

FLOAREA ȚUȚUIANU

SUNT O POETĂ MINORĂ

Sunt o poetă minoră care va plimba
tava literaturii române pe la curțile europene.
Degeaba.

Măsura unei femei este dată de
glezna subțire și încheietura mîinii.
De aceea Marta Bibesco
a ținut în erecție capetele atîtor bărbați luminați
iar Elena Văcărescu (în fotă și ie). Niciunul.

Lucian Blaga e mut ca o lebădă.
Eminescu n-a existat. A existat doar
o țară tristă plină de umor. Cu un
fond principal latin de cuvinte și o religie orto.
Lumina ne vine întotdeauna de la răsărit.
La apusul mare. Mare viitor.

NICOLAE PRELIPCEANU

CÂND ÎNCEPE ISTORIA?

Istoria începe în fiecare zi. Pentru că în fiecare zi cineva se naște și, mai mult decât atât, cineva devine conștient că el sau ea există, deci pentru ei atunci începe istoria. Trecutul dă-l dracului, că și-așa nu avem ce face cu el. E o banalitate îndelung repetată în ultimele decenii că uitarea greșelilor trecutului te poate aduce în situația de a le repeta.

Poate că acest mod de a concepe prezentul ca substitut de trecut se trage din exercițiul nu tocmai lung la scara istoriei reale al spălării creierelor în socialismul biruitor vreo 45 de ani, și la noi. Cei născuți ieri-alaltăieri nu au cum să-și amintească preceptele pe care ni le injectau cu de-a sila în creiere ideologii comuniști, conform cărora lumea de până atunci a fost neagră (vezi „sfârșiți odată cu trecutul negru”), iar cea prezentă (atunci), de fapt cei ajunși la putere atunci sunt totul („voi nu sunteți nimic în lume, luptați ca totul voi să fiți”). Aripa neagră a acestei *stafii*, cum i-a spus odată Marx, se întinde însă peste capetele multora dintre cei care nici nu știu ce-i cu ea, ce-i cu ei/ele etc.

Cu ocazia marilor manifestații din Piața Victoriei din București și din atâtea orașe din țară și din alte țări pe unde mai sunt români deștep(ta)ți, a apărut și afirmația, născută cred în presa noastră și preluată și de presa străină, care încă mai numără zilele de când cetățenii se adună prin piețele marilor orașe, uneori și-n cele ale unora mici și strigă, laudabil, împotriva corupției, afirmația conform căreia acestea sunt cele mai mari manifestații de la căderea regimului comunist. Sunt mari, sunt demni de admirație oamenii în stare să stea acolo și să ceară o democrație curată, morală în țara noastră. Numai că afirmația de mai sus nu e prea exactă: după căderea regimului comunist în România a avut loc și o manifestație maraton, de peste o lună și jumătate, în Piața Universității. Dar uitarea s-a așternut peste acea frumoasă izbucnire de libertate din aprilie, mai, iunie 1990. Iată, tocmai avem o mostră a acestei uitări, chiar dacă în Piața Victoriei am văzut și un cetățean care purta pe piept mențiunea „fost golán”, cum îi numise pe cei din Piața Universității

președintele de atunci al țării. Și un tânăr care menționa, tot așa, pe o cocardă, „fiu de golan din Piața Universității”. Dar cam atât. Apoi, mai ține cineva minte marea manifestație de la 15 noiembrie 1990, când s-a înființat Alianța Civică? Sau pe cea din Bucureștii primăverii 1992, când Regele Mihai a fost, în sfârșit, lăsat de conducătorii de-atunci ai țării să-și revadă țara și concetățenii?

Lumea de azi e prea ocupată cu ale ei ca să mai țină minte sau ca să facă apel la memorie. Lumea de azi își ține memoria într-un aparat, că e el computer, că e tabletă, că e telefon cu i mare de tipar în față. Or, aceste aparate nu te trag de mânecă să-ți atragă atenția că una seamănă cu alta sau cu cealaltă, asta fiind o facultate mintală, încă, rezervată omului.

M-am întrebat mereu când începe istoria. Știu, istoria începe la Sumer, e o ipoteză pe care o avansa într-o carte apărută și la noi de multă vreme, istoricul Samuel Noah Kramer. La Sumer, adică acum peste 6500 de ani. E limpede pentru oricine că nimeni dintre cei vii, cu excepția celor preocupați de istorie, nu are cum să aibă tot timpul în minte această idee. Dar să nu ai în minte nici măcar, așa, în general, că istoria începe, oricum, cu câțiva ani sau cu câteva decenii, sau chiar secole, înaintea ta mi se pare periculos.

Trebuie să o spun clar: oamenii care manifestă pașnic și civilizată în orașele României nu pretind că istoria începe cu ei. Povestea cu cea mai mare manifestație de la... sau de la... este o invenție a unei gazetării grăbite să dea calificative, și anume unele pe înțelesul oamenilor care aud, văd, citesc acum. Or, cum spuneam, oamenii, mulți, inclusiv subsemnatul adeseori, au tendința de a face tabula rasa de ceea ce nu li se pare interesant pentru scopurile lor și a emite judecăți rapide și puțin lucide, *la botul calului* sau, altfel spus, *pe picior*. De fapt trăim o viață *pe picior*. O întoarcere la luciditate ne-ar fi semnalat că din anii '90 nu s-a mai văzut așa ceva. Acesta ar fi fost un adevăr, iar mai departe că vorbele acelea atât de des repetate ale imnului național au fost, în sfârșit, puse în practică. A sunat deșteptarea.

Nu vom afla niciodată când începe istoria reală dacă ne vom grăbi mereu să credem că numai noi și numai ceea ce facem noi și așa mai departe... Firul generațiilor se va fi rupt, la noi, prin „educația socialistă”, prin „adevărul de clasă” și celelalte gugumăanii toxice cu care au fost îndopați ca găștele pentru *foie gras* aceia care au avut nenorocul să trăiască în acei ani. Nu e nici o consolare: nici în țările care nu au avut acel *noroc*, firul acela nu se mai ține decât prin efortul unor elite intelectuale, tot mai blamate de corecții politici.

OVIDIU IVANCU

A RECITI O CARTE...

Areciti o carte, a revedea un film, a reasculta o melodie, a revizita un muzeu ș.a.m.d. sunt, toate, acțiuni de validare a unui produs cultural. Mai mult, ele sunt indiciul unei anume vitalități personale, o dovadă a atributului nostru de *ființe vii*, în continuă transformare. Dacă, în ceea ce ține de funcționarea noastră ca ființe sociale, actele repetitive devin simptome ale unui anume tip de mecanicism, marcă a instaurării unei rutine care blazează, în ceea ce privește relația individuală pe care o întreținem cu actul cultural, situația pare a fi cu totul alta. Recitirea unei cărți, spre deosebire de trezitul dimineața la aceeași oră, deplasarea către același loc de muncă sau repetarea unor succesiuni de gesturi necesare practicării meseriei noastre, are rolul unei introspecții necesare.

A lua contact cu mine cel de acum și a fi capabil să-mi evaluez evoluția interioară presupune a mă plasa în fața unui obiect care mi-a trezit, la un moment dat, un anume tip de emoție. Constat, astfel, cu surprindere, că, în fața aceluiași obiect, trăiesc o altă emoție. Dintr-odată, la capătul unei relecturări a lui Dickens, de pildă, mă pot regăsi în fața unei oglinzi cu proprietăți magice. Pip, personajul din *Marile speranțe*, un tânăr sărac, al cărui destin se modifică odată cu apariția unui binefăcător, multă vreme anonim, îmi vorbește într-un anume fel, dacă îl cunosc la 21 de ani și într-un cu totul alt fel, dacă îl reîntâlnesc la 40 de ani. În sine, personajele, țesăturile narrative rămân neschimbate. O carte, odată plecată spre lume, în lipsa fizică a autorului ei (care n-o mai poate modifica) devine un obiect la fel de rigid ca motorul unei mașini sau clanța unei uși. Citite o dată și lăsate pe rafturile bibliotecilor, cărțile dobândesc statura de obiecte de unică folosință. Sigur că efectele pe care le produc în mințile umane, chiar și așa, lecturate o singură dată, sunt incalculabile. Unele dintre cărți, însă, își depășesc condiția.

Sigur, dacă încercăm să răspundem la întrebarea: ce-i trebuie unei cărți pentru a-și depăși condiția de obiect de unică folosință și, mai ales, care este resortul general care îl îndeamnă pe cititor să re-lectureze un text, ar trebui din

start excluși cititorii specializați. Experiențele lor de lectură sunt, din această perspectivă, irelevante pentru că presupun o anume obligație a re-lecturii. E, uneori, imposibil de spus dacă profesorul care trebuie să-și pregătească un curs pentru următorul semestru va reciti cărțile despre care trebuie să vorbească din pură plăcere sau pentru că, în felul acesta, e convins că își va face treaba mai bine. Apoi, cititorii specializați au tendința de a reciti cărți bune (înțelegând prin asta, cărți validate estetic de instanțe recunoscute sau de propriul gust, la rândul lui format prin frecventarea canonului).

Așadar, mult mai enigmatice par gesturile cititorilor obișnuiți care, atunci când revin la o carte, n-o fac nici din obligație și nici pentru că respectiva carte e parte a unui corpus de texte despre care ni se spune că sunt valoroase. Aș începe cu analiza unui clișeu cinematografico-literar care, ca orice clișeu respectabil, își găsește echivalentul în realitate. În *Omul din castelul înalt*, un serial care ecranizează romanul omonim al lui Philip K. Dick, avem de a face cu o distopie ușor orwelliană. Ea pornește de la scenariul că al Doilea Război Mondial este câștigat de către nașiști și imaginează lumea condusă de ei. Statele Unite ale Americii sunt împărțite în două zone, una condusă de nemți, cealaltă de japonezi. Într-unul dintre orașele americane există un personaj care comercializează antichități; obiecte care sunt relevante pentru cultura americană de dinainte de război, acum dispărută. Unele dintre ele sunt falsuri, dar personajul reușește să le vândă japonezilor bogati pentru că așază în spatele lor o poveste emoționantă. Obiectele deci (talismane, butoni, cărți etc.) nu au valoare în sine, ci prin istoria la care se presupune că au luat parte. Este acesta un clișeu? Desigur; nu trebuie să facem un efort de memorie pentru a ne aminti numeroase pelicule în care obiectele au o valoare așa-zis sentimentală, care excede valoarea lor practică. Realitatea noastră funcționează cu același clișeu? Firește: dacă ne gândim doar la ceremoniile de instalare în funcție a președinților, putem lesne identifica o serie de gesturi și obiecte rituale care sunt valoroase pentru că au o istorie aparte. Barack Obama a folosit, de pildă, pentru jurământul de instalare ca președinte, Biblia lui Abraham Lincoln, pusă la dispoziție de Biblioteca Congresului american.

Așa cum obiectele pot genera emoții colective, sau poate chiar mai mult decât atât, cărțile sunt, câteodată, indicatorii unei stări anume. O stare pe care, nostalgic, dorim să o rețrăim. Nemaivând acces la mine cel de la 21 de ani, încerc un surogat... recitesc ceva suficient de puternic, asociat de memoria mea afectivă acelei vârste, în așa fel încât să mă trezesc aruncat în timp, către momentul la care acum, din motive obiective și insurmontabile, nu mă mai pot întoarce. Cartea recitită capătă, astfel, funcția unei fotografii. Ea este un portal deschis către o lume inexistentă, întreținând iluzia unei călătorii în

timp. Tocmai de aceea, cărțile recitite nu sunt neapărat cărți bune, cărți validate estetic, ci cărți cu potențial de retrăire a unei emoții personale. Actul recitirii este un act al reconstituirii emoției. El nu depinde de carte în sine, ci de atitudinea inițială a cititorului, în momentul întâlnirii prime cu textul.

Funcționează?! Aș spune, mai degrabă, nu... Cartea, într-un mod ironic și paradoxal, nu se lasă folosită astfel. Orgoliul ei, egoul ei se revoltă și ne refuză mai mereu accesul către emoția de altădată. Cum, însă, obiectul în sine numit „carte” este, obiectiv, același, explicația acestui refuz trebuie căutată în altă parte. Întoarcem filele în speranța că ne vom regăsi pe noi, cei de odinioară, însă, odată cu întoarcerea fiecărei file, cartea se încăpățânează să ne ofere altceva. Fie ne dezamăgește, obligându-ne s-o lăsăm neterminată, caz în care nu mai înțelegem ce am găsit atât de special în ea atunci când am citit-o prima dată, fie ne spune altceva, caz în care reflectăm la cât de mult s-a schimbat interiorul nostru, de la momentul primei lecturi. Însă, nu înseamnă că, dacă nu funcționează, nu ne vom simți tentați să folosim procedeul încă o dată și încă o dată, în speranța că poate-poate...

Frumusețea procesului derivă și din substanțiala doză de hazard pe care el și-o asociază. Pe măsură ce societatea umană a evoluat către ceea ce este ea astăzi, cititorul obișnuit nu mai pare a avea un alt criteriu de întâlnire cu literatura decât acela al accidentalului, al întâmplătorului. Cum găsește fiecare dintre noi cartea care îl marchează și pe care, mai apoi, o va reciti?! Cum anume se produce această întâlnire?! Cu câteva secole în urmă, puținii oameni care știau să citească erau forțați la întâlniri previzibile cu un anume set de titluri. Cărțile erau și scumpe și puține. Luxul de a citi un text care să-ți vorbească la modul personal, atât de puternic, încât să te îndemne la recitirea lui există nu de multă vreme, deși, firește, mulți dintre noi au probleme în a-și imagina cum trebuie să fi fost când el nu a existat. Astăzi, însă, ne găsim în situația de a ne afla în fața unei oferte atât de vaste, încât numai printr-un joc al probabilităților mai putem găsi cartea care să ne vorbească intim. Cu toate astea, în virtutea aceluiași joc al probabilităților, în mod paradoxal, ne e aproape imposibil să nu găsim acea carte. Se scrie mult și despre orice, iar cărțile, zică oricine ce vrea să zică, nu au, în general, prețuri prohibitive.

Însă, în această relație unu la unu, între cartea recită și cititorul ei, cartea nu cred să aibă aproape niciun merit în afară de acela (deloc de neglijat, e adevărat) de a fi acolo, de a fi disponibilă, de a fi fost scrisă și de a se fi aflat în proximitatea cititorului ei, la momentul exact când acesta avea nevoie de ea. Recitirea ei nu e un merit pe care și-l poate aroga. Să presupunem că ar exista un scriitor care și-ar face o ambiție personală din a scrie un text pe care cititorii lui să se simtă iremediabil atrași să-l recitească. Pare mai simplu să

scrii capodopere ori texte comerciale cu succes de casă... Asta pentru că ambele genuri au o rețetă minimală de alcătuire sau, dacă nu, cel puțin elemente care le încadrează în aceste categorii și care pot fi analizate cu instrumentele teoretice ale esteticii, criticii, istoriei sau sociologiei literaturii. Sigur că nu e simplu, sigur că mecanismele producerii de capodopere sau cărți cu succes de casă sunt sofisticate, alambicate, volatile, imprevizibile... Dar, cel puțin contabilicește, se poate face următorul lucru: analizăm capodoperele și succesul de casă ale literaturii ultimilor ani și descoperim puncte comune, un fir roșu, un set de trăsături distinctive.

Dacă, însă, am vrea să stabilim ce anume au în comun cărțile „recitibile”? Am avea de înfruntat, pentru început, o dificultate de natură pragmatică. Nu există o evidență clară, un sondaj relevant pe această temă. S-ar putea face... Sunt convins, totuși, că rezultatul ar fi derutant și irelevant. Asta pentru că, funcționând în zona hazardului, recitirea unei cărți nu e subiect de sociologie a literaturii, ci, cel mult, de psihologie și psihanaliză. Pentru a hotărî ce-i trebuie unei cărți pentru a dobândi potențial de recitare, ne-ar trebui instrumente de cuantificare pe care nicio știință din cele existente astăzi nu le posedă. Și nici nu pare probabil a le poseda vreodată, de vreme ce resorturile care ne îndeamnă la recitare par a fi apanajul individual al fiecăruia dintre noi.

Să ne reîntoarcem pentru o clipă la un alt clișeu cinematografico-literar. Cinematografia și literatura ne așază în față o multitudine de povești și, mai ales, pentru că asta ne interesează acum, o multitudine de personaje, de caractere. În aproape orice text sau peliculă, însă, există o emoție pe care, mai devreme sau mai târziu, cu o intensitate mai mare sau mai mică, o resimte fiecare personaj major: nostalgia. De la Homer la Proust, de la Ghilgameș la Pamuk, de la Slavici la Cărtărescu, de la Charlie Chaplin (în *The Great Dictator*) la Jude Law (în *The Young Pope*), imaginarul nostru e populat de nostalgici și nostalgii. Cum își gestionează personajele nostalgiile?! Fiecare în felul său, firește, în funcție de povestea care ne este spusă, de coerența internă a filmului sau cărții ori de inspirația sau măiestria scriitorului, regizorului ori scenaristului. Însă, dincolo de toate astea, putem intui o constantă: nostalgiile se gestionează prin încercarea de a găsi pârgii, mecanisme care să întrețină iluzia întoarcerii, fie și pentru un scurt timp, în spațiul-timpul generator de nostalgie. Un astfel de mecanism este recitirea unei cărți. Ceea ce se întâmplă cu personajele e reprodus la o altă scară, într-o altă paradigmă, în viața reală. Nu pare, deci, hazardat să ne gândim că, atâta vreme cât spiritul uman va trăi experiența nostalgiei, recititul cărților va rămâne o constantă a vieții noastre interioare.

MARIAN VICTOR BUCIU

GENEZA UNEI LUMI FICȚIONALE (1958)

Sunt multe pagini din proza – specială dar nu specioasă – a lui D. Țepeneag (n. 14.02.1937), pe care nu le-am pus sub lupă hermenetică în cele două cărți pe care i le-am dedicat, în 1998 și 2013. Cam jumătate din *Proza scurtă* (ed. Tracus Arte, București, 2014), aflată în secțiunea *Din periodice, variante*. M-am întrebat cum să comentez cele 41 de „proze”. Să plec de la procedee spre locul și expresia lor în fiecare text dat drept autonom? Ori să plec de la texte spre mijloacele de construcție și expresie? Primul caz ar fi mai complicat, să spun direct că inutil complicat. Al doilea, mai la îndemână, e adevărat, mi se pare și cel mai adecvat. Argumentul prim este acela că întreaga proză este una cu repetiție muzical-arhitecturală. Faptul, deși atât de evident, desigur că rămâne și aici de făcut persuasiv. Printr-o lectură poate prea insistență pe amănunte. Utilă, cred, dacă nu obligatorie, pentru demonstrație. Înainte de a privi titlurile (paratextele, dar cine mai folosește termenul în postmodernitate?), privind „bucățile” literare, evident că și ficționale, pe dinafară, dându-le un rapid târcol, să constat că unele sunt datate cu precizie, an, lună, chiar și zi, iar altele datate vag sau chiar nedatate. Sunt însă așezate evolutiv, între anii 1958 și 1982. În acest sfert de veac, timpul scrisului lor este inegal sau inconstant. Scriitorul a publicat și cărți, trei în limba română, tot de proză scurtă, și una în franceză, *Le Mot Sablier / Cuvântul nisiparniță*, carte extrem de originală începând de la faptul că prima jumătate este scrisă în română, iar a doua în franceză. Ne e descoperită aici geneza lumii imagine a experimentatului scriitor, deopotrivă experimentalist (în sensul lui Angelo Guglielmi, 1963), de prin, iată, 1958. Epocă istorică marcată la noi de post-stalinism de tip Gheorghiu-Dej, perioadă literară de încercări post-realist-socialiste. Istorie apăsătoare, de grea răsufare în toate direcțiile, în nota acestei proze ar trebui spus: ca peștele pe uscat abia stropit, în nesăbuită derâdere, cu puțină apă. Textele sunt scrise, într-o proporție echilibrată, la persoana întâi (19) și persoana a treia (21, dacă includ și textele

dominant poematice-prozastice, marcate de perspectiva auctorială), doar *Fuga* (*fragment de roman*), publicat în *Luceafărul* din 14 iunie 1969, alternează persoanele, de la a treia, larg prezentă, ca relatare, la cea dintâi, pentru confesare.

Primul an: 1958

Lumea acestei proze începe cu *Poveste de dragoste*, scrisă în 1958, la Târgu-Ocna, unde ajunge bucureșteanul, viitor notoriu, în câteva literaturi ale lumii, scriitor. Scrisă la persoana întâi, numai aparent preferată atunci de el. Naratorul (locutorul-personaj din text) are deja un trecut, ne spune chiar de la început că e vesel, dar nu într-atât ca altădată. Veselia aceasta e importantă în proza lui Țepeneag, atrage într-un fel aparte, și chiar aparte este ea, de fapt. Locul e un „târgușor”, ceea ce ne trimite chiar la Târgu-Ocna, unde se scrie, dar micul oraș apare mult frecventat în proza sa scurtă, aici Bucureștiul abia dacă există. Orașul este mic, dar tocmai aici naratorul-protagonist se rătăcește, nu mai știe să se-ntoarcă acasă. Casă, adică, iată alt contrast, altă asimetrie, aflată pe Strada Mare. O stradă între celelalte, care poate că sunt mai mici. Nu se rătăcește din necunoașterea drumului sau a direcției de mers, dar pentru că se lasă dus înainte, de ceva deopotrivă dinăuntru („curiozitatea”) și dinafară (o „putere tainică”). Mersul apare ca la beție, cu mințile luate de voie. Mers chinuit, înfricoșat, cu sprijinul gardurilor, sub spectrul amenințător al caselor care emană o lumină stranie. Nicidecum o plimbare fără obstacole (termen de reținut pe viitor, chiar într-un titlu), plăcută, ca cele de dinainte, acelea pe deplin înveselitoare.

În vitraliile unei case, el vede o „cruce mare”, într-o curte „imensă și misterioasă”, unde o (mai mult decât) femeie („făptura aceea aproape imaterială (...) păru că e o zână”) se dă copilărește-n leagăn (e totodată și mai puțin decât femeie). Pe scurt: o femeie incertă. Iată o anume categorie de personaje recurente la Țepeneag. Rătăcitul sau rătăcitorul nu mai are de acum frica drumului, întrucât îi place făptura: zânele nu-l „însăpăimântă”. Nu crede, însă, în zâne, zâna este doar o figură (onto-retorică), doar o posibilitate de a face o analogie. Dar se pomenește vorbindu-i ca și cum (*als ob*-ul este o filozofie poetologică deja afirmată) ea chiar zână ar fi fost. Se împarte între adevăr și minciună sau mai curând nu poate să le distingă. Personajul (femeia, zâna, făptura, toate la un loc și niciuna de fapt) are ochii „verzi, mlăștinoși”. Așadar, într-un anumit sistem de referință, rău prevestitori. Dar proza aceasta își are propriul sistem referențial, se autocitește, își impune codul de lectură.

Relația celor doi începe subit, ei se țin numai decît de mână, rîd. Lui îi revine veselia, un alt fel de veselie. Îi place mai ales cîntecul (și el un adevărat leitmotiv al prozei autorului) ei, „trist și obsedant (care) mă răscolea”. Cineva o cheamă-n casă și-o numește „lunatico”. Dar să nu citim neapărat că e vorba de vrajă. Mai curînd să fim atenți că totul este dat peste cap. Onirismul acesta este programatic ironic și, de bună seamă, subversiv (ontologic, nu îngust politic, cum ar cere o cheie fixă de lectură). Pune mereu capcane. Ea-l roagă să revină, înainte de-a pleca-n casă „ca o nălucă”. Asemenea ielelor. Termen doar plural, de la „el” (diavolul, cel rău, potrivnicul), cu multe, cum se știe, de la o regiune la alta, sinonime ambigue, ironice, din lumea halucinațiilor. Între sinonime, există și *frumoasele* (e cazul acestei făpturi) sau mîndrele, pe lângă dănele, drăgaicele, rusaliile, sânzienele, nagodele, samovilele, șoimanele, sfintele, milostivele. El devine acum „Buimăcit ca după un vis.” Vis în vis, vis real în vis imaginat sau imaginar, literar. Gata să creadă și într-o „halucinație”. *Halucinaria* optzeciștilor, manifest acerb apărat și tacit abandonat de ei, are o anticipare în 1958. Dar e posibilă și mai înainte. Personajul lui Țepeneag revine la spaimă, atenuată însă prin fugă. E obsedat de eventualitatea unei „vedenii” (să ne gândim la Gib I. Mihăescu?), de posibilitatea ca să nu mai existe casa unde-a fost (trecere dintr-un timp-spațiu în altul, ca la M. Eliade?). Ce-l leagă e dragostea pentru ea și gelozia pentru vocea („răgușită”, poate bolnavă) care i-a răpit-o. Gîndul îl ajută: o fi fiind, își spune, vocea tatălui ei. Nu are curajul să „spioneze” locul în care a fost ademenit. E ostentiv după teroarea trăită și așa ajunge acasă, pe Strada Mare, ca și cum ar fi fost adus în transă. E un tânăr, burlac, locuiește doar cu mama. E sugerată beția, o formă a acesteia: se trezește mahmur. Caută locul presupus vrăjit, însă zadarnic. Cu cât mai zadarnic, cu atît mai necesar, îndârjit, a fi căutat. Privind convențional, se desprind în text două planuri sau timpuri: real și ireal (suprareal). Cel care se mișcă pleacă la prietenul (personaj recurent al prozei) Gavrilă, funcționar de bancă și i se pare că o vede pe femeia care-l încântase. La propriu: ea cântase. Și la figurat: l-a sedus. L-a cucerit și cu „trupul ei prelung de șarpe cu solzii de petale” – obiect poetic, după G. Călinescu, în *Universul poeziei*, rezultat din interferența regnurilor animal și vegetal. Femeia e floare-șarpe. Asemănare înșelătoare, însă, își dă seama, între cele două femei. Dar nu sunt toate asemănările, mai curînd, înșelătoare? Gavrilă, prietenul, e doar un ins așa zicînd terestru, respinge himerele. Râde de el. Și râde și de ele. Le transferă visului (celui real, banal, omenesc) și sugerează pierderea minților. Un joc cu... jocul ielelor. Narratorul luptă ca să „dezleg(e) misterul”. Luptă îndârjit și planificat („planul meu”). Luptă și cu o *frică* neascunsă. Vrea să regăsească

acea casă cu „cruce verde”. E aici tot o recurență în întreaga proză: coloritul, picturalul, dar mai apare crucea, cu sugestia cvasi-spiritualului. El vrea să intre-n curte, dându-se drept un străin rătăcit. Joacă astfel (altfel!) rolul rătăcitului. Premeditează rolul. Are dorința de a învinge tainele („să-i spionez”), să limpezească ceea ce e „straniu” (termen în text), nu fantastic. Frica e, nu doar aici, o constantă. Voința îl susține, îl conduce orbește spre straniețe. Totul este redescoperit, dar ușor schimbat, cât o privește pe ea: cântă trist, disperat, „un cântec de sirenă căruia nu-i puteam rezista”. Pasiunea pentru ea îl cuprinde, iar planul lucid conceput ajunge uitat. Devine, cu ea, altul, e transformat. Reîntâlnirea apare plină de pasiune, de o iubire subită și totală, privegheată de luna care „privea indiferentă dragostea noastră într-o ceață luminoasă”. Ambiguitate, oximoron: ceață luminoasă. Cosmos rece: luna indiferentă. Timpul amoros: nocturn. Recuzită literară aici reciclată ironic-oniric.

La cea de-a treia vedere, spațiul domestic este închis, dar abordabil: el pătrunde sărind gardul. Patru bărbați sunt adunați la un joc de cărți, asistați de ea, acum mai frumoasă decât oricând, o făptură colorată, picturală, cu rochie roșie și păr galben. Ea este foarte atentă la jocul celor patru bărbați, fapt pus în opoziție cu luna „indiferentă” în întâlnirea celor doi ca pereche. Câștigătorul îi mângâie ei coapsele, fiind pentru aceasta înjunghiat cu un cuțit. Asasinat la care ea privește „calmă”. Narratorul-protagonist asistă furios, gelos pe „iubita mea de-o noapte”, se vrea pus pe fapte grele, e curajos, însă – contrast teatral – pretinde că nu-și găsește briceagul. Femeia frivolă se alătură noului câștigător, se lasă dezgolită, spre furia sedusului exterior, convins că totul e adevărat, nu „halucinație” sau „coșmar oribil”. Sare la luptă, e lovit în cap, leșină și se trezește-n pat bolnav. Cere zadarnic doctorului, mamei, prietenului Gavrilă, să-i spună ce s-a petrecut după leșin, deci în realitate, poate. În (i)real, el emite ipoteze. Valabile doar pentru sine. Ceilalți sunt de partea cealaltă: „toți mă credeau somnambul, dacă nu mai rău”. Dar cât e de creditabil ca narator? În această proză problema se pune astfel: creditabilitatea iese din excesul de necreditabilitate. Ternul sau terestru prieten Gavrilă îi intermediază întâlnirea cu „fata”, o simplă fată, cu nume banal, nu o zână, Lili Popescu, la cinematograf, și-și dă seama că cei doi se cunosc. Recunoaște și ea: „Dacă nu mă înșel, ne-am mai văzut undeva...”. El neagă și pleacă repede, furios pe Gavrilă, aducătorul uneia dintre „curvele tale”, cu a cărui prietenie o rupe. El a uitat zâna, dar n-a uitat frivolă din seara bății și leșinului. În doctorul Roman, care-l „tratează”, chipurile (cum trebuie să înțelegem multe alte situații epice), el vede pe cel de-al doilea câștigător la cărți, cu care se și luptase. E „mus-tăciosul care o ținea în brațe”. Ambiguitate. E ce e, dar nesigur. Viața e sau

pare a fi crudă. Mai mult: un joc crud. Nu în ea însăși, dar prin unii oameni, ca doctorul Roman, din acest târgușor, pe care „Privirea mea înspăimântată îl amuza.” Nimic vesel (cum desigur sau poate ni s-a părut) în aceste pățanii, din contra, personajul relatează cum a trecut prin „întâmplări nenorocite”. Naratorul părăsește târgușorul natal și, la București, unde ajunge după șase luni, rudele vor să-l vadă altfel decât „trist și abătut”. Totul i se trage (vom vedea că nu doar lui, în alte locuri) de la gânduri. Cum se gândește la târgușor și vede luna, care trece drept agentul „smintirii” și nenorocirilor, aude melodia ademenitoare. Dar, ființă slabă fiind, nu i se poate opune. Își astupă urechile, ca față de sirenele homerice, și fuge-n sens opus. Fuga-n toate sensurile din alte proze începe și ea acum. El își recapătă voința, una anume, de a părăsi orașelul nefast (cum i se pare că făcuse și prietenul Gavrilă). Nu uită ce-a pățit, e chiar această poveste de iubire: „De multe ori mă gândesc cu nostalgie la prima și chinuitoarea mea iubire.” Lumea, locul, cei care o populează, totul de acolo de unde s-a născut, îl alungă, dar nu într-atât încât să uite chiar atât de repede. Dimpotrivă, rămâne legat, nostalgic. Primă și chinuitoare e iubirea lui: iată originea, geneza acestei lumi imaginare. Chin transformat în nostalgie. Dor după traumă. Proza aceasta are dimensiuni și retorică de nuvelă. Întâmplările sunt marcate de straniețate (străinătate, înstrăinare). Ele sunt alternativ și simultan plasate dincoace și dincolo de obișnuit. Într-un scenariu larg, între banal și senzațional, verosimil și neverosimil, transformarea evidentă a protagonistului, după propria depoziție, rămâne afectivă: de la veselie la tristețe sau nostalgie. E dezvăluită aici o lume potrivnică, de către un om care-și pierde firea sau își iese din fire, se lasă atras de gânduri în jocuri crude.

Și *Căluțul*, scrisă la 30 decembrie 1958, la persoana a treia, are dimensiuni de nuvelă. Protagonistul e un burlac, deja bătrân, „prea bătrân ca să se însoare”. Funcționar, muncește mult, greu, se-ntoarce acasă târziu și obosit. E toamnă, îl încearcă reumatismul, e cu totul singur. Comunică însă cu vecina, madam Popescu, cea care deschide seria Popeștilor la Țepeneag. Ea „dădea lecții de pian”, nu poate lipsi instrumentul muzical. Pe stradă (tot pe stradă, una neprecizată, aici începe totul...) întâlnește „o mogâldeață”. E o jucărie pentru copii care se comportă însă neobișnuit, ca o ființă. Iar intervine interferența regnurilor, alienarea, straniețatea: „un cal pe roți, o jucărie din lemn sau din mușama umplută cu paie”, „o jucărie obișnuită”, „o jucărie scumpă”. Poate să pară acum norocos. E și el un ins curios: „curios să descopere mecanismul ascuns care îl însuflețea”. Se leagă de căluț afectiv, posesiv, știind că face ceva deloc ca lumea: „se temea că lumea neînțelegătoare va face haz sau se va înspăimânta. Oamenii nu mai sunt obișnuiți cu miracolele, niște proști... își

spuse bătrânul.” Expresionism reciclat onirico-ironic. Nu s-ar mira să vadă că și jucăria „crește”, faptul n-ar face decât să-l înveselească, iar veselia există la început. Se gândise că nu poate lua căluțul la birou, dar se trezește cu el acolo, adus de vecină. Funcționarul nu e bine văzut la slujbă, de șef, „tovarășul Năstase” (e marcată epoca) și tânărul Pop, „un tânăr fără minte”, „neserios”, care își face treaba repede ca să citească ziarul „ceasuri întregi” (e fanatic al gazetăriei de propagandă?). Pop, de reținut ca nume, după vecina Popescu (există mulți Popești la autorul volumului publicistic *Destin cu Popești*), e din lumea lui I. L. Caragiale, îi spune „Nu te supăra, nene...”. „Rudenia” specific românească... Prezența căluțului îi crește teama de șef. Iese cu jucăria „vie” la plimbare, la Șosea (această a doua proză e plasată la București), pretextând, mincinos, față de vecină, că o face cadou unui nepoțel (inexistent), că are și el o fiică, dar nu locuiesc împreună, nici nu-l vizitează, fiind, cum spune de regulă românul, fără să știe că reia profeții biblici, „vremuri grele”. Grele vremuri tovarășești. Se expune de bună voie deriziunii, nu se supără pe nimeni și e uman, compătimitor: „Sărmanii oameni!” Iată ce vede: „Un adevărat infern de veselie și voie bună era în dimineața aceea la Șosea.” Formulare ambiguă, stranie: „infern de veselie și voie bună”. Vremuri, politic spus, de fericire obligatorie. Un copil pretinde că și-a regăsit căluțul, dar gășitorul nu-l cedează cu nici un chip. Repetă mereu că e al său „în definitiv” – posesie *de facto*, nu *de jure*... La fel îi spune milițianului și, deși recunoaște că a „găsit” căluțul, nu-l restituie: „Nu-l dau. Nu vreau..., lăsați-mă-n pace!” Și e lăsat, miliția nu restabilește condiția posesiei, e atotînțelegătoare: omul e „țicnit” că nu dă jucăria, ca atare „Îi cumpărăm alta copilului”. Dă și peste el boala, febra, visul, delirul, în care-și închipuie cum șeful de birou „îi fură calul”, nu căluțul, ca să iasă, pe latura carnavalescă a prozei, o glumă cunoscută. Căluțul, cum e totuși numit în continuare, dispare, reapare, el îl bate ca pe unul real, iar bătaia e îndurată pentru că se simțea „vinovat”. „Etica” e pură existență. Vrea să-l încalcece, ca un fel de Nastratin, dar nu izbutește, fiind „prea mic”, când pleacă la serviciu. Îl ia pe moment de animal, nu de jucărie. Tânărul Pop vine cu întâmpinarea-i cunoscută din I. L. Caragiale: „Nene, m-ai uluit, pe onoarea mea!” Când aude de șef, bătrânul care repetă și acum că „E calul meu, în definitiv”, ia foc: „Șef? Hm! Hoț, nu șef! A vrut să-mi fure calul. Toți șefii sunt niște bandiți, niște pungași, niște...”. Furia bine cunoscută, cu expresiile la fel de bine cunoscute. „Am să-lucid!”, amenință. Evident, vorbă goală, într-o extremă manifestare. Insul dezvăluie un sentimental. Jucăria trece acum drept copil, pui, sărman. „Sărmanul de tine! Mânzul meu drag...”. Poate fi copilul care i-a lipsit. Când vine Năstase, șeful dintr-o epocă precisă, întrebând

„Ce e, mă, tovarăși?”, bătrânul îl stupefiază acuzându-l: „Ai vrut să-mi furi căluțul!” Observăm că acum nu mai spune calul. Colegii de birou îl numesc nebun sau țicnit. Pop își menține vorba, care e și a celor din stradă). Urmează un hohot de râs general, doar șeful nu ia parte la el. E chemată Salvarea, și el se simte „tare obosit”. Și acesta face parte, ca multe alte detalii, din ceea ce putem numi scenariul epic, dar și unul „poetic”, al lui D. Țepeneag. Îi roagă să aibă „grijă de căluț” (jucărie?), repetând „E calul meu în definitiv”. Iată cum o schimbă: când căluț, când cal. În scenariul (poetica) de aici există planuri amestecate de viață. La sfârșit, obiectul straniu pleacă așa cum a venit. „Dar căluțul alunecă pe roțițele lui albe și dispăru pe ușă afară, sub privirile funcționarilor încremeniți.” Ei nu pricep nimic din ce se întâmplă, nu prind mai ales jocul sau jucăria. Se comportă aidoma unor personaje-cititori, personaje-critici, din perspectiva cititorului *inclus* în text – vezi U. Eco, *Lector in fabula*. Dar de la uimire pot începe multe. E drept că și încremenirea poate fi felurită. Pot fi aici două lumi, una veselă-tristă, a bătrânului, alta conformistă, a colegilor care ar mai putea să se elibereze, și a treia, a șefilor, care se dumiresc greu. Când toți râd, „Numai Năstase rămase serios. Nu pricepuse încă totul...”. E prezent *râsu’-plânsu’*, identitar, românesc, meditat și de poetul Nichita Stănescu, ca să aduc un exemplu din afara Grupului oniric. Comicul bizar și tulburător domină nuvela, e transcris limpede, aproape „popular”, așadar într-un mod propriu *mimesis*-ului liber. Există și aici un personaj central care nu-și constrânge comportamentul și limbajul, dar numai cu prețul îmbolnăvirii. Își iese din minți când încalcă legea firescului și a banalului.

Așteptare (un titlu dat acum, în 1958, și reluat în a treia carte apărută în limba română, dar și prima tradusă în franceză) se produce „în salonul cel verde”. Culoarea este cea a crucii din *Poveste de dragoste*, prima nuvelă. Aici, o soție, Lena, își disprețuiește fățiș soțul, Marius, și își seduce amantul, mustăcios, ca doctorul jucător de cărți din *Poveste de dragoste*. Gelosul e furios și aici, la limita agresivității. Femeia apare tot directă, grăbită, un trup care vede „o singură soluție: împreunarea”. Amantul, Tudor, are soluția de a se îmbăta. Ea face cu ochiul ca o cocotă, cineva din anturaj (în afară de amantul pe care-l smulge mai sunt „trei bărbați și o bătrână care moțăia”, când nu bea pe ascuns) o numește cățea (zâna-fată era curvă). Amantul nu poate avea raport sexual cu ea, trupurile lor goale erau – cu o metaforă *in praesentia*, potrivit lui Paul Ricoeur – „niște viermi uriași”. Violență erotică: ea-l umilește, îl bate, îl lovește „cu călcâiul în testicule”, iar el o biciuiește la sânge, se miră că ea nu plânge, apoi pleacă. „Se furișă până în camera lui nevăzut de nimeni și se întinse ostenit pe pat.” Osteneala e prezentă și aici. E ostenit

de efort, nu de existență. Nu știm dacă locuiește și el, cum pare, în această casă. Citim apoi că începe să vadă un străin în oglindă, zâmbitor. Doar unul. Un insomniac, în alt text, va vedea numeroși și se va lupta cu ei, de fapt cu el însuși. Privind mai bine, nu-l mai vede, nu mai era un chip de om, dar „o mână ca o gheară și mâneca fluturată a unui halat”. Revine, însă, chipul cu zâmbetul, dar un zâmbet strâmb. Se suspectează că e bolnav, se dă cu capul de tăblia patului, simte și pricepe că durerea-i face bine. Despre Lena își spune, popular și bărbătește: „Aprigă femeie!” E insomniac (el însuși) și găsește soluția de a „gândi” numai „strictul necesar. Să trăiască prin automatisme și senzații, măcar acum în aceste ultime zile.” Tot de la gândire pleacă necazul. Și tot prin gândire ia o decizie „bine chibzuită, logică”, aceea tocmai amintită. Caută sursa răului: „De vină e numai așteptarea asta care îți macină nervii. Tuturor ne trebuie ceva mai mult umor.” Umor, pentru a depăși așteptarea. Veselia pierdută, și aici, iată, rămâne de recăpătat, de ea e nevoie. Mai are o teorie, tocmai pusă-n practică: a privitului în oglindă, obligatoriu la om, „pentru a-și da seama în felul acesta că individul nu contează, din moment ce se poate multiplica atât de ușor”. Variantă, aici, doar teoretică a multiplicării. Omul, s-ar spune, ajuns ca și, să spun astfel, protozoarele. O teorie (ideologie) fâțiș, voit, hazlie, dar pe dinapoi jalnică și jelaalnică. Cineva fără umor, Bernard, oaspetele discret, care face injecții cu morfină, i-a spus că „asta duce la narcisism, dragul meu, e periculos”. Două lumi despărțite și totodată complementare, de răs și de plâns, de *râsu' -plânsu'*. Două lumi, în două registre de limbaj, funcționând în același mod: prin clivaj și imbricare. Marius, soțul, se simte „jignit de lipsa ei de pudoare”, nu și pentru că-i pune coarne. El e aici în rolul păgubașului și păgubosului, central în această lume imaginară. Marius are-n memorie, una sentimentală și în subsidiar cvasi-morală, vechea iubire a Lenei. Ea e o acrobată „oarecare” de circ (metonimie a acestei lumi imaginare, auto-referențiale), căreia nu el, își închipuie și într-un fel recunoaște (ca orice vinovat fără vină), i-a fost la înălțime. De aceea povestea lor de dragoste (altă poveste de dragoste, pentru că e lumea plină de ele, mai ales eșuate) s-a oprit. Intră doctorul, și aici în alt rol decât cel profesional, așteptat, împreună cu un „necunoscut tânăr”, un „băiat”. „Cred că-l cunoașteți”, le spune. Final cu ghicitoare, stupefacție, provocator pentru curiozitatea cititorului transformat virtual în personaj, în acel tip recurent: curiosul, în rizibilă postură exorcizatoare, care eșuează-n bolnav.

În 1958, la primele sale texte, începe facerea în literă și spirit a unei opere gândită coerent până la capăt, în sensul, dacă vreți, ardelenesc, blagian, la origine însă goethean, al expresiei. Spațiul mă obligă să opresc analiza pe

mai departe a prozei lui Dumitru Țepeneag, din aceeași secțiune a volumului *Proză scurtă*, dintre 1959-1982. Aici, la fel ca în continuare, mi-am îndreptat lectura spre scoaterea, larg expusă la suprafață, a unor mijloace și marote defnitorii pentru geneza și desfășurarea unei literaturi de o factură acut personală, trans-avangardistă, a unui important teoretician-practicant, prin poetica onirismului estetic.

(Fragment din studiul *Dumitru Țepeneag: geneza unei lumi ficționale*)

ION POP

POEZIA LUI EUGEN DORCESCU

S-a observat deja că poezia lui Eugen Dorcescu (n. 1942), care e și critic literar, nu s-a bucurat de receptarea meritată. O anume discreție l-a ținut relativ departe de scena adesea agitată a vieții literare, iar felul său de a scrie, pe un făgaș clasicizant în care s-a situat de la primele versuri publicate, n-a favorizat întâmpinarea de care au avut parte alți confrăți de generație, într-un moment în care poezia românească se îndrepta în direcții diferite. (Neo)clasicismul liricii sale a fost o trăsătură repede înregistrată, implicând, desigur, riguroasa disciplină formală, concentrarea poemelor, mai toate de câte două-trei strofe ori constrânse de tiparele sonetului, cu o frazare și o imagistică de factură „parnasiană”, atrasă de mineralități și de natura generică contemplată de un ochi geometrizant, cu o anume răceală reflexivă, o „contemplare impersonală”, cum o caracteriza Laurențiu Ulici, care adăuga că: „În pofida frecvenței exprimării la persoana întâi, ceea ce transmit poeziile e mai puțin emoția eului liric și mai mult reflexul ei în decor, codificat tropic, mai cu seamă în metaforă, și întrucâtva obiectivat prin distanțare. [...] La rândul-i, ținuta severă formal a discursului, mereu solemnă și muzicală, cu mici variații metrice, accentuează linia impersonală, de oracol sau de ritual, sporind totodată misterul semantic al fluxului verbal.” (v. Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană*, Ed. Eminescu, București, 1995, p. 194).

Pax magna, primul său volum, datat 1972, are deja toate trăsăturile acestea de ordin stilistic, de natură a-l așeza printre slujitorii limpezimilor de antică tradiție semnalate, de la dicțiunea foarte clară a „ideilor” și desenul imagistic corespondent, la articularea armonioasă muzical a textelor. „Ritmul antic” al hexametrelor modelează, de pildă, sonoritățile poemului inaugural, *Orfeu*, unde cântărețul mitic e conturat în ipostază contemplativ-elegiacă pe limpede țarm de mare, departe de „torpoarea țesutelor jungle”, într-un decor în care metaforele fac apel la materiile elementare, apte evocărilor grave, și

la un vocabular din dicționarul tradițional al liricii. Și vor rămâne multă vreme așa. Subiectul se mărturisește a fi „bolnav de armoniile uitate”, așteptând, cu ecouri barbiene din prima sa etapă, „lumina neschimbărilor din mit / Și cazna adevărilor drepte”, iar, în alt loc, desenează „severe trepte de granit / Croind misterul nopții sumbre”. O profesiune de credință clasicizantă, așadar, chemând severități parnasiene, cum s-a mai observat, susținută temeinic de disciplina prozodică. Sunt date care ar permite situarea poetului în familia de sensibilitate a unor confrăți ca Mircea Ciobanu ori Alexandru Miran, mai tensionat problematizantă la cel dintâi, mai senin-contemplativă la al doilea.

Până foarte târziu, adică la *Epistole*-le din 1990, nici universul imaginar, nici structurile formale ale discursului n-au cunoscut schimbări fundamentale. Dimpotrivă, poezia și-a stabilizat temele, și-a consolidat tiparele verbale, reafirmându-și, în versurile mai transparent programatice, același, în esență, crez clasicizant. În *Pax magna*, disciplina desenului clar trasat era deja solidară cu sugestia armonizării a tot ce există și putea trece în expresie ca ecou al unei ritmicități universale originare. Un *Ulise* „umbrît etern de scutul lui Ahile,” căruia „marea-ncearcă ne-ncetat / să-(i) toarne ritmul valului în vine”, se va regăsi în profilul solemn-auster al *cavalerului* medieval și în „ritmul nestins” al cântecului trubaduresc conservat în „neschimbatele seri” supraviețuitoare peste vreme; „siciul etern de hexametri” al aceluiași Ahile îi perpetuează memoria, un poem deschide „poarta unui alt tărâm” unde se aude „zvonul din dumbrăvile elene”, iar între peisaj și discursul poetic se sugerează o intimă legătură, ca de vase comunicante, până la contopirea într-o „gramatică” formală organic structurantă: „S-a-mpotmolit în stângăcii cuvântul / Cercând nepotrivirile să-nceapă / A rîndui și cerul și pămîntul / Și șesu-ntins și-atât amar de apă // Cât nu mai știe nimeni dacă-n cântec / Lucesc păduri și oameni arși de vreme / Sau șerpuit, ca vipera pe pântec, / O lume izvorăște din poeme.” Ținuta imnică a poeziei e proclamată nu numai o dată și în *Desen în galben* (1978), unde, chiar sub titlul *Imn*, poetul se vede în „templul vast” al naturii ascultând „pe-un soclu de pămînt, / lumini de imn”, decorul apare stilizat „medieval” (cetăți cu creneluri, poduri, șanț de apă, armuri și zale cavaleriești, dale austere, bolți, firide, „lancea-n unghi”, linii de arhitectură vitruviană apar într-un loc, apoi „străjerii de sare” ai mării văzută și ca „naos”, „pajuri” decorative care „cad nepăsătoare” în zi, „negre lănci” de tăcereucid cuvintele, un „hieratic dans de halebarde” e aproximat în visul treaz și însuși principiul existențial, „arheul”, pare regăsit „în conuri, prisme sau căderi de apă” modelate geometric. Viziunea vizează mereu arhetipalul, antrenând imagini antichizante de pastorală stilizată statuar, în corespondență

cu o viziune ptolemeică a universului, ordonată în tipare stricte, în contrast cu dinamica dezordonată și amorfă a vieții imediate: „Pe străzi, o viermuială, ca nisipul / Străpuns de soare-n leneșe amieze. / Icoane albăstrie pe metereze/ Zugravii scot din valuri arhetipul. // Și, dincolo – poieni. Își mână mieii / Păstori de bronz și fete fără straie. / Cărările se taie, se-ntretaie / Peste abis. Tu, hortus Ptolemaei.” Apa „scrie mărunte hieroglife”, alte ape apar ascunse „într-un decor de anagramă”... Remarcând astfel de elemente, Marian Popa a atras atenția asupra faptului esențial că „poetul trăiește ca puțini alții spațiul, în sine, ca modalitate de indicare, ca formă psihologică filosofică și logică, ca mijloc de precizare a relației cu Dumnezeu, ca recipient pentru variații naturale sau supranaturale” (v. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Ed. Semne, București, 2009, p. 470).

Ordinea spațială e solidară, în chip firesc, cu cea a reflecției, căci despre o poezie prin excelență reflexivă este vorba, una în care „ideea” se transmite și devine expresivă prin metaforizare, dar, mai ales, prin asemenea echivalențe arhitecturale și de figurație umană emblematică. Se poate cita aproape de oriunde, fie că este vorba despre versurile din *Arhitectura visului* (1982), din *Culegătorul de alge* (1985) ori amintitele *Epistole*. Când propune o mișcare de ascensiune, bunăoară, subiectul liric se vede urcând „pe donjon, hieratic și deplin”, însă nu lipsesc nici spațiile nesigure, întortocheate și labirintice, cum s-a mai notat, și un început de neliniște și descumpănire în fața multiplicării „porților” spre lume. Se anunță de pe acum și o stare ce va fi tot mai frecvent afirmată, una de confuzie, de contopire cu lumea și materiile ei, deruta transformându-se într-un sentiment de siguranță, a reechilibrării eului cu exteriorul și a liberei deschideri către nemărginire și adâncuri, deopotrivă din afară și lăuntrice, o ezitare între geometrie și formele încă neînchegate ale materiei: „Frumos și pur, așa ca la-nceput, / Mă aflu pe un țârm necunoscut, / Un țârm rotit din zare până-n zare, / Cu cânt amar, cu scoici și-n depărtare / Cu argintate, tulburi estuare. / Mi-s zilele și casa de nisip / Nici nu mai știu: sunt chip, sunt arhetip? / Când trupul meu se-upleacă peste unde, / Cel din adânc tresare și se-ascunde - / Și totuși, fără caznă, mă regăsesc oriunde” (*Anthropos-ergon*). E un poem în care s-a văzut una din primele schițe ale acestei stări de regăsire de sine în univers, de fuziune cu întregul nedefinit al cosmosului – romanticii ar vorbi despre o contopire cu Marele Tot. Nota reflexiv-abstractă e clar marcată prin trimiterea, cumva exterior-indicativă, la „arhetip”, ce altădată era orientată spre „arheu”. Un ciclu precum *Zid*, care încheie acest volum, vorbește despre starea cumva paradoxală de neliniște a destrămării eului metamorfozată într-un soi de beatitudine a confuziei cu

elementul marin, o trecere „dincolo”, prin care „surparea aceasta-n adânc” devine purificare salvatoare, angoasa preschimbându-se într-un soi de extaz al căderii/adâncirii în abisul care este în egală măsură al ființei și al mării, apoi în mișcarea de plutire extatică și ambiguul sentiment de fericire care „e chiar neliniștea acestui țărnm / ce se termină”, zonă de frontieră în fond permeabilă: „Și dincolo-i panta / pe care se-ntoarce / și fumegă marea”...

Printre imponderabile se mișcă și poemele din *Culegătorul de alge*, unde „arhitecturile” identificate până acum nu dispar, însă se estompează oarecum, lăsând loc unei atmosfere vag crepusculare, onirice, încă înghețate, în care se profilează efigia „florii de nufăr” (mai târziu și de lotus, apropiată de simbolistica religiilor orientale), iar din „miriadele de chipuri” înregistrate ca într-o halucinație se desenează, paralel, un posibil chip al femeii iubite. Substanța intelectuală a poemului se resoarbe în aceste modele spațiale tot mai incerte, căci în ora confuză „se-nfruntă amintirea și uitarea”, - „Uitarea? De prea multă amintire!” - captând în expresia paradoxală elemente contrarii ce sugerează concentrat și subtil comunicarea dintre tranzitoriu și permanențele arhetipale, într-un soi de variantă „platoniciană” a viziunii. Cugetarea exterioară trădând conștiința convenției literare se insinuează și ea îndeajuns de explicit în marcarea contrastului dintre spațiul elementar ideal și impura realitate imediată – „(O, mări livrești cu spații argintate!) / Aici, banale uliți” – iar, mai încolo, cu calificarea exclamativă a „hierofanticei priviri” care „înfinge turnu-n gol (a nemurire!) / deasupra dimineții pieritoare.” „Viziunea” învinge însă reflecția rece, poetul dispunând de suficiente mijloace pentru a aproxima plastic și muzical translația dintre peisajul interior și cel din afară, inclusiv prezența abia presimțită a iubitei în visul din care i se coagulează figura nelămurită, vag florală, topită în „flacăra” subiectului. În „vidul” extatic-contemplativ, se pot desfășura acum secvențe de viziune cvasi-eminesciană pe arii spațio-temporale de amplitudine romantică, sub stilizate, „lunare făclii”: „Desigur e un râu. De ce n-ar fi? / Îl găzduiesc arcanele pustii, / Îl găzduiește visul tot mai des. / Păduri înlăcrimate. Sumbul șes / al timpului întors la început. / Un râu familiar (re-cunoscut?).” Osmoza dintre subiect și peisaj, dintre incertul chip al femeii și decorul natural e sugerată treptat în imagini ce se rețin: „Ce cald adie dulcea ta sudoare / în palida amiază! Dulce floare / făptura ta străbate primăvara. / Câmpi înfloriți. În râul negru ceara / desișurilor galbene de floare / aprinde facle.” Și tot așa, sugestia contopirii eului cu mișcarea universală, „în veșnic rotitoare reverie” ce reface, iarăși, marele vizionarism romantic, pe un fond muzical care-i sporește forța de sugestie: „Ca-ntr-o fântână tulbure coboară / imensa iarnă. Tulbure și rară /

e țesătura zării. Până-n zare / întinzi un braț în lenta respirație / a cerului. Ești viu. Se vede bine / cum iernile se scurg prelung prin tine, / ca niște valuri reci, diamantine. / Se vede chipul, umbrelul... Departe / trec siluete albe către moarte, / în veșnic rotitoare reverie.” *Lupul* emblematic – ce nu va lipsi nici din alte poeme – apare aici semnaland o figură a jertfei necesare, a „pieirii” subiectului ce se contopește, transfigurându-se, cu universul întreg: „Un lup pierdut, o dungă cenușie / punctează visul. Noaptea se repede / în calea lui. Prea limpede se vede / curbatul salt al timpului. Coboară / Zăpada peste vreme. Te măsoară / subtilele-i trasoare – ca o gheară // Tu, cel ce vei pieri întâia oară.” *Vidul* e numit de asemenea, ca spațiu disponibil pentru imaginație, plin, de fapt, de energii latente: „Orice se-ntâmplă-i numai pentru a / Te desena mai clar.- E numai pentru / A decupa în vid făptura ta: / Un cerc sporind întruna către centru”... Alături de astfel de proiecții vizionare, mai apar și inerții metatextuale, care atrag, voluntar sau nu, atenția asupra amintitei conștiințe a construcției discursului orientat conceptual: un final de poem vorbește despre „semioza parabolei”, altundeva „Alegoria se plimbă / sprijinită-n baston, / cu joben, cu manșete / (e un domn respectabil, sever.)”, „Cresc vechile temple, cresc hexametria din sol”... Alături de acest tip se vor regăsi și în alte locuri, mai ales în *Epistole*, contrastând cu orizontul vizionar al majorității poeziilor și părănd corpuri străine, greu asimilabile organismului textual: „Glasul coboară în tine însuși, / ca un ecou. Și absența / e multiplu de unu, e-aceiași chip / în mii și mii / de oglinzi mișcătoare. Și chipul / (fulgerător repetându-se) nu-i / decât reversul *toamnei entropice*, / al *uitării entropice*. /.../ Amintirea, absența, / *uriașa redondanță a visului*, / *entropia, himera*”... La fel, însă ceva mai „firesc”: „Ploaia e însuși textul / ce te dizolvă. /.../ *Prundișuri entropice*, / fără sfârșit / divizează priveliștea”... Și încă: chipul nedefinit, temător, / *melancolia ei redondantă*”... În orice caz, efortul conceptualizării, al infuziei de „filosofie” în discursul concentrat până acum ca și exclusiv pe metafora ori notația sugestivă, se vede mai mult decât oricând, și nu cu efecte fericite. Lângă figura *trubadurului* invocat de subiectul costumat medieval – armură și sabie etc. – se strecoară conceptualul, de plidă *vidul*, - o poezie e intitulată *Descrierea vidului* -, iar acest act ”descriptiv” se prezintă ca încercare de aproximare a destrămării unui „chip”, pe care nu demult scriitorul se străduise să-l „decupeze” din vid. „Chipul ce te privește / e o prăpastie tulbure / în care nu mai poți distinge nimic”, „îl absoarbe neantul”... „(trupul tău) se dizolvă în întunericul rece. / Ca o plantă cețoasă urci / spre ferestre / întâmpinându-mă. Însumi / departe sunt, în aceeași ceață / diafană, fierbinte. În aceeași carne a / negurii prins”.

Poetul începe, așadar, să fie tot mai atent la procesul de construcție a textului, acordând, cumva stănescian, atribute materiale cuvintelor, anunțate de poetica argheziană, numind chiar ”o alegorie subțire” ce ar traduce tocmai această lentă disoluție și recoagulare formală: „cuvintele curg, încercând să salveze întâmplările, clipa”, în căutarea „exploziei sensului” șoptit de acea prezență indeterminată a „chipului” (al iubitei? al trubadurului? al eului însuși?). Pe altă pagină: „Cuvintele chiar / au devenit lichide, astrale, / trupul se mineralizează, sorbind mineralele negurii”. Și, imediat, un alt altoi străin, incizat artificial în textul construit pe sugestie: „Te decodează noaptea, / nu te-nspăimântă”! Și, din nou „stănescian”: „Cuvintele... Se văd, nu se-aud, / Au forma gândului, / au forma gurii, au forma / chipului...” Viziunea se conturează acum (blagian!) la confluența dintre noapte și zi, de umbră, de cuvânt și tăcere, cuvântul își pierde repede însușirile materiale („verbele nu mai ating, / nu mai mângâie, nu mai lovesc”), „acum primăvara separă / seninătăți abstracte, monosemantice /.../ Luna / geometrizează reminiscente pustii”, în timp ce „cresc alte cuvinte”.

Suntem în plină conjuncție de paradoxuri, despre care poetul ne va explica mai târziu într-un amplu interviu (v. Mirela-Ioana Borchin, *ETERN, într-o eternă-noapte zi*, Ed. Mirton, Timișoara, 2016). că au modele în filosofia orientală, în care *vidul* capătă adesea înțelesul *plinului*, al unei densități de semne și sensuri posibile, echivalențe ale increatului: „O prezență lipsită de cuvânt / o prezență pe care / absența rostirii o reclădește”. Însă asemenea propoziții pur reflexive sunt doar un fel de adjuvant, de catalizator al unei „viziuni” ce nu mai e lăsată să se articuleze singură, pe intuiție pură și figuri sugestive ale imaginarului. Și, tot explicit: „Vai, față de ordinea, față / de geometria rostirii, / ce confuzie, ce magmă vitală aici!” Ceva mai expresiv, totuși, prin permutări morfologice: „Întunericul nu-i / decât un fel de-a vorbi cu *tine însumi*, / (cu *mine însuși?*) / la nesfârșit”... Până la capăt, cartea continuă să speculeze asupra tematicii cuvântului materializat ori topit în „vidul” expresiei, cu căderi în „indiferența amorfă, în insignifianța materiei”, de o „concretețe amezătoare”, cu promisiunea rapid făcută: „Voi iubi fără trup”! Uzând de o sintagmă a filosofului Blaga remodelată, poetul ne oferă și un soi de definiție a *vidului plin* (plin, de fapt, de latențe ale întrupării și sensurilor): „Te scriu, iată, / minus-cuvintele. / Te rostește substanța / ermetică, grea, / dindărătul tăcerii.” Alte ingerințe conceptuale apar răspândite în texte, precum: „subtile triade discriminante” ale unui „gest”, o „nerăbdare hibridă” ce „poartă și gândul și pasul”, „persuasivă e numai absența”, „eu sunt o forță antientropică”... Mai încolo, va vorbi despre „entropica vale a morții”... Câte-o definiție

inspirată, aforistică, iese din comunul auto-comentariului ce contrazicea stilul cultivat până acum de poet; după ce emisese seaca judecată, cum că „Prezența era un vector uniformizator, inhibant, / rectiliniu”, subiectul propune această ingenios-sapientțială formulare: „Absentă este / (desfid paradoxul!) perfecțiunea / informă”. Paranteza putea, evident, lipsi... Obsesia „matricei” a tiparelor primordiale, a arhetipului și arheului se ghicește în subteranele expresiei, ieșind uneori, cu același accent paradoxal, și la suprafața reflexivă a expresiei: „Numai efemerul / ce se contemplă adânc / se-nțelege etern.” *Epistole*-le sunt de reținut totuși ca manifestare a unui evident efort de conștientizare/etalare a „programului” meditativ-filosofic, nou la Eugen Dorcescu, însă nu organic integrat unui mod de a scrie conceput pe alte coordonate. „Un amurg românesc / invadat de brândușe” sună bine, dar pare a nu fi o sintagmă semnată de poetul la care ne referim; la fel, „cinica sociofilie a toamnei” ori „balanțele sângelui (care) / rezonează din nou / cu balanțele cosmice”. Și iarăși, și iarăși: „Uitarea sporește / polisemia limbajului” – o frumoasă propoziție reflexivă, însă străină de contextul stilistic specific poeziei de până acum.

Cu *Cronică* (1993) se revine, s-ar zice la economia verbală și simplitatea reflexivă a primelor poezii. O dedicație pentru soție semnalează scrierea lor „în amintirea acelor nopți pulverizate de rafalele din decembrie 1989”. Mai nimic din vuietul vremii, ca să vorbim ca Al. Philippide, nu pătrunde însă în aceste versuri detașate, austere, vorbind cumva din exterior despre „coșmarul (ce) pătrunde și pe insula din vis”, între altele ca „imensă informație sordidă” căreia i se opune, desigur, „visul” ce „nu e supus decât divinului îndemn”. „Tabloul” agitat al vieții din afară pare o „crudă mascaradă” și „o tragică batjocură”, cum se pare că a și fost, din punct de vedere al intereselor politice concurente în acele zile tragice, dar totul e tras spre sentimentul zădărniceii și efemerului evenimential. Suprafețele vieții concrete, fie și dramatice, nu mai duc, ni se spune direct, „spre înțelesul ultim”, căci „departe de esențe viețuim”. Fraza poetică intră în rândul cuminiții cugetări generale, care spune că orice lucru concret e „nul și e absent, dacă nu-l umple sensul”, metaforizat ca „sevă ideală / a Celui ce trăiește doar prin El.” „Nevăzuta diavolului gheară” revine în arsenalul tematic al acestui soi de discurs marcat etic-religios, „dese-nul diabolic glisează dinspre tragic spre grotesc”. Soluția distanțării contemplative s-ar impune în fața acestui spectacol al degradării universale, urmată de retragerea ataraxică în sine, cu un soi de stoicism amintind de cugetările eminesciene din *Glossă*. Câte o urmă „bacoviană” mai poate fi identificată în imaginea orașului „lepros, cu gropi și cu gunoaie, / cu-njurături, borfași și nunți de câini”, însă aceste elemente fac parte, cum știm deja, din repertoriul

comun al alterării lumii noastre, recapitulat până la sațietate. „Marea Carte” cosmică, romantică, se dovedește a fi tot mai străină, cum ne spune un vers, în zare se ivește un prim cavaler vestind Apocalipsa. Îndepărtarea de arhetip și esență e identificată în pierderea conotațiilor cosmice ale „obiectelor triste”, devenite, explicit, „simplu referent”. Imaginea lumii capătă un anume aer expresionist – „La orice colț de stradă – o grimasă”, „un gang sordid, surpat de igrasie, / Un chip sordid cu bale și urdori”, iar alte câteva versuri spun și mai clar lucrurilor pe nume: „Cel mai cumplit din toate câte sunt / E chiar delirul sensului. Ființa / Își pierde limpezimea, conștiința”... Trimiterea, una singură, la „definitiva noapte comunistă”, ar înrâma aproximativ aceste notații de „cronică” sumară, de suprafață jurnalistică.

La modul și mai apăsător ziaristic, de „reportaj” cotidian post-decembrist, sunt scrise versurile din *Abaddon* (desigur, îngerul exterminator), unde tonul polemic, amar și sarcastic se imprimă peste tot, numai că zisa „cronică” pare a fi programatic distanțată de aproape orice intenție de „transfigurare”, uzând de notația adeseori brută, pur informativă. Reperele mitic-simbolice, biblice, sunt doar un punct de plecare, cu „apocaliptica fiară” contemplând lumea din „jilțul infernului”, pentru se trece repede, după o scurtă referință, la lumile opuse, cea tradițional-paradisiacă și cea actuală, la „alimentara socialistă” cu rafturile goale, la un troleibuz care e o „o permanentă jignire” pentru „antropoizi”, la haitele de câini vagabonzi, casele părăsite și ruinoase, bețivii etc. etc., cu sugestia că „Degetul lui Dumnezeu a lovit orașul / Încărcat de blasfemii și de crime”, în care simplele flori primăvăratice par, prin excepție, „mesageri metafizici, înfricoșători / în lumina feroce”, patronată de *Abaddon*. În cele din urmă, teribilul reportaj se încheie cu retragerea ascetică, într-o uitare de sine mântuitoare: „Am uitat cine sunt. Mi-am uitat pergamentul, / mica glorie, pana. / Stau în zori, plin de rouă, pe prag. / Și privesc: Domnul străbate poiana”.

Ne aflăm, astfel, la antipodul modului inițial de a scrie, revolta și deziluzia strică, așa-zicând, stilul înalt, poezia coboară în realitatea imediată impură și viciată, acceptând să renunțe la aproape orice procedeu de transfigurare... poetică. „Jurnalismul” acesta brut are, în fond, o paradoxală valoare de purgatoriu, supunând făptura la un soi de lustrație spirituală, cu întoarcerea definitivă spre sinele autentic, ce încearcă să se elibereze de infernul din jur. Nu altfel stau lucrurile în ciclurile apărute ulterior, *Exodul* (2001) și *Omul de cenușă*, ilustrat, acesta, prin câteva texte în antologia cu același titlu din 2002. Doar mici insule de poeme mai decantate aduc aminte despre etapa primă a scrisului lui Eugen Dorcescu, cu aluzii expresive la marile tipare

ale existenței. În rest, aglomerare de date din „cronica” zilei, neatent selectate. Spre „sfârșitul de veac” (1991), poetul se vede recitând fragmente din *Eclesiast*, constată că zeitatea vremii e Nulitatea, lumea îi oferă un spectacol de jalnic carnaval, dezgustul îl „prinde-n stradă” ca altădat melancolia pe Bacovia, înregistrându-se, prin ricoșeu, și copacii, și oamenii „ftizici” deopotrivă; nu sunt uitați, ca „actori abstracți”, nici „Capitalism(ul) fără profit” și socialism(ul) fără planificare”; iar, la începutul poemului *2000*, putem citi această propoziție scoasă parcă dintr-un cotidian actual: „Nemaexistând niciun fel de (spirituală) instanță, / poezia de azi e fie înjurătură, fie băiguială, fie porno-romanță”... N-o fi toată așa, dar poetul are totuși dreptatea lui, deși deloc poetic comunicată....

Pornirile idealizante privind satul natal sunt, la rândul lor, repede contrazise de noile realități sordide, „întoarcerea” blagiană are replici categorice, veșnicia pare a nu se mai fi născut la sat, deși Dumnezeu rămâne, în sufletul poetului, o prezență difuză, cu epifanii timide în lumea din jur. Stări elevate spiritual trimit spre „lumina lină” a lui Ioan Alexandru, reluată și ca formulare, cu senzația de răpire contemplativă în spirit, credința în prezența nelămurită a divinului e afirmată tot mai răspicat, uneori în termeni ai tradiționalismului interbelic: „Munții revarsă nori de / tămâie în imense potire. / Ceva din noi știe, ceva din ei / știe că totul e doar răstignire”. În fond, ne întoarcem spre o propoziție heideggeriană citată undeva în *Vămile Pustiei* de Ioan Alexandru – „în drum spre Ființă, prin jertfa ființei”.

În vremurile noastre de derută spirituală, cu ecou și în descumpănirea stilistică a acestei poezii cu nu puține împliniri, totuși, mai ales în primele cărți, spiritualul rămâne un reper major, fie și grav tulburat de aluviunile impur-evenimentiale ale istoriei în (de)cădere. „Poet religios” nu e, totuși, Eugen Dorcescu, în sensul limitat-convențional al calificativului, ci mai degrabă unul al *stării de religiozitate*, în sens goetheean-blagian. Adevărata religiozitate poetul o transmite, însă, prin intermediar biblic, în excelențele transpuneri în versuri ale *Pslamilor* și *Eclesiastului*, unde sunt recuperate, cu o vigoare nouă, dexteritatea și rafinamentul articulărilor discursive din mai vechile poezii, cu echilibrarea deplină a cuvântului arhaic cu cel neologistic.

TRAIAN D. LAZĂR

ION BARBU, PROTOERMETISM, ERMETISM NATURAL,
ERMETISM FABRICAT

În 1930, la apariția volumului *Joc Secund*, evoluția tehnicii poetice a lui Ion Barbu, începută în 1918, atinge punctul maxim, apare ca deplin conturată, după care staționează (rămâne pe același nivel).

În studierea fenomenelor culturale, care intră în atenția publică și a cercetătorilor, de obicei când sunt pe deplin conturate (sau într-un moment de puternică afirmare), se constată că ele au fost precedate de „semne prevestitoare”, de manifestări de formă sau conținut precedente, de o copilărie și adolescență a lor. O asemenea manifestare există și în cazul ermetismului barbican și este atestată de faptul că, în volumul *Joc Secund*, poetul a inclus și unele dintre poeziile scrise înainte de 1930: *Nastratin Hogeia la Isarlîk* (1921); ciclul *Domnișoara Hus* (1921-1922); *Riga Cripto și Lapona Enigel* (1924); *Paralel romantic* (1924); *In memoriam* (1924); *Înfățișare* (1924); *Păunul și Uvedenrode* (1924); *Isarlîk* (1925); *Oul dogmatic* (1926); *Falduri și Rituri pentru nunțile necesare* (1926); *Paznicii* (1926); *Incheiere* (1926)¹.

Aceste poezii au fost scrise în perioadele când, atât criticii literari cât și Ion Barbu –care le-a cunoscut și nu le-a respins opinia – considerau că din punctul de vedere al formei și tematicii poetice practica alte paradigme decât ermetismul². Faptul că Ion Barbu le-a inclus în volum, un volum apreciat de critici și de către poet ca aparținând ermetismului, îl interpretăm ca o recunoaștere, din partea poetului, că în aceste poezii se află, iar noi putem căuta și găsi, elemente ale protoermetismului barbican, că aceste poezii sunt uvertura ermetismului barbican al cărui început este situat, de către poet, la

1 Folosim pentru trimiteri volumul Ion Barbu, *Poezii*, ediție îngrijită de Romulus Vulpescu, Editura Albatros, 1970. Vezi pp. 226-228

2 Etapele evoluției poetice barbiene după opinia lui Eugen Lovinescu: parnasianismul (1918-1922), balcanismul (1922-1925), ermetismul (1925 -). Vezi op.cit. pp.394, 176, 402, 404-405. După opinia lui Felix Aderca: parnasianism (1918-1922), anton pannesc (1922-1925), expresionist (1925-1927), șaradist (1927 -). Vezi op. cit. p. 413

1921, și nu la 1925, ca Eugen Lovinescu sau la 1927, ca Felix Aderca.

Dovezi ale protoermetismului barbian aflăm în poeziile de dinaintea de 1922, socotite de Ion Barbu ca exerciții poetice, de pe vremea când nu-și însușise bine meșteșugul și pe care nu le-a inclus în volum. Ele atestă că, în poezia lui Ion Barbu, ermetismul „a izvorât” din dotarea nativă a poetului, nu constituie un „format”, ci un „dat natural”. Era un ermetism natural, nu „format”, „voit”¹, „fabricat”. În poezia *Ființa (Elan)* aflăm termeni și expresii împrumutate – preluate din matematică precum: unitatea mi-e pieritoare, șir de forme, unduire (trimitere la sinusoidă), desfășur ... Acest procedeu de ermetizare îl regăsim ulterior frecvent folosit de Ion Barbu, termenii din universul matematic generând ermetism prin formularea lor abstractă și prin faptul că matematica și termenii ei nu e cunoscută de mare parte a populației, faptul provocând, cum spune Eugen Lovinescu o „ruptură între poet și cititor”².

Ion Barbu folosește, cu același efect de ermetizare, termeni specifici altor ramuri ale științei, ori îi înlocuiește cu simboluri abstracte. Poezia *Ființa* a fost publicată inițial în *Literatorul* -1918. La republicarea ei în *Sburătorul* – decembrie 1919, termenul de „substanță” a fost înlocuit cu „Pământuri”, termenul „nemărginirea” cu „Înaltei Cumpeni”. Chiar titlul poeziei, *Ființă*, care avea o legătură concretă cu conținutul poeziei și îl exprima mai bine, a fost înlocuit cu termenul „Elan”, având o relație mai abstractă cu conținutul poeziei și generând ermetism.

Încă din etapa de formare ca poet, Ion Barbu a folosit procedee de ermetizare neintenționată, generate de studiile sale de matematică și de folosirea uzuală a limbajului matematic - științific³ pe care l-a integrat în creația poetică în mod natural. Ulterior el va folosi intenționat acest procedeu de ermetizare, fapt sesizat de Eugen Lovinescu la poezia *Păunul* – 1924.

Printre procedeele și tehnicile de ermetizare neintenționată, naturală, uzitate de Ion Barbu înainte de 1927, se numără: folosirea tematicii și limbajului științelor exacte; asociațiile, trăirile și viziunile interioare strict personale; ordinea și dezordinea în comunicare.

Idealul, pentru receptarea unei creații literare, ar fi ca modul de gândire, nivelul cultural și afectiv al cititorului să fie identic celui al autorului. Receptarea/ înțelegerea poeziei lui Ion Barbu necesită deci un cititor cultivat.

Tematica, terminologia și expresiile științelor exacte folosite în poezia lui Ion Barbu erau mai puțin familiare cititorilor epocii și, în unele cazuri, chiar cititorilor actuali, ceea ce determină neînțelegerea (obscurizarea) textu-

1 Eugen Lovinescu în op cit p.404

2 Ibidem, p.405

3 Nu exista o facultate de matematică, ci de științe, la care era student.

lui poetic în care sunt incluse, generând ermetism.

Încă din primele exegeze consacrate poeziei barbiene, Eugen Lovinescu - și nu doar el – observa că „mai toți criticii i-au recunoscut [lui Ion Barbu] talentul; nu i-au găsit însă sentimentul și emoția”¹. Apărându-l pe Ion Barbu, Eugen Lovinescu a precizat că sunt și „emoții de ordin intelectual. Mai rar și mai puțin accesibile”. Poezia lui Ion Barbu aducea „o notă relativ nouă în literatura română de după 1918, emoția intelectuală”².

Ermetismul intelectual natural poate izvorî din discrepanța dintre nivelul intelectual al poetului și cel al cititorului, dar și din deosebirea dintre trăirile lor personale, modul de gândire, simțire și exprimare al poetului și al cititorului. Poetul le poate reda într-un limbaj pe înțelesul cititorului, dar oricât s-ar strădui o anume diferență rămâne și ea creează ermetism natural. De altfel, o normă tacită a scriiturii literare impune să nu se folosească limbajul comun.

Eugen Lovinescu a constatat existența acestui procedeu al ermetismului natural (asociații, trăiri și viziuni strict personale) în poeziile: *Lemn sfânt*, *Inedit (Păunul)*, *Treime (Edict)*, *Furul biblic (Poarta)*, *Epitalam (Acra)*, *În plan (Mod)*, transformat în ermetism fabricat, când au fost publicate sub titlurile schimbate puse în paranteză.

În limba română, ca în orice mijloc de comunicare, s-au stabilit prin consens ori prin decizii ale forurilor competente-academice anumite reguli, o anumită ordine în derularea comunicării.

Academicianul Solomon Marcus a publicat un interesant studiu asupra ordinei și dezordinei³ distingând mai multe fațete ale ordinei și dezordinei în comunicare: sintactică, semantică, pragmatică.

Ordinea sintactică și semantică în comunicare dă claritate, înțeles comunicării. Tulburarea ordinei sintactice și semantice (stabilită între parteneri ori prin decizie academică) provoacă neînțelegeri, este o sursă de ermetism. În anumite limite, această tulburare e tolerată, acceptată ca element caracteristic al stilului unui scriitor. Prin sporirea graduală peste acest nivel de toleranță se ajunge la ermetism.

În poezia lui Ion Barbu, tulburarea ordinii semantice (dezordinea semantică generatoare de ermetism) se manifestă prin abstractizare, simbolism și metaforizare.

Sensul, semnificația termenilor folosiți de individ în comunicarea și receptarea comunicării este stabilit de om în funcție de experiența proprie, a

1 *Sburătorul*, an I, nr 38/ 3 ianuarie 1920, pp. 265- 297, în I. Barbu, op cit, p.394

2 Ibidem, p. 396

3 Solomon Marcus, în *Convorbiri literare*, nr 4 (232) aprilie 2015, pp. 39-48

cărei ultimă instanță (bază) este concretul (elementul concret corespunzător cuvântului folosit; replica din realitatea concretă a cuvântului).

Dacă modelul-sensul atribuit de cititor unui termen (cuvânt) nu coincide cu cel atribuit de autor atunci, pentru cititor, termenul va fi ermetic. Este clar că, dată fiind educația, specializarea în matematică (științele exacte) a lui Ion Barbu, folosirea termenilor specifici acestei (acestor) discipline în poezie, va face ermetice versurile respective pentru cititorii educați în științele umane.

proză de CONSTANTIN ARCU

UN TELEFON DIN FUNDUL IADULUI (fragment de roman)

Oftînd, Anton se ridică din pat. Nu-i plăcea această vizita neanunțată. Nu-l întâlnea pe Sandu de cîțiva ani, dar nici nu-i ducea dorul. Acum, din păcate, nu putea să-l mai evite. Sandu contase pe elementul surprindere. Procedase în maniera lui. Nu dăduse un telefon dinainte, cum se obișnuiește între oameni civilizați. Iar mașina firmei se afla în curte, oricine își dădea seama că șoferul este prin apropiere.

Trecu peste impulsul de a se piti undeva și examină situația prin fereastra bucătăriei. Sandu era în fața ușii de la camera de zi, distrîndu-se pe seama înverșunării lui Bulbuc. Cățelul renunțase la pacifismul său și asalta picioarele musafirului. Anton nu pricepu de ce era atît de furios. Pentru ca posteritatea să nu facă presupuneri eronate, consemnez că omul îl insultase pe Bulbuc, de cum a intrat pe poartă. La primul lătrat, un salut canin la urma urmei, acesta l-a repezit scurt: „Tacă-ți fleanca, potaie mică și scîrboasă!” O ofensă pe care Bulbuc n-o putea înghiți. Își dădu seama de îndată că tipul e un bătăran. Nu-l descoperi nicăieri prin memoria lui de cîine isteț și se întrebă de unde apăruse? Merita să i se dea o lecție. De aceea ataca lătrînd cu înverșunare, regretînd pentru prima dată că nu s-a născut un doberman sau alt uriaș de acest fel.

Anton ieși pe ușa bucătăriei, examinînd de la distanță omul care ciocănea în geamul ușii din față, strigînd: Antoane, Antonel, bre, omule! La prima vedere era același Sandu, un tip înalt, osos, prezentabil. Părea doar adus ușor de spinare. Trebuie să aibă peste șaizeci de ani, socoti la repezeală Anton.

– Hei! striga, încercînd să-i atragă atenția.

La drept vorbind, nu știa cum să-i spună. Înainte vreme, pe cînd exista centrul de legume și fructe, îl numea, oficial, domnu' jurist, iar mai tîrziu, după ce au înființat firma și devenise angajatul lor, îi spunea pur și simplu Sandu. Dar acum se afla în încurcătură. Între timp acela deținuse cîteva funcții înalte și umbla cu nasul pe sus. Fusese judecător vreo doi ani, însă s-a văzut silit să plece din sistem pentru că nevastă-sa negocia procesele pe care el trebuia să le judece. Apoi s-a înscris într-un partid și a fost numit director de prefectură. Dar nici aici nu a rezistat mult. Colegii de partid și-au dat seama că omul fura pe cont propriu și au cerut demiterea sa. Același lucru îl solicitau și adversarii

politici. Numai prefectul era împotrivă. Pînă la urmă acela a fost nevoit să cedeze și Sandu a fost destituit cu succes. Toate astea erau bîrfe care circulau prin tîrg, Anton nu putea pune mîna în foc pentru nimic. De cîțiva ani Sandu practica avocatura, dar lăsa de înțeles că poate rezolva orice. Cum să-i spui unui om pe care nu știi de unde să-l iei?

– Antonel, barosane! striga Sandu, strecurînd entuziasm în glas. Ce faci, omule? Nu te-am întîlnit de-un secol!

– Bine, domnu' Sandu, răspuse Anton. Înaintă cu un zîmbet stînjenit spre omul care i-a fost cîndva angajat. Își dădea seama că pornise cu stîngul și nu reușise să-l tutuiască. Bine, ce să fac?

– Nu te-ai schimbat, amice, spuse Sandu, întinzîndu-i mîna. Tot cu zîmbetu' pe buze, același tip bonom! Mă bucur să te-ntîlnesc.

– Și eu, răspuse Anton, strîngîndu-i mîna. Se aplecase în timpul salutului și încercă să-și restabilească poziția, dar se împiedică și aproape că se pierdu cu firea. Troscotu' ăsta, mama lui!

Deschise ușa și-și invită musafirul să intre în casă. Sandu luă loc pe laviță lîngă masă, iar Anton scoase dintr-o vitrină o sticlă cu whisky și două pahare. Ciocniră și fiecare gustă cîte puțin. Nu erau băutori de cursă lungă. Se așeză pe un scaun și Anton, încercînd parcă să-și ascundă treningul uzat. Celălalt era la costum și cravată, ca scos din cutie. Însă obrajii îi erau mai supti și nasul i se coroiase parcă.

Sandu îi laudă gospodăria și se interesă de viața lui și de neamuri. Neștiind unde vrea să ajungă, Anton dădu răspunsuri evazive. Își aminti de nepoți și-și spuse că erau prin livada din spatele casei. Le plăcea să se joace prin tufele de coacăze, mure și zmeură, încercînd să dea de urma ursului care făcea dulceață pentru copii. Aneta aduse o farfurie cu felii de pîine, salam și caș, reușind să despotmolească discuția. Dar femeia se retrase rapid, motivînd că venise vremea să dea o gustare nepoților.

Din acest punct discuția dintre cei doi poate fi refăcută numai pe bază de presupuneri. Luat la întrebări de Aneta în aceeași zi, Anton a declarat că el unul n-a priceput nimic. Sandu făcuse aluzii peste aluzii și insistase că poți avea neplăceri, chiar cînd te crezi scăpat definitiv. Sugerase că Nae a stors vлага fostului centru de legume și fructe ce aparținea statului, transferînd-o prin fraudă firmei lor. El însuși îl consiliase pe Nae, nu nega asta, dar făptuitorul scapă basma curată dacă îi dă în gît pe ceilalți. Astea nu erau vorbe aruncate în vînt, el a fost prevăzător dintotdeauna și deține copii de pe acte și alte dovezi. Și chiar dacă a fost nevoit să plece din justiție pentru că *a fluierat în biserică*, expresie ce lăsa să se înțeleagă o atitudine disidentă, avea mulți prieteni prin parchete.

Anton nu reușea să înțeleagă unde bate omul și ce vrea de la el. Îi dădea întru totul dreptate, privindu-l cu fața senină și zîmbăreată. Sandu îl analiză cu atenție, întrebându-se dacă tipul e cretin sau se preface. El căuta să-l șantajeze, dar celălalt nu pricepea nimic. Cum să te descurci cu ăsta? În timp ce Sandu încerca să devină mai explicit, Anton intra tot mai mult în ceață. Sesizase că există o amenințare în tirada lui Sandu, dar nu pricepea ce se dorește de la el. Nu se făcuse vinovat cu nimic. În firmă, fusese ținut la distanță. Semna acte numai cînd Nae nu era acolo. Dar asta se întîmpla rareori.

Dîndu-și seama că n-o scoate la capăt, Sandu schimbă foaia și o luă cu binișorul. Îi aminti lui Anton că erau prieteni de ani și ani și venise să-i propună o afacere din care să scoată amîndoi bani frumoși. Deocamdată era ceva confidențial, totul trebuia să rămînă între ei. Intenționa să-și cumpere un gater și să intre în afaceri cu material lemnos, cam asta era ideea. Iar Anton era șoferul și omul de încredere al directorului silvic, puteau face lucruri mari împreună.

Anton obiectă că el nu se pricepe la afaceri și încearcă să se țină departe de învîrteli riscante, dar Sandu îl asigură că nu existau riscuri. Nu-i cerea un răspuns pe loc, deoarece el însuși avea nevoie de timp pentru a face un plan de bătaie. Numai să rămînă între ei toată treaba, pe moment nu avea altă rugămintă. Ar fi fost de dorit să nu afle nici Aneta, știi cum sunt femeile, nu-i nevoie să-ți explic. Anton trase un fermoar imaginar prin dreptul gurii și-l asigură că nimeni nu va afla nimic, domnu' Sandu.

Dar abia plecă acela, că Anton merse întins în bucătărie și încercă să-i reconstituie cît mai fidel discuția. Părea dificil să redea o conversație atît de încîlcită și înțesată cu aluzii, însă Aneta îi puse tot felul de întrebări, reușind să priceapă despre ce-i vorba.

– Antoane, ascultă ce-ți spun, zise femeia. Nu te băga în chestiile astea și nu semna nici o hîrtie. N-am încredere în omu' ăsta.

– Ei, lasă, spuse bărbatul. N-o lua nici tu în serios. M-a întreat și el, nu mi-o pus sula-n coaste.

Aneta termină de spălat vasele și-și șterse mîinile cu poala șorțului. Feri puțin perdeaua și urmări zbenuguiala nepoților prin curte.

– Din cîte înțeleg, ți-a pus-o, spuse, îngîndurată. Și cred că nu se lasă pătugaș și te caută din nou. Fii cu băgare de seamă, Antoane. Nu umbla după cai verzi pe pereți...

Sfatul nevestei părea rezonabil, numai că fusese livrat într-un ambalaj sîcîitor și asta îl scoase din sărite pe Anton.

– N-am nevoie de sfaturile tale, replică Anton. Cred că știu și singur ce am de făcut, adăugă.

Ieși în curte și un timp se învîrți pe lîngă mașină. Parcă nu-și găsea locul. Absent, nu luă în seamă tentativele nepoților de a relua luptele, iar Aneta, dîndu-și seama de indispoziția bărbatului, îi momi în bucătărie la dulceață. Numai Bulbuc se învîrtea în jur, pînă cînd Anton îl săltă cu vîrfurile piciorului și-l aruncă prin aer, numindu-l *javră puricoasă*. Cățelul își dădu seama că trece printr-o zi nefastă și se retrase schelălăind în cușca sa dintre garaj și bucătărie.

Încercînd să scape de sentimentul apăsător de indispoziție, Anton pretextă că trebuie să cumpere din tîrg niște piese pentru mașină. Era o minciună și Aneta pricepu exact asta. Îi înțelegea supărarea, dar era de datoria ei să-i deschidă ochii. Anton rămăsese același tip copilăros din tinerețe și avea nevoie de cineva care să-l țină din scurt. Ea nu avea ce să-și reproșeze.

Anton ieși în oraș, după ce se schimbă de trening. Își puse o cămașă cadrilată, cu mîneacă scurtă și un pantalon din pînză. Hoinări un timp prin piața de vechituri, apoi se întîlni cu Vichentie, un tip rufos și cu barbă roșcată. Vichentie (Vic pentru prietenii săi) fusese prieten cu taică-su, Oreste, și le trăgea la măsăa zdravăn, deși trecuse de șaptezeci de ani. După evenimentele din 1989, s-a oploșit în cimitir și se ocupa cu întreținerea mormintelor, iar rudele celor îngropați îl răsplăteau cu pomeni și sticle cu băutură. Bătrînul Vic ținea morțiș ca pe mormîntul lui Oreste să existe tot timpul flori proaspete, iar Anton, în contrapartidă, îi strecura cîțiva lei pentru o votcă, de fiecare dată cînd se întîlneau.

De astă dată, norocul îl copleși pe Vichentie. Anton îl invită într-o bodegă de lîngă piață și comandă șase halbe cu bere și zece mici cu pîine și muștar. Părea să aibă tot timpul din lume și rămase dus pe gînduri, ascultînd pălăvrăgeala bărbosului despre vremurile cînd trăia Oreste și cît de bine se distrau împreună. Anton gusta cînd și cînd din berea amăruie, încercînd să uite de musafirul din acea zi și de pericolele pe care acela obișnuia să le lase în urmă. Căuta să se liniștească, spunîndu-și că toate i se trăgeau de la vorbele aruncate în vînt de o muiere proastă.

Vichentie își dădu seama că feciorul prietenului de odinioară nu era în apele sale, dar nu conteni să înșire baliverne, înfulecînd mititei și dînd pe gît halbă după halbă. Nu avea mustrări de conștiință să-l ușureze de niște bani, pentru că, potrivit credinței noastre strămoșești, pomenile atît de îmbietoare se ridicau de îndată la sufletul lui Oreste. În fond, el era un intermediar care săvîrșea un serviciu pentru un prieten dispărut, nu avea alt interes și nici nu-i ieșea nimic din asta.

În spiritul adevărului, ca unul care l-am cunoscut pe Vichentie, țin să co-

rectez această imagine falsă ce poate să pătrundă în conștiința publică. Afirm cu mîna pe inimă că pehliivanul, în timp ce lîngea berile și mesteca mititeii cu cioturile înnegrite ale dinților, se gîndea numai la sufletul lui ahtiat după bunătați din astea. La Oreste putea să ajungă numai o aromă plăcută de grătar încins și hamei, ce-i trebuie bere în ceruri? Nu s-ar mînia bunul Dumnezeu să-l vadă mort de beat? Om de treabă Oreste, nimic de spus, dar întotdeauna a fost cam necumpătat la băutură. Vichentie știa precis că niște halbe înspumate cu bere ar însemna și acum o tentație primejdioasă pentru acela. Oftă în sinea lui, închipuindu-și că Dumnezeu l-ar zări mergînd pe șapte cărări prin rai, cum umbla pe vremuri prin tîrg. Nici pomeneală, el nu va îngădui să i se întîmple una ca asta prietenului său. Așa că supse halbele pînă la ultima picătură, pentru ca nu cumva să ajungă la ceruri, pe lîngă aroma de hamei, și niscaiva vapori de alcool.

Anton se întoarse acasă pe înserat, luă cîteva guri de mîncare și se culcă în camera de zi, ca de fiecare dată cînd se certa cu nevastă-sa. Se scufundă într-un somn agitat, din care îl extrase mai tîrziu niște zgîlțiieli. Se simțea buimac și încercă să scape de insistențele atît de supărătoare.

– Scoală, omule! Auzea ca prin vis glasul Anetei care continua să-l scuture. Trezește-te odată, n-auzi?!

Reuși să se ridice în capul oaselor, confuz și iritat. Nimic nu-l deranja mai mult decît să i se strice somnul. Înțelese pînă la urmă că se petreceau lucruri grave. Trecuse de ora două noaptea și telefonul din hol suna fără încetare. Nu putea fi semn bun. Era nevoie să intervină bărbatul din casă. Aneta spusese că îi este frică, du-te tu, doar n-o fi tot avocatul acela, ducă-se pe pustii!

Informațiile astea îl stîrniră și mai mult. Anton era om blînd și cumsecade, însă fusese călcat pe bătătură. Cum să suni la ora asta? Nu te gîndești că sperii lumea? Avea de gînd să-i spună cîteva, cît era el de avocat. Merse somnoros în hol, urmat îndeaproape de nevastă. Telefonul continua să sune în draci, spărgînd liniștea nopții. Sunetul strident îl călca pe nervi. Își reproșă din nou că nu renunțase la telefonul fix, acum cînd orice terchea-berchea avea mobil.

– Alo! strigă Anton, ridicînd receptorul. Aa-loo!

Aneta rămase la distanță, de parcă s-ar fi temut că pericolul putea să năvălească oricînd prin dispozitivul de ebonită. Nu apucase să aprindă becul în hol și-l zărea pe Anton în lumina ce se strecura din camera de zi, fără să-i distingă reacțiile de pe față. Din cîte își dădea seama, nici el nu reușise să priceapă cine se afla la celălalt capăt al firului.

– Cine ești, măi, nenorocitul?! Anton se răstise în telefon, scos brus

din sărite. Părea că vrea să-l legitimeze pe celălalt. Vorbește clar, ticălos ce ești tu!

Teama femeii începu să se risipească și deveni curioasă. Probabil se înșelase și la telefon nu era domnu' avocat. Dar cine putea fi atât de insistent? Se apropie prin spatele bărbatului, încercînd să obțină un răspuns la întrebările ce-i năvăleau în cap. O bănuială puternică îi dădea tîrcoale, dar mintea ei nu putea să accepte aiureala aia. Nu-și dădea seama ce urmări putea să aibă acest telefon. Simți un ușor regret că nu sunase Sandu, măcar ai fi știut la ce să te aștepți.

– Cineee? (...) Nae?! Care Nae? Eu nu cunosc nici un Nae! (...) Măgărule, nu ți-i rușine să dai telefon la ora asta?! Și încerci să te mai dai drept... (...) Bun, dacă tu ești nemernicu' acela, de ce dai telefon după douăzeci de ani, la miezu' nopții și beat ca un porc pe deasupra?!!

Anton puse palma pe receptor și-i spuse Anetei că un bețivan se dă drept fratele său. O îndemnă să se ducă la culcare, el avea de gînd să-i dea o lecție ticălosului, de să-l țină minte. Dar femeia nu se clinti din loc. Nu se punea problema să plece tocmai acum, îi sărise complet somnul. Anton se întoarse spre telefon.

Simțea crescînd în el un sentiment de furie; ceva necunoscut firii sale părea să i se răzvrătească prin sînge. Trecuseră ani și ani de cînd Nae dispăruse și, cu toate că Anton percepuse fapta ca pe o trădare și un furt mișelesc, un timp s-a temut pentru viața fratelui care o luase pe căi greșite și părea în stare de orice. Nu făcuse plîngere la poliție de teamă ca Nae să nu se-apuče și de alte netrebnicii, dar și din cauza mamei lor, care vărsa rîuri de lacrimi pentru fiul ei preferat și încerca să-i găsească un milion de scuze.

– Porcule! reluă Anton. De ce nu ne lași în pace?! Ce mai vrei? (...) Ceee?!... Sîngele apă nu se face? Mă piș în sîngele tău, nesimțit, ce ești! Cum de nu ți-i rușine să vorbești de sînge?! (...)

Anton se miră de curajul și răutatea lui; parcă îi făceau bine. Devenise dintr-odată alt om. Dintotdeauna Nae fusese fratele mai mare și avusese ascendent asupra lui din toate punctele de vedere. Ani în șir îi spusese *bădița*, cum dorise mama lor. După ce Nae a intrat la liceu, i-a interzis categoric să-l mai numească astfel, de teamă să nu-l ridiculizeze colegii. I-a venit greu să renunțe la acel apelativ și a început să-l tutuiască, dar cu un fel de jenă. Au urmat anii rupturii dintre ei, pentru ca în acest miez de noapte mezinul să se răzvrătească atât de spectaculos.

– Iertare?! Cum îndrăznești să vorbești de iertare? După ce ne-ai furat ca-n codru și ne-ai lăsat cu atîtea bebele pe cap, vrei iertare? (...) Mă întreb

cum ai să-i ceri iertare lui Cristi, un prunc handicapat pe care l-ai părăsit ca un laș! Și de ce-ai telefonat acum? (...) Sandu?! Da, a trecut. Da' ce mai puneți la cale? Vreți poate să mai trageți vreun tun, așa-i? Vă dau pe mâna procurorilor pe amîndoi, pungași ce sunteți voi, să nu spui că nu ți-am spus. Pa!

Dădu să închidă telefonul, însă păru că-și amintește ceva și se răzgîndi.

– Ascultă, bestie, spuse, părăind calm și sigur pe el. Nu vreau să mai am de-a face cu tine, să fie clar. Dar dacă tot deranjezi lumea la miezu' nopții, spune-mi și mie, de unde dai telefon? (...) Din fundul iadului?! Aha, excelent! Sper că și Dana e cu tine, că vă potriviți de minune! Pa, și mai du-te naibii de ticălos!

poeme de ANGI MELANIA CRISTEA

Zmeii de apă

În primăvara aceasta
ochiul pătrat al câmpiei
înalță zmeie.
Noaptea, prin vii, singurătatea
cântă din toate fluierile vieții.
Greieri, înfipti în anotimpuri
ca într-un pian dezacordat,
risipesc timp.

Dragostea este cubul perfect. Are tot atâtea fețe
câte stele au mărele lumii.
Cal sticlos,
inima mea verde-nesfârșit
zboară cu aripi de aer.

Se vor limpezii duzii, vor înfrunzi
cuvintele, omizi vor devora cerul.

Vera

bunicul avea o pușcă și un frate geamăn
când nu vorbea cu nimeni
lustruia pușca și înjura rusește

am ascultat de atâtea ori povestea încât prețul
războiului mi s-a părut prea mic:

un cal alb bolovănos niște părinți bătrâni
și un sat de fete nemăritate

parcă vera o chema pe rusoaica tânără din siberia
cea cu pulpe lungi care bea votcă și purta părul în coadă

zilnic mureau câte șapte-opt cu gura deschisă
aburii nu apucau să împrăștie curgeau în picuri pe mort
ca o ploaie care vine din apele subterane

bunica avea ochiul ager nu l-a confundat niciodată cu geamănul său
când a murit i-a spus: ioane când era război și era foamete
n-am învățat să scriu pe urmă a legat basmaua cu două noduri

a scris pentru ea la autorități geamănul

dar și pensia mi s-a părut puțină

seara citeam din biblie câte o pagină
plină de viii din tranșee

Scara

închide fereastra! îmi zise mama
cu picioarele ghemuite sub propriile neputințe
simt un nod în gât pe când îi retușez tinerețea
sub linia neagră a pleoapelor
parcă ieri ascundea pantofi de lac în șifonier
și rochia acea lucioasă de lame
cu care îmi cucerise tatăl
florile de prun mușcau din ger
erau atunci zăpezi cu care te înveleai de vreo două-trei ori

ea ca și mine bea apă înghețată și clocotea clocotea...
avea o scară spre cerul vinețiu
de care țineau îngeri cu fețe bicolore
rupea din când în când câte o treaptă vie
și o da morților din neamul ei

i-am îmbrăcat rochia de lame
cu sinceritatea viului
care stă pe propriile trepte
neșlefuite

pasărea aceea îmi dă târcoale
aripile ei balansează peste vid
îi simt răcoarea până în ultimul cromozom

străzile se vor subția ca un fir de argint
pe care îl voi întinde dără umedă între ceasuri
nimic nu va mai părea îngust sau înalt

triunghiul se va curba ca o minge pe care
atunci când tăcerea se lipește de coaste
o arunci spre pasărea cu pene țipătoare

strigătul păsării sună a dangăt penele ei de aramă ruginesc
clipe bat la poarta cu șerpi încrustați
este tot mai greu zborul între lumi

limbile ceasului se opresc

pasărea cu un singur ochi șuieră noapți șuieră zile
până vine îngerul vopsit cu o mie și o mie de nume

Vibrato

oho m-am îndrăgostit mâinile mele
se rostogolesc prin lavă și dolomit
palmele îmi cresc/arbori de ape de lună/
până ating cerul sculptat sau a lumii cunună
sarea mărilor se scurge ca un șarpe imperial
de pe trupurile noastre într-un vibrato imaterial

se lasă seara cu arici și meduze calcinate
sufletele noastre respiră sub ape aspre decolorate
oase de fum/secundele curg în tăceri de alabastru
dragostea a atins carul mic cu un singur ochi măiastru

timpanul din stern sună oranj a lumină
voi mai vedea aburii pădurii suflete nins de verbină ?

dragostea se preface într-un condor în zbor peste caraiman
oho m-am îndrăgostit lumile mele au ajuns la liman

Capsula de 3 GB

astăzi timpul este ca un buzunar ros pe o parte nou pe alta
chiar și să iubesc în linie dreaptă am învățat când stăteam
pe linia de tramvai iar șinele dilatate de căldură mi-au lărgit perspectiva
aici se înseriază suflete și nu poți tremura în lumină
printre singurătați de oraș găsești poeți cu gâtul de lebedă
veșnic întorși spre himerica lumii copertină

războaie subterane ne transformă în roboți megatronici
cu atri de 3 GB în care încap și întunericul și lumina/ura și dragostea
/ moartea și viul
din acum din capsula asta de timp evadează doar câinii cu colții de ghips
nu se pot întoarce mega-secunde timpul ne catapultează în orașe unde
dragostea
are pereții de sticlă
morții beau sânge alb iar viii sapă gropi furibunde

poeme de VICTORIA MILESCU

Vânător de noapte

Ochiul atotvăzător al cerului
știe încotro merg
frunzele ultimilor copaci mă însoțesc
în trenul de noapte
în cușetă, mă întind pe patul îngust
fixat sub alt pat îngust
trenul scrâșnește
osiile, boghiurile se trezesc
încep să danseze, să scandeze
cu dinții încleștați, își întetesc ritmul
în ritmul inimii mele
un țipăt metalic spintecă dealurile
ferestrele se învăpăiază pe rând
întunericul caută și el pe cineva
printre bidoane, canistre
spaima trezită brusc își frânge mâinile
roțile toacă harnice
câmpuri, case, fantome
torn în paharul cu stranii vibrații
respir parfumul nopții
în trenul de nord sau de sud
gonind prin viaduct, prin deșert,
prin mlaștinile de mangrove din junglă
cu tamarinul imperial în spinare
trenul meu merge până-n pânzele albe
cu roțile fâlfâind
până unde nu mai există $e = mc^2$.

În coaja dulce a vieții

Aici îngerul nu vine niciodată
în salonul numărul 7, etajul 22

aici nu au lift, nici scări
o rază de sloi
trece prin fereastra zăbreilită
cucerită încet de iedera
în care cântă pasărea zeflemitoare
sub acoperișul de țiglă roșie, retorta
prelucrează celula divină
accidentul genetic
aici ești un indicativ, un cod
sub microscop, mâini cauciucate
aici furtuna nu vine niciodată
ne ascundem oasele golașe
de vulturii cu ochi aurii
când ne despărțim de pielea argintie
ne întrebăm:
oare e bine ce facem
oare e bine că respirăm
că mergem pe linia continuă
să depunem ouă în crevase, în roca vulcanică
oare e bine că am ieșit
din umbra piramidelor devalizate
dar ce este binele
aici șarpele boa de smarald nu vine niciodată
nici îngerul stacojiu...

Moștenire

Picioarele scurte, solide le am de la tata
mâinile de la mama, albe, puțin grăsuțe
ochii sunt ai pisicii prusace
restul a venit prin ploii,
prin filtrele verzi ale ierburilor
am fost bacterie, vierme
pasăre cu dinți, șarpe, crocodil, tigru
port semnul meteoriților
trupul meu conține aur, argint, mangan
scâncește ca la botezul primului soare

am fost rămă cu 100 de aripi
picioarele tatălui meu
sunt în fapt aripi modificate
tot de la el am primit și pielea cu dungi
și viciul de a zbura din când în când
dincolo de pământul ca un craniu
luminând cu vise
semăn cu ceilalți și nu prea
născută periculos
sub lunetiști, elicoptere și puști
ca orice ființă puternică și neverosimilă...

Pe o banchiză arctică

Te știu
de când dinozaurii se plimbau pe pământ
eram șoarece și mă hrăneam cu ouă de dinozaur
locul tău l-a luat el
el are sânge cald
are plămâni ce respiră aer
are oase numite schelet
are piele, păr, creier
are sufletul ascuns într-un elefant indian
cu urechi uriașe
să mă audă când îl strig
din stelele duble
mi-am ascuțit văzul, auzul
lângă o balenă albastră
în trupul ei am patinat, am valsat
am descifrat primele semne bune
de pe chipul de bufniță al timpului
curând îl voi ajunge din urmă
cu picioarele mele ca niște lopeți
scurte dar puternice
mi-am adaptat părți din mine
să mă împotrivesc felului
lui de a merge, a bea, a răcni

lăsând la vedere țepii
vibrând la apropierea lunii albastre
din pământurile aride, pădurile boreale
ele au primit torențele
icrelor noastre aurii
din zona de coastă a iubirii reptiliene
ațipesc la soare
pe o banchiză arctică lângă puiul nostru.

Se poate

Se poate întâmpla
să-ți bată la ușă într-o zi
o femeie cu un copil murdar
să-ți ceară ceva de mâncare
sau haine, bani
se poate întâmpla să-ți bată la ușă
un bărbat viguros, cu mustață
încercând să-ți vândă oale, tigăi, cratițe
ori un tânăr având sub braț
un pachet cu lenjerie furată
sau vecinul de jos certându-te
că l-ai inundat
cum faci de obicei când plângi
se poate întâmpla să-ți bată la ușă
un domn în negru
ținând la vedere un registru uriaș
întrebându-te cu o voce joasă
dacă ești cine ești
să te bifeze cu o pană de ibis lucios
apoi să-și ia zborul
prin fereastra apartamentului
în care pescuiai crabi.

poeme de DIANA TRANDAFIR

Hibernare

s-ar putea să apară oricând cineva
care să ne înghită pe toți
așa cum înghițeau aburii
locomotivele din celălalt veac
M-am hotărât
să pornesc din acest garaj plin de fum
înainte să descopăr în varful bocancului
un clopot transparent
(ca de ceară)
Cred că au observat toți
cum că am umerii obrajilor spărți
și buzunarele pline cu câini
Se înțelege
asta nu doare la fel cum ar dura
prăbușirea unui întreg crâng transformat în tufiș
Razele de soare
seamănă cu un foișor plin cu oase
Din când în când dă câte un îngheț
care mă face s-adorm
înainte de a înțelege ceva

Imitatio Christi

scobitorile
au rolul de a-i ține ochii deschiși
În lecturile englezești
pauza dintre cuvinte e la fel de înșelătoare
precum o gură de apă pentru un însetat
Câteodată uită unde îi e ficatul
sau încotro se află apusul
favorita sultanului e bolnavă de moarte
însă pe el îl preocupă tehnicile narrative mai noi
Dacă ar alege un clasic al filosofiei

ar reuși poate s-aducă
întunericul și strălucirea laolaltă pe propriul chip
dar s-ar poticni (la tot pasul)
Îi repugnă ideea de origine și finalitate
pentru că atașamentul
ține de semințele pline de gust
Adevărul golit de orice urmă de informație
îi ține treaz interesul
Cling cling
a închis ochii observând
cum cornișa face ca apa de ploaie
să cugă tot mai departe de zid

Mașinarie nocturnă

pe mobila veche
luna își întinde tentaculele slinoase și reci
Există nopți
în care silabele biciuiesc întunericul
există nopți
în care mitralierele pulverizează fiecare cuvânt
Eu duc amintirile lumii ca pe un balon plin cu heliu
În spatele geamului dublu
am ascuns costumul de mire al tatălui
când se va ridica să îmbrățișeze
sunt sigură că voi auzi trosnet de oase
dar până dimineață mai e o viață de om
Camera se sfârșește
acolo unde începe limita norilor
dacă în cărțile de joc este liniște
Ar trebui să fie inventată câte o floare de cui
pentru orice călcâi

Vecinătate

de când locuiam în casa străjuită de tufe de liliac
slăbisem vizibil

Mergeam foarte rar cu tramvaiul
și asta doar ca să văd noaptea
stelele ce lunecau direct pe pământ
Pe trotuarul de vizavi Șeherezada
mesteca din coaja unei mandarine
și eu uitam atunci de restul gunoaielor
de numele celui mai ilustru președinte ales
de nicotina grunjoasă ca o ceramică veche
de încălzirea globală de foame
În anticariat am intrat numai de trei ori în viață
și am cumpărat două cărți
(una este la mine alta la ea)
de la un timp în esofag
s-a cuibărit senzația de fruct dat cu baiț
Hrănită cu fosfor prin televizorul basculat din tavan
pagina noastră nu s-a tipărit niciodată
Totuși a fost o întâmplare fericită
să locuiesc în casa aceea

Perete secret

noaptea
ploșnița care sugă din lună
e de fapt un perete (în plus)
Cu un umăr mă rezemam ca să nu cad înăuntru
iar cu celălalt sprijineam dalele alunecoase de piatră
Jos
sub planșeul solid de beton
mișunau veverițe de-o șchiopă
iar sus
tavanul era încrustat cu strălucitoare agate
gata oricând să se înfigă-n retină
Vai ce mai de licurici
exclamau rudele de gradul al treilea
dând cu ochii de peretele dinspre miazăzi
(asta dacă se încumetau să-mi facă vreo vizită)
Crezând ca veverițele și-au pierdut ochii ageri

strobeam cu gaz peste tot
Enigmatica orbire începe de-aici

Dedublare

o mână iese din oglindă ca să mă mângâie
iar mâna este întotdeauna a mea
Vom trece strada acum
ca să observăm mai bine ce se întâmplă
Florile din jardiniere
se clatină în ritmul acelor de ceasornic
iar ceea ce vedem cu adevărat
e o marmotă călcată de tren
Copacii
(dar dintre copaci mai cu seamă platanii)
se ridică în vârful unor prăjini lungi
ca niște cosmonauți fără navă
Eu mă micșorez
mă micșorez cât un purice pe două picioare
și dispar printre brazii rămași ca soldații la sol
Răbdători
așteptăm comandantul
ca să dea semnalul de-ncepere

In Memoriam

RADU GABREA

Un cineast atipic pentru generația '70, regizorul Radu Gabrea a studiat mai întâi la Institutul de Construcții a cărui Facultate de Instalații Industriale a absolvit-o cu brio în 1960. După o ucenicie pe teren, dar și asumarea unor proiecte ambițioase, cum ar fi o hidrocentrală din Transilvania, culmea, care funcționează și astăzi, Radu Gabrea eșuează confortabil într-un institut de proiectări, înainte de a schimba macazul optând pentru Academia de Teatru și Film, în 1964.

Noua alegere nu este străină de faptul că studentul Radu Gabrea a fost anchetat, judecat și eliberat din lipsă de probe în legătură cu manifestările de solidaritate studentești cu revoluția ungară din 1956. Faptul nu este surprinzător, atâta timp cât trupele de ocupație sovietică erau în țară, dar și din cauza obedienței maxime a instituțiilor de drept în acei ani, nu și în urma pledoariei tatălui împlicinatului, care a marșat pe o afirmație publicată în ziarul partidului *Scânteia*, care dezincrimina total prezența *revoluționarului* Gabrea, la o manifestație care n-a mai avut loc. Arestat și anchetat cu mijloacele deloc binevoitoare ale timpului, Radu Gabrea a petrecut aproape un an în arest, din care șapte luni la izolare, experiență decisivă pentru câteva dintre secvențele dramatice ale filmului *Mănuși roșii*, turnat în 2010.

În 1969, Radu Gabrea debutează în lungmetrajul de ficțiune cu *Prea mic pentru un război atât de mare*, distins la Locarno și selecționat la Cannes. În 1970, regizează primul serial românesc de televiziune, *Urmărirea*, dar și documentarul *Amintiri bucureștene*, o autentică demonstrație de montaj evocator. Adaptarea, în 1973, a romanului *Îngerul a strigat*, semnat de Fănuș Neagu, cu titlul *Dincolo de nisipuri* (cenzorilor comuniști le era frică și de cuvântul *Înger*) îi aduce cineastului conflictul major cu puterea comunistă, Nicolae Ceaușescu dispunând personal interzicerea difuzării filmului. Selecționat la *Quinzaine des réalisateurs* la Cannes, filmul îi aduce lui Gabrea și libertatea, cineastul obținând pașaportul pentru Cannes, dar optând apoi pentru rămânerea în Republica Federală a Germaniei, unde trăiește două decenii, la început practicând prima sa profesiune, cea de inginer. Revine la film la începutul deceniului nouă cu ecranizarea turnată în Portugalia, *Nu te teme, Jacob!* după *O făclie de Paști* de Ion Luca Caragiale. Este declarat doctor *Magna cum laudae* în Comunicații sociale la Universitatea Louvain

din Belgia, cu teza *Werner Herzog și mistica renană*, publicată în editura L'Age d'Homme din Elveția și considerată una dintre cele mai frumoase cărți dedicate artei a șaptea. În 1984, îl omagiază pe marele regizor german Rainer Werner Fassbinder în filmul *Un bărbat ca Eva*, unde eroul este interpretat pe ecran de actrița Eva Mattes, distinsă pentru acest rol de Academia Europeană de Film.

În 1994, lansează coproducția România-Germania-Austria-Ungaria *Rosenemil*, despre o tragică iubire, ecranizare după un roman de Georg Hermann. Între 1997 și 1999, este președintele recent înființatului Oficiu Național al Cinematografiei, căruia i se redă sediul inițial, ocupat vremelnic și abuziv de CC al UTC, cineastul inițiind adoptarea unei legi moderne pentru cinematografia românească.

După anul 2000, regizorul Radu Gabrea revine pe platourile de filmare alternând filmul documentar și cel de ficțiune, regia de operă și teatru, printre cele mai importante titluri fiind primele două volesturi din trilogia semnată de pastorul Eginald Schlattner, *Cocoșul decapitat și Mănuși roșii* (ultima parte, *Un pian în ceață* reprezenta un ultim proiect al cineastului), *Călătoria lui Gruber*, *O poveste de dragoste*, *Lindenfeld*, dar și documentarele *Struma*, *Moștenirea lui Goldfaden*, *Rumenye*, *Rumenye*, *Evrei de vânzare*, *Trei zile până la Crăciun* (Ultimele zile din viața Elenei și a lui Nicolae Ceaușescu) sau *Împărăteasa roșie, viața și aventurile Anei Pauker*.

Radu Gabrea a semnat în 1996 spectacolul *Cui îi e frică de Virginia Woolf?* la Teatrul Nottara, anul următor montând *Directorul de teatru* de Mozart la Opera Comică din București, *La Serva Padrona* de Giovanni Battista Pergolesi, precum și *Maria Callas La Divina* după *Master Class* de Terence McNally, spectacol reluat într-o nouă montare în 2012.

Radu Gabrea a inițiat și a organizat, între anii 2011 și 2016, Festivalul Internațional al Filmului Central European de la Mediaș, eveniment de larg răsănet național și internațional.

În 2011, Ambasadorul Germaniei la București, ES DI Andreas von Mettenheim i-a înmănat lui Radu Gabrea **Crucea de Merit a Germaniei** pentru merite deosebite în promovarea relațiilor culturale germano-române, îndeosebi pentru contribuția sa artistică la înțelegerea istoriei comune a celor două țări.

Prin dispariția lui Radu Gabrea, cultura românească suferă o pierdere ireparabilă. Amintirea lui va rămâne însă în memoria milioanei de spectatori, care i-au admirat opera, care i-au apreciat munca dedicată dialogului dintre diverse culturi, generozitatea și umorul, inspirația și energia inepuizabile, afirmate în realizarea evenimentelor culturale.

POEME DIN LITERATURA AFRO-CANADIANĂ

PAMELA MORDECAI (Canada)

Bill Belfast și Lizzie Bell

(în parte, un poem găsit)

* Proprietarul de sclavi este sâsâit. În contrast, sclavul Bill Belfast vorbește elegant și corect.

Șcăpat joi șeara, pe data de optșpe precis
un șervitor negru, proprietatea lui Michael
Wallace, șubșemnatul de dedeșubt, acolo,
pe nume Belfast deși toată lumea-l știe de
Bill. La timpul când a fugit, era în șerviciul lui
William Forfth, Esquire, și încercașe deja de două
ori șă șe urce pe un vapor care ștătea în port,
așteptând șă plece șpre Newfoundland, da' nu i-a
mers. E probabil că va încerca iar șă șcape-n felul
ășta. Așadar, căpitanii navelor care tranșportă
marfă de-a lungul coaștei și ai celor care pleacă-n
larg, șunt informați că dacă-l iau la bord o fac
pe riscul lor, pentru că dacă șe deșcoperă vor
fi trași la rășpundere cu toată asprimea legii.

Sunt un bărbat bine-făcut, de 1,83 înățime,
cu o fire blândă și trăsături regulate,
cu o piele neagră catifelată, fără urme de boli,
cu dantura completă și dinți sănătoși,
născut în Carolina de Sud acum 27 de ani,
am fugit acolo din sclavie îmbarcându-mă
pe-o corabie ca om la toate, am devenit apoi marinar
până am fost prins și adus la muncă în Halifax.
Hainele de pe mine sunt singura mea avere:

o cămașă veche, scurtă, cu coatele tocite;
pantaloni de doc, foarte purtați; o pălărie rotundă;
o batistă neagră de mătase, foarte veche.

Locuitor al acestei Provinciі de zece ani, vorbesc
într-un mod corect și plăcut, ca orice om care este
propriul lui stăpân, pentru că un asemenea om sunt,
hotărât să-mi păstrez libertatea.

Vântul răzbate prin noapte, greoi precum un val de noroi.
Lângă butoaietele cu cod sărat, o aștept pe Lizzie Bell,
tot o sclavă ca și mine, angajată ca spălătoreasă la soldații
din barăcile de pe strada Grottingen. Talentul ei de
vindecătoare, împreună cu calitățile mele de tâmplar
și bucătar ne-au câștigat un loc pe *Creole*, o corabie
gata să plece spre Londra la fluxul următor, l-am
convins pe căpitan că merită să-și asume riscul
pentru că Lizzie chiar acum va aduce lucrășoarele
noastre și un portofel cu economiile pe care le-am
făcut în ultimii zece ani. Îl vom plăti ca să pretindă că
suntem oameni liberi. Ascultați! Ii aud pașii și îi
întrevăd silueta în penumbră. Dar ce se-ntâmplă? Nu
e singură? Ah, Lizzie? Lizzie! Oare m-ai trădat?

Ne-ai distrus șansa la libertate? Un strigăt: „Oprîți-o!”
urmat de-al meu: „Fugi, Lizzie! Repede! Pe-aici!”
„Tu de-acolo—prinde-o pe negresa aia tânără! Iar tu! Ia-te
după cioroi! Dacă avem noroc, e și el tot un sclav fugit
pe care-o să luăm bani buni!” Lizzie e ușoară precum
ceața și cu mintea la fel de șfichiutoare ca biciul stăpânului
Forsyth. Și-a legat gențile la mijloc, iar în mâini are
portofelul meu și o torță din trestie cu care-i amenință.
Dar, vai! Se împiedică, alunecă, apoi cade, încearcă să se ridice,
cu capul în jos, cu mâinile scotocind, se întoarce și le-azvârle ceva.
Soldații se înghesuie după aurul dintre pietrele de caldarâm.
Pe corabie, Lizzie suspină. „Le-am aruncat tot ce-ai economisit!”
Mă mângâi piept și zâmbesc. „Negresă cu capu-mare!” Lizzie
mă ia în brațe. „Suntem și noi acum oameni ca toți oamenii!”
Ne grăbim în larg.

(din volumul *Subversive Sonnets*, TSAR Publications, 2012)

și către sine
 propriul ei început
 iar ratonul, a cărui blană moale și cârlionțată
 ia-n zeflema amintirea nașterii
 este propria lui piatră de mormânt
 pe drumul negru și ud.

Nuci de acaju

cu carnea tare
 un sân roșu pendulând
 sfârcul
 întărit, plin de promisiuni
 în sămânță
 un foetus verde ghemuit
 nuca de acaju
 atârnă
 tânjește după dinții albi și ascuțiți ai tinerelor fete
 limbuțele lor delicate, perfecte
 lingând sucul care
 pătează veșmintele albe
 le însemnează cu patimi
 ca-ntr-o întrecere
 camașa de noapte se învoburează
 un catarg împletit din tendoane zvelte
 o încregătura de membre
 prelungindu-se într-un viitor
 perfect
 se îmbulzesc
 către momentul dezghiocării
 din fiecare fată

întrebări esențiale

traversează totdeauna strada

de ce găina

si b vine după a când un vierme se răsuțește de ce
 nu povestim lucrurile așa cum s-au
 întâmplat și cât
 ai spus că era ceasul
 când și-a schimbat zebra
 dungile și este adevărat
 ce spun ei cine este
 ei l-au facut pe humpty
 că dumpty să sară sau a fost
 împins când a fost dus
 la apă
 de ce calul nu a băut de ce
 pământul nu e plat și
 cum îndrești pe cineva care
 e într-o dungă când spui eu exist și
 cum spui că exiști poți
 să omori două păsări
 dintr-o lovitură când pasărea
 de pe gard o seduce
 pe cea pe care o ții
 în mână

OLIVE SENIOR (Canada)

Plantația albastră a tatălui meu

Grădinărint la Tropice ne desfătam în
 Culori Tropicale Intense. Pământurile tatălui
 meu erau albastre. La apogeu, plantația lui de
 bananieri ajungea până la pragul casei.
 Trăiam în adâncul acestei păduri de frunze
 albastrite de chimicalele împotriva rapănului
 cu care tata se cocoșă de-a lungul câmpurilor,
 pulverizându-le dintr-o pompă veche. De
 Ziua Bananei (care cred că era într-o miercuri)

ne duceam la școală uitându-ne tot timpul la grămezile de banane împachetate în frunze albastre, așteptând camionul la marginea drumului. Adesea, ne rugam ca ale noastre să treacă drept acceptabile în ochii Inspectorului pentru că fiecare grămadă era destinată să plătească pentru ceva. Câteodata, pentru pantofi. Nu-i alegeam pe cei în Culori Tropicale Intense căci fiecare copil putea avea doar o pereche (pentru școală și biserică) și ni se spusese că numai negru sau alb pot găsi înghăduință în ochii Lui.

Dar toate parcă s-au întâmplat cu secole-n urmă. Noi, copiii, am abandonat albastrul pentru lumina nordului unde cumpărăm toți pantofii pe care ne cad ochii. Dulapul meu este plin –în sfârșit– cu un curcubeu de pantofi în Culori Tropicale Intense (care arată senzațional pe fondul zăpezii). Casa tatălui meu (așa am auzit) este vizibilă acum din toate direcțiile (recolte mai produc cât de cât doar gradinile mai noi). Singur, vânturând nisipul și tăind frunze la câini tatăl meu lasă tot aerul să-l pătrundă, lasă tot Soarele Tropical Intens să se scurgă în el, umplându-i plămânii albaștri și încălzindu-i bătrânele și anchilozatele oase.

(Poem din volumul *Gardening in the Tropics*,
McClelland and Stewart, 1994)

Gasteropod

Tu crezi că am stat acasă toată viața, mișcându-mă cu viteza melcului, trăind pe furiș din munca altuia? Tu crezi că n-am nimic de lăsat în urmă decât o cochilie goală? Vino: studiază-mă. Disecă-mi cochilia-n spirală.

Fii pregătit pentru vârtejuri
răsucindu-se în inimă.

(Poem publicat în volumul *Shell*, Insomniac Press, 2007)

Vasul de croazieră pleacă din port la miezul nopții

Luna plină și vinul și eu aplecat peste balustradă
imaginându-mi vremurile când alții, stând de strajă pe țarm
scrutau chiar această mare acum cinci sute de ani și mai bine
în timp ce străinii se apropiau pe nave strălucind aurii în lumina lunii.

când, deodată, la dreapta mea,
aceeași priveliște: un vas de croazieră părăsind portul, plutind într-o mare
de lumină, auriu în razele lunii. Am fost la fel de copleșit precum pe vremuri
străjerii de pe țarm trebuie să fi fost, doar că de aceasta dată nava mea se
îndepărta

și marea și cerul, inima mea, nu rămâneau
golite și vulnerabile și spulberate. Pentru că norii lănoși continuau să-
nainteze de-a lungul unui
cer incredibil, presărat cu stele, iar valurile mititele zburdau precum
mielușei biblici. Și am rămas
cu pământul care simțeam că mai e al meu. Cel puțin cât mai aveam vin și o
lună plină.

(Poem publicat în revista *Moving Worlds:
A Journal of Transcultural Writing*, 11.1)

În românește de DIANA MANOLE

CHRISTIAN CRĂCIUN

ÎN LABIRINTUL POVEȘTILOR

Motto: „hai mai bine să-ți spun o poveste!”

Andrei Pleșu

De fapt, orice poveste este despre timp. Mutându-ne într-un alt univers (acesta cu adevărat *virtual*, în sensul tare al cuvântului), povestea învață că timpul nostru este numai *unul* dintre timpurile (mult mai numeroase) existenței noastre, că el se înscrie într-o desfășurare continuă de *semne* cu sensuri fluente. Între amintire și proiecția utopică, nu curge un singur rîu. Vorbind despre *Frumoasa din pădurea adormită*, Mariana Neț ne atrage atenția că e posibil ca frumoasa să fi adormit pentru că *știa* că sortitul ei nu s-a născut încă. Deci, trebuia să îl aștepte. Asta face povestea: suprapune timpurile, precum diverși curenți de apă, de concentrații, temperaturi, viteze și compoziții chimice diferite, care curg în interiorul aceluiași rîu, pe care noi, heraclizi de pe țărm, îl vedem unitar doar de la suprafață. Cînd ne scufundăm în el, fără să ne dăm seama, ne scaldăm în toate aceste fluxuri imbricate. Un eseu din carte se numește chiar *Ceasul, cărțile și utopia*. Ni s-a spus, axiomatic, în diferite tonuri, că epoca noastră este a sfîrșitului marilor narațiuni, că adevărul este „în altă parte”, apoi că, pur și simplu, nu mai există nici un adevăr. Că trăim în *Post-truth*. La ce ar folosi, atunci, o re-citire a poveștilor, mai vechi sau mai noi, de la basme și epopei la *Harry Potter* și *Viconte de Bragellone*? De la cutare stampă medievală la o operă romantică? Fiecare poveste repune în termeni specifici întrebarea despre raportul dintre ficțiune și realitate. A citi o poveste înseamnă a căuta un Graal al tinereții veșnice. Știind bine că: „...prea ades, nu știm nici *care* și nici *unde* este Graalul. Nu toate Cenușăresele își pierd cîte un condur. Dar, și dacă nu și-l pierd, tot nu e foarte grav, pentru că știam, chiar dinaintea filozofilor creștini, că noi nu căutăm decît ce am găsit de mult” (54). Avem de-a face cu o

culegere de peste douăzeci de eseuri îmbinând erudiția, spiritul ludic (fără de care aceasta este uscăciune), adică plăcerea de a face asociații insolite, ironia și discreta mizantropie a unui moralist atent, într-o perpetuă stare de veghe.

Cartea este o rafinată *lectură* a lumii ca poveste și a poveștilor de tot felul ca lume și, mai ales, a eului în oglinda poveștilor. Mariana Neț nu este doar un semiolog, un hermeneut pătrunzător, ci și un fin interogator al condiției omului, codificată în artă. Căci două sînt imaginile simbol care revin recurent în aceste eseuri: labirintul și oglinda. De altfel, foarte aproape înrudite. „Orice labirint are intrări multiple, iar fiara dinăuntru are are mii de chipuri – s-a tot spus. Ori de cîte ori o birui, reappare. Nu degeaba e balaur. Chiar dacă nu reappare întotdeauna imediat. Și nici nu ești vreodată sigur că ai biruit-o. Este numai o victorie temporară – dacă e. Care te lasă mai sărac, spun existențialiștii. Sau mai bogat, pretind romanticii. Însă oricum, ajungi și tu să-i semeni fiarei. Dacă n-ar fi decît pentru că fiara, monstrul, are adesea chip uman. Care, fie și numai pentru că e chip de om, e al tău. [...] Cînd ieși din labirint, ieși și din viață. Sau intri într-un labirint mai mare, știm. Iar pe cel tocmai părăsit îl faci mic-mic și-l iei cu tine, ca în basme. O eventuală cursă pentru alții. Numai pentru ei? Dar, tot în planul labirintului, e cîteodată umbră și răcoare. Sînt locuri unde monștrii nu ajung; au și ei limite. Cotloane în care poți să te ascunzi, o vreme, și de monștri și de tine. Poți să te ascunzi și o veșnicie. Atunci, de regulă, și lumea mare și cea mică te consideră un înțelept. Eu, dacă rămîi acolo, cred că ai cedat. Ceea ce nu e foarte grav, atîta vreme cît o *știi* și o *suporti*. Dacă ești în stare să înfrunți și lumea și pe tine dintr-o oază, poate că acolo trebuie să și rămîi. Modelele, la urma-urmei, sînt multiple.” (55) Antipodul labirintului este catedrala gotică, verticala. Ea ne arată că putem să-l biruim, spune autoarea. Căci și labirintul, și catedrala pot fi luate cu tine, purtate asupra ta. Prin Poveste. Cam cum să faci vraja de a le pune în buzunar, despre asta este cartea de față.

Cartea se citește cu delicia de a *urmări* pe cineva care dansează grațios cu ideile și titlurile. E o mișcare fremătătoare a gândului care asigură muzica de fond și densitatea interogativă a textului. Mariana Neț este cel mai borgesian autor pe care-l cunosc în literatura noastră: prin plăcerea provocatoare a asocierilor și a invocării de titluri surprinzătoare, recitite cu un ochi mereu proaspăt. Pentru a pune întrebarea fundamentală: unde este granița dintre realitate și ficțiune. Orice poveste repetă, în felul ei, această întrebare decisivă, după cum „în orice om o lume își face încercarea...”. *Capriciile* din titlu trimit evident la forma muzicală liberă, presupunînd imaginație necenzurată și virtuozitate. Calități pe care autoarea le deține cu evidență.

După cum *basm* trimite la orice formă de narațiune scrisă, vizuală, muzicală, romanescă, epopeică, arhitecturală aflată în marja magnetică a mitului. Și ce nu se află sub mit? Chiar în epoca noastră, a tuturor demitizărilor? „Nimic nu se petrece numai în prezent. Viața, poate, e un vis, dar și filozofia e un basm, câteodată” (11). Revirimentul, în zilele noastre, al basmului cult (*Harry Potter*), a *narațiunii* arborescente și îmbârligate de tip Dumas (în care autoarea este specialistă și asupra căruia ne propune câteva recitiri fascinante, pentru acest autor socotit de snobime prea „popular”) arată nevoia fundamentală de poveste care este ascunsă, sînt convins, undeva în ADN-ul nostru. Pornind de aici, avem tema de bază a cărții: timpul și eul nostru în oglinda timpului: „...numai acel sine ce are acces la mecanismul care schimbă mersul timpului este dotat cu oarecare preștiință” (13). „Oprirea timpului – fie și într-o clipă fericită, care vrem ca veșnic să dureze – înseamnă moartea” (16). Sigur că orice poveste conține și o explicit-implicită dimensiune inițiativă, și asta permite, provoacă, presupune, obligă hermeneutica textului respectiv. Cum perfect rezumă Andrei Pleșu: sînt întrebări care presupun un răspuns de tipul „hai mai bine să-ți spun o poveste!” De fapt, aceste povești își creează întrebarea la care trebuie să răspundă, și în acest joc de infinită reflectare de oglinzi puse față în față mă aflu eu, cititorul, harap-albul într-o realitate ce e mereu reflectarea alteia. „Propria alegere este aceea care ne face ceea ce sîntem, mult mai mult decît acele haruri pe care le avem din naștere. Doar știm că talanții îi putem, în fond, și îngropa – e tot o opțiune.” (15)

Farmecul aromat al erudiției îngăduie tocmai alergarea suveicii intertextuale legînd, de exemplu, cronologic, *La belle au bois dormant* de *Somnul rațiunii*, gravura lui Goya. Tocmai pentru că, în lumea poveștilor, nu există *coincidențe*. Neexistînd timp, ci numai Sens. „...noi am pierdut harta care duce la castelul din pădurea adormită” (25). Povestea este, dintotdeauna, despre abolirea timpului, deci a morții. „Dacă stăpînim relația cu timpul, putem intra în mit” (28). Căci „literatura e plină de ceasuri”. Eserile par scrise așa acum se scrie îndeobște un eseu „liber”: pornind de la o idee de care te lovești citind un text și „înnodîndu-l” de alte texte. Dar cartea este surprinzător de unitară: tema timpului, a raportului realitate-ficțiune, a felului în care cuvîntul construiește realitatea (sau ficțiunea?), a eului prins/dezvăluit în acest joc, iată axul cărții. Și iată ritmul: „Dar, între timp, noi am descoperit diversitatea și, sub umbrela ei, nu mai citim aceleași cărți. Sau chiar nu mai citim deloc, pentru că nu vrem să fim anacronici. În viitor, liantul va fi în cu totul altă parte. Și totuși, ce e viitorul, dacă nu o altă utopie? Deci un fenomen periculos și pentru noi și pentru ceilalți” (32). Observă autoarea că

orologiul și ghilotina sînt invenții simultane și congruente. Poate că și eseul, ca specie, este sortit să stea între orologiu și ghilotină. Adică între tăișul ficțiunii cronologice și cel al realității reci, „revoluționare”. E un joc retoric aici, urmărit cu sagacitate în toate marile sale arcanе, mereu în combinații surprinzătoare: „Un joc retoric [...] Sau chiar retorica, ea însăși, folosită ca un joc. Cum însă să te joci cu ceea ce nu cunoști îndeajuns? Cu ceea ce, poate, de fapt, nici nu există? Cu *realitatea*. Dar care din ele? Realități sînt tot atîtea cîte sînt păreri sau adevăruri. Și cam tot pe atît de relative. Asta aduce a clișeu, nu împlător” (37). Abilitatea unui bun eseist stă, se știe, nu doar în felul în care *citește*, cît, mai ales, în cel în care *recitește* texte bătătorite de mii de perechi de ochi. Poveștile, de la Perrault și Don Quijote, la Volkoff și Jeffrey Archer sînt, de fapt, recitiri din perspectiva întrebării „rusești”: ce este literatura? Numai un astfel de autor poate avea curajul să susțină, de exemplu, că romanul *Contele de Monte Cristo* „...este unul dintre cele mai complexe texte ce s-au scris vreodată” (42). „În concluzie, literatura ca «felie de viață» e un mit. Vorba lui Gide: indiferent cum am tăia-o. Sau în fine, la rigoare, aș putea s-o și accept, cu condiția ca măcar «sosul» să fie asezonat ficțional. Ceea ce nu totdeauna se împlă. Și eu vorbesc de Clinton și de Pavarotti. Dar nu pretind că astfel fac literatură” (47). Căci, se arată, „Ficțiunea joacă un rol egal în viața individului cu evenimentele istorice care schimbă fața lumii. Dar face mai mult decît atît. Fiindcă legitimează astfel, pînă la un punct, statutul ficțional al cărții” (45). E vorba aici de romanul lui Ted Allbeury *Arată-mi un erou*, dar fraza are evident o bătaie mai largă.

Eseurile de aici sînt o rafinată țesătură hermeneutică, dar autoarea este și un subtil moralist. „Faust ajunge să-l invoce pe Mefisto poate fiindcă s-a săturat de îndoieli. El vrea să fie sigur de propriul viitor. Și *aici* și pe tărîmul celălalt. Îndoielii, care e un iad, el îi preferă iadul cel adevărat, indubitabil. Însă, prin asta, Faust încetează să mai cugete, deci să mai *fie*. Anulînd celebrul adagiu al lui Descartes, Faust își neagă chiar esența sa umană. Pactul său cu Mefisto este, și în acest sens, echivalent cu o sinucidere. [...] Faust vrea să își proiecteze singur totul. Chiar și viitorul care îl așteaptă dincolo de moarte. Între altele, el e salvat fiindcă omului nu îi e dat să fie, pînă într-atît, stăpînul sorții sale. Nici liberul-arbitru nu este lipsit de limite. Dacă ar fi, s-ar anula, din start, orice morală. Iar Mefisto, îngerul căzut, are voie să ducă la pierzanie un suflet, însă nu are dreptul să creeze demiurgi. Văzută astfel redempțiunea lui Faust din final este, la rîndul său, ambiguă. Clemența divină este, de fapt, o lecție și o pedeapsă” (52). „Iar să fugi de ispită înseamnă nu numai să nu-i sucombi, dacă apare, ci mai ales să n-o cauți cu lumînarea. [...] Nici diavolul

nu e întotdeauna fericit, în ciuda faptului că ar avea motive, văzîndu-se apărut de atîția avocați.” (50)

Două personaje reprezentative pentru fluida trecere dintre lumea cărților și lumea reală sînt Don Quijote și Doamna Bovary. „În timp de Don Quijote e senin și fericit în lumea de el plăsmuită și devenită – pentru el și numai pentru el – chiar mai adevărată ca fantezmele cavalerești, pe Emma Bovary, mereu sensibilă la diferențe, faptul că nu are cum trăi în permanentul imposibil o deprimă pînă la autoaneantizare” (53). Ca în toate parabolele pustiului, „mirajul e făcut să teucidă” (53). Pentru că orice scriitură este, finalmente, autobiografică, să reținem și mărturisirea autoarei că și-a dorit cîndva să devină frescă. „Cînd ești (într-o) frescă poți să dai și să te protejezi deopotrivă. Turnul e de sticlă, nu de fildeș” (57). Ca epocă (perfect pentru poveste prin amestecul de istoric și mitic) la care se face cel mai adesea apel este acel „Ev Mediu” din care purced atîtea dintre legendele noastre. Textele despre trubaduri, motetul, doamna cu licorna, romanele lui Dumas, Hamletul lui Ciulei (descifrat ca alegorie a retoricii care duce la nebunie), Tristan și Isolda, Romeo și Julieta și calculatorul, menestrelii și cruciați, femeii exilate în turnuri inaccesibile („Nu cred că era prea rău să fii femeie într-un turn” – p.122), elixire de iubire... toate duc spre același univers „medieval”. „Evl mediu nu e doar la mijloc între antici și moderni, între păgînism și agnosticism generic, ci și între lumea de aici și transcendent.” (57)

Fraza autoarei este scurtă, tăiată diamantin aforistic. Îmi place cum joacă stilistic pe incluziunea persoanei întîi plural, de exemplu vorbind despre codul cavaleresc medieval: „Contează, în opinia mea, exclusiv faptul că, timp de mai multe secole, oamenii au crezut că este – sau a fost – așa înscris în toate codurile onoarei. Unii încă o mai credem. Sîntem, e adevărat, tot mai puțini și mai ridicoli, însă asta dovedește numai că o paradigmă s-a schimbat cu totul, nu și că cea care a precedat-o n-ar fi existat” (95). Sau pe folosirea prezumtivului, care lansează mereu noi deschideri ale semnificației unor texte. Citez dintr-o singură pagină din eseul care dă titlul volumului: „admițînd că ar fi nemuritoare”, „oricum am lua-o...”, „e perfect posibil”, „poate că...”, „ar putea să fie”, „s-ar afla cîndva în trecut”, „nu ar face decît”, „ar fi posibil”, „de ce nu am accepta”... Acesta este „modul ipotezei”, căruia i se suprapune în pagină *prezentul* poveștii, *adevărul* ei, creînd o tensiune a lecturii extrem de interesantă între cei doi timpi. Sigur că „citirea semnelor” presupune neadormită atenție la ambiguitatea lor fundamentală. „Prin urmare, elixirul dragostei este și otrava cea subtilă ce, prin filtrul ficțiunii, adoarme orice simț moral al cititorilor de cărți și al ascultătorilor de operă. Aceștia

își amintesc numai de o atracție de neînvins, nu și de jurămintele inițiale călcate de îndrăgostiți, nici de cruzimea, greu de egalat, a soțului trădat” (106). „...odată ce ai trecut de linia invizibilă ce desparte timp și epoci, rămâi același, dar ești diferit. Te schimbi – insesizabil, poate – deși tot tu ești” (103). Elixirul îți oferă o altă identitate, cu condiția să crezi în eficiența lui: „În noaptea sînzienelor, Shakespeare pare a spune că singurul drog viabil și permis e poezia, în timp ce amorul indus de un elixir provoacă o fericire factice și efemeră și nu lasă în urmă decît umilințe și regrete” (106). „Orice individ, oricare epocă alege sau respinge din prezent sau din trecut módele și modelele care îi convin. Azi demitizăm frenetic fiindcă nu mai știm diviniza nici chiar în taină” (111). Eseista are un mod atașant de a se implica afectiv și ironic în substanța textului și în orizontul de receptare al cititorului: „Elixirile contemporane nouă sînt cu totul altele, știute și insidioase. Nu prea mai există filtre de iubire adevărată, fie ea cavalierească și adulterină” (111). „Drama nu este, neapărat, că trubadurul ține să rămînă, pentru tine, cast și intangibil și te vrea la fel. Adevărata și profunda dramă este dacă nu ai nici un trubadur.” (109)

Tema *identității* este și ea prezentă, printre atîtea labirinturi și oglinzi (labirinturi de oglinzi... textuale?) care dedublează, multiplică la infinit, după legea oricărui text, căci și eul e un text, nu-i așa? „Orice apă este o oglindă și orice oglindă e un prag” (140). „Căci oglinzile sînt căi către străfunduri. Ale sinelui, sau ale Celuilalt, sau ale lumii” (140). Oglinzile (putem citi de fiecare dată în loc de *oglinďă*, *text*, nu-i așa?) pot să meduzeze. De altfel, eseul acesta, *Chipul, moartea și oglinda*, mi se pare unul dintre cele mai puternice din carte, putînd lesne (!?) fi dezvoltat la dimensiunile unui op de sine stătător. Pentru că strînge în cîteva pagini și încremenirea clipei revelatorii și moartea și ocultarea (acoperirea oglinzilor în încăperea unde este un mort) și dedublarea și narcisismul și lumile alternative și vălul Penlopei și anamorfoza, de-formarea etc., toate fiind „componente” ale actului narațiunii. Poate cel puțin la fel ca și Șeherezada, Penelopa (un fel de soră mitic mai vîrstnică) este un arhetip al povestitorului. Penelopa țese, des-țese Povestea tocmai în așteptarea im-probabilului, dintr-un act de credință neabătută. Tocmai de aceea – observație excepțională – vălul ei este simultan și văl de nuntă (a doua, în plan transcendent, ambii protagoniști trecînd printr-o inițiere desăvîrșită ce cuprinde moartea ritualică) și giulgiu. „Palat de nuntă și cavou”, vorba poetului.

Sunt lumile poveștii pe sfîrșite? Așa pare a ne sugera această carte, nu numai prin Jeremiada de la final. „Sfîrșitul lumii e sfîrșitul iluziilor sau,

mai rău, al speranțelor. E blancul absolut sau întunericul. Extremele care te fac să te înșurubezi steril în tine și să nu mai vrei, să nu mai poți, să nu te mai intereseze. [...] Totuși încă n-am ajuns acolo fiindcă mai avem cultura. Mă întreb numai *cîți* și *dacă*. O lume se termină atunci cînd nu mai înțelege valorile aceleia aflate pe locul penultim într-o cronologie mereu discutabilă” (166). „...cred că profeția lui Malraux începe să prindă contur: Secolul XXI va regăsi o viziune medieval-renascentistă asupra lumii sau va fi cu totul altceva. O cu totul altă lume. *Asta* se va fi sfîrșit demult. Cîndva. Catedralele și Cruciadele, deplasările pe verticală și pe orizontală, sînt aproape simultane” (169); „Tocmai fiindcă Paradisul este – sau a devenit – doar o părere, fiecare dintre noi își are paradisul său. Pe care fiecare îl cîștigă – sau îl pierde – în stil propriu. Viața este o continuă – și inutilă – căutare a ceea ce, prin tradiție, se consideră a fi o amintire mitică. A ceea ce, pentru alții, este o epifanie. Cu cît mai livrescă – biblică, original – cu atît mai completă, mai desăvîrșită. Tautologic – paradisiacă [...] De cele mai multe ori, aici, pe pămînt, oamenii nu sînt conștienți că au găsit un paradis, cînd l-au găsit. Nu fac decît să îl regrete atunci cînd l-au pierdut – și poate că, în realitate, au pierdut ce nici nu au avut. Uneori, îl proiectează, ca pe o utopie, undeva în viitor. De regulă, este vai de ei – și vai de noi – atunci cînd utopia ajunge să prindă contur.” (188-190)

De la Șeherezada la Umberto Eco (dar și – uluitor! – din nenumărate amintiri din spațiul concentraționar comunist), știm că numai povestind supraviețuim. Atenție, a supraviețui nu înseamnă doar a-ți tîrî, de bine de rău și în pofida oricăror adversități, de pe o zi pe alta, viața! Poate însemna și a viețui la un nivel superior (supra!), și aici Povestea justifică viața, armînd-o cu sens. Numai ceea ce se zidește în poveste durează. Restul intră în moartea uitării. În *acest* înțeles cartea de față este un manual de supra-viețuire a unui anume model de umanitate. Umanitatea povestită care povestește, umanitatea na(r)ativă. Îmi pare rău că nu pot cita, din motive de spațiu, întreaga ultimă pagină a cărții, despre paradisul pierdut. Și chiar recîștigat. Numai astfel se poate încheia o poveste despre poveste. Nici măcar arta nu ne poate oferi acest surogat de paradis. „Poate că greșeala pentru care ai fost alungat a fost chiar asta: de a fi crezut, cu obstinație, că acel loc e raiul și de a continua s-o crezi orice s-ar fi întîmplat, orice s-ar întîmpla. Dacă ai putea să-ți spui: m-am înșelat, nu am fost în Arcadia, ci numai într-un loc ceva mai bun ca altul – într-un simulacru produs pe computer, la Capri sau, poate, într-un alambicat tablou de Cranach, cu o simbolistică pe care, în mare parte, nici nu o înțeleg – ai fi salvat. Ai putea să uiți, să ierți, să nu mai suferi. Liberul arbitru

ne-a fost însă dat pentru a recunoaște raiul și când îl găsim și dacă-l pierdem. Prin urmare, alungarea e definitivă și nici măcar scrisul – sau pictura – nu eliberează.”

Prin urmare, am căzut în mit, în poveste, singura amintire posibilă... Orice poveste este un răspuns la o întrebare nepusă încă. Ea ține, cum vedem, nu de trecut (cum tindem să credem, plasînd-o exclusiv la vârsta copilăriei), ci de viitor. E răspunsul de care vom avea nevoie...

Mariana Neț, *Capricii pe teme de basm*, ed. Eikon 2016,
cuvînt înainte de Monica Pillat, 193 p.

DANIEL CRISTEA-ENACHE

GHID DE SUPRAVIEȚUIRE

La douăzeci de ani de la publicarea volumului *Lunetistul & cocoșul de tablă* (scris atunci, după cum arată autorul, „dintr-un suflu”), Marian Drăghici vine cu o foarte elegantă ediție a doua, revăzută și pe alocuri revizuită, prin modificări „ținând mai ales de stilistica frazării”. Se adaugă sumarului din 1996, într-o *Addenda*, un poem la fel de interesant precum cele reeditate; și diferit de ele prin rimă. Pentru un poet ținând deopotrivă la imaginarul compulsiv al textelor și la muzicalitatea lirică, era destul de firesc ca experiența versurilor rimate să fie făcută. La autorul „nouăzecist”, rima înseamnă nu numai melodicitate, ci și o notă de absurd versificator, ca aici:

Plânsul din senin în pădurea Bercica
unde nu se-ntâmplă nimica,
doar vântul prin crengi stârnește sieși frica
repezit peste vârfuri dinspre Olt spre Osica
de cade pe spate bufnind furnica
acum ca pe vremea lui tica
Ilie, om cu păhăruț

Rimate cantabil-absurdist, ca în jocurile copiilor, versurile de mai sus se încheie cu un termen simbolic des întâlnit în volumul reeditat: *păhăruțul* lui „tica Ilie” și al altora, transformat de Drăghici într-un fel de marcă a umanității suferitoare. Fiindcă poetul obișnuiește să reia anumite imagini și să le distribuie în contexte lirice diferite, recurența va fi cu atât mai semnificativă. Ca și lunetistul și cocoșul de tablă din titlul volumului, păhăruțul e un simbol ce adună semnificațiile din versurile aparent disparate, reunindu-le într-o imagine-cheie, cu valoare generală. „Frunzișul păhăruțelor” dintr-un bar populat nu face libația feerică, fiindcă în poezia lui Drăghici suferința este mai adâncă decât bucuria. Simbolistica, biblică, duce *păhăruțul* în zona experienței fundamentale care este viața însăși, existența pândită de moarte:

- Doamne, îndepărtează de la mine
păhăruțul acesta

în care a scuipat deja moartea,
 în care moartea și-a scuipat
 Dintele
 înainte de-a apuca să beau
 păhăruțul până la fund -
 încă nu este totul pierdut?

Tot în sfera suferinței umane, cu un plus de atrocitate istorică, se plasează și celelalte două simboluri, *lunetistul* fiind agentul răului, un *killer* din conflictul iugoslav transformat în personaj emblematic, iar *cocoșul de tablă*, un martor mut și întristat al ororilor din jur, din Balcani. După două decenii, amintirea grozăviilor din spațiul ex-iugoslav s-a estompat, iar pentru generația mai tânără de cititori ea nici nu a avut cum să se formeze. Dar pariul acestei reeditări este de a generaliza, simbolic, și a face nedeterminată, ca durată, tema suferinței omului. Poezia devine un ghid de supraviețuire morală (și chiar psihică) în condiții, mereu actualizabile, de împovărare a omului cu suferințe pe care cu greu le poate duce. În mod logic (adică în logica simbolică a volumului și a experienței lirice făcute prin acesta), Iov e un personaj ce nu putea lipsi.

Nevrotică și traumatizată, această lirie nu e însă și una plângăreață. Spre deosebire de alți „nouăzeciști”, Drăghici nu se ipostiază decât rareori ca personaj, păstrând distanța și efectul ei. Personajele vor fi astfel văzute „din afară” și „evaluate” prin gestică și colocviile ori solilocviile lor, cu o anume obiectivitate „rea” și estetică. Retorica e subliniată ca atare. Jelaniile, autocompătimirile, expunerea nedreptății, a chinului, întrebările adresate circular și în sus - toate acestea nu fac corp comun cu viziunea poetului care le „ascultă” și le expune. Treapta întâi, a identificării, face expresia atât de chinuitoare, încât poezia însăși se blochează. Rușinea și frica de a mai fi om, când oamenii sunt siliți de alți oameni să sufere *atât*, fac ca poemul să se scurtecircuiteze de oroare și să se scuture de scârbă:

N-am decât
 să mă cutremur
 de plâns
 la trompetă,
 singur cu cocoșul de tablă
 de pe casă
 noaptea în lumina lunii,
 Doar-doar
 vor dispărea: viziunea

unei găleți coborând în fântână
plină cu ochi omenești
zbieretele plozilor de lapte
pironiți de zidul coșcovit,
pieile jupuiților de vii
atârând la uscat
pe crengile duzilor.

Ăsta nu e
Poem.

E o trapă deschisă
prin care intru-n pământ
de rușine,
de frică,
mă fac mic-mic,
de specie mă dezic.

Treapta a doua, a distanțării poetice, aduce „rațiuni” superioare, metafizice, acestor ticăloșii văzute prea de aproape. Poetul va deveni un obiectiv, un aparat de fotografiat „marca Iov”, iar taverna, hanul, bodega, barul, restaurantul, cafeneaua, terasa vor fi „substitute ale casei/ care la vreme de ploaie/ mi-au lipsit”. Suferințele semenilor sunt la fel de însemnate precum cele proprii, iar spectacolul acesta morbid devine, în cercuri tot mai largi, unul universal. Locurile de întâlnire și de jelanie împreună (taverna, hanul, bodega...) sunt dublate, literar, prin multiplicarea formelor de expresie: „poezia, proza, fila de jurnal, plebeul/ articol de ziar, parafraza, citatul,/ apoftegma, cântecelul,/ în același discurs-hologramă”. Se impune ca pagina să se lărgească, să se înalțe și să capete o textură specială pentru a fixa spectacolul rotitor-devastator al stării (cu termenul din scrisorile și jurnalul lui Ion D. Sîrbu) de „iovie”. Redempțiunea e una prin „înșurubare în păhăruț”, iar paharul trebuie băut până la fund.

A doua ediție din acest volum original și expresiv îmi pare bine venită. Autorul e un poet cu care mergi „la sigur”, adică un perfecționist într-o tematică transformată în problematică și-n obsesional liric, lucrat din interiorul viziunii înspre ceremonialul ei, cu artă.

Marian Drăghici, *Lunetistul & cocoșul de tablă*, ediția a II-a, revăzută, postfață de Gabriel Nedelea, Editura Tracus Arte, București, 2016, 102 pag.

PRIMATUL JOCULUI SECUND

1 Academicianul-lingvist Grigore Brâncuș propune o analiză a textului poetic al lui Marin Sorescu din perspectiva limbii (*Expresie populară în ciclul La Lilieci de Marin Sorescu*, București, Editura Academiei, 2014).

În fața unui ciclu de poezii-document, precum *La Lilieci*, critica literară de până acum a scos în evidență faptul că el sintetizează convențiile artistice ale creațiilor soresciene anterioare (epic, liric, dramatic) și că, în conținut, textele apar sub semnul unei agravări existențiale într-o traiectorie simplă: așa cum toate drumurile duc la Roma, toate viețile oamenilor din Bulzești, uitați aici dintr-o seculară transumanță, duc la Lilieci, cimitirul înflorit, o proiecție, parcă, a porților raiului.

Criticul depășește limitele analizei lingvistice propuse de titlu, întrucât, prin abordarea structurilor poetice la fiecare nivel al limbii, le exersează ca procedee de autentificare a unor trăiri, respectând spiritul poetului care, declarat, a urmărit să evoce (ut pictura poesis), în partea sa de predestinare, o viață așa cum a fost.

Procesul analitic intentat se constituie într-o carte de obiectologie poetică. Dintre cele două părți ale unei astfel de cercetări (teoria obiectologică și procedeele lingvistice ale autentificării referentului din lumea reală), instanța reține partea teoretică numai la nivelul unor trimiteri indirecte; în schimb, așa cum s-a arătat, excelează prin procedeele analitice ale autentificării prin limbaj.

Implicând limbajul obiectelor, actul poetic vrea să devanseze discursul printr-un deixis generalizat, trecând enunțul în enunțare și sensul în semnificație. Viața, fiind ea însăși un ludus regizat de capriciile timpului, devine poezie printr-o aparentă anulare a jocului secund.

În romanul modern, astfel de tendințe se finalizau, conform pragmaticii textului literar, în „dosare de existențe”, „felii de viață” etc...

2. Orientarea obiectologică asupra operei poetice presupune un anumit risc teoretic și, de aceea, se pare, este abandonată de lingvist. Un astfel de risc, cum se va vedea, poate fi evitat în contextul criticii literare, indiferent de

natura acesteia.

Obiectologia pleacă de la o reconsiderare a elementului mental din structura duală a semnului lingvistic. Astfel, referitor la instituirea de către F. de Saussure a conceptului ca semnificat, s-a afirmat: „e o idee pe cât de sterilă pe atât de săracă, de plată, despre realitatea lingvistică, profundă, tridimensională. Semnificații nu transmit concepte, ci delicate complexe funcționale” (Alonso, 1977: 12). Conform unei astfel de înțelegeri, fenomenul poetic presupune crearea intuitivă a autorului și receptarea de aceeași natură, a cititorului. Intuiția acestuia din urmă „e nemijlocită și cu atât mai pură, cu cât între ambele intuiții s-au interpus mai puține elemente străine” (Alonso, 1977: 25).

Pentru înțelegerea poeziei, preluând o idee din Marmontel, s-a arătat că: „la question se pose de savoir si le caractère sensoriel de la poésie est essentiellement déterminé par la présence de l’image: l’imagination ne produit que des images (...) nous remontons de l’image à ce qui est à son origine, c’est à dire aux objets sensoriels” (Varga, 1967, p. 558-559). Tot la obiecte, la lucruri, se ajunge și în teoriile simbolului: „Obiectul acestei cărți îl constituie simbolul, considerat ca lucru, nu ca termen” (Todorov, 1983: 21).

Obiectologia se pare că a descoperit substratul divin al poeziei: „Les objets étaient des signes qui reflétaient partiellement la perfection divine et le poète avait pour tâche de changer les objets et de déchiffrer leur signification dans le cadre de l’analogie universelle, qui relie entre elle toutes les créatures” (Varga, 1967: 569).

Riscul teoretic se leagă de faptul că competențele obiectologiei nu au impact asupra tuturor tipurilor de poezie (de exemplu: poezia parnasiană abandonează virtuțile sensibilității, în favoarea abstractizării spirituale). În plus, la nivel general, s-a afirmat că „De par sa nature, l’espace lyrique est moins rempli d’objets” (Miclău, 1983: 138). Pe lângă parnasieni, sunt recuzați și simbolisții: „ nous n’allons pas nous arrêter (...) sur le discours lyrique réalisé au niveau déclaratif par les Parnasisiens et au niveau de sensations souvent vague par les symbolistes” (*ibidem*: 141).

Dincolo de acest risc, trebuie considerat că obiectologia operează pe spații mici, cu referire la un grup de poeți, la un poet anume sau la o etapă din creația acestuia. Paul Miclău selectează: „un spectacle lyrique complet en matière des objets: c’est la poésie de Francois Ponge (*ibidem*: 141). Pentru acesta, „Les choses pures, autrement dit les objets sont le point culminant de la <chosification> du monde (*ibidem*: 142).

În aceiași termeni, se poate vorbi despre ciclul *La Liliaci* de Marin Sorescu,

despre care s-a arătat că „e o carte autobiografică, în care nu imaginația e importantă, ci exactitatea comunicării” (Brâncuș, 2014: 7)¹.

3. Criticul Grigore Brâncuș, printr-un atașament sentimental, re trăiește empatic textul și pare a fi cititorul cel mai avizat al poetului, care dă din casă tot ce este răscolit în vâltoarea existențială, de această intruziune a timpului, care ar trebui, dar nu se poate opri, în această scenă a satului, unde sunt convocate măștile, dintr-o vreme a amintirilor.

De aceea, primul capitol al cărții, „Obiceiuri, credințe și practici populare străvechi” este, în esență, o punere în scenă a obiectelor, în sensul larg al termenului: lucruri, ființe, relații, fenomene, tipuri de comportament între tradițional și accidental...

Lingvistul Grigore Brâncuș știe și dintr-o experiență proprie, dar și din declarațiile poetului, că această provincie nu este imaginară, ci este o reconstituire, o immortalizare (ex tempore) a ei prin forța de sugestie a cuvintelor angajate în jocul poetic: „*La Liliaci* e o carte autobiografică, în care nu imaginația e importantă, ci exactitatea comunicării, după cum declara autorul însuși” (p. 7); pentru că „în această carte, unică în literatura noastră, Sorescu, metaforic vorbind, se substituie arheologului, scoțând la lumină tradiții, mituri, credințe, superstiții, obiceiuri, practici vechi, în general forme primare de civilizație și cultură țărănească” (p. 8).

Sub semnul minuțiozității, sunt organizate toate aceste tipuri de „obiecte”, după diverse criterii de subclasificare: comandamentul moral, atașamentul afectiv, determinismul cutumiar, formulele componentiale ale câmpurilor semantice etc.

În ieraria constituită, sunt preferați oamenii, după legea gramaticală a genului personal: bunicii (*Ungureanca* și *Murgu Sorescu*, păstor din Ardeal), *Moșu*, notarul *Gheorghe Ionescu*, bunicul dinspre mamă; mama, *Nicolița*, martorul-narator principal, *Copăceanca*, *ruda noastră* etc. Toate personajele acestui *theatrum mundi* sunt abordate de lingvist cu multă rigoare în capitolul despre numele proprii, acele nume care sunt deictice prin natura lor.

Obiectele aparținând altor genuri sunt studiate după legile câmpurilor semantice, în capitolul intitulat *Vocabularul*. Metalimbajul comentariilor are multe intruziuni afective, așa încât, în limitele exactității științifice, lingvistul pare tentat de libertățile impresionismului critic.

Apar, de asemenea, „școala, ca pe vremuri” (p. 11), pădurea, care „revine obsesiv în poezia lui Sorescu” (p. 14); satul care „este ca toate așezările rurale

¹ În continuare se va trece numai pagina

ale Olteniei conservatoare, închis ca o cetate, o comunitate în care veștile dinafară ajung la fel de greu ca-n vremea dacilor” (p. 15); sărbătorile (p. 16, 20); portul popular despre care relatează poetul-etnograf (p.17); obiceiurile de nuntă (p. 18), de înmormântare (p. 23-26) și de naștere (p. 35); datinile (p. 20, 21); muncile câmpului (p. 22, 40); bolile (p. 23) și plantele și buruienile tămăduitoare (p. 31); medicina populară (p. 32); farmece și vrăji (p. 34, 36); infrațiunile (p. 23); injuriile, vorbele de ocară, sudalmele (p. 37, 38); exodul sporadic al oamenilor (p. 41)...

Un loc aparte printre „obiecte” îl ocupă creațiile populare, pe care poetul le interiorizase cu pasiune („Eu știam pe dinafară niște balade foarte lungi”), considerându-le în aceleași rafturi ale zestrei obștești, ca și multe alte lecturi din autorii culți. Abandonându-și parcă statutul de artist, poetul se complace, așa cum arată Grigore Brâncuș (p. 12, 14) într-un intertextualism lejer, dictat de legile lăsate în voie, ale unei memorii involuntare.

Toate aceste elemente nu sunt doar înșiruite de critic, care folosește, printr-o inerție a autentificării, tehnica citatelor, ci sunt edificate prin comentarii nu numai despre dimensiunea lor existențială majoră, ci și despre ponderea dobândită într-o axiologie afectivă.

În exemplificări, se pleacă de la comandamentul moral, poetul evocând „o întâmplare care se petrece demult, când într-o zi de Paști, fetele gătite de horă, cu sălbi mari, cu pestelci, se aruncă în fântână una după alta, de teamă să nu le prindă un pâlci de turci și să le ducă în robie” (p. 7). Semnificația întâmplărilor importante, simbolice, jalonează generații: *Cam zece rânduri de oameni ține un sacrificiu/ De acesta colectiv* (p.7).

Coordonatele majore ale poemelor sunt subliniate și ulterior exemplificate de: „Autorul e atent la concretul vieții țărănești, la evenimentele majore ale existenței: nașterea, nunta, moartea și la o sumedenie de alte forme de manifestări ale psihicului lumii satului” (p. 8). E puțin probabil că atmosfera ironică și uneori chiar umorul să fie din partea autorului o testare, „modalități prin care, cu oarecare șiretenie, se încearcă superficialitatea noastră, a cititorilor” (*ibidem*); ele sunt mai degrabă o detașare prin jocul poetic, o asumare a autorității naratorului și o travestire într-un ușor tragicomic a sensurilor grave pe care le reprezintă întâmplările.

Confiscat în universul narativ al mamei, poetul reconstituie „descântecul, blestemele, evocările dureroase, jelaniile, șoaptele de taină (...) care se produc de obicei în vorbirea femeilor” (*ibidem*).

Poetul este atât de mimetic, încât s-ar putea concepe o diferențiere psiholingvistică între particularitățile de limbaj ale femeilor și cele ale bărbaților.

Par niște acte de vorbire concrecscute natural, odată cu oamenii, fără complicațiile instrucției; dar bunicul fusese notar și se plasa de fiecare dată în actul scrisului ca într-o sărbătoare. Iar copiii, înainte de a pleca în arena vieții, învățau să scrie pe nisip, în arena școlii, depășind astfel sensibilitatea folclorică ce se transmitea oral.

Bulzeștii, în ciuda numelui, era un univers deschis: transhumanța, Ardealul, haiducia, corelate cu fantasticul narațiunilor populare. Trăiește într-o mitologie ce amintește de proiecțiile mirifice ale lui Goga. Drumurile inițiatice ale copilăriei (satul, valea, dealul și pădurea) sunt propulsate de explorarea infinită a imaginației infantile.

Sorescu nu deplânge, ca expresioniștii, efectele dezumanizante ale formelor moderne de civilizație și, deși nu le face loc în poemul de ansamblu, mica lui revoltă disimulată ironic apare pe fundalul acestor destine simple. Acestea, deși întruchipează atașamentul față de instinctele ancestrale, sunt mereu în căutarea unor ferestre spre lumină, pe care, de cele mai multe ori, le închid cu brutalitate greutățile și suferințele cotidiene: hore sărbători, șezători, clăci, cumetrii, datini, obiceiuri.

Poetul se impersonalizează atât de mult, încât lasă dimensiunea ancestrală să ajungă în abisul timpului: *ar crede că n-au murit demult/ dacă ar învia strămoșii Luna e tot aia deasupra /Cei înfofoliți în mintene și cojoace pe dealuri/ Care toarnă vorbe prin pâlnie de gălgâie tot satul de răs/ Spun de sute de ani cam aceleași glume, numai că le pun pe/ Socoteala altora* (p. 21).

Criticul consemnează toare sursele etnografice ale textului, căruia-i conferă o valoare de document. Dar miza mare a cărții nu este aceasta. Abordând și nivelul lingvistic, identifică astfel singurul drum care motivează exteza: „Am notat în aceste pagini materia etnografică din care se compune conținutul propriu-zis al cărții: Ea este turnată în formele specifice de limbă populară (orală, dialectală, comună). De aici, rezultă valorile neașteptate ale poeziei” (p. 42).

4. Autentificarea prin limbaj este un procedeu adoptat de poet și analizat de lingvist: „Rigoarea unei cercetări lingvistice impune adesea identificări reale în aria particulară a Olteniei” (p. 9).

Sub aspectul general al comunicării verbale, autentificarea se produce în primul rând printr-o încadrare preferențială în stilul popular oral, caracterizat „prin simplitatea formelor de limbaj, prin oralitatea stilului” (p. 8). Nu înseamnă că la nivelul stilului beletristic limbajul figurat lipsește, dar lucrul se întâmplă, în cea mai mare parte, după acea constatare a lui Du Marsais,

care observase că se întâlnesc mult mai multe figuri de stil într-o conversație rustică, în piață, decât în tratatele stilisticienilor. Așa se face că, deși este abandonată poza de poet, figurile de stil, cărora Grigore Brâncuș le rezervă un capitol consistent în final, sunt foarte bine reprezentate.

4.1. Capitolul despre numele proprii surprinde prin două decizii ale autorului: în primul rând, prin scoaterea problematicii abordate din structurile nivelului morfologic; în al doilea rând, prin atașarea la toponime a actualizărilor prin circumstanțialul de loc („circumstanțialul de loc e foarte frecvent, se exprimă de obicei printr-un cumul de elemente care ajută la situarea exactă în spațiu a obiectelor” – p. 57) și prin deicticele adverbiale locale *aici* (*aicea*, *ici*) și *aci* (*acia*).

Scoaterea din nivelul morfologic e motivată de dorința autorului de a constitui un mic tratat de antroponimie și toponimie oltenească, în care repererele bibliografice devin secundare în fața listelor de nume și a interpretărilor prin care le edifică criticul.

În semantica logică, metoda relației de denumire instituie numele proprii ca deictice forte, întrucât denumirea din discurs, în virtutea individualizării, coincide cu obiectul extralingvistic. Așa se explică de ce la acestea sunt atașate parcă prin inerție (este vorba în fapt de coerența unui sistem deictic) deixisul sintactic al circumstanțialului de loc și, la nivel propozițional, deixisul local reprezentat de adverbele pronominale.

În lumea satului, tehnica cea mai frecventă a denominărilor compuse este determinarea care, intenționând precizia, se derulează în lanț: *Nică a lui Constantin a Cosmei*; *Neofitu Nichii Ghichii Oanei* (p. 44); *Ion al Chivii lui Andrei Neagu* (p. 45); *Trică al lui Trașcă al Linei al lui Stanciu* (p. 47). Este radiografiată evoluția lui *al* de la demonstrativul propriu-zis (*ăl bătrân*), la utilizarea lui în precedența unei mărci posesiv-genitivale (*al lui Fulger*; *Marin al Nicolitei*, *al lui Fănică* – p. 45), până la pronumele semiindependent, desprins semantic de așa-zisul articol posesiv: *Au năvălit tătarii la al lui Cină*; *Al lui Flețu*, *A lui Gârlă*; *A lui Tingă*, *Ai lui Modârlan*, *Ai lui Corniță* (p. 47).

Sistemul denominărilor prin funcția proprie genitivului (genitivul rudeniei) se regăsește în dialectele românești, chiar și în cele de la sudul Dunării (cf. ar. *Mihali alu Calispera*; *Dina alu Areamtu...* p. 45). Din epigrafe, aflăm că el se întâlnea și în latina populară (*Caius Epicadis*, *Dasius Verzonis*, *Castus Mecaporis...* p. 45), însă, la nivel romanic, limba română inovează întrebuintând valoarea deictică a articolului, inexistent în latină.

Se pare că limba literară a consfințit procedeul mai ales în graiurile moldovenești, în rest, s-a recurs, de cele mai multe ori, la sufixare: *Al lu Popa*

– Popescu; *A lu Ion – Ionescu...*)

Antroponimia propune și ea diferențieri pe genuri: „Încheiem aceste considerații generale, privitoare la nomenclatura personală, adăugând unele observații care se referă în exclusivitate la numele de botez date femeilor din această carte. Trebuie arătat mai întâi că aceste nume sunt mai puține decât numele de familie, purtate în general, de bărbați” (p. 53).

Așa cum s-a arătat, după ce face inventarul toponimelor („e vorba așadar de toponimia minoră, foarte bogată și diversă în zonele rurale, unde viața oamenilor este organic integrată în mediul natural de existență” – p. 55), autorul ține să descrie specificul determinărilor circumstanțiale la nivel sintactic și deictic. Reluând studiul Fl. Dimitrescu *Observations sur le système des déictiques de la langue roumaine* (1959), autorul edifică prin exemplificări felul în care se polarizează deicticul local în funcție de cel personal: „Este vorba de adverbele pronomiale *aici* (*aicea, ici*) și *aci* (*acia*) care se disting semantic prin persoana la care se referă: *aici* – la persoana I; iar *aci* – la persoana a doua” (p. 59).

Faptul că și pronumele de persoana I și a II-a (singurele pronume personale în latină) sunt deictice și că demonstrativele înseși erau în relație cu ele (*hic – ego; iste – tu, ille*) atestă fenomenul clasicizat în latină. Nu este exclus, ba dimpotrivă, ca o astfel de corelație să existe și în alte familii de limbi. Articolul lui Al. Ionașcu *O paralelă gramaticală slavo-română. Sistemul cuvintelor deictice în graiurile oltenesti* (1960), care implică influența slavă, a fost corectat de Maria Iliescu (*Sistemul deicticilor în graiurile oltenesti* - 1981), care „susține că sistemul deictic ternar oltean este o trăsătură arhaică latină, aproape panromanică” (p. 61).

Grigore Brâncuș semnalează și exemplifică fenomenul și în albaneză, lansând ipoteza influenței substratului: „Comparația cu albaneza ar fi în avantajul ipotezei că orientarea semantică a adverbilor *aici, aci, acolo*, într-un sistem cu referire la trei persoane, ar aparține influenței autohtone. Aceasta cu atât mai mult cu cât Oltenia e mai conservatoare decât celelalte ținuturi românești” (p. 62 – cf. și Brâncuș, 1999: 18-19).

Se poate susține în diacronie că substratul (limba dacă), a fost continuat de structurile similare din latină (stratul) și întărite de cele din slavă (adstrat). Nu este exclus, întrucât reprezentările semantice ale deixisului local au corespondent sintactic, să se inducă și ideea universalizării limbii.

4.2. În privința fonetismelor, este consemnată anticiparea lui *-i-* în *pâni – pâini* (*câine, mâini, mâine*), dar, consemnează criticul, în mod bizar, nu se întâlnesc și anticipările nevalidate de norma literară (*oichi, veichi, ureichie...*).

Sunt consemnate formele populare cu dispariția consoanei *-h-* la inițială și intervocalic (*oț = hoț, oardă = hoardă; ai = hai, Miai = Mihai...*) dar și *hăle potoape* (p. 64), *hăla, haia, hăia* (p. 70).

Dacă afereza lui *-h-* se întâlnește încă din secolele XVI-XVII (cf. Gheție, 1975: 281: *otariu = hotariu*), aspirația lui *h* inițial este dialectală și, în contextul lingvistic al operei lui Marin Sorescu, apar ca deictice peiorative.

4.3. Complexitatea faptelor de limbă de la nivel morfologic l-a obligat pe lingvist să facă o selecție reprezentativă, ghidat de două criterii: forța de identificare și valoarea artistică.

Calitatea de identificatori a unor structuri morfologice este dată de valoarea lor deictică, aceea de referință extradiscursivă. Astfel, o atenție deosebită este acordată vocativului (cazul adresării directe), tautologiilor corelative, imperativul care înlocuiește deseori indicativul, interjecțiile (descrise totuși ca capitoul *Stil*). În mod cu totul special, este abordat perfectul simplu, care, prin valorile lui tipic dialectale se apropie de timpurile absolute, prin excelență deictice (formal, în latină, exprima perfectul).

O forță similară de transfer în zona autentificării o îndeplinește și principiul economiei limbii în structurile verbale. Astfel se explică frecvența mare a supinului, ca trăsătură a brevilocvenței orale (a se vedea și la Creangă).

Vocativul, prin definiție, angajează comunicarea în stilul direct, este modul real al comunicării, de aceea „Sorescu folosește cu insistență toate mărcile posibile ale vocativului, cerute de caracterul colocvial al comunicării” (p. 67).

Tautologiile corelative se realizează cu repetarea celui de-al doilea termen, chiar dacă în limba literară existau elemente alternative: *unul di colo/ și unul di colo; c-un ochi încolo și/ Unu-ncolo; Și scuturau și-ncolo și-ncolo; Dă-i și p-ici, dă-i și p-ici* (p. 71). Procedul se întâlnește și la numeralul distributiv, fără *câte*: *făceau cinci la un loc, cinci la un loc* (p. 71).

Forța de autentificare a perfectului simplu este semnalată de lingvist: „La Sorescu, perfectul simplu e foarte frecvent și cu o mare forță expresivă; personajele devin autentice, cu localizare strictă” (p. 71); „acțiunile marcate puternic de afectivitate sunt readuse în apropierea prezentului, pentru a părea mai vii și a emoționa pe ascultător” (p. 73).

A doua trăsătură a textului critic este semnalarea de către lingvist a acelor fapte de limbă care, prin forța lor sugestivă constituie repere evidente ale valorii artistice: „Valoarea artistică (a formelor populare de demonstrativ - s.n. Șt.G.) e pusă în evidență prin raportarea la echivalentele din limba cultă” (p. 70); „perfectul simplu apare la Sorescu ca un fapt de stil, utilizat între

elementele specifice localizării și, uneori, ca expresie a unei stări emoționale aparte” (p.75); „perfectul simplu, decupat ca fapt banal din vorbirea zilnică, e înzestrat cu o neașteptată valoare artistică” (p. 76).

4.4. La nivelul sintactic, sunt explicate și exemplificate fenomenele specifice limbajului popular: coordonarea prin joncțiune și juxtapunere a propozițiilor principale (cu o extensie mult mai mare decât subordonarea); utilizarea valorilor narrative ale conjuncțiilor coordonatoare și subordonatoare (*și, că...*); structurile eliptice proprii limbii vorbite etc. Pe lângă acestea, trei fapte de limbă intră în topul autentificării: funcțiile coreferențiale ale apozitiilor; funcția receptivă a construcțiilor incidente și utilizarea foarte frecventă în structurile dialogate ale vorbirii directe a interogativelor de adresare. Despre enunțurile coreferențiale se arată: „Aceste insistente referiri sunt proprii comunicării orale, stilului expositiv, prezentării faptelor concrete din istoria comunității rurale” (p. 83). Proprietăți similare au și structurile argumentative ale dialogului: „Interogativele de adresare presupun o implicare etică atât a povestitorului, cât și a ascultătorului la faptele narate” (p. 89).

4.5. Cel mai extins capitol al cărții este cel referitor la *Vocabular*, în care unitățile lexicale sunt organizate după două criterii: criteriul componential al câmpurilor semantice (grupuri terminologice) și cel al structurii vocabularului.

Lingvistul nu face o prezentare liniară, academică, ci contextualizează termenii prin numeroase exemplificări, fiind preocupat de felul în care se intersectează „limba autorului și cea a personajelor sale, cu frecvente interferențe libere care redau solidarizarea autorului cu lumea evocată” (p. 91).

Poetul însuși scrie această carte ca o retrăire a acelei perioade a vieții, când această lume îl domina. Așa se face că în structura vocabularului, selecția limbajului dialectal și popular s-a produs mai degrabă involuntar. Criticul conchide: „O concluzie foarte importantă se impune încă de la început în legătură cu structura lexicală a Liliștilor, anume aceea că, fiind poeme cu subiecte mai vechi din viața rustică, neologismele lipsesc aproape cu totul” (p. 99).

Dar lingvistul nu este de acord cu selecția involuntară, ci o consideră în rândul procedeelelor de autentificare a unui topos prin limbaj: „Numărul cuvintelor regionale, în general al cuvintelor rare, puțin cunoscute, este imens; de aici concluzia că Sorescu caută astfel de cuvinte în vorbirea oamenilor din Bulzești, cu scopul de a marca pregnant caracterul dialectal și popular al textelor sale” (p. 98).

Prin aceasta, poetul instituie un topos literar oltenesc, alături de

Humulești, Ipotești, Mircești...

4.6. Cartea conține și un capitol despre *Stil*, chiar dacă faptele de limbă din capitolele anterioare au fost evidențiate, așa cum s-a arătat, dintr-o perspectivă stilistică (artistică). De fiecare dată, lingvistul a urmărit să descopere felul în care, în laboratorul de creație al lui Marin Sorescu, s-a produs operația „de selecție lingvistică în elaborarea unei opere poetice” (p. 133). În mare parte, acest capitol este o sinteză a unor dezvoltări anterioare, cu completări și exemplificări noi. Sunt evidențiate concentrările semantice ale mesajului (enumerările, elipsa, coreferințele apozitive), dar și discontinuitățile sintactice (anacolutul, incidențele); componentele afective (interjecțiile, exclamațiile, repetiția); zonele paremice (maxime, reflecții, cugetări); alte figuri de stil, unele lexicalizate în limbajul popular (comparația), altele ținând de încărcătura emotivă a creatorului (ironia).

4.6. Capitolul de *Exerciții* nu ține de nostalgia didactică a criticului, ci impune modalități practice de demonstrare a unor adevăruri relevate anterior: „Sorescu a dovedit că româna populară e o limbă poetică prin natura structurilor ei interne (...) Meritul lui este de a fi intuit că limba populară este poetică prin ea însăși” (p. 155).

5. Se înțelege din forța și pasiunea acestei cercetări, că *La Lilieci* constituie una dintre cărțile de suflet ale lui Grigore Brâncuș, astfel încât a putut să se infiltreze în resorturile profunde ale textelor și să edifice argumentul lingvistic al unei valori artistice de excepție.

6. Bibliografie

- Alonso, D., *Poezie spaniolă*, București, Editura Univers, 1977.
- Brîncuș, Gr., *Concordanțe lingvistice româno-albaneze*, București, Institutul Român de Tracologie, 1999.
- Gheție, I., *Baza dialectală a românei literare*, București, Editura Academiei, 1975.
- Iliescu, M., *Sistemul deicticelor în graiurile oltenești*, în *Arhivele Olteniei*, nr. 1, Craiova, 1981.
- Ionașcu, Al., *O paralelă gramaticală slavo-română. Sistemul cuvintelor deictic în graiurile oltenești*, în *Romanoslavica*, IV, 1960.
- Miclău, P., *Signes poétiques*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
- Todorov, Tz., *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983.
- Varga, Kibédi, *L'Objet en poésie*, în vol. *Linguistic Studies Presented to André Martinet*, New York, 1967.

ȘTEFAN ION GHILIMESCU

MACULATORUL LUI MIHAI CIMPOI DESPRE „ȘCOALA LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ DE LA TÂRGOVIȘTE”

O carte intitulată pompos și rebarbativ *Anatomia ființei*, cu subtitlul *Școala literară și artistică de la Târgoviște*, mi-a atras mai deunăzi atenția (și nu, din păcate, în sensul cel mai bun al locuției). Mai întâi, am fost oripilat de prima copertă. În șase carioaje sunt plasate tot atâtea desene în peniță (cu sepie) ale unor scriitori trecuți în lumea umbrelor. Nimic de obiectat în privința cadrilajului; numai că rafinatul Costache Olăreanu, cum scrie jos în stânga “poz(n)ei”, seamănă leit cu un imberb Vlahuță, Alexandru George, vai! cu Sahia, iar Tudor Țopa – să ne ierte autorul *Curcubeului de la miezul nopții* – cu Bedros Horasangian. Mircea Horia Simionescu întregeste anturajul, cu fruntea dublu secționată de la o tâmplă la alta, iar delicatul Radu Petrescu, privind crunt peste umăr un adversar pe care îl va înfrunța în ring din clipă în clipă... Trec rapid peste „sarja” realizatorului copertei care s-a întrecut pe sine în privința valențelor artistice ale ilustrației – oameni suntem, nu? – și încerc să înțeleg, mai departe, noima unui titlu (fie el și vag figurat) care trimite automat la cartea *Ființă și Timp* a lui Heidegger (un filosof de care „târgoviștenii”, e bine să se știe, nu fac niciodată caz în opera lor). Altminteri, problema pe care și-o pune acolo, cu deosebire, gânditorul de la Freiburg este cea a *Dasein-ului* în ipostazele ființei, a existenței și morții; a *acum-ului*, dacă vrem, ca singură certitudine ontologică... Ce-are a face disecarea *ființei* unei *formule literare* (dacă am înțeles bine), viciată și așa în mod grotesc de Mihai Cimpoi în pretențioasa lui „Școală literară și artistică de la Târgoviște”, care reușește performanța, sub denotația falsă, să nu mai spună absolut nimic (sintagma fericită lansată în 1978 de Dan Culcer era *Școala de la Târgoviște* sau, la fel de îndreptățit, *Școala prozatorilor târgovișteni*, conf. Adrianei Babeți), cu studiul temeinic al structuralității (eventual!) al unei grupări literare ce deschide prima poartă postmodernismului la noi este greu, dacă nu imposibil, de înțeles din demersul „analitic” haotic, pe care îl propune (să zicem!) cartea.

Fudul ca orice academician de tranziție și *itinerant*, în plus, vorba lui Nicolae Manolescu, Mihai Cimpoi (căci el este faimosul autor) crede cu suficiență că simpla referire, când și când, la jargonul filosofic al lui Heidegger

poate ține loc de abordare riguros-științifică a unui subiect, a oricărui subiect... De altminteri, în ultimii ani, Cimpoi a făcut o adevărată obsesie pentru titlurile bombastice, țâfnos „heideggeriene” (vai!), fără nicio legătură cu substanța unor mai mult decât modeste încercări de istorie literară (vezi *Ion Heliade Rădulescu: panhymniul Ființei* (2008); Grigore Alexandrescu: „*insuflarea*” *ființării* (2009); *Ioan Alexandru Brătescu-Voinești: prefacerea firii* - 2012 ș.a.m.d.!).

Revenind la obiectul anunțatei investigații cimpoiești, *id est* „Școala literară și artistică de la Târgoviște”, precizez că, fără nicio explicație, luându-și seama, academicianul se referă în cuprinsul cărții numai la *Școala de la Târgoviște*, și niciodată la pretențioasa formulă culeasă cu verzale pe buclucașa copertă. Vorba „Afară-i vopsit gardul/ înăuntru-i...” altceva se potrivește de minune. Cam în același mod expediază Mihai Cimpoi și spinoasa problemă a *anatomiei ființei*, expresie de care își aduce aminte abia pe la pag. 145, când, invocând de bine de rău „fragmentarismul” postulat de romanticul Schelling (!), încheie abrupt că „ei (târgoviștenii) țintesc prin fragment să surprindă mai ușor *anatomia ființei* (s.a.). Mai la vale, la pag. 152, aducând în discuție receisivul *spirit întemeietor* al vechii Cetăți de Scaun, lui Cimpoi îi revine în minte pentru a doua oară trâmbițata în titlu *anatomie a ființei*, chestiune realizată sau *făcută* în roman și jurnal de către „târgovișteni”, după părerea sa, – nimic mai simplu – *cu mijloace specifice*... Care?, s-ar putea întreba cititorul, numai că Cimpoi nu ține el seama de un atare moft și merge orbește înainte. Ca și cum ceea ce ar fi trebuit demonstrat, plecând de la un titlu gongoric, s-ar fi înfăptuit de la sine, prin raționamente logice și exemple concrete (în realitate, ele lipsesc cu desăvârșire!), într-un crâmpiei de concluzii: *(I)realizările școlii de la Târgoviște*, remarcând *in abstracto* „angajarea existențială în tot ce fac” a târgoviștenilor, academicianul încheie subit delicatul capitol, subliniind că, printr-o atare atitudine, ei (târgoviștenii) intenționau să realizeze o *anatomie a ființei*. Nimic mai mult, dar nici mai puțin... Deplin lămuritor, nu-i așa?

Personal, după ce am citit cu atenție opul în cauză, recunosc că nu am priceput în ruptul capului care sunt pentru Mihai Cimpoi „cei patru târgovișteni”, avuți în vedere și gratulați ca atare; de ajutor nefiindu-mi nici măcar precizarea „tuspatru caligrafi” folosită fără nicio altă precizare la pag. 164. Pe coperta I sunt șase „târgovișteni”, în *tabelele cronologice*, întocmite de acad. M. C., tot șase, deși, la drept vorbind, numai Mircea Horia Simionescu s-a născut și a făcut liceul la Târgoviște; Radu Petrescu, bucureștean; Costache Olăreanu, născut la Huși, după câteva clase gimnaziale la Târgoviște, termină liceul în localitatea natală; Alexandru George, bucureștean prin naștere,

urmează doar doi ani, în particular, liceul de sub Turnul Chindiei (fără să-i cunoască în acest timp pe vreunul dintre cei pomeniți). Petru Creția, clujean și Tudor Țopa, din Cernăuții Bucovinei, abia dacă au trecut într-o viață de om, prin Târgoviște, după propria-le mărturie, de două, trei ori... Dacă ne luăm după datele strict „științifice” furnizate de Mihai Cimpoi în „tabelul cronologic” (!?) rezervat lui Radu Petrescu (1927-1982), autorul *Oceanului întors* ar fi terminat *studiile primare* la Târgoviște pe la vreo 29 de ani bătuți pe muchie, așadar, la o distanță bunișoară de timp după absolvirea Facultății de Litere din București și vreo câțiva ani de practică efectivă la catedră... Ciudată și de necrezut poveste! Citez, pentru a nu fi niciun dubiu, primele două pasaje din tabelul cronologic respectiv (pag. 12): „-1927 august 31: *Se naște la București (Radu Petrescu) ca fiu al lui Emil Petrescu și al Emiliei (n.?), funcționari -1956: Familia se mută la Târgoviște, unde termină școala primară*”. Spre știința academicianului, mama lui Radu Petrescu, la naștere, purta numele de Bădoiu, nume corupt ulterior de funcționarii din administrație în Bădău. În multe din voiajuri de plăcere prin urbea valahă, M.C. ar fi putut afla și singur amănuntul, dacă ar fi fost interesat cu adevărat de viața și opera celui mai important autor de jurnale din toată literatura română. În privința enormei erori biografice semnalate, n-aș vrea să fac nicio presupunere, destul să spun că „tabelele cronologice” (viața și opera) sunt pline de astfel de inexactități, bâlbe, poticneli lingvistice sau lipsă de informație. Încă o „perlă”, de această dată la capitolul Costache Olăreanu, *Viața: „1990-1991 - Consilier-șef la Inspectoratul pentru Cultură și Artă al Municipiului București. Organizează Festivalul «I.L. Caragiale» la Ministerul Culturii și director al Editurii Fundației Culturale Române*”. Las la o parte logica particulară și gramatica aproximativă a academicianului și precizez că denumirea corectă a instituției bucureștene unde era angajat la acea dată autorul jurnalului *Ucenic la clasici* era Inspectoratul pentru Cultură al Municipiului București. Precizez iarăși că scriitorul Costache Olăreanu inițiază și organizează Festivalul „I.L. Caragiale” în calitate de director general în Ministerul Culturii. Subliniez de asemenea amănuntul (deloc lipsit de semnificație pentru toți cei care au cunoscut rectitudinea morală a acestui om minunat) că niciodată Costache Olăreanu nu ar fi admis să gireze în același timp două posturi de director, cum confuzionează fără să clipească M.C. Alt exemplu. În subdiviziunea „tabelului cronologic”: *Mircea Horia Simionescu, Opera*, după ce inventariază debutul editorial tardiv al târgovișteanului cu *Ingeniosul bine temperat: dicționar onomastic* (M.H.S. pune punct după cuvântul „temperat” și începe cu literă mare precizarea generică; „altă Mărie, cu altă pălărie”, cum ar veni...), Mihai

Cimpoi adaugă „I” (unu roman), ca și cum ar fi vorba despre primul volum al respectivului „dicționar...” Prin această „inovație filologică” falimentară, a doua carte a lui Mircea Horia Simionescu este înregistrată de Mihai Cimpoi, în continuarea listei de Opere, cu „II, 1970” și atât, adică *Ingeniosul bine temperat*, vol. II, E.P.L. 1970. Or, în ordine cronologică, următoarea carte a iscusitului prozator se numește *Ingeniosul bine temperat. Bibliografia generală* și a apărut în 1970, într-adevăr, însă la *Editura Eminescu*. Cunoscătorii știu prea bine că prozatorul târgoviștean a scris o „tetralogie” *Ingeniosul bine temperat*, adică o serie de patru cărți legate printr-o idee estetică, și nu patru volume ale aceleiași cărți. Mircea Horia Simionescu n-a vorbit, altminteri, niciodată despre *volumul I*, sau mai știu eu care altul al „dicționarului...” „său (în acest sens, „Jumătate plus unu”, de pildă, poartă, pentru a scurta discuția, subtitlul „alt dicționar onomastic”!). Consecvent incongruențelor sale, mai jos, Cimpoi înregistrează între operele târgovișteanului și o *Toxicologie*, București, Editura Cartea Românească, 1983. Titlul corect al lucrării fiind, știe toată lumea, *Toxicologia sau Dincolo de bine și dincoace de rău*.

În imposibilitate funciară – cum vom vedea – de a încercui ori aproxima cât de cât fizionomia (figura, expresia, etc.) fenomenului literar-artistic numit încă din anii șaptezeci ai secolului trecut *Școala de la Târgoviște* (ori la fel de îndreptățit *Școala prozatorilor târgovișteni*) – „CUM DE A FOST POSIBIL AȘA CEVA? CUM DE A PUTUT SĂ APARĂ ÎNTR-O PERIOADĂ TOTAL OSTILĂ ARTEI, LITERATURII?” se întreabă, mai târziu și deconcertat, cercetătorul de la Chișinău – cu sumedenie de dicționare de popularizare în față (slăbiciunea sa), în cea mai impozantă secvență a cărții (circa 28 de pagini!). Vorbindu-ne, când mai aproape de contur, când amestecând otova noțiunile, despre *Școlile literare din lume*, Mihai Cimpoi se străduie să ne explice cam ce înțelege..., mă rog, domnia sa – și noi ar trebui s-o luăm de bună – prin „școală literară”. Trecând *trompe l'œil*, de-a valma, prin romantismul german, presimbolismul și simbolismul francez, teatrul naturalist și marinism, *generația de la 1914* și *L'Action poétique*, prin *Școala dulcelui stil nou* inventată de Dante și Arzamas-ul rusesc, prin *Curtea literar-academică a lui Petru Cercel*, suprarealism și modernismul lui Juan Ramón Jiménez, până la *Grupul Bloomsbury*, *Mișcarea de la Harlem*, *Școala Ardeleană*, *Cenaclul* (corect: *Cercul*) *Literar de la Sibiu*, *Societatea de Lectură „Iulia”*, sau *Societatea Scriitorilor din România* (din primii ani de comunism) și multe altele, „școlile literare”, privite ca „grupuri”, ar amalgama „ambii, aventuri, poziții, contradicții, rivalități și raporturi consolidatoare, concepte și formule, «priviri absolute», adevăruri practice și teoretice etc. (pag. 46)”. Cu sugestia

că „semnul diriguitor al aprobării/dezaprobarii stă scris pe frontonul ei (*Școlii de la Târgoviște*) ca o deviză “, „cei «grupați» – iată, așadar, și secretul lui CUM A FOST POSIBIL AȘA CEVA! – ar avea „o vocație indiscutabilă a des-grupării, respectând *o conditio sine qua non*: libertatea, «intrarea în horă», conform unor predispoziții naturale de joc. *Vânturile făcute* (s. m.) nu urmează o direcție înapoi, ci înainte, fiind anabatice (*cuvânt inexistent; corect, anabatice, din fr. anabatique, s.m.*). E o școală prin ea însăși, fără a se modela după influențe exterioare. Își este, astfel, sie însuși (corect, *sie înseși, obs.m.*) model. Ei se joacă („*cei grupați*”, n.m.), recurg la glume, scriu misi-ve amicale, asemănându-se cu cei din «Arzamas»-ul rus, care se dedau unor acțiuni de bufonadă ritualică precum conaționalii lor de la «Junimea». Aici, Mihai Cimpoi comite, fără nici o discuție, cea mai gogonată boacăna, din multele pe care le face, acordând rușilor din Arzamas, ca să vezi, statutul de „conaționali” (ca și cum ar face parte din aceeași națiune!; compatrioți, deci) cu Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi și ceilalți din Societatea cultural-literară „Junimea”, înființată la Iași cam la 4-5 ani după Unirea Principatelor...

În încercarea de a discerne, încă din această fază a lucrării, câteva caracteristici ale „școlii” în curs de cercetare, d-l Cimpoi afirmă cu nonșalanță în continuare câteva neadevăruri flagrante, ușor de observat. „Prietenii, în cazul *Școlii de la Târgoviște*, e convins d-sa, sunt pur și simplu prieteni, absolviți – adică – de orice complexe și rămânând aceiași în timp”. Nu vreau să vorbesc aici despre aerul general de *malentendu* dintre „târgovișteni”, la maturitate. Propun spre studiu autorului nostru, și închei discuția, măcar jurnalul sfârșitului anilor șaizeci, al lui Radu Petrescu, de unde ar putea înțelege mai bine, eventual, calitatea raporturilor de prietenie dintre diaristul muritor de foame și prietenul din copilărie devenit șef de cabinet al lui Dumitru Popescu-Dumnezeu. De altminteri, Radu Petrescu scrie fără iluzii undeva în *Jurnal*: „Nu am prieteni, deși mulți se pretind”. Asta ca să nu mai trimit și la Tudor Țopa, un ins de un anarhism și individualism extreme. Zice M.C. în paragraful următor de discerneri: „Testul lor insurecțional constă nu în a edita reviste cu program, ci reviste-manuscris într-un singur exemplar”. Despre ce „test insurecțional” vorbim noi aici, d-le Cimpoi, când pur și simplu e vorba despre niște copii de 12-13 ani care scriau sau desenau orice, pe ce se nimerea, și apoi lipeau și coseau cu îndemănare totul în niște caiete care, pe urmă, circulau între ei? „Sediul lor, scrie cu avânt muncitoresc și inerente greșeli de gramatică Mihai Cimpoi în ultimul paragraf de dinaintea concluziilor la capitolul dedicat *Școlilor literare din lume* (!), nu era vreun salon aristocratic sau vreo vilă (din pădurea Médan sau din pădurea Parrasio), ci într-o cameră înghețată (*sic!*),

mâncarea nu e una de restaurant luxos sau *un gânsac fript* (s.m.), din care se lăcomeau cei de la «Arzamas», sunt (*sic!*) neschimbații cartofi prăjiți”. De reținut, de bună seamă, mai ales povestea asta care nu se mai termină cu Arzamas-ul rus! Și concluzia: „Școala de la Târgoviște se întemeiază, prin urmare (*de unde și până unde?*, n.m.), cu toate particularitățile inerente unei școli literare: unidirecționare programatică, joc, libertate a fanteziei și a acțiunilor insurecționale, prietenie, spațiu al reuniunilor, mese în comun ai proletarilor condeifului (alt dezacord grosolan; corect, *ale proletarilor condeifului*, n.m.)”.

Un capitol despre *spiritul locului*, ce ar fi putut foarte bine să adune principalele linii de forță ale modului de a reacționa în scris al fiecărui membru al grupului față de magnetul ce l-a constituit pentru aproape toți spiritul fostei capitale voievodale, cu *norii, aerul și cerul* ei unice, este expedit de Cimpoi în 4 pagini pedestre, fără mare relevanță. Tratat cu maximă atenție și o cunoaștere aprofundată a operelor care îl definesc ca sferă a unor câmpuri de influență reciprocă, *spiritul (ori geniul) locului* ar fi putut revela o parte importantă a secretului mărcii inconfundabile a „Școlii de la Târgoviște”. Citând exclusiv pe M.H.S., în principal, dintr-o carte târzie, din care reține (complet exagerat) o Târgoviște idealizată și mitizată, reflectând „imaginea miniaturală a universului”, cu „Cerul și Pământul întâlindu-se ca în principiul genezic, refăcând (*vai, vai și vai!*, n.m.) tetrada heideggeriană împreună cu divinii și muritorii” (atrag atenția că M.H.S. era un spirit rațional și un ateu convins!), Mihai Cimpoi ratează într-un limbaj gongoric, fie și pentru sine, înțelegerea unuia dintre factorii principali ai coeziunii grupului și, desigur, principalul secret pentru care Dan Culcer (vezi *Vatra*, nr. 8 din 1978, nu din 1987, cum se scrie la pag. 158), într-o clipă de inspirație, l-a numit cum l-a numit. Inepții de genul „Conștiința că (*membrii grupului*, n.n.) locuiesc în Târgoviște, că toți locuiesc în Târgoviște...” sunt atât de prăpăstios-puterile, încât nici nu mai merită amintite. Considerațiile lui Mihai Cimpoi despre roman sau redescoperirea în „rapel” a jurnalului de către „târgovișteni”, departe de a aduce ceva nou în exegeza de până acum dedicată prozatorilor „Școlii de la Târgoviște,” trec pe lângă amănunte de context socio-politice și estetice care ar fi putut lămuri câteva dintre punctele forte ale respectivului conclave literar, de la opțiunea pentru Idee, scrisul și rescrisul de mână (caligrafic) și cultul pentru formă (cu „sacrificarea adevărurilor ființei” - Monica Lovinescu), și până la „vocația” experimentului, apetența pentru ironie, parodic și livresc.

În genere, Mihai Cimpoi vorbește despre fapte sau fenomene literare pe care nu le stăpânește (extrage, cunoaște etc.) direct din opera scriitorilor cercului respectiv. În afara, să zic, compozițiilor târzii ale lui Mircea Horia

Simionescu (când „grupul”, se știe bine, se destrămase deja), prizate și acestea uneori prin secvențele publicistice din revista *Litere* ale octogenarului, cercetătorul arareori poate face dovada că are o lectură adecvată a prozei celorlalți reprezentanți ai „școlii”. În mod evident, pentru liderul grupării, care nu a fost Mircea Horia Simionescu, cum crede Cimpoi, ci Radu Petrescu (recunoscut ca atare de toți cercetătorii fenomenului, inclusiv de către Mircea Horia Simionescu), academicianul de la Chișinău nu are pur și simplu organ. Pe Costache Olăreanu se vede cu ochiul liber că nu l-a citit decât parțial, ca să nu mai vorbesc de Alexandru George care-i rămâne complet străin; asemeni opera lui Tudor Țopa și cred că și a lui Petru Creția, cu excepția, probabil, să concedem, secvențelor eminesciene, deși nu despre ele ar fi vorba aici. Tot ceea ce știe și e legat de *Școala de la Târgoviște* e luat de academicianul Mihai Cimpoi din puținele studii critice pe care le-a parcurs, stimabile, ce-i drept, dar nu total edificatoare, semnate, în ordinea trimiterilor, de Ion Simuț, Mihai Dragolea, Gh. Glodeanu, Ioan Holban... Un subcapitol se intitulează simptomatic „*Jurnalul ca «gen perfect» - în viziunea lui Eugen Simion*” .

Consecințele unui statut cultural precar, pe de o parte, compilațiunea pe spații însemnate, pe de alta, nu întârzie să scoată capul în *Anatomia ființei*, la modul cel mai grotesc. Încercând să sintetizeze, de pildă, felul *cum se face*, structural vorbind, literatura târgoviștenilor, Mihai Cimpoi notează cu totul rizibil: „Structuralitatea e mirajul care îi stăpânește tiranic, ca pe (*sic!*) personajul din *Călărețul fără cap* al lui Thomas Reid, zeita Isis le este modelul mitologic ce-i călăuzește în acțiunea trudnică de a uni acele membra dejecta ale reliefului” (pag. 104). Personal, îmi scapă rațiunea pentru care Cimpoi alătură scrisul „târgoviștenilor” de scrierile de aventuri ale romancierului american și, mai cu seamă, de romanul preriei din *Călărețul fără cap!* Numele autorului acestui roman este însă Thomas Mayne Ried, și nu Thomas Reid, un teolog și filosof catolic născut în Germania cu aproape cincizeci de ani înaintea romancierului. De altminteri, Cimpoi nu are nicio considerație față de onomastica pe care o vehiculează printre rândurile cărții. Pe aceeași pagină, el scrie o dată M. H. Simionescu, la câteva rânduri, Mircea Horia Simionescu... Or, în această privință, târgovișteanul nu admitea, alături de numele întreg, decât varianta M.H.S. Trimițând undeva la *Filosofia inconștientului*, Cimpoi îl indică drept autor pe Vasile Zamfirescu, nu, cum ar fi normal, Vasile Dem. Zamfirescu... Un prieten de tinerețe al aceluiași Mircea Horia Simionescu, Didel Fole, devine, sub pana expertă a academicianului, *Dile...* În modul cel mai vulgar cu putință și neînțelegând efectiv în ce întreprindere s-a angajat, același academician reduce până și *formula literară* cercetată la enunțul de un

grobianism desăvârșit: *M. H. Simionescu și ortacii săi* (pag. 129)... Ce rost ar avea să-i deslușesc eu aici lui Cimpoi, dacă tot nu are ureche de stilist, cât de compromis și total peiorativ a ajuns în comunism sensul cuvântului turcesc folosit mai înainte?...

Întorcându-mă la morfologia felului *Cum se face* literatura târgoviștenilor în percepția lui Mihai Cimpoi, în ipostaze anevoioase de creatori, scrie el, de la *croitor și compozitor la reporter și ceasornicar*, de la *botanist și gunoier* până la *sculptor* („care având o scândură de stejar și înarmat cu burghiu, șuruburi și piulițe, cu tesla sau ferăstrăul și adezivi”), scriitorii din școala de proză – notez de aici înainte *mot à mot* – *se apucă să obțină o statuie de monumentalitatea lui Moise* (pag. 104). Care statuie monumentală a lui Moise, d-le academician? Dacă putem vorbi de vreo statuie monumentală de luat eventual în seamă, ea nu poate fi decât cea a lui *David* de la Florența (peste 4 metri), operă a divinului Michelangelo. La aceeași secțiune a valențelor face-rii, în privința prețului deosebit pe care „târgoviștenii” îl pun pe *construcție*, Mihai Cimpoi crede că „ne ajută să înțelegem Heidegger, cu descifrările filosofice ale «locuirii poetice a lumii» a lui Hölderlin, cu constatările că creația (*sic!*) poetică este *construire originară* (s.a.) și că *gândire și construire* etc., etc.”. Cum spuneam și la începutul acestei cronici, Mihai Cimpoi are superstiția că dresul busuiocului cu Heidegger este un panaceu care poate salva miraculos orice fel de ineptie. Se înșală. Limbajul specios al lui Heidegger nu ne ajută cu nimic. Cu atât mai mult cu cât nu problemele ființei îi interesau pe ‘târgovișteni’, ci Ideile sau, mai curând, un experimentalism formal („postmodernism fără conștiință postmodernă”) ce s-ar fi vrut și poate a fost, într-o măsură, la vremea respectivă, subversiv; astăzi, perceput însă de cei mai mulți exegeți ai grupului drept destul de puțin focalizat și, cu certitudine, extrem de firav *politic*...

Ca și cum lipsa evidentă de familiarizare cu intimitatea operelor, lacunele de informare bio-bibliografice, nenumăratele greșeli de gramatică, incredibila găunoșenie a argumentației, fraza neterminată, absența unor rânduri (pag. 39), cacofoniile, ductul bolovănos și căznit al frazării, deficitul de acuratețe al uzului natural al limbii, indigența fatală a unor elementare deprinderi științifice de utilizare a reproducerii /citării unui text (autorul în cauză, de pildă, nu știe să folosească nici citatul indirect și nici ghilimelele franțuzești și, evident, nu știe să facă nici atribuirea!), ca și cum toate acestea, zic, nu ar fi prea de ajuns, Mihai Cimpoi lipește la finalul cărții un appendice neavenit, cu totul toxic în proximitatea „Școlii...”, scris nu numai prost, dar și cu rea credință. El se intitulează „Promoția de azi a Școlii de la Târgoviște

(Societatea Scriitorilor Târgovișteni)”. Nu are nimeni nimic cu Societatea respectivă (ca ea sunt nenumărate în țară), dar să promovezi și să transformi aberant această masă de oameni, fatalmente eteroclită (unii dintre ei scriitori doar în propria-le închipuire), într-un grup de succesiune directă a unei școli estetice exclusivist-elitiste înseamnă a-ți compromite și bruma de profesionalism incipient cu care ai fost acreditat, fie și *pe neve*, la un moment dat. Citând trunchiat și luând în sprijin câteva remarci din *O istorie condensată a literaturii române (1880-2000)* de Henri Zalis, el însuși membru SST (!), un grafo-man și un neîmpăcat *dușman al modernismului* (vezi între altele și Luminița Marcu, *O revistă culturală în comunism*, „Gazeta literară”, Editura Cartea Românească, 2014), uitând parcă definitiv pe ce lume și în ce lume literară trăim, Mihai Cimpoi atribuie demesurat și total nelămurit „noilor târgovișteni” (!!!) calitatea de a scrie *în spiritul modelului*, construind, adică, în negativ, ca și aceștia, nu?, conform invocatului „principiu blagian al valorificării răului în pozitiv”, pag. 173, o literatură din altă literatură. „Ei (*noii târgovișteni*, n.n.) se vor înălța..., scrie complet ilizibil interpretul de la Chișinău, nu pe «ruinurile» unei Târgoviște literare, ci pe niște temeuri solide, edificate de promoția marilor începători (Văcăreștii, Alexandrescu, Heliade Rădulescu, Cârlova) și de promoția celor care au fost exponenții *măreției epice* (?) demonstrate tocmai într-un timp când «ruinurile» își trimiteau spectrul.” Ceea ce, să mă ierte Dumnezeu, cu toată indulgența și mila care îmi călăuzesc în acest moment judecata, dacă nu e vorba despre niște „ortaci” de-ai domniei sale, e mai mult decât o glumă. Și asta chiar dacă, pentru a da o și mai mare greutate afirmațiilor făcute, Mihai Cimpoi își semnează expres opul, cum se va fi înțeles cu siguranță deja, pe lângă nume, și cu titlul, cu totul de prisos, de *academician*... Ba face ce face dumnealui – ca să se știe peste nouă mări – de rezumă, într-un final, frumusețe de subiect în două limbi și rusește...

Închei rândurile de față cu bine simțitele cuvinte din *Avertismentul* cu care debutează romanul *Paltonul de vară* (1996) de Mircea Horia Simionescu, poate chiar mai nimerite în cazul de față... „Prima, și poate cea mai importantă, recomandare pe care o pot adresa celui care deschide această carte este de a o închide imediat, de a o prinde între degetul gros și arătător – ceafă a unui șobolan mort, descoperit seara în așternut – și de a o azvârli cu toată scârba și înfiorarea pe fereastră sau în rigola străzii și a ecologiștilor”.

Mihai Cimpoi, *Anatomia ființei. Școla literară și artistică de la Târgoviște*, Editura Bibliotheca, 2016

ȚINUTUL *ULYSSES MM*

Cartea lui Mircea Mihăieș nu e una de citit (în sensul tradițional al înaintării de la un rând la celălalt, de la un capitol la altul, cu unelte critice în alertă și pregătit de adnotări, firește, competente), ci de străbătut. Conceput sub forma unui triptic, *Ulysses, 732. Romanul romanului* este un Ținut autonom, care s-ar putea numi *Ulysses MM*. Sunt atât de multe, de ramificate și de complex stratificate rădăcinile pe care le înfige în solul unei bibliografii imense și aținându-se la un pas de textul joycean, încât comentariul tău se rătăcește în labirint și alege singura cale de urmat: aceea a unui impresionism avid, deschis inițierilor pe care cartea le oferă, cu o doză de exaltare indusă de aerul rarefiat al erudiției, dar și cu o complicitate dezarmată, caldă, aproape colcăindă (Nicolae Manolescu o spune deschis: „O cronică e prea fragilă ca să-și asume întreaga lui greutate”). Înțeleg perfect urgența întoarcerii la textul lui Joyce despre care vorbește guvernatoarea Ținutului Amazoanelor, Adriana Babeți. Ai nevoie de imediată re-citire pentru a dobândi iluzia înprospătată că ești și tu *acasă*, că știi despre ce e vorba. Nu altceva mărturisește Mihai Zamfir: „Lectura masivului tom consacrat lui Joyce și compus de Mircea Mihăieș a avut asupra mea efect imediat – și anume acela de a reciti fragmente întinse din *Ulysses*. Mă refer la străvechea versiune franceză pe care am cumpărat-o în 1966, în celebra traducere Auguste Morel, revăzută de Valéry Larbaud și de Joyce însuși”. Aș spune, într-o paranteză, că *via* franceză nu a simplificat lucrurile, de vreme ce Mircea Mihăieș mărturisește că a îndreptat el însuși fragmente din respectata traducere a lui Mircea Ivănescu într-o nouă încercare de a rămâne fidel originalului. Original care e, ne asigură Mircea Mihăieș, o „cursă cu obstacole dispuse circular”, născocită de „imaginația unui creator ce combină amețitor însușirile erudiției și ale creativității”, așa încât „muncile eroice devin munci retorice”. Legătura cu Homer (singura „concretă”, dar de o concretețe ficționată, ea însăși interpretabilă la nesfârșit) este „flexibilă” și plină de ambiguități. Cartea lui Joyce rămâne, în ciuda splendidei arhitecturi pe care o decupează admirabil Mihăieș, *work in progress*. Celebra transcriere a conștiinței umane pas cu pas, de-a lungul unei singure zile, e un proiect uriaș și imposibil, o splendidă expediție retorică. Mi-a venit în minte reconstituirea unui mușuroi de

termite, cu tunelurile lui întortocheate și calibrate potrivit unui scop abscons în multe dintre fațetele sale, pe care am proiectat imaginea creierului uman la lucru, așa cum arată într-o simulare pe computer. Rezultatul (asemănător romanului Joycean, căci prozatorul își descria ironic capul „plin de pietriș și gunoi și chibrituri rupte și bucăți de sticlă culese din te miri unde”, imagine a unui proces de o copleșitoare diversitate) nu poate fi descris respectând limite de timp și spațiu și nici nu există o singură interpretare a spectacolului. Față în față cu o asemenea provocare, Mircea Mihăieș ajunge la un efect pe care nu cred că-l prevăzuse. Căci speranța sa (mărturisită în interviul cu Lavinia Bălulescu) – „Aveam însă în minte și un potențial cititor, pe care doream să-l invit într-o călătorie despre care bănuiam că va fi și lungă și obositoare. Iar, la final, mă vedeam privind încântat o sală de lectură în care sute de oameni îl citeau pe Joyce, trăgând, însă, cu ochiul, din când în când, și spre interpretările și soluțiile oferite de mine” – se va împlini, sunt aproape sigură, oarecum pe dos. Cititorul va simți nevoia să arunce când și când un ochi la textul lui Joyce, dar va adăsta, îndelung profitabil și cu delicii, în cartea lui M.M. Nu fiindcă e un cititor leneș și nici fiindcă *Ulysses* a lui Joyce n-ar fi cartea reper pe care o numără toată suflarea printre cele de raftul întâi („cea mai importantă expresie pe care a găsit-o epoca prezentă; este o carte căreia îi suntem cu toții îndatorați și de care nimeni nu poate scăpa”, după T.S. Eliot, chiar dacă pe Virginia Woolf lectura o lasă „confuză, plictisită, iritată și deziluzionată”, dar nicidecum indiferentă). Ci fiindcă cititorul vrea să afle cât mai multe nu doar despre carte, despre misterele și încifrările ei, ci și despre lumea contemporană scriitorului, despre întrepătrunderi și întrețeseri deja limpezite (fără a li se anula taina!), despre laboratorul nașterii cărții, dar și despre posteritatea lungă a cărții, cu detalii pe care Joyce însuși nu mai are cum să le știe. Cartea grea, *Ulysses* nu e foarte prietenoasă cu cititorii ei. Țepoasă, capricioasă, labirintică, ea cere atenție exclusivă, are pretenții de Carte unică. Ea vrea să fie Cartea. Onorurile i se acordă (nu fără întârziere și fără obstacole: „Am intenționat să spun povestea de necrezut a cărții, din momentul în care a apărut ea în mintea lui James Joyce – cândva în toamna lui 1906 –, până spre sfârșitul veacului al XX-lea, când s-a aflat iarăși, după 1986, în centrul unui veritabil război de exterminare. A fost o bătălie în care s-au implicat jurnaliști, profesori universitari, critici, editori-pirați, moștenitori ai scriitorului, precum și o întreagă faună editorială dornică de îmbogățire. Nu cred să fi existat în întreaga istorie a literaturii o carte cu un destin atât de contorsionat” – spune Mircea Mihăieș în convorbirea cu Robert Șerban), dar nu pentru toate cele 732 de pagini ruminat repetat, ci pentru întregul ei cu impact indiscutabil în

conștiința de sine a literaturii.

„Cartea de față e fiziologia (adică studiul vieții) unui roman de 732 de pagini, publicat în 1922, care n-a murit deloc – deși romanele mor câte puțin – și nu va muri niciodată”. Verdictul lui M.M. e susținut de impresionanta bibliografie anexată cărții. Dar așa spune că e vorba de o bibliografie ațipită, pe care criticul român o provoacă abil și decis la o sindrofie de resuscitare, de intensă comunicare la rampă, de armonizare într-o poveste consistentă, fermecătoare. Aproape că m-am mirat de introducerea la final a bibliografiei, atât de puternică e senzația că ai parcurs un roman, nu un studiu. Toate detaliile tehnice și academice sunt „despuiate” (cu un termen biblioteconomic), li se înlătură mare parte din multele văluri, li se descifrează subtextele, li se deslușesc trimiterile intenționat cețoase. Mircea Mihăieș face o călătorie în trecut înarmat cu plăcerea scufundării în atmosfera vremii, dar și cu curiozitatea dotată cu instrumente de ultimă oră a exploratorului. Reușește să afle cum se citea, scria, gândea atunci, să identifice moșteniri nu totdeauna evidente, dar și să compare lumi, maniere de lectură, perspective. Dan C. Mihăilescu are dreptate: „Ca și în cazul cărții despre Faulkner, febrila empatizare a exegetului cu mult complicatul său subiect face din lectura actului critic-evaluativ o detectivistică miraculos acaparantă”. Vioiciunea epică, pitorescul intelectual, pe care le laudă N. Manolescu în cronică sa, au darul de a ține cititorul în alertă, tot mai convins că e invitat într-o expediție excepțională de un însoțitor și el excepțional („am intenționat să propun câteva căi de acces spre adâncimile acestui roman extraordinar de complex, de bogat în sensuri și simboluri”), căci atenția extrem de concentrată pe care o acordă romanului – „masiv și multistratificat, dar ascultând de o regie impecabilă”, „atât de bine organizat, cu aspirații atât de ample, încât a înglobat până și ideea de haos, făcând din el un caz particular al propriei perfecțiuni” – nu-l face deloc indiferent la nevoile cititorului. Dimpotrivă, cu infinită răbdare, cu ochii în patru, dar și cu fascinația lucidă a cunoscătorului, îl îndrumă în hățișuri: „E o scriere plină de capcane, de cuvinte stâlcite ori de expresii idiomatice transformate în ghicitori. Adeseori, nu știi cine rostește o frază ori comite un gest și, de regulă, trebuie să fii cu ochii-n patru pentru a nu pierde firul narațiunii – așa precară cum este ea. Ca să nu mai vorbesc de nenumăratele aluzii la locuri, persoane și evenimente care îi erau familiare omului din Dublin de la începutul secolului al XX-lea, dar care s-au scufundat în uitare, deodată cu apusul lumii cu pricina. Toate acestea sunt compensate de un enorm magnetism, de o frumusețe hipnotică și de o strălucire stranie pe care le emană fiecare frază și fiecare pagină”.

Scriind despre ediția a doua din *De veghe în oglindă* (2005), descopeream în scrisul tânărului de 35 de ani (prima ediție apăruse în 1989) povestea expresivă a con-viețuirii singuratice, introspective și prospective, cu marii scriitori. Scufundat anume în intimitatea cea mai secretă a unor mărturii de viață și creație, se contaminează, vede cumva *dincolo* și alege libertatea de a se oglindi în oglinzi suprapuse. „Mi-am lăsat subiectivitatea să zburde”, spune în alt loc, dar nu în voia ei, așa zice, ci în siajul unor subiectivități puternice și verificate. Repovestite de *străina gură* a lui Mihăieș, acestea îl „împroprietăresc” cu viețile și scrisul lor. Are loc un transfer subtil, interpretarea sa de cititor atent modifică, desigur, anumite detalii și nuanțe, dar și ele îl supun unor abia perceptibile transformări. „Nu scriu ca să câștig. Scriu ca să nu pierd.” Personajul Mircea Mihăieș crește în vecinătatea aleșilor săi – Stendhal, Baudelaire, Virginia Woolf, Kafka, Thomas Mann, Mateiu Caragiale, mai apoi Faulkner, Joyce sau Cohen – cu bucuria dificultății învinse. Peste tot, cunoaștere și autocunoaștere. Spune despre scrierea cărții despre *Ulysses*: „De cartea asta nu te apropii ca de-o beza, pe care-o înghiți pe nerăsuflăte. Pericolul indigestiei e iminent. Trebuie s-o iei cu binișorul, ca pe-un cal nărăvaș, s-o îmblânzești, să-i pui harnașamentul, să i te urci în spinare și s-o biciuiești în direcția dorită de tine. Altminteri, riști să ajungi în șanț. Așadar, la început a fost dorința de înțelegere, de autolămurire. Pentru asta, trebuie s-o iei încet, prudent, cu toate simțurile la pândă”.

La capătul lecturii, pot imagina ușor o masă într-un colț de cafenea la care Mihăieș și Joyce se aprind în povești de noapte târzie, până la a nu mai ști care dintre ei a scris *Ulysses*.

Mircea Mihăieș, *Ulysses, 732. Romanul romanului*,
Editura Polirom, Iași, 2016, 1016 pag.

TUĐOREL URIAN

CARTEA ÎNTREBĂRILOR ESEŢIALE

Scriind acum câțiva ani despre un alt volum al Angelei Furtună, comparăm poezia acestei poete foarte originale cu proza lui Nicolae Breban. Nu aveam în vedere vreo particularitate tematică sau stilistică menite să îi apropie pe cei doi autori, ci un anumit torent epic/liric, un flux narativ/poetic precum un potop de neoprit, gata să spulbere totul în calea lui. Nici un moment de respirație, nici o idee de construcție, o curgere fără sfârșit despre care nu ai niciodată idee unde se va opri.

Primul meu kaddish, de Angela Furtună, se înscrie în aceeași notă tumultoasă, dar nelipsită de o anumită delicatețe a tristeții, specifică poeziei acestei autoare. Poemele ample, stufoase, cu versuri interminabile, despre care nu știi niciodată cu certitudine dacă sunt poezie sau poeme în proză, lovesc în plex cititorul prin intensitatea existențială și sensurile sugerate din întrebările pe care autoarea (și) le pune, de cele mai multe ori la modul retoric. Micile sau marile întâmplări ale vieții, amintirile mai vechi sau mai noi, suferințele, clipele de bucurie, poate de fericire, din alte vremuri, harababura postmodernă a vremii noastre, dragostea și moartea sunt toate căi, aș spune, disperate, de înțelegere a sensului existenței autoarei și, implicit al lumii întregi, în profundele ei mutații de paradigmă. „De ce?” devine o întrebare obsedantă, la un moment dat, relevantă în sine, pentru că direcționează atenția cititorului mai eficient decât orice eventual răspuns. De aici se naște un paradox al poeziei Angelei Furtună. Deși textele sale abundă în imagini și întâmplări ale timpului nostru sau ale unui trecut destul de apropiat pentru a fi recunoscut de cititorii ajunși spre jumătatea vieții, ea are un caracter mai degrabă eliptic, pentru că întrebările fără răspuns ale autoarei pun mintea interlocutorului implicit la treabă, acesta fiind pus, practic, să-și ofere cu propria sa inteligență și imaginație răspunsurile la toate aceste provocări, dublând practic, în propria minte, dimensiunile poemului. Poezia Angelei Furtună este una rațională, a creierului, nu a inimii, lucidă și echilibrată. Ea emană forță și un soi de virilitate, autoarea nu se pierde niciodată în noianul de întâmplări și trăiri. Până la urmă, scrisul Angelei Furtună este mai degrabă unul al cunoașterii decât unul al emoțiilor.

Kaddish-ul este, după cum se știe, o rugăciune de doliu specifică religiei

mozaice. Un fel de imnuri de slavă înălțate lui Dumnezeu, recitate zilnic, vreme de 11 luni de urmașii celui decedat. Prin titlul acestui volum, pus în corelație cu întregul conținut al cărții, se poate presupune că autoarea a compus ea însăși mai multe astfel de rugăciuni, probabil într-o perioadă de doliu din viața personală. Sau, de ce nu, un doliu după un anumit mod de viață de care ne îndepărtăm tot mai mult, pe măsură ce trec anii. Există mai multe tipuri de kaddish (5), dar prin tematica lor, toate cele cuprinse în prezentul volum par să facă parte din categoria „kaddish yahid”, adică din cele cu caracter individual. Pentru că toate textele prezentului volum sunt centrate pe experiența de viață a eului liric, pe trăirile, raționamentele, viziunile acestuia în imensitatea spațio-temporală a universului.

O constantă a poeziei Angelei Furtună, remarcată și în volumele sale precedente, este hiperbolizarea unor trăiri și stări cotidiene la scara nesfârșită a universului. O trecere firească, lină, de la minuscul la infinit, de la personal la universal, în care tonurile minore devin o simfonie a universului, firescul cotidian se transformă hiperbolic într-o chestiune a spațiului infinit. Un poem cu un titlu destul de curios, scris cu litere mici, tocmai pentru a-i sublinia cheia minoră (*de ce să nu aștept dragostea ca pe o zi cu doi sori*) este deplin edificator pentru acest joc al contrariilor (minor/major, personal/universal), specific liricii Angelei Furtună. Voi reproduce doar câteva fragmente. Poemul este mult mai amplu: „ascultă cum îmi zvânt pletele în clopoței cu care/hergheliile boreale se năruie deasupra cerului/ și mă adun cu greu din taina brusc revelată așa cum/ lumea toată nu încapă în mantia mea de melancolie// (...)// de ce să nu aștept dragostea ca pe o zi cu doi sori/ iubindu-ne în paranteza oglinirii/ fiecare este soarele celui alt// ascult cum un sentiment contradictoriu mă vizitează gălăgios/ pe pulpe cu siaj moale de păstrăv/ mă transformi într-o neliniștită prințesă a apelor rezemată de timp/ ca de un tunet/ ce schimbă formele de relief” (p. 18).

Eul liric își trece în revistă existența, în special clipele solare, în care iubirea îi lumina viața, încearcă să-și înțeleagă momentele de cumpănă, se scufundă în cotidianul altui timp, își reproșează cumva excesul de luciditate, fără de care poate că toată existența sa ar fi putut să aibă un cu totul alt curs. În spirit postmodern, poeta evoca referințele culturale care îi umpleau existența în anii tinereții, *l'air du temps* al anilor '80, cu interminabilele sale discuții intelectuale, cu efervescența ideilor și bucuria lecturilor, cu un alt ritm al vieții și o altă temperatură a relațiilor dintre oameni. E perioada paradisiacă a iubirii și a intensității vieții culturale, a cunoașterii și a bucuriei estetice. Revoluția aduce cu sine „dreptatea”, care, însă, din perspectiva multora dintre cei care

au așteptat-o zeci de ani, vine mult prea târziu. Poemul *se face dreptate*, este unul dintre cele mai explicite, dar și impresionante ale volumului: „se face dreptate dar de ce atât de târziu?/ de ce tot la comandă/ și de către cei ce nu știu nimic despre dreptate?/ de ce această dreptate vine după ce mulți au murit de dorul ei/ mulți au plecat în lumea largă, de dorul ei,/ prea mulți au și uitat gustul ei,/ pentru că, nu-i așa?, am ajuns, după 25 de ani,/ la demența istoriei/ eu și voi, așezați în șir indian la azil,/ întinzând la ghișeu cu farfuriile după supă/ și mâinile după pastila de somn,/ și facem haz de necaz/ în timp ce sângele ne dă pe nas/ și acum suntem înțelepți și cretini/ am dobândit imunitate la diavol/ și scăpăm urina pe crac în bocanci// ah, aș fi vrut să simt gustul dreptății la timp/ cât încă eram tineri/ și măsura crimelor curgea și prin sângele nostru/ cum apa prin vin/ eu, tu, voi, nefericiților, după atâta așteptare/ în sala de oameni interziși/ și m-aș fi putut simți curată/ tu te-ai fi putut simți proaspăt/ voi v-ați fi putut simți albi și puri/ după acest botez... văzând că se face dreptate// (...)// în sufletul meu pâlpâie ceva/ nu știu ce este/ dar mă face să- rămân martorul fără somn/ al acestui principiu negativ din care este făcută/ supraviețuirea noastră” (pp. 101-102).

De aici până în zilele noastre dominate de multimedia, de spațiul online, de imagine și de însingurare până la deplina alienare umană, nu mai este decât un singur pas, pe care poeta îl face cu aceeași luciditate. Constatarea haosului pe care îl străbatem e făcută fără patetisme, cerebral, cu un soi obiectivitate cvasi-științifică. Titlul ironic al poemului *un bilet în plus către limbajele hard*, sugerează unghiul din care este percepută noua realitate. Amestecul de savantlăcuri incompreensibile și vulgaritate, specific timpului nostru, îi dă poetei o stare de perpetuă insomnie în care toate fundamentele vieții sunt percepute ca întoarse pe dos: „la un moment dat civilizația vizuală și-a spus ultimul cuvânt/ insomnia mea a devenit acută și profundă,/ nu numai lipsa somnului, cât miezul beznei/ în care cineva aruncă scânteii și cuvinte/ din care se va naște viitoarea civilizație/ pentru omul anti-materie,/ cerul devenise un ecran instalat direct în mintea trează,/ antropologul virtual se diluase într-un prompter/ ce măsura neîncetat câmpurile unui poem ars/ în care s-ar fi putut întâmpla toate tragediile lumii/ de n-aș fi inventat poemul celui mai insomniac poet/ scris cu un bisturiu ce extrage durerea/ din cuvinte ducându-le la euharistie/ suflet pe dos/ duh în expansiune” (pp. 127-128).

Tot acest traseu, al evoluției/involuției este privit din perspectiva experienței de viață a eului liric, a bucuriilor, speranțelor, împlinirilor și dezamăgirilor sale. Firește întregul traseu este însoțit de întrebările sale, de incertitudinile sale, de veșnica temere că s-a greșit undeva și că lucrurile ar

fi putut să aibă o altă evoluție. „De ce?” este întrebarea care, explicit sau implicit, străbate cartea ca un fir roșu, determină stările de spirit ale eului liric și, poate, implicit, pe cele ale cititorilor. O carte invitație la meditație, care trebuie să dea de gândit celor care o citesc, mai mult decât să le ofere satisfacții prin virtuozitate stilistică sau estetica viziunii .

Inteligentă, cultivată, foarte lucidă, mereu atentă la zgomotele cetății, conștiință vie a timpului nostru, Angela Furtună ar putea să fie, prin acuitatea ideilor care răzbat din versurile sale, o foarte importantă eseistă a timpului nostru. A decis însă să se adreseze contemporanilor prin intermediul poeziei. Poate drumul ales nu este cel mai uzual, dar eficiența demersului este indiscutabilă. Eu, cel puțin, am rămas, multă vreme după sfârșitul lecturii, cu foarte multe revelații, gânduri și întrebări în minte.

Angela Furtună este o poetă de factură cu totul specială în lirica română contemporană. Cu siguranță, scrisul său ar merita să se bucure de o atenție sporită din partea criticii literare de la noi, iar locul său în peisajul liricii actuale, reevaluat.

Angela Furtună, *primul meu kaddish. Texte salvate din exod*,
Editura Integral, București, 2016, 152 pag.

RODICA GRIGORE

VICTORIA LITERATURII

Întreaga școală modernă de ficțiune a secolului XX este tributară scrierilor lui Knut Hamsun”, afirma, în 1967, Isaac Bashevis Singer, „subliniind mai cu seamă subiectivismul autorului norvegian, fragmentarismul, lirismul și tehnica flash-back-ului ce caracterizează opera laureatului Premiului Nobel pentru Literatură din anul 1920. Ulterior, unii exegeți nu au ezitat să susțină chiar că estetica postmodernismului ar fi prefigurată de același Hamsun, câtă vreme încă din 1890, odată cu publicarea celebrului său roman, *Foamea*, apăreau în proza europeană atât fascinația pentru absurdul existenței, așa cum va fi el descris, mai târziu, de către Franz Kafka sau Samuel Beckett, cât și accente de-a dreptul existențialiste sau pasiunea pentru explorările (pseudo/parțial) autobiografice à la Charles Bukowski.

Însă, în ciuda acestor extraordinare realizări literare, Hamsun a fost (și încă este!) un scriitor mai degrabă exclus din peisajul cultural contemporan, nu pentru că textele sale și-ar fi pierdut din farmec sau actualitate, ci din cauza opiniilor politice ale autorului, care, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, și-a exprimat în repetate rânduri sprijinul pentru nazism și pentru guvernul marionetă pe care l-a avut Norvegia în perioada ce a urmat invaziei hitleriste. E interesant, fie și doar ca amănunt, să ne amintim că în anul 1929, la cea de-a șaptezecă sa aniversare, Hamsun s-a bucurat de omagii din partea unor figuri literare ori politice de prim rang, printre care Thomas și Heinrich Mann, Robert Musil, Hermann Hesse, André Gide sau președintele Republicii Cehe, T. G. Masaryk. După cinci ani, scriitorul mai primea urări numai din partea lui Goebbels, pentru ca, după alți cinci, felicitările să vină doar de la Hitler... Fără îndoială că alegerile lui Hamsun nu sunt scuzabile, orice posibile justificări aduse de apărătorii săi pâlind în fața evidentei trădări a idealurilor propriei țări, dar și a idealurilor umanității în general, săvârșite de scriitorul ce credea în necesitatea impunerii unei (utopice, desigur!) unități

pan-teutonice în întreaga regiune a Nordului european. Cu toate acestea, opera literară a lui Hamsun nu încetează să uimească și să atragă, dacă e citită făcând abstracție de orientările politice ale scriitorului. Iar ignorarea unor romane precum *Foamea*, *Pan* sau *Victoria* e imposibilă în orice încercare de a înțelege evoluția prozei europene și drumul spre modernitate pe care aceasta l-a urmat, începând din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea.

Interesant este și că, dacă discutăm despre evoluția literaturii, trebuie să remarcăm un fapt mai degrabă neobișnuit în Europa epocii respective. Și anume, că Hamsun pare a se fi afirmat matur dintr-o dată și complet liber de tutela vreunei tradiții culturale, eliberat de povara influențelor și chiar de sub aceea a afinităților literare, numeroase putându-se descoperi, doar aparent paradoxal, cu urmașii săi, iar nu cu predecesorii. Căci, născut (în anul 1859) și crescut în Nordland, departe de tumultul marilor orașe, într-o familie modestă (tatăl său era croitor ambulant), Knut Hamsun a cunoscut de timpuriu dificultățile vieții și a avut parte de o educație fragmentată, realizată, în cea mai mare măsură, prin efortul și voința propriei. Lipsit de cadrul social și intelectual ce caracterizează evoluția și formarea majorității literaților vremii, tânărul Hamsun a fost silit să-și câștige existența făcând munci umile (ucenic de cizmar, zidar, vatman), călătorind mult (inclusiv în Statele Unite ale Americii), iar în momentul în care s-a produs debutul său literar, Norvegia (iar apoi Europa), a avut revelația unui prozator uimitor, cu intuiții extraordinare și cu o capacitate de inovare excepțională. Căci, într-o epocă în care în Norvegia se scria, în general, în conformitate cu regulile unui realism dus la extrem sau dimpotrivă, în funcție de gustul unui public avid de senzational și de facilul lacrimogen, Hamsun îndrăznește să ignore toate convențiile, modele și modelele și să aducă în prim plan accente psihologice nebănuite sau pagini al căror lirism depășea nivelul decorativ și lipsit de profunzime ce domina proza acelor ani. Utilizarea persoanei întâi, explorarea situațiilor delicate, descrierea stărilor sufletești greu de definit ori de explicat în funcție de arida logică a cauzalității, prezentarea unor conflicte ori intrigi contradictorii, în care granița dintre buni și răi e întotdeauna anulată, ca și monologul interior ori fluxul conștiinței reprezintă noutățile pe care Hamsun le aduce dintr-o dată în literatura norvegiană și europeană, surprinzând cititorii obișnuiți și pe criticii literari, incapabili să găsească o formulă în care să încadreze acest nou gen de ficțiune ce nu semăna cu nimic din ce se scrisese ori se publicase anterior.

Poate că nu e întâmplător, acesta fiind contextul afirmării sale ca prozator, că Hamsun a elaborat cele mai bune texte ale sale la începutul carierei. Astfel, după romanul *Foamea*, urmează *Pan* (1894) și *Victoria* (1898). Ulterior,

Hamsun a început să fie prizonierul propriilor reflexe de creație și a avut tendința de a transforma în manieră (uneori chiar în clișeu...) exact acele elemente care reprezentaseră marea noutate a creației sale. De aici, poate, și pasiunea sa târzie pentru epica de largă respirație și de mari dimensiuni, în descendența lui Tolstoi, dar și orientarea tot mai evidentă spre (extrema) dreaptă, așa cum e evident în *Rodul pământului* (1917), carte recompensată cu Premiul Nobel, dar în care, după cum consideră Paul Auster, sunt clare simpatiile naziste ale autorului.

Însă *Pan* și *Victoria* (minunat traduse în românește de Valeriu Munteanu, cu o sensibilitate cuceritoare și cu o exactitate și expresivitate rare!), microromanele de început, sunt două adevărate bijuterii narative, cucerind încă din primele pagini prin atmosferă, prin tensiunea psihologică, dar și prin intuirea elementelor simbolice și a forței expresive a dialogurilor succinte. Iar dacă în *Pan* sunt descrise experiențele de viață ale locotenentului Thomas Glahn, care părăsește orașul și ajunge în Nordland, în căutarea liniștii, dar descoperă, pe neașteptate, dragostea, odată cu întâlnirea cu impetuoasa Edvarda Mack, fiica unui bogat proprietar din regiune, totul fiind relatat prin intermediul rememorărilor lui Glahn, incluse în text sub forma unui jurnal, în *Victoria*, analiza sentimentelor protagoniștilor atinge desăvârșirea. Îndrăgostit de Victoria, fiica unui aristocrat care, chiar confruntat cu dificultăți financiare, încearcă să-și păstreze rangul, tânărul Johannes, fiul unui morar, face tot ce poate pentru a cuceri inima fetei. Având acțiunea plasată în zona de coastă a Norvegiei, către sfârșitul veacului al XIX-lea, textul acesta este povestea unor îndrăgostiți cărora soarta le stă de la bun început împotriva. Și, dacă ar fi doar soarta, poate că Johannes, atât de impetuos și de dârz, ar fi putut-o învinge. Dar tot împotriva le stau prejudecățile și oamenii din jur, o întregă societate ale cărei convenții nu vor să se lase înfrânte de sentimente. Excelentă e descrierea afecțiunii reciproce pe care o simt cei doi încă din copilărie, pe când Johannes e adesea chemat la castel pentru a-i duce cu barca pe copiii stăpânului și pe invitații lor până pe insulele din jur, acolo unde Johannes e ținut la distanță, făcut să-și înțeleagă statutul și nu o dată umilit de cei de-o vârstă cu el. Doar Victoria îi arată căldură și-l ascultă, însă, odată cu trecerea anilor, ea devine mai degrabă indiferentă, iar apoi indiferentă complet (cel puțin în aparență). Johannes pleacă la școală și devine, cu timpul, un scriitor admirat și respectat în țară și în străinătate, creațiile pe care le publică fiind inspirate, toate, de Victoria și de pasiunea pe care o nutrește pentru ea tânărul de talent. Însă Victoria e deja logodită cu un ofițer lipsit de calități – dar a cărui avere era de așteptat să salveze onoarea familiei fetei și să achite datoriile făcute de imprudentul ei tată... Iar anii trec, odată cu ei și tinerețea

celor doi, iar ocaziile pierdute nu se mai întorc niciodată. Johannes însuși suferă la pierderea Victoriei, dar o pierde și pe Camilla, cea pe care o salvase de la înec, dar care e atrasă de strălucirea iluzorie a aristocraților. Iar Victoria se stinge în tristețe și singurătate, înțelegând mult prea târziu că iubirea pentru Johannes a fost singurul lucru pentru care ar fi meritat – ar fi trebuit! – să lupte: „Da, Johannes, te-am iubit, numai pe tine te-am iubit, întreaga mea viață. Victoria le scrie acestea și Dumnezeu le citește peste umărul meu. Și acum trebuie să-ți spun adio, s-a făcut aproape întuneric și nu mai văd. Adio, Johannes, îți mulțumesc pentru fiecare zi. Când voi pleca de pe pământ, o să-ți mulțumesc încă o dată, până în clipa din urmă, și o să-ți rostesc numele pe tot drumul. Rămâi cu bine și iartă-mă pentru tot ce ți-am făcut. Iar dacă n-am putut să mă arunc la picioarele tale, să-ți cer iertare, o fac acum, în inima mea. Rămâi cu bine, Johannes, adio pentru totdeauna. Îți mulțumesc încă o dată pentru fiecare zi și pentru fiecare clipă.”

Intensă din punct de vedere psihologic până aproape la limita suportabilității cititorului, perfectă din punct de vedere al stilului și al structurii, cartea aceasta s-a impus imediat după apariție în Norvegia, impunând, deopotrivă, și modelul perechii de îndrăgostiți a căror poveste sfârșește tragic, cu câteva accente shakespeariene, e drept, dar cu o artă a expresiei ce-l plasează pe Hamsun alături de marii scriitori din literatura universală care au abordat această temă. Pasiunea pe care o trăiesc cei doi îi consumă și, finalmente, îi distruge, cu atât mai mult cu cât Victoria e de multe ori ezitantă, incapabilă sau nedoritoare să-și recunoască sentimentele și să și le exprime până la capăt. Apropiată, din acest punct de vedere, de Daisy Buchanan din *Marele Gatsby*, tânăra își anulează singură posibilitățile de salvare prin iubire, făcându-l pe Johannes – implicit, pe cititor! – să se întrebe dacă îl iubește oare cu adevărat pe fiul morarului și dacă superficialitatea ei afișată nu este oare și reală.

Dincolo de subiect și de deznodământ, romanul acesta este profund experimental la nivel formal, în cadrul aceluiași paragraf trecându-se, nu o dată, de la timpul trecut la prezent (sau invers) și de la relatarea unor evenimente care au avut loc cu ani în urmă la amănunte ale clipei de față. Lectura nu e, deci, atât de lipsită de dificultăți cum s-ar aștepta, poate, unii cititori, ținând seama că avem, totuși, de-a face, cu un text de secol XIX. Căci aparența de basm pe care o are romanul la început (un băiat sărac, dar plin de calități, iubește o fată bogată și frumoasă care trăiește într-un catsel din apropierea mării) e contrazisă pe parcurs de desfășurarea evenimentelor și de atitudinile pe care cei doi protagoniști le vor avea în momentele cheie. Cu toate acestea, se păstrează până la final o anumită aură de mister și de visare, ce dă senzația

că, cine știe cum, cei doi își vor putea salva iubirea. Numai că realitatea e, ca întotdeauna, mult mai dură decât orice basm... Ritmul textului (cu note desprinse parcă din cele mai bune poeme în proză ale literaturii universale) dă impresia că e construit în funcție de timpii muzicali, romanul păstrând, de asemenea, prin arta detaliului în care excelează Knut Hamsun, subtile și profunde legături cu universul miturilor și legendelor Nordului, pe care întâlnirile celor doi îndrăgostiți par a le recompune până la un punct, Dincolo de care intervine brutala realitate, ca pentru a aminti tuturor, protagoniști și cititori, că vremea poveștilor a trecut.

*

S-a afirmat nu o dată (și pe bună dreptate!), în diferite studii critice, că, prin romanele pe care le-a publicat în anii '90 ai secolului XIX, Knut Hamsun a întemeiat în adevăratul sens al cuvântului acel tip specific de roman modern care se va încheia, simbolic, abia odată cu Samuel Beckett. E vorba despre texte ce aduc în prim-plan stări sufletești greu de definit prin care trec personajele, sugerând ideea de alienare și prefigurând chiar unele tehnici ale suprarealismului, dar accentuând, deopotrivă, ideea de ficționalitate. Căci scriitorul norvegian preia de la Dostoievski convingerea că subiectul textului nu constă doar în întâmplările în care sunt angrenați protagoniștii, ci și în cele mai diverse aspecte ale gândirii ori simțirii lor, ducând la desăvârșire această idee prin modul aparte în care sunt configurate conflictele și deznodămintele creațiilor sale. În plus, de la Strindberg, Hamsun a învățat că sufletul omenesc nu e altceva decât o expresie a discontinuității, o sumă a tuturor contradicțiilor ce sfășie ființa umană. De aici, poate, senzația de indeterminare pe care o poate avea, la prima lectură, un cititor neobișnuit cu această manieră de a scrie – și de a înțelege universul (fie el exterior fie interior). De altfel, unele dintre personajele lui Hamsun par a inventa sau, dacă nu, măcar a provoca chiar ele evenimentele în care sunt implicate, astfel încât ficționalitatea din *Pan* sau din *Victoria* e justificată (provocată!...) tocmai de alegerile protagoniștilor, nu de fatalitate ori de simplul hazard. Iar patosul ce-i caracterizează pe Glahn sau pe Victoria ori pe Johannes e și oglindirea patosului pe care cititorul îl simte atunci când e confruntat cu acte ale oamenilor reali, nu doar cu reacțiile unor ființe de hârtie – fapt ce determină straniețatea eroilor din proza lui Hamsun și imposibilitatea încadrării lor în vreo tipologie prestabilită.

Impresia acută de „viu” pe care aceste personaje o dau e accentuată și de faptul că niciodată ele nu dețin, așa cum li se pare, controlul asupra evenimentelor ce le marchează existența. Iar fluxul conștiinței, în care

Hamsun e maestru, subliniază exact acest aspect, adesea ignorat de exegeții care au manifestat tendința de a-l recepta pe prozatorul norvegian prin prisma inovațiilor sale formale și de conținut, însă, detaliu esențial, fără să le privească la nivelul operei acestuia ca atare, ci alegând soluția mai ușoară de a le măsura viabilitatea estetică pornind exclusiv de la modul în care aceste inovații au fost transformate și practicate în opera celor pe care Hamsun însuși i-a influențat hotărâtor, de la André Gide la Kafka, Musil sau Lawrence.

Inovator al romanului european, îndrăzneț în experimentele literare pe care le-a inițiat, Hamsun rămâne, însă, și un acut observator al realității, un extraordinar creator de atmosferă și, în egală măsură, autorul unor memorii ficționalizate remarcabile. Căci începutul din *Pan*, cu acea evocare de neuitat a ținuturilor Nordului, este, desigur, dincolo de fundalul pe care se petrec evenimentele și pe care au loc rememorările lui Glahn, și o expresivă evocare a lumii copilăriei lui Hamsun însuși, legat prin extrem de multe fire de lumea atât de aparte din Nordland: „M-am gândit în ultimul timp mereu la zilele fără noapte ale verii din ținutul Nordland. Mă gândesc la ele, la cabana în care am locuit și la pădurea care se întindea în spatele ei. Apoi încep să aștern în scris unele amintiri, ca să-mi mai omor timpul și să mă distrez. Zilele trec foarte încet, nu reușesc să le fac să se scurgă atât de repede pe cât aș dori, totuși, duc o viață dintre cele mai vesele.” Se întâmplă astfel și deoarece concepția lui Hamsun cu privire la construcția atmosferei în directă relație cu evoluția personajului este, la rândul său, profund nouă și se diferențiază de cea a lui Ibsen, de pildă. De altfel, se știe că pentru Hamsun, coerența la nivelul personajului este complet lipsită de relevanță, *Foamea* fiind primul roman european în cadrul căruia personajul este sistematic deconstruit și apoi reconstruit, pornind de la necesități fundamentale diferite de cele de până atunci în ceea ce privește exigențele reprezentării.

Hamsun l-a criticat nu o dată pe Ibsen pentru că acesta a insistat pe crearea de tipuri, adică personaje configurate pe baza unei singure trăsături de caracter. (În paranteză fie spus, Cehov însuși considera că Ibsen nu e cu adevărat dramaturg, câtă vreme în viață lucrurile nu sunt niciodată așa de simple cum par în piesele lui.) „Visez la o literatură în cadrul căreia aparenta lipsă de consistență și de coerență a personajelor să fie trăsătura esențială”, scria autorul lui *Pan*, pentru a-și justifica metoda de creație și noua concepție estetică. Tocmai de aceea, în legătură cu personajele din cele mai reușite texte ale sale, cititorul s-ar putea întreba, uneori nu fără motiv, de ce, oare, fac ele lucrurile pe care le fac ori rostesc vorbele pe care le rostesc? Căci atât Glahn, cât și Victoria, de pildă, par absolut inexplicabili în reacții, greu previzibili și imposibil de înțeles, uneori, de către apropiați sau chiar de către cei pe

care-i iubesc. Scriitorul însuși era un adevărat personaj, câteodată debordând de vitalitate, alteleori plin de încăpățănări imposibil de interpretat sau având reacții voit scandaloase în situațiile cele mai obișnuite ale existenței. De altfel, James Wood, într-o foarte pătrunzătoare analiză pe care o face operei sale, afirmă că până și nazismul pentru care a fost atât de frecvent și atât de virulent atacat nu reprezintă, în cazul scriitorului norvegian, altceva decât încercarea sa mereu reluată de a șoca, de a fi altfel, de a sfida convențiile și clișeele de comportament ori de gândire ale conaționalilor săi...

Astfel că protagoniștii marilor romane ale lui Hamsun nu sunt propriu-zis niște proscriși sau excluși din societate, căci îndepărtarea de tot ce înseamnă societate obișnuită reprezintă, pentru ei, o alegere personală și complet deliberată, rezultat al propriei gândiri, nicidecum al întâmplării. Iar atitudinea autorului față de eroii săi, mai cu seamă față de Glahn sau Victoria ori Johannes este nu doar de profundă înțelegere, ci de admirație pentru orgoliul de a se situa în afara bunei societăți și a înțepenitelor ei norme de comportament, ce țin seama, în realitate, doar de convenții și aparențe. Iar dacă *Foamea* este – cel puțin din perspectiva deja citatului James Wood – un exemplu de text prefigurând în mod clar situațiile din *Artistul foamei*, de Kafka, *Pan* și *Victoria* accentuează la rândul lor latura neîmblânzită a personajelor, ca și raporturile mereu dificile stabilite între individ și societate într-o epocă istorică determinată. În plus, personajele majore ale operei sale sunt, mereu, suspicioase cu privire la ele însele, de aici rezultând și teatralitatea evidentă a multora dintre creațiile lui Hamsun, mai cu seamă *Victoria*, unde replicile fetei par desprinse dintr-o excelentă dramă de idei, însă una elaborată într-o manieră fundamental diferită de ibsenismul care a marcat mult timp literatura norvegiană și nu numai.

Noutatea absolută pe care o aduce Knut Hamsun în contextul prozei europene constă (și) în combinarea epizoadelor teatrale cu momente de tensionată funcționare a fluxului conștiinței, toate acestea subliniind originalitatea și forța expresivă a unui mare scriitor, pe nedrept ignorat în numeroase studii critice ale zilelor noastre, dar care demonstrează, prin opera sa privită în ansamblu și în ceea ce are mai valoros, că nu a încetat să creadă în victoria finală. Care, desigur, nu e a vreunei ideologii, indiferent care ar fi aceasta, ci a literaturii.

Knut Hamsun, *Pan, Victoria*.

Traducere de Valeriu Munteanu, București, Editura Humanitas Fiction, 2015.

SIMONA GRAZIA-DIMA

ÎN CĂUTAREA POEMELOR

Mircea Petean este nu doar poet, ci și un gânditor, un cărturar de formație filosofică. Faptul transpare cu evidență din volumul său dedicat numeroaselor călătorii de care a avut parte (*La drum!*, Florești-Cluj, Limes, 2016), fără a se înstrăina însă de sinele său poetic: „Sunt doar un contemplativ atent la vibrația prejmei și la susurul rostirii lăuntrice”. Simbolic, cartea beneficiază, de altfel, de protejuria poemului *Ithaca* de Konstantinos P. Kavafis, pe marginea căruia autorul glosează: „într-o călătorie, importantă nu e ținta, ci călătoria ca atare, drumul, calea. Ținta e doar pretextul (...) Aventura, șirul de întâlniri și zăbave, descoperirile, metamorfozele – iată singurul lucru care contează!”.

De timpuriu autodefinindu-se ca un „călător de profesie”, poetul *in spe* descoperea, cu ochi avizi și sufletul deschis, lumea, atent la fiecare nuanță a celor văzute. Orice îndepărtare de vatra copilăriei era percepută drept promisiunea unor noi orizonturi de cunoaștere. „el a întreprins nenumărate <expediții> de cercetare a teritoriului său, răvășind lumea, râul, pădurea și dealurile”. Călătoria nu este însă nimic altceva decât un stimulent al vieții interioare. Chiar și receptarea profilului de mare oraș al Clujului, investigat prima oară grație fratelui său adoptiv, se petrece sub semnul emoției în fața unui spațiu plin de tentații și complexități nebănuite, treptat revelate, odată cu geneza stării poetice. La altă vârstă, prin flash-uri ce și-ar putea avea locul într-un Bildungsroman, autorul recheamă anii grei de după 1989, când muncea ziua întregă – nu numai intelectual, ci și fizic, pe câmp, fără a se îndepărta totuși de poezie, călătoriile sale restrânse de atunci fiind o formă de asceză asumată din perspectiva edificării unui destin liber. A călători nu este, așadar, un fapt simplu, ci ține de o raportare specifică la sine și la lume. Este o metodă, adoptată ca mod de viață, de a se construi prin autoprovocări repetate, cu un zel insașiabil, vădit în dorința de scoatere la lumină și de fructificare a tuturor latențelor sale omenești și creatoare. Poate fi, deopotrivă, și oglindirea

cât mai cuprinzătoare a putințelor sale de a experimenta și explora universul.

În această carte a uimirii perpetue se desprind, succesiv, impresile unui poet-voiajor pornit, în anii de după copilărie, în fabuloase expediții „între căutarea marginii și fuga de marginea marginii”. Orice pretext de a călători este salutar, încât vom întâlni capitole dedicate festivalurilor de poezie de la Piatra-Neamț sau Slobozia, mănăstirilor Bârsana și Nicula, *Jurnalul genovez*, dar și *Secvențe daneze*, un *Turneu literar prin Slovacia și un colț de Ungarie* (septembrie 2007), efectuat împreună cu Traian Ștef, Vasile Baghiu și un preot. În *Ciociaria* (septembrie–octombrie 2010) își relatează participarea la „Incontri Internazionali di Alvito e Val di Commo”, între Roma și Neapole. În schimb, Gorjul nostru i se pare un ținut exotic, cu bisericuța din Brădiceni și calma fericire, la fine de viață, a regretatului Valentin Tașcu. În contrast cu Gh. Grigurcu, acesta vorbește despre Târgu-Jiu ca despre un *oraș de dulce*.

Poetul află în voiajurile sale o umanitate mereu proaspătă, fremătătoare. „Și mi-a plăcut să văd cum se topesc diferențele: olarul neșcolit stă față în față cu ceramistul trecut prin academii de arte științe și meserii, o vioristă improvizată cântă alături de o trupă de indieni sud-americani, silueta impunătoare a unui profesor universitar se pierde în mulțimea de băutori de bere înrăiți”. În Danemarca îl vrăjește modestia, egalitatea general-umană cultivată de nordici: în biserică, „între un student și un bețiv, îngenunchează însăși regina. Se roagă tustrei, apoi fiecare se duce la treburile sale”; în Vietnam asurzește vacarmul general, cu mulțime de motociclete, biciclete, vânzători ambulanti, în timp ce prietenul vietnamez din studenție nu e regăsit; poetul și-l imaginează „ofilit în vreun sătuc dintr-un fund de provincie, uitând de Voltaire și Rousseau, de Baudelaire și Rimbaud, cu desăvârșire”. La Chișinău, vizitează bibliotecile, multe din ele filiale ale unor biblioteci din țară, din Cluj, Iași, Baia Mare, Alba Iulia etc.; iar la un târg de carte vede ruși preocupați să învețe românește special pentru a-l citi pe Noica. Acolo poetul se simte mereu „pe urmele Poemei. Probabil că acesta e sensul călătoriei, cel puțin în ceea ce mă privește: apropierea departelui din cutele căruia s-ar putea ivi năluca ei!” În Genova, observă „decorul auster”, de piatră și ciment, printre „scoțienii Mediteranei”; fiica și ginerele, cuscii („piticii”) sunt prezențe vivace, descrise cu naturalețe și o exultanță continuă, de nimic tulburată. Umorul joacă și el un rol important. Din 1981, datează strădaniile sale de a călători în Germania Federală, finalizate cu succes abia în 1987, deși, „între timp/ cu banii primiți ca onorariu pentru prima mea carte/ ne cumpărasem primul nostru aspirator”. Nu lipsește, în aceeași notă șăgalnic-sentimentală, o duioasă „închinare” gentuței sale de voiaj, însoțitoarea sa pretutindeni, obiect umplut cu „pâine cu

sare semințe și vin/ cu lemne srisori poezii și fântâni”.

Justificarea notațiilor sale o constituie, logic, *autenticitatea*, vizibilă în diferența „dintre aparatul de filmat și privirea vie, dintre imaginea neutră și textul vibratil și scintilant, dintre semnele exteriorității și cele ale interiorității”, adică în accentul pus pe subiectivitate, pe condiția creatoare, esențială, a celui ce scrie. Fiindcă acesta, memorialistul, nu-și uită nicio clipă vocația de poet, notațiile sale alcătuiesc totodată filele unui original jurnal de creație, presărat cu intense considerații despre geneza lirismului, despre sensurile existenței, momente când concluziile izbucnesc cu forța unui gheizer. „Spectaculozitatea peripețiilor, insolitul decorurilor n-ar fi nimic dacă n-ar exista puterea de a gândi cu mintea clară și cu inima curată, dacă n-ar fi dorința de a cunoaște, de a te cunoaște. Căci ce e mai înălțător pentru om decât eterna disponibilitate de a coborî în adâncuri și a asculta tumultul rostirii lăuntrice?” De aceea, poetul captează clipele inspirației, scriind despre întâmplări „la cald”, dar, simultan, și despre ecoul lor în conștiință.

Impresia este, adesea, de vertij, căci, până și în intima apropiere, spațiile se cascadează, dezvelind, în adâncuri ale lumii, dar și ale propriei ființe, latențe euforice, precum în scurtul voiaj, întreprins în răstimpul unui festival „Poesis” și soldat cu reîntoarcerea acolo, alături de confrăți (*În Oaș*): „A fost cel mai frumos drum nocturn pe care l-am străbătut în viața mea. Așa ceva nu se poate uita! Așa ceva nu se poate povesti!”. Experiența trece, prin intensitate, dincolo de cuvânt, sugerează autorul, așa cum poezia sa, grație călătoriilor de tot soiul, veritabile aventuri cu puternic răsunet în interioritate, se convertește într-o luptă de apropiere a *rostirii*, dezbărată, prin firească, de searbăda *scriere* (operațiune, înțelegem, pur abstractă). O mărturisește în capitolul intitulat *Barcelona și Genova (august 2008)*, unde narațiunea avansează tocmai spre a genera un crez poetic: „problematica rostirii – voi face apologia rostirii într-un ciclu de poeme, dacă nu chiar într-o carte întreagă”, ca să capteze „foșnetul sunetelor care se caută” spre a alcătui „cuvinte în puțul tăcerii, frăgezimea, răcoarea, dulceața, într-un cuvânt, vraja rostirii”; după cum, în capitolul *Jurnalul genovez (13 iulie–31 august 2009)*, prilejul nașterii nepoțicii Daria promite o nouă fază de creație și, poate, de înțelegere superioară a expresiei lirice: „E clar că am devenit sau, mai precis, cu fiecare clipă care trece, devin un om cu totul nou după nașterea Dariei – mai bun, mai generos, mai tandru, mai atent. Iar scriitorul va acorda cu siguranță tot mai puțină atenție aspectului formal, convențional al artei sale, mizând mai degrabă pe rostire decât pe scriere!”.

Dacă poetul își dorește „o carte, una singură, în care să visez ca-ntr-o

pagodă luminată”, visele sale concrete, cu o apariție constantă în pagini, traduc fără reticențe pulsioni ale ambiției și sunt populate, de cele mai multe ori, cu personaje din viața literară. Se prezintă în ele așa cum este: dornic de recunoaștere, ambițios. Obsesia succesului îl bântuie atunci când visează, de pildă, că este premiat în Canada. Alteori se arată pe sine însuși recitând în fața străinilor cu pumnii succesiv închiși, deschiși spasmodic. Dar nu numai el este prezent în calitate de autor: volumul cuprinde, ca un breviar compus din fulgurații narrative, destule pagini de istorie literară consemnată pe viu, portrete și întâmplări grăitoare despre caracterul, bun sau rău, al unor confrăți. Ele frapează prin sinceritate și directete, prin totala dezinhibare în așternerea unor pățanii câteodată destul de ingrate, alteori simpatice și amicale. Caracterizările unor personalități scriitoricești sunt percutante: „de la imaginile feerice, care trimit cu gândul la un indestructibil ținut al inocenței, ale lui Gabriel Chifu, la evocările nostalgice ale unui Sibiu idealizat, la care se dedă Dumitru Chioaru de când îl știi; de la avalanșa de imagini la modestia jucată a lui Ioan Moldovan, vânând mai-nimicul la tot pasul”.

Naratorul posedă și dimensiunea de mare familist. Cele mai frumoase pagini sunt cele ce întretes evenimentele exterioare cu acelea din viața de familie, unde jocul, exuberanța, puterea de a dăruia definesc un destin pus sub semnul inspirației și inventivității neostoite. Atunci când dorește să-și petreacă singur o vacanță, pentru a scrie, e atras din nou de „fetele” sale, soția Ana și fiica Ștefana, și renunță la toate planurile inițiale, alipindu-se, în chip miraculos, după un periplu de pomină, trenului care le ducea la mare. Până la fericitul deznodământ, narațiunea din acest capitol (*În ceață*) se articulează ca o excelentă povestire, după cum, adesea, însemnările alcătuiesc memorabile poeme în proză ori eseuri.

În dimensiunea ei superioară, călătoria întruchipează, pentru Mircea Petean, supremele aspirații, asemeni culegerii fuiorului „de pe cea mai înaltă culme” (*8 secvențe montane 1/2*) a dealurilor „dinspre apus ale nobilului sat de baștină”. Memorialul său, prețios jurnal de formație și creație, umple, de aceea, golul dintre aspirație și fatala limitare, dar și jocul semnificativ al distanțelor fizice și mentale: „ideea este a limesului văzut și nevăzut totodată, a hotarului care apropie ceea ce e departe și îndepărtează ceea ce e aproape, cu atât mai important pentru mine cu cât îl alimentează obsesia marginii”. El dezvăluie o mare dorință de construcție, de rezistență creatoare în fața sorții.

NICOLETA DABIJA

INTELIGENȚA DE UNA SINGURĂ VS. INTELIGENȚA CARE STĂ LA OLALTĂ

Între calitățile umane, cea de care nu ne lăsăm desprinși nici cu forța, apărând-o ca pe o comoară abia dezgropată, este inteligența. Ne împăcăm noi cu multe, dar nu și dacă îndrăznește cineva să afirme că ne lipsește agerimea minții. De la geniali la cei săraci cu duhul, în fiecare inteligența pare că are dreptul să stea de strajă. Nu știu ce se întâmpla altădată, când inteligența era ea însăși, de un singur fel, măsurabilă, cum suportau oamenii coeficientul propriului intelect, cum se desemnau în cele din urmă, dar o reacție de revoltă trebuie să fi fost de vreme ce un psiholog al acestei lumi a inventat și a introdus inteligențele multiple, apoi s-a gândit să le întindă pe o imensă tavă, să le împartă și să ne ajungă, astfel încât să nu mai conteze de care deținem, numai deștepți să fim.

Ani de zile am „păcătuit”, căci nu m-am putut gândi la mine decât ca la o ființă umană cu mintea sclipitoare. Am dus povara inteligenței ca pe o coroană. De la un timp însă, nu știu cum, și-au făcut unii curaj să se îndoiască, cu sinceritate ori din răutate, nu contează, dar și eu am obosit cumva de-atâta superioritate. N-am ripostat. S-au strecurat ușor, dar decise, întrebările, ca viermii ce te rod fără să-i intereseze dacă îți place ori ba. Și ce-ar fi, mi-am zis într-o clipă de luciditate, dacă aș afla, printr-o metodă infailibilă, că inteligența nu-i a mea? M-aș sinucide? Ca să văd până unde pot merge, m-am înjurat, mi-am atârnat de gât calificative nepermise până mai ieri. Dar, vai, una e să fii autoironic, alta e să te identifice cu un prost. Ca să spun drept, e imposibil!

Un pas bun totuși am făcut. De azi, îi dau voie minții mele să nu mai fie sclipitoare. Și iată, recunosc, nu am o gândire capabilă să câștige multe bătălii intelectuale, nu e nici atât de cultivată cât mi-ar conveni, nici în stare de a sintetiza un domeniu nu prea e. O ajută destul intuiția și sensibilitatea, care sunt în aceeași măsură ori poate mai mult ale mele. Pot să-mi las judecata în

adâncimea problemelor și sufletelor, dar nu știu să patinez pe suprafețe întinse (oare nu caut chiar și prin aceste cuvinte ieșiri spre luminata inteligență?). Gata, m-am hotărât, fiți voi geniali, eu mă mulțumesc să trăiesc. Mi-am domesticit îndeajuns inteligența, câtă o fi, știe să stea cuminte și la rând.

Și la urma urmei, cât valorează inteligența, luată așa, de una singură? Analizată la rece, nu ți se mai pare o calitate atât de prețioasă cum ai crezut, nici buricul însușirilor umane, deși tot o lași să locuiască foarte aproape de el. Parcă inutil faci să vibreze lucrurile din jur când vorbești, dacă ai rămas de fapt cu ele, ești singur, de nimeni iubit, nefericit și aproape inuman. Inteligența, da, este în orice situație și pentru oricine un plus, dar are și tendința să se dea mare, să desconsidere, să întoarcă spatele și să transforme în minusuri celelalte calități, când nu le anulează de-a dreptul. Deșteptăciunea este o însușire care trebuie, tocmai de aceea, controlată, tendința ei distrugătoare de viață poate fi măcar din când în când legată fedeleș, fără milă. Să învețe și ea să tacă, să îți dea voie să fii om. Cam despre asta este vorba...

În alt sens, mă îngrijorează și faptul că în ultima vreme s-a umplut lumea de genii. Ca într-un clișeu, de câte ori parcurgi o știre despre performanțele unor elevi, studenți, e acolo, la datorie, și eticheta de geniu. Se folosește cu atâta lejeritate acest cuvânt că nu mai poate sărmanul să se țină pe picioare (la modă fiind, a apărut și o tipăritură intitulată „Starea de geniu”. Vedeți, nu e mare sfârâială să fii geniu! Dacă nu știți cum e și vă doriți, cumpărați o carte și genii vă faceți când veți fi mari). Nu se răresc de-acum rândurile normalității? Asociind cuvântul „geniu” atributului „extraordinar”, ar însemna că se nasc tot mai mulți oameni ieșiți din comun. Și dacă ritmul se menține, nu vom ajunge noi, normalii, să fim de fapt cei ieșiți din comun? Firește, exagerez, dar și felul în care este tratat „geniul”, modul în care se trage de el în toate direcțiile, nu mi se pare mai puțin o exagerare. Nu sunt totuși nici de partea celor care cred că Eminescu este singurul geniu al limbii române, cum am fost învățați la școală. Și nu îmi pun întrebarea ce este un geniu din simplul motiv că nu voi găsi un răspuns mulțumitor ori complet. Pornesc de la premisa că știu deja.

Să mai stăruim puțin. Sunt atâția factori care le permit tinerilor de astăzi să studieze în universitățile mari ale lumii. Inteligența e doar unul dintre ei. Trăim vremuri diferite, pătrunderea în structurile educative internaționale e relativ facilă. Copiii noștri au alte condiții, există posibilitatea de aplicare online la burse, programe de studii, cercetare, locuri de muncă, oriunde, nu le rămâne decât să fie atenți și suficient de ageri ca să intre pe ușile deschise lor. Însă credința mea este că unui tânăr i se face mai degrabă un rău când i

se prinde în piept eticheta „genial”. E ca o piatră de mormânt care-i va da voie să trăiască cu greu, care-i va atârna de gât și-i va aminti ori de câte ori viața îl va chema deoparte. Nu, el trebuie să demonstreze ceva, are datoria să lupte, să nu dezamăgească. Nu e exclusă nici reacția inversă: se poate culca în patul cald de geniu, să uite și el de sine, darămite noi, care ne-am grăbit la ridicarea statuii. Avem nevoie de mai multă prudență când aruncăm cuvintele peste oameni. Cuvintele nu-s boabe de orez, ele se lipesc. Mă încântă, ca și pe voi poate, fiecare strălucire a inteligenței cuiva, fiecare rezultat excepțional, dar v-ați gândit dacă un puști de 16 ani va putea duce măcar până la colț de stradă eticheta aceea de geniu? Nu va fi oare viața din el mai puternică, nu e dreptul ei să fie?

Ar fi destul și ar fi bine să avem atâta inteligență cât să putem trăi frumos. Inteligența să vrea să respecte iubirea, fericirea, bunătatea, adevărul. E mai luminoasă viața omului când sunt toate împreună și ciuntită când ceva lipsește. Iar în acest scop, omul trebuie să-și fie sieși prieten și să își rămână prieten în orice condiții. Veți spune că toți procedăm astfel. Îmi permit să mă îndoiesc. Oamenii se iubesc, chiar și când nu merită, însă puțini trăiesc cu sentimentul acela că Dumnezeu te-a pus într-un trup și într-un suflet ca să le fii aproape, să te îngrijești de ele, să le hrănești cu bine, cu bucurie, nu cu rău, nu cu invidie, fără narcisism, în schimb, cu aceeași bunătate ce te determină să prinzi de mână și să salvezi un om când e gata să se prăbușească.

Dar, ca să rămâi cu picioarele pe pământ, ar trebui să te prinzi cu cealaltă mână de sentimentul zădărnicii, fără să-l lași totuși să-ți interzică, asemenea inteligenței, omenia, ori să te domine. Poți trăi liniștit din încrederea că ești pe pământ cu un rost, unul ales pentru tine, nu contează gloria sau ne-gloria muncii tale. Și de fiecare dată când suferi că ceilalți nu te caută, nu te aplaudă, întreabă-te numai cât valorează acest lucru la scară universală. Nu e mai important oare să te faci iubit, să cultivi virtutea și să fii bun? Să cunoști deopotrivă tristețea, deznădejdea și moartea, altminteri nu poți fi întreg. Dar de acestea are grijă viața să ți le aducă în preajmă. Să fii stăpânul existenței tale înseamnă să o înțelegi, să o urmărești în pașii mici și în salturi, apoi să înveți algoritmul prieteniei cu tine însuși. Dacă faci alegerile potrivite, dacă îți detoxifici măruntaiele de ură, dacă uiți de capra vecinului, ajungi mult mai aproape de tine. Căci îndrăznești să formulezi pretenția apropierii celuiilalt când tu ești departe de tine?

FLORIN TOMA

A DĂRUI DĂRUIRE

Arta e un dar (cf. *Oficiul Național de Truism!*). Dăruibil, normal. Așa este, dar mai apare ca necesară o condiție: artistul – acela care dăruiește – să cunoască, să simtă, să se lase flămânzit de dorință. De dorința de a dăru. Să aibă, altfel spus, puterea și știința dăruirii. Bucuria sau arta sau priceperea sau obișnuința sau tradiția de a face daruri (NOTĂ: Îi lăsăm pe Greci deoparte, atunci când fac daruri, fiindcă ceea ce se spune despre ei se încadrează la malițiozitate în formă continuată istoric!).

Dăruința, ca și stăruința, se bazează pe rezervele personale de afecte. Pe zăcămintele proprii de iubire. Așa cum tenacitatea, încrâncenarea sau îndărătnicia au nevoie, pentru a se manifesta, de zădărnirea voinței, tot astfel generozitatea țâșnește din genuin. Nu se capătă, nu se educă, nu se instruieste. Un artist e generos sau nu e. În această ultimă eventualitate, el nu poate fi artist. Deloc.

Mărinimia, noblețea sufletească, altruismul, munificența – sunt însușiri pe care numai sensibilitatea le poate induce. Doar oamenii armonios simțitori pot risipi în jurul lor iubire, larghețe, dărnicie. N-o să întâlniți niciodată – nici în basme, nici în coșmare – un personaj negativ galanton sau măcar ușor impresionabil. Ci, dimpotrivă, dincolo de faptul că e mai insensibil decât o talpă, el este întotdeauna avar, hrăpăreț, lacom, cupid, rapace, apucător. Tocmai de aceea, personajele de acest gen sunt eminentamente nesuferite.

NOTĂ: Totuși, din punct de vedere retoric, personajele dezagreabile fac narațiunea mai palpitană. De pildă, poate dragul de Harap-Alb să treacă prin apă de mii de ori, ca să ocolească podul unde avea loc nunta de furnici, evitând astfel să curme viața atâtor găzulițe nevinovate, că tot personajul unanim detestabil al Spânului echilibrează tensiunea epică!...

Artistul face parte, indiscutabil, din garnitura de eroi pozitivi ai vieții. El este necesar poate și pentru că civilizația a ajuns la un soi de lehamite. Ethosul s-a săturat să tot îngrașe personajele negative, inoportune și parazitare. Artis-

tul este cel care ne redă Frumusețea. Ne întinde potirul cu Sublim, din care ne îmbie să gustăm. Numai el știe să dăruiască. Numai el ne poate induce starea de a dăruia dăruirea. Astfel, Artistul devine erou civilizator.

Darul lui Darius

DARIUS HULEA are doar 30 de ani de când s-a născut în Alba-Iulia. Dar este deja împlinit. Pentru că, după ce a terminat Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca (2009), și-a luat masteratul în sculptură, în 2011, iar, din 2012, se află la studii doctorale. Timp în care, în 2010, a avut o Bursă Erasmus la Schrems (Austria), a luat Premiul „Grigore Bradea” la Bistrița (2013) și Premiul pentru tineret al Uniunii Artiștilor Plastici din România, în 2015. Dacă mai facem și precizarea că, din 2007 – deci, din anul II de facultate – a participat la 22 de expoziții personale și de grup, avem imaginea clară a unui artist de excepție, ieșit din Școala de sculptură de la Cluj. Acolo unde nume sonore, precum Alexandru Păsat, Radu Morar sau Ionel Tănase, au scris deja legende în sculptura contemporană.

Însă nu doar acest palmares, care putea rămâne închis acolo, în arealul artistic al Transilvaniei, l-a legitimat spre a participa la prima sa expoziție în București, ci și interesul suscitât și șansa de a-l fi întâlnit pe cunoscutul critic de artă Oliv Mircea (cărui arta ardeleană în general – și nu numai – îi este profund îndatorată!).

Așadar, expoziția de la *Elite Art Gallery*, intitulată *Semnul de pe față* (curator: Oliv Mircea) oferă oportunitatea tânărului sculptor de a continua drumul unei evoluții remarcabile, deschis prin succesul expoziției *Anonymus*, de acum doi ani și jumătate, de la Bistrița. După studii îndrăznețe, aproape eseistice (extraordinar de interesante, lucrările *Anonimii lui Hermes*, *Anonimii lui Hades*), iată-l pe Darius Hulea cum trece la alte semne, mult mai aplicate. *Semnul de pe față* este o provocare – temerară, dar și nonșalantă – de a topi imaginea a 9 personaje aproape mitice ale istoriei culturii și civilizației românești din secolul XX în efigii aproape aeriene. Materialul folosit – sârmă groasă sudată și împletită – aduce prin ineditul său un beneficiu uluitor monumentalității fiecărei lucrări în parte, pentru că, pe de o parte, respectă canonul potretului recognoscibil (știm că sunt Eliade, Iorga, Cioran, Maria Tănase, Regele Mihai, Ionesco etc.), iar, pe de altă parte, îi păstrează intactă substanțialitatea, deși bustul, repet, e lipsit de materialitate.

NOTĂ: Pariul pe care l-a făcut Darius Hulea îmi amintește de Le Nomade al lui Jaume Plensa, din Antibes, la intrarea în Port Vauban, sculptu-

ra-gigant de mai bine de 10 m înălțime, evocând o siluetă umană cu forme curbe, așezată cu fața spre mare, ca și cum ar întâmpina marinarii. Constituția statuii, realizată printr-o dantelărie de litere majuscule tăiate în oțel și lipite la întâmplare, permite intrarea înăuntru ei, printr-o fantă deschisă în dreptul pieptului. Înăuntru, e gol. Dar nu un gol irepresibil, ci, privind azurul celebrei Coaste din interiorul acestui veritabil punct zero al lingvisticii, ai impresia că ești copleșit de cuvinte, purtându-te pe gândul că omul nu este altceva decât o creatură alcătuită din limbaj, prin măreția Cuvântului.

Am insistat asupra lucrării lui Jaume Plensa (născut în 1955 la Barcelona) nu din rațiuni de căutare a vreunei filiații. Portretele-bust ale lui Darius Hulea sunt lipsite de conotația statuii catalanului. Ele surprind prin rețeaua extraordinar de coerentă a structurii metalice gracile, care, ondulată și dând parcă imaginea unei măști de aer împletit cu linii de oțel, reface la perfecție chipul binecunoscut al personajului. Iorga, Eliade, Enescu, Maria Tănase, Țuțea, Enescu, Sadoveanu, Cioran și Regele Mihai sunt aidoma efigiilor ultra-cunoscute, aproape arhetipuri din rezervația mentalului colectiv. Inconsistența interioară nu stânjenește cu nimic percepția pe care suntem provocați s-o avem: adică, nu doar că putem să privim de aproape fiecare personaj în parte (fiindcă e tridimensional, e viu, e complet, e în fața noastră, putem să-l atingem, este, cum ar fi zis Jan Kott într-o celebră carte de-a sa despre Shakespeare, „*contemporanul nostru*”!). Dar și că privirea noastră se poate strecura nestingherită înăuntru, dincolo de rețeaua de sârmă, într-un fel de „*postulare a posturii*”. Tocmai pentru că ele nu sunt înțepenite, ca niște statui solemne în veșminte de gală, putem deveni, pe rând, Eliade, Iorga, Sadoveanu, Țuțea, Cioran, Ionesco sau, pentru doritori, Maria Tănase ori Regele Mihai. Și ele sunt atât de naturale, încât transferul se face fără nicio pierdere, fără nicio aproximare. Împărțirea nu dă rest!

Este vorba, în portretele lui Darius Hulea, – spune Oliv Mircea – de inși aieva: contradictorii, complecși, ireductibili la o formulă încremenită și țeapănă. Nimic nu strivește vigoarea personajelor: nici grația, nici insolitul prăbușit în propriul său vid.

Aș mai zăbovi puțin asupra titlului expoziției. Surprinzător de plăcută mi-a apărut frenezia decentă (sunt sigur că un magician al cuvintelor ar fi făcut mare caz de acest artificiu, pe când, aici, ardeleanul a făcut-o blând și un pic șugubăț!), cu care dubla măsură semantică e aplicată înțelegerii acestei expoziții, prin însuși titlul ei. Dar, mai întâi, ce NU este. Chiar dacă formularea exact la asta ar putea duce cu gândul, *Semnul de pe față* nu trimite la obișnuitul detaliu anatomic real, viu, o aluniță sau o verulă, pe care le întâl-

nim la unii oameni. *Semnul de pe față* este atât simbolul particular al feței fiecărui personaj, puterea expresivă a acesteia, cât și „semnul” (luat ca entitate minimală a văzului!) ce-i aparține strict autorului. Altfel spus, el și numai el, Darius Hulea, vede acest semn.

Un loc aparte în această expoziție îl ocupă un alt grup, un triptic având o altă abordare. El reprezintă trei panouri alăturate, realizate din metal, dar tratate în tehnici diferite (primul – vopsit opac negru, al doilea – tablă bronz șlefuit oglindă, al treilea – „mânjit” într-un gri-bleu), din care „țâșnesc” câte două mâini de broz, naturale și în trei poziții binecunoscute. Fără nicio explicație. Ca niște enigme pe care trebuie să le dezlege privitorul. Prima, în care mâna dreaptă ține o pipă, este a lui Marcel Duchamp (ea amintește de celebra lucrare *Passe-muraille*, din rue Norvins, chiar din fața casei lui Marcel Aymé, realizată în 1989 de Jean Marais, ca omagiu adus autorului nuvelei fantastice cu același titlu, apărută în 1941). A doua ipostază a mâinilor este dedusă din celebra fotografie a lui Constantin Brâncuși, cu brațele încrucișate la piept, iar a treia aparține lui Petre Țuțea. Fiecare poziție are un mesaj: ludicul la Duchamp, forța la Brâncuși, fragilitatea la Țuțea. Ansamblul este, de fapt, un alt fel de a descifra metafora viului.

Nu putem încheia fără a aduce un cuvând de laudă lui Oliv Mircea, pentru neobosita sa peregrinare pe tărâmul fabulos al artelor românești (și insist, în special, al celor din Ardeal!), dublată în același timp de o competență profundă și de o intuiție axiologică demnă de adânc respect și politicoasă invidie.

Expoziția lui Darius Hulea de la *Elite Art Gallery* rămâne nu doar un reper remarcabil în spectrul expozițional din București și, în același timp, în biografia artistică a tânărului sculptor ardelean descoperit de Oliv Mircea, dar și, în esența sa, un exemplu de conduită a dăruirii. Darul lui Darius s-a făcut în liniște, modest, brevilocvent, plusat de un simplu zâmbet. Și acela, stingher. Atât. Dar cu o bucurie plenară.

CĂLIN STĂNCULESCU

FIXEUR, UN FILM CU MULTE SEMNE DE ÎNTREBARE PENTRU JURNALIȘTI

Prin peliculele semnate până acum, Adrian Sitaru iese din portretul-robot al cineastului dedicat Noului Cinema Românesc. Mai mult, cineastul, încă tânăr și capabil de multe surprize, pare a-și abandona colegii din NCR, preferând a construi, cu migală și determinare, o operă în afara școlilor, în afara curentelor de opinie, de critică, avidă a clasifica, a înregimenta, a borna în patul lui Procust pe autenticii autori de film. A fost colaborator al regizorului Costa Gavras la realizarea filmului *Amen* (2002). Scurtmetrajul *Valuri* (2007) i-a adus multiple premii, ca și debutul în lungmetrajul de ficțiune *Pescuit sportiv* (2008), apreciat la festivalurile din Toronto, Palm Springs, Estoril, Angers. În 2010, scurtmetrajul *Colivia* i-a adus un premiu în cadrul Berlinalei. În 2011, filmează *Din dragoste cu cele mai bune intenții*, având personajul principal (Bogdan Dumitrache) permanent în vizorul camerei de filmat. *Domestic*, din 2012, reprezintă aglutinarea a trei scurtmetraje într-un lungmetraj dedicat raporturilor cu animalele de companie. La *Ilegitim* (2015), regizorul lasă actorii să improvizeze pe tema incestului, cu rezultate, nu mereu, îmbucurătoare pentru unitatea operei filmice.

Și, acum, *Fixeur*, filmat pe baza unui scenariu scris de Claudia și Adrian Silișteanu (directorul de imagine al filmului și colaborator apropiat al cineastului). Mai întâi, titlul. *Fixeur* este acea persoană din mediul presei (scrise, filmate, electronice etc.), angajată de o echipă de filmare, de presă, de televiziune străină pentru a aranja locațiile de filmare, a ușura relațiile cu autoritățile locale, a facilita accesul la persoanele dorite în investigațiile preconizate pentru un subiect gras de presă. *Fixeurul* poate face, în același timp, și serviciul de translator între echipa de presă străină și localnici. Inspirat de fapte reale (unul dintre autorii sceanriului a fost *fixeur* la începutul anilor 2000), filmul lui Adrian Sitaru are cam următoarea poveste. Radu (Tudor Aaron Istodor, înzestrat actor de film, invitat anul acesta la Berlinale, ca mare promisiune, dar

destul de puțin *exploatat* de alți cineaști) este fixeur-ul pentru o echipă franceză de televiziune, ce vine în România pentru a sta de vorbă cu una dintre victimele (minoră) unei bande de proxeneți care activa în Hexagon. Interfața dintre străini și victima comerțului european cu carne vie, Radu, începe să realizeze că ceea ce face nu rimează perfect cu propriile principii morale, ba chiar le contrazice, în ciuda prieteniei afișate cu francezii. De altfel, chiar el îi convoacă pentru acest reportaj, revelator și incriminant, care însă, în ciuda bunelor intenții, ajunge a fi, pentru eroina sa, la fel de crud ca și actul care este condamnat.

Team-ul francez ajunge pe plaiuri bistrițene, unde se află copila repatriată, răpită, agresată, pusă să se prostitueze pe malurile Senei, acum revenită în țară, adăpostită de o instituție religioasă, care refuză (prin vocea maicii interpretate excelent de Cristina Toma) ferm interogarea de către echipa TV franceză. Radu va rezolva însă acest impediment apelând la reprezentantul legii (din nou, superb, Adrian Titieni, un actor fetiș al cineastului), care va facilita interviul mult dorit și gras plătit. Treptele refuzului, ezitării, resemnării și acceptării sunt jucate de interpreta Ancăi (Diana Spătărescu) cu un profund simț al realității psihologice proprii vârstei personajului, care lasă uneori loc și autocenzurii necesare pentru a ocoli elegant melodrama. Secundare sunt problemele de familie ale lui Radu, tată și soț de împrumut, cu un fiu revoltat mereu din cauza prostiei părintelui de duminică, secundare (dar revelatoare) sunt reacțiile pegrei bistrițene, convocate a baricada drumul jurnaliștilor străini spre adevăr, secundare sunt chiar eforturile francezilor, care sunt interesați doar de finalizare, nu și de consecințele morale ale investigației. Traumele eroinei nu-i interesează, dar subiectul trebuie plătit copios.

Importantă mi se pare poziția analitică a cineastului, care, ca și Lucian Pintilie în *Reconstituirea*, își interoghează conștiința în legătură cu bunele intenții ale acțiunilor. Și procurorul (George Constantin) din *Reconstituirea* era animat de bune intenții, ba chiar și milițianul obtuz, jucat magistral de Ernest Maftei. Or, și infernul este pavat cu ele.

Semnele de întrebare rămân și după ce părăsim sala de cinema, chiar dacă mediul este oarecum restrâns, presa de toate felurile. Dar, oricând, concluziile, situațiile, acțiunile se pot extrapola.

De aceea, vă recomand cu căldură filmul sau DVD-ul care va fi editat.

NOTĂ:

Cum decalajul față de cerințele tipografice ne cam împiedică să fim pe fază, semnalez faptul că, în februarie, decernarea premiilor *César* are printre

candidați filmul *Bacalaureat*, de Cristian Mungiu. Apoi că, tot în februarie, juriul de la Festivalul internațional al filmului de la Mons îl are drept președinte pe cunoscutul cineast francez de origine română Radu Mihăileanu. Iar, la sfârșitul aceleiași luni, se decernează premiile Oscar, unde *La La Land* va lua vreo șase-opt statuete. Apoi începe selecția pentru premiile Gopo, care se vor înmâna la sfârșitul lunii martie. Aici, bătălia se va da între *Câini*, *Sieranevada* și *Bacalaureat*.

NICOLAE PRELIPCEANU

DEȘTEPTAREA PRIMĂVERII

Dificila piesă expresionistă a lui Frank Wedekind și-a găsit o expresie (sic) modernă și alertă în interpretarea tânărului regizor („tânăr, tânăr, dar copt băiat”, vorba lui Trahanache) Vlad Cristache, la Teatrul Mic din, firește, București. Vlad Cristache a conceput un *poem teatral rock*, în care partea ce dă ultima caracteristică a spectacolului e asigurată de trupa Firma, care a prestat, ca să zic așa, foarte plăcut, poate puțin prea forte pentru urechile sensibile (citește bătrâne). Azi te indignează lipsa de înțelegere a celor bătrâni pentru pubero-adolescenții vremii (totul se petrece în ultimii ani ai secolului al XIX-lea). Nu poate fi vorba de un conflict între generații, nu încă, pentru că toți acești copii în care se deșteaptă (căci acesta e sensul titlului) instinctele adulților, le sunt aproape supuși acestora, acceptând mai degrabă să moară decât să-i întristeze, vezi cazul Moritz Stiefel, sinucigașul interpretat original și cu mult aplomb de Rareș Florin Stoica (la premieră, căci mai există o distribuție). Cealaltă protagonistă, Wendla Bergmann, într-o interpretare plină de farmec adolescentin și poezie a vârstei, datorată Silvanei Mihai, este ucisă din cauza prejudecăților mamei sale, care nu poate suporta ideea că fata va avea un copil din flori și cheamă un doctor să-i provoace un avort. În schimb, cel care este, cumva, în spatele celor doi, prieten bun cu cel dintâi și iubit de o clipă, în care se produce și actul interzis, cu fata, Melchior Gabor, elevul excepțional și inteligența cea mai trează din tot grupul (care e mai mare), se pomenește vinovat de moartea prietenului său, dar, indirect, și de cea a Wendlei, încercând să înțeleagă ce se întâmplă în acea lume, dincolo de mecanismele pe care el le decodase înaintea colegilor săi, încă infantilizați de o societate care i-ar fi vrut rămași așa. Alexandru Voicu face un Melchior nuanțat și foarte expresiv, atât în partea întâi, cea în care cu toții sunt încă înaintea evenimentelor tragice și nebanuite care le vor întuneca viețile. Dramaturgul pune cheia finală, și Vlad Cristache o subliniază, în lecturile lui Melchior: el citește *Faust* la o vârstă care, cum îi spune mama sa,

nu e potrivită pentru asemenea lecturi. Iar, în final, când drumul său în viață este serios blurat, salvarea sa (dacă salvare se poate numi așa ceva) îi vine de la Omul cu mască, un alter ego al lui Mefisto. Spectacolul este susținut și de actorii cu experiență, care fac creații remarcabile, ca Mihaela Rădescu, Liliana Pană, Gheorghe Visu, Avram Birău, Petre Moraru și Ion Lupu, aceștia din urmă în rolurile caricaturale ale profesorilor colegiului unde învățau tinerii eroi ai tragediei. Un fel de *Faust* al adolescenților, într-un spectacol excepțional.

TOLCEA, TOLCISSIMO...

Tot astfel, *La Tolce Vita* ar putea fi de departe *tolcea* mai bună secțiune prin gândurile lui Marcel Tolcea și, totodată, magica scociorâre prin cotloanele cufărului său de campanie (fiindcă e mai tot timpul gata de luptă!), în care-și ține *bric-à-Braque*-ul de narațiuni colorate. Dialogul savuros (care, când se sfârșește, lasă în urmă numai regrete!), întrețesut cu astuție spumoasă de prietenul și poetul Robert Șerban (apărut în volum la Editura Universității de Vest, la finele anului trecut), este revelatoriu pentru epicul cu care este încărcat până la refuz unul dintre personajele cele mai pitorești, cele mai notorii și cele mai iubite ale Timișoarei. Un om de poveste. Un simbol pe măsură al viitoarei capitale culturale europene din anul 2021.

În galeria de intelectuali ai „*Orașului de pe Bega*” (aș fi putut să folosesc și alt loc comun: „*Orașul-martir al Revoluției Române*”, dar rămân la prima opțiune, mai familiară pliantelor de turism, ca să nu cad în capcana neasemuitei limbi de lemn a știrilor tv!), Marcel Tolcea stă alături de nume istorice, precum Müller, Oschanitzky, Mihăieș, Popovici, Foartă, Ujică, Lenau, Todoran, Vuia, Ladea, Oravitzan, Blandiana, Șerban, Holender, Ungureanu și atâția, atâția alții, pe care poate i-am uitat... Iertare!

Ca om harnic al Cetății, pe lângă un profesor nonconformist și trăsnet (tocmai de aceea, adorat de studenți!), poet nezdravăn, filosof fără angoase, mason deschis la șorț, scriitor cu verb acid, jurnalist *opiniatru* (sic!), revoluționar cu acte și, nu în cele din urmă, un prieten generos, Marcel Tolcea născocoște tot timpul. Deoarece nu există nicio stare la mijloc, starea lui de agregare e dificil de definit (la noi, în schimb, *tolcelatria* e constantă), pur și simplu, personalitatea lui secretă delectarea în formă continuată. Concomitent cu râsul lui clocotitor, de om luminos, care ia cu încăpățănare tot timpul lucrurile *à rebours*, ne face părtași la descoperirea unui parfum numai de el știut. Pe care l-am putea numi, fără să-l concurăm, îndrăznim, totuși! *Tolceamour*. Sau, parafrazând un titlu faimos în literatură, la un moment dat, *Tolce ca mierea e verbul patriei!*

Marcel este unicul vorbitor al dialectului *tolcean*. O regiune lingvistică personală, dedusă din inexistentul *Atlas al limbii române sucite*, unde se folosesc vorba scrântită, vocabularul strâmb, contaminări surprinzătoare, rupturi agresive, alunecări periculoase, regresări uimitoare și împiciorongări insolite. Practic – atunci când suportă o provocare pe măsură – Marcel este în stare să răstoarne cu nonșalanță toate legile gravitației lingvistice, în folosul obținerii unor arome imaginative uluitoare. Pe care, însoțite de un zâmbet deschis cât cerul, culant cum îl știm, ni le oferă la minut, fără să pregete.

Clima *tolceanică*, pe care o resimțim venind-duduind-unduind dinspre Timișoara, fără îndoială că ne face bine la lingurica spiritului. Ne face bine nouă,

celor care iubim Cuvântul mai abitir decât își iubeau pirații comoara ascunsă. Nouă, celor care ispășim pedeapsa de a nu ști cât fac, de pildă, radical din 225 la pătrat, dar, în schimb, știm pe dinafară versuri fabuloase ce au schimbat din temelii Poezia românească (spuneți dvs. dacă pe această lume – iau pur și simplu la întâmplare – s-au mai scornit vreodată versuri atât de duioase precum acestea: „De nu m-ai uita încalte / Sufletul vieții mele...” sau „O fi fost mă-ta vioară, / Trestie sau căprioară / Și-o fi prins în pîntec plod / De strigoi de voievod ? / Că din oamenii de rînd / Nu te-ai zămislit nicicînd.”...). Recunoașteți că nu!

Revenind însă și aplicând cu strictețe la existența noastră rezultatul nenumăratelor studii *tolceanografice*, prin care ne primenim gândul limbii (dar și limba gândului!) – deci, savurând rodul minții fără a ne mai zgribuli în neștiință – descoperim că devenim mai buni, mai altfel, mai descumpățați în bucurie și mai dezlănțuiți în extaz.

La Tolce Vita este, în ultimă instanță (cea supremă, bineînțeles!), un manual de dezblânzit aleanul!

FLORIN TOMA

FARMECUL DISCRET AL POEZIEI NAIVE

M-am întrebat deseori dacă există, estetic vorbind, o poezie naivă, așa cum există, și încă, hotărât lucru, cu rezultate remarcabile, o pictură naivă. Există, desigur, compunerile lirice în grai bănățean al lui Victor Vlad Delamarina, ce ne amuză și azi, dar eu mă gândeam la naivitate oarecum în sensul lui Schiller din celebrul studiu *Despre poezia naivă și sentimentală*, adică o poezie venind nu neapărat din spirit speculativ, cultural, livresc în cele din urmă, ci din expandarea unui preaplin sufletesc, un vehicol al căutării de sine.

Ei bine, citind cele două volume ale Mariei Matei (*În traversarea vieții și Hipnoza cuvintelor*) apărute anul trecut la Editura Magic Print, pot să afirm fără ezitare că da, poezia naivă (repet: în sens schillerian) da, există! Și ea vine exact din această tensiune a căutării eului propriu, din felul cum ființa poetului se situează, dramatic, în lume.

N-o cunosc pe autoare. Din fotografiile de pe copertă îmi pare o femeie de 30-35 de ani, drăguță (cum altminteri?!), și mă întrebam ce-a determinat-o să se apuce de o îndeletnicire atât de grea precum e poezia, când, vorba aia, sunt atâtea alte lucruri de făcut. (Și, de fapt, ce-i face pe oameni să se-ndrepte spre un domeniu atât de gingaș în straniețea lui?). Și-mi răspund că există, cu siguranță, o „hipnoză a cuvintelor”, o magie a lor ce permite unei persoane să fie altceva decât una obișnuită, să se descopere *altfel*, să ajungă *au delà*, într-o zonă nu accesibilă oricărui muritor de rând. Că Maria Matei intuiește strălucit asta se vede imediat în chiar poemul ce dă titlul unuia dintre volume: „Azi judec lumea literelor mici/ Cu virgule și puncte mă-nfășor/ cu degetele scriu/ de intrigile prin-

se-ntre năluci/ în premonițiile unui autor". Mai mult, lirismul asigură o anumită perenitate, fiindcă, ne spune autoarea, în poezie „*sufletele renasc*” și „*iubirile nu plâng, nu mor*”. În ultimă instanță, poezia, în ciuda tuturor adversităților, este o victorie a ființei: „*Blânde versuri strânse-n ușă/ toți au vrut să fiți cenușă/ unii v-ar fi dat chiar foc/ stihuri puse la un loc/ iată, ați avut noroc!*”.

Concluziv: în peisajul atât de variat al poeziei românești contemporane, Maria Matei tinde să devină o voce distinctă, inconfundabilă.

IOAN GROȘAN

BREVIAR EDITORIAL

Sfinții de lângă noi. Între portrete și icoane, ediția a doua, de Ciprian Voicilă, Editura Areopag, Editura Meditații, 2014, 170 pag.

Ciprian Voicilă a început prin a ucenici, în felul lui, pe lângă Irina Nicolau, apoi pe lângă: părintele Justin Pârveu, Maica Paisia, „arhiereul care veghează la Rohia”, părintele Macarie, „Octavian Anastasescu, eroul discret” și alții ca ei, la fel de canonizabili, din punctul multora de vedere, apoi a ajuns să fie el însuși înconjurat (radiofonic) de mici ucenici, pe care îi învață ce înseamnă creativitatea și dezvoltarea personală. De fapt, le deschide copiilor prin Radio Itsy Bitsy noi orizonturi, ca să găsească soluții și modele, inclusiv sau mai ales modele umane creștin-ortodoxe (chiar dacă nu se vorbește minut de minut exact despre acest lucru). Ciprian Voicilă pare el însuși mirat, bucuros și recunoscător pentru parcursul lui uman și spiritual, după cum se destăinuiește în paginile acestei cărți: „Venisem la înalt Preasfințitul Justinian Chira cu gândul expres de a-i cere binecuvântarea ca să scriu în continuare spre slava lui Dumnezeu. Anii pierduți printre fantasmalele intelectualismului, clipele jertfite culturii de dragul culturii, eul gonflat prin abundența informațiilor necesare dar nu și suficiente pentru izbăvirea lui, curiozitatea care răscolește ca o babă oarbă prin sipetul unde stau zăvorâte tainele lumii – toate mi se păreau năzăriri ale firii, în căutarea sinuoasă a adevărului, pe care le lăsasem în urmă. Mă hotărâsem să le fac pe toate pentru Dumnezeu: să gândesc, să scriu, să vorbesc, să respir, să admir, să înving, să mă las înfrânt, să urăsc de moarte păcatul, să caut frumosul bine camuflat în urâciu-neea zilnică, să iert de șaptezeci de ori câte șapte, să pun între paranteze dorința polimorfă de a căuta plăcerea și de a evita constant orice suferință, să amân momentul răzbunării până când orice umbră de dorință de răzbunare se va evapora de la sine, să nu mă mai rog pentru mine, ci întotdeauna pentru ceilalți. Iar dacă trăiesc, pentru Dumnezeu să trăiesc, și, dacă voi muri, pentru El să mor. I-am cerut, așadar, înalt Preasfințitului Justinian binecuvântarea de a scrie, iar sfinția sa mi-a dat-o grabnic, tare și răspicat:

– Să nu te oprești!

Dar asta n-a fost tot. Ne-a vorbit despre omul-microcosmos, care cuprinde în el și mineralul, și vegetalul, și animalul, dar care le transcende pe toate prin

conștiința pe care a sădit-o Dumnezeu în el. Auzindu-l, mi-am recăpătat încrederea în om. Fiecare ființă are ascunse în ea potențialități nebănuite, prin care poate deveni cu adevărat bună. Știam că lumea este creația lui Dumnezeu și că El o ține permanent în existență. Dar, în sinea mea, pe acest adevăr simplu și fundamental se depusese în straturi cenușa neîncrederii în om și în lumea sa de artefact. Arhiepiscopul de la Rohia le spune adesea vizitatorilor: «Sunteți sfinți!», spre stupefarea acestora. Le reamintește de cea mai înaltă chemare a lor: asemănarea cu Hristos.

Am regăsit cu mare bucurie în înalt Preasfințitul Justinian legătura străveche dintre cult și cultură, optimismul creștin, convingerea că lumea pe de-a ntregul este bună. Fiecare clipă ce ni s-a dat este de la Dumnezeu și trebuie să îi mulțumim pentru ea, ne învață el.”

Tangerine tango, de Camelia Iuliana Radu, Editura Grinta, 2013, 140 pag.

Camelia Iuliana Radu se strecoară grațios dincolo de o limită sau de alta, atentă la treceri, lăsând însă – deliberat – impresia că dramatismul existenței nu trebuie expus cu asupra de măsură în poezie, ci dimpotrivă: „Locuiesc într-un gând de plecare/ un zvon al acestui loc/ atât de subțire/ numit uneori moarte/ alteori naștere/ și atât de rar numit/ părăsire a orbitei// locuiesc într-un loc/ atât de subțire/ în acea parte pe care nu o cunosc/ deși mi-a aparținut mereu/ despărțită didactic/ de o confuzie// ca de pielița care desparte/ cerul de miez/ și miezul de sâmbure/ și sâmburele de naștere/ ...banala intrare în sine.” (*Același pervaz nevăzut*).

Cartea conține următoarele grupaje, intitulate extrem de neutru, ca să zic așa: „Tendințe”, „Atelier pentru design interior”, „Haute couture”, „Prêt-à-Porter”, „Colecții de toamnă”.

O carte cu coperte negre, cum și poezia conținută este considerată a musti, la vedere, de gravitate și tragism – pe coperta a patra fiind referințele lui Ieronim Tătaru. Coperte negre. Mustind de mandarinu – prietenii știu de ce! Un tangou al culorilor extreme – deși negrul nu este propriu-zis o culoare.

Metaficțiunea contemporană. Dublă lectură a romanului românesc și spaniol, de Anamaria Blanaru, col. Anthropos. Teorii literare, Editura Adenium, 2014, 222 pag.

Volumul este recomandat de Carolina Pizzaro, Mario Garvin, Pere Joan Tous. Analiza hermeneutică include, cum ar veni, studii de caz: „Privirea comparatistă este dublată de o evaluare, în fiecare roman, a nucleului metaficțional în jurul căruia este construită proza metaficțională. Strategia ne permite să identificăm invers, plecând de la text și întorcându-ne la teorie, forme inovative ale strategiilor și tehnicilor metaficționale: jocul narativ în proza scurtă românească, nucleul ludic la Ioan Groșan, cititorul și personajul metaficțional la Dumitru Țepeneag și Gonzalo Torrente Ballester, pseudojurnalul la Marin Mincu, Juan Goytisolo și Alfons Cervera, metaficțiunea mediatică la Adrian Oțoiu, autenticitatea

în metaficțiune la Gheorghe Crăciun, Cartea și manuscrisul dublu și textul în palimpsest la Mircea Cărtărescu și Bernardo Atxaga, naratorul și editorul fictional la Răzvan Rădulescu și Antonio Muñoz Molina, «realitatea» ficțională la Javier Cercas și Antonio Muñoz Molina și obiectul ca subiect metaficțional la Enrique Vila-Matas.

Analiza comparativă a celor două literaturi, română și spaniolă, face posibilă și emiterea unei judecăți de valoare asupra prozei metaficționale a celor două spații. Datorită influenței directe a literaturii sud-americane, dar și a rediscutării unei teme complexe precum memoria colectivă și cea individuală în prozele metaficționale, considerăm că proza metaficțională spaniolă oferă resurse mult mai complexe în analiză, o dezvoltare multiperspectivistă a procedeelelor metaficționale. Autorii spanioli utilizează cu precădere forma metaficțiunii implicite datorită readucerii imaginarului, a poveștii în roman după perioada realismului social, lăsând pe plan secund reflexivitatea textului. Cazurile aparte de metaficțiune explicită, cu un joc verbal și o tehnică abstractă, sunt cele ale lui Juan Goytisolo într-un roman precum *Juan sin tierra* sau în cazul romanului *La saga/fuga de J.B.*, semnat de Gonzalo Torrente Ballester. În literatura română, în schimb, metaficțiunea explicită este forma utilizată cu precădere, centrându-se ca tematică pe nucleul autenticității ca formă de a scrie și nu doar ca tematică. Un caz insular în interpretare este trilogia *Orbitor* a lui Mircea Cărtărescu, datorită tematicii Cărții pe linie borgesiană și a tematicii complexe pe linie onirică și fantastică.”

Anamaria Blănuș (n. 1985) și-a finalizat studiile doctorale la Universitatea Konstanz și, anterior, la Universitatea A.I. Cuza din Iași. În anul 2009 a primit Premiul ASB. Doi ani mai târziu a predat cursul de teorie literară „Metaficțiunea contemporană” la Universitatea Konstanz, în cadrul Departamentului de Studii Hispanice.

Monograme. Configurări ale poeziei românești contemporane, de Gabriela Gheorghiușor, Editura Aius, 2014, 200 pag.

De fapt, *Monodrame/Monograme*: „Volumul de față răspunde, pentru autoare, însă tentează să răspundă și unui public avizat sau amator în domeniu, la întrebarea: câte feluri de poezie contemporană există? O întrebare subsecventă ar fi: există atâtea modalități de a scrie câți scriitori sunt activi? La răspunsul nostru negativ în legătură cu cea din urmă interogație, (ni) se impune o cartografiere a tropismelor genului, ca din partea unuia ce și-a exercitat constat mandatul de cronicar în ultimii ani, descifrând aproapele din fiecare plachetă parcursă, dar care este interesat și de departele ce susține viziunea teoreticianului și pe aceea a istoricului literar.

Nu echivalăm cu un lamento din partea noastră exprimarea faptului că a gândi categorial reprezintă unul dintre cele mai anevoioase eforturi – cine a fost ispitit de ordonare și generalizare știe bine asta. Istorii literare eminente, de mult canonice, de pildă, au fost amendate, prioritar, exact pe tronsonul constituirii

genericelor. Nici o listă de nume nu e suficient să oferi. Putem admite însă că o categorie este o ficțiune critică, necesară măcar în sensul în care vedem că astfel au procedat și unii dintre predecesorii noștri. Este și obligatorie, întrucât poate institui și stabiliza un dialog pe un teren cât de cât defrișat. Când se rostește acum tradiționalism, să zicem, sau modernism, deși au existat și destui hibridi, după îndelungi «lupte», este foarte clar pentru oricine despre ce este vorba, inclusiv pentru Școală, care nu ar putea delimita și prelucra informația fără rezultatele «beligerantei» criticilor. Să încerci împărțirea unui flux debordant de bogat, fără matcă unică, dar și aceea, dacă s-ar imagina, imprevizibilă, incumbă o doză de risc, de care suntem conștienți. E posibil, chiar probabil că alții vor găsi, cu răvnă, categorii mai potrivite. Abia așteptăm.”

Negură și caligrafie, de George Vulturescu, Editura Eikon, 2014, 114 pag.

George Vulturescu face exerciții de moarte și de nemurire. Vede cu ochiul cel rău și cu ochiul cel bun. Vede în patru zări deodată, cum patru sunt și titlurile grupajelor: („Poem scris cu bufoni”), („Titir al Nordului”), („Scheletele umblă în voie prin cărți”), („Dumnezeu nu se privește-n oglinzi”). Poetul vede – *prin* negură și *dincolo de* caligrafie – cum Row vede. Sau Scipione. Sau Ieronim. O mitologie personală de mare forță, în care încap deopotrivă poeme abandonate și poeme de o nemaivăzută frumusețe se înfățișează ochilor noștri: „Sunt aici purități întâlnite numai în/ congregații. Și-n aburul vitelor din grajduri. Și-n/ amurgul pătratului lui Malevici.// Multă vreme am privit. Biciul/ poeziei care despică circumvoluțiile creierului/ e mai laș decât cele care șfichiuește/ carnea? «Clarviziunea fotografului,/ zice Roland Barthes, nu constă în *a vedea*, ci a se afla acolo»./ Lucrăm de-a-n boulea. Cărăm hârdaie de sânge./ Descleștăm dinții poemelor să-l putem turna cu pâlniile./ Le înfășăm ciaturile picioarelor cu pânze. Așezăm/ ierburi de leac pe rănilor sulfuroase. Jos, în vale, unde/ se zdrobesc trupurile poeților aruncați de pe stâncă,/ roiesc corbii. Se aude un vaiet lugubru. Să am/ neobrăzarea să-l socotesc rugăciune?// Mi-e rușine că nu mi-o pot asuma./ Și la ce mi-ar folosi după ce am/ salvat câteva texte în care respirația/ lor e întreagă:/ de la horcăitul zgrunțuros la bule/ subțiri de aer culese de pe buzele/ iubitei/ Poate judeca cel care citește? Nu e și el doar un privitor/ ca și mine? Pe stâncă de la marginea orașului e ora/ când se schimbă Gardienii.” (*Orașul cu stâncă Tarpeiană*).

Poemele Deltei. Rodion, de Valentin Talpalaru, Editura Opera Magna, Iași, 2012, 88 pag.

„Apele au spălat fața caselor pentru sărbătoare/ Duminica nici știuca/ nu mai vînează plătica sau linul;/ peștii toți vin s’asculte slujba/ cu înotătoarele împreunate creștinește,/ papura se înclină – doar semnul înalt al crucii nu-l mîntuie./ Rodion scoate din ladă sufletul lui de mire,/ barca lui e o scoică lucind/ și casa

lui prinde lumină sub streșini.” – între apele Deltei, între cosași și măcriș, între peștii de toate neamurile, între Matriona, Moș Prohor, Pipina, Grișa, Moș Semion, Popa Nechita și bineînțeles Rodion sunt fire nevăzute, pe care singur poetul le poate eventual face vizibile, în căutarea unor semnificații pe care numai Delta le poate avea.

Delta ca răsfirare ultimă înaintea Crucii, ca un trei care-l așteaptă pe patru: „apoi El și Ea s-au întors către apă./ au făcut semnul crucii și s-au făcut una cu ea./ Rodion a înțeles că pescuise în sângele lor./ în carnea lor, mama Delta erau ei și s-a culcat cum altădată Omul blînd/ pe crucea Deltei, cu o mîină pe Chilia,/ cu alta ăe Sfîntul Gheorghe și fruntea-n Sulina./ Iar apele au început un cîntec de leagăn/ și Sfînta Fecioară ținea în brațe oamenii și apele:/ «În numele Chiliei, Sulinei/ și-al Sfîntului Gheorghe/ amin...»”.

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

revista revistelor

ROMÂNIA LITERARĂ 6 / 2017

Din 10 februarie. Gabriel Chifu — „ro.mânia”: *În ce fel de țară trăim, cum este România momentului? După părerea mea, aceste manifestații de stradă (legate de „ordonanța de urgență cu numărul 13”, abrogată de PSD-ALDE după opoziția din stradă; ea ar fi eliberat politicieni „corupți” din închisoare sau le-ar fi micșorat pedepsele) au relevat un fapt uluitor: România e alta, România e altfel decât credeam că este... Cu totul surprinzător, aceste mitinguri, ne arată o cu totul altă față a țării... Puțini s-ar fi așteptat la acest nou chip al românilor... Manifestanții au fluturat tricolorul, au cântat vibrant imnul național și au pledat pentru adevăr, pentru democrație și cinste, pentru demnitate și integritate... Prin acțiunea lor, acești manifestați au resuscitat sentimentul patriotic și ne dau speranța că resursele acestui popor, puterea sa de regenerare, capacitatea sa de a-și reveni tocmai atunci când îl crezi căzut, sunt misterios de mari, sunt prodigioase. În sumar: Ștefan Cazimir („Poemul săptămânii”!), Olimpiu Nușfelean, Gabriel Dimisianu, Răzvan Voncu, Adrian G. Romila, Irina Petraș, Octavian Doclin, Viorel Lică, Sorin Lavric, Marius Miheț, Ioan Holban, Mihai Zamfir, Alex Ștefănescu, Gh. Grigurcu, Marcel Mureșeanu, Adrian Dan, Simona-Grazia Dima, Liana Tugearu, Angelo Mitchievici, Marina Constantinescu. Daniel Cristea-Enache scrie despre o antologie de versuri a lui Ion Gheorghe: Despre poezia lui se vorbește nedrept de puțin în ultimii ani, de parcă poezia autohtonă — și autohtonistă — ar număra mulți poeți de calibrul său și ca și cum literatura română, în ansamblul ei, și-ar permite luxul de a pune la index un autor atât de interesant, sub motivul că e unul comunist. Cronică literară, N. Manolescu — „Prima biografie a lui Perpessicius”.*

ROMÂNIA LITERARĂ 4-5 / 2017

Din 3 februarie. Editorial Nicolae Manolescu — „Scrisoare deschisă unor tineri critici demisionari”: *Voiam, în fond, să vă vorbesc despre demisia voastră nu din USSR, ci din critica literară. Din aceea de întâmpinare, în primul rând... Nici n-ați început bine să scrieți și v-ați consacrat atenția aproape exclusiv asupra generației 2000. N-am avut nimic împotriva. Dar critica nu valorează doi bani în afara perspectivei istorico-literare... Ce va fi fiind în capul acelora dintre voi, care, nu numai că au abandonat critica la zi și deopotrivă istoria literară, dar au contestat ideea ca atare, ca și cum literatura postmodernă s-ar putea dispensa și de una, și de alta?* În sumar (în afara titularilor pomeniți mai sus): Ion Buzași, Mircea Mihăieș, N. Scurtu, Gabriel Coșoveanu, Carmen Firan, Liviu Capșa, Gabriela Gheorghioșor, Carmelia Leonte, Leo Butnaru, Marian Ilea, Horia Gârbea, Simona Vasilache, Virgil Mihaiu, Petre Tănăsioiaca, Mircea Ștefănescu, Grete Tartler. Ana Sârghie: „Ultimii ani din viață ai lui Lucian Blaga în amintirile lui Aurel Rău”. În memoriam Daniel Dimitriu. Aurel Pantea — „Reveriiile măscăriciului Totalității”. Radu Cernătescu: „Eminescu în timpul liber”. Interviu Ada Munteanu cu Maria Sicoie. Poeme de Emil Brumaru și Traian Ștef.

RAMURI 1 / 2017

Editorial Gabriel Coșoveanu: *Îi resimt, pe destui confracți, preocupați prioritar de self-image. Nu că aș face excepție, dar întotdeauna la celălalt se vede mai bine... Altfel spus, ne ascultăm și citim între noi, sau vrem popularitate? Activăm pentru (etern debila) elită sau pentru (mereu puternica) majoritate?* La Răzlețe, Gh. Grigurcu: *Să recunoaștem cu franchețe. Oamenii înaintați în vârstă, cei ce în ochii noștri împlinesc fără echivoc longevitatea, sunt prea adesea tratați cu o mixtură de compasiune și dispreț... Vai de bătrânii, fie și „sărbătoriți” la aniversări, având slăbiciunea de a lua cuvântul în public, înconjuțați de înduioșarea ironică, de belevolența glacială a celor „în putere”... La Semnal(e), N. Prelipceanu: *Oare nu devenim noi înșine complici ai condamnatului penal pe care-l votăm? Sigur, votul e secret și putem oricând minți — sport național — că nu noi l-am votat, ci proștii, ticăloșii...* În sumar: Gabriel Dimisianu, Adrian Popescu, Mihai Ghițulescu, N. Panea, Cornel Ungureanu, Aura Dogaru, Gabriel Nedelea, Emil Sude, Toma Grigorie, Gabriela Rusu-Păsărin, Cătălin Davidescu, Haricleea Nicolau, Daniela Firescu, Ioana Avădanei. Gabriela Gheorghioșor, la Cronica literară: Ulysses, 732. Romanul romanului de *Mircea Mihăieș, o capodoperă a criticii și eseisticii noastre...* Interviu cu Mircea Mihăieș la dispariția lui Leonard Cohen, care era *atras de umilință și umilitate, în mod natural, și n-a încercat niciodată să convertească pe cineva la convingerile lui. De altfel, chiar în perioada când a trăit viața de călugăr budist n-a renunțat la identitatea lui iudaică...* Apoi, Ștefan Borbely: „Identitarul mitic al literaturii și culturii române”.*

VATRA 11-12 / 2016

Număr apărut în ianuarie 2017. Ana Blandiana — „Posteritatea sau încrederea în timp”: *Cum pot să explic, oare, că, în timp ce perisabilitatea programată a postmodernilor îmi trezește suspiciunea și revolta, ceremonia artistică a destrămării în vânt practică de vechii indieni americani mă emoționează într-un mod aproape mistic? E clar că și una și alta dintre cele două forme de artă îmi provoacă uimirea, după cum e clar că par să se asemene prin felul în care știu dinainte că vor dispărea.* Mariana Codruț, poeme și interviu (luat de Laura Dan; plus prezentare de Al. Cistelean): *Scrisul e terapie pentru mine. Și o soluție la îndemână de salvare. Fiindcă atunci când scriu mă simt puternică. Putere, subiectiv vorbind, nu înseamnă dominație sau superioritate față de alții (nimic nu m-a contrariat mai mult decât afirmația lui Gombrowicz că scrisul e lupta pe care o poartă autorul cu ceilalți pentru propria lui superioritate). Ci înseamnă echilibru interior, indispensabil înfruntării fără un consum enorm de energie a viiturilor vieții din afară și dinăuntru. Și ca să pot vedea în dreapta lor măsură lucrurile apte să mă bucure în pofida tuturor eșecurilor: natură, cărți, artă, câțiva prieteni.* În sumar: Kocsis Francisko, Petru Cimpoeșu, Ion Mureșan, Al. Vlad, Ioan Pânzaru, Roxana Cotruș, Alex Goldiș, Rita Chirian, Călin Crăciun, Emanuel Modoc, Ovio Olaru, Anamaria Mihăilă, Nina Corcinschi, Daniela Sitar-Tăut, Amalia Cotoi, Andreea Pop, Andrei Gorzo, Claudiu Gaiu, Alex Cistelean, Mihai-Dan Cârjan, Domenico Lesurdo, Daniel Lazare, Dan Ungureanu, Isaac Ionescu, Robert Șerban, Andrei Zanca, Medeea Iancu, Gellu Dorian, Bogdan Hanu, Ovidiu Bufnilă, Iulian Boldea, Senida Poenaru, Bogdan Rusu, Rodica Grigore, Anabella Graur, Angela Nache Mamier. *Inedit*: „Radu Mareș, ultimul roman — Odesa” (prezentat de Dan Culcer).

ASTRA. LIETRATURĂ, ARTE ȘI IDEI Nr. 13

Număr apărut în ianuarie 2017. Întrebat de Steluța Pestrea Suciu: „Care au fost așteptările dumneavoastră?”, pictorul Ștefan Câlția (care și-a amenajat o casă veche, din 1888, în satul Șona de lângă Făgăraș) răspunde: *N-au fost diferențe mari în așteptări de la o etapă la alta a vieții. De când eram mic am construit aceste „etape” foarte serios și nu prea le-am îmbunătățit pe parcurs. În fondul nedescris pe care ți-l dă Dumnezeu, în așteptările pe care ar trebui să le ai, apar modele. Ele pot să limpezească așteptările. Modelele sunt în permanență lângă noi. Eu le-am avut: tata, mama, bunica paternă, profesorii de la Timișoara... apoi soția. E foarte interesant că modelele din copilărie sunt de urmat. Cele de mai târziu sunt niște atenționări...* În sumar: Dinu Flămând, Al. Cistelean, Rodica Ilie, Șerban Axinte, Felix Nicolau, Cristina Ispas, Raul Popescu, Cristina Vasilică, Luciana Sima, C. Petrea, Raluca-Ana Prahoveanu, Mircea Doreanu, Stejana Ung, Mihai Ignat, Lăcrămioara Stoie, Ștefan Manasia, Al. Funeriu, Dina Frînculescu, Cristian Teodorescu, Romulus Bucur, Andreea Tiba, Octavian Soviany, Dina Hrenciuc, Al. Matei, Sorin Cucera, M. Vakulovski, Laurențiu-

Ciprian Tudor, Veronica Bodea Tatulea. Anchetă: „Scriitorul român față cu bursa de creație și rezidența artistică”. Din „Secundele” lui Daniel Pișcu: „Brașovul e un oraș cald, la figurat, și rece, la propriu”.

ANTITEZE 44-45

Seria a III-a, anul XXVI. Număr apărut în ianuarie 2017 la Piatra Neamț (director Cristian Livescu). Raluca Naclad, la Editorial — *Pentru mine, alegerea lui Trump (Donald, președintele SUA) și propagarea discursurilor naționaliste din Europa reprezintă una din formele de răzbunare a greșelii modernității, eroare dusă la extrem în postmodernism; refuzul dialogului cu valorile trecutului, repudierea acestora, mai ales a moștenirii iudeo-creștine. Întotdeauna amputările se întorc sub forma unor fantasme urâte...* În sumar: Cristian Livescu, Valeriu Stancu, Bogdan C.S. Pîrvu, M. Daniliuc, Mihnea Bâlici, Emin Emel, Florin Vasile Bratu, C. Tomșa, Bică Nelu Căciuleanu, Gh. A.M. Ciobanu, M. Merticaru, Emil Bucureșteanu. Mircea Coloșenco — *Câteva evocări emblematice* (G. Bacovia, N. Labiș, M. Șora, C. Crișan). Și Festivalul de teatru Piatra Neamț.

LIVIU IOAN STOICIU

Comunicat

Conducerea Uniunii Scriitorilor din România face cunoscut că Judecătoria Sectorului 1 București s-a pronunțat în procesul intentat de către Dan Mircea Cipariu, fost membru al U.S.R., prin care contesta, după 7 și, respectiv, 3 ani, alegerea președintelui și a celorlalți membri ai Conducerii U.S.R. în cadrul Adunărilor Generale din 2009 și, respectiv, 2013. **Instanța a respins cererea reclamantului ca inadmisibilă și confirmă legalitatea alegerilor din 2009 și, respectiv, din 2013:** „Alegerea membrilor organelor de conducere din 17.10.2013 s-a realizat conform prevederilor Statutului U.S.R. în forma înregistrată la 17.04.2013, prin încheierea pronunțată în dosarul nr. 16099 / 299 / 2013. Instanța, verificând înscrisurile, constată legalitatea numărării voturilor și a proceselor verbale încheiate în acest sens la 23.11.2009, cât și la 17.10.2013.”

Hotărârea judecătorească este definitivă. Instanța l-a obligat pe reclamant să plătească cheltuieli de judecată.

Conducerea U.S.R. reamintește că a rămas definitivă și sentința prin care li se respingea reclamantilor dreptul de a se considera reprezentanți legali ai organelor de conducere ale U.S.R.

Președinte,
Nicolae Manolescu