dar peste tot se infiltrează duhul de povestitor al unei Ilisafte cu multe fețe, actualizată la vremea, pentru noi nostalgică din moment ce ne place acest retro de lume și expresivitate, unui singur fapt epic. Viața de familie a fotografului acoperă destule pagini, dar nu are spectaculosul atâtor momente narate de povestitori cu statut diferit, de la cel de martor la cel de personaj al evocării. E dătătoare de culoare locală prezentarea în detaliu a nunții fetei protopopului de Mediaș cu Franz, de pildă, dar momentele celor trecuți prin ochiul de sticlă al aparatului, adevăratul narator, care adună în viziunea sa de privilegiu al memorării dincolo de prezent, sunt savuroase. Însăși trăgănarea dă tonul unei lumi ceremonioase, de taifas, a unui timp răbdător, chiar dacă se mai petrec momente de stagnare și explicitare auctorială. Adevăratul narator, cel care adună în vederea/viziunea sa, privilegiu al immortalizării, este aparatul de fotografiat, așa încât poveștile unor personaje din pături sociale diferite, de la Carmen Silva la sacagiu, croitorese, Rudărița, Căsândrița Sânzienelor, lăutarii, cu maestrul Dumitrache OchiAlbi și Fărâmiță, lungul parcurs, novator, al Despinei Agopian, etc., sunt așezate în clipele lor de grație, nu totdeauna scurte, într-o proiecție asumată de Simona Antonescu. Fotografiile sunt desfășurate ca în filmele de la începutul cinematografului, adevărate povești rituale, demne de un Han (al Ancuței), topos suplinit aici de atelierul fotografului sau, simplu, de ochiul aparatului plasat în locuri anume, la Arcul de Triumf sau la „Expoziția Universală de la

Paris”, momente în care Franz descoperă misterul fotografiei în privirea umană, sufleul, ”lumina”. Astfel, locul, Turnul Eiffel, de pildă, îl conduce spre sine, spre viața de fotograf al Curții regale, de fapt a unei lumi întregi, alcătuire din poveștile surprinse în clipita cea de taină a aparatului, una cât viața celui memorat. Este o reușită fixarea atelierului drept adevăratul cronotop al cărții, locul care atrage timpul evocat al lumilor narate. Nu întâmplător, spre final, următorul fotograf din atelierul lui Franz va explicita funcția trăită de atelierul-personaj: „Franz Mayer este atelierul, repetă fotograf, gândind la fotografiile de nuntă ale tuturor părinților și bunicilor acestui București nou, care îi devenea din ce în ce mai străin, îngrămădite toate în vitrina devenită mult neîncăpătoare”. Actul narării are loc într-un spațiu ocrotitor, cum este atelierul, tot un suprapersonaj de felul hanului de la Chaucer sau Sadoveanu. În asemenea cadru povestitorii relatează întâmplări ”adevărate”, cu tot izul fantastic al unora dintre povestiri, conform ceremonialului, aici fotografierea. O povestire în ramă ar fi, de pildă, cea a Căsândriței, spusă de martor, și personaj, totodată, lelea Mândră. Are loc mai întâi o fixare a cadrului, atelierul, apoi o conversație între viitorul povestitor și fotograf, prefațare exemplară a unei narații la fel, cu accent pe evocarea Sânzienelor și a momentelor unei Casandre copil, ca în nuvelele unui Eliade. Evenimentul este relatat mai mult linear, dar și necronologic. De obicei naratorul a participat ca protagonist sau martor, ori este deținător al unei povești auzite. Dar se întâmplă des ca însuși autorul documentat să preia vreuna dintre povestiri, cum este cea a sacagiului, a lui Chiron greul, cu magia neagră a Bălții Vrajitoarelor, sau chiar a lui Franz, gata să înfieze un copil bolnav. Trebuie spus că povestirile nu s-ar încălzi fără multele scene de familie, de curte regală, de atelier, dar și cele stradale sau din spații ”comune”, cum ar fi cel al croitoreselor sau al bucătăriei lui Franz. În bună tradiție a realismului scenele fac din fotografiile poziționate la început de capitol/povestire o lume vie, cu personaje demonstrative, cu povestitori calificați în actul narării, cu obiceiuri meticuloș prezentate, adevărate fotografii în mișcare. De parcă lumea din jurul familiei Mayer ar face parte dintr-un film alcătuit, însă, din multiple stop-cadru, desfășurate unul după altul pentru a face o poveste mai amplă. Savuroase sunt și mișcările din fiecare cadru, stradă, expoziție, interioare, dar mai ales atelierul de poveste.

Fără a se înscrie în valurile prozei de azi, Simona Antonescu revine și reînvie nu doar povestirea cu funcție sacră, ci și documentația dătătoare de culoarea locală. Întâlnim mărci ale epocii în descrierile de locuri, în vestimentație sau portrete, în obiceiuri, un mers la stâna regală, un duel tipic acelor timpuri, încărcat de farmec erotic, furnicarul de atunci al străzii sau farmecul familial

ori cutumele unui oraș, el însuși mozaicat. Cu ocazia desfășurării unei nunți tipice, de pildă, cu momente stabilite de tradiție, se strecoară, ca un factor de atmosferă, și vestimentația. Detaliul dă verosimilitate acestei lumi. Mireasa, Anna, este „împodobită” astfel: ”Panglicile prinse de bordenul de cap îi ajungeau, la spate, până jos, la tivul rochiei. Paftaua veche i se așeza pe piept ca un soare mare, bătut în pietre-pavăză inimii...”. Interiorul sărbătoresc e plin de obiecte document: „Candelabrul de deasupra mesei ardea cu lumânările lui, ca la zi de sărbătoare, cu toate că era miezul zilei. Farfuriile ei cele mai dragi, din porțelan de Bavaria, cu marginile dantelate și cu florile albastre pictate manual, erau rânduie cu meșteșug pe masă (...) Cristalurile de pe masă sclipeau. Jilțurile cu tapiserie de mătase erau așezate în linie perfectă împrejurul mesei”.

În cazul descrierilor, multiple, găsim chiar și modelul sintactic enumerativ, fie la un portret colectiv al curtenilor (”Doamnele și domnișoarele îmbrăcate în rochii vaporoză din muselină, inișor și mătase în culori pastelate, etalându-și umbreluțele din dantelă și pălăriile pline de imaginație, domni în redingote ușoare, cu pălării de paie strânse cu panglici late, negre...”), fie pentru interiorul unei prăvălii de epocă: ”Cercevele, broaște pentru uși, cămăși de in simandicoase sau simple, dar trainice, basmale în culorile curcubeului, lăzi brașovene pictate cu artă, butoaie pentru păstrat peștele pus la sărat, donițe și căldări țigănești de aramă, bune pentru fiert țuica, țesături la metru, încălțăminte, straie de lână...”.

E limpede că în acest roman mozaicat ceremonialul povestirii rituale, și la întregul nivel al cărții, și pe porțiuni, este respectat de Simona Antonescu. Cât timp lumea din fotografii capătă viață metoda e fructuoasă (a nara în lanț, în ramă sau circular vieți, și de obiecte, un șal, o sulică, de exemplu). Armonia lumii nu înseamnă lipsa momentelor negre, dar naratorul prim și povestitorii dinăuntrul ramei ample le trec prin filtrul ceremoniei de comunicare, taifasului, cathartice și inițiatice, totodată. Astfel se estompează orice dizarmonie de text și de lume. Romanul pare static datorită adăugării de micro/povestiri, abundenței descrierilor de locuri și oameni, care conduc, însă, alături de cutume, momente de viață bucureșteană de la începutul secolului al XX-lea, la o artă a evocării, molcome, de lume veche, fixată de fiecare fotografie, înviată prin rețrăire/povestire.

MIRACOLELE DIN COTIDIAN

Dan Stanca este un scriitor greu de înseriat. A debutat târziu, spre 40 de ani, în 1992, iar de atunci încolo nu a fost an în care să nu fi publicat cel puțin câte un roman. A avut parte de cronici atente, comprehensive, scrise de criticii care contează, unele cu vădite accente entuziaste, este un reper clar când sunt analizate operele altor scriitori, este lăudat ori de câte ori vine vorba de scrisul său, romanele sale sunt publicate de editurile cele mai prestigioase. Cu toate acestea, locul său este departe de a fi unul fixat definitiv în marile sinteze critice ale literaturii sau în discuțiile generaționiste. Cărei generații îi aparține un scriitor ca Dan Stanca? Privit de la oarecare distanță, scrisul său este asemănat cel mai adesea cu cel al lui Mircea Eliade. La baza viziunii sale artistice stă mereu o breșă în banalul cotidian, din care se înalță brutal, pe neașteptate, un miracol, o revelație de factură metafizică adesea cu implicații religioase. Tabloul realist al lumii noastre postmoderne este cel mai adesea îngroșat până la grotesc, mustește de vulgaritate, degradare, mizerie, zgură existențială, iar pe fondul lui, brusca înălțare spre fantastic dă o cu totul altă percepție asupra dimensiunii oamenilor și a lucrurilor. Totul devine insignifiant, minor, lipsit de contururi și de indentitate în raport cu marea revelație. O proză cu o asemenea miză ideatică este cu totul nespecifică literaturii optzeciste (de care aparține biologic autorul – n. 1955 -, care mărturisește chiar că a scris o parte dintre texte în ultimii ani ai regimului comunist, fără a avea însă posibilitatea să le publice), dar nici ego-prozei specifice generației de scriitori lansate după căderea lui Ceaușescu. De aceea, poate Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române* îl expediază pe autorul a peste 20 de romane, în două vorbe, cu formula „scriitor supraapreciat”, în vreme ce Alex Ștefănescu, în istoria sa a literaturii române contemporane, îi dedică un succint capitol laudativ, fără însă a-i fixa cu precizie un loc al său, definitiv, în tabloul general. Dintr-un motiv care îmi scapă, Dan Stanca îmi lasă impresia un scriitor de valoare indiscutabilă, sortit însă să iasă mereu pe locul doi. Ca un făcut, în ultima vreme ratează la mustață mariile premii la concursurile literare, cărțile sale nu au intrat până acum în atenția celor care se ocupă de traducerea operelor unor autori români în

alte limbi. Citindu-i cele mai multe dintre volumele publicate, l-aș găsi mai degrabă subapreciat deși, în mod paradoxal, majoritatea criticilor importanți au scris favorabil despre romanele sale. Nici cărțile, nici cronicile nu au avut însă parte de ecoul cuvenit pentru a-i oferi scriitorului ponderea cuvenită în literatura română de azi. Într-un fel, destinul său literar aduce destul de mult, din punctul meu de vedere, cu cel al altui romancier care nu se bucură la noi de cota pe care o merită, Alexandru Ecovoiu.

Ghetsimani '51 este un roman tipic pentru proza lui Dan Stanca. El leagă sincron, pe orizontală, personaje și întâmplări din Statele Unite, Polonia România și Basarabia, dar și diacronic, pe axa timpului, atentatele de la World Trade Center, lumea postcomunistă de azi și anii de început ai comunismului, mai cu seamă anul 1951, evocat în titlu. Elementul care unește toate aceste destine împrăștiate în colțurile lumii în mai bine de șaizeci de ani de existență este un fapt supranatural, petrecut în anul 1951, când preț de câteva ore legea gravitației a fost abolită, iar niște dale de beton scăpate dintr-o macara au rămas în mod miraculos suspendate în aer. A fost nevoie de sacrificiul unui polonez refugiat în România, ale cărui rugăciuni făcute exact sub plăcile de beton suspendate în aer exact în dreptul punctului lor central, au avut efect făcând ca acestea să se prăbușească și să îl strivească. Grație acestui sacrificiu, istoria și-a reluat cursul firesc, iar omenirea a scăpat de o mare nenorocire. Deznodământul individual tragic, fericit la nivelul omenirii, este cel care a inspirat până la urmă titlul cărții așa cum rezultă din discuția explicativă dintre părintele Emilian și fiul acele victime sublim, Teodor Kaminsky. Spune preotul: „Gândul mă conduce totuși spre acea grădină înserată în Evanghelie, Ghetsimani e numele ei, și care așa va rămâne până la sfârșitul vremurilor, unde Domnul s-a rugat cel mai fierbinte, o rugăciune nesfârșită care a urcat la cer până la auzul Tatălui și apoi s-a întors spre pământ. A fost ceva ce nu putem pricepe, după cum și acum, în acest păienjeniș de semnificații, ne mișcăm anevoios și parcă nu mai ieșim niciodată la lumină. (...) Aceasta înseamnă până la urmă Ghetsimani, trecerea de la omul cel mai suferind la Domnul cel mai suav, o alchimie a suferinței până când cerurile se deschid și coboară de acolo duhul imperceptibil” (p. 160).

Poate paradoxal, deși proza sa este foarte originală la nivelul literaturii române actuale, romanele lui Dan Stanca sunt construite pe un calapod narativ destul de strâmt. Dincolo de fireștile situații concrete și personaje care evoluează în medii diferite avem mereu de-a face cu același tablou, devenit familiar, al vieții cotidiene în care își face apariția pe neașteptate și inexplicabil, supranaturalul, schimbând din temelii rosturile firești ale existenței. De

la un roman la altul și mediul cotidian și supranaturalul îmbracă alte forme, mereu surprinzătoare, dar în linii mari construcția epică rămâne în linii mari cam aceeași. Dincolo de imaginația narativă foarte bogată a autorului, ceea ce impresionează în scrisul lui Dan Stanca este formidabila sa dexteritate stilistică. Stilul său se adapteze în continuu la realitatea textului, autorul se simte la fel de confortabil și în pielea naratorului omniscient, dar și sub masca personajelor din diverse medii sociale, cu grade de instrucție diferite, inclusiv din mediul bisericesc. În funcție de profesia și pregătirea lor, personajele sale discută, cu aerul cel mai firesc din lume, chestiuni de teologie, de fizică cuantică, teorii matematice, evenimente politice ale zilei. Descriind atmosfera Bucureștiului în diversele momente ale dezvoltării sale urbane, tonul narativ îmbracă nuanțe sentimentale, un soi de nostalgie înțelegătoare, candidă, irigă textul. Rândurile capătă ceva din sonul crepuscular al evocărilor lui Dan Ciachir din frumoasele sale volume *Când moare o epocă*. „Mai încolo de Colțea, pe bulevardul Magheru, parcă se și înălțase clădirea Intercontinentalului, despre care toată lumea spunea că n-o să aibă de suferit la niciun cutremur fiindcă este așezată pe bile care, glisând ușor, mențin integritatea construcției. Marele seism avea să vină, iar hotelul nu a suferit, într-adevăr, nici cea mai mică deteriorare. Bucureștiul se schimba cu rapiditate, iar timpurile molcome fâgăduiau să rămână doar duioase amintiri, balsam parșiv al firilor nostalgice.” (p. 103)

Dacă romanul *Ghetsimani* '51, cu siguranță nu îi va dezamăgi pe fanii lui Dan Stanca, fiind cumva în linia celorlalte ficțiuni realist-fantastice ale autorului, cu siguranță o interesantă surpriză o va constitui addenda la această carte, amplul interviu realizat de Constantin Piștea cu prozatorul. Este poate pentru prima oară când Dan Stanca vorbește în public despre părinții săi, despre școlile pe care le-a absolvit și despre modelele din lumea literară, despre cum apreciază el receptarea critică a operei sale și nu în ultimul rând despre raporturile sale cu religia. Trebuie să mărturisesc că am fost frapat de răspunsul său la întrebarea simplă formulată de Constantin Piștea „Ești credincios”? Răspunsul lui Dan Stanca: „... la ora actuală nu cred că mai sunt credincios. N-am mai fost la o liturghie de foarte multă vreme, sunt rupt de Biserică și de ce înseamnă tradiție, trăiesc într-un mod deplorabil din acest punct de vedere, dar asta nu înseamnă că acum îmi pun cenușă în cap, doar încerc să spun adevărul. Relația mea cu Biserica și Divinitatea – ce vorbă mare! – este una proastă.” (p. 282). O confesiune dureroasă, cu siguranță sinceră, pe care puțini dintre cei familiarizați cu scrisul lui Dan Stanca, în care religia a ocupat mereu un rol special, ar fi putut să o intuiască.

Ghetsimani '51, elegantul volum al lui Dan Stanca, publicat de prestigioasa editură Cartea Românească, este un bun prilej pentru cititori de a se apropia de opera unui dintre cei mai originali scriitori români ai momentului și de a-i cunoaște în profunzime – grație propriei sale spovedanii necruțătoare – personalitatea artistică.

Dan Stanca, *Ghetsimani '51*, roman, Addenda: „Am făcut literatură știind că pierd...”, interviu realizat de Constantin Piștea, Editura Cartea Românească, București, 2015, 294 pag.

RODICA GRIGORE

CRONICI, RĂZBOAIE, ORAȘE

Părea că, asemenea unui animal preistoric, orașul acesta se ivise în vale într-o noapte de iarnă și apoi se cățăraseră cu greu pe coasta muntelui, într-atât era de ciudat. Aici totul era vechi și împietrit, începând cu străzile și cișmelele și sfârșind cu acoperișurile caselor masive, vechi de secole, acoperite cu plăci de bazalt, asemănătoare unor solzi uriași. Era greu de crezut că sub platoșele acelea pulsa viața. Călătorului care venea pentru prima oară i se năzărea să facă tot felul de comparații, dar orașul scăpa oricărei încercări de acest fel, pentru că orașul acesta nu semăna cu absolut nimic.” Începându-și în acest fel romanul *Cronică în piatră* (1971), Ismail Kadare evidențiază, încă din primele pagini că, dincolo de întâmplările pe care le va relata și într-un fel mai presus de esența personajelor cu care își va popula discursul narativ, textul acesta este, mai ales, cartea unui oraș – carte ce va fi continuată, după ani de zile, de microromanul *Vremea nebuniei* (2005). Ambele titluri au apărut la Editura Humanitas Fiction, în traducerea, excelentă, ca în cazul tuturor creațiilor lui Kadare care i-au trecut prin mână, de la la *Spiritus* la *Podul cu trei arce* sau de la *Palatul Viselor* la *Accidentul*, ca să amintim doar câteva, a lui Marius Dobrescu. Iar dacă prima parte a cărții era centrată pe evidențierea atmosferei unui oraș albanez în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, cea de-a doua, plasată, din punct de vedere temporal la câțiva ani după încheierea conflagrației mondiale, se caracterizează prin aceea că, în ciuda așteptărilor pe care cititorii iubitori de *happy-end-uri* ar fi putut să le aibă, scriitorul nu încearcă să demonstreze în nici un fel întoarcerea la vreo normalitate ori la vechile ocupații pașnice, ci dimpotrivă, consfințește, prin chiar titlul pe care-l dă cărții, schimbările definitive pe care le-au suferit și căroră le-au fost martori oamenii; și care au afectat deopotrivă locurile și vremurile.

Considerat un candidat serios la Premiul Nobel, dar rămânând, cu toate acestea și în ciuda numeroaselor distincții cu care a fost încununat în ultime-

le decenii, o prezență discretă în lumea literară a contemporaneității, Ismail Kadare aduce în prim plan în aceste creații efectele pe care războiul le are asupra oamenilor. Iar dacă despre Franța și Germania, Italia sau Japonia ori Statele Unite ale Americii s-a vorbit și s-a scris foarte mult în legătură cu acest aspect, despre Albania se cunosc mai puține lucruri. Fără să încerce să aștearnă pe pagină adevărul istoric și fără pretenția vreunei exhaustivități, Kadare, deși își intitulează romanul „cronică”, nu intenționează să realizeze vreo cronologie și cu atât mai puțin să facă o operă de investigație științifică. Ci, rămânând ancorat în acel realism aparte care îi caracterizează numeroase creații, să spună, în primul rând, o poveste. Nu neapărat de și despre război, nici măcar despre frontul din Albania, ci mai cu seamă despre oameni și despre locuri, despre lucrurile mici dar esențiale întotdeauna (și mai ales în vremuri de restriște) în existența cotidiană, căci ele reușesc să mențină fiina umană pe linia de plutire, chiar și în mijlocul unui război; fie el și mondial. În plus, accentele prozei de atmosferă sunt caracteristice acestui text, iar asta se vede încă din primele sale rânduri.

Vocea narativă este aceea a unui copil îndreptându-se spre adolescență, prin ochii căruia sunt privite marile evenimente ce marchează situația Albaniei în acei ani tulburi. Însă, din loc în loc, relatarea acestuia este întreruptă de intervenții ale autorului Cronicii, înregistrând evenimente dintre cele mai obișnuite sau, dimpotrivă, dintre cele mai neobișnuite ce se petrec în straniul oraș de piatră. De asemenea, textul este punctat de fragmente meditativ-lirice, vorbind, chiar dacă adesea indirect, despre sufletul acestui uluitor oraș, ascuns sub pietrele din care e construit, apărat de ele și, deopotrivă, apăsător de acestea. Influența operei lui Rilke se regăsește, așadar, mai cu seamă dacă avem în vedere capacitatea lui Kadare de a înregistra schimbările infinitezimale ce au loc în orașul de piatră înzestrat – nu se poate nega acest lucru – cu un suflet ce copleșete, uneori, existența locuitorilor săi, și care va fi identificat abia în *Vremea nebuniei* drept Gjirokaster. Spațiul acesta devine, deci, pentru narator, loc de joacă și câmp de bătălie, în care copiii ajung uneori fără să înțeleagă prea bine ce se întâmplă. Aici ei văd pentru prima dată oameni morți și înțeleg că viața poate fi, în anumite circumstanțe, întreruptă cu brutalitate, iar universul lor e bulversat, căpățânile de varză de pe tarabele din piață ajungând să le pară, atunci când le privesc mai cu atenție, capete retezate... Critica literară a vorbit adesea despre dimensiunea autobiografică a acestor texte, evidentă, fără îndoială, mai ales dacă ținem seama de amănuntul deloc lipsit de importanță că Ismail Kadare s-a născut în anul 1936, în orașul Gjirokaster, numit, datorită configurației sale și structurii specifice, „Orașul de piatră”... Însă autorul nu a intenționat să facă din *Cronică în piatră* o operă exclusiv

memorialistică, ci să realizeze o scriere melancolică și profundă, meditativă și punctată, nu o dată, de accente pesimiste, care vorbește nu doar despre sine însuși, ci are în vedere efectele marii istorii asupra istoriei personale a oamenilor. De aceea, familiile se destramă, ființele nu se mai regăsesc ori nu-și mai pot recunoaște apropiatii ori nu-și pot explica faptele acestora, căci războiul distruge nu atât realitatea fizică și edificiile din orașe, ci mai cu seamă structura interioară, mereu fragilă, a ființei umane. Și indiferent dacă războaiele sunt provocate de invadatorii italieni sau greci, de bombardamentele Aliaților sau de teroarea trupelor germane, efectele sunt, practic, aceleași.

Însă pentru naratorul din *Cronică în piatră*, orașul e viu, trăiește și respiră prin toți porii și prin toate pietrele din care e construit. Chiar și picăturile de ploaie prind viață în momentul în care ating această zonă atât de neobișnuită. Maturizarea copilului se petrece, însă, mult prea repede, căci e silit să descopere, alături de prietenul său, Ilir, că totul o ia razna, ori să facă efortul de a înțelege frânturile de fraze prinse de la cei mari, cum că „ar fi nevoie de râuri de sânge pentru ca noua lume să se poată naște.” Iar concluzia lor e, pe de o parte întemeiată, din perspectiva pe care o adoptă autorul, iar pe de alta, înrădăcinată în vechile tradiții ale Albaniei (aflate în legătură și cu numeroasele fărmece și vrăji de care unele personaje sunt sau par a fi afectate), pe care copiii le cunosc prea bine: „Te cred. Când faci un pod nou trebuie sacrificat cineva, dar când faci o lume nouă...” Acesta e contextul în care copilul aflat pe drumul către adolescență ajunge să amestece, în anumite momente, realitatea cu literatura, referindu-se la o vecină ca la „Lady Macbeth” și invitând cititorul să întrevadă, în potretul pe care-l face unui consătean, Dino, preocupat de inventarea unui aparat de zbor, imaginea lui Isus Hristos: acela, chiar în clipa în care e silit să se refugieze din fața invaziei germane, își poartă aeroplanul pe umeri, ca pe o nouă cruce într-un altfel de drum pe Golgota – dar nu mai puțin dramatic. Istoria este, practic, privită exclusiv prin intermediul repercusiunilor pe care le are asupra locuitorilor orașului de piatră, în mod clar un oraș care nu e ca toate celelalte: „Ăsta nu-i oraș. Ăsta-i o dementă”, se spune la un moment dat, către final, ca pentru a se pregăti calea spre textul următor, *Vremea nebuniei*.

Cum se poate, însă, supraviețui, totuși, acestei nebunii colective și acestei demențe reprezentate de război? Fără să încerce să impună vreo nouă posibilă soluție, Kadare sugerează una – singura pe care o poate întrevede și singura pe care o găsesc, în acele momente, oamenii din Gjirokaster. Și anume, de a povesti. Și de a ține, astfel, moartea, la cât mai mare distanță – chiar dacă, adesea, această distanță se dovedește a fi iluzorie. Imaginea Șehereza-dei istorisind povești pentru a se salva de amenințarea morții devine, astfel,

evidentă, odată cu relatările făcute de mai multe personaje, de bunica și de tata-mare, de Gegeo, ori de frumoasa noră a lui Nazo, cea zisă „miresuca”. Toate, punctate de leitmotivul cărții, rostit de Kako Pino, „e sfârșitul lumii...” Autorul știe foarte bine că fără Povestitori, pe care îi înzestrează cu un rol atât de important în desfășurarea textelor sale, toată construcția – narativă și umană – edificată în orașul de piatră ar tinde să se destrame. Iar de aici mai e doar un pas până la afirmarea necesității creării unui spațiu în stare să cuprindă toate experiențele personajelor sale. Pas pe care Kadare nu ezită să-l facă, plasând totul în atmosfera miraculoasă pe care o descrie, a unei Albanii necunoscute cititorilor occidentali. Abia în felul acesta romanele sale reușesc să reordoneze până la capăt întregul trecut al unei zone esențiale a imaginației est europene, zona muntoasă a Albaniei, care, până la el, părea a fi supusă doar folclorului facil sau denunțării naive. În felul acesta, doar în felul acesta, el reușește să facă din *Cronică în piatră* o „istorie” – a spus-o, de altfel, el însuși – ce se poate continua ca viață.

Pe acest fond, naratorul și Ilir se furișează pentru a privi, în lipsa altor distracții, specatcolul crud de la abator, unde sunt sacrificate vitele, dar sunt, la scurtă vreme, siliți să fie martorii retragerii trupelor dușmane ai căror soldați, murdari și răniți, nu sunt în stare de altceva decât să mai cerșească o coajă de pâine și mila celor pe care îi atacaseră cu puțin timp în urmă. Sau să se înfioare atunci când un tânăr din oraș începe să coboare în toate pivnițele vecinilor în căutarea iubitei sale – fără îndoială, momentul prielnic pentru Kadare, ca autor, să aducă în prim plan consacrată imagine a coborârii în Infern a lui Orfeu, pentru a o readuce la viață pe Euridice... Totul spus cu o nostalgie atât de profundă, încât devine, pe alocuri, imposibil de analizat cu rigidele și insuficiente mijloace ale criticii literare și care reprezintă, într-un fel, efortul lui Kadare însuși de a recupera anii copilăriei sale, chiar dacă presupusa vârstă de aur a fost, nu o dată, supusă intruziunii brutale a istoriei. De aici, desigur, și modul – și tonalitatea – doar parțial proustiene, așa cum unii exegeți au afirmat, în care Kadare își încheie *Cronica*: „Am revenit după o lungă despărțire în nemuritorul oraș cenușiu. Pietrele acestea mă cunosc. În orașe străine, pășind pe bulevarde largi și luminoase, m-am împiedicat adesea acolo unde nimeni nu se-mpiedica. Străzi. Pivnițe. Case străvechi. Sunteți acolo, împietrite pe veci, dimpreună cu semnele lăsate de cutremure, de ierni și de furtunile omenești.”

Ismail Kadare, *Vremea nebuniei. Cronică în piatră*.

Traducere și note de Marius Dobrescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2013

NICOLETA DABIJA

PRINȚESA ȘI FILOSOFUL

Mai este încă vară și deși ideile nu mor niciodată, cum suna o reclamă pe care am văzut-o zilele trecute, în trecerea unui vehicul, ele ațipesc nițel în luna august. Și Cronica ideilor nu vrea nicidecum să le trezească. Ci doar să întrețină în voi, cititorii, o stare de vis, cu o scurtă poveste despre un filosof și o prințesă, pe nume René și Elizabeth.

Primul gând care ne vine în minte când pronunțăm numele lui Descartes este citatul acela cu cogito-ul, reprodus de-a lungul vremii în fel și chip, ori transformat după imaginația fiecăruia. Să considerăm că acest gând este perdeaua, în spatele căreia ne așteaptă dormitorul filosofului. Dar nu intrați la idei, nu e nimic spectaculos aici! E doar un om care zăbovește cam mult în pat dimineața. Însă el nu doarme, ci cugetă. Nimic așadar care să ne furnice imaginația. Să presupunem totuși că e o oră târzie și filosoful nu e acasă. Putem intra și deschide sertarul biroului. Ce ne văd ochii? Un teanc de scrisori de la o prințesă pe nume Elizabeth. Dedesubt, câteva file de jurnal.

&

Se pare că Descartes a ținut un jurnal secret, mai precis, 16 file de pergament, dar codificat în întregime, cuprinzând felurite simboluri, desene, formule matematice. Un jurnal cu un destin ciudat, care nu a fost nici până astăzi descifrat. Îl lăsăm și noi la locul lui, căci sigur nu suntem nici mai inteligenți, nici mai perspicace decât Leibniz, cel care l-a copiat și a încercat să-l descifreze altădată.

Este știut că filosoful a ținut de fapt enorm la intimitatea lui. Fraza aceea celebră pe care a lăsat-o moștenire umanității, nu e, în acest context, deloc aleatorie: „când urc pe scenă în teatrul lumii, unde până acum am fost doar spectator, și eu pășesc înaintea cu o mască pe față”.

Nici măcar corespondența cu Prințesa Elizabeth, pe care o răsfoim acum,

nu lasă să se întrevadă dacă între ei a fost ceva mai mult de o prietenie intelectuală. Un biograf s-a exprimat în favoarea unei relații intime, ceea ce se știe însă precis e că între ei a fost o prietenie apropiată. Iar după lectura atentă a scrisorilor, a subiectelor lor, a pledoariei lui Descartes pentru plăcerile spiritului, îți vine greu să crezi altceva. În realitate, ei se întâlneau și discutau direct. Majoritatea scrisorilor sunt trimise mai târziu, după ce prințesa a fost obligată să părăsească Olanda. Misivele au trecut apoi mereu prin mâinile fraților, surorilor ei, poate e și acesta un motiv pentru care detaliile intime lipsesc.

&

Prințesa Elizabeth, se spune, era o femeie foarte frumoasă și însetată de cunoaștere. Știa bine mai multe limbi, era pasionată de filosofia carteziană, de matematică și de descifrarea misterelor naturii. Spirit analitic profund, extrem de curioasă, scrisorile ei sunt pline de întrebări și de analize minuțioase aplicate răspunsurilor filosofului. Corespondența lor e caracterizată printr-un autentic schimb de idei, discuțiile lor se duceau la modul savant.

Descartes își susține admirația sinceră pentru predispoziția spre meditație a prințesei, pe care o hrănește în pofida grijilor și a afacerilor pe care poziția socială i le pretinde. De cealaltă parte, prințesa era încântată de progresele pe care le făcea în înțelegerea filosofiei, medicinei, matematicii și recunoștea că o singură scrisoare de la Descartes valorează mai mult decât șase luni de lecții cu orice alt maestru. Era fericită că avea ca prieten o persoană de asemenea valoare. Dar misivele lui Descartes au pentru prințesă un rol terapeutic în sensul cel mai concret. La 22 iunie 1645, Elizabeth scria: „vos lettres me servent toujours d'antidote contre la mélancolie”. Și continua spunând că această prietenie a vindecat-o și de bolile corpului și de slăbiciunile spiritului.

&

Formula de încheiere e scrisorilor prințesei, era mereu aceeași: „Prietenă iubitoare a domniei tale, dornică să te servească”, sau, în original „de votre très affectionnée amie à vous servir”. Conversația cu Descartes este, după cum singură mărturisește într-o epistolă, cel mai mare bine așteptat și unicul motiv pentru care visează să se întoarcă în Olanda.

&

Surprinzătoare sunt cele câteva scrisori din corespondența lui Descartes cu Prințesa Elizabeth cuprinzând gânduri în marginea lecturii cărții *Vita Beata* de Seneca. Descartes i-o recomandă, îi vorbește despre starea de beatitudine, care s-ar defini ca perfecta mulțumire de spirit. Și, de fapt, un rezultat al rațiunii. Atunci când facem doar ce ne dictează rațiunea nu avem motiv de regret sau remușcare asupra faptelor noastre etc. etc. Și ce credeți? Prințesa, care și-a însușit se pare bine filosofia carteziană, găsește că lectura din Seneca este subiectul unei meditații agreabile, însă nu e și o lectură instructivă, întrucât cartea nu are metodă, iar autorul ei nu urmează întotdeauna premisele pe care le propune.

&

După subiectul Seneca, Descartes continuă să-i scrie prințesei despre distincțiile filosofiei sale. Distinge acum între două tipuri de plăceri, cele ale spiritului luat separat și cele ale omului, adică uniunii trup-spirit. Plăcerile omului duc la confuzie, ele sunt sursa erorilor vieții. Căci, după regula rațiunii, fiecare plăcere trebuie să se măsoare după mărimea perfecțiunii pe care o produce. Pasiunea, voluptatea, sunt de fapt false plăceri. Cele adevărate sunt plăcerile spiritului. Principala diferență între cele două tipuri de plăceri este aceea că trupul e supus schimbării, deci ființa sa depinde de o modificare perpetuă, plăcerile însele nu pot dura, căci constau numai în primirea a ceva util corpului într-un anumit moment. Plăcerile spiritului, în schimb, sunt nemuritoare, imposibil să fie distruse.

Iar a alege rațional între plăceri înseamnă a opta firește pentru un mai bine, care este mereu al spiritului. Dar Descartes nu este totuși radical. Nici pasiunile, completează, nu trebuie disprețuite sau refuzate. E suficient ca ele să fie sub controlul rațiunii, să urmeze așadar măsura, și nu excesul. Căci excesul tulbură mintea. Și afectuos, Descartes își încheie pledoaria spunând că personal, excesul vieții sale stă în respectul și venerația purtate prințesei. Iată singura pasiune pentru care filosoful face rabat de la rațiune!

&

Mai descoperim în epistolele noastre un Descartes care iubea poezii, care credea că aceștia au ceva de spus și acel ceva nu e cu nimic mai prejos de

gândurile filosofilor. O mărturisește Descartes, cel care iubea o prințesă, pe Prințesa Elizabeth, care scria poezii în stările ei maladive. Poezia era pentru Descartes marca unui spirit înalt. Iar explicația sa științifică era aceea că înclinația de a face versuri vine dintr-o agitație puternică a spiritului animal, o încălzire a acestuia ce declanșează imaginația celor care nu au creierul foarte bine ordonat.

&

Filosoful a cărei conduită urmează „le grand chemin”, calea cea mai sigură și mai fericită a vieții, rațiunea, când i se apropie plecarea în Suedia, punerea în slujba reginei Christina, își repetă cu atâta insistență zelul și devotamentul pentru prințesa Elizabeth, îi cere acesteia chiar să se împrietenească cu regina, că ai crede că vrea să o liniștească, să o consoleze într-adevăr pentru că devine servitorul unei alte femei. Dar regina Christina este cealaltă femeie care se va atașa în așa măsură de gândurile și credințele filosofului că, după moartea acestuia, ea cade în depresie, peste un an abdică, se va converti apoi la catolicism (religia lui Descartes), și se va muta definitiv la Roma, într-o viață ascetică.

Într-o epocă de efervescență intelectuală, iată două femei nobile, care se dovedesc și de o ținută intelectuală exemplară. Amândouă îl aleg ca maestru pe René Descartes, cel mai renumit gânditor al momentului, și amândouă se atașează extraordinar de mintea și de sfaturile lui. Să fie doar atât? Să lăsăm sertarul deschis și să continuăm să visăm...

FLORIN TOMA

ORDINUL MIRELIENILOR, VARA

In aceste vremuri în care creatorii sunt neglijati cu acte în regulă, o adunare de prieteni în jurul unui artist este de departe un dar prețios. Iar, dacă numărul acestora depășește considerabil oferta spațială de recepție, înseamnă că autorul este mai mult decât iubit și respectat. Este adorabil. Fiecare vernisaj la care am participat în ultima vreme (poate și pentru că e vară, iar oamenii își fac de lucru prin vacanțe!) m-a surprins prin numărul din ce în ce mai mic de participanți. Blazați. Distrăți. Pâlcuri. Prieteni. Obligații. Pișcotari (din ce în ce mai puțini... nu știu ce se mai întâmplă și cu această categorie, care era extrem de numeroasă acum câțiva ani!). Și curioși. Trecători care se vântură. „*Pe cine mai vedem azi?*”.

Una dintre excepțiile memorabile a fost expoziția lui *Vladimir Zamfirescu* de acum câțiva ani (pictură, desen și colaj), tot așa, într-o vară. De la Dalles (care înseamnă că nu oricine expune acolo, ci doar clasicii în curs de *retrospectivizare*!) și rămasă în memoria lumii artelor bucureștene ca unul dintre recordurile de asistență. Ea s-a intitulat grav, așa cum este însăși opera sa, *Trupul și ființa*, și a fost un prilej al tuturor prietenilor și admiratorilor celui numit familiar Mirel, de a-și da întâlnire în centrul unui punct magic al Capitalei. Sala Dalles a fost asaltată atunci de câteva sute de persoane – un eșantion reprezentativ din acel „*le tout Bucarest*” al iubitorilor de artă și al colecționarilor: oameni de cultură, artiști, regizori, diplomați, academicieni, scriitori, profesori, studenți, cronicari. Altfel spus, *Ordinul Mirelienilor*. Având cele mai bune intenții: să-l salute ceremonios pe maestru, să parcurgă itinerariul, după care, să mai schimbe un zvon, să se complimenteze reciproc cu confrății, să fie doar văzuți sau, după caz, „*Ia să vedem ce-a mai născocit Mirel!*”.

Varietatea circumstanțială, prin eticheta sa caldă, nu lipsită însă și de o reconfortantă patină aristocrată, s-a decodificat, fără îndoială, într-unul dintre vârfurile acestui prezent al artelor plastice nu numai din Capitală, dar și din

întreaga istorie a picturii contemporane. Un prezent ca să revenim – altminteri, se spune, destul de confuz. După care, conform tradiției, târgul Bucureștilor poate intra liniștit în torpoarea greu suportabilă a verii.

Dincolo de bonomia aproape contrariantă a omului, de zâmbetul lui ceremonios, dar de o calinerie grațioasă, dincolo de modestia lui un pic enervantă și de un *maintien* ceremonios coborât parcă din picturile votive ale Bizanțului, dincolo de amănuntele insolite ale biografiei sale (de pildă, insistența pentru a da examen de nu știu câte ori la Arte Plastice, predeterminarea numelui Corneliu Baba în viața și în germenii operei sale, refuzul față de autoritățile comuniste de a fi „*aburcat*” cu forța pe simezele omagiale, de unde, și un aer de conspirativitate al lucrărilor sale de dinainte de '89 ori și, nu în cele din urmă, prietenia tonitruantă și inflamantă cu Nichita Stănescu, căruia îi dedică o serie superbă de colaje), dincolo de amănuntul că tablourile sale fac parte din patrimoniul regale, muzeale și din colecții ale unor șefi de stat din Norvegia, Danemarca, România, Italia, China, Bulgaria și Vatican, un fapt este cert: pictura lui Vladimir Zamfirescu nu se adulmecă, nu se gustă. Pentru ea nu există papile. Pentru ea, sinesteziiile sunt anulate. Pictura lui se cugetă. Sensul ei se rafinează *cortexual*. Se prezumă ca o perpetuă ipoteză a raționalului.

S-a născut la 3 mai 1936, la Ploiești (era mai mic decât Nichita cu trei ani, dar amândoi au fost colegi la același liceu!), fiind fiul inginerului chimist Mihai Zamfirescu. În anul 1954, absolvă Colegiul Național I.L. Caragiale din Ploiești, dar, pentru că este respins de câteva ori la concursurile de admitere la arte plastice, se vede obligat să se angajeze ca muncitor necalificat, apoi ca proiectant la Uzina „1 Mai” din Ploiești. Inițial, a urmat Școala Tehnică de Arhitectură, pe care o absolvă în 1958 și, după aceea, în fine, Institutul de Arte Plastice „*Nicolae Grigorescu*” din București (1966), la clasa lui Corneliu Baba. În anul 1968, obține atestatul de pictor bisericesc și, în același an, devine și membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România. De-abia după revoluție, în anul 1991, la 55 de ani, e numit profesor la Academia de Arte din București. A debutat în 1956, la o expoziție de amatori. A participat, apoi, la bienale și expoziții colective, la Ploiești și în țară. Pictura lui a avut succes prin originalitatea și ingenuitatea testimonială, dar și prin forța personalității sale. Pe de altă parte, a lucrat și numeroase restaurări, dar celebritatea i-a venit de la portrete și figuri (în compoziții), ieșind parcă de nicăieri, din aer sau din adâncuri, și pătrunse de o profundă tristețe umană. A participat la expoziții de grup la Praga, Bratislava, Varșovia, Monte Carlo, Veneția, Madrid, Damasc. S-a remarcat inițial prin preluarea manierei lui Baba, dar a evoluat în portret și în compoziții, spre un suprarrealism surprinzător, subversiv spiritualizat.

Trei ar fi, la o osteneală rapidă a ochirii asupra ultimei sale retrospective, principalele direcții în care avem grijă să nu riscăm în a fantaza prea mult. Din teama de a ne pierde definitiv.

Prima ar fi interioritatea spiritului, eflată dintr-o sușă culturală clară, pe care nu încetează s-o iscodească, secând-o, dacă se poate spune așa, de sensuri. Fie că sunt translatate din iconografia sedimentară conexă Cărții Sfinte („*Cain și Abel*” – în cele două variante, „*Coasta*”, „*Sărutul*”, „*Alungarea*”, „*Fetele lui Lot*”), fie că sunt „apropiați” ai autorului (Picasso, Mozart și Salieri, Don Quijote, tatăl pictorului, El Greco sau Neagu Djuvara), personajele sale sunt imagini ale conceptelor. Sunt externate din rezervația preceptelor morfologiei clasice. Fața lor prelungă, privirea sonoră, mâinile delicate cu degete gracile, precum și, nu în ultimul rând, câte un detaliu din periferia privirii, ce derutează total tihna percepției (broasca țestoasă, triumphiurile alungite – să fie „fante” de strecurare Dincolo?, apoi, colivia, lancea ca un fir de ață a lui Don Quijote, masca venețiană din mâna lui Picasso, cartea pe care jură Neagu Djuvara, vâlvătaia de flori scoasă de Scamator, cubul minuscul de la picioarele nudului etc.) – sunt tot atâtea argumente că autorul operează cu structuri simbolice aparținând unui protosemantism polimorf, cum spuneam, eminent cultural.

A doua se centrează în jurul unui insistent recurs antropocentrist al viziunii. Omul cu toate cele ale lui, din preajma sufletului și a închipuirii sale. „*Toată viața am luptat să desăvârșesc în limbajul plastic chipul omului*” – mărturisește autorul. Personajele lui nu au peisaj, nu au însoțire de fundal care să le fixeze. Ele plutesc în vapori de semnificații, vin și se așază în lumea privirii fără niciun auxiliar extrasenzorial. Aidoma ideilor. Ca dovadă că, atunci când experimentează și ține morțiș să le individualizeze, să le „umanizeze”, scoțându-le din clarobscurul atent și plasându-le în vârtejuri cromatice vii, amănitoare („*Menine la scăldat*” – o replică, poate intelectualizată, poate ironică, la „*Les grandes baigneuses*” al lui Renoir, sau „*Două capre*”, sau „*Vaci*”, sau „*În pădure*”, sau „*Fructe*”), artistul pare că părăsește ipoteza livrescului și se afundă într-o anecdotică inconvenabilă.

A treia direcție este cea a minuției desenelor și colajelor. Face figură de filatelist (o frumoasă obsesie, artistul chiar imaginează timbre, de pildă, în „*Pseudofilatelie cu timbre de mână*”!), care, cu o voință de japonez mitoccosind întruna la stampe, se apleacă asupra unei alte dimensiuni a realului său fantastic. Tot atât de divers ca și uriașele tablouri-ipostazii ale Spiritului. Schiță-document sfâșietor („*Moartea lui Petre Țuța*” sau „*Monseniorul Vladimir Ghika – prinț, preot și martir*”), portret abisal („*Hristea-Nichita*

Stănescu”), orto-grafie orientală („*Poveste Zen cu firul de iarbă*”), meștereli absurde („*Proiect pentru un aparat de zburat*”), viziuni eshatologice („*Infernul. Divina Comedie*”, „*Sodomaice*”) sau semne arhetipale cel puțin insolite (portretul mamei, alăturat unei fosile reale, în vârstă de 150 de milioane de ani!). Toate acestea exprimă o politropie spectaculoasă. În sensul că Vladimir Zamfirescu poate să fie, în egală măsură, și constructorul unor megastructuri ideatice, dar și un caligraf al firului de iarbă. Există în această secțiune a colajelor, două lucrări emblematice. În centru, fotografia autorului, care stă drept în fața a două tablouri. „*De gardă la Rembrandt*”, ce amintește de filiația operei mentorului și profesorului său, Corneliu Baba. Și „*De gardă la El Greco*”, ce ne trimite cu discreție la propria sa pictură. Un gest cât se poate de cugetat! Ei sunt, de fapt, Demiurgii lui. Ei sunt inspiratorii lui. O trinitate sacră.

Mărturisește, undeva, Mirel Zamfirescu: „*Am fost întrebat dacă îmi este frică de Dumnezeu și am răspuns că nu. Întrebarea era greșită. Trebuia să fie așa : „Ești om cu frica lui Dumnezeu?” Răspunsul ar fi fost: „Da”. Lucrările mele nu sunt tablouri religioase, ci picturi ale unui astfel de răspuns.*”

Așa că, pe seceta asta (de oameni, de idei, de pământ, de biotop!) – potrivită destul de prost de Sus – noi, cei din *Ordinul Mirelienilor* și oameni cu frica lui Dumnezeu, ne-am dori ca fiecare vară să fie aidoma unei expoziții fulminante, semnate de fiecare dată: Vladimir Zamfirescu. Și neapărat la Dalles.

CĂLIN STĂNCULESCU

MISIUNE IMPOSIBILĂ,
UN THRILLER DE PRODUS ADRENALINĂ

Luna august oferă în programul cinematografelor un bogat evantai de filme de acțiune, cu spioni, eroi sub acoperire sau nu, care invită la acțiuni palpitate, desfășurate într-un ritm trepidant, nu lipsit de moment de umor de bună calitate.

Un astfel de exemplu este și *Misiune imposibilă, Națiunea secretă*, cu Tom Cruise în rolul principal, film ce avut premiera mondială la Viena, și nu în Statele Unite (se va vedea de ce, din cauza scenariului), cu un success deosebit și de public, și lucru mai rar, bucurându-se și de aprecierile criticii.

Franciza *Misiune imposibilă* a debutat în urmă cu 19 ani, când prima serie avându-l drept protagonist pe Tom Cruise în rolul superagentului secret Ethan Hunt (membru al formației IMF- Impossible Mission Force), avea înscrise pe generic și numele actorilor români Marcel Iureș și Ion Caramitru. (Primul avea să continue cu strălucire în rolurile de rău în dialogurile cu celebrul Donald Sutherland în serialul *Polițiști fără frontiere*, ce poate fi văzut și în aceste zile pe AXN.)

Aflate la al cincilea episod aventurile celor aflați în misiuni secrete debutează furtunos în Belarus, când Tom Cruise scapă omenirea de o catastrofă biologic în confruntarea avută cu niște inabili teroriști ceceni. Și totul se desfășoară la bordul unui avion cu reacție, abordat de agentul nostru în plină decolare.

După această aventură echipa IMF, este desființată, supereroul nostru rămâne fără sprijin logistic deși are de împiedicat tentative de asasinare a președintelui Austriei, care urmează să participe la un spectacol cu *Turandot* la Opera din Viena. Ethan este confruntat cu o rețea de agenți extrem de bine pregătiți, bine asezonați cu logistic și tehnici informaționale de ultimă oră, denumită Sindicatul. Explicația este plasată în finalul filmului, pe care promit să nu-l dezvălui.

Secvența de la Opera din Viena este comparată, în presa americană, cu cele mai bune momente, demne de opera lui Hitchcock. Motivele sunt ușor de detectat. Suspansul nu este forțat, tensiunea acumulându-se firesc, acțiunile paralele ale protagoniștilor sunt cursive și deloc absurde, muzica lui Puccini este minunată, iar temele ei vor străbate filmul până la capăt.

De la Viena și din Belarus, regizorul Christopher McQuarrie ne poartă prin Maroc și la Londra. În capitala britanică, nici mai mult, nici mai puțin asistăm la răpirea primului ministru. Secvența este asezonată cu un rapel inteligent la *Fantomas*, celebrul film cu Jean Marais (regia prolificul Andre Hunebelle) din anii '60.

În fine, finalul filmului ne duce la acea *națiune secretă*, inventată de un paranoic, ce-și va primi binemeritata răsplată și cu ajutorul frumoasei agente Ilse Faust (interpretată de actrița suedeză Rebecca Ferguson, mare maestră în arte marțiale și convingătoare în cascadorii incredibile).

Un entertainment de calitate, *Misiune imposibilă*, *națiunea secretă* mai are printre atuuri și o excelentă distribuție din care se remarcă Alec Baldwin (Alan Hunley- directorul CIA, detașat și ironic în secvențele ce evocă audierea sa de către o Comisie a Senatului american), Simon Pegg (Benji Dunn, un personaj cu umor), Ving Rhames (Luther Stickell), Jeremy Renner (William Brandt) și Paula Patton (Jane Carter).

Nu mai puțin, este de reținut substanțiala muzică realizată de prolificul compozitor argentinian Lalo Schifrin, printre altele pianist și dirijor cu peste 200 de titluri de filme pentru marele și micul ecran, cunoscut și pentru îndelungata sa colaborare cu Clint Eastwood la seria *Dirty Harry*.

Temele originale care au însoțit întreaga serie *Misiune imposibilă*, menite să sugereze dramatismul, tensiunea și spectaculozitatea acțiunilor eroilor sunt aici întrepătrunse cu temele majore din opera *Turandot* a lui Puccini, reprezentația de la Opera din Viena fiind una dintre secvențele cele mai spectaculoase din film.

Cel mai recent rival al supereroului Ethan Hunt (dar și pentru James Bond) este *Agentul 47*, un tip modificat genetic, ce posedă forțe și inteligență peste limitele normale. Filmul este regizat de Aleksander Bach, cu Rupert Friend și Hannah Ware în rolurile principale. Nu mai puțin *Agentul de U.N.C.L.E.*, regizat de Guy Ritchie (autorul celebrului și savurosului film *Jocuri, poturi și focuri de armă*) poate fi un concurent serios în rezolvarea unor misiuni imposibile. Ultimele titluri sunt programate la sfârșitul lui august și începutul lunii septembrie.

Pornisem la drum, să citim două-trei poeme, la Gala națională a poeziei, editia a V-a, 1-2 septembrie, dar cum pornisem la drum, cu aerul, m-am tot gândit pe urmă, scriind acestea, unui commando hiper-profesionist aflat în misiune specială, îndelung și minuțios pregătită, derulată de-acum *à la carte*, cu ochii pe ceas, și-am mers șapte ore să trecem munții, spre Alba Iulia, o mână de poeți într-un microbuz – de fapt două mâini, fiind noi la o numărătoare exact zece *galezi* –, deplasându-ne, spun, într-o atmosferă matinal-sobră, parcă de tihnă reculegere după seara efervescent-furnică a Premiilor UR, cu mici comentarii referitoare la eveniment, drăguțe comentariile, moțâinde, necritice, luând în seamă mai degrabă peisajul de-afară, și povestind, ba unul, ba altul, mai ales Adrian despre A.E.Baconsky, instructiv – “nu domnule, nu i-a făcut gestul acela lui Blaga, era un domn” –, re-culegându-l de pe marginea drumului, la Bascov, pe Mircea Bârsilă, o imagine într-adevăr emblematică asta, cu poetul re-cules de pe drum (se întâmplase și la ediția precedentă), luat adică de o mașină a salvării din condiția de provincial – urcând în vehiculul acela dobândeai deodată identitate, adevărata identitate, a unui profesionist cooptat într-o misie importantă, istorică, de răsunet națio-

nal –, să mergi șapte ore ca să citești două-trei poezii, acțiune orchestrată, pusă la punct cu minuție de un regizor-expert, am remarcat/comentat puțin/ în treacăt dar cu aceeași însuflețită nostalgie, sau tristețe goală-goluță, la dus-întors, poluarea Oltului barat deasupra Coziei, în zona Păușa, am poposit, dus-întors, la pensiunea “DADA” preț de fix 45 de minute obligatorii pentru șofer, apoi iar la drum, acum executăm depășirea Sibiului, luuuuung, pe centură, arșița de podiș transilvan resimțită spre un pisoar instalat drept în câmp parcă mai abitir mușcător-canină ca regăteana caniculă, apoi în sfârșit, după o juma de ceas interminabilă, Mureșul și imediat urbea ca un miraj cu negurosul Aurel Pantea numai zâmbet în hol la același Hotel Cetate din urmă cu zece luni, primindu-ne reverențios foarte, lucindu-i altfel ochii de gloria Premiului pentru poezie al UR decernat lui decuseară la coada calului regelui Carol I, la BCU, săracu Pantea călătorise și el toată noaptea pe tren să ne primească, iată, ca un încoronat domn al poeziei, să ne pună la masă, pe urmă să ne tragem sufletul un pic fiecare în camera lui, de fapt să ne repetăm partiturile, n-am urcat în cameră decât un minut la urmă, n-aveam ce repeta, repetasem acasă cum prea bine avea să observe Nicolae Manolescu la momen-

tul execuției, așa că după masa copioasă am tot stăruit pe lângă niște câni de vin roșu de Recaș, cu Mircea, cu Robert, l-am fumat iar pe Mircea, cum aveam să-l fumez mai încolo pe baciul Moldovan, asta e problema cu mine, în anturaj și la stres beau și fumez de sting, zice-se că nu se vede, dar când pauza s-a terminat și previzibilul ordin de intrare în dispozitiv a venit, asta am și făcut, m-am conformat, și tot ce mai rețin, în afară de remarcă domnului Manolescu că-mi pregătisem recitalul de-acasă – “întotdeauna Domnule președinte, întotdeauna” –, este că în timp ce rosteam partitura cocoșului de tablă de pe casă, la versul “iarna, vara pâlpaie în mine sfântul”, clopotele catedralei au început să bată deasupra capetelor noastre, așa cum stam și de fapt, sub ochii Dirijorului, oficial în aer liber pe treptele scărilor din fața vestitei Săli a Marii Uniri, și cred că m-am trezit, sau aproape, în orice caz, destul ca să-l admir pe maestrul Ion Horea în recitarea domniei sale de grație poetică nesfârșită, rostire-școală, de neuitat, și destul ca să încerc, datorită unui Constantin Chiriac aflat în seară mare, umilința de a mă recunoaște strivit de verbul eminescian, chiar dacă, în mod propriu și inimitabil, fiecare dintre cei douăzeci de invitați ai Galei – poeți *galezi* i-am numit – străluciseră care mai de care, a se citi “pentru conformitate” relatarea filmică percutant-empatetic scrisă/semnată de Daniel Cristea-Enache, din

România literară 37, pagina 11 (are și poză).

Mai notez că dimineața, după un somn tulbure de vreo două-trei ore, mergând la micul dejun, cine îmi apare întâmplător în cale, însuși domnul Ion Horea odihnit, curat, strălucitor ca un fecior pornit să se-nsoare, Domnule Horea, îi spun – mă dușasem bine și eu, eram freș –, dați-mi domnule voie să vă îmbrățișez; sfios cum îl știm, ușor amuzat, ridicând din umeri a îngăduință, cu o scurtă lumină ghidușă în ochi – “hai să scap de nebunul ăsta” –, Poetul galei 5 mi-a dat, domnilor, voie; merita să trec munții pentru asta.

MARIAN DRĂGHICI

Claudia Popescu – un nou val. „Important nu e atât ceea ce spui, cât ceea ce se-nțelege” – remarcă misterios un nuvelist și romancier francez contemporan. „Estetica” dumisale se poate aplica și artelor vizuale. Nu e important ceea ce vezi, ci ceea ce înțelegi (din ceea ce (nu) vezi!). La prima vedere, acum aproape un an, *Claudia Popescu* se răsfața ogindindu-se în lumina propriei viziuni, aidoma lui Narcis, în luciul apei. Remarcam atunci o anumită canonizare incomodă a picturii sale, o retorică un pic de alcov, inversă de cum este regula. Ea nu spiritualiza peisajul, nu-i transfera din sensibilitatea sa creatoare, nu-l transfigura,

ci îl dezlipea de acolo, de sub ochi, îl înșfăcă și îl aducea spre sine. Îl trans-feră, destul de ilicit, în folosul propriu. Ca un succedaneu al elixirului la care visează în secret ego-ul oricărui artist. Ca să se admire. Să se încânte. Se părea că, măcar dintr-un punct de vedere (depinde cum privești!), artista nu reușea să iasă din paradigma pe alocuri înrobite unei viziuni scenografice. Iată însă că, în cea mai recentă expoziție a sa, de la Centrul Militar, intitulată „*Val în Timp*”, Claudia Popescu se lasă până la urmă convinsă de necesitatea severă a alternanței și diseminează atât tematica peisajului, cât și tehnica de realizare. Pe de o parte, deci, rămân pânzele – aceeași pictură sigură, cu o cromatică sustenabilă, însă foarte „iute” (ținta este obținerea senzației de rece a apei, pe care o caută cu insistență!), dar fără să atingă pragul truculenței – cu marea în diverse ipostaze. Pânze mai vechi sau mai noi, în care, uneori, din păcate, datorită unei suficiențe sufocante, recurge la exprimări inovative extraesthetice (și atunci, forțează limitele!), astfel că pictura coboară, cum spuneam, spre scenografie. Altminteri, atunci când uită de aceste artificii (ludic-feministe?!), totul emană putere: culoarea are forță, pensula nu tremură, iar ochiul este pus cu chibzuință la treabă (amintind, repet, de omnipotența regretatului ei strămoș, maestrul Ion Popescu-Negreni!). Pictura este însă complinită (iar tema dublată de tehnică!) de o se-

rie consistentă de acuarele foarte reușite. În care predomină de astă dată, îndrăznim să spunem, raționalul senzorial, perceptibil. Miracolul secundeii răsfățate. Fiindcă aplicația se simte mult mai viguroasă, culorile nu mai sunt lăsate la voia sugestiei, a privirii deliberat încetoșate. Paradoxal, deși, în general, acuarela oferă destul loc pentru evanescența culorii, pentru difuzia conturului, privitorul rămânând, prin urmare, captiv într-o semantică nesigură și împrăștiată, lucrările din această secțiune ale Claudiei Popescu sunt de o acuratețe, de un simț al echilibrului și de o rodnicie a travaliului cu totul remarcabile. Cu atât mai notabile, cu cât ele sunt realizate (așa mi-a mărturisit ea însăși!) *sur place*. Străzi și unghiuri medievale (din geografia românească sau de aiurea!), instantanee din Centrul Vechi al Capitalei, ici-acolo câte un palazzo hărțuit de vreme (trebuie subliniat că adoră spațiul italian!), peisaje meridionale vesele și zglobii, în vecinătatea obligatorie a mării (porturi cu ambarcațiuni etc.), colțuri de lume parcă apusă (acesta este în mod sigur „*valul în Timp*” ce palpită în sensibilitatea artistei!) – toate sunt, de fapt, adevăratele portrete de timp (nici nu mai contează că sunt europene sau autohtone!). Sunt umbrele artistei pe hârtie, trecute printr-o lume fabuloasă, încărcată de fastul obosit și decadent al vremii (foarte ciudată sau, dimpotrivă, elocventă, absența personajului

uman din lucrările ei!). Sunt semnele unei lumi pe care, nota bene, ea nu și-o mai însușește, spre a se înfrumuseța pe sine. Ci doar spre a-și delecta spiritul. Dincolo de ceea ce se poate înțelege din „*spusele*” ei pe pânză, un lucru e limpede: Claudia Popescu s-a lăsat, în sfârșit, sedusă de un dialog sincer cu timpul. *Fortis est, qui se vincit*. Expoziția „*Val în Timp*” este și un pariu, cu o miză pe o altă „*carte de joc*”, dar este și un *raccourci* în timpul interior al unei artiste cu har și robace.

FLORIN TOMA

HAEMUS Plus, supplement oh Haemus Review, nr. I, 2014-2015, editat de Asociația Culturală Albaneză Haemus, *ars poesis prosa theatrum esse biblios...* Cu frontispiciul *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*, publicația bilingvă, în albaneză și română, fondată (1998, la București) și realizată de Kopi și Ardian Kuciuk, tată și fiu, apare în condiții grafice excepționale, cu un cuprins în care descoperim nume de la Arsenie Boca la Vasile Andru, trecând, în ordinea sumarului, prin câte unul-două-trei sau mai multe poeme de Daniel Turcea, Marian Drăghici, Valeriu Matei, Paul Vinicius, Grigore Vieru, Ion Mureșan. De parcă atâta delirică n-ar fi destul pentru cele 125 de pagini ale Haemus-ului, cititorul dă și peste o secțiune intitulată “micro-an-

tologii” din câte un poem de Octavian Goga, G. Bacovia, Constant Tonegaru, Radu Cârnci, Gheorghe Istrate, în traducerea neobositului Kopi Kyçyku. E limpede că admirabililor noștri colegi albanezi – le spun admirabili, dar de fapt sunt eroici, având în vedere greutățile financiare cu care se confruntă – poezia le servește drept principal vector de comunicare al literaturii române, prin valoare, se-nțelege, și prin disponibilitatea specifică de a se transmite rapid și esențial. O afirmă explicit același fondator-poet-traducător-eseist Kopi Kyçyku, în incipitul unui text programatic intitulat *Popeare înrudite*. Despre ce înrudiare poate fi vorba între români și albanezi, cele mai încercate nații balcanice în experimentul comunist-ateist-vulgar materialist încheiat acum un sfert de secol? Firește, despre una spirituală, și nu numai: „De peste un veac, în cultura albaneză există o tradiție de cunoaștere și îndrăgire a poeziei românești, a literaturii și a culturii în general. Stăruința asupra acestei cunoașteri nu se face pe bază de superioritate a uneia și de împărțire nedreaptă în ‘culturi mari’ și ‘culturi mici’, ci în temeiul nevoii ancestrale de regăsire a vechilor comuniuni spirituale și chiar estetice ale celor două popoare ale noastre. Poezia eminesciană reprezintă nu doar un punct, ci un adevărat centru (univers) de referință în aceste căutări și regăsiri impresionante.” Dintre semănăturile “străinilor” reținem nume a că-

ror înșiruire/calitate eufonică vorbește de la sine, prin grafia limbii albaneze, despre deschiderea planetară, cosmică s-ar putea zice, a paginilor revistei: Azem Shkreli, Ardian-Christian Kuciuk, Ramadan Beqiri, Ardian Vehbiu, Manolis Anagnostakis, Edlira Mantho, Ramon Del Valle-Inclan, Andi Meçaj, Robert Walser, Artan Minarolli, Anton Čefa, Elisabeta Luli (Anxhaku), Xhevat Latifi, Hulo Kortasar, Merita Toçila, Flora Sela Kastrati, Sofron Saharov. Impresionantul eseu al lui Dumitru Gabura despre poetul vizionar Victor Teleucă merită o atenție aparte. În fine, reproduc din Regulamentul de publicare, în atenția celor interesați: “Evaluarea calității academice a materialelor trimise pentru publicare la Revista Haemus se face conform procesului *double blind review*, corespondența dintre evaluatori și autori realizându-se prin intermediul e-mail-ului haemus.librarium@gamail.com”. Și încă: “Cei care vor să sprijine apariția pe hârtie a Revistei Haemus o pot face pe <http://revistahaemus.blogspot.ro/p/donation.html>”.

MARIAN DRĂGHICI

breviar editorial

Balul de la carnavalul dogelui venețian, de Virgil Tănase, Editura Muzeul Literaturii Române, 2014, 178 pag. La

70 de ani, ca și la 60, ca și în vremea oniriștilor, Virgil Tănase (n. 16 iulie 1945) dă prioritate visului. Așa cum se vede și în *Balul de la carnavalul dogelui venețian*, text finalizat în septembrie 2005. Aparent un roman (de aventuri) pentru cititori de toate vârstele, *Balul...* este o șansă de a afla, dincolo de ironie, umor, suspans, că „Visul era acum la mare preț, și pe bună dreptate. Nimeni nu s-ar fi încumetat să pună la îndoială semnele care ne îngăduiseră să dezgropăm din ape, dacă se poate spune așa, un diamant de-o sută de milioane de dolari. De altfel, peste numai câteva minute, contesina a răspuns”. A răspuns la telefon. Aaa, contesina căreia trebuia să îi fie livrat diamantul cât se poate de repede se numea von Schlebenbloffenblidenschlaffel! Cum altfel?! Iar diamantul, de mărimea unei prune, așezat într-un bun început (al romanului) pe capacul unui penar, într-o sală de clasă, avea cel puțin 200 de carate, „mai exact 347”. Cum altfel?! Chiar dacă profesorii de germană se lasă greu convinși, în orice clasă poate fi cineva care să spună: „era adevărat pentru că visam”.

Marin Preda. Un portret în arhivele Securității, de Ioana Diaconescu, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015, 546 pag. Prefață de Eugen Simion. Până să apară pe hârtie tipărită sintagma „Era ticăloșilor”, Marin Preda fusese urmărit cu, deja, 28 de ani

în urmă (Documentul nr. 1 din volumul Ioanei Diaconescu poartă data de 9 septembrie 1952, iar din 1961-1962 activitatea de urmărire informativă a „obiectivului” este mult mai asiduă). Marin Preda a supraviețuit încă două luni din momentul apariției romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* și sunt totuși voci care susțin că moartea lui a fost întâmplătoare și că, nu-i așa, nimeni dintre literați nu a murit (direct) de mâna Securității după 1964. Sunt, în acest volum, în indexul de nume al cadrelor Securității, 36 de informatori (agenți). Și 40 de ofițeri – dacă ținem să îl luăm în calcul și pe Matei Pavel Haiducu, cel care a reușit să dejoace planurile de ucidere a scriitorului Virgil Tănase de către serviciile secrete ale României comuniste. Așadar: 39 de ofițeri, având fiecare dintre ei specificate și gradele (Matei Haiducu le-a pierdut, firește). Sunt niște cifre. Nu, nu sunt, sunt partea numerică a unui mecanism căruia încerca să nu îi scape nimic, mecanism care are două obiective: Scriitorul (34 documente, 1952-67), Editorul I (45 documente, 1971-78, delațiuni și planuri de măsuri) și Editorul II (transcrieri după înregistrări cu mijloace de Tehnică Operativă, precum și 65 de documente din perioada decembrie 1971 - mai 1972). Pentru că, nu-i așa, să preluăm dintr-o listă întocmită prin 1965-66, cu 18 capete de acuzare semnată de un ministru M.A.I., Cornel Onescu: Marin Preda

„a adoptat în ultimul timp o poziție necorespunzătoare față de creația literară din țara noastră, făcând în același timp afirmații tendențioase cu privire la regimul nostru socialist”.

2. „și-a pierdut interesul și înțelegerea față de realitățile social-politice din țara noastră pe care nu de puține ori le comentează denaturat”.

3. „afișează un dispreț total față de mediul sătesc, mărturisind el însuși că nu-l mai interesează țărănul român care este [acum], după părerea sa *prost și leneș*”.

De remarcat comentariul Ioanei Diaconescu de la pagina 165 referitor la deținerea de valută (51 de dolari), sumă derizorie care ar fi putut constitui totuși un pretext pentru încarcerare. Cei care au intervenit în favoarea lui Marin Preda au fost col. Petru Pele – nume menționat o singură dată în volum – și Emil Bobu, ministru de interne în perioada 1973-75. Ceea ce nu s-a întâmplat în cazul Gh. Ursu, de pildă, punctează Ioana Diaconescu.

Pe Muntele Tabor, de Ilie Vodăian, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2015, 68 pag.

Nivelul de evlavie nu este ombilical legat de nivelul estetic al poemelor unui autor. Când și când, poezia religioasă capătă însă prospețime, nu se teme de oximoron (păcatele „toate vor sta la vedere/ așa cum stau, la mănăstire, raclele cu moaște”), chiar dacă

retorica este cantonată undeva în interbelic: „Doar mugurii de mărăcini au aflat,/ încă de la Bunavestire,/ pentru câți arginți o să fie vândut.// A doua zi, către seară,/ în așternutul de la un capăt al ieseii,/ Noul Născut ține în mână un cui./ La celălalt capăt,/ fericiții boi se hrănesc cu trifoi/ încălzit de tălpile Lui.// Pe coama dealului de lângă Ghetsimani/ vârfurile cedrilor au început să se usuce./ Peste ani,/ din trunchiul unuia se va naște o cruce!”

Ilie Vodăian (n. 8.05.1948) a mai publicat până acum volumele: *Schimbul de Noapte*, *Triunghi de vară*, *Frontiera de inox*, *Stare de necesitate*.

S-Via del Mar, de Silvia Bitere, col. Poezia Vie, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2015, 110 pag.

„nu fac nimic deosebit totul mi-a căzut din cer/ mi-e și rușine să o spun/ într-o bună zi am fost ridicată din cuib cu aripi/ mi s-a dat să efectuez un zbor/ cât mai aproape de credința mea/ l-am executat mai mult de frică/ să nu-mi dezamăgesc specia/ razant în picaj am distrus câteva case/ iar asta m-a durut/ ești bună doar de făcut umbră pământului dosarul va fi clasat/ la ultima greșală ți se va lua dreptul și de la picioare” – năstrușnicia și gravitatea sunt două coordonate pe care mizează Silvia Bitere (n. 18.01. 1977), intersectându-le, împletindu-le, camuflându-le

premeditat, au ba, una prin cealaltă. Autoarea a mai publicat două volume de poezie (*De-a Coraline* și *Gri Kamikaze*), urmate anul trecut de un volum de proză scurtă, *Povestiri cu scaun la cap*. Despre debutul din 2012 au scris, printre alții, Al. Cistelean, A.I. Brumaru, Cristina Ștefan, Angela Nache Mamier, iar despre *Gri Kamikaze* – Geo Galetaru, Dan Simionescu, Florin Dochia.

Fereastra. Patru monodrame, de Doru Moțoc, col. 99. Teatru, Editura Antim Ivireanul, Rm. Vâlcea, 2014, 154 pag. După 12 volume de teatru, publicate din 1975 încoace la edituri din București sau Rm. Vâlcea, Doru Moțoc (n. 12 iunie 1939) include aici patru texte de mici dimensiuni: *Ultimul cartuș ți-l aduce iubirea*, *Blues pentru saxofon alto* (republicat), *Fereastra*, *Nu râdeți de clovni!*. Două ieșiri – fereastra și conducta WC-ului. Între ele, un loc de detenție pentru om. Un om fără nume. Singurul său prieten, Freddy, un păianjen. Hrănit cu musculițe prinse dinadins de omul fără nume. Dincolo de spațiul de încarcerare, fluturi roșii. Sau un ocean. Sau un alt zid, cu altă fereastră, cu alte gratii, cu alte obloane. Piesa are două posibile finaluri, la alegere. Oricum, Doru Moțoc crede în Teatrul imaginativ, în ruperea tuturor barierelor prin desprinderea de real, prin credința în libertate, ca dat primordial al ființei: „Dar atunci, în cli-

pele când ți-e greu, tot fereastra deschisă spre vis te poate salva. Uite, acum, de pildă... E de ajuns să-mi imaginez că dincolo de fereastra oblonită e terasa unui restaurant cu vedere la ocean. Pe terasă sunt doar câteva măsuțe, cu fețe de masă albe, apretate și cu șervețele roșii. Vii, te așezi și comanzi ceva. Chelnerița – tânără, frumoasă, atrăgătoare, cu picioare lungi, se apropie și te servește. Dar asta aproape că nu te mai interesează. Vecinătatea femeii, intimitatea care se creează, îți sunt de ajuns. (...) De fapt, chiar ființa noastră ia naștere și se dezvoltă într-un fel de ocean primordial de lichid amniotic. Pe urmă, sigur, nu ne mai aducem aminte... Dar așa putea să jur că ne simțeam foarte bine acolo. Chiar dacă, într-un fel, era vorba tot de o închisoare. O închisoare, da. Ca asta... Așteptăm însă, răbdători, clipa când cineva avea să ne deschidă o fereastră spre lumină, pentru ca prin ea să ieșim în lume. Nu știam, firește, ce ne așteaptă dincolo, nu bănuiam câte se vor petrece cu noi acolo. Dar ne încânta să cunoaștem neasemuita minune de a trăi”.

Totul este să se îndepărteze oblonul care împiedică lumina să pătrundă.

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

revista revistelor

ROMÂNIA LITERARĂ 32

Din 7 august 2015. Din „Însemnările” lui Eugen Negrici, din decembrie

1978: *I-ar fi priit, poate, literaturii noastre culte, confiscate atât de des, în scurta ei istorie, de ideologie și de morală, acest soi de indiferență față de principii, această preocupare exclusivă a folclorului pentru efect și plăcere. Sau: Trăiesc, perpetuu, în nesiguranță și vigilență. Mă surprind, chiar în intimitate, elaborând timid și gândind supravegheat. Coborâtă până la nivelul moleculelor sângelui și al celulelor nervoase — și ele micșorate, chircite, inactive — crisparea aceasta mă face suficient și neglijabil. Îmi vine să urlu și renunț. Știu că va ieși un sunet molău și înfundat. În altă pagină, „Însemnări” de Livius Ciocârlie, la zi: Sunt supărat pe mine și mă gândesc să-ncep să cred în viața viitoare. În asta de acum nu cred că mă mai schimb... Sătul de incapacitatea persuasivă, îmi notez, cum îți faci nod la batistă, ca prim comandament de care până la urmă tot am să mă țin: nu uita să n-o mai întinzi cu scrisul... Sau: Am o fire în doi timpi. Când nu se întâmplă nimic, nu-mi doresc mai mult. Mi-e destul. Ai zice că sunt cel care n-ar fi vrut să se nască. Nu-i deloc așa. Sunt pur și simplu omul care ar fi vrut să nu i se întâmple nimic... Fericit, nepăsător, detașat de lume, îngrijorat, neliniștit, depresiv... prăpăstios... nevricos, stenahoricos... Gabriel Chifu, directorul adjunct propune „un mic exercițiu de scrutare de sine”: Revista noastră se schimbă la față. În bine, spunem noi:*

își sporește numărul de pagini, de la 24 la 28 și câștigă în culoare, jumătate din paginile sale renunță la veșmântul cernit... I-am invitat pe unii din redactorii și colaboratorii noștri apropiați să răspundă la o întrebare simplă: De ce ați ales România literară? Răspund: Cosmin Ciotloș, Marina Constantinescu, Daniel Cristea Enache, Gabriela Gheorghisor, Gh. Grigurcu, Sorin Lavric, Marius Miheț, Angelo Mitchievici, Alex Ștefănescu, Simona Vasilache, Răzvan Voncu. În alte pagini: Gabriel Dimisianu, Ștefan Cazimir, Gabriel Coșoveanu, Ioan Holban, Horia Gârbea, C. Abăluță, Leo Butnaru, D. Avakian, M. Vornicu.

LUCEAFĂRUL 7

Alice Valeria Micu, la „Rememorări” despre Alexandru Vlad și Ion Mureșan, doi prieteni de nedespărțit (înregistrați la lansări ale cărților lor) — care-și amintesc de începuturi, când se întrebau „Ce vrei tu să faci în viață?”: *Totul a început clar și precis într-o zi, prin '76, când venea la Anticariat și-mi cerea cărți de poezie, cărți de filozofie, cărți de proză și am zis: „Așa nu merge! Nu merge”. Și-am ieșit amândoi în față, în piață (Piața Libertății, azi Piața Unirii din Cluj), pe pietrișul din fața statuii (Mathias Rex) și i-am zis: „Ce vrei tu să faci în viață?”. (Ion Mureșan:) „Eu vreau să scriu poezie și deci tu o să scrii proză”, a zis. „Chiar așa, chiar tu hotărăști?”*

„Dăm cu banul! Pajura e poezia și capul e proza.” Bine. Și-a dat poetul cu moneda și-a căzut capul. M-am uitat, pe sus trecea o pasăre, pân-atunci a profitat și-a întors moneda. „Acum dă tu!” (Alexandru Vlad:) Și-am dat eu și-a ieșit pajură. Atunci a fost el înțelegător, și-a înnodat un șiret, pân-atunci am întors eu moneda. Cam așa stau lucrurile. În alte pagini: Dan Cristea, Radu Voinescu, Ana Dobre, Andrea Hedeș, Ioan Holban, Nicoleta Milea, Adrian G. Romila, Ladislau Daradici, Eugen Evu, Dinu Grigorescu, Florin Logreșteanu, Emilian Mirea, Ion Maria, Toma Grigorie, Octavian Mihalcea, Al. Păduraru, Cristian Sturza, Simona Dumitrache, Isabela Stoian, Geo Vasile, Christian W. Schenk, Irina Budeanu, Adrian Costache, Maria Pilchin, Iolanda Malamen, D. Ungureanu.

ARGEȘ 7 / 2015

N. Georgescu despre accent în limba română: *Spre deosebire de surorile ei europene, franceza, italiana sau spaniola, limba română rămâne singura limbă romanică în care accentul grafic nu se notează... Româna rămâne în situația englezei sau rusei unde accentul este chestiune de obișnuință — sau poate fi pur și simplu mișcat după dorința / neștiința vorbitorilor... Notarea lui în scris — mai ales atunci când este semnificativ — respectă tot mai principiul fonetic al scrierii, adică acel imperativ: „Să scriem cum vor-*

bim". Se știe foarte bine că în limba română accentul este mobil (variabil), normativele mai noi acceptă cu lejeritate chiar dubletele accentuale (editor și editor etc.) — dar se trece mult prea ușor peste foarte numeroasele cazuri când sensul cuvântului diferă în funcție de accent. Abia dacă pentru copii / copii mai vedem notată diferența în scris (pentru că este flagrantă!) — în rest, se lasă textul fără diacritice, la discreția cititorului... Literatura română s-a gramatizat sută la sută, cuvintele cad în cărți direct din dicționarul ortografic, ortoepic și cum i-o mai fi zicând, scriitorii au devenit cei mai docili emuli ai lingviștilor și grămăticilor... Interesant și exemplul dat, numele lui Calistrat Hogaș: *deși autorul însuși, în timpul vieții, atrăgea atenția că-l cheamă Hogăș numele venind de la hogaș, făgaș — totuși s-a instaurat definitiv accentul celălalt, Hógaș...* (În paranteză fie zis, cu scuze: și mie mi se spune Stoici-u, accent pe al doilea i, în loc de Stoi-ciu, accent pe primul i) În alte pagini: Gh. Grigurcu, Mircea Bârsilă, D. Aug. Doman, Eugen Bunaru, Magda Ursache, Petruț Pârvescu, Mariana Șenilă-Vasiliiu, Radu Cange, M. Barbu. Apoi, „Nicolae Oprea - 65” (și supliment cu „Memoria revistei Argeș 50”).

ANTITEZE 38-39

Apărută în august 2015. Directorul revistei, Cristian Livescu: *Importanța*

unei specii publicistice la care trebuie să ținem în continuare — e vorba de cronica literară, a cărei misiune este să culeagă atent, și cu discernământ estetic, valorile adevărate din actualitatea curentă, una destul de compozită, cu mediocrități și diletanți la tot pasul (invazia de pe Internet e alarmantă), care aspiră la glorie. În sumar: Raluca Naclad, Camelia Suruianu, Gabriela Livescu, C. Pădureanu, C. Tomșa, M. Merticar, M. Hanganu, Gh. A. M. Ciobanu.

LIVIU IOAN STOICIU

COMUNICAT

Reunit în Ședință extraordinară luni 14 septembrie 2015, Consiliul U.S.R. a luat în discuție acțiunea în justiție a lui Cristian-Gheorghe Popescu, membru al Filialei București-Poezie și solicitarea de *Intervenție voluntară principală* adresată de Dan Mircea Cipariu Judecătoriei sectorului 1 București, prin care se cere să se dispună nulitatea absolută a prevederilor unor articole din Statutul U.S.R. Dan Mircea Cipariu este Președinte al Filialei București-Poezie și membru de drept în Consiliul U.S.R. și în Comitetul Director al U.S.R., ales pe baza acestui Statut. De altfel, Dan Mircea Cipariu a făcut parte din Comisia de redactare a Statutului și a fost cel care l-a propus Consiliului U.S.R. și l-a și votat în 2013. În aceste condiții, la propunerea Comisiei de

Monitorizare, Suspendare și Excluderi, Consiliul a hotărât prin vot suspendarea lui Dan Mircea Cipariu, pe durata desfășurării procesului, din funcția de Președinte al Filialei București-Poezie și pe cale de consecință din Consiliul U.S.R. și din Comitetul Director al U.S.R. Acțiunea în justiție a lui Dan Mircea Cipariu a fost considerată de Consiliul U.S.R. ca neavenită, cu atât mai mult cu cât ea relua o interpretare eronată a Statutului pe care Consiliul U.S.R. în ședința din 30 martie 2015 a respins-o ca neconformă cu legea, dându-i un avertisment lui Dan Mircea Cipariu.

Comunicat

Reunit în Ședință extraordinară luni 14 septembrie 2015, Consiliul

U.S.R. a votat întregirea Comisiei de Monitorizare, Suspendare și Excludere: dl Daniel Cristea-Enache în locul dlui Nicolae Prelipceanu (retragere) și dl Răzvan Voncu în locul dlui Ion Vartic (indisponibilitate). Consiliul URSS a votat, de asemenea, propunerea ca dl Jean Văcărescu să devină Președinte interimar la Filiala Sibiu, în locul dnei Rita Chirian (demisie), propunerea ca dl Horia Gârbea să devină Președinte interimar la Filiala București-Poezie, în locul dlui Dan Mircea Cipariu (suspendare) și propunerea ca dl Radu F. Alexandru să devină Președinte interimar la Filiala București-Dramaturgie.

Dl Aurel Maria Baros (Filiala București-Proză) și dl Horia Gârbea (Filiala București-Poezie) se vor ocupa de organizarea Premiilor la Filialele din București ale URSS.