

ION COCORA

VICTIMA ȘI CĂLĂUL

Nu-mi aduc aminte nici de mâine și nici de ieri
privesc cu ochi mari de un verde spălăcit pe nemernicul de azi
fără să știu care dintre noi suntem victima și care călăul
scrâșnesc din dinți de lehamite scrâșnește din dinți de ură
fie cum o fi plictisitor coșcovit mă agăț de picioarele lui prea grăbite să plece
îi scormonesc prin măruntaie trag de el să rămână dar nu are timp de pierdut
îmi scormonește măruntaiele trage de mine să mă înghită
ca și când nu i-aș mai fi nimănui de trebuință

în zadar încerc să mă reinventez
în cel care așteaptă pe un peron de gară
într-o noapte de noiembrie cu o ploaie mărunță și rece

sunt o umbră care nu mai știe a cui a fost

NICOLAE PRELIPCEANU

GLOBALIZAREA ÎN CULTURĂ

O nouitate, care în momentul când mă deciseseam să scriu despre ea era recentă, este că o profesoară de română, tânără, a decis să nu mai respecte programa școlară și să nu mai predea copiilor (peșemne la clasele mititele) pe Creangă sau Eminescu, preferând, de pildă, *Cartea junglei* sau *Micul Prinț*, mai potrivite, spune domnia sa, cu vârsta elevilor. La prima vedere îți vine să-i dai te miri ce replică. E preferabil, de aceea, să aștepti a doua vedere. Or, la această a doua vedere, lucrurile se lămuresc altfel. Și anume: nu este acesta decât un reflex al globalizării, de la comercială la, iată, culturală.

Nu am ascultat concursul pentru Eurovision, dar câte-un fragment tot mi s-a strecurat în auz. Ei bine, totul era în engleză, limbă minunată de altfel, dar parcă nu tocmai a noastră. Cândva, demult tare, scriitorii și nu numai ei, își băteau joc de franțuziți. De angliți nu-și mai bate joc nimeni. Om fi devenit mai conformiști, că doar toată lumea asta e cuprinsă de febra englezei și cu franceza de pildă aproape că nu te mai poți înțelege nici în Franța. Bun, să zicem că noi, ăștia, care am avut nenorocul să trăim în comunism, om fi mai dispuși să ne conformăm regulilor dictate de undeva, cine știe de unde, dar tinerii care nici măcar nu știu că a fost comunism, necum cum era, sau revoluție, necum că au murit unii de vârsta lor (atunci), ei de ce și cum?

N-aș vrea să fiu înțeles greșit, deși știi că asta e meseria unei serii mari de oameni. Nu mă număr printre autohtoniști, ba chiar mi se pare insuportabil să tot văd persoane bătându-se cu pumnul în piept că „noi suntem români, noi suntem români”, dar fără pumn eu însumi recunosc, dacă mă întrebă cineva, că sunt român. Și o spun fără nici un fel de teamă sau umilitate. Cred, de aceea, că ne putem globaliza și fără să ne predăm cu tot cu cultura noastră și cu mintea noastră.

Recunosc, cele două cărți citate de tânără profesoară de limba română nesupusă sunt niște capodopere. Dar *Amintirile* lui Creangă nu sunt? Dar

poeziile lui Eminescu nu sunt? Sigur, la scara noastră, dar e bine să ne cunoaștem lungul scării, pentru că, oricum, n-o să fim luați drept francezi dacă știm mai bine decât ei *Micul Prinț*, carte care m-a fermecat și pe mine, dar după *Amintirile* și *Povestirile* lui Creangă, sau anglo-americani dacă le cităm din Kipling mai dihai decât pot ei să o facă.

Chiar dacă nu suntem la Junimea, anecdota merită să primeze. Prin 1969 cred, sau poate 70, la Doi Mai, știți satul acela care era atunci punctul de atracție al sudului Mangaliei, am cunoscut doi tineri francezi, el de 21 de ani, student la medicină, ea, logodnica lui, de 19 ani, studentă la Litere. Bucuros că am dat de o literată m-am apucat să le vorbesc despre Baudelaire (nu „și Poe și Rollinat”, ci), Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Stupoare: fata, studenta la Litere, m-a întrebat cine suntăștia și aflând ce credeam eu despre ea și despre literatura franceză s-a scuzat spunându-mi că ea se pregătește să lucreze la Radio! Nu m-au crezut nici o clipă francez doar pentru că îi citisem peăștia, pe care ei îi ignorau cu grație. Așa că atenție!

Dar din afirmația profesoarei noastre nesupuse Ministerului putem da într-o situație viitoare demnă de atenție, cel puțin cât povestea mea de mai sus. Domnia sa spune: Creangă, Eminescu sunt pentru altă vârstă și copiii îi vor citi după ce vor fi adulți. Păi tocmai aici e problema: cineva care a fost nutrit de mic numai cu *Micul Prinț*, *Cartea Junglei* sau *Harry Potter*, că mi se pare că și pe acesta îl citase doamna profesoară, mai are datele, când mai crește puțin, pentru a-i citi pe Eminescu, Sadoveanu, Creangă? Teamă mi-a că răspunsul este nu.

Concluzia poate fi aceea că globalizarea accentuată în care trăim, comerțul acesta deschis, care înlătură de pe piață actorii mărunți, va face curățenie și prin cultură, alegându-i și aici pe cei mai tari (cu economii și armate puternice în spate), iar cei mai mărunți, așa ca noi, cu Creangă al nostru și Eminescu al nostru, vom fi dați la o parte, mai precis scriitorii noștri vor fi dați la o parte, vorba lui Lenin (sau Marx?, poate Engels, poate Stalin?), *la groapa de gunoi a istoriei*. Ce trebuie să se întâmple se va întâmpla, dar de ce să ne grăbim?

MIHAI ZAMFIR

MIRCEA ELIADE (1907-1986)

Cel mai celebru scriitor român al exilului anticomunist și unul dintre foarte puținii români ridicăți, în domeniul umanist, la reală notorietate internațională a rămas pînă astăzi o personalitate controversată. Comentat superlativ în anii săi de celebritate științifică și imediat după dispariția în plină glorie, el a avut după aceea parte de contestări violente pe motive ideologice. Un variat cor format din savanți mărunți și complexați, ce se ocupaseră ani de zile de indianistică sau de istoria religiilor, fără a produce însă lucrări cît de cît notabile, au început să-i reproșeze lui Eliade nu orientarea sa științifică, ci cele cîteva articole de simpatie legionară scrise spre finele anilor '30, articole care, evident, contraziceau frontal „corectitudinea politică”. Schema care funcționase în cazul lui Heidegger sau Jaus i-a fost aplicată întocmai și lui Eliade. Într-o istorie a literaturii române, derivatele politice ale autorului nu pot fi trecute cu vederea, dar locul acestuia în șirul ilustru se fixează doar în funcție de textele sale literare, indiferent de moda politică a zilei.

Astăzi, după treizeci de ani de postumitate și după ce agitația mediatică din jurul numelui său se stinge treptat, portretul scriitorului poate fi trasat cu oarecare precizie, mai ales pentru că între timp scrierile rămase în manuscris i-au fost aproape toate publicate. Eliade a aliat o memorie formidabilă cu o capacitate de a scrie ieșită din comun. Rezultat – o operă uriașă și de mare diversitate (știință, literatură, istorie culturală, filozofie, memorialistică, jurnalistică literară și politică). Cantitatea enormă de cărți în diverse limbi și pe diferite spații culturale îl apropie de altă mare figură a culturii noastre din secolul XX, de Nicolae Iorga, pe care Eliade l-a venerat încă din adolescență. E posibil ca „modelul Iorga” să fi stat discret în spatele tuturor întreprinderilor eliadești, de la jurnalistică la sintezele de mare anvergură.

Asemenea calități esențiale pentru un savant s-au combinat în cazul de

față cu o trăsătură mai puțin obișnuită, care la el le-a dominat însă pe toate celelalte: un simț extraordinar al competiției, pornirea instinctivă de a fi cel dintâi indiferent de domeniul confruntării. Ideea de preeminență în grup i-a orientat adolescența, tinerețea și maturitatea, pînă în ultimii săi ani. Astfel se explică frenezia de a publica articole pe cele mai diverse teme încă de pe băncile liceului, astfel se explică scrierea de romane autobiografice tot în calitate de licean (*Romanul adolescentului miop*), ca și formarea unor grupuri de colegi antrenați în proiecte comune, inițiate și coordonate însă de el, de Mircea Eliade. Pînă la vîrsta de 18 ani, momentul intrării la facultate, publicase deja nu mai puțin de 100 de articole.

Viitorul scriitor și-a văzut studenția ca pe o perioadă fundamentală a existenței: pornirile sale de vedetă juvenilă își dau acum drumul cu forță sporită. Apare deja drept figura centrală a unei confrerii de studenți străluciți ce va sta mai tîrziu la baza *Criterion*-ului. Călătorește în străinătate pentru a absorbi cultura la sursă și pentru a face din lucrarea sa de licență o apariție remarcată. Profită de voiajurile în afara țării pentru a aborda personalități străine de primă mîină, luîndu-le acestora, de exemplu, interviuri (precum lui Papini, la Firenze, în 1927). Își afișează sus și tare pretențiile la recunoașterea publică, fie și cu riscul de a înfrunta ierarhia universitară și de a sfîrni furia lui Iorga într-o polemică inedită cu marele savant, polemică ce a dus la suprimarea revistei studențești insolente.

În febra dorinței de afirmare cît mai rapidă, învățacelul în filozofie Mircea Eliade dorea să îmbrățișeze toate științele umaniste: șovăie între speculația filozofică pură, învățarea limbilor străine exotice (sanscrita și ebraica), studiul popoarelor primitive și al miturilor lor sau fascinația Orientului. India și practicile yoga îl atrag de timpuriu. Pentru moment, imensa curiozitate se traduce doar prin jurnalistică susținută, tot mai perfecționată stilistic de la lună la lună, atacînd o tematică amezător de variată. Studentul-jurnalist Eliade devenise personalitate de viitor, pe care profesorul său Nae Ionescu începuse deja să conteze. S-a aflat, precoce, în fruntea generației sale. Fără vocația și ambiția de a fi mereu primul, nu ar fi ars etapele cu asemenea viteză.

Încă din liceu și din universitate s-a arătat irezistibil atașat de exotismul spectaculos, de ineditul care strălucește; nu a studiat doar ceea ce toți colegii săi studiau (literale și filozofia în varianta lor clasică), ci domenii asupra cărora nici un român nu-și aplecase pînă atunci privirile – precum mitologia popoarelor puțin cunoscute, civilizațiile dispărute, lumea orientală. În fond, marea aventură indiană petrecută la vîrsta de doar 20 de ani a ascultat de aceeași chemare a Orientului, personificat de India eternă. A studia arhăitatea

la originile ei, a căuta tradițiile universale acolo unde ele au rămas încă vii, întorcînd spatele Europei civilizate – iată proiectul juvenil căruia Eliade i s-a consacrat cu entuziasm.

Să nu ne imaginăm însă că cei trei ani petrecuți în India (1928-1931) au reprezentat pentru studentul bucureștean o reclusiune studioasă: învățarea sanscritei, pentru a citi în original unele texte clasice, s-a combinat la el cu o mulțime de alte tentații și proiecte, cu o viață mai degrabă trepidantă decît retrasă. În India duce paralel o existență de student și o viață socială intensă, în lumea europenilor fixați acolo și a cărturarilor indo-britanici: își perfecționează astfel engleza. Va călători enorm, de-a lungul și de-a latul subcontinentului, ajungînd în cele din urmă în Himalaia pentru un sejur demonstrativ. Va încerca experiențe extreme, precum cele legate de practicile yoga. Va trăi însă mai ales iubiri furtunoase, experiențe erotice intense, și nu numai cu legendara Maitreyi, ci și cu numeroase alte fete.

Decorul și atmosfera indiană nu îl vor împiedica să scrie românește, dimpotrivă, îl vor împinge spre inventarea unei vieți duble: compune romanul *Isabel sau apele diavolului*, care va deveni astfel romanul său de debut editorial, precum și prima parte a romanului *Lumina ce se stinge*. Va continua mai ales să trimită în țară articole pentru gazete, deoarece ziaristul simțea nevoia să-și împărtășească în scris aventurile extraordinare. Concomitent întreține o abundentă și susținută corespondență (cu savanți specialiști în mentalități arhaice, cu prietenii rămași la București, cu familia). O activitate deci variată, ce nu se limita deloc la sanscrită și la cultura indiană.

Fără să-și dea, probabil, el însuși seama, India și perioada petrecută acolo vor juca un rol formativ esențial. Nu doar mai multe încercări epice se vor inspira din lumea indiană, dar stagiul din India își va pune amprenta asupra activității sale științifice ulterioare. Studiile din deceniul patru, primele sinteze publicate la Paris în anii exilului sunt toate scrieri peste care umbra Indiei planează constant.

Susținuta activitate desfășurată în India ne pune în fața problemei centrale a personalității eliadești – și anume raportul dintre literatură și știință, dintre erudiție și fantezie în opera sa. Viitorul savant s-a confruntat cu ea încă din anii studenției, iar problema a rămas pînă firziu nerezolvată.

La întoarcerea din India, bucureștenii îl considerau pe Eliade jurnalist și prozator, domenii în care își câștigase o rapidă notorietate. Eventuala carieră universitară și scrierile sale științifice fuseseră primite, la mijlocul anilor '30, cu suspiciune. În realitate, prozatorul (de succes) și jurnalistul (ale cărui articole politice sîrneau un tot mai mare ecou) reprezentau doar fața vizibilă

a unui savant care muncea din greu în singurătatea cabinetului său de lucru pentru a deveni un istoric al religiilor recunoscut pe plan mondial.

Încă din India, când eforturile i se concentrau mai ales asupra învățării sanscritei și a lecturii cărților indiene fundamentale, tânărul savant mărturisea că drumul spre erudiție îl chinuie și că nu poate rezista dacă nu încearcă și scrierea de literatură (ca să nu mai vorbim de „romanele indirecte”, de jurnalele publicate sub titlurile *Şantier* și *India*). Lupta dintre cei doi Eliade, dintre savant și prozator, se angajase cu toată forța.

E foarte probabil ca scriitorul să-l fi dominat pe erudit; în India, unde un program de studii se cerea realizat, la București în anii '30, unde cerințele unei cariere universitare îl întrerupeau mereu pe prozator, apoi în exilul prelungit, unde munca științifică îi devenise singurul mijloc de trai – înfruntarea s-a desfășurat continuu. În toate etapele vieții sale, chemarea literaturii i-a ritmat lui Eliade existența.

Situația devine dramatică prin plecarea din țară în 1940 (la Londra și apoi la Lisabona, unde va rămîne pînă în toamna lui 1945). *Jurnalul portughez*, tardiv editat, ne-a dezvăluit de curînd ce a reprezentat stagiul portughez în viața scriitorului. Obligat de funcția deținută să redacteze tot felul de rapoarte, de texte oficiale, de articole de propagandă culturală, Eliade n-a mai scris aproape nimic substanțial în cei peste cinci ani de diplomație. A continuat doar, aproape pe furiș, să lucreze la un vast roman început în țară, dar mai ales a citit și a meditat enorm. Tragedia războiului pierdut, dispariția soției sale în urma unei boli grave, decizia de a nu se mai întoarce în România ocupată de sovietici i-au produs un șoc psihic decisiv: lasă la o parte literatura și se consacră științei. Începe la Lisabona redactarea sintezei ce va forma apoi *Tratatul de istorie a religiilor* (apărut la Payot în 1949) și tot aici își schițează propriul sistem de interpretare a miturilor și a religiozității primitive, care va sta la baza cărților apărute după aceea la Paris. Cu concursul nefast al istoriei, în lupta dintre savant și prozator, savantul s-a văzut obligat să învingă, să atingă notorietatea și să înceapă o nouă carieră universitară în Statele Unite.

Cea mai dificilă perioadă din existența lui Eliade, aceea de exilat sărac la Paris, a fost și perioada în care a scris continuu opere științifice pentru a putea supraviețui. Condiționat de ritmul vieții sale din Franța, autorul lucrează pe brînci, zi și noapte, în condiții materiale penibile, pentru a respecta termenele fixate de editori. Ies astfel la iveală cărțile ce i-au adus în scurt timp celebritatea: *Techniques du Yoga* (1948, refacere a tezei de doctorat susținute la București în 1934), *Le mythe de l'éternel retour* (1949), *Traité d'histoire des religions* (1949), *Le chamanisme* (1951), *Images et symboles* (1952) ș.a.

În majoritatea lor Eliade analizează obsesiv, cu sute de exemple, o lemă simplă, pe care el însuși avea să o formuleze câțiva ani mai târziu: „*Sacru. Dar cum să izolezi sacru? E foarte greu. Conștiința unei lumi adevărate și semnificative se află intim legată de experiența sacruului. Prin experiența sacruului, spiritul a observat diferența dintre ceea ce se revelă drept adevărat, puternic, bogat și semnificativ și tot ceea ce e lipsit de asemenea calitate, adică fluxul haotic și periculos al evenimentelor. Dar trebuie să insist asupra unui fapt: sacru nu e un stadiu din evoluția conștiinței, el este un element din structura acestei conștiințe. În fazele cele mai arhaice ale culturii, a trăi ca ființă umană este în sine un act religios*” (*L'Épreuve du Labyrinthe*, 1978). Ipoteză îndrăznească și esențială ce a fost apoi demonstrată pe mii de pagini.

În avalanșa de opere științifice, dorința prozatorului de a scrie literatură devenea uneori insuportabilă și lua forme neașteptate. Una dintre ele, maladivă, a reprezentat-o brusca atracție pentru Balzac, transformat în simbol superior al prozei de subconștientul celui obligat să facă doar știință. Totul a început brusc, în ziua de 28 august 1947, când, cufundat în redactarea unui capitol din *Tratat...*, se trezește dimineața cu „dorința feroce de a reciti *La cousine Bette*”. Simte, instantaneu, că redevine balzacian, așa cum fusese în prima tinerețe; caută la buchiniștii de pe malul Senei romane de Balzac, pe care se apucă să le devoreze, lăsând la o parte antipaticile obligații „științifice”. În existența pariziană a lui Eliade începe un episod funambulesc: în loc să lucreze la tratatul promis lui Payot, nu face altceva, luni la rând, decât să citească toată ziua Balzac, ba chiar să se și apuce de scris o *Viață a lui Balzac* (!), ce ar fi trebuit să marcheze un fel de eliberare interioară. Faptul că locuia în plin Cartier Latin, că putea identifica anumite case și adrese consemnate în *Comedia Umană*, că trăia de fapt în mijlocul lumii lui Balzac îi dă avânt, lansându-l pe o pantă periculoasă. El însuși ducea atunci la Paris o existență de factură balzaciană, mai ales în ceea ce privește visurile nebunești, izolarea totală și mizeria materială a vieții de zi cu zi. Se va vindeca greu de această febră balzaciană și își va relua resemnat munca de ocaș al științei, dar speranța de a scrie literatură nu îl părăsește niciodată. În plină criză, în septembrie 1947, își identifica pasiunile în ordinea următoare: „*literatura, filozofia, istoria religiilor, orientalismul, gustul aventurii*”.

Se vede că Eliade era condamnat pe viață la literatură. Va practica însă proza de ficțiune la intervale tot mai mari. Ultimul său gest eroic în această privință se consumă tot la Paris, în aceiași ani dificili, și îl reprezintă redactarea printre picături a amplului roman *Noaptea de Sânziene*, terminat în 1952, trecut prin mai multe întruchipări și variante. Poate că relativa indiferență cu

care romanul a fost primit (în traducerea franceză, executată imediat, dar și în alte traduceri) l-a îndepărtat pe Eliade definitiv de ficțiunea romanescă; de acum încolo se va consacra intermitent doar scrierii de nuvele.

Savantul însuși a crezut ferm că cea dintâi vocație a lui a fost literatura – și a avut dreptate. Celebritatea i-au adus-o lucrările științifice, pentru că ideile și viziunile sale novatoare apăreau în cărți publicate în franceză și destinate unei difuzări internaționale rapide. Pasiunea literaturii le-a dominat însă la Eliade pe celelalte.

Opera eliadescă s-a dezvoltat în jurul câtorva nuclee specifice, determinate de biografia autorului. Nu încapă îndoială că primul dintre ele poate fi numit simplu *India* și că el se leagă de formidabila experiență formativă trăită la vârsta de 20 de ani. Tentativele de a deveni romancier din perioada liceului și a facultății prezintă astăzi doar un interes documentar. În India au luat naștere însă primele proze importante: romanul *Isabel sau apele diavolului*, romanul *Maitreyi*, exorcizare a dramei intime trăite la Calcutta; cele două scrieri cu caracter documentar *Șantier* și *India*, redactate în aceeași perioadă, dar publicate în țară mai târziu. Li se adaugă două proze ce contemplează deja cu distanțare interioară tradițiile și psihologia indiene: nuvela *Noșii la Serampore* și romanul *Secretul doctorului Honigberger*. Cum se vede, o cantitate consistentă de narațiuni cărora ar trebui să le adăugăm cel puțin prima parte a romanului experimental *Lumina ce se stinge*.

În ciuda diferențelor sensibile dintre aceste volume, ca inspirație și valoare, există în ele câteva elemente comune care îl definesc pe Eliade-prozatorul incipient. Astfel, textul prozei „de ficțiune” va fi permanent dublat de un „jurnal”, de însemnări aparent zilnice, paralele, în care epicul fictiv se vede comentat din *off*, de o voce lucidă și detașată. Această nouă formulă prozastică l-a sedus hotărât pe Eliade, care a folosit-o pretutindeni cu entuziasm. Jurnalul doctorului din *Isabel...*, jurnalul îndrăgostitului Allan din *Maitreyi*, jurnalele indiene explicite, jurnalul din *Lumina ce se stinge*, ca și jurnalul secret al doctorului Zerlendi din *Secretul doctorului Honigberger*, se succed, fără ca prozatorului să-i fie frică de monotonie. Primii comentatori ai operei tinărului romancier atribuiă această curioasă predilecție influenței lui Gide, prozator atunci la modă în lumea bucureșteană; dar mania „jurnalului paralel” cu acțiunea are la Eliade altă semnificație: jurnalul încearcă să introducă vocea rațiunii în năvala sentimentelor și a evenimentelor neprevăzute. Încă de la primele sale proze, scriitorul a conviețuit în permanență cu omul de știință; viitorul savant, istoric și filozof a simțit de la început nevoia de a se

auto-cenzura, de a nu oferi publicului un produs brut, ci unul trecut prin filtrul lucidității.

Stagiul indian i-a oferit un uriaș material epic și psihologic. Erotismul intens sub cele mai diferite forme (iubire safică, homosexualitate de ambele genuri, pedofilie, fecioara la primul ei contact carnal, iubirea concomitentă pentru două femei, prostituția) a avut, odată cu *Isabel...*, pretextul exotismului geografic și comportamental. Sub vălul indic, romancierul a dat frâu liber fanteziilor celor mai extravagante, făcându-i pe cititorii dîmbovițeni să frisoneze. India scuza totul. Să adăugăm că, dată fiind ignoranța aproape generală la noi în ceea ce privește Orientul, Eliade și-a permis să pună pe seama unei lumi depărtate obiceiuri, stiluri de viață, maniere de a iubi, coduri de comportament etc. doar pe jumătate reale; oricîntă distanțare auto-ironică ar fi încercat să introducă între el și această lume a Indiei de fantezie, bizareria rămînea frapantă și uneori în proximitatea kitsch-ului.

„*India m-a făcut liber*”, va spune tîrziu, la ora bilanțului, Mircea Eliade: la ce s-o fi referit atunci? La multe lucruri, fără îndoială. India i-a sugerat că erosul posedă nenumărate forme și că nu trebuie să-ți fie jenă în a le dezvălui; India l-a plasat în mijlocul unei populații pentru care magia făcea încă parte din existența cotidiană; l-a familiarizat cu ideea și cu practica izolării de lume prin meditație și prin tehnicile yoga, conducîndu-l în locuri retrase, pînă în Himalaia. Dar mai ales i-a arătat că civilizațiile arhaice de factură agrară sunt aceleași, din Asia pînă în America de Sud, că structurile sociale elementare din India semănau perfect cu cele din Dacia sau Iberia: la nivelul de bază al civilizației, omenirea era deci una și foarte greu divizibilă. Senzația de libertate spirituală produsă de această primordială descoperire trebuie să fi fost imensă și pe baza ei se va construi ulterior teoria eliadescă a sacrului, a unității miturilor umane.

Dintre prozele grupate în „constelația India”, singura reușită integrală rămîne romanul autobiografic *Maitreyi. Isabel sau apele diavolului* reprezenta digitație pe motive pînă atunci interzise, explorare naivă a zonelor erotice puțin frecventate. *Șantier* și *India* – documente în stare aproape genuină. *Lumina ce se stinge* – proză pur experimentală, roman ratat, despre care nici măcar autorul, după cîteva decenii, nu-și mai amintea cum se termină. Se vor dovedi narațiuni demonstrative ce încercau să extragă literatură din practicile yoga, prozele intitulate *Nopti la Serampore* și *Secretul doctorului Honigberger*. Între toate acestea *Maitreyi* se detașează nu doar prin construcția calculată, rondă, fără episoade parazitare, ci și prin ingeniozitate stilistică.

Avem în față un roman cu doar două personaje principale și cu o singură

temă – nașterea și consumarea, pînă la arderea totală, a iubirii; o proză minimalistă, sintetică, fără tablouri sociale, fără risipirea acțiunii pe mai multe planuri. Iubirea descrisă aici are un aer inedit: cei doi se iubesc după un cod propriu, compus din simboluri indiene, din corespondențe bizare cu natura înconjurătoare, din gesturi cu semnificație ascunsă și mai ales din combustie continuă ce transformă iubirea în boală. Excitația sexuală neîntreruptă, imposibil de satisfăcut, umple viața celor doi. Fata îi dăruiește iubitelui european o floare, îi povestește iubirea ei pentru un copac din grădină, îl conduce noaptea pe malul lacului, unde îi face o declarație de iubire în limbaj panteist; își oferă mai ales gradual și atent fiecare parte a corpului. Tînărul e obligat să intre într-un joc periculos pe care nu îl înțelege și din care simte că nu poate ieși.

Spre deosebire de cutumele europene, însăși posesia corporală ascultă de reguli ciudate, de acumularea unei energii greu de ținut în frîu. Înainte de a deveni iubiți după normele comune, Maitreyi i se oferă lui Allan acceptînd să-i fie sărutată mîna, atins piciorul gol, într-o posesie progresivă și simbolică mai importantă decît cea obișnuită:

„Cînd m-am întors, dormea pe canapeaua din fața mesei. Am deșteptat-o. A tresărit; ochii îi erau măriți. Am început s-o privesc țintă; ea îmi sorbea privirile, ochi în ochi, întrebîndu-mă la răstimpuri, șoptit: ce? Apoi, n-a mai fost în stare să vorbească, nici eu n-am mai putut s-o întreb; ne priveam fix, fermecați, stăpîniți de același fluid suprafiresc de dulce, incapabili să ne împotrivim, să ne scuturăm de farmec, deșteptîndu-ne. Mi-e greu să descriu emoția. O fericire calmă și în același timp violentă, în fața căreia sufletul nu opunea nici o rezistență. [...]

Ea îmi ceru să lepăd sandalele și să-mi apropii piciorul de piciorul ei. Emoția celei dintîi atingeri n-am s-o uit niciodată. M-a răzbunat pentru toate geloziile pe care le îndurasem pînă atunci. Am știut că Maitreyi mi se dă toată în acea abandonare a gleznei și pulpei, așa cum nu se mai dăduse vreodată. Scena de pe terasă o uitasem. Nimeni n-ar putea minți atît de dumnezeiește, ca să pot fi păcălit de atingerea aceasta, îmi spuneam. Mi-am ridicat fără voie piciorul sus pe pulpe, pînă aproape de încheietura aceea a genunchiului pe care o presimțeam halucinant de dulce, de fierbinte, pe care o ghiceam brună și virgină, căci fără îndoială nici un trup omenesc nu se înălțase atît de departe în carnea ei” (Cap.VIII).

Scritura romanului *Maitreyi* se distanțează de modelul prozei noastre interbelice: e un roman în redactare rapidă, gîfîită, dînd impresia de consemnare imediată a evenimentelor, așa cum se întîmpla cu unele proze ale

lui Anton Holban. Inserarea în text a falsului „jurnal” al eroului accentuează ideea de concomitență. Scris în chip vădit pentru exorcizarea unei mari iubiri nefericite, acest reportaj sentimental în decor indian a avut inițial rolul de a vindeca o rană sufletească, bazată pe incompatibilitatea dintre două universuri de civilizație, atrase irezistibil unul către altul, fără a putea fuziona. Dar inspirația cu care a fost scris face din *Maitreyi* un roman ce trece dincolo de circumstanțele unei aventuri, transformându-l într-un model etern al iubirii imposibile.

Este și motivul pentru care povestirea se detașează, izolată, în vasta producție romanescă a lui Eliade. Nu-i de mirare că mai târziu, la sfârșitul anilor '40, citind traducerea germană a romanului, Brice Parain a fost atît de impresionat, încît a depus toate eforturile pentru ca *Maitreyi* să fie tradus imediat și în franceză.

Eliade a mai compus un singur roman în linia lui *Maitreyi*: este vorba de *Nuntă în cer* (1938), variantă bucureșteană a romanului indic de succes. Și aici găsim o iubire imposibilă, și aici o aură de mister scaldă personajul feminin, și aici avem o povestire în care doar cuplul iubiților contează. Lipsesc însă ingredientele orientale, iar încărcătura autobiografică, dominantă în primul roman, se reduce la două istorii de amor destul de comune.

A rămas însă concentrarea textului, puritatea lui stilistică; în ciuda decorului bucureștean interbelic, acțiunea s-ar fi putut petrece oricînd și oriunde. Eliade-romancierul de succes și Eliade-intelectualul ce se visa Don Juan, transfigurați destul de transparent în personajele din *Nuntă în cer*, se estompează în fața eroinei ce face concurență, prin pregnanța apariției sale, personajului întîlnit în India.

Perioada bucureșteană din existența lui Mircea Eliade, anii de după întoarcerea din India (1932-1940), a fost cea mai fericită din viața scriitorului. „Într-o bună zi, mi-am dat seama că eram în luna mai. Cînd mă întorceam seara acasă, aveam impresia că eram stăpînul întregii lumi”: această frază scrisă la începutul episodului București din autobiografie poate figura în exergă pentru tot capitolul bucureștean. Au fost anii cei mai rodnici și mai surprinzători, în care tînărul Eliade a zburat din succes în succes, impunîndu-se fără dificultate ca șef al generației tinere, al generației lansate la mijlocul Interbelicului.

E drept că celebritatea rapidă i-o adusese romanul erotic inspirat de India, dar și vasta producție romanescă ce a urmat. La început lumea n-a văzut nici pe departe în el un savant, așa că suita lui de performanțe științifice

realizată în mare grabă avea de ce să uimească: asistent și apoi conferențiar universitar la Catedra lui Nae Ionescu; autor al unor lucrări de specialitate strictă în istoria religiilor; autor al ediției critice *B.P.Hasdeu* de la Editura Fundațiilor Regale; în fine, autor și editor al revistei internaționale de istorie a religiilor *Zalmoxis*, cu participarea unor savanți de mare clasă din străinătate. Toate acestea au făcut din Mircea Eliade o figură excepțională. Paralel, continua să scrie literatură și să practice un jurnalism strălucit, cu accent din ce în ce mai apăsător pe teme culturale. Visul lui de a fi un al doilea Nicolae Iorga lua forme palpabile.

Romancierul a încercat să se detașeze de perioada indiană, să se smulgă din obsesia lumii unde o descoperise pe Maitreyi. De aceea alege programat alte teme și alte decoruri decât cele consacrate chinului în doi al îndrăgostiților. Acum apar, inspirate din spațiul românesc, romanele *Întoarcerea din rai* și *Huliganii*. Diferența față de cărțile „ciclului indian” e deja considerabilă: romancierul nutrește ambiția de a descrie realitatea românească înconjurătoare, de a da mai ales expresie viziunii unei întregi generații al cărei purtător de cuvânt se considera.

Aceste romane pe teme locale rămân însă proze de al doilea raft. Eliade nu avea vocația narațiunii desfășurate pe multiple planuri, și cu atât mai puțin pe aceea a romanului ideologic. Dincolo de tezismul ostentativ, observăm că filozofia afișată sfidător de „huliganii” eliadești a sunat de la început fals și bombastic.

De altfel, viziunea asupra României specifică noii generații personificate de Eliade era atunci dintre cel mai parțial și mai discutabile: contrar afirmațiilor lui Nae Ionescu, Emil Cioran și ale altora, țara noastră nu se afla atunci nici pe departe într-o fază de decadentă, sistemul parlamentarismului liberal nu reprezentase nici pe departe la noi un eșec, iar Marea Unire modernizase efectiv țara plasând-o în concertul european. Ieremiadele gen Cioran despre nefericirea de a fi român, interesante eventual în plan literar, nu se bazau pe nici o realitate verificabilă. Eroii „huliganii” din proza lui Eliade păreau mai degrabă revoltați contra unei ficțiuni decât contra lumii reale din jur.

Din fericire prozatorul Eliade, în același timp cu romanele sale teziste, experimenta cu succes formula pe care apoi o va duce la perfecțiune – aceea a nuvelei fantastice. Două ample proze compuse tot în anii '30 ies din înregistrarea plată a realității și caută noi orizonturi: e vorba de *Domnișoara Christina* (1936) și *Șarpele* (1937). Prozatorul manevrează aici un fantastic mai degrabă suav, situat permanent la limita verosimilului, interpretabil oricând și în regim realist (viziunile thanatico-erotice din *Domnișoara Christina* pot fi

trecute oricînd pe seama visului ori pe seama unor coincidențe, iar în *Șarpele* fantasticul se verifică mai degrabă în mintea personajelor decît în realitate). Depărtate urme ale Indiei se recunosc în evocarea unor practici magice ale personajelor, în crearea atmosferei de mister țesută în jurul unor întîmplări obișnuite.

În aceste nuvele Eliade se află deja în posesia principalului său atu în materie de proză mitică: îmbinarea perfectă dintre realitatea cea mai comună și aparițiile insolite, introducerea arhetipurilor mitice în cotidianul familiar. O vizită la moșia unor prieteni, unde personajul principal se plictisește, se transformă în cu totul altceva: eroul se vede aruncat în mijlocul unei drame nebănuite, al unei istorii cu strigoii terminate tragic (*Domnișoara Christina*). Excursia la mănăstirea de lângă București a unui grup întîmplător și anodin de orășeni, în căutare de aer curat și de iarbă verde, pune personajele în fața unor realități nebănuite și neliniștitoare (*Șarpele*).

Scriitorul începuse să introducă discret în proza de ficțiune propria-i teorie asupra sacralității și asupra rolului miturilor în epoca modernă; formele acestora s-ar afla ascunse în realități de aparențe banale; rămîne sarcina savantului perspicace aceea de a le identifica și de a le scoate la lumină. Lumea românească interbelică se înfățișa scriitorului plină de semne venite dintr-o lume arhaică, pe care civilizația contemporană doar le acoperise cu un strat subțire de laicitate.

Cea de a treia fază din evoluția prozei eliadești e reprezentată de exilul autorului; acest nefericit accident istoric și biografic a condiționat grav evoluția prozatorului Mircea Eliade, orientînd-o într-o direcție impredictibilă, ritmul scrierii operelor de ficțiune scade vizibil. În primii cinci ani de exil (1940-1945, la Londra și Lisabona) autorul n-a dat la iveală aproape nimic nou; el a continuat cu intermitențe romanul început la București, numit provizoriu *Viață nouă*, roman ce va căpăta forma definitivă în perioada pariziană (*Noaptea de Sînziene*). De acum încolo, la Paris și în Statele Unite, va compune doar nuvele de factură specială. Obligațiile științifice asumate, apoi cele profesionale la Universitatea din Chicago, îi acaparează cea mai mare parte a timpului disponibil. Proza de ficțiune devine cu adevărat un *violon d'Ingres*.

Romanul *Noaptea de Sînziene*, terminat în 1955 și apărut întîi în traducere franceză, se încadrează mai degrabă formulei din perioada bucureșteană. Narațiune asumat autobiografică, desfășurată pe multiple planuri și în variate decoruri (București, Londra, Lisabona, Paris) pe parcursul a exact 12 ani,

cartea ar fi trebuit să reprezinte, în ochii autorului, încununarea carierei sale de romancier. Fără îndoială că, din punctul de vedere al reconstituirii istorice, al amploarei evocărilor, al numărului de personaje, al îmbinării literaturii cu meditația filozofică, *Noaptea de Sînziene* pare un roman mai consistent și mai masiv decât cele precedente. Realizarea lui estetică nu se ridică însă la înălțimea intențiilor lui Eliade.

Romancierul iese de data asta din schema sa convenabilă, adică aceea a narațiunii concentrate, nervoase, cu doar câteva personaje; romanul-frescă istorică, cu acțiunea dispusă pe planuri diferite, îl depășea vizibil. Iluziile eliadești vedeau în *Noaptea de Sînziene* o posibilă replică la *Război și pace*, prin urmare un pariu tolstoian! Admiratorul lui Balzac și al lui Tolstoi, comentatorul inspirat al romanelor lor, nu se putea compara însă cu ei ca prozator.

Într-un singur domeniu acest ultim roman marchează un progres vizibil: în surprinderea lumii autentic bucureștene, cu ajutorul limbajelor variate, al gesturilor, al detaliilor materiale; de asemenea, naturaletă perfectă a dialogurilor caracterizează un roman „clasic”, compus după marile reguli ale realismului. *Noaptea de Sînziene* se atașează acelei zone a romanului european (Roger Martin du Gard, Erich Maria Remarque, John Galsworthy) care încerca, cu succes variabil, să contracareze modernizarea absolută a narației. Față de romanele teziste ale perioadei bucureștene, schimbarea e vizibilă:

„Ștefan rămase mult timp la fereastră privind ninsoarea. De două zile ninge așa întruna. În lumina gălbuie a felinarului, fulgii cădeau grei, fără grabă, cuprinși parcă de o scurtă însuflețire la apropierea pământului. În cele din urmă, trase storurile, se întoarse în salon și răsuci butonul de Radio. Apoi trecu în odaia de baie. O dată pe an, în ziua de 31 decembrie, Ștefan se bărbiera seara, cât mai târziu. Deschise robinetul și așteptă câteva clipe să vină apa fierbinte. Apoi începu să se săpunească, fredonând. Din salon, pătrundea pînă la el vocea lui Tino Rossi: Ca-ta-liine... Ca-ta-liine... Melodia părea și mai ireală cu rezonanțele ei mediteraneene în acest București troienit, amuțit sub ninsoare.

– *Mă urmărește figura Cătălinei, spusese el lui Biriș. Mă tot întreb unde am mai văzut eu ochii aceștia, și nu reușesc să-mi amintesc...*

– *Nu i-ai văzut nicăieri, răspunsese Biriș. Nici ea nu-i poartă decât o dată pe an, la 19 octombrie...*

La 19 octombrie, Biriș îl dusesese la Dan Bibicescu, actor, regisor și discipol al lui Gordon Craig. Îi spusese: Vino cu mine, ai să vezi un tip

interesant, un tip de ratat interesant. Este și el preocupat, ca și d-ta, de problema Timpului. [...]

D-na Porumbache îl auzi cîntînd pe stradă.

„Roata morii se-nvîrtește, tac, tac, tac.

Și morarul ciocănește, tac, tac, tac”.

Se ridică din pat, își trase rochia pe ea, și ieși pe coridor să-l întîmpine. Deși trecuse de mult de miezul nopții, era încă foarte cald. Biriș își scosese haina și și-o ținea de chiotoare, zvîrlită pe un umăr. În fața ușii încercă de mai multe ori cheia fără să nimerească.

- Iar te-ai îmbătat!, exclamă d-na Porumbache deschizîndu-i. Iar ți-ai băut mințile cu Cătălina...

- Nu cred că mi-am băut chiar mințile, spuse Biriș, dar fără îndoială că am băut cam mult. Și acum mi-e somn. Noapte bună!...

Voi să treacă spre odaia lui, dar d-na Porumbache îl prinse de braț.

- Rău te-a mai fermecat, măicuțiță, tîrfa aia!... Te-a scos din minți! Vai de bătrînețele mele, ce-am ajuns! Au să te prindă că te ții cu o acriță, și-au să te dea afară de la liceu. Rămînem pe drumuri...” (vol. II, cap. IV).

Se concentrează în aceste două paragrafe noutatea ultimului roman: melancolia adîncă și inexplicabilă a personajului principal, Ștefan Viziru, trăind într-un București de iarnă aproape ireal; alternarea rapidă a planurilor narrative, jocul continuu între prezent și un trecut imprecis; obsesia teatrului și a spectacolului ce l-au fascinat pe Eliade toată viața; discuțiile filozofice continue între eroi; personajele feminine care traversează acțiunea ca niște umbre benefice ori malefice.

Dacă Ștefan Viziru, *alter ego* asumat al autorului, reface în detaliu biografia acestuia, există în *Noaptea de Sînzien*e și un alt *alter ego*: profesorul Biriș, bucureșteanul înrăit, profesor de filozofie pierdut prin școlile din Capitală, omul lipsit de șansă ce va muri torturat de Securitate. Eliade a simțit nevoia să-și lase în România un „dublu”, care să împărtășească viața nefericită a celor care n-au avut norocul de a se salva prin exil.

Al doilea fragment reconstituie lumea bucureșteană comună, mahalaua, mediul citadin modest. Limbajul colorat și suburban al personajelor episodice din *Noaptea de Sînzien*e depășește tot ceea ce prozatorul Eliade realizase pînă atunci în materie de mimetism lingvistic.

Coborîrea adîncă a autorului la rădăcinile sale bucureștene nu-i doar un gest pitoresc; operă de exil, acest roman ne dezvăluie un autor chinuit de dorul patriei lăsate în urmă, al patriei pe care nu avea s-o mai revadă. O stare de spirit ce va merge crescînd, pe măsură ce anii de după despărțirea de

România se acumulau fără speranță.

Palide și neconvingătoare rămân în roman personajele pe care autorul a mizat cel mai mult, Ștefan Viziru și cele două iubite ale sale, Ioana și Ileana. Ajuns în zona iubirii, prozatorul operează cu poncife. La fel stau lucrurile cu capitolele a căror acțiune se petrece la Londra, Lisabona și în Franța, fragmente desprinse direct din biografia autorului: au un vag aer teoretic și le lipsește substanța. Ca și întreaga proză de exil, și acest roman – dincolo de artificul „semnelor” care îi condiționează pe eroi – își extrage interesul și originalitatea din conștiința unei pierderi grave, irecuperabile.

Nuvelele ultimei faze păstrează doar o legătură aproximativă cu cele care l-au făcut pe Eliade celebru, cu *Domnișoara Christina* și *Șarpele*. Sistemul narativ se conservă totuși în liniile lui principale: elementul fantastic abia sugerat, aflat mereu pe muchea explicației raționale; decorul de aparențe banale, plate, cu personaje la prima vedere comune, fără relief; misterul bine ascuns și dezvăluit treptat.

Tehnica epică s-a perfecționat. Străvechile mituri clasice își fac din nou apariția, dar cu discreție, fără accentul demonstrativ din primele proze (Orfeu și Euridice se află bine ascunși în povestirea din *În curte la Dionis*, riturile trecerii pe alt tărâm se dezvăluie doar la a doua lectură a nuvelei *La țigănci*). Demonstrația privind prezența arhetipurilor în lumea modernă se combină acum cu permanenta nostalgie a țării depărtate și mai ales a Bucureștiului, devenit mit eliadesc autonom.

La Paris, chinuit de lipsuri materiale și de munca obligatorie la studiile promise editurilor, Eliade găsea totuși timp să imagineze Bucureștiul sub bombe, în timpul războiului (*Douăsprezece mii de capete de vită* din 1952); aflat pentru puțin timp în Elveția, în vara lui 1955, savantul pune între paranteze istoria religiilor pentru a construi memorabila imagine a unui Făt Frumos adolescent trăind undeva în Munții Bucegi (*Fata căpitanului*); la Paris, cu situația cât de cât stabilizată, nu mai are răbdare și revine periodic în inima Bucureștilor, prin *La țigănci* (1959) și *Pe strada Mîntuleasa* (1968). În orice punct al globului s-ar fi aflat, când scria proză Eliade se întorcea acasă.

Dincolo de mitul Bucureștiului, ultimele proze eliadești impun cu tot mai multă convingere ideea existenței universurilor paralele, în timp și spațiu. Acțiunea nuvelor „circulă” permanent între două timpuri diferite, între două spații străine, aflate uneori la mare distanță unul de altul. Cele două orașe București din *La țigănci* traversate de Gavrilescu, plasate în două momente diferite, reprezintă demonstrația anulării spațiului și a timpului. Învățătorul Fărîmă din *Pe strada Mîntuleasa* execută o operație înrudită, numai că de data

aceasta se recurge la povestire pentru a pune în legătură diferite universuri. Lumea care nu e de față, dar la care eroii fac mereu aluzie, formează fundalul nuvelor *Uniforme de general*, *În curte la Dionis* sau *Les trois grâces*.

Casele, ca decoruri ale nuvelor, au și ele destine speciale: e vorba de case izolate, amenințate, care în cele din urmă sunt demolate. Locuințele distruse de bombe (*Douăsprezece mii de capete de vite*), altele ciudate, cu cotloane ascunse pe unde se poate trece în altă lume (*Pe strada Mîntuleasa*), case ce dispar misterios în finalul nuvelei (*Incognito, la Buchenwald*) devin decor eliadesc tipic. Fragilitatea locuințelor simbolizează mai mult decît schimbarea obișnuită de decor: descoperim aici neliniștea autorului contemporan cu năruirea lumii sale, a lumii în care crezuse și care e dărfîmată de istorie sub ochii lui.

Legat tot de rapida schimbare a realității din jur este și un alt motiv literar constant al acestei perioade: atracția pentru teatru și pentru lumea spectacolului. Interesul scriitorului față de dramaturgie, față de condiția scenei și a actorului, constant din tinerețe și pînă la sfîrșit, descinde din aceeași obsesie a schimbărilor dramatice observate permanent de prozator. Sub semnul artei scenice stau nuvelele *Uniforme de general*, *În curte la Dionis*, *Incognito la Buchenwald*, dar mai ales *Adio*.

„*Scoase lacătul, îl așează pe un pachet de jurnale, și încercă ușor capacul. Făcu semn cu capul și Iconaru, trecînd lanterna în mîna stîngă, îl ajută cu dreapta să deschidă lada. Scîrțîia atît de strident încît se opriră de mai multe ori, speriați de aceste țipete neașteptat de puternice, metalice, sinistre. În cele din urmă, izbutiră să ridice capacul. Îi surprinse albul imaculat al cearceafului și un miros pătrunzător de camfor, naftalină și busuioc.*

- *Cum se vede și aici, ca în cele mai mici amănunte, mîna Generălesei! Așeza lucrurile într-o ladă așa cum alții, altădată, zideau mînăstiri sau ridicau piramide. Ia privește, ce frumusețe de cearceaf, alb și bine întins, parcă l-ar fi așternut ieri alaltăieri, și uite, pune mîna să vezi cît e de mătăsos, parcă ar fi un giulgiu...*

Cu grijă, aproape cu emoție, Ieronim trase încet cearceaful, înfășurîndu-l și strîngîndu-l într-un colț. Vladimir apropiase mai mult lanterna și-i plimba conul de lumină de la un capăt la altul al lăzii. Ieronim nu-și putu reține un strigăt de surpriză.

- *Numai la asta nu mă așteptam!... Și totuși ar fi trebuit să mă gîndesc...*

Cîteva clipe, priviră amîndoi, în tăcere, rochia verde-pal, cu gulerul înalt de dantelă neagră.

- *E neatinsă, șopti Ieronim, așa cum i-o adusese croitoreasa cu puține*

zile înainte. N-a mai apucat s-o îmbrace, la serata de binefacere. Dar avea groază de bombardamente, și când s-a dat alarma, și-a luat copiii și s-au dus în adăpostul anti-aerian din capătul străzii, colț cu Popa Nan. Praful și pulberea s-a ales de toți, adăogă. Covor de bombe. N-a mai rămas o casă în picioare, din Popa Nan și pînă aici, lîngă noi". (Uniforme de general).

Uniforme de general, din care am extras fragmentul, e una dintre ultimele nuvele reușite. Scrisă în Statele Unite în 1971, ea încearcă să acopere distanța imensă, în spațiu și timp, care îl separa pe scriitor de București, de locul visat perpetuu al operei sale. Regăsim în doar o jumătate de pagină principalele motive pe care Eliade și-a axat ultimele proze: misterul construit cu mijloace banale (obiectele îngrămădite dintr-un pod de casă, noaptea); angrenarea personajelor în acțiuni bizare; apariția de obiecte simbolice cu funcție magică sau premonitoare, deseori funebră (cearceaful alb bine întins „parcă ar fi un giulgiu” și rochia de ceremonie aparținînd unei moarte).

În ultima fază a evoluției, prozatorul a creat o întregă scenerie cu semnificație thanatică, prezentă în variate întruchipări. Eliade imaginează rituri de trecere izvorîte din propria sa fantezie: traversarea oglinzii (*Uniforme de general*), un ascensor care urcă zeci de etaje, dar care de fapt stă pe loc (*În curte la Dionis*), coborîrea în pivnițe și subsoluri abandonate care duc într-o lume paralelă (*Pe strada Mîntuleasa*), descoperirea de obiecte ce compun vestimentația de gală sau funebră (*La țigănci*), dar mai ales călătoria cu trăsura, urcarea într-un vehicul ce pleacă într-o direcție necunoscută (vezi extraordinara scenă finală din *La țigănci*). E foarte posibil ca acest *topos* să-i fi fost sugerat lui Eliade de ultima bucată în proză scrisă de Eminescu și publicată postum, *Ioan Vestimie*. Încă din deceniul patru, prozele eliadești îl arătau pe istoricul religiilor fascinat de opera eminesciană, atunci în curs de publicare. Numele personajelor Ieronim și Dionis nu sunt nici ele întâmplătoare.

Menționarea unui punct precis din oraș (strada Popa Nan) ne arată că prozatorul a reînviat mereu, cu înduioșare, străzile și cartierele orașului iubit, a căror evocare devine tot mai frecventă în ultimele nuvele, pe măsură ce îi creștea convingerea intimă că nu le va mai vedea niciodată. Zona din centrul Bucureștiului (Piața Rosetti, străzile Popa Soare, Popa Nan și Mîntuleasa) a instituit pentru exilatul Eliade un spațiu magic, a cărui simplă pomenire însemna întoarcerea în propria-i mitologie.

Nuvelele lui Eliade s-au bazat mereu pe ceea ce putem numi un „mister mitic”, pe o figură arhetipală ce trebuie descoperită. Prozele sale sunt cu atît mai reușite, cu cît conjuncția dintre realitatea voit banală și modelul arhetipal se produce mai discret, cu cît prozatorul se pricepe să sudeze cele două părți

într-o unitate perfectă. Ultimele nuvele exploatează intens această formulă epică, mai ales în relatarea unor desfășurări dramatice, a unor scene de război (*Șanțurile, Adio, Podul*). Însă demonstrația prea apăsată, introducerea explicită a mitului în țesătura epică, face ca aceste bucăți să nu se ridice la nivelul capodoperelor.

Nu știm dacă în alte împrejurări, adică fără a fi avut obligația lucrului zilnic la sintezele de istorie a religiilor sau la cursurile de la universitate, prozatorul ar fi evoluat în altă direcție. Observăm însă că practicarea prozei de ficțiune doar cu intermitențe, sub forma unor ample nuvele cu substrat mitic, s-a dovedit benefică pentru scriitor și a avut drept rezultat câteva mici capodopere.

Nuvelele scrise în exil au rezolvat în sfârșit dualitatea ce l-a persecutat toată viața pe autor, aceea dintre chemarea prozei de ficțiune și obligațiile unei activități științifice: infiltrarea în textul narativ, sub forme aluzive și discrete, ori sub forme directe și demonstrative, a filozofiei și antropologiei a dus până la urmă la o formulă epică inconfundabilă. Poate că tocmai această indecizie între proza de ficțiune și eseu, indecizie asumată, a făcut ca nuvelele eliadești să posede un aer ciudat: în ele există întotdeauna un mister mai degrabă neliniștitor și chiar inconfortabil ce condiționează lectura. Nu sunt nuvele liniștitoare, ci apăsătoare. O neliniște metafizică se degajă din proza lui Eliade, mai ales din nuvelele exilului.

O proză, deci, în mod egal literară și filozofică, scrisă parcă pentru a demonstra infinitele varietăți ale nefericirii și ale imperfecțiunii umane: este pecetea apăsată și originală pusă de Eliade asupra prozei românești din secolul XX.

VICTOR IVANOVICI

APELE, VISUL ȘI TRAVERSAREA
(DE LA GELLU NAUM LA VIRGIL MAZILESCU)*

1. Retorica visului, adică Poezia

În pofida amplificărilor mai vechi și mai noi ale registrului ei semantic și epistemologic, Retorica nu a încetat nici o clipă să fie o *artă a persuasiunii*, a cărei utilitate e un adevăr axiomatic în ordinea generală a limbajului. Pe de altă parte, nu există un limbaj particular care să aibă atâta nevoie de resursele ei persuasive, ca *limbajul visului*. Pentru a înțelege natura – biunivocă - a acestui raport trebuie să vedem cum cele două concepte își ies unul altuia în întâmpinare, configurând astfel un teritoriu comun, un *fundamentum comparationis*.

Retorica, se zice, posedă o anumită afinitate cu minciuna. Dar și nuanțe modulate în chip distinct: în vreme ce ultima este fără doar și poate imorală (deși există și minciuni inocente, involuntare sau cu bună intenție), cealaltă se poate pune cu egal succes atât în serviciul unor scopuri înalte cât și al altora, de-a dreptul ignobile. „Tehnic” vorbind, ea este deci *a-morală* (ceea ce, desigur, o face suspectă în ochii moraliştilor de toate soiurile). O asemenea „iresponsabilă” autonomie îi este recunoscută doar Poeziei, și nu e de mirare că Platon - și/sau *alter ego*-ul său, Socrate - au început prin a-i înfieră pe retorii sofiști (a se vedea *Gorgias*, *Cratil*, *Fedru*...) și au sfârșit prin a-i izgoni pe poeți din Cetate, punând astfel bazele celei dintâi utopii (sau mai degrabă distopii) totalitare din istoria ideilor.

La rândul său visul se proiectează pe un fundal psihic inconștient, aflat *dincoace* de Bine și de Rău. Rațiunea constă în faptul că fundalul respectiv este, pe de-o parte, anterior dihotomiei în cauză¹, iar pe de alta, de o radicală *alteritate* în atingere nemijlocită cu sacrul, pe care o voce autorizată îl definește tocmai drept „cu totul altul” - *das ganz anderes*

1 Aceasta fiind de resortul Supraeului, adică al conștiinței.

(Otto 1929: 46 sq.) Pentru a putea însă da glas indicibilului și neasemănătorului (să-i zicem) „divin”¹, visul nu are altă soluție decât să-l exprime în termenii „profani” ai similarului. Astfel, se aseamănă și el — e drept că prin simetrie inversă — verbului poetic, care nicicând nu vorbește de lucruri mai diferite ca atunci când vorbește despre familiarele aceasta și aceea (cf. Paz 1973: 190 sq.) În acest scop, visul trebuie să devină retoriceste *convingător*: fie din nevoia vitală de a oculta insuportabilul *mysterium tremendum*, fie, dimpotivă, din aceea de a dezvălui (ca în coșmaruri) pulsionile auto-punitive ale inconștientului.

Ba mai mult: „travaliul visului” (*Traumarbeit*), așa cum îl descrie Freud², e de natură propriu-zis retorică, dat fiind că trei din cele patru operațiuni ce îl alcătuiesc (se) proiectează (în) tot atâtea figuri de limbaj: *metafora* pentru „condensare” (*Verdichtung*), *metonimia* și/sau *sinecdoca* - formă miniaturizată a metonimiei - pentru „deplasare” (*Verschiebung*) și *prosopopeea* sau *personificarea* pentru „reprezentabilitate” (*Darstellbarkeit*), numită și „dramatizare”. Luată împreună, cele trei operațiuni onirice participă la procesul inconștient prin care energia psihică e stimulată să aleagă drumuri ocolitoare, eschivând piedicile ori rezistențele ivite în calea ei. Freud numește procedura cu pricina *Bahnung* (rom. „facilitare”); noțiune pentru care psihanaliztii francezi preferă termenul *frayage*, de la verbul (*se*) *frayer* - spre ex. *son chemin* -, provenit la rândul său din latinescul (*ef*)*fringere*. Or, privită în perspectivă retorică, deci ca un soi de efracție semantică, procedura în cauză nu e decât arta de a vorbi „pe ocolite” (circumlocuțiunea, eufemismul, aluzia sau eludarea) la care Poezia a recurs dintotdeauna, de câte ori și-a propus a pune în rezervă, a amâna, a devia expresia directă, configurând astfel, în inima limbajului, un domeniu rezervat travaliului de Scriitură.

Pornind de la aversiunea lor comună față de orice gen de instrumentalizare utilitară, onirismul și Retorica își dau întâlnire pe terenul *Poeziei*: aceasta fiind baza de comparație a ambelor, pe care o căutam încă de la

1 A se avea însă în vedere că, în original, conceptul respectiv este denumit de către autor *das Heilige* (ceea ce s-ar traduce mai degrabă prin ‘sanctitate’ sau ‘sfințenie’) și – mai specific – *das Numinos*, adică ‘numinosul’ < lat. *numen* (= ‘divinul’).

2 „aceste diverse idei [= conținutul latent] sunt condensate, accentele lor afective sunt deplasate, ansamblul lor este apoi transformat în imagini vizuale, adică dramatizat, și în final este completat prin elaborare secundară, devenind astfel incomprehensibil [pentru conștiință]” (Freud 1963: 101; traducerea și adaosurile între croșete îmi aparțin). În afara acestui citat strict necesar, voi căuta să evit trimiterile prea dese și fastidioase la diversele scrieri freudiene. Drept care apelez la cel mai autorizat *Vocabular al psihanalizei* (Laplanche & Pontalis 1994: *passim*), de unde extrag terminologia utilizată aici.

începutul paginilor de față. Dar, ca așa ceva să se justifice întru totul, mai e nevoie ca principiul respectiv să fie demonstrat și din punctul de vedere al Poeziei.

În primul rând trebuie spus că poemul în sine, ca obiect al scriiturii/lecturii, este rezultatul unui proces de „elaborare secundară” (*sekundäre Bearbeitung*). Corpul textual - ca și cel al visului - poartă înscrise vizibil „urmele” (*die Spuren*) celei de-a patra operațiuni a travaliului oniric, prin care materialul inconștient, deja prelucrat prin condensare, deplasare și dramatizare (adică, retoric vorbind, prin metaforă, metonimie și prosopopee), este supus unei ultime reorganizări în urma căreia se constituie ca o structură manifestă relativ coerentă. În al doilea rând, poemul se naște în sânul unui cod retoric (colectiv) – numit de Roland Barthes chiar *Écriture* (1953: *passim*). Exercitând asupra ei o subtilă subversiune, discursul poetic se va diferenția de aceasta din urmă, ca *stil* (individual). În acest scop, poezia modernă — mai ales în etapele ei de culme, care sunt Romantismul și Suprarealismul — va apela cu bună știință la resursele onirismului și ale psihismului extra-rațional, în genere.

Din tabloul schițat mai sus lipsește imaginea verigii intermediare ce conciliază tensiunea (totuși) existentă între caracterul inconștient al retoricii visului și raționalitatea travaliului scriptural și/sau a demersului stilistic. Aici, activitatea onirică dobândește o nouă formă și materie, devenind *reverie* „elementară” (adică centrată pe cele patru „stihii” ale Universului). Într-o topică psihologică alta decât cea freudiană, reveria se situează „într-o zonă mai puțin profundă decât aceea unde se desfășoară instinctele primitive”, ocupând, după Gaston Bachelard (1967: 26), palierul *imaginarului*. Tot la acest nivel are loc integrarea datelor raționale ale Psihei cu cele iraționale, care primește diverse denumiri în diversele școli psihanalitice¹.

Ținând deci seama de toți acești parametri și de interacțiunea lor, aș zice că poemul se constituie într-o stratificare dinamică de tip *transformațional-generativ*². În cadrul ei, conținuturile latente de natură onirică joacă rolul unui *genotext* (al unei „structuri de adâncime”), iar reveria imaginară în jurul lumii elementare ori a unui element predilect furnizează *regulile de transformare* cu ajutorul cărora, prin elaborare secundară, este generat *fenotextul* („structura de suprafață”), ca produs pro-

1 De exemplu Jung o numește „procesul de individuație” (*Individuationsprozess*).

2 Luându-mi, desigur, destule libertăți față de modelul lingvistic, care nu poate și nici nu trebuie să fie decât o unealtă sau un punct de pornire „metaforic” pentru discursul critic și hermeneutic.

vizoriu-finit al travaliului de textualizare poetică¹.

În continuare voi încerca să-mi supun ipotezele teoretice de mai sus la proba aplicativă a lecturii paralele (și uneori încrucișate) a poemelor *Caron* de Gellu Naum și *alexandria (cântecul poetului)* de Virgil Mazilescu.

Încep prin a-mi situa alegerea în cadrele istorico-literare românești.

2. Contexte la o dublă lectură

Răstimpul unei generații - aproximativ trei decenii – se întinde între data nașterii primului (1915) și a celui de-al doilea (1942), și unul de doar șaptesprezece ani (și, vai, cu reperatele inversate!) desparte dispariția timpurie a lui Virgil Mazilescu (1984) de stingerea aureolată de o glorioasă senectute a celui alt (2001).

Îndeobște, numele lui Gellu Naum este raportat la *grupul suprarealist bucureștean*, cunoscut și drept „a doua avangardă românească” (1944-1948), a cărei spectaculoasă și meteorică ecloziune stârniște în epocă entuziasmul lui André Breton². Cu trecerea anilor, poetul s-a îndepărtat, desigur, de premisele „ortodoxe” ale Suprarealismului în genere, și ale celui românesc în particular. Nu și-a renegat însă rădăcinile avangardiste ale atitudinii sale față de viață și de Poezie, ci le-a rămas credincios până la capătul traiectoriei sale creatoare.

Virgil Mazilescu, pe de altă parte, trece drept una din cele mai notabile voci poetice între *Onirici*, tipică și efemeră grupare de neo-avangardă (care e de fapt o post-avangardă), activă în România în a doua jumătate a anilor șaizeci³.

1 Conceptele de „structură de adâncime” (*deep structure*) și „de suprafață” (*low structure*) provin din teoria chomskiană; „genotextul” (*génotexte*) și „fenotextul” (*phénotexte*) aparțin Juliei Kristeva (1968: *passim*).

2 În *Devant le rideau* (1947), un bilanț al Suprarealismului la sfârșitul Războiului Mondial.

3 Constituit pe la 1964 și animat de prozatorul Dumitru Țepeneag (n. 1937) și poetul Leonid Dimov (1926-1987), „Onirismul estetic” a aglutinat în jurul nucleului inițial poeți precum, desigur, Dimov și Mazilescu, alături de Emil Brumaru (n. 1938), Vintilă Ivănceanu (1940-2008), Daniel Turcea (1945-1979) ori Sebastian Reichman (n. 1947), dar și naratori, începând cu Țepeneag și continuând cu Sorin Titel (1935-1985), Florin Gabrea (n. 1943), Virgil Tănase (n. 1945) și, din nou, Ivănceanu (ca autor a trei romane). Activitatea acestora a atins apogeul în jurul lui 1968, dar tot atunci a început și declinul mișcării, datorat nu atât tendinței spre dispersiune proprie unor asemenea grupușcule, cât brutalei intruziuni a factorului politic totalitar. „Onirismul” a fost dur atacat de oficialitate, mai întâi în cadrul campaniei de intimidare a tineretului intelectual după agitațiile studențești din București, în ajunul Crăciunului 1968, și apoi definitiv lichidat cu prilejul turnurii neo-staliniste inițiate de

Între cei doi nu e greu de stabilit o filiație. Pentru început la nivelul Scriiturii (sau al retoricii colective): în luările de poziție, manifestele și eseurile teoretice pe care Oniricii au apucat să le publice în jurul lui 1968, un termen constant de referință – fie și, uneori, polemic – a fost pentru ei Suprarelismul, în general, și suprarealismul românesc, în particular. Mai apoi, pe palierul stilistic (individual), în substanța și forma poeziei lui Mazilescu mulți au recunoscut, începând cu el însuși, lecția bine asimilată a lui Gellu Naum.

Dincolo însă de contextul istorico-literar schițat mai sus, opțiunea mea de a-i pune în paralel se sprijină și pe considerente tipologice, care merită un examen mai detaliat.

După părerea mea, în perioada postbelică a culturii românești – adică, să zicem, în a doua jumătate a secolului XX – se pot desluși numeroase simptome ale „situației postmoderne”. Îndeosebi în artă și literatură, diversele coduri retorice și modalități stilistice se succed unele altora cu o asemenea repeziciune încât schimbarea nu mai poate fi percepută și toate coexistă *hic et nunc*. Aceasta înseamnă, nici mai mult nici mai puțin, eclipsa întregii dinamici a istoriei moderne, proiectate spre viitor, iar în domeniul artistic centrate pe „tradiția rupturii” (cf. Paz 1974: *passim*).

În acest nou context, s-ar zice că înflorirea suprarealismului românesc încuba *încă de atunci* crepusculul avangardelor. Procesul se continuă și consumă însă abia în post-avangardismul explicit din unele texte teoretice ale Oniricilor, sincroni, din acest punct de vedere, cu estetica și ideologia de nuanță postmodernă a momentului *soixantehuitard*. În fine, paralelismul celor doi poeți, ba chiar și al poemelor de analizat, se justifică și punctual, într-un al treilea context, ținând de reveria elementară. În particular, este vorba de „complexul lui Caron” (cf. Bachelard 1974: 97-150), ce colonizează imaginarul amândurora și din al cărui tratament specific vom putea extrage (nădăjduiesc) o imagine cât de cât exactă a practicii textuale a fiecăruia.

3. „CARON” (Naum 1974: 157-158)

*Eu îmi făceam datoria mea salutam și dădeam onorul
salutam blonda aceea încântătoare
nimeni nu știa toți visau frumos o răpeau și o salvau frumos*

regim cu „Tezele din iulie” 1971. Odată risipit grupul ca atare, mulți dintre membrii săi au fost nevoiți să emigreze, iar alții, rămași în țară, au ales „exilul interior”. Între aceștia și Virgil Mazilescu care, la numai 42 de ani, a sucombat unei boeme autodestructive. El o numea „sinucidere lentă”.

- femeile erau ușor agitate îi luau locul*
- 5 *ceilalți le salvau pe rând le treceau în Antile cu bacul
eu le dădeam onorul le salutam le salvam*
- o doamnă cu șapcă îmi făcea semne cu șapca
să mă dezlipesc de perete să mă lipesc de scaunul ei*
- aș fi fumat o țigare un kirkegaard cu șapcă o răpea pe doamna
aceea*
- 10 *el le răpea pe toate și le trecea în Antile (erau ușoare pe bacuri)*
- câțiva îi luau locul și le îmbrățișau pe bacuri
eu le dădeam onorul îmi făceam datoria mea îi salutam
erau prea multe faruri pentru o singură stradă pentru o singură femeie*
- 15 *ceilalți o împușcau pe o singură stradă*
- urlau de melancolie și le salvau pe toate*
- era o plictiseală imensă un refuz total
nimeni nu mai vroia toți vroiau toți treceau cu bacul
era loc și pentru unu și pentru toți
aș fi fumat o țigare fiecare ar fi murit*
- 20 *toți pentru blonda aceea toți pentru una una pentru toți
era un zgomot uriaș toți chiuiiau
nimeni nu mai vroia și o liniște adâncă a umplut deodată apa
toți s-au retras în bacuri fiecare cu blonda aceea și au pornit
eu le dădeam onorul îi salutam le salvam*

Datat în 1942, „Caron” aparține perioadei propriu-zis suprarealiste a autorului. De aceea, mi se pare potrivit ca, înainte de abordarea analitică a textului, să trec în revistă unele idei din zestrea teoretică a acestei „a doua avangarde” românești, îndeosebi concepțiile interesante și originale elaborate în cadrul ei pe tema visului.

3.1.- Deși publicate după 1944, sub semnătura unuia sau altuia din membrii grupului bucureștean, eseurile și manifestele lor sunt fără îndoială rodul unei gândiri colective anterioare, de descoperit în latența ei dedesubtul codului retoric în care — și uneori față de care — expresia individuală se străduia să-și proiecteze diferențele specifice.

Acest suprarrealism târziu contemplă cu «exasperare» prăpastia ce separă realitatea exterioară de cea lăuntrică. În căutarea unui acord nemijlocit între cele două lumi, sunt propuse diverse soluții, de la așa numita *connaissance par la méconnaissance* (formulă aplaudată de Breton) și adoptarea unei posturi radical «non œdipiene», până la inventarea de «noi dorinți», la „erotizarea nelimitată a proletariatului” ș.a.m.d. Toate laolaltă sau una câte una, aceste idei sunt animate de sentimentul postmodern al pierderii încrederii în viitor, ca mit al modernității, și de aspirația ca din dinamica „rupturistă” a avangardei să ia naștere o realitate diferită *în prezentul imediat*.

În acest cadru, visul are un rol foarte important de jucat, cu condiția ca, în prealabil, să fie epurat de „rămășițele diurne (...) conservate prin memorie” (Luca & Trost 1983: 634). Această sarcină și-a asumat-o D. Trost (unul dintre semnatarii manifestului citat anterior), într-un scurt și intens eseu pe care doar momentul neprielnic al apariției și circulația sa restrânsă în epocă l-au împiedicat să dobândească audiența meritată.

Autorul supune onirologia freudiană unei critici fertile, începând prin a contesta *la prétendue découverte d'un contenu latent à fonction erotique, auquel on advient par le rituel de l'association mnésique*. Concepție profund eronată, căci, constituind un *détour rationnel*, ea ne ascunde caracterul integral erotic al *tuturor* imaginilor visului ca atare. Astfel, în chiar centrul travaliului de interpretare se instalează aceleași mecanisme ale represiunii care, la nivelul travaliului oniric, ne împiedică să percepem *la véritable portée des images qui se déroulent* (cf. Trost 1983 : 482-483).

Alternativ, teoreticianul român propune un model al visului care anulează dihotomia dintre conținutul latent și cel manifest, grație unui soi de aplatizare a suprafeței și adâncimii. Imaginea onirică devine astfel expresia directă a inconștientului, dar a unui inconștient ce tinde să atingă pragul conștientului, și astfel iese în întâmpinarea conștiinței care, la rândul ei, năzuiește să-și încorporeze inconștientul. Rezultatul acestei apropieri reciproce este o instanță psihică nouă și specifică: *la surconscience* (Trost *loc. cit.*: 487). Echivalent *sui generis* al Sinelui (*das Selbst*), ea nu este însă produsul vreunui proces de sinteză (ca de pildă „individuația” jungiană), ci - subliniază cu tărie autorul - al mecanismelor mai violente și virulente ale «negației reciproce» (sau „negării negației»). Teza mea e că totuși, în cazul de față, schema și terminologia hegeliano-marxistă sunt mai puțin pertinente decât raportarea Supraconștiinței la *metaironie*: un tipic proces postmodern care, după Octavio Paz, pune în comunicare opu-

sele fără a le căuta coincidența, ci păstrându-le nealterată identitatea, prin suspendarea judecăților de valoare (cf. Paz 1974: *passim*).

Spre a atinge țelul respectiv, strategia psihanalitică decantează și separă straturile diferite ca origine și compoziție ale refulării și astfel, dacă nu o poate suprima întru totul, o deconstruiește. La capăt de drum subzistă prin urmare un ultim „rest diurn” - *L'unité de l'activité mentale, foncièrement inexpugnable, ressent amèrement cette opposition arbitraire de la vie et du rêve* (Trost *loc. cit.*: 488) – ce proiectează cu urgență sporită «exasperata» necesitate a negării sale.

O asemenea logică dihotomică i se pare suspectă și sterilă lui Gellu Naum care, polemizând cu «non œdipienii» (Luca și Trost), îi califica undeva drept „inventatori de banderole” și „polițiști al visului” (cf. Naum 1945 : *passim*). Mai consecvent și mai radical în efortul de a depăși ortodoxia avangardistă, poetul avertiza încă din acea perioadă contra capcanei lui «pentru sau contra». Falsele alternative, precum aceea pe care se sprijină dezideratul unui onirism chimic pur, i se par niște „uniforme cretinizate”, ce „schilodesc” obiectul (adică realitatea) ; dimpotrivă, susține el (1983: 619), «A cunoaște obiectul nu însemnează a-l îngloba într-unul sau altul dintre aceste raporturi. A-l cunoaște înseamnă a-l elibera”. Pe această linie, Gellu Naum (cum se confesa pe la începutul anilor 80) pornise și el în căutarea unei Supraconștiințe, din perspectiva căreia atât domeniul oniric cât și cel diurn să poată comunica într-olaltă (de o manieră, am zice astăzi, „metaironică”). Terenul interacțiunii și al dialogului lor este misterul, în speță „obiectul mister”: acela căruia «i-am găsit un sens după dorința mea», punând astfel în evidență «egala forță a dorinței în această cursă nebună a cunoașterii» (*ibid.*: 620).

În pofida discrepanțelor – câtuși de puțin negliabile – înregistrate mai sus, Gellu Naum coincide cu Trost în cel puțin un punct nevralgic. Pentru poet, obiectul-mister, eliberat de „puterea obiceiului”, devine „obiectul pur și simplu același” (*ibid.*), cu toate că - sau tocmai pentru că – el poate fi întâlnit în multiple ipostaze („prin locurile cele mai întunecoase, cele mai bătute de vânturi”). Din rațiuni similare, Trost prescrie o metodă (să-i zicem) tautologică de abordare a visului, în literalitatea lui identitară (*le même du même !*), adică „printr-o întoarcere eternă asupra lui însuși, care să antreneze rând pe rând straturi tot mai vaste ale realității”. Concluzia finală a eseului trostian, la care va fi subscris fără doar și poate și Gellu Naum, este că: *Pareille identification infinie, qui commence avec le cristal, étant propre au mode poétique, seule la considération poétique du rêve est objective et scientifique* (Trost *loc. cit.*: 487).

3.2.- O asemenea oniologie are numeroase consecințe de ordin retoric, atrăgând după sine modificări și mutații în activitatea textuală și în suportul psihologic al acesteia.

Mai concret, aplatizarea nivelelor visului din modelul lui Trost potențează dimensiunea metaforică a condensării (*Verdichtung*), din cel freudian, iar în poemul de care ne ocupăm aici face din ea principiul structurant al întregului text. Acesta este un proces metaironic, care exclude disjuncția („pentru sau contra”), implicând în schimb co-prezența contrariilor. Supraconștiința, bunăoară, instalată la nivelul imaginarului, găzduiește în sânul ei atât *misterul* cât și *reveria*, în chip (să zicem) de „oximoron funcțional”, căci primul nu e *nici vis nici veghe*, iar cealaltă e *si vis și veghe*. Tensiunea (neconflictuală) dintre cei doi poli are funcția de a șterge opoziția dintre diurn și nocturn, împrumutându-le geometria variabilă a dorinței. Pe de altă parte, aceeași aplatizare aduce pe un singur plan structura de adâncime și cea de suprafață, adică genotextul și fenotextul. Drept urmare, mecanismele transformațional-generative care, în limbaj, operau pe verticală, sunt transferate acum pe orizontala dintre mister și reverie. Astfel, procesul de textualizare (care, să nu uităm, e echivalentul elaborării secundare din travaliul visului), va deveni tranziția, tot orizontală, de la scriitura (colectivă) la stilul (individual) centrat pe sine însuși, precum mesajul poetic (după Jakobson) sau cel oniric (după Trost).

Specificând cele de mai sus, trebuie adăugat că decorul imaginar al scenariului respectiv este modelat în poemul de față de elementul acvatic. În continuare vom vedea că, în plan tematic, aceasta se traduce în motivul *traversării*, încadrat de un „complex de cultură” (cum ar zice Bachelard), și anume (repet) *complexul lui Caron*¹.

Privită din punctul respectiv de vedere, traversarea înseamnă transformarea (stilistică) a datelor (retorice) clasice ale mitului. Acestea constituie un genotext (sau structură de adâncime) ale cărui elemente componente într-o primă fază sunt dezagregate, iar apoi recompuse după legile dorinței, din aceasta rezultând - în chip de fenotext sau structură de suprafață - noul obiect-mister, adică obiectul „pur și simplu același”.

Procesul respectiv cuprinde o deplasare *stricto sensu* onirică a ac-

¹ Tema în cauză nu este o prezență fortuită la Gellu Naum. Începând cu „Caron” (1942), ea apare tot mai frecvent, în diverse variante, și în etapele ulterioare ale poeziei naumiene. Iată, de pildă, în poemul „Partea cealaltă”, din volumul cu același titlu (PC: 47), contextul e unul sapiențial, iar ținta „traversării” pare a fi entitatea spirituală numită în filosofia budistă Prajña părămită: «Suprema înțelepciune de pe celălalt mal».

centelor semantice și afective, combinată pe alocuri cu condensarea diverselor simptome într-un singur sindrom și, desigur, cu reprezentarea lor dramatizată. Uneori avem de-a face cu contrastul parodic la mitemele cunoscute: *erau u ș o a r e pe bacuri* (v. 10), de exemplu, e antifraza tradiției potrivit căreia sufletele necorporale păstrează greutatea trupurilor. Alteori dramatizarea onirică alterează scenariile mitologice. Astfel, în câteva dintre ele diverși Caronți recurg la șiretlicuri spre a face pe câte un trecător naiv să le ia locul și să preia funebra lor trudă. Aici însă, unde *o doamnă cu șapcă îmi făcea semne cu șapca/să mă dezlipesc de perete să mă lipesc de scaunul ei* (vv. 7-8), cel ispitit este Caron, iar ispititoarea, una din „ceialți” (morții?). Deplasarea poate fi și metonimică: de la *blonda aceea încântătoare* (v. 2) la *o doamnă cu șapcă* (v. 7) și din nou la *blonda aceea* (vv. 20, 23), adică de la ‘părul’ (natural) la ‘acoperământul’ (artificial) - între care există totuși contiguitate fizică. În plus, în acest *du-te-vino*, condensarea aglutinează la complexul lui Caron pe acela „al Ofeliei”, bazat pe o reverie ce identifică apa cu podoaba capilară feminină (cf. Bachelard *op. cit.*: 109 sq.)

Efectul principal al retoricii onirice este însă deconstrucția semnificației letale a mitului. Desigur - ca să cităm aforismul unui folclorist francez din secolul al XIX-lea - *Sans Caron, pas d'enfer possible* (apud Bachelard 1974: 105). Dar nici cu el, pare a ne spune Gellu Naum. În poemul său, sinistrul luntraș nu e decât un subiect pasiv, executând un balet mecanic stereotip: *Eu îmi făceam datoria mea salutam și dădeam onorul* (vv. 1, 6, 12, 24), iar în rest, cedând inițiativa „celorlalți”. Ambarcațiunea funebră devine un banal «bac» (ba chiar mai multe), iar pe țărnul dimpotrivă se află nu întunecata împărăție a lui Pluton, ci însoritele „Antile”. În fine, navigația mortuară — constând din repetate „răpiri” și „salvări” — seamănă cu un zgomotos joc de-a hoții și vardiștii (vezi și *erau prea multe faruri pentru o singură stradă pentru o singură femeie / ceialți o împuşcau pe o singură stradă*: vv. 13-14).

Intenția transparentă a acestui tratament în răspăr este aceea de a persifla complexul cultural cu pricina. Căci nu numai conținuturile înalte și solemne fac parte din el, ci și „mitologia școlară” cu „elenismul [ei] de doi bani” (Bachelard *op. cit.*: 57, 58), al cărui sublim derizoriu îi trezește Carontelui anonim gânduri de licean plictisit - *aș fi fumat o țigare* (vv. 9, 19) —, când nu-l duce la constatarea explicită: *era o plictiseală imensă, un refuz total* (v. 17).

În cele din urmă, demi(s)tificarea mitului ne dezvăluie sensul fundamental al acestuia: eufemizarea faptului inacceptabil al extincției indivi-

duale. Chiar imaginea decesului ca voiaj ținte în direcția respectivă. Cu atât mai mult, jocul prin care și-l reprezintă supraréalistul român este o negație „voioasă” a morții și un da spus vieții.

Sintetizând cele de mai sus, aș zice că deplasarea (descompunerea mitului în părțile lui componente și reconstrucția acestuia «după dorința mea») și condensarea (semnificația metaforică atribuită noii structuri) confluează într-o operațiune de dramatizare *lato sensu*, adică remit complexul de cultură la un scenariu narativ reprezentabil (jocul), ce constituie modificarea/transformarea primului. Odată constituit scenariul respectiv, se pot identifica în el și efectele dramatizării într-un sens mai restrâns, în speță retoric (prosopopeea). Este vorba de anumite funcții - sau „roluri” – activate prin *personificare* (asta înseamnă pe românește termenul grecesc), rezultatul fiind apariția unor „actanți” individuali sau *dramatis personæ*. Într-o primă instanță, „distribuția” cu pricina se sprijină pe un raport care e o „articulație semică” (Greimas):

Eu	<i>versus</i>	«ceilalți»
—	activ	+

Dar, la un examen mai atent, vedem că la fiecare pol actanțial au loc diferențieri funcționale mai rafinate, generând variante specifice ale rolurilor respective.

În primul, un subiect actanțial la persoana întâi, care execută o succesiune de gesturi fără vreo legătură aparentă cu scenariul ludic: *Eu îmi făceam datoria mea salutăm și dădeam onorul* (v. 1) — adoptă, tot aparent, postura pasivă a «spectatorului». Totuși, a-l limita la acest rol este o interpretare reduționistă care (în termenii lui Trost) ne ascunde „adevărata rază de acțiune” a imaginii. Pentru a corecta o atare raționalizare falacioasă, vom porni de la un calambur, tipic oniric și perfect verosimil în context: spectatorul e de fapt un ‘e c - s p e c t a - t o r’, iar expectativa lui introduce în text parametrul dorință, ce reprezintă principala funcție modificatoare (transformatoare și generatoare) activă în procesul textualizării. În noua variantă, Eul va juca, deci, rolul unui subiect ‘d o r i - t o r’. Contextul ne furnizează și o primă idee despre obiectul dorinței: *blonda aceea încântătoare* (v. 2). Mai departe însă adevărata „rază de acțiune” a motivului dorinței ni se dezvăluie în cadrul complexului de cultură, ca sistem de referință al poemului. În mitul carontic, luntrașul Infernului cere pasagerilor săi defuncți câte un obol drept plată pentru serviciile prestate; dimpotrivă, în poem, subiectul se proclamă în repetate rânduri dezintere-

sat: *Eu îmi făceam datoria mea*. Ce expectative are atunci și ce dorește cu adevărat acest alt Caron? El își așteaptă recompensa implicită în propriu-i act, dorește chiar dorința, vrea să devină din subiect obiectul acesteia. Ceea ce se și întâmplă cu prilejul ispitirii: *o doamnă cu șapcă îmi făcea semne cu șapca* (v.7). Odată cu această ultimă deplasare, calea rămâne deschisă pentru o nouă și radicală răsturnare de situație¹, grație căreia se transcende dihotomia ± *activ* și asistăm la manifestarea explicită a unui subiect în acțiune: să-l numim

‘f ă p t u i – tor’. Astfel, ca efect al implicării directe a dorinței în „cursa nebuună a cunoașterii”, la nivelul de jos al raportului inițial alternativa activ / pasiv este înlocuită de o progresie (am zice) metaironică:

ec - s p e c t a - t o r à d o r i - t o r à f ă p t u i - t o r.

În principiu, transformarea în cauză ar trebui să repercuteze și pe pallerul superior al raportului, anulând opoziția între *eu* și *ceilalți*. Aceasta e ușor de demonstrat din punctul de vedere al lui *eu* care, funcționând ca actant (agent făptuitor) al acțiunii *le salvam*, se apropie sensibil de polul *celorlalți*, făptuitori ai răpirilor și salvărilor. Mai ales însă, aici avem de-a face cu o metonimie generalizată, deplasare ce dislocă metaforele condensării, deși și una și cealaltă sunt înrudite.

Dovadă și faptul că, adesea, aceeași deplasare adoptă aspectul „condensat” al unui oximoron. O face cu ajutorul unei sintaxe tautologice, care multiplică verigile intermediare între opuse, mediatizează și de-realizează opozițiile, juxtapune *in praesentia* termenii antinomici sau alătură tot timpul elemente eterogene în contexte echivalente. Am văzut de altfel un exemplu de asemenea deplasare prin contiguitate, ce ne duce de la *blonda aceea* la *o doamnă cu șapcă*, ultimul termen devenind trambulina unui salt și mai îndrăzneț, la capătul căruia descoperim pe *un kirkegaard cu șapcă*. El e acela care *o răpea pe doamna aceea*, îndeplinind – prin antifrază – dezideratul manifestat de ea față de Eu; ceea ce, de altfel, răspunde expectativei subiectului doritor (adică tot Eu). Se creează astfel o primă verigă funcțională menită să atenueze opoziția dintre polii actanțiali, prin expansiunea dorinței *Eului* în câmpul *celorlalți*. Faptul se vede și mai bine în *aș fi fumat o țigare un kirkegaard cu șapcă o răpea pe doamna aceea* (v. 9), unde, paradoxal, incongruența dintre cauză și efect consolidează structura dorință-realizare, pe care se sprijină echivalența elementelor juxtapuse: *le même du même!*

¹ Cu referire la arta dramatică, Aristotel ar numi-o „peripeție”.

La capătul opus al articulației semice, actantul *ceilalți* beneficiază — ca și Eu — de o diferențiere funcțională, bazată pe opozițiile 'masculin *versus* feminin' și 'singular *versus* plural'. Prima constă în «distribuția» rolurilor: *ei* («toți», «ceilalți», «un kirkegaard», «el», «câțiva») *răpesc și salvează*; *ele* («blonda aceea», «femeile», «o doamnă», «doamna aceea», «toate», «o singură femeie», «una») *sunt răpite și salvate*. A doua necesită același cadru sintactic «tautologic», unde are loc acum o deplasare sub formă de sinecdocă (*totus pro parte*), tematizată ca o substituție: *femeile* [plural] *îi luau locul* [«blondei aceleia», singular] și *câțiva* [plural] *îi luau locul* [«kirkegaard-ului cu șapcă», singular], sau, și mai explicit: *toți pentru una una pentru toți* (v. 20)¹. În consecință, actantul respectiv adoptă și el forma unui raport:

$$\begin{array}{ccc} - & \text{masculin} & + \\ + & \text{singular} & - \end{array}$$

Am lăsat intenționat la o parte, până în momentul de față, termenul *fiecare* și corelativul său negativ *nimeni*. Ei par a fi de tip mixt (singulari ca formă, dar plurali ca sens : *nimeni nu mai vroia toți vroiau (...) era loc și pentru unu și pentru toți* (vv. 17-18). Alt motiv ar fi că termenii respectivi formează, am impresia, veriga intermediară care de-realizează opoziția actanțială. Dacă ipoteza mea e corectă, atunci *fiecare / nimeni* se implică, alături de *eu* în expansiunea dorinței către un același obiect: *aș fi fumat o țigare fiecare ar fi murit / toți pentru blonda aceea* (vv. 19-20). În această perspectivă, *fiecare* se traduce tautologic drept *și eu*, iar *nimeni*, desigur, drept *nici eu*. Astfel, la nivelul de sus al raportului se constituie o progresie complex mediatizată, ce s-ar putea reprezenta după cum urmează:

$$\begin{array}{ccccccc} (fiecare) & & - & \text{masculin} & + & & \\ eu & & \rightarrow & & \rightarrow & & \rightarrow & = \text{ceilalți} \\ (nimeni) & & + & \text{singular} & - & & \end{array}$$

3.3.- Pun capăt aici comentariului meu la poemul *Caron* de Gellu Naum, nu înainte de a semnala că aceasta este o decizie oarecum arbitrară și că, în mod logic, ideile de mai sus ar trebui să se continue cu un examen al efectelor produse de structura actanțială în domeniul acțiunilor propriu-zise. Dar cum așa ceva ne-ar duce prea departe, mă voi mulțumi să trec pe scurt în revistă două dintre consecințele posibile ale respectivei configurații structurale.

¹ Deși substituțiile se operează doar înăuntrul aceleiași categorii de sex.

3.3.1.- Ocurențele tipice ale lui „eu” (vv, 1, 6, 12 și 24) delimitează înăuntrul textului trei secvențe cu un conținut aproape identic (scenariul dramatico-narativ), repetate «tautologic». Cu toate acestea, la fel ca «în-toarcerea eternă asupra lui însuși» (Trost *loc. cit.*: 493) care definește caracterul poetic al visului, fiecare revenire a scenariului în cauză aduce în spațiul poemului straturi noi și din ce în ce mai ample ale realității. În concret, activează de fiecare dată câte un factor funcțional care determină un anumit *context* al dramatizării:

(a) Prima secvență o situează — împreună cu ingredientele ei de bază — într-unul *onirico-inconștient*, explicit menționat : *nimeni n u ș t i a t o ț i v i s a u f r u m o s o r ă p e a u ș i o s a l v a u f r u m o s* (v. 3).

(b) A doua conotează *contextul ludic*, cu ajutorul inserției intertextuale a unei scene, ai zice, de film polițist: *erau prea multe f a r u r i p e n t r u o s i n g u r ă s t r a d ă p e n t r u o s i n g u r ă f e m e i e / c e i l a l ț i o î m p u ș c a u p e o s i n g u r ă s t r a d ă* (vv. 143-14) – motivată de sus-amintitul joc „de-a hoții și vardiștii”.

(c) Ultima secvență numește *contextul imaginar* (acvatic) în cadrul căruia procesul de textualizare ia, tematic vorbind, forma traversării: *n i m e r i n u m a i v r o i a ș i o l i n i ș t e a d ă n c ă a u m p l u t d e o d a t ă a p a / t o ț i s - a u r e t r a s p e b a c u r i (...)* și *a u p o r n i t* (vv. 22-23).

3.3.2.- Principiul omogenității și coerenței la care e de dorit să se plieze orice model (iar cel al „tautologiei” cu atât mai mult) ne sugerează că „răpirile” și „salvările” sunt pe deplin echivalente în cadrul scenariului ludic al dramatizării. „Adevărata rază de acțiune” a imaginii (întrevăzută încă în scena ispiterii) dobândește acum o elocvență aproape literală și își pune pecetea pe conținutul manifest al poemului: călătoria ultimă și jocul repetat coincid într-o *traversare erotică*: *un kirkegaard cu șapcă o răpea pe doamna aceea / el le răpea pe toate și le trecea în Antile (...) câțiva îi luau locul și l e î m b r ă ț i ș a u p e b a c u r i* (vv. 9-11). Pe această cale, ca și pe altele, visul poetului român confirmă mesajul mitului clasic: o afirmare viguroasă a vieții, care nu dă crezare morții.

Echivalența înseamnă însă și ambivalență: aceeași afirmație poate fi formulată și din punctul de vedere al morții. Avem de-a face – am mai spus-o - cu un *mysterium tremendum*, în radicală alteritate față de orice gen de logică duală. La capătul traversării, de «partea cealaltă» - fie în

tenebrosul Hades fie în „galeșele” Antile - Eros și Thanatos trimit unul la altul, într-o rotire vertiginoasă unde orice sfârșit cheamă un nou început, până ce, în final, contrariile se confundă în *le même du même*.

Ca în riturile crude și dialectice ale aztecilor, acesta e un joc a cărui miză nu poate fi alta decât moartea, adică renașterea.

4. „alexandria - cântecul poetului” (Mazilescu 1983: 5)

- m-am visat azi-noapte în orașul alexandria
grecii de la periferie demni urmași ai vechilor greci
îmi datorau recunoștință și multe drahme
grecii toți ar fi trecut pentru mine mediterana*
- 5 *m-am visat într-o clădire albă și dărăpănată - orb la o masă
în cafeneaua prin care au îmbătrânit fără să prindă de veste
și câinii brutarului ianni și orgoliul lui konstantinos
p kavafis (poet cu faimă)*
- 10 *și toate câte mai pot să îmbătrânească într-un mare oraș
ca alexandria într-o clădire albă și dărăpănată*

proprietarul

unui milion de cheițe ruginite

- părul mi-l mângâiai printre lacrimi
cu ochii mei albaștri ai început să te joci*
- 15 *fără grabă și fără prea multă cruzime
la noapte la noapte în orașul alexandria*

Poemul aparține ultimei perioade de creație a lui Virgil Mazilescu și a fost editat în volum la aproape cincisprezece ani de la dispersarea/desființarea grupului „oniric” (cf. *supra*: 2) și la numai unul înainte de moartea poetului. Acesta însă, cum sublinia în epocă un sagace critic român, își descoperise de timpuriu, aproape de la începuturi, formula „po-trivită (...) pentru afectivitatea lui reticentă” (Manolescu 1984) și nu a părăsit-o până la sfârșitul prematur al vieții și carierei sale.

De aceea, în acest punct mi se pare oportun să întreprind, ca în cazul anterior (cf. *supra*: 3.1), o rapidă explorare a Scriiturii (retoricii) colective pornind de la – sau față de – care și-a diferențiat Mazilescu stilul individual.

4.1.- Vocația și producția teoretică a Oniricilor sunt mai puțin pregnante, cantitativ și calitativ, ca acelea ale suprarealiștilor români. În principal, datorită faptului că au avut la dispoziție o perioadă la fel de scurtă, dar infinit mai dificilă, de militantă explicită. În cazul lor s-a dat și mai puțin timp timpului, iar purtătorii de cuvânt ai grupului (îndeosebi Țepeneag și Dimov) au trebuit în tot momentul să desfășoare abile, obositoare și nu întotdeauna eficace strategii de ocolire a capcanelor cenzurii.

Nu e mai puțin adevărat, totuși, că în genotipul mișcărilor de avangardă și/sau de postavangardă se află înscrise atât brevitățile cât și pulsivitățile centrifugale. Onirismul românesc nu face excepție. Astfel, un Daniel Turcea, bunăoară, va rupe radical cu maniera onirico-ermetică din *Entropia* (1970) și, cu cel de-al doilea și ultim volum al său, *Epifania* (1978), va evolua spre un vizionarism creștin care îl consacră drept unul dintre cei mai autentici și profunzi poeți mistici români. Pe de altă parte Leonid Dimov, cândva autor al multor texte programatice ale Onirismului, comite după 1980 acte de crasă obediență oficialistă, citând din Ceaușescu și renegând „Romantismul și dicteul automat”¹.

Documentele doctrinare din vremea când Onirismul se putea manifesta la lumina zilei au rămas îngropate în publicații mai mult sau mai puțin de *underground*, în anii aceia², iar astăzi de negăsit. Astfel încât cercetătorul actual se confruntă cu profilul schimbător al unei legende, iar pe cel real se vede obligat să-l abstragă din scrierile ulterioare ale membrilor grupului rămași activi, sau - cu ample margini de eroare – să reconstituie climatul aceluia moment din memorie, dacă s-a întâmplat să-i fie martor³.

A mea păstrează îndeosebi imaginea unui discurs de nuanță *soixante-huitarde*, dar fără intensă politizare pe care ar fi avut-o pe alte meridia-

1 Gesturi, desigur, de circumstanță, la care poetul s-a văzut obligat pentru a putea să-și publice în continuare poezia onirico-barocă, la care nu renunțase.

2 Ca de pildă *Povestea vorbeii*, a lui Miron Radu Paraschivescu, care i-a fost pe atunci o tribună și o rampă de lansare.

3 În ultima categorie mă includ și pe mine însumi, care, tânăr student la Litere pe atunci, mă mișcăm pe arii vecine și afine grupării și înnodasem legături de prietenie personală cu câțiva dintre membrii ei (Mazilescu, Turcea, Reichmann, Gabrea, Tănase). Cât privește posibilitățile de documentare punctuală, situația descrisă mai sus este cea din anii 80, când a fost schițat eseul de față, și ea nu se schimbese simțitor în decada următoare, când l-am revizuit și publicat pentru prima oară (în *Viața Românească*). Între timp textele teoretice semnate de Țepeneag și Dimov au fost strânse și editate în volum, prin grija lui Corin Braga (*Momentul oniric*, 1997) și a lui Marian Victor Buciu (*Onirismul estetic*, 2007). Al meu nefiind totuși un studiu de istorie literară, am rezistat tentației de a-l aduce la zi, în ideea că această interpretare, tocmai pentru că se bazează pe un *puzzle* incomplet, consemnează un moment din istoria receptării Onirismului.

ne¹. Traducând în termeni expliți ceea ce pe atunci se putea spune doar în „limbaj esopic”, aş zice că radicalitatea discursului respectiv era una *estetică* (desigur cu miză și politică, dar nu în primul rând) și că exprima o criză de identitate generațională. Oniricii au fost și sunt considerați - și probabil se considerau ei înșiși – drept a doua promoție a „generației 60”: cea care întorsese spatele Realismului socialist de inspirație sovietică, din primul deceniu al regimului, reînnodând *tacit* cu canonul marelui Modernism (*high Modernism*) din Interbelic. Or, o asemenea restaurație lină li se părea Oniricilor doar „călduță”. Ei ar fi dorit o ruptură deschisă cu Social-realismul, adică înmormântarea lui definitivă. Altminteri, în țara lui Dracula, el putea oricând reveni, în chip de vampir sangvinar².

Alternativ, deci, mai tinerii „șaizeciști” se revendicau de la Apocalipsă și de la apocrifele Vechiului și Noului Testament, de la vizionarismul esoteric din toate timpurile (inclusiv un anumit folclor cu reminiscențe magice și eretice), de la Romantism și – termen obligatoriu de referință – de la Suprarealismul internațional și local. Spre deosebire, totuși, de acesta din urmă, și paradoxal pentru o mișcare literară ce se intitula cum se intitula, Oniricii nu au dezvoltat o hermeneutică originală a visului, nici o „filosofie” proprie pornind de la vis. Ei n-au consimțit ca scriitura să se dizolve în fluxul hipnagogic, ci au căutat să canalizeze curgerea acestuia în albia Scriiturii; n-au opus visul «literaturii», ci au resemnificat materialul oniric ca formă literară. Creativitatea lor, deci, n-a fost de tip curat avangardist, apropiindu-se mai degrabă de „experimentalisti” italieni contemporani lor (*Gruppo 63*) care făceau profesiune de credință formalistă. Români ar fi subscris, probabil, la teza explicit exprimată de unul dintre teoreticienii acestuia: „în raport cu avangarda care, așa cum s-a configurat istoric, tinde în general să creeze o nouă retorică a conținuturilor, noul experimentalism este dominat de un interes esențial pentru formă (...) orice căutare de conținuturi nu poate fi decât o căutare de nivele expresive” (Angelo Guglielmi, *apud* Ionescu 1967: 165)³.

1 E adevărat că Dimov îl cita undeva pe Lenin, cu ideea sa despre nevoia și chiar necesitatea revoluționarului de a visa, dar trimiterea cu pricina mi se pare mai degrabă un alibi.

2 Ceea ce s-a și întâmplat după 1971, când Ceaușescu a început să-l menționeze din nou; ce-i drept, în locul variantei jdanoviste el a promovat, prin scribi în serviciu comandat, o rețetă «originală», așa numitul *Protocronism românesc*, bazat pe un naționalism tribal și un cult fascizant al Conducătorului (cf. *infra*: „Prolog la Circ”, 1.3).

3 Cu douăzeci de ani mai înainte, Luca și Trost, spre exemplu, ar fi amendat sever asemenea tendințe, drept *déviations artistiques, idéologiquement rattachées au mouvement surréaliste* (*loc. cit.* : 626 sq.) Deși, pe de altă parte, rezervele anti-conținutiste ale „experimentalistilor” ar face casă bună cu cele ale lui Trost, față de prioritatea atribuită de freudiști conținutului

În afara acestui unic dar fundamental punct de divergență, onirologia elaborată de „a doua avangardă românească” constituie totuși pragul de la care pornește – depășindu-l sau nu – demersul poetic al cel puțin unora dintre Onirici.

Între ei, Virgil Mazilescu încarnează tipul creatorului care, în scris ca și în viață, *practică* Poezia mai degrabă decât a o teoretiza. Atitudine întru totul analogă aceleia a lui Gellu Naum, între suprarealiști, căruia Maziulescu i-a fost un discipol fidel și deloc servil. Poemul de care ne vom ocupa în continuare o dovedește cu prisosință.

4.2.- În „alexandria”, condensarea și deplasarea – metafora oximoronică și metonimia tautologică - participă deopotrivă la a crea o imagine „plană” a visului propus explicit drept context al dramatizării: *m-am visat azi-noapte* (v. 1).

Poetul ironizează (ai zice) pretenția de a separa conținutul manifest de cel latent, de a induce imaginii onirice o „interioritate” și o „adâncime” artificiale. În acest sens, a se vedea: *proprietarul / unui milion de cheițe ruginite*¹ (vv. 11-12) — unde epitetul „ruginite” denotă inutilitatea „chei(țe)lor” interpretative, pe deasupra atât de numeroase încât nu mai pot fi de folos nici măcar „proprietarului” lor. Și a se vedea, mai cu seamă, chiar construcția poemului, care juxtapune două scene, presupuse a fi în raport reciproc explicativ (precum conținutul latent și cel manifest, travaliul visului și cel al interpretării), dar care, de fapt, își obnubilează una alteia semnificațiile.

4.2.1.- Prima reprezintă sau dramatizează un context imaginar care, ca la Gellu Naum, e *complexul lui Caron*. Urma sa tematică este, și aici, schema *traversării* : *grecii toți ar fi trecut pentru mine mediterana* (v. 4), în legătură cu care e de observat același tip de inversare a rolurilor: subiectul se află într-o postură pasivă, cea activă revenind „grecilor”. În scenariul respectiv, chiar întors, poate fi recunoscut mitul eroului civilizator (Moise, Zaratuștra, Eneas, Zalmoxis al tracilor, Quetzalcóatl al aztecilor ș.a.m.d.) care, în străvechi tradiții, sosește de peste ape - din «partea cealaltă» a morții -, pentru «a funda cetăți, a mântui popoare, a reclădi o lume» (Bachelard *op. cit.*: 102). Așa se face că, în conformitate cu același scenariu, comunitatea beneficiară îi datorează *recunoștința și* (adaugă ironic poetul, creând astfel un micro-intertext, în contrapunct cu

(latent) în interpretarea visului.

1 Grafia primului cuvânt aparține autorului; celelalte intervenții emfatică în corpul citatelor (cursive, spațieri, paranteze rotunde sau drepte) sunt peste tot ale mele.

dezinteresul - și acela ironic - al Carontelui naumian) *multe drahme* (v. 3). Asemenea eroi participă la natura ambivalentă a sacrului și adesea poartă sau primesc, la naștere, semne rău prevestitoare. De aceea, ei sunt „expuși”, adică părăsiți pe țărmuri, în pustietate etc., augurii potrivnici ștergându-se numai la eventuala lor reîntoarcere. Astfel, traversarea potențială a *mediteranei* pe care ar efectua-o *grecii de la periferie* (v. 2) constituie reparația datorată eroului pentru prejudiciul suferit altădată. De altfel nu e prima oară când Virgil Mazilescu face uz de tema respectivă. În același volum, spre exemplu, „al doilea vis al poetului” vorbește tot de o traversare — dar în context hidrico-aerian — ce vine să se îmbuce cu cea din „alexandria” ca două jumătăți ale unui *symbolon* (obiect de recunoaștere) : *apoi ridicându-se și pierind în văzduh ca un fum de jertfă / sufletul meu ar poposi pentru totdeauna / la celălalt țărm la grecii gălăgioși* (Mazilescu 1983: 16, vv. 8-10).

Complexul cultural al lui Caron, motivul traversării și imaginarul acvatic - pe care Mazilescu le împarte cu Gellu Naum - reprezintă ingredientele retorice cu a căror modificare începe diferențierea stilului individual de Scriitura colectivă (sau măcar trans-personală). Noutatea în cazul de față constă în faptul că mișcarea scripturală și procesul de textualizare corelativ ei - ca elaborare secundară - implică și un „limbaj instrument”: o instanță livrescă specifică, provenind de la Cavafis¹. Prezența acestui nou „complex” - literalmente „cultural” - este sugerată la diverse nivele, începând cu decorul generic al poemului: *în orașul alexandria* (vv. 1 și 16), *într-un mare oraș / ca alexandria* (vv. 9-10) și cu ambientul grecesc, privit în maniera alexandrinului, cu tandrețe și ironie totodată, și sfârșind cu referința nominală la „bătrânul poet al Cetății” (cum îl numea Lawrence Durrell). Mai concret, poemul lui Mazilescu se deschide intertextual către unul cavafian, intitulat „Un bătrân”, unde o *persona* lirică la vârsta senectuții evocă tinerețea sa, nu doar trecută ci și irosită: *În fund, în colț, în cafeneaua zgomotoasă / stă gârbov un bătrân așezat la o masă / cu o gazetă-n față și nimeni lângă el. // Și cu obida bătrâneților mizere / își plânge anii când era încă-n putere: / cum i-a lăsat să treacă fără folos defel* (Cavafis 1980: I, 98; traducerea îmi aparține).

Românul tratează această apariție în conformitate cu travaliul și retorică visului. Mai întâi deplasează metonimic tema cavafiană a ‘îmbătrânirii’, adică o parafrazează prin amplificare: *într-o clădire albă și dărăpănată – orb la o masă / în cafeneaua prin care au îmbătrânit fără să prindă de veste etc.* (vv. 5-6; cu caractere spațiate elementele preluate

¹ Existența ei este semnalată și subliniată apăsat de Nicolae Manolescu (*loc. cit.*)

textual din Cavafis). Apoi o condensează metaforic, aglutinând într-însa date de proveniență și natură diversă, inclusiv reprezentarea personificată (dramatizată) a sursei livrești, dar cu nivelarea „tautologică” (și-și) a oricărei ierarhii între acestea: *și i câinii brutarului ianni și i orgoliul lui k o n s t a n t i n o s / p k a v a f i s (poet cu faimă) / și i toate câte mai pot să îmbătrânească într-un mare oraș / ca alexandria într-o clădire albă și dărăpănată* (vv. 7-10). În sfârșit, Mazilescu face din Cavafis un termen de referință în cadrul așa numitei „metode mitice”, care pune în paralel (și în contrast explicit) figuri și simboluri ale gloriei și ale mizeriei, la scară individuală și/sau societală¹. Aici, în speță, viața ratată a personajului cavafian servește drept fond ce scoate în relief destinul de excepție rezervat eroului civilizator în cadrul complexului lui Caron.

La capătul acestei sumare interpretări subzistă totuși o întrebare (sau chiar două): de ce recurge Mazilescu la Cavafis și de ce din el extrage tocmai o emblemă a umilinței Eului? Despre temeuriile unor asemenea opțiuni va fi însă vorba ceva mai încolo (cf. *infra*: 5).

4.2.2.- În conformitate cu „tautologismul” modelului onirologic trostian (pe care m-am sprijinit în acest eseu), partea a doua a poemului trebuie să conțină „întoarcerea eternă [a visului] asupra lui însuși”, cu reeditarea scenariului inițial. În acest sens poate fi interpretată chiar contrapunerea primei părți relativ clare, celei de-a doua, mult mai obscure, precum și aluzia la un raport reciproc explicativ între ambele, cu ajutorul *cheițe*[lor] *ruginite* (deși, cum am sugerat mai sus, acest raport nu poate fi raționalizat).

Să nu uităm însă că „întoarcerea” nu este o simplă repetiție, ci «antrenează succesiv nivele din ce în ce mai vaste de realitate» (Trost *loc. cit.*: 493). Textul mazilescian ne furnizează în acest sens anumite repere ale unui du-te-vino între cele două părți ale poemului. În primul rând *l a c r i m i l e* (v. 13) pot fi considerate o sinecdocă a *m e d i t e r a n e i* (v. 4): picături de ‘apă sărată’ ca parte a masei de ‘apă sărată’ care e marea. Apoi, prin deplasări metonimice (din aproape în aproape), tot de la „lacrimi” ajungem la *o c h i* (v. 4), iar de la aceștia la *o r b* (v. 5). Termenii de mai sus sunt efectiv prezenți în text, dar ultimii doi se pretează și la asocieri metaforice (condensate) cu alți doi, neexplicit formulați,

¹ Recursul sistematic la strategia respectivă a fost semnalat de către T.S. Eliot, la Yeats; de la el, conceptul a fost preluat de Seferis, într-unul din *Eseurile* sale, și transformat într-un instrument analitic aplicabil și aplicat chiar alexandrinului (cf. Seferis 1981-2002: I, 340 *sq.*)

gia suprarealistă¹, constituind impulsul prim al eforturilor lor de a se delimita de aceasta din urmă (cf. *supra*: 4.1). În textul de față, spre exemplu, Mazilescu neagă orice utilitate „milionului de cheițe ruginite”, a căror valoare de întrebuințare s-a deteriorat atât funcțional cât și prin inflație. Cu alte cuvinte, piste interpretative moștenite, fie și ținând de un legat atât de prețios ca acela al dicteului automat și „întâlnirilor fortuite” (cf. vv. 3 și 7-8), sunt inoperante în visul său; de aceea poetul procedează, alternativ, la structurarea visului fără automatism².

O altă modalitate de a conjura angoasa cauzată de strămoșul literar constă în substituția lui cu un altul, „de schimb”. Teza mea este că rolul cu pricina îl joacă în poemul mazilescian invocarea lui Cavafis. El apare (să zicem) *în locul* lui Gellu Naum, drept figură a unui precursor la fel de admirat și respectat, însă distanța spațio-temporală înlesnește „deconstrucția” acestuia de către descendent. De aceea, în scenariul montat de poet prin „metoda mitică” (cf. *supra*: 4.2.1), Cavafis reprezintă polul „mizeriei”, în contrapondere a căreia are loc proiecția „glorioasă” a Eului, ca Homer și ca Orfeu.

În semantismul angoasei de influență schema respectivă denotă aspirația discipolului de a-și „fagocita” cu totul dascălul, adică de a-l depăși încorporându-și-l. Dar asemenea procese paricide sunt întotdeauna ambivalente. E drept că alexandrinul e pentru Mazilescu o efigie a decadentei, însă a unei decadente ilustre (așa cum pentru Cavafis însuși fusese epoca elenistică). De aceea, el supune poemul cavafian unei *misreading*, unei „lecturi deformante” care e, *eo ipso*, una *creatoare* (cf. Bloom *op. cit.*: 18 sq.). În timp ce la Cavafis în melancolia spiritului răsună tristețea cărnii, la român declinul biologic umilește „orgoliul” poetului, dar îi lasă intactă „faima”. Pe aceste căi întortocheate, strămoșul se contopește cu urmașul, devenind *persona* acestuia. Mai mult: îi deschide accesul la o nouă identificare, cu alți poeți „cu faimă” din Olimpul poeziei. Valoarea consolatoare a acesteia este descrisă în psihanaliza jungiană sub denumirea de „personalitate *mana*”, drept un paleativ imaginar la mizeria efectivă a personalității actuale: *there may arise, as compensatory to the belittled self, the figure of a hero-self, or m a n a p e r s o n a l i t y* (Bodkin 1963: 19).

Voi formula concluziile mele în cheie alegorico-politică, ceea ce implică și o experiență personală - istorică și de trăire - comună cu a autorului.

1 O probă indirectă ar fi, spre exemplu, iritarea cu care întâmpina Țepeneag o primă versiune a acestui eseu, considerându-l „teoretic vorbind destul de confuz și injust”, sub cuvânt că ar prezenta Onirismul ca „dependent de Suprrealism”.

2 În acest sens, e de observat izotopia ‘orb - lacrimi - ochi’ etc., care traversează textul pe verticală (cf. *supra*: 4.2.2).

Locuitor al socialismului real („realmente inexistent”, îl numeam în epocă), cu „orgoliul” tocit și fără altă perspectivă decât un sfârșit ce nu avea să-l lase să „îmbătrânească”, Mazilescu se consolează de mediocritatea socială și existențială a condiției sale cu reverii aproape infantile de evaziune către mitica Alexandrie, unde el ar fi Cavafis și ar fi Homer și Orfeu, și unde trecerea timpului n-ar face decât să-i sporească patina și caratele gloriei.

Un asemenea scenariu se salvează de un trivial bovarism printr-o modulară ironică, ce dă socoteală despre îndrăzneala lucidă cu care și-au asumat propria dramă Oniricii români.

Referințe bibliografice:

- MAZILESCU, Virgil (1983): *guillaume poetul și administratorul*. Cartea Românească, București.
- NAUM, Gellu (1974): *Poeme alese*, Cartea Românească, București.
- BACHELARD, Gaston (1967 [1938]): *Psychanalyse du feu*. NRF Gallimard / « Idées », Paris.
- » - (1974 [1942]): *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti, Paris.
- BARTHES, Roland (1953): *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil / « Pierres vives », Paris.
- BLOOM, Harold (1989 [1973]): *Angoasa de influență* (trad. greacă). Agra, Atena.
- BODKIN, Maud (1963 [1938]): *Archetypal Patterns in Poetry*. Oxford University Press, Oxford, New York.
- CAVAFIS, C. P. (1980): *Poeme* (în lb. greacă), 2 vol. G. P. Savvides ed., ed. XIII. Ikaros, Atena.
- FREUD, Sigmund (1963): *Textes choisis*. Presses Universitaires de France, Paris.
- IONESCU, Cornel Mihai (1967): *Generația lui Neptun (Grupul 63)*. Editura pentru Literatură Universală, București.
- KRISTEVA, Julia (1968): « Problèmes de la structuration du texte », în *Tel Quel* ed., *Théorie d'ensemble*. Seuil, Paris.
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J.-B. (1994 [1990]): *Vocabularul psihanalizei* (trad. rom.) Humanitas, București.
- LUCA, Gherasim & TROST, D. (1983 [1945]): *Dialectique de la dialectique*, (text orig. și trad. rom.) în Marin Mincu ed.: *Avangarda literară românească* (antologie). Minerva, București (625-648).
- MANOLESCU, Nicolae (1984): „Poetul în țara minunilor”, în *România literară*, N^o. 10 (8 martie), București.
- NAUM, Gellu (1945): „Inventatorii banderolei”, în *Teribilul interzis*, Colecția Supra-realistă, București.
- » - (1983 [1945]): *Medium*, în Marin Mincu ed.: *Avangarda literară românească*, Minerva, București (619-621).
- OTTO, Rudolf (1929 [1917]): *Le sacré* (trad. fr.) Payot, Paris.
- PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix-Barra S.A., Barcelona.
- SEFERIS, Yorgos (1981-2002): *Eseuri* (în lb. greacă), 3 vol. Ikaros, Atena.
- TROST, Dolfi (1983 [1947]): „Le même du même / Sinele sinelui” (text orig. și trad. rom.), în Marin Mincu ed.: *Avangarda literară românească*, Minerva, București (482-494).

* Acest text, scris pe la începutul anilor 80, a fost publicat, în acea primă versiune, acum aproape 20 de ani, tot în *Viața Românească*. Versiunea de față, complet revăzută și adăugită – de fapt regândită – păstrează foarte puțin din cealaltă.

MARIAN VICTOR BUCIU

MIRCEA MARTIN ȘI NUANȚELE RADICALITĂȚII

Două noțiuni inerente ale criticii: radicalitate și nuanță

În *Argument la Radicalitate și nuanță* (Ed. Tracus Arte, București, 2015), la primă vedere, heteroclita carte masivă a lui Mircea Martin, aparent se anticipează, de fapt se precizează că „Radicalizarea și nuanțarea sunt procese ale vieții curente, nu numai ale activității intelectuale“. La limită, radicalizăm și nuanțăm și fără s-o știm, așa cum făcea proză un personaj al lui Molière. Radicalitate și nuanță sunt, așadar, noțiuni inerente vieții, cu deosebire vieții criticii.

În construcția volumului *Minima moralia*, Andrei Pleșu, bun, se pare, exemplu de conștiință a radicalității și nuanțării în scris, atent, așadar, la *nuanțele radicalității*, pe spațiu larg, folosește gândurile, „până la expresia lor radicală”, într-un capitol, iar „eventualitatea nuanțelor” o exprimă în alt capitol. El este „dispus să stabilească nuanțe și rezerve acolo unde atâția dintre predecesorii săi au principializat cu inflexibilă gravitate.”

Întâlnim termenii, care vor fi definiți și ilustrați în eseul final, în tot acest volum, dar nu cu o excesivă recurență. Dimpotrivă, rar, până la a crede că mai curând accidental. Pentru radicalitate, noțiune mai complicată și mai complexă: radical, radicalism, a radicaliza.

Adrian Marino „radicalizează și extinde perspectiva” comparatistului Etiemble. El vrea să „disocieze radical de istoria literară” literatura comparată. Lui „Îi rămâne să ne dea și o aplicație pe măsura anvergurii proiectului și a radicalismului său introductiv.” Gabriel Liiceanu, disprețuitor al criticilor literari, în favoarea filosofilor, ca bun ucenic al lui Constantin Noica, este indexat cu sarcasm polemic: „Tare de tot, radical, definitiv!” Cartea despre Ion Pillat a criticului, de regulă foiletonist al poeziei, Alexandru Cistelean, este „o întreprindere pe care el însuși a conceput-o ca radical diferită (nuanțare extremă, n. m.) de tot ce s-a produs până acum”. Și decât a produs el însuși,

desigur. În cazul celor din generația '80, contestarea, „*simultan* (față, n. m.) de totalitarismul comunist și de modernism (...) poate avea loc în termeni cu adevărat radicali, adică mai exacti”, se scrie despre *Postmodernismul românesc* de Mircea Cărtărescu.

Dacă radicalitatea este notată mai rar, nuanțarea, noțiune mai puțin complicată sau complexă, ajunge să pară aproape obsesivă. Nu pentru că aspectele au această frecvență sau pondere în exactitatea textelor vizate, dar pentru că acesta este raportul care îl exprimă pe M. Martin: un critic de nuanță care are și conștiința radicalității. Iată, acum, și ocurențele nuanței și nuanțării.

Savantul Solomon Marcus „introduce o nuanță importantă într-o dezbatere care, de obicei – obiceiul pământului – se mulțumește cu afirmații spectaculos apăsate sau cu subtilități îndoielnice”. Silvian Iosifescu „Era, de fapt, un om al nuanțelor și mai puțin al construcțiilor geometrice.” La Ion Ianoși: „Din această asceză erudită, autorul iese, firește, îmbogățit cu nuanțe de care concepția sa de ansamblu nu avea cum să nu se resimtă.” Iată cum începe articolul despre Mihail Petroveanu: „Cu oricâte variații și nuanțe, exegeza poeziei bacoviene s-a mișcat între reperele stabilite de Eugen Lovinescu și, respectiv, de George Călinescu.” Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, contrazice și nuanțează. Ion Pop definește nuanțat avangarda. Cornel Ungureanu structurează dezordonat, știind că unii cer să ordoneze și nuanțeze (ca, după cum tocmai am notat, Nicolae Manolescu). La Cornel Moraru, într-un studiu despre Blaga, această precizare: „Repetiție aparentă, căci, de fapt, e vorba de nuanțări și aprofundări.” Modernismul românesc este de privit „mai nuanțat” decât o face, totuși adevărat, Gheorghe Crăciun. În cazul lui Virgil Podoabă, „El e capabil să vadă nuanțe acolo unde mintea noastră comodă se mulțumește cu ipoteza omogenității.” Ori „își construiește un sistem de așteptare extrem de nuanțat și de sofisticat”. Se estimează că Sanda Cordoș „și-ar mai nuanța această echivalare”, între modernism și criză de identitate, dacă ar căuta în raportul lor cauza și efectul. Carmen Mușat posedă și „simțul nuanțelor”.

Pentru *radicalism*, dicționarele aduc exemple de teorii și practici politice violente, extremiste (marginale, abuziv centralizate), totalitare sau ultra-reformiste, deosebite la stânga ori la dreapta. Nu un abuz, dar un simplu uz s-a legitimat prin arta avangardistă. Doar substantiv, ca parte de discurs, sunt termenii *radicalitate* și *radicalism*. *Radical* este substantiv, adjectiv, adverb. Există verbul *a radicaliza*. Aria sinonimică ajunge chiar foarte largă. Evident, n-o înregistrez aici, pentru că poate fi rapid consultată. Ea ne plimbă, spre exemplu, de la vital sau esențial, la absolut sau infinit, de la aspru, la eficient.

Nuanța, nuanțarea, a nuanța au rosturi și implicit sensuri mai puține, la bază, în general de distingere completă, în particular de disociere a culorilor picturale și a sunetelor muzicale. Gândirea și materializarea ei în expresie sunt de asemenea fin operaționalizate prin ele.

Radicalitate și nuanță este eseul final care vrea să spună altfel despre critica așezată simplu de George Călinescu *între da și nu*. Una fără alta nu există sau n-ar trebui să fie: „cum să disociezi fără să nuanțezi”? Nuanța(rea) are și un rost conceptual, pe lângă cel critic, evaluativ: „nuanța exercită efecte modalizante care, acumulate, produc o nouă imagine, conduc la o altă judecată”. Trebuie răbdare în evaluare, graba trece peste nuanțe, detalii, riscă o parțială ignorare. E citat Paul Verlaine, care a „normat”, absolutist, radicalist, așa zice, în 1880: „*Rien que la Nuance*”. Ar fi însă potrivit să existăm doar prin nuanțe și nuanțare? Mircea Martin adaugă câteva aspecte pertinente la noțiunea pusă-n față. Firește, e adevărat că prin mimică ne nuanțăm mesajele verbale, ne dezvăluim identitatea, ne identificăm. Da, nuanțarea este doar personală. Nuanța nu este neglijabilă, se simte autorul nevoit să coboare pledoaria.

Radicalismul ori radicalismele (absolutism, anarhism, nihilism, fundamentalism, milenarism) sunt „totalizări... parțializante”. Extremismele sunt radicale, dar nu orice radicalism este extremist, rău, condamabil, dar util, chiar obligatoriu. Cum a spus anterior, există în cuplu cu nuanțarea. Eseul explică radicalismul rău și bun. Poți fi radical în ceva și neradical în altceva. Rar, radicalismul este constructiv. „*Criticismul kantian* ilustrează în chip strălucit acest radicalism constructiv.” Radicale sunt demitizările și demistificările. Mircea Martin o ia și pe cale etimologică pentru termenul *radicalism* și ajunge la faptul de a ajunge la rădăcină, la origine, dar și la capăt (aproape ca în teoria bastonului cu două capete din neofizică!), într-o perspectivă „simultan totalizatoare și parțializantă, fundamentală...”. Este vizat ori vizitat un radicalism (trans)individual, liber.

Radicalitatea este pricepută ca un radicalism personal, neideologic. Există oameni în totul radicali. Hotărâtoare rămâne o *forma mentis*. Un tip de „radicalitate atitudinală și stilistică” află la Kierkegaard, Nietzsche, Cioran, dar și la... Grigurcu. O radicalitate banalizată descoperă în credința în irealismul poetic, caz flagrant de acces la parțialitate și nu la totalitate. Radicalitatea poate să provină dintr-o stare ignorantă sau voit ignorată. O reprobabilă radicalitate derivă din depreciere, când criticul narcisist ori megaloman scrie negru pe alb că nimeni n-a mai scris și făcut vreodată ca el. Caz ilustrat în alt loc prin apreciatul, în mod nuanțat, Nicolae Manolescu. Sau, aici și acum, cu filosoful afirmat ca autor de jurnale, Gabriel Liiceanu, caz mai grav, pentru că

el apreciază doar propria lucrare. Radicalitatea negatoare îl trimite pe autorul eseului la Horia-Roman Patapievici, cu hulele lui față de patrie și de co-etnici, motivate prin exasperare, din volumul *Politice*, sau la Cioran, pentru care românitatea este o „lepră”, și se susține în extremism stilistic. Toți moralistii, se menționează generalizant, sunt stilistic radicali. În fine, se amintește și radicalitatea disidenților. A te radicaliza ajunge să te (de)limitezi, individual, parțial. „Rareori o poziție radicală exprimă o comunitate și încă mai rar o societate în întregul lor.” Termenul revoluție pare a fi inutil, el oricum lipsește aici. Totuși, definitoriu apare raportul cu contextul. Un radical poate fi un individ scindat. G. Bacovia este un poet radical care trăiește într-un om conformist. Radical deopotrivă în poezie și viață este B. Fundoianu. Nu oricine e radical și merge până la ambele capete, cauze și consecințe. Extremismul nu devine întotdeauna condamnat în artă, cum au crezut cei care au respins avangarda.

Critica este și radicală, și nuanțată. Autocritica este nuanțare, radicalizarea nu este și autocritică. Nuanțarea se impune mai puțin decât radicalizarea. Polemica nu devine, pentru Mircea Martin, obligatorie. Nu în orice condiții, nu în orice caz: „sunt convins că poți fi și ferm și limpede fără a fi neapărat polemic”. Radicalitatea absolutizează, nuanțarea relativizează. Radicalitatea funcționează și ca aroganță. Și-o recunoaște, autocritic, chiar Mircea Martin. Nuanțarea poate trece cu dreptate în chip de modestie. Nu te absolutiza!, iată îndemnul indirect, finalist, al lui Mircea Martin.

Canonul se discută, spune el, disociindu-se de Nicolae Manolescu, susținătorul propoziției că se face și se tace, izvorâtă dintr-o gândire care – urmează expresia radicală, polemică, a lui Mircea Martin – *nu trece de Curtici*. Martin este convins că trebuie să se discute tocmai ca să se facă, ca atare cum să existe faptă fără vorbă? Analiza ar fi un proces, mai atent, mai potrivit, de nuanțare. Polemică ajunge și nuanțarea. Radicalizarea forțează admirația. „Nu poți fi, din păcate, și radical, și complex.” Chiar dacă radicalitatea poate fi și subtilă, ea nu apare ironică, dar sarcastică. Ajunge necesară, în contra-pondere, nuanțarea: „în însuși actul nuanțării e implicată o distanță ironică”. Nuanțarea rămâne „autonomă”, nu un „adaos”. Același discurs poate fi, este de dorit să fie, totodată – și în această ordine – radical și nuanțat, pentru a nu da de bănuț. Altfel, doar radical ori doar nuanțat, este necreditabil, avertizează, în chip personal, Mircea Martin: „nu cred în radicalitatea fără nuanțe”.

Există, într-adevăr, riscul curent, grav, ca din cauza înrădăcinării (radicalității) să nu se mai ia în seamă încoronarea (nuanțarea), și de a nu ajunge la finalitatea lucrurilor. E un alt fel ca, din pricina pădurii, să nu mai fie vizibili copacii. În intenție și fapt, firesc până la elementar, Mircea Martin susține o perspectivă cuprinzătoare, organică, totală, dinspre idealitate spre realitatea conștiinței critice.

Asupra contextului asupra

Disponerea fragmentelor din această carte privilegiază nuanțarea, prin separare, a textelor, aduse la vedere, lăsând o umbră lungă asupra contextelor, oricum dificil de cunoscut, chiar și de cei care s-ar presupune că, trăind în ele, le-ar cunoaște. Cu ce efect se soldează o asemenea structurare auctorială? Nicio diferență de gândire și expresie nu există între secțiunile (1. *Explorări*, 2. *Celebrări*, 3. *Consemnări*, 4. *Evocări*, 5. *Școala lui Noica*, 6. *Interviuri*) acestui masiv volum, *Radicalitate și nuanță*, Ed. Tracus Arte, București, 2015, scris de un critic (și teoretician) literar, despre mulți alți critici (aici apar și diferențele), prin – hai să ne franțuzim în epoca anglomaniei – incontestabilă modalitate a confruntării lui cu toți ceilalți.

Mircea Martin face precizarea la începutul volumului: „texte(le) circumstanțiale (...) le-am scris cu convingere și emoție”, sunt și ele critice. Aș zice că autorul textelor nici nu poate fi altcineva sau altfel decât critic. Deși un mic bovarism îl trădează mai „complex”: de la explorare la evocare, teritoriul critic subînțins are deplină proprietate.

Mircea Martin specifică în *Argument* că nu opune contextele și, evident, nici nu separă, cu riscul de a nu le mai delimita: „am dat prioritate textelor, nu contextelor”, ne mai avertizează în deschiderea culegerii de texte critice. Acesta este și un mod (lucid sau iluzoriu, trebuie să vedem) de a (crede în operația de a) omogeniza textele. Istoria (generală, dar și particulară, literară) este, în timp, spațiu și fapt, prioritară, fie mai bună, fie mai rea, mai blândă sau mai crudă. Există și un context disciplinar, aspect atât de natural încât nici nu se cade discutat. Se cuvine doar precizat. E cazul, notat în prefața unui volum de Iliana Gregori, unde suntem purtați într-un „context comparatist”. În textele sale, autorul indexează cazurile criticilor pentru care contextul există și apare uneori prioritar față de text. Trimit, fără alte detalii, la ce scrie despre Ion Ianoși și Cornel Ungureanu. Privitor la îndrăzneța antologie argumentată a criticului Laurențiu Ulici, *Nobel contra Nobel*, primită cu empatie critică de Mircea Martin, se aduce obiecția de principiu, nu fără exemplificare, că se impune cunoașterea exactă a istoriei literare. „Spre a aprecia corect justetea unor opțiuni trecute, e nevoie să refacem contextul lor.”

În eseul său final din acest volum, *Radicalitate și nuanță*, aflăm o explicație a consecințelor critice, indezirabile, ale izolării a(l)itudinii lecturii de context, cu efect de pierdere a echilibrului în întreg: radicalitate fără simțul nuanțării. „Se poate spune, în genere, despre luările de poziție radicale că nu țin seamă de contexte: le ignoră sau le depășesc. Tendința lor definitorie este

de a se rupe de contexte (de istorie și chiar de memorie) și de a se înscrie într-un timp propriu, într-un prezent etern.” Aici ar fi potrivit exemplul lui George Călinescu, dar el lipsește. Ceea ce nu înseamnă că G. Călinescu n-a fost marcat, pe viață, în opera sa, de contextele istoriei generale, parcă nicio dată destul de ameliorate.

Mircea Martin privește activ în prezent cum la noi s-a creat un „mediu social tot mai acaparat de vulgaritate și suburbanitate”. Nu este cazul unor scriitori și universitari de la Brașov, ca cel despre care scrie când face această remarcă, Gheorghe Crăciun (*A trăi pentru a scrie*). Ori despre un coleg mai tânăr, dispărut devreme (*Andrei Bodiș – un om, un grup, o școală*). „Într-o perioadă caracterizată printr-un atroce individualism...”, Bodiș, „om dăruit și darnic”, s-a dovedit „util” în funcțiile superior didactice, implicat ca și alți prieteni, din nou Crăciun, apoi Mușina, toți cu „opere personale importante”. Pentru cei ca ei, „civismul nu e o vorbă goală”.

Și contextele pot să devină, privite din urmă, confuze, întunecate întrucât „iluminate” cu criterii instabile.

În interviul luat de Titus Crăciun, în 1987, există un licăr curajos de speranță, într-o societate cu o istorie închisă: „Să speri că istoria se va desfășura odată și odată așa cum ar trebui să se desfășoare...”. Ceva de felul eticii datoriei: istoria nu era cum ar fi fost necesar să fie. Funcționa într-o necesitate de neînțeles. Cenzurii i-a scăpat acuzația. Atât ar mai fi lipsit, să fie și motivată! Ajunge că avertizează critic, explicit, în chip de *maxima moralia*, că „Talentul singur nu te poate scoate la liman. Mai e nevoie și de caracter.”

Cu Marius Tupan, în 2000, Mircea Martin avansează pe o poziție de critică totală, chiar virulentă. Se petrec „lucruri inimaginabile” în prezent. Cu Raluca Alexandrescu, în același an, ce pare unul de cotitură, Mircea Martin, colocvial spus, dă din casa învățământului universitar bucureștean. Lipsesc și profesorii de la cursuri sau discută la mobil, iar în general, există destule ne-reguli. Nostalgic, cultural, critic, Mircea Martin amintește ceea ce Paul Valéry a numit la vremea sa „funcția stimulatorie a regulii”. Sigur, simularea, s-a mai spus, la noi, alungă stimularea. În 2005, lui Ovidiu Șimonca nu-i spune deloc ceea ce nu se știe (dar la noi se știe ca să nu se facă): la studenți, „nivelul mediu a scăzut îngrijorător”. Și media e aur, o știau latinii. O avem încă, dar scăzută? Nu, e o medie simulată, deloc stimulată. Interviul acesta e mai slobod în „critici”. Se constată că succesul comercial îl pune într-o umbră de gheață pe cel artistic. Capitalul financiar îl acoperă pe cel spiritual, care nu este încă venit. Literatura română este acum tradusă, dar în contextul occidental nu ajung critic, dar economic. Doar economia de piață l-a făcut vizibil

pe Cărtărescu („bun în tot ce face, mai puțin în sarcasmele” sale nepotrivite) și l-a acoperit pe Crăciun („un critic și un teoretician eminent”). Elecția economică poate susține doar în parte canonul creator. Dar exemplul alături literatura principală de cea secundară. E Crăciun un prozator de același nivel cu Cărtărescu? Aici se așteaptă răspunsul. Tromba nemulțumirilor continuă în aceeași discuție. S-a dizolvat generalitatea, a orbit teoria: „Nici nu mai rostim principii, darmită să le practicăm.” De la simulacru, s-a trecut cu nesimțire la nimicnicie. Statul este o jucărie în sine, prea costisitoare pentru supușii lui. Instituțiile „noastre” (ale noastre, da, dacă le admitem) rămân supuse unor jocuri de interese, ne spune interviuatul cu stilul său elegant, eufemistic. Conștiința rămâne amorțită, nu există o „comunitate intelectuală”, cu principii active, există una pornită pe scandal. Scandal cu orice preț, succes cu orice preț, pe scurt, pe scurtătură. „Desăvârșirea proiectului este precedată și amânată de regizarea succesului.”

Sorinei Sorescu, în 2009, îi adaugă câteva, prea cunoscute, detalii. În România momentului, „Se cere acțiune, surpriză, violență.” Prin totul, nu mai puțin prin scrisul literar. Observăm: bine-am mai ajuns. Și asta ar fi cam tot ce putem face, cu ajutorul limbajului verbal și scris.

Literatura nu este primită doar în sine. Dimpotrivă. Nu-și este nici cauză, nici scop. Criteriul artistic ajunge (de)format de altele exterioare, puternice, bine știute. În 2000, convorbind cu Raluca Alexandrescu, Mircea Martin rămâne în tabăra sociologizanților care nu abandonează, însă, esteticul, deși ei pot lăsa această impresie prin chiar expresia lor. „Textele (literare) sunt determinate de propriul lor context socio-cultural, adică de contextul autorului lor, dar și de contextul fiecărei noi lecturi, adică al fiecărui nou cititor.” Mircea Martin afișează o poziționare istoristă, dar și generațională. (Cu tendința încrezătoare în generaționismul polifonic, cum îi spune lui Titus Crăciun, referindu-se la „optzeciști” și „nouăzeciști”.) Dar și istoria se recanonizează, se rescrie, printr-o bătaioasă succesiune de contexte. El alege să-i fie martor, mult mai mult decât judecător. Mărturisește acum despre curajul față de Ceaușescu al unor scriitori ca Bogza, Jebeleanu, Preda, Stancu, Păunescu. Curajul lor putea fi mare, circumstanțial, dar el trebuie cântărit cu aceeași greutate ca și lașitatea. Iar măsura constantă rămâne, ar trebuie să rămână, ideală. Ca să se iasă din disputa, fie sinceră, fie mincinoasă, a realităților. În comunism, distinge într-adevăr criticul, scrisul bun era inconcesiv ideologic și moral. Bun, dar cât de dedublat? Trebuie răspuns cu operele, până la ultimul lor cuvânt. E înduioșătoare, deși reală, confirmarea făcută lui Alex Savitescu, în 2005, că, da: a existat „rezistența prin cultură”. Totuși, cred că destinul textu-

lui rămâne, simplu, textual, nu contextual, oricât de mare ar fi dependența de acesta, mai cu seamă într-o societate închisă. În orice condiții, istoria, cu cât e mai umană, cu atât devine mai hărțuitoare.

Constantin Noica, îi declară Mircea Martin lui Ovidiu Șimonca, în 2005, a fost „cumva folosit” de regimul comunist. Probabil că se recunoaște reversibilul: și Noica s-a folosit de realitatea politică, istorică, altfel spus contextuală.

Un caz de cenzurare de după eliminarea cenzurii ideologice comuniste (în plus, necomunicată), la o traducere din Jacques Derrida, este cel aplicat lui Dumitru Țepeneag, cu pretextul omogenizării textului său cu cel tradus de Bogdan Ghiu, neasumat ca atare de editorul Mircea Martin în dialogul cu Marius Tupan (2000). Să (nu) fie și acesta un exemplu de cum contextul controlează textul? Textul mereu răspunzător, fie față de sine, în primul rând, fie în fața... contextului.

Fragmente din studiul *Mircea Martin: nuanțele radicalității*

VASILE IGNA

Teoria literaturii

Dacă ar fi fost să-l cred
ar fi trebuit să accept că
orice se poate dovedi prin
încercări repetate.
Chiar și deschiderea venelor.
Era ca și cum aș fi făcut o lege
nouă prin inversarea paragrafelor.
După care ar fi venit procurorii
și avocații și și-ar fi scos ochii
căutând în găvane
firul de sânge ce hrănea
un creier cât nuca.
Unul care nu putea crede decât
ceea ce e adevărat.
De pildă, că ploaia nu e alcătuită
din picături de apă ci din
molecule de monoxid de hidrogen.
Și că un Dumnezeu minuscul
se plimbă printre ele
pășind când pe una când pe cealaltă
spre a le ține împreună.
Într-o armonie
jenantă și precară.
Amestecând întrebările cu răspunsurile.
Ca și cum legile nu se schimbau
dar trebuiau mereu reformulate.

Troia

Pătrund cu precauție în cetate.
Dacă cel care a cucerit-o a fost
un Minotaur îndrăgostit,
fericit cu propriul labirint
și cu spectrele renăscute ale strămoșilor?
De pildă, un Priam
cuprins de remușcări.
Cum nu cred în repaus
nu mă pot amăgi cu
înțelepciunea înțepenită
a muzeelor
cu frigiditatea istoriei.
Istoria devenită știință
mă înspăimântă
prefer să vorbesc singur
cu aheii
pe șoptite
să le aflu nu secretele
ci visele
anticamerele igrasioase
ale coșmarelor.
Să-mi spună dacă și
calul lui Ulisse
dormea în picioare
și dacă în burta lui aheii
puteau să respire în voie.
Niciodată războinicii
nu trag destul aer în piept
să le ajungă până la
sfârșitul războiului.
Orbii se cațără mult mai repede
meterezele sunt pentru rătăciți
pentru cei ce cercetează
dicționare inaccesibile
cu paginile vraiste,
dar suficient de primitoare

pentru cuvintele care
rup zăvoarele porților
înalță cu repeziciune scările
aruncă bombarde de pietre prețioase.
Dacă Proclus s-a înșelat?
Pe ce se bizuia el?

Castorul (fractalii)

Ar trebui să ne îndoim de
încăpățânarea lui de a construi
baraje inutile, deși îndoiala
n-ar fi decât conformitatea
cu o realitate mult prea evidentă.
Un feed-back rudimentar.
Am putea face un experiment
dar pentru asta ar fi
nevoie să nu ne îndoim
de reușita lui
ceea ce ar putea face limba și
mai greu de înțeles
și învățarea ei tot
mai puțin probabilă.
Am putea, în sfârșit, adușmeca
mirosul rumegușului rămas între dinți
dar el ar continua să ronțăie
trunchiuri de toate esențele
rareori crengi subțiri care,
altfel,
ar putrezi repede.
Există, desigur,
fel de fel de justificări
fel de fel de justificări
fel de fel de justificări.
Și justificarea justificărilor.

Somn

De unde venea boarea aceea
cu freamăt de frunză crudă?
Dinspre Răsărit sau Miazănoapte?
Dinspre Steaua Vinerii sau dinspre cea
a Duminecii?
Dinspre răsuflarea întretăiată a dimineții
ori din clipirea reflexă a ochilor
după-amiezii?
Nu voi ști niciodată din ce parte
abia zămislită a trupului ei
s-a ivit mâna cea nouă, a treia,
cu degete nesfârșite, trandafirii
atrăgând spre noi toate
vorbele până atunci nefolosite.
Unele dintre ele tocmai
își pierduseră părinții, altele frații
și surorile și doar cele sosite la urmă
se risipiseră în întuneric
precum galaxiile îndepărtate.
Știu acum că ea era hoată de cuvinte
dar de fiecare dată își recunoscuse fapta.
Cu toate acestea,
doar pe unele le înțelegeam
deși pentru altele m-aș fi lăsat ucis.
La urma urmei, nimeni nu stă
îndeajuns în preajma unui cuvânt
pentru a putea spune apoi
că îi aparține.

(Din volumul *Vorbitul în limbi*, în pregătire la Cartea Românească)

IOAN GROȘAN

„BRICOSTORE-UL” LUI LUCIAN PINTILIE

Iată încă una din realitățile paradoxale, neliniștitoare ale nesfârșitei noastre epoci de tranziție: o carte esențială nu numai despre viața și cariera unui mare creator, ci și despre raportul fatalmente fundamental, cel puțin la noi, între artă și ideologie, între o operă și receptarea ei politică, o carte-manual pentru orice om care vrea, fără a face compromisuri, să se desăvârșească estetic, trece aproape fără nici un ecou în receptarea criticii, a publicului în general, deși a apărut la o editură despre care se presupune că are o excelentă difuzare națională. E vorba de *bricabrac* a lui Lucian Pintilie („Humanitas”, 2003), regizorul care ne-a dat atâtea tulburătoare satisfacții și-atâtea dureri de cap oficialităților, înainte de 1990 (dar și după, dacă ne gândim că L.P. a fost producătorul documentarului „Piața Universității - România”, care n-a căzut prea bine regimului lui Ion Iliescu...).

Ce este așadar acest *bricabrac*? Este „o carte fără un proiect precis, obiecte fără nici o valoare, uzate și demodate, dar impregnate de timp, fragmente impregnate, enorm de multe hârtii, un război cu hârtiile”, ne spune autorul pe coperta a IV-a, însă nu trebuie să ne luăm după modestia lui, bine jucată, fiindcă volumul nu e numai *scris* de Lucian Pintilie, ci - și insist asupra acestei nunațe - *compus* de el, adică înglobând, pe lângă mărturiile proprii, și articole, interviuri, ecouri din presa noastră și din cea internațională etc., toate conturând o viață de creator, „așa cum a fost”, ca să parafralez titlul unui volum de Nicolae Iorga. Este așadar o carte-spectacol, construită după toate regulile montajului filmic, cu numeroase reveniri, flash-back-uri, cu scene splendide și personaje memorabile, crochiuri și vaste tablouri „de epocă” (și ce epocă!).

„Vorbește, memorie!”, un alt titlu, al lui Nabokov, ar fi putut fi subtitlul acestei cărți pe care n-o poți lăsa din mână, nici acum, la recitirea ei. Și care începe - cum altfel?! - cu secvența conceperii spectacolului cu *Revizorul* după Gogol, într-un hotel din Pesaro, orașel din Italia de pe malul Adriaticei, unde fusese trimisă, la porunca lui Ceaușescu dintr-o ședință a secției organizatoric a C.C.-ului, taman *Reconstituirea*, filmul mătrășit din țară cu puțin timp. Și

tocmai aici - ironie și revanșă a istoriei - Lucian Pintilie structurează *Revi-zorul* său, spectacol de la „Bulandra” interzis după numai trei reprezentații, despre care cei care l-au văzut și mai trăiesc, vorbesc și astăzi.

Sunt rememorate apoi geneza, concepția, lucrul cu actorii, reacțiile publicului și din mass-media la marile sale montări iconoclaste din Occident (în teatru, printre altele, *Turandot* la Teatrul Național Chaillot, *Pescărușul*, *Trei surori*, *Rața sălbatică*, *Arden din Kent*, *Astă seară se improvizează*, *Viitorul e în ouă* la Theatre de la Ville, *Tartuffe* și *Livada cu vișini* în Statele Unite, iar în operă *Orestia II* la Avignon, *Flautul fermecat* la Aix-en-Provence, *Carmen* și *Rigoletto* la Opera Națională Galeză). Numai citind această înșiruire de titluri întinsă pe aproape două decenii ai un gust amar fiindcă realizezi ce-a pierdut arta spectacolului în România, de ce-a fost ea, criminal, deposedată.

Vreau neapărat să nu uit să spun un lucru: când am citit prima oară un text de Lucian Pintilie (fragmente din scenariul „De ce trag clopotele, Mitică?”, pe care de altfel le-am și publicat în „Echinox”), am fost uimit de frumusețea și claritatea stilului său. Ca să fac o apreciere „cazonă” inspirată din limbajul calificativelor la trageri din armată, regizorul scrie *bine* și *foarte bine*. Lecturați descripțiile actorilor pitici din *Turandot* (cu repetiții care i se păreau la început „o sculptură sisifică a apei”!!) sau crochiul despre Andrea Ferreol (o „Brigitte Bardot walkirizată”) și veți avea dovada unei arte portretistice cum puține întâlnești în literatura română.

Și umorul! Dublat, evident, de sarcasm. Iată o mostră, despre interzicerea *Reconstituirii*: „Am fost convocat la CC unde Dumitru Ghișe îmi comunică decizia finală de interzicere. Și adaugă: - Și să știți, tovarășe Pintilie, că nu veți mai lucra niciodată în câmpul artistic ideologic câtă vreme nu vă veți modifica concepția despre lume și univers...” La care Pintilie răspunde: „Cum să-mi schimb concepția, de-abia mi-am format-o...” Cartea are, paradoxal, și acest merit: îi scoate din neagra, meritata uitare pe acești funcționari gogolieni, gen Dumitru Ghișe, Dumitru Popescu-„Dumnezeu”, Leonte Răutu, Constantin Măciucă și alții *eiusdem farinae*, azi trecuți în lumea celor care nu cuvântă ori fantome ambulante într-o societate pe care n-o mai înțeleg.

Într-un articol publicat în 1968 în revista „Cinema” și reluat în *bricabrac*, L.P. scria: „...istoria cinematografului ar trebui redusă la istoria acelor capodopere care l-au mântuit”. Mutatis-mutandis, dacă ne uităm la istoria nu foarte îndelungată a cinematografilei noastre, bântuită de figuri precum Sergiu Nicolaescu (acest adevărat Kitschcock carpato-danubiano-pontic), Mircea Drăgan, Geo Saizescu etc., s-ar putea spune că prin filmele sale și ale altor trei sau patru regizori autohtoni, cinema-ul românesc a fost, totuși, nițel mântuit.

proză de CONSTANTIN STOICIU

IPOTEZE

Locotenentul Manuel Comnati, Ninel, mă făcea părtaş la analiza lui despre motivele pentru care un român primise un glonț în cap când i-a sunat telefonul. Un *derbedeu* șterpelise sacoșa de plajă a unei englezoiace, fusese prins după ce o golise de portofel și un aparat de fotografiat și refuza să vorbească.

— Nu veniți cu mine ?

— Ar fi prea mult pentru ziua de azi, am zis.

Mi-a lăsat numărul de telefon, a promis că mă va căuta pentru a-mi da vești și s-a grăbit spre stația de taxi. Mi-am luat și eu rămas bun de la *italiancă*. Zâmbetul ei trist m-a însoțit până la frizeria hotelului, venise timpul să mă tund. Oficia tot o italiancă. Era dolofană, încă tânără, blondă, primitoare și veselă, făcea parte din ocupație. Se învârtea în jurul craniului pe trei sferturi chel al unui grăsan care se privea în oglindă cu aerul tâmp că se place. L-a părăsit după un moment, și-a șters discret de pe bărbia întoarsă, cu buricele degetelor, câteva picături de transpirație și m-a chemat lângă aparatul de înregistrat: trebuia să mă programez. Am lăsat pentru a doua zi, la ora 11. *Leopold*, am zis, i-a sunat probabil bine numele, mi-a zâmbit și cu ochii verzi și l-a notat în caietul de programări cu majuscule.

Se apropia ora mesei, dar m-am simțit deodată obosit și mi-am promis să mănânc mai bine seara. Directorul hotelului schimbase costumul negru pentru un pantalon gri și o cămașă largă, cu mâneci scurte și desene tropicale — crima din dimineața zilei era o amintire urâtă rezervată personalului.

— J'appris que vous êtes écrivain¹, mi-a întins mâna în treacăt, zâmbitor, se ducea spre piscină și ne-am strâns doar degetele.

N-am sesizat la ce-i folosea informația, dar părea încântat că o aflase și găsisese prilejul să mă anunțe. Eram în ascensor, când i-am înțeles zâmbetul și strângerea degetelor, ca între amici: scuza scriitorul pentru conduita lejeră de dimineață. Coarda vanității, pe care jucase și câștigase și Generalul, a vibrat iarăși în mine. S-a stins brusc când m-am gândit la Nora. Nu puteam să nu-i povestesc ce se întâmplase. Când i-am spus că m-am hotărât să plec în insula înșorită, a zis: *Ah, bon!* și a închis. Două zile am făcut și eu pe supăratul, n-am

1 „Am aflat că sunteți scriitor.”

mai chemat-o, dar, în dimineața când am plecat, am găsit o scrisoare de la ea, îmi spunea ce să pun în valiză și, odată ajuns, ce să cumpăr ca să arăt ca un turist. Am aruncat în valiză ce-am găsit pe fugă, să nu pierd avionul; ninge, ploua, ninge în București. Șase ore mai târziu aterizam în sudul insulei și un taxi alb mă lăsa pe peronul hotelului *Santa Barbara*.

Ignoram că există o sfântă; cunoscusem o tânără Barbara poloneză care ar fi vrut să-și povestească viața amoroasă, dar căzuse în brațele unui englez bătrâior, care prezenta jurnalul de la ora 18.00 la CBC și se răzgândise, îi mai lipseau câteva experiențe. Aerul condiționat din taxi mă răcorise, dar, întârziind să urc treptele de la intrarea în hotel, căldura uscată m-a toropit din nou. Aveam pardesiul întors pe braț, pe umăr cureaua genții în care era laptopul și valiza mică pe rotile. Ar fi trebuit să-mi scot și haina, dar era prea târziu. Arătam ca un caraghios printre turiștii cu bustul gol, cu șorturi și cu basteți, dar era ultimul lucru de care-mi păsa. Eram mai degrabă uimit că mă găseam acolo și pentru cum se întâmplase să mă găsesc.

Nu era nimeni pe culoarul etajului trei. La fel de pustiu era și în seara când am urcat pentru prima oară. Odată cu biletul de avion, primisem de la Camilian Popescu cheia camerei deținută de Club, o broșură despre minunățiile insulei însoțite și un abonament la restaurantul hotelului — alcoolul exclus. Ceea ce deosebea camera Clubului de camerele standard ale hotelului erau o canapea ce se transforma într-un al doilea pat, câteva tablouri de la Ikea, mai multe cărți pentru copii, romane polițiste și de gară, de anonimi anglo-saxoni traduse în românește și o sticlă de țuică pe jumătate goală. Patul larg, deasupra căruia se învârteau încet palele unui ventilator, era primitiv, mica bucătărie lucea, în frigider am găsit două sticle cu apă, în dulap un halat alb și un prosop pentru plajă și mai multe perechi de șlapi și de sandale din lemn. Mirosea bine; o femeie plătită de Club schimba o dată pe săptămână așternuturile și făcea curățenie generală. În balcon, erau trei scaune clasice de plastic, o masă, o umbrelă de soare și două bastoane agățate lângă ușa dublă de sticlă. La urma urmelor, mi-am zis în acea seară, când am privit pentru a doua oară în viață apa oceanului Atlantic, sumbră (în Cuba era limpede), de ce n-aș fi luat partea bună a faptului că mă găseam acolo? Soare, cald, două tinere rusoaice în balconul din dreapta probau, hlizindu-se, rochii, fuste și pantaloni pentru întâlnirile de la discotecă, în balconul din stânga un subțireț cu părul alb și brațele tatuate și o damă planturoasă goleau o sticlă de gin, iar jos, în stradă, era foiala ce anunța plăcerile nepăsătoare ale nopții și un tânăr cu barbă care arunca în aer o chinăzărie strălucitoare ce-i recădea în palme sau pe aproape. Ce și cum avea să se întâmple și cum avea să se termine, am lăsat pe seama

timpului, a hazardului, a providenței, a Norei și, în ultimă instanță, a Sfintei Barbara.

Am împins cheia în broască, dar am întârziat să deschid. Dintr-o cameră de la mijlocul culoarului a ieșit mai întâi o femeie voinică, păr blond bogat și adunat în bucle, costum sumar de baie și eșarfă mov și transparentă înfășurată în jurul coapselor, și apoi un bărbat la fel de voinic, ras în cap, burta îi spânzura deasupra pantalonașilor și o ridica la fiecare doi pași cu dosul mâinilor. Când s-au apropiat și ne-am salutat, am observat că aveau amândoi aceeași expresie de copii îmbătrâniți și, pe ceafă, după ce au trecut spre ascensor, același tatuaj, un păianjen în mijlocul pânzei țesute.

Ceva a blocat câteva clipe ușa camerei, am aprins lumina și am intrat. Căzuse un prosop mic, l-am ridicat fără să mă gândesc ce căuta acolo și l-am agățat de un cârlig al cuierului de lângă ușă. Lăsasem o aproximativă ordine înainte de a pleca la poliție, dar, după ce am făcut un pas, am înțeles cum a ajuns prosopul să blocheze ușa. Cineva intrase în absența mea, desfăcuse valiza, dezvelise patul până la saltea, azvârlise lucrurile la întâmplare, golise dulapul, ridicase canapeaua pe jumătate, umblase în dulăpioarele bucătăriei, răsfoise cărțile și le trântise pe dușumea — răscolise peste tot unde ar fi putut găsi ce căuta, dar n-a mai avut răbdare să șteargă urmele sau considerase că nu meritam această precauție elementară.

Câteva minute am rămas nemișcat în pragul camerei. Ar fi trebuit să fiu speriat, dar nu eram decât intrigat până la stupeoare și indignare că unuia ca mine, cetățean pașnic și onorabil a cărui singură și eventuală vinovăție era o anumită lejeritate în raport cu anumite împrejurări ale vieții, i se întâmplase așa ceva. M-am retras, am agățat mai bine prosopul în cuier, am ieșit, am răsucit de două ori cheia și am coborât la recepție. Încă somnoros, tânărul stagiar francez mi-a spus unde-l găsesc pe director, la barul de la piscină. M-a văzut, s-a despărțit de barmaniță lovindu-i de câteva ori palma în care strângea un burete și a venit zâmbitor în întâmpinarea mea:

— Que puis-je faire pour vous, cher monsieur?¹

— Venez!² am zis.

Tăcerea mea când am traversat holul, în ascensor și pe culoar l-a făcut probabil să creadă că eram mesagerul unui alt asasinat, pentru că s-a albit, își strângea pumnii înfipti în bazin și făcea eforturi să nu tremure; în noua lui carieră de director, un al doilea șoc în aceeași zi nu putea să nu-i dea de gândit dacă n-ar fi fost mai bine să fi rămas recepționist.

1 „Ce pot face pentru dumneavoastră, dragă domnule?”

2 „Veniți!”

— Vous n'avez rien touché?¹ - m-a întrebat după ce a constatat că nu se găsea niciun cadavru în cameră și i-a revenit sângele în obraz.

L-am asigurat că nu trecusem mai departe de cuierul unde era agățat prosopul. A telefonat la poliție și ne-am dus să așteptăm în balcon. Am revenit în cameră și, cu multă grijă, am scos din frigider două sticle de apă. Directorul a băut însetat, a scos un pachet de șervețele, a reușit să extragă unul, și-a tamponat gura și fruntea, a gemut ușor și s-a făcut și mai mic în scaunul de plastic. Suferea ca în dimineața zilei, nenorocirile care bântuiau de un sfert de secol în insulă îl loveau pentru prima oară direct, îi puneau în pericol cariera, viața! Era celebru printre colegi, cunoștea ca nimeni altul secretele care făceau succesul unui hotel. Dacă nu-i fuseseră recunoscute mai demult calitățile umane și profesionalismul, și promovarea întârziase, se datora unuia dintre proprietarii hotelului care-l găsea prea scund și prea suspect din cauza cheliei pentru prestața funcției de director; posesor al unei coame negre și intacte, proprietarul murise la sfârșitul verii trecute, la 90 de ani, convins că moda craniului ras complet sau doar pe margini, cu un moț pe creștet, ținea de un complot al discreditării monarhiei de către stângiștii și anarhiștii care militau pentru independența insulei.

Nu mă simțeam deloc vinovat pentru suferința lui, dar mi-ar fi displicut să știu că mă trecuse și pe mine printre cei care aduceau nenorociri în insulă. Am admis că ar fi putut să existe o legătură între irupția mea fantezistă în camera Elsei Glebov și vandalizarea camerei mele de către asasin sau un complice care căuta ceva. Ceva care aparținuse victimei. Personalul hotelului era fără îndoială la curent, dacă nu toți cei care nu se prăjeau la soare, cu ce și cum se întâmplase dimineața — directorul s-a ridicat puțin în scaun și a recunoscut cu un oftat. Mi-am aprins o țigară și am reluat efortul delimitării de invadatorii insulei. Asasinul sau complicele aflaseră că, eliberată din balcon, goală pușcă, înghețată, furioasă și îngrozită, Elsa Glebov se grăbise să se îmbrace, iar după ce telefonase la recepție stagiarul francez încremenise siderat departe de cadavru. Au tras atunci concluzia că numai eu, care-mi păstrasem sângele rece, și poate nu mă aflam întâmplător acolo, aș fi putut subtiliza acel ceva căutat în camera mea. Dar cum eu mă găseam acolo dintr-o înțelegere excesivă a solidarității literaților transfugi din fostele țări socialiste, nu aveam niciun motiv și nici nu mă puteam înjosi să jefuiesc un cadavru, n-au găsit bineînțeles nimic în camera mea. S-ar fi putut, totuși, am continuat puțin agitat, ca intrușii să fi fost niște hoți ordinari care profitaseră de crimă, dar directorul s-a micșorat din nou în scaun și a clătinat hotărât din cap: de

1 „N-ați atins nimic?”

când era în funcție, nu se mai furase în hotel, iar înainte se furau din când în când soții între ei și se termina totdeauna cu o iertare udată cu bere, gin sau whisky. Am avansat atunci ipoteza că, fiind de aceeași naționalitate cu victima — directorul mi-a confirmat cu zâmbetul lui de suferință că aflate —, răscoliseră lucrurile mele personale și camera, pentru a mă avertiza să mă limitez la băile în piscină sau în ocean, la bronzat și la distracțiile oferite de insulă turiștilor din clasa medie, care fugeau de iarnă și se mai agățau de viață cu ultimele economii și puteri. Mai aveam până să ajung în situația asta, dar era exact ceea ce hotărâsem să fac. De altfel, mă angajasem să scriu și o carte. Am mai adăugat că nu mă hazardam să caut un răspuns la întrebarea de ce compatriotul care lucra în turism — directorul mi-a întors același zâmbet de suferință, știa — fusese ucis cu atâta cruzime. Ca să mă salvez definitiv de pe lista celor care aduceau nenorociri în insulă, am încheiat cu oroarea că asasinul ar fi putut închiria o cameră în hotel și, în timp ce noi așteptam poliția și ne rătăceam în ipoteze, el ne privea de jos, întins pe un șezlong lângă piscină, fără nicio remușcare.

— Il n'en est pas question! - a gemut directorul. J'apprécie le regard froid et la fantaisie de l'écrivain, mais *Santa Barbara* n'a jamais abrité des assassins! D'ailleurs, depuis ce matin, la police passe au peigne fin le passé de tous les clients, y compris le vôtre.¹

— Enfin, une bonne nouvelle!² am zis.

Am tăcut amândoi până a venit poliția, n-a mai durat mult. Deghizați în turiști, doi dintre polițiștii care fuseseră și dimineața mi-au transmis încurajări din partea Señoarei anchetatoare, Suzana Fajardo, și-au făcut rapid treaba, fotografi, amprente, declarații și, la insistența directorului, evocarea câtorva vagi supoziții ale anchetei: război între gang-uri pentru teritorii, răfuieli între traficanții de droguri, crimă pasională. Au avut răbdare să verific dacă nu-mi lipsea nimic. Nu-mi lipsea, portofelul cu pașaportul, banii și cardurile îl luam totdeauna cu mine, laptopul era pe masă, telefonul în buzunarul cămășii, pardesiul, costumul, pantalonii aveau buzunarele întoarse, cămășile, chiloții, ciorapii scormonite, pantofii răsturnați și abandonați pe plita de la bucătărie. Directorul mi-a propus să trimită o cameristă să facă ordine, dar am refuzat. Era la ușă, gata să iasă în culoar, când mi-a atins ușor brațul:

— Vous savez, j'écris mois aussi. De petites histoires. Il se passe tant de

1 „În niciun caz! Apreciez privirea rece și fantezia scriitorului, dar *Santa Barbara* n-a adăpostit niciodată asasini! De altfel, de azi dimineață, poliția examinează trecutul tuturor clienților, inclusiv al dumneavoastră.”

2 „În sfârșit, o veste bună!”

petites choses dans un hôtel...¹

A ieșit înainte să apuc să-i spun ceva. L-am privit o clipă cum se îndepărtează, regăsindu-și cu fiecare pas prestața de director și am știut că nu mai eram pe lista lui neagră a indezirabililor. Am închis, am azvârlit pe jos tot ce era pe pat, am aranjat salteaua și cearceaful și m-am întins, deodată cuprins de frică.

(fragment din romanul *Insula*)

1 „Știți, scriu și eu. Mici povești. Se petrec atâtea întâmplări mărunte într-un hotel...”

poeme de LEO BUTNARU

Gânduri

Când a spus că el știe nu știe nimic
Socrate
s-a surprins la simplul gând că
de fapt
el nici nu are gânduri complicate.

Însă
pe atunci erau și greci cu gânduri complicate
unul dintre ei spunând – vă amintiți? –
cunoaște-te pe tine însuși.

Mit antic la Kremlin

Dacă Pavlov
pe când experimenta cu câinii
s-ar fi întâmplat să o surprindă pe Diana goală
în vreo baie din Kremlin
zeița mâniată și meridională l-ar fi transformat pe Pavlov
într-un cerb siberian

încât câinii-cobai
uitând de reflexele condiționate
și-ar fi sfâșiat experimentatorul.

...să vă spun

În fine
m-am hotărât să vă spun franc
de ce iubiți – acei care iubiți totuși – Poezia:
Ea
este Utopia ce vă dă cea mai mare
garanție a realității.

Ars subjectum

Ca o diversitate de moarte
dar mai ales de viață
ceața fierbinte se numește aburi
aburii reci se numesc ceață.

(Aici textul propriu-zis se află
între _{sub}text și ^{supra}text
ca un sandvici de semnificații
scoase de sau puse la index.)

Iar când intervin aburii, ceața
continuarea subiectului e dificilă
încât e mai bine să-l stopezi, sau
pur și simplu să-l sugrumi fără milă.

Iar cei ce râvnesc să citească
precum se spune – (și) printre rânduri
nu au decât să facă-n fel și chip
a se descurca-n colectiv, sau singuri.

Surfing în Galileea

Nu de pe țărnul de mare
de data aceasta cam agitată
însă, de obicei, calmă
aproape nemișcată,
Marea Moartă,
ci de pe malul Ghenezaretului,
Lacul Galileei,
Ioan Botezătorul admiră câteva tinere
mândre iudee ce fac surfing
printre ele – și fiica Irodiadei,
juna cea zveltă
și mai bronzată.

Ah, Apostole, nu e sigur dacă și de data aceasta
 nu te așteaptă însângeratul ghinion,
 însângerata biblică idee,
 că juna iudee, fiica Irodiadei
 ar putea iar să-i ducă lui Irod la ospăț
capul tău,
 purtându-l pe placa de surfing pe care
 alunecă abil acum
 în agitata magie a lacului;
pe placa de surfing
 umedă, cu câteva alge
 și jumătăți de scoici mici lipite pe ea,
 îți va purta capul
precum altădată
 pe aurită tipsie...

Viață la Veneția

Forfotă turistică la Veneția. Pe puținul uscat
 pe multa apă.

Pe scurt
 domnule Thomas Mann –
 Viață, nu glumă, la Veneția!

...Doar să vă închipuiți câte boarfe la modă
 dar inutile
 stau întinse pe paturi de hotel
 pe mesele de călcat
 în garderobe
 sau burdușite-n geamantane
 în Veneția estivală care predispune la
 cât mai multă piele la vedere...

DANIEL CRISTEA-ENACHE

ÎN CARAMIA

Un roman deopotrivă realist și parabolic este *Ploaia de trei sute de zile* al lui Gabriel Chifu, scris pe parcursul a doi ani (27 decembrie 2014 - 2 ianuarie 2017) și compus cu o remarcabilă inteligență compozițională, ca și alte proze ale autorului. Începutul primului capitol introduce deja cadrul simbolic în care va avansa acțiunea, pe mai multe planuri: „Plouă fără încetare”. Timpul prezent de aici survine după două *motto*-uri biblice, cel dintâi fiind din *Facerea*: „Și iată Eu voi aduce asupra pământului potop de apă...”. Lectorul intuiește paralelismul între potopul „clasic” și cel ce se anunță în cuprinsul epic, iar curiozitatea, la lectură, se distribuie pe două paliere de așteptare. Pe de o parte, suntem atenți la desfășurarea întâmplărilor în decorul unor orașe dintr-o țară care ne este familiară. Ea poartă numele Caramia, dar e, într-un mod destul de transparent, România noastră contemporană. Pe de alta, sincron cu urmărirea firelor din intriga romanului, încercăm să prindem paralelismul parabolic, infiltrarea istoriei exponențiale în istoriile de toată mâna pe care le desfășoară biografiile personajelor.

Compoziția cărții face și mai interesantă această dublă așteptare. Capitolele nu sunt scrise dintr-o unică perspectivă, ci din mai multe, personajele centrale având (cu o excepție semnificativă) intervenții narative consistente, formând capitolele însele. Astfel, în capitolul I „Povestește Ștefan Orban”; urmează un capitol, II, cu „Prezența autorului”; în capitolul III revine narativ arhitectul Ștefan Orban... Sumarul este compus din câteva capitole aparținând, așa zicând, autorului și din altele în care câte un personaj masculin (deja menționatul arhitect Orban, Mihail Cristea, Gigi Spaniolu) sau feminin (Crinuța Bunuța, Alice) își va face simțită prezența nu numai prin ceea ce trăiește, ci și prin felul în care privește întâmplările și le povestește.

Absența de care spuneam că e semnificativă este a lui Iacob Grima, Profesorul care ocupă un loc atât de important în roman. El vorbește des și mult în paginile acestuia, însă nu deține și un rol de narator. Se ajunge astfel

la situația paradoxală că avem acces la spusele lui Grima relatate, fidel, de personaje care îl ascultă cu fascinație; însă în roman nu sunt și *scrisele* marelui profesor, adică textul lui narativ, ilustrând o perspectivă și o postură. Dacă vom căuta și alte paralelisme, le vom găsi. Grima joacă aici rolul lui Socrate, înconjurat de învățăcei, sau al lui Isus, la mese profane cu „apostolii”. Oralitatea pare prețioasă și *căutată* la acest personaj excepțional înzestrat, în jurul cărui se rotesc celelalte, și care va scrie, până la urmă, o cosmogonie: una științifică, nu literară, fiindcă Profesorul e astro-fizician.

Palierul realist al romanului este la fel de incitant, Chifu având nu numai cunoașterea diferitelor medii din România (Caramia) tranziției de la comunism la capitalism, ci și știința construcției unui personaj din detalii portretistice și volute verbale. Diferența relevantă față de romanul pur realist constă în amploarea dată celui de-al doilea plan. Dacă într-un roman realist sunt suficiente câteva intervenții dialogice ale unui personaj pentru ca instrucția și orizontul lui intelectual să se profileze, în *Ploaia de trei sute de zile* această înscriere tipologică făcută din afară, din exterior, se interiorizează. Personajele se reliefează mai puțin prin „schimburile” dialogice și mai mult prin aceste ample contribuții narrative, amintind mai curând de *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu decât de un roman propriu-zis realist. (De altfel, în rândurile lui Mircea Mihăieș de pe coperta a IV-a se vorbește în clar despre o carte „postmodernă în structură”.)

Cu aceasta, autorul și-a luat riscuri în plus, și nu precauții, fiindcă este mai dificil să schițezi un profil tipologic din interiorul unei contribuții narrative derulate de chiar personajul care-l ilustrează. Soluția tradițională, a descrierii lui directe de către un narator omniscient, a imersiunii acestuia în viața interioară și a „ciocnirilor” edificatoare cu celelalte personaje, în scene de dialog, confruntare ori coabitare, lasă aici locul unei variante cu coeficient mai mare de risc. Personajele romanului se conturează nu prin aceea că sunt văzute și descrise, ci prin modul în care ele interpretează lumea în care trăiesc și situația în care se află. Naratorii devoalează treptat eroii: ei înșiși.

Unul este un arhitect la vârsta critică, cu proiecte profesionale de care îi e jenă, dar bune să-i asigure o situație materială confortabilă. Divorțat, tată ratat, bărbat deloc arătos și aproape bătrâior, Ștefan Orban este „victima” ideală pentru o nesățioasă Cora, ca și pentru diverși escroci care-l tapează ori șantajează, cea dintâi fiind fiica „rebelă” pe banii babachii. Singurul lucru prin care Orban își câștigă respectul față de sine este construcția avangardistă pe care o concepe la malul mării, pentru un proprietar la rândul său cu totul special: Iacob Grima. Dincolo de eșecurile în serie ale personajului, capito-

lele „lui” îmi plac cel mai mult, prin dozajul de lexic realist, observație mai crudă a mediului înconjurător și perspectivă mai „mundană”.

Complet diferit (caracterologic și narativ) este Mihail Cristea, tipul de om al credinței obsedat de problematica religioasă și de căutarea lui Dumnezeu în cele mai impure situații și secvențe de viață. Obsesia lui Cristea este Cosmogonia pe care ar trebui s-o articuleze Iacob Grima. În finalul livresc-dramatic ca la Umberto Eco, în *Numele trandafirului*, omul credinței se repede avid asupra manuscrisului încheiat de savant, pentru a vedea cum a împăcat omul de știință nașterea lumii cu prezența divină.

Personaje pe o a doua treaptă de relevanță, dar excelent conturate, sunt Cora (care nu are, nici ea, drept la narație), amanta lui Orban, Alice, fata lui, Crinuța Bunuța, o prostituată meritorie în branșă, și Gigi Spaniolu, *peștele* violent care omoară cu bătaia o altă profesionistă a amorului tarifat. Capitolele ce le revin sunt expresia lor stilistică și atitudinală. Alice folosește un vocabular violent, dar cu facondă rebel-urbană, filozofarea existențialistă și post-existențialistă luându-și partea, în timp ce Crinuța și Gigi au șleauri de neamuri proaste, peizani ajunși în Germania ca să nu moară de foame în România. Amărâtei care va muri în spital, după ce a fost bătută de Gigi, i se spune Vali Fomista, pentru neobișnuita sa capacitate de acuplare. Două personaje feminine plus bărbatul care are „grijă” de ele și, în acest triumphi de sex profesional, o întregă tranziție a estului comunist către un capitalism deocamdată mai prosper în Occident decât în Caramia.

În fine, odată cu cercul al treilea, al personajelor „secundare” și „episodice”, parabolicul din *Ploaia de trei sute de zile* se regăsește în structura realistă „perforată” de la bun început. Un personaj ce nu pare a ști să vorbească articulat se oploșește pe lângă casa avangardistă a Profesorului, iar doi oameni de încredere ai acestuia, ca doi îngeri păzitori în intemperii și înainte de potop, apar liniștitor-protector pe lângă marea personalitate, fascinantul erou al romanului. Istoria lui, compusă din perspectivele celor care-l admiră și nu se mai satură să-l asculte, duce și ea spre un eșec personal, provocat de cel comunitar. Într-o țară precum Caramia, candidatura la președinție a unui om ca Iacob Grima va fi stopată printr-o campanie de denigrare publică cu rezultatul scontat: ieșirea candidatului din cursă și restabilirea ordinii mizerabile a lucrurilor. Dacă Profesorul se refugiază în propriul trecut, rememorând secvențe dintr-o biografie ieșită din comun și povestindu-le (cu consumarea multor pahare) auditorilor fascinați, starea Caramiei, care provoacă această evaziune, e tot mai pregnant exprimată de nesfârșita ploaie, ploaia „fără încetare”, cu care începuse romanul.

În parabola epică a lui Chifu, însuși Potopul biblic, pedepsitor, e substituit printr-o variantă mizer-plicticoasă, monotonă la modul înnebunitor, un potop local „degradat” și „parțial”, suprapus conturului acestei țări blestemată, peste care norii s-au îngrămădit fără să se mai risipească. Unele scene cu Caramia expusă - numai ea - ploii care se tot lungește, care nu se mai termină, sunt antologice. Orban, arhitectul, cu firea lui practică, merge spre Vest și spre Est, să vadă cu ochii lui nebunia meteorologic-metafizică (numai și numai în Caramia plouă de nu se mai știe când). Personaje și autor convin în evaluările distincte ale aceleiași situații, stări, țări, lumi condamnate: Caramia va pieri și își merită soarta.

Felul în care prozatorul își conduce romanul către un final așteptat, dar atât de puternic literar, e la înălțimea intervalului epic parcurs, de la un capitol la altul. *Ploaia de trei sute de zile* este unul dintre cele mai bune romane românești apărute în ultimii ani, cu potențial de a fi tradus, ecranizat și chiar dramatizat.

Gabriel Chifu, *Ploaia de trei sute de zile*, roman, Editura Cartea Românească, București, 2017, 416 pag.

POLITICĂ *VERSUS* CULTURĂ

Voluminoasa culegere de texte consacrată relației dintre politică și cultură realizată de Aurel Sasu și de colaboratorii d-sale, Liliana Burlacu și Doru George Burlacu, pare a se focaliza pe un sens pesimist. Să fie imposibilă o conviețuire în termenii bunului simț a celor două domenii de larg impact social, de-aftăia ori surprinse în raporturi de acută intoleranță reciprocă? Aurel Sasu crede că da: „Murdăria lor, a acestor lupte, (...) cu tot cortegiul de ipocrizii și intoleranță, a existat dintotdeauna și, probabil, va supraviețui oricăror lecții de inutilă pedagogie a culturii”. N-am cuteza a-l contrazice. Mai cu seamă noi, cei ce-am străbătut deceniile comunismului, suntem înclinați a socoti că există un antagonism latent, ireductibil în relațiile dintre politică, manifestare cu caracter pragmatic, ancorată într-un prezent brut, și cultură, mai cu seamă sub înfățișarea aspectelor sale creatoare, manifestare abstrasă, cu o imanență sieși suficientă. Un antagonism care, în anume circumstanțe, dobândește un caracter violent. Opiniile asupra subiectului, firește, diferă. Caragiale, bunăoară, nu ezită, după ce a recunoscut, într-o scrisoare către Vlahuță, gloria lui Dante, „Un pasionat nebun de politică... răzvrătitor; amestecat în oribile războaie ale anarhiei italiene; bătut; fugar din cetatea lui prin munți și câmpii; gonit din «ingrata» lui patrie, pe care ajunge s-o blesteme”, să tragă o concluzie rezonabilă în termenii epocii: „Nu crede cumva, după cele de mai sus, că aș fi partizanul artei cu tendință. Nu! Să ferească Dumnezeu! Am rămas cum mă știu, partizanul neînduplecat al tendinței cu artă...”. În schimb I. G. Duca oferă, de pe pozițiile intelectualității politice, o soluție diplomatică: „arta și politica nu pot decît să se apropie și mai mult în timpurile în care trăim. Caracteristica vremurilor noastre e de a contopi într-o sinteză supremă toate manifestațiunile activității omenești”. Cum era de așteptat, Arghezi se dezlănțuie pe ambele direcții. Nu-i cruță nici pe confrăți, nu-i cruță nici pe politicienii interbelici, înregistrînd opțiunea lor pe care o consideră deopotrivă nedemnă pentru interesul meschin, pentru oportunistele fatale criteriilor spiritului: „Artistul și-a căutat întotdeauna un stăpîn, politica lui găsindu-și stabilitatea gîndirii și a inspirației în legăturile dintre boier și slugă (...). Artistul preferă infinit dependența materială către un prinț, un stareț sau un

prelat, cu prețul independenței artistice, și nu are să se felicite de camaraderiile de pură politețe și ipocrizie ale miniștrilor față de cetățeanul egal în falsificare cu ei”. Pe de altă parte, comportarea lumii politice: „Gravă indicație pentru eficacitatea națională a partidelor noastre politice, în general, nici unul din ele nu are un program cultural stabilit”. Sau: „Pe toată linia, an de an și zi de zi, breasla scriitorilor a fost trădată de toată lumea, și politică și literară”. Concluzia netă: „Literatura nu are a se felicita de raporturile cu politica sub nici o formă”. Cuvinte din 1929, însă cu o rezonanță care nu pare să se fi risipit. O mențiune specială se cuvine acordată unui text al lui C. Noica, de-o duritate pe care n-am putea-o aprecia decât drept cinică, în consonanță cu disocierea filosofului de artă, religie, istorie, mostră de fanatism a ideii, într-un fel pandant al artei pure: „Căci e un lucru ciudat: anumiți oameni simt că sunt scriitori. N-ar putea să ne spună bine de ce și în baza cărui articol; dar o simt. Se vede din purtarea lor, din aerul de siguranță cu care intră în Ministerul Instrucțiunii, din aerul de satisfacție cu care ies de acolo și din o mie de alte indicii mărunte dar sesizabile. Inconvenientul pe care-l prezintă faptul că nu există încă o definiție a scriitorului constă mai ales în aceea că nu mai știu ce i se cuvine acestuia și ce nu. (...) Este scriitorul un om de talent și atîta tot? atunci ce nevoie are să i se dea bani pentru cărți; să fie trimis în străinătate ca să viziteze muzee; sau să i se creeze condiții bune de trai? Toate astea nu-i sporesc talentul. I-l recompensează, admitem. Dar cîți scriitori din această categorie au dreptul, în Țara Românească, la recompense naționale și de stat?”. Ezitînd pur și simplu a-l socoti pe scriitor un intelectual, autorul *Devenirii întru ființă* îl acceptă în cele din urmă în categorie, nu fără pitorești grimase ale concesiei: „Este scriitorul un intelectual? Dacă voiți. În orice caz, un soi de intelectual foarte curios: un intelectual care profită uneori mai mult dintr-un fapt divers decât dintr-o revoluție de idei. (...) Ce putem face pentru el? Să căutăm să-l înțelegem. Cît despre ajutor – i-a dat mai mult Dumnezeu decât îi putem da noi, oamenii”. Un text în felul său memorabil...

Însă antologia pe care o avem în vedere are drept centru de greutate totalitarismul instaurat în țară după 1944, care a răsucit raportul și așa dubios în principiu dintre politică și creație înspre abuzuri fără precedent. Odată cu suprimarea presei libere, cu obligativitatea doctrinei partidului unic, cu prigoana dezlănțuită împotriva elitei intelectuale, oamenilor de litere nu le rămîneau decât două opțiuni: fie sumisiunea necondiționată la cerințele puterii, fie tăcerea. Argezi, care a avut curajul de-a nu ceda un număr de ani, vorbea de faptul că scriitorii se aflau într-o „aproximație de două lumi”, prima a unei schimbări istorice iluzorii, a doua a dărîmării turnului de fildeș. Directiva

politică se substituie libertății de cuvânt, spontaneității creatoare, existenței conforme cu normele sale naturale. Urmează, după cum prea bine se știe, lungul cortegiu al trădărilor. În deschiderea sa se află paginile imunde ale celor mai devotați scribi ai aberației oficiale, deopotrivă novici ai arivismului și autori mai vîrstnici care nu se îndurau a rămîne pe dinafară. Un N. Moraru ia o vajnică atitudine, încă din 1945, împotriva celor ce doreau a menține independența presei: „De la 23 august însă, se tot protestează, se cere libertate pentru presă. Și cînd te gîndești că niciodată n-au fost atîtea ziare în țara noastră ca astăzi! S-a invocat libertatea presei, cînd a fost suspendat *Universul*, s-a cerut libertatea ei, cînd a fost oprit *Curierul-Curentul*. Cine sunt cei care au cerut-o! Sunt acei care, foflîndu-se în partidele «istorice», s-au transformat în scut al reacțiunii, sunt acei care formează cuiburile legionare camuflate”. Nu fără a urma sumbra amenințare a puterii samavolnice care însemna în sine suprimarea oricărei libertăți de conștiință: „Presă, în regim democratic, este o armă în mîinile poporului pentru lămurirea diferitelor probleme, armă de luptă împotriva reacțiunii. Lupta necruțătoare de astăzi cere măsuri energice și hotărîte”. După cum un Mihai Novicov se pamează în fața unui sinistru text sovietic: „Păstrînd proporțiile și ținînd cont de condițiile specifice ale țării noastre, nu sunt oare îndrumările date de A. A. Jdanov indicații precise pentru tînăra noastră literatură progresistă? Oare nu se pune și în fața scriitorilor din R. P. R., cu ascuțime arzătoare, sarcina de «a înfățișa poporul nostru nu numai așa cum este astăzi, dar a-l privi și așa cum va fi mîine»? Și nu sunt oare eroii muncii din R. P. R. luptătorii căliți de partid, inovatori și raționalizatori, tocmai tipul de oameni care anticipează asupra înfățișării morale «de mîine» a poporului nostru?”. La rîndul său, M. Beniuc nu se dă în lături de la partitura lozincardă cea mai penibilă: „scriitorul trebuie să fie totdeauna de partea mulțimii, iar în mijlocul ei să fie mesagerul forțelor celor mai înaintate ale istoriei. Îndrumătorul său nu pot fi decît aceste forțe, în cazul nostru concret, ideologia marxist-leninistă, Partidul. Cunoscînd bine drumul Partidului, poți să te consideri tu însuți îndrumat și poți nădăjdui, la rîndul tău, să devii îndrumător”. Și un supliment: Poetul crede de cuviință a atribui partidului discreționar nu doar o calitate de Muză (apreciind că „succesul versurilor sale, atît cît a fost el înainte de 23 august 1944 și cît este el astăzi, se datorește în mare parte acestui fel de îndrumare” partinică), ci și o postură de bodyguard critic. Întrucît cei ce l-ar putea contesta pe autorul *Mărului de lîngă drum* ar fi „dușmanii” partidului, în măsura în care partidul se războiește cu ei nu-i apără și propria valoare literară? Infatuarea și ridicolul se amestecă astfel în părți indiscernabile: „Astăzi, cei pe care-i supără proza mea sunt dușmanul de

clasă și aceia care, în loc de imagini realiste, au în cap scheme construite în birou despre realitatea noastră, dar mai cu seamă dușmanul de clasă”.

O prestație distinctă o prezintă tânărul Petru Dumitriu. Încercînd a ocoli limbajul grosier al adeziunii partinice, ambițiosul prozator săvîrșește ocoluri speculative spre a ajunge în același punct cu confracții citați, dar cu o alură „intelectualizată”. Suprimarea libertăților s-ar justifica prin faptul că libertatea nu e un „lucru în sine” ci o modificare a raportului dintre fenomenele date (concesiv, la factorii sociali sunt adăugați și cei naturali), în duh marxist: „Metafizicienii trecutului (în care numărăm pe dnii Heidegger, Jaspers și Sartre) vorbesc de libertate, căutînd să dea fel de fel de înțelesuri faptelor existente. Ei nu se gîndesc că problema libertății se rezolvă numai schimbînd faptele existente. Și pentru ei, și pentru noi, libertatea e o relație între om și societatea care-l cuprinde, și între om și natură. Dar, pe cîtă vreme ei vor să schimbe mintal această relație, noi vrem s-o schimbăm real, concret, în fapt”. Dacă libertatea individuală „absolută” ar fi doar „un basm”, de ce să nu celebrăm societatea așa-zisă „liberă de exploatare”? De aici apoteoza societății comuniste drept o întrupare a conceptului de „societate liberă”: „Încă de mult, răspunsul creatorilor de frumos a fost și rămîne acesta: Alegem societatea liberă, ne luptăm pentru societatea liberă. Este în interesul cel mai vital al creatorului să ajute, din toate puterile, la crearea condiției fundamentale pentru libertatea creației sale, această condiție fiind libertatea societății”. În felul acesta, în raport cu zelatorii de tip primitiv ai sistemului, un soi de clovni roșii, autorul *Cronicii de familie* încearcă a face figura unui clovni alb, al unui Pierrot, precursor în această privință al unor Al. Ivasiuc și N. Balotă din decursul „epocii de aur” (ar fi fost binevenită și antologarea lor).

Cine lua distanțe față de mentalitatea regimului totalitar? În antologia pe care o prezentăm, ne-am putut opri la Mircea Damian, care, prudent totuși, mizează pe cartea unei „neutralități”. N-ar dori să indisună nici una din părți, din care pricină se lamentează doar indirect de injoncțiunile partidului discreționar: „Uite că am ajuns, fără să vreau, la un punct foarte însemnat. Intenționez anume să spun că românul este un fel de om care vrea toate libertățile pentru el și nici una sau aproape nici una pentru semenul lui. Voi da un exemplu care este la îndemîna tuturor: tramvaiul. Ați văzut că vine, uneori, cîte un tip cu gălăgie și pretenții, cu aluzii la «vremurile democratice pe care le trăim» și la tot felul de drepturi și libertăți – pînă cînd face rost de un loc comod”. Neîndoios se află aici o referință doar un pic voalată la adresa reprezentanților puterii, dar, speriat pesemne de consecințele unor opinii fățișe, gazetarul se întoarce cu o fermitate formal mai accentuată împotriva

năpăstuitei opoziții: „Ce mă uluiește pe mine este faptul acesta extraordinar și de necrezut: oficioasele partidelor de opoziție sunt mai intolerabile decât cele guvernamentale! Cum le calci nițel pe picior – te și pocnesc și te fac «sluga comuniștilor»”. Mai ferm se dovedește Tudor Teodorescu-Braniște, pe care „un ziar guvernamental” l-a declarat nu mai puțin decât „agent provocator”. Riposta sa e de-o ironie bine țintită: „N-am știut că, cerînd legalitate - adică: respect pentru lege, - comit un act de provocare. Cer iertare cu cea mai adîncă umilință. Folosesc, însă, acest prilej pentru a da confratelui meu informații care par să-i lipsească; i le dau, firește, între patru ochi. Nu sînt numai agent provocator – cazierul meu e mult mai încărcat. Am luat parte activă la asasinarea lui I. G. Duca, Armand Călinescu, V. Madgearu și N. Iorga. Am fost unul din conducătorii rebeliunii legionare. Am fost ministru în guvernul lui Horia Sima, la Berlin. Am scris pentru Ion Antonescu. Principala mea ocupație, acum, este aceea de pungaș de buzunare pe platforma aglomerată a tramvaiului. Agent provocator sunt numai în puținele ore care-mi rămîn libere...”. Și mai categoric se manifestă N. Carandino. Acesta afirmă pe șleau ceea ce se putea lesne constata, dar ceea ce, mai cu seamă în 1946, reprezenta deja un tabu: „Libertatea se pierde ușor și se recîștigă greu; acest adevăr dovedit în doctrină se verifică prin experiența de fiecare zi. În ale presei, îndeosebi, drumul înapoi spre ceea ce astăzi ni se pare un paradis pierdut este cu osebire anevoios. Deoarece, în ciuda progreselor care s-au realizat – a unor progrese certe dar instabile, suntem departe de a fi atins starea de nestîngenire a scrisului (relativă și ea) dintre anii 1920-1938, necum nivelul de independență și de securitate dinaintea primului război mondial”. Pentru a adăuga sarcastic: „Firește, există astăzi gazetari de modă nouă pentru care libertatea presei este o problemă secundară iar independența un viciu personal, un fel de manie sau de boală incurabilă”. Cum să nu i se pregătească în final gazetarului de la *Dreptatea*, temnița?

Am lăsat la urmă articolele lui G. Călinescu, pe cît de dornic de-a se înregimenta în rîndurile „intelectualității progresiste”, pe atît de perdant pînă la sfîrșit. Ajungînd la dureroase umilințe din partea cîrmuirii adulate, autorul *Bietului Ioanide* a nutrit o vreme speranța naivă că i se va permite o anume dedublare elitistă. Mai întîi iluzia că e un participant la putere, datorită deținerii unor funcții pe care le enumeră cu superbie: „Ca director al ziarului *Națiunea*, ca membru în Comitetul executiv al P(artidului) N(ațional) P(opular), ca deputat reprezentant de pături mijlocii, eu am o direcțiune care nu se poate discuta cu facilitate și cu oricine”. Apoi o genuflexiune la persoana întîi plural, care i-ar suplimenta calitatea unei reprezentativități, „Noi profesorii

universitari și scriitorii democrați reclamăm favoarea, care, de altfel, ne e pe deplin acordată, de a ne așeza în fruntea luptei pentru noua ideologie. Universitatea trebuie să fie și va fi centrul preocupărilor ideologice”. Apoi un gest pe care-l dorea cordial-încurajator față de criticii „noi”, marxiști-leniniști sadea, care abia așteptau să-l disloce și să-i ocupe locul: „Rămân încredințat că, prin eforturile noastre comune, ale tinerilor critici ca d. Crohmălniceanu, de care am vorbit, și d. Ion Vitner (doctrinar cu gustul documentării serioase, combatant leal și delicat, în sens marxist obiectiv, nu obiectivist), vom izbuti să trecem la faza constructivă a culturii progresiste învingând negativismul steril și deprimant”. Nu mai puțin nervul critic al Călinescului tresărea reflex în fața ineptiilor sovietizării și ale limbii de lemn. Din care motiv, exasperat, introduce „șopîrle” în discursul ce-și propunea a fi conformist pînă la capăt. Solidei inculturi a activiștilor li se opune cerința culturalizării. „Activitatea literară progresistă este dificilă. Ea cere cunoștințe filosofice adînci, pregătire istorică foarte severă și mari calități cerebrale și morale”. Psitacismul versificației curente este astfel amendat: „Poetul nu va repeta ca un papagal ideea goală, conceptul «Eu sunt poetul optimist!...», ci va reprezenta metaforic sentimentul de bucurie. Să dau o pildă. Articolul 12 din Constituția U. R. S. S. sună: Munca în U. R. S. S. este o datorie și o chestie de onoare a fiecărui cetățean capabil de muncă – după principiul: «cine nu muncește, acela nu mănîncă»”. Aceasta este expoziția ideologică a ideologiei leninist-staliniste. Poetul însă se va feri să rimeze ideologic, căci ar cădea în didacticism cacofonic: «Cine nu muncește/ La prînz nu pășește»”. Nu-i scapă lui G. Călinescu nici apucătura „actualizării” cu orice preț, care se afla în vogă. Se spunea în acele vremi, să presupunem că doar anecdotic, însă nu mai puțin semnificativ, că la liceu, la o oră de biologie fiind vorba de bursuci, profesorul a găsit cu cale să-și informeze elevii că... bursucii cei mai mari se găsesc în Uniunea Sovietică. G. Călinescu ia o poziție delectant ambiguă: „Mă rog, audiem un curs de aritmetică și profesorul informează că $2+2=4$. Ce poate el adăuga explicativ în sens marxist? Că exploatareii antici au inventat numere ca să țină socoteala sclavilor? E rizibil. Anatomistul ne arată inima și ne roagă să observăm că e totdeauna în stînga. Aș vrea să arate ce ar putea adăuga el ca marxist?”. Și, culmea ironiei, tot Divinul Critic atrage atenția: „În sînul nostru, al progresiștilor, sunt numeroși dușmani strecurați pe tăcute, și care profită de firea noastră luatoare în rîs, încearcă a forța nota, dînd lucrurilor severe, nuanțe bufone, ca să compromită cauza”. De reținut așadar că G. Călinescu însuși, deși se identifică cu „progresiștii”, în fapt nu

renunță nici el în unele momente la „nuanțele bufone”, airdoma unui funambul ideologic.

Ne-am fi bucurat dacă volumul absolut meritoriu coordonat de Aurel Sasu ar fi cuprins și referințe la intelectualii noștri care s-au alipit într-un fel sau altul de cîrmuirile cele mai discutabile de după 1989, cele ale lui Ion Iliescu și Traian Băsescu. Unii cu nume dintre cele mai sonore, probînd că traseul relației vicioase dintre cultură și politică nu pare a fi luat sfîrșit.

Aurel Sasu, *Politică și cultură*, antologie de Aurel Sasu, Liliana Burlacu, Doru George Burlacu, Ed. Școala Ardeleană, 2016, 794 p.

VIORICA NIȘCOV

PETRU CARAMAN: „NU MĂ TEM DE NIMIC ȘI DE NIMENI, CĂCI ADEVĂRUL E CU MINE“

Rareori se întâmplă ca o carte tratând evenimente desfășurate într-un trecut mai îndepărtat sau mai apropiat să fie în deplină consonanță cu contextul social al momentului apariției ei; o carte al cărei „protagonist“ să poată fi considerat emblematic pentru aspirațiile celei mai bune părți a societății contemporane, reductibile la comandamentele unei etici angajate: reacție promptă la răul din jur, rezistență activă, atașament profund față de țară, respect pentru adevăr și dreptate. Este tocmai cazul *Correspondenței* prezentate mai jos.

Marele merit al prof. Ion H. Ciubotaru este acela de a aduce în spațiul public din zilele noastre personalitatea și opera științifică a celui căruia i-a fost discipol și legatar testamentar și care prin erudiție, caracter și destin constituite o apariție s-ar zice singulară în anii patruzeci ai secolului trecut și mai ales în timpul dictaturii comuniste. Este vorba de savantul Petru Caraman, slavist, comparatist, etnolog și lingvist ale cărui lucrări de rang european au fost în cea mai mare parte – culme a neverosimilului! – publicate postum: douăsprezece volume dintre care marea majoritate tipărită în ediții adnotate și comentate cu scupulozitate de discipolul său.

Volumele de față, continuare fericită a monografiei exemplare, închinată de același H.I. Ciubotaru lui Petru Caraman¹, reprezintă o ediție monumentală (peste șapte sute de pagini fiecare volum), alcătuită împreună cu Remus Zăstroiu, a corespondenței abundente, emise și primite de Petru Caraman de-a lungul a peste o jumătate de veac: prima scrisoare este adresată de Petru Caraman în 1925 din Cracovia (unde se afla la studii) profesorului său de slavistică Ilie Bărbulescu, ultima lui Paul Miron din Freiburg, în 1979. De dimensiuni variabile, de la o jumătate de pagină, la șase-șapte pagini, scrisorile sunt în marea lor majoritate redactate în românește; cele câteva (ale lui Caraman și ale interlocutorilor săi) scrise în bulgară, cehă, croată, franceză, germană, polonă, rusă, slovacă sunt reproduse în original și în traducere. Primul volum se încheie cu un segment compact de „documente“, cuprinzând chestionare, memorii, proteste oficiale, rapoarte de activitate, cereri de împrumuturi de cărți

¹Petru Caraman. *Destinul cărturarului*, 2008, 637 pp.

de la biblioteci din țară și străinătate, reproduceri după scrisori olografe, fotografii. „Introducerea“, semnată de prof. Ciubotaru, contextualizează oportunitățile scrisorilor cu detalii semnificative, le caracterizează din punct de vedere literar, fixând totodată semnificația pilduitoare a personalității autorului lor.

Corespondenții lui Petru Caraman sunt prieteni apropiați, foști profesori, confrăți de breaslă, români și străini, unii dintre aceștia, personalități de seamă ale culturii românești și europene printre care Ilie Bărbulescu, Ovidiu Bîrlea, Octavian Buhociu, Eugen Coseriu, Iordan Datcu, Adrian Fochi, Milovan Gavazzi, Ion Diaconu, Tr. Ionescu Nișcov, G.T. Kirileanu, Lutz Röhrich, Ion Mușlea, Sextil Pușcariu, George Strat, Ion Taloș, Cristea Sandu-Timoc, Hristo Vakareski, W. Wolski ș.a. Ordonate alfabetic după numele corespondenților și cronologic în cadrul fiecărui corespondent, scrisorile sunt în cea mai mare parte inedite (transcrise după ciornele aflate în arhiva lui Petru Caraman, respectiv după originalele din secția de manuscrise a BAR, sau din arhive personale), câteva preluate din cărți deja tipărite. Operațiile complicate, de identificare, transcriere și odonare a materialului, au început, după cum mărturisește prof. Ciubotaru, cu treizeci și cinci de ani în urmă, când încă nu se știa dacă vor putea fi vreodată date publicității. Din păcate, multe scrisori s-au pierdut, fie confiscate de securitate, fie cu ocazia pelerinărilor din vremea tulbură a războiului. În acest din urmă caz, se cuvine evocată împrejurarea dramatică, într-un fel semnificativă pentru ceea ce avea să urmeze, petrecută foarte probabil în gara din Alba Iulia: la întoarcerea din refugiu, în 1944, pe când se îngrijea pe peronul gării de încărcarea lăzilor cu cele 500 000 de volume ale întregii bibliotecii a universității ieșene, pe care tot el, *din proprie inițiativă*, o evacuase împreună cu Bronislav Irion (directorul de-atunci al Bibliotecii Centrale a Universității), i se fură lucrul la care ținea cel mai mult, „lada cea mai prețioasă din tot avutul meu“: conținea materiale adunate în cursul stadiilor făcute în mari biblioteci din țările slave și din Grecia, lucrări personale, unele încheiate, gata a fi date la tipar, altele în curs de redactare, plus sumedenie de fișe, de culegeri de folclor din Bucovina, Argeș etc., precum și parte de corespondență – rodul unei munci asidue de zece ani, definitiv și absurd pierdut. Experiența dramatică l-a costat enorm și la ea avea să revină, repetat, cu obidă, în diferite scrisori: „E o pierdere care m-a descurajat mult și care, alături de marile suferințe ale țării, mi-a provocat o deprimare cumplită!“ (către G.T. Kirileanu din 22 sept. 1946). Era de fapt prima verigă din șirul lung de pierderi, de un fel sau altul, care i-au eșalonat aproape continuu viața și de care corespondența dă seama nemijlocit. În aceeași ordine de idei, este de pomenit episodul Kozlodui, localitate din re-

giunea Vrața, în apropierea căreia de Sf. Ilie se adunau la un bâlci tradițional toți românii din Valea Dunării; aici, venit special din țară, Caraman izbutește să facă o sută de fotografii de un interes etnografic și folcloric excepțional; pe drumul de întoarcere însă este arestat și i se confiscă toate clișeele (către Sandu-Timoc, 29 mai 1978). Pierdere, și aceasta, irecuperabilă, chiar dacă nici pe departe de anvergura celei din Alba Iulia. La fel s-au petrecut lucrurile, hazard și/sau intenție răuvoitoare, cu o serie de lucrări trimise, la cerere, unor reviste de prestigiu. Dintre acestea, unele s-au pierdut definitiv, altele au putut fi reconstituite de autor, dar n-au apărut decât după moartea sa. Așa sunt studiul „Xylogénèse et lithogénèse de l’homme“ a cărei parte a doua trebuia să vadă lumina tiparului, ca și prima (1938), în *Zalmoxis* și care nu se știe de ce n-a mai apărut; partea a doua a studiului „Les bases mystiques de l’anthroponymie“ și nouă recenzii însumând două sute de pagini dactilografiate¹ n-au mai fost publicate din cauza suspendării revistei *Balcania*, materialele trimise redacției dispărând fără urmă. „Ni s-a răspuns, când s-a binevoit a răspunde, fie că nu există, fie că s-au pierdut [...] A fost o adevărată piraterie oficială.“²; cercetarea de amploare, absolut originală, consacrată obiceiului descolindatului, încheiată în 1939, pierdută (în episodul mai sus evocat), rescrisă și oferită în 1968 Editurii pentru Literatură (I, p. 654), n-a putut apărea, nici ea, decât postum; studiul „Le reflet de la Mer dans le folklore roumain et la continuité ininterrompue du peuple roumain en Dobroudja depuis sa formation“, elaborat în condiții precare de sănătate, trimis în 1979, căci promis, lui Paul Miron, spre a fi publicat în *Dacoromania*, n-a mai apărut, fără să se știe de ce. Etc.

Dincolo de mici dizertații de istorie literară (cf. scrisoarea din 23 mai 1954 către G.T. Kirileanu), de digresiuni etimologice, de schimburi de informații științifice, de aprecieri critice argumentate, respectiv elogioase privind lucrări primite de la confrăți, de încercări de a-și îmbărbăta prietenii în momente de profundă descurajare, precum în cazul lui I. Mușlea³ sau G. Strat⁴, cuprinsul acestor scrisori ne permite reconstituirea etapelor importante

1 „Introducere“, p. 15.

2 Cf. scrisoarea către Mihai Pop din 19 iul. 1956.

3, „«Sursum corda!» Noi nu ne putem îngădui luxul de a fi pesimiști, ba nici măcar deprimați! Ar fi un lux prea mare și prea costisitor“ (scrisoarea din 28 aug. 1963).

4 Juristul George Strat, după o perioadă de detenție, bolnav și foarte deprimat, se afla în domiciliu forțat în zona Brăilei. Caraman îi răspunde în 1955 la o scrisoare de zbcium și cumpănă sufletească prin cuvinte pline de căldură și de încurajare în numele demnității, a „patriotismului luminat“ și a forțelor creatoare care zac în străfundurile conștiinței noastre. La acea dată era el însuși foarte lovit.

ale vieții și, în bună măsură, a proiectelor de lucru ale lui Petru Caraman, precum și a modului său de a fi. O viață care ar putea fi concentrată în formula „destinul omului de știință onest și curajos sub dictatură“. Un om pentru care iubirea de țară și de neam, apostolatul în știință, adevărul, munca nu erau simple cuvinte circumstanțiale, ci moduri de existență trăite cu fervoare. Căci ceea ce izbește de departe la lectura scrisorilor este, pe de-o parte, suita de persecuții, de șicane și de acte grosolan samavolnice, aproape neverosimilă în consecvența și în consistența ei, la care Petru Caraman a fost supus de-a lungul întregii sale existențe, cu o înverșunare până la un punct inexplicabilă, pe de alta reacția sa de fiecare dată viguros protestatară. Aflăm astfel că în 1947 este „comprimat“ de la catedra de slavistică a facultății ieșene, fără nicio explicație și fără a i se fi adus nicio învinuire (în comisia de „comprimare“, cu deosebire activă la Iași, se aflau Al. Myller, A. Oțetea, I. Jordan) și demis de la Institutul de studii și cercetări balcanice; că o vreme lucrează la o fabrică de cherestea până ce i se interzice și acel post umil; că nu mai poate publica nimic pe nicăieri; că propunerea din 1964 de titularizare a sa la o catedră de etnografie română și sud-est europeană este blocată de comitetul regional de partid; că până și serviciul de împrumut al Bibliotecii Academiei îi respinge cererile, pe care se vede nevoit să le adreseze mai apoi unor biblioteci străine; că i se refuză, fără explicații oficiale, chiar și dreptul de a vorbi în public: în 1966 Universitatea din Iași serba 600 de ani de la înființarea Universității Jagiellone din Cracovia, prilej cu care la ceremonie participa o delegație importantă de profesori polonezi – lui Caraman, deși își făcuse studiile la Cracovia, nu i se permite să se adreseze oaspeților, cum intenționa, printr-o alocuțiune ținută în polonă; același lucru, cu ocazia comemorării în 1966 a unui sfert de veac de la moartea lui Titulescu, pe care Caraman îl cunoscuse personal; în 1976 filiala Iași a Academiei Române organiza o manifestare științifică la împlinirea a cincizeci de ani de la moartea lui Vasile Bogrea, lui Caraman, care îi fusese acestuia o vreme elev, nu i se îngăduie să ia cuvântul etc. Uneori aflăm și lucruri de-a dreptul hilare, dacă n-ar fi fost dramatice prin consecințe pentru cel în cauză: în 1954, la examenul în vederea obținerii diplomei de traducător (necesară pe-atunci, ca și mai târziu, pentru semnarea contractelor de traducere), ținut de „Comisia specială pentru determinarea calității de traducător de pe lângă Academia RPR“ obține la bulgară *suficient*, iar la rusă *cade!* Întrunirea Comisiei de verificare a contestației sale are loc în absența contestatarului fiindcă acestuia nu-i fusese anunțată data când ar fi trebuit să se prezinte (1, p. 603). În fine, în 1960, cu ocazia alcătuirii dosarului de pensionare constată că toate actele necesare aflate la rectoratul universității

dispăruseră fără urmă. I-a trebuit o jumătate de an ca să facă rost de altele. Și exemplele s-ar putea înmulți.

Firește, se pune întrebarea de ce această savant de renume mondial este prigonit și după 1964 când, precum se știe, chingile ideologicului și ale politicului se mai relaxaseră întrucâtva. Nu doar că nu activase niciodată în vreun partid politic, dar mânat de spiritul său critic și de simțul aprig al dreptății denunțase excese ale conducerii Universității și în timpul dictaturii legionare, ceea ce îi adusese nu puține neajunsuri; după cum, imediat în urma asasinării lui Iorga, fusese singurul profesor care le vorbise studenților despre meritele savantului și despre monstruoșitatea uciderii sale, iar în timpul prigoanei antisemite protejase zeci de studenți evrei; în 1941 semnase manifestul academicienilor și al profesorilor universitari prin care se cerea mareșalului Ion Antonescu ieșirea din război ș.a.

Că Petru Caraman a fost în epoca Dej, asemenea altor oameni de valoare, hărțuit permanent de securitate, deposedat de drepturi civile elementare etc. nu e de mirare, de vreme ce strategia regimului viza tocmai exterminarea elitelor; pe deasupra el purta și povara acuzei de antisovietism (protestase public cu vehemență împotriva anexării Basarabiei și a nordului Bucovinei); în schimb, în epoca naționalismului ceaușist aceasta avea să dispară în favoarea ștampilei de „reacționar“ puse *semioficial*. Reacționar, fiindcă pretindea autonomia învățământului superior și renunțarea imixtunii politicului în știință, pentru că se indigna de falsificarea culturii, în special a celei populare, domeniul său predilect de studiu¹, pentru că înfieră obediența, parvenitismul și impostura acelor intelectuali care se adaptaseră fără scrupul noilor stăpâni. Într-o scrisoare către Ion Diaconu din ian. 1967, scria: „Parvenitismul lor, atât de dăunător țării, mă revoltă și mă dezgustă. Dar sunt inconsolabil la gândul că nu se întrezărește niciun mijloc prin care să ne salvăm de o așa de cumplită plagă. Căci e o țesătură foarte complicată care-i pune bine la adăpost pentru toată viața lor. Situația cea atât de rea a etnografiei nu e singura. Sunt atâtea alte discipline care nu stau nici ele cu mult mai bine și care sunt la fel de împănate cu tot soiul de improvizați, aduși de vântul favoritismului politic, care – dac-a suflat la noi totdeauna – totuși niciodată n-a bătut violent ca sub regimul actual, scoțând la suprafață atâtea gunoaie. Și primejdia cea mare stă în faptul că toți acești parveniți și paraziți ai științei sunt foarte solidari între ei și-s o întregă armată; sunt pline universitățile și-i plină academia de ei.“ Dacă extindem această critică aspră și la nivelul politicului și al administrației de stat, continuitatea între „ieri“ și „azi“ se dovedește a fi aproape fără fisură.

¹ Cf. I, p. 130.

Faptul că Petru Caraman a fost persecutat și după 1964 se explică în bună măsură prin colaborarea substanțială a colegilor de breaslă cu organele de partid și cu securitatea. O spune însuși cel în cauză într-un memoriu adresat în 1953 Ministrului Învățământului: „Eliminarea mea de la Universitate a fost un act samavolnic. [...] Am fost eliminat așadar cam în același chip în care un câne inoportun este dat afară din casă fără a ști măcar ce anume vină i se atribuie ... Ceea ce știu cu certitudine e doar faptul că am fost victima răzbunării unor denunțuri fără scrupule, de ale căror odioase calomnii e foarte regretabil că s-a ținut seama“ (vol. I, p. 589). Printre detractorii profesorului se numărau Iorgu Iordan, Const. Balmuș (decan), Alex. Myller (rector), Ch. Filip, Leon Balif (rector) și alți tovarăși cărora statura profesională și morală a profesorului nu le putea fi decât inconfortabilă.

Dar Petru Caraman intervine și în favoarea unor colegi, victime ale aceluiași regim criminal. Două sunt cu precădere situațiile eclatante în care se expune, împins de dorința de a împiedica, respectiv de a îndrepta o gravă nedreptate. Una este aceea a arheologului Radu Vulpe, când consiliul profesoral, prezidat de Const. Balmuș (decan), se întrunește spre a vota excluderea lui din Universitate; unica intervenție, aceea a lui Caraman, izbutește să salvează victima pe moment; dar la cererea vajnicului Iorgu Iordan, „ceremonialul“ se reia și ordinul este executat, în ciuda protestelor iarăși unice ale lui Caraman. A doua situație îl privește pe Bronislav Irion care fusese arestat în 1948; un an mai târziu, profesorul scrie, punând mult suflet și uzând de argumentul adevărului trăit, două memorii (către Ministerul Învățământului și către Prezidiul Marii Adunării Naționale), în care cere eliberarea arestatului, căci se comisese o regretabilă eroare, „un mare păcat etic“, „un act de ingrătitudine“ față de un om care adusese „servicii neprețuite statului român în timpuri grele“ (p. 574); evident, demersul e fără efect; grav bolnav, Bronislav Iron avea să se stingă curând în închisoare.

Dacă cele două cazuri mai sus evocate priveau în imediat viețile individuale a doi oameni de incontestabilă valoare, prin extensie, ce-i drept, și pe aceea a instituției din care ei făceau parte, un altul, de asemenea obiect de protest al lui Caraman, avea un impact mult mai larg, angajând prestigiul însuși al științei românești. E vorba de acordarea premiului Herder, în 1967, lui Mihai Pop pe baza unei liste de 19 volume științifice, de fapt inexistente. Caraman e, poate, iarăși singurul care protestează indignat într-un memoriu către Iorgu Iordan (pe-atunci membru al Prezidiului Academiei Române), solicitând intervenția punitivă a înaltului for academic și acuzând pe cei care au susținut ascensiunea unui impostor: „Căci nu e vorba aici de un ins oarecare,

ci de directorul unuia din cele mai importante institute ale Academiei; de primul factor responsabil al unicei reviste românești de etnografie și folclor; de profesorul titular al Catedrei de etnografie de la Universitatea din capitala țării; de specialistul cel mai «autorizat», care merge regulat în străinătate ca să ne reprezinte la diferite congrese internaționale de specialitate etc.“ [...] „Căci prea s-a-ncurajat parvenitismul, Domnule Profesor; prea departe s-a mers cu promovarea mediocrității și a incompetenței la cele mai înalte, mai nemeritate locuri! Ar trebui curmată odată pentru totdeauna această funestă tradiție“ (I, p. 217).

Uneori s-ar zice că simțul echității se asocia la el și cu o anumită ingenuitate, căci pledoariile lui păreau nu o dată picate ca de pe altă planetă. Cum putem înțelege altfel memoriul de 15 pagini, desfășurat pe larg în termenii aproape ai unei pedagogii politice, adresat în 11 mai 1964 lui Gh. Gheorghiu-Dej, în care, după ce istorisește pe larg acțiunile abuzive ale autorității de stat care l-au aruncat în situația de „moarte civilă“, critică dur selecția oamenilor pe criterii socio-politice, vituperează anexarea Basarabiei și a Bucovinei de nord, iar în final își cere repunerea în drepturi și ca unică reparație morală aceea ca rectorul „să-mi ceară scuze public în fața întregului corp didactic universitar pentru grava ofensă ce mi-a fost adusă mie și, implicit, Universității, prin actul samavolnic al eliminării mele din Universitate acum 17 ani“!

În afară de informația științifică pe care cele două volume de *Corespondență* Petru Caraman o pun la dispoziția celor interesați, ele se prezintă și ca un document de prima mână cu valoare exemplară. Pe de-o parte, în pozitiv, în măsura în care ni se propune prin viața lui Petru Caraman un model de intransigență morală, de demnitate și de noblețe de caracter, capabil de *rezistență* și *creație* în vremuri de prigoană – la care cei ce își arogă astăzi calitatea de „rezistenți prin cultură“ în România comunistă ar face bine să mediteze cu smerenie. Pe de alta, în sens negativ, ni se oferă imaginea hidoasă a unui aparat represiv în stare să distrugă viața și cariera științifică a unui om, *fără a-l întemnița*, și anume cu concursul perfid al colegilor de breaslă.

Publicarea scrisorilor lui Petru Caraman, prin efortul îndelung și anevoios al editorilor, cărora li se cuvine întreaga noastră recunoștință, este mai ales astăzi o replică aspră dată indirect imoralității și imposturii care s-au întins ca o pecingine asupra unei bune părți a vieții noastre publice.

Petru Caraman, *Corespondență*, I-II, Ediție îngrijită de Ion H. Ciubotaru și Remus Zăstroiu. Introducere și notă asupra ediției de Ion H. Ciubotaru, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, Iași, 2016

EFECTELE ZO-GRAFICE ALE ROMANULUI

Voi recunoaște de la început că amănuntul că Vlad Zografi e fizician (doctor în fizică atomică!), ba a traversat și ograda matematicii ori a filosofiei, a contat pentru cititoarea care sunt. Îmi place proza contaminată de genul eseistic liber, o proză dezinvoltă și profund reflexivă, care știe despre ce vorbește și despre ce anume lansează întrebări. Pentru prozatorul Vlad Zografi, a contat, cred, enorm și că l-a secondat un dramaturg de clasă („Pentru mine, toți oamenii sunt actori”): scenele sunt mobilate atent, cu accent pe volume și perspective, costumația are un rol expresiv de necontestat (scriitorul pare consiliat, în secret, de o doamnă T.), jocul de lumini e controlat cu artă, vocile se întretaie firesc, replicile sunt adesea răspicate și memorabile. Precum unul dintre personaje, V.Z. are capacitatea de a lucra liber un fel de viziuni care transpun în imagini reziduuri ale memoriei. „Acțiunea haotică asupra cortexului vizual” e, în fond, alt nume pentru imaginația plastică dezlănțuită a prozatorului-dramaturg. Atenția cititorului e captată cu *mărci* bine conturate ale trăirilor omenești, nu neapărat cu povestea – căci *epica* propriu-zisă e destul de avară –, și cu sondaje abile în „infinitul dinăuntru” care se lasă citit din gesturi și intonații. Ioana Părvulescu îl descrie ca „roman polifonic de mare virtuozitate, în care cinci voci se îmbină și conturează o secvență tensionată din prezent”. Aș nuanța un pic apropo de îmbinarea vocilor. Vlad Zografi apelează la o formulă foarte frecventată azi în proza lumii: aceea a vocilor intrând pe rând și separat în scenă, cu propria partitură, cu un timbru distinct. De obicei, însă, vocile reiau povestea, aceeași, din alt unghi de vedere și lucrează cumva cot la cot la războiul de țesut al istoriei cu ingrediente, iarăși de obicei, vag detectivistice pentru a întreține suspansul. Nici la Zografi nu lipsește detectivul (unul îndrăgostit de simpaticul locotenent Colombo, el însuși maestru al intrărilor și ieșirilor din scenă), dar avem de-a face mai degrabă cu un vast exercițiu de *impenetrabilitate a coexistențelor*, ca la Camil Petrescu: o lectură nuanțată a urzelilor existenței (într-o paranteză oarecum frivolă, voi spune și că îmi place să citesc în numele prozatorului o predestinare: *zo-grafi* ar fi, după etimologii libere, scriitor/desenator de viață și de vietăți...), cu înșirare de perspective personalizate, cu intersecții întâmplătoare de destine și cu traduceri plastice ale miezului inefabil al vieții. Personajele alunecă unele pe

lângă altele ca niște sloiuri, se întâlnesc fără a coagula formațiuni vizibil coerente, se contamineză fără a se putea identifica exact cauza și efectul. Până la urmă, complexa existență umană nu e străină de legile mecanicii cuantice. Într-un interviu cu Cristian Pătrășconiu pe tema relației dintre știință și umanioare, Vlad Zografi spune: „cine pretinde că a înțeles mecanica cuantică nu a înțeles nimic! Pentru că, în fond, aici ai de-a face cu o lume care «arată» cu totul altfel decât peisajul din jurul nostru. Este evident că, în termenii reprezentărilor noastre curente, aceste fenomene nu pot fi exprimate. Și atunci, cel puțin în fizică, a înțelege ceva înseamnă – într-un prim pas – a accepta un sistem de axiome, deci a accepta punctul de pornire al teoriei și a înțelege că, deducând din aproape în aproape, ajungi la anumite rezultate. [...] Poți exprima lucrurile într-un mod plastic [...], așa încât să poți vizualiza câte ceva [...] A înțelege înseamnă, într-un fel, a-ți extinde ființa”. Realitatea e „punctul de intersecție al celor mai frecvente percepții”. Pentru a capta ceva cât mai aproape de o definiție a realității, Vlad Zografi alege un mănunchi de personaje reprezentând mai multe categorii: un savant, o ziaristă, un medic psihiatru, un tânăr autist, o specialistă în reclame comerciale („suntem negustorii triști ai prostiei publice”), le prinde în excepționale partituri evoluția specifică și lasă să se întrevadă un punct de intersecție el însuși flexibil, alunecos, căci polii cunoscători sunt multipli. Am remarcat concretețea comparațiilor, ca la Camil Petrescu. Comparația e un instrument predilect al cunoașterii febrile și agitate, blazon al atitudinilor *intelectuale* față cu lumea. Iată: o invitație incomodă e „ca o mobilă masivă trântită brusc în încăperea minții mele”; tristețea *ca o bilă dură* care îți rănește degetele; „lumea e o bilă de metal rece. Tropăi pe ea cu copitele mele de giraf și se aude un țcănit enervant”; „la Vova, mărul lui Adam e înfipt într-un gât tronconic robust, ca un donjon din Occitania, gâtul lui Emil e ca un turn din San Gimignano. Fără să fie lat în umeri, Emil are o impecabilă arhitectură a claviculelor, prelungită cu linia delicată a brațului și antebrațului, și încheiată cu degete de pianist. David – dar nu al lui Michelangelo, ci al lui Donatello”. E aici și *privirea creatoare*, artistă, din nou ca la Camil Petrescu. O privire care face lucrurile să fie, să devină vizibile prin conexiuni culturale, dincolo de suprafața lor înșelătoare.

Revenind la întretăierea vocilor, aceasta nu conduce spre un deznodământ. Încheierea rămâne deschisă, nu avem un final în sensul tradițional, dar ni se lasă în seamă desprinderea unei morale, și ea liberă, fragilă. Vocile, chiar dacă știu unele de altele – grație prozatorului-păpușar, cutare „voce” știe că noi știm deja povestea de la altă voce și nu o mai repetă –, nu sunt simfonice. În grade și cu performanțe diferite, ele evoluează *a cappella*, în singurătatea

tot mai impenetrabilă a coexistențelor contemporane. Canonul care rezultă e alăturare de singurătăți, nu întrețesere. Hazardul e pus la lucru și descris cu rafinament (e admirat *talentul literar al divinității*, care scrie povești cu tâlc și răsturnări surprinzătoare), iar invitația adresată cititorului e irezistibilă și imperativă. Instrumentând cu autorul alături depozițiile vocilor, cititorul e chemat să caute căi de armonizare într-o lume a disperărilor nu doar liniare, ci și paralele. Vorbind despre *verba dicendi* (într-un eseu din *România literară*), citam deja spusele unui personaj zografiar: „Efectele secundare ale vieții au ajuns să fie controlate de efectele secundare ale tehnologiei. Crezând că se afirmă pe sine dacă-și postează impresiile pe *facebook* sau participă la aventuri derizorii pe un ecran de calculator, sufletele individuale se lasă topite și omogenizate în creuzetul tehnologiei, dobândind reflexe care nu le sunt proprii și dând o paradoxală consistență fantomei sufletului colectiv”. Sub inflația tiranică a non-știrilor și non-evenimentelor, în flecăreala goală, dar agresivă a vremii noastre, am ajuns „groapă de gunoi pentru toate informațiile astea aruncate de-a valma”. Ziarista aplaudă demonstrațiile de stradă care au rostul „de a zgâlțâi șandramaua”, dar știe că lucrurile nu sunt atât de simple, căci, cum observa și Umberto Eco în *Cronicile societății lichide*, demonstrații știu ce nu vor, dar nu știu ce vor, și pot fi, prin urmare, lesne manipulați. Robert, autistul, apare ca personalizare a oscilației, a indeciziei, a încremerii în fața nenumăratelor interpretări posibile: „Pictam. Dar indiferent ce pictam, la urmă culoarea apei din borcan era aceeași: violet-marونی. Asta trebuie să fie culoarea morții. Culoarea care face ca toate ipotezele să devină false”. Dacă, biologic, viața nu are sens (căci efectul ei principal e moartea), ar intra în sarcina omului să facă „din cacofonia vieții un obiect estetic – asta înseamnă arta de a trăi”. O artă tot mai greu de atins. Discursul de recepție la Academia Română al lui Eugen Papadopol sună în pustiu în paginile romanului, e ca un mesaj într-o sticlă aruncată în ocean. Cititorul e cel îndemnat să mediteze asupra lui și să descifreze manifestul: „Cum a ajuns omul să fie ceea ce este în ziua de azi? [...] ce anume ne-a modelat pe noi, așa încât să căpătăm o imagine a lumii în care trăim? Este una dintre acele întrebări pe care, în goana după subiecte mai serioase, după cercetări orientate către un scop precis, obișnuim să le ignorăm, considerând că răspunsul nu ne va aduce un spor de cunoaștere și lăsându-ne purtați de inerția curentelor de gândire la modă. [...] Scopul ultim al oricărei cunoașteri, oricât de specializată ar fi ea, oricât de mult ar avansa în profunzimile sau depărtările universului, e încercarea de a înțelege ce este omul. Formația mea științifică nu mă poate orbi în asemenea măsură încât să nu recunosc evidența. Căci, la întrebarea ce anume ne-a mo-

delat, răspunsul care îți vine automat în minte este cultura, acea cultură care, în ciuda celor mai sumbre prevestiri trâmbițate de apostolii pragmatismului, pentru noi încă n-a murit, și care este de fapt cultura umanistă. Vechea și buna noastră cultură. [...] Chiar dacă știința este aceea care, prin mâna lungă de prestidigitator a tehnologiei, dictează módele din societate și raporturile politice de forță, și, în ultimă instanță, ne dăruiește confortul material, suntem în mod fundamental rezultatul culturii umaniste în care am fost cufundați și pe care, vrând-nevrând, cu pasiune, indiferență sau spirit de frondă, am absorbit-o”. Și: „concluzia care se impune este că, sufletește, suntem produsul culturii clasice –, iar prin «clasic» cred că înțelegeți ce vreau să spun. Părinții noștri spirituali sunt, ne place sau nu, direct sau pe căi ocolite, Homer, Dante, Shakespeare, Balzac... Oameni ai trecutului, oameni ai unor epoci în care știința, cunoașterea în general erau foarte departe de ceea ce au ajuns în zilele noastre. Observați, vă rog, paradoxul: sufletește, suntem produsul unei lumi care nu știa aproape nimic din ce știm noi astăzi”.

Excepționala artă a prozatorului stă în densitatea provocării la meditație pe care o strecoară în pagini de mare fluentă, adesea spumoase, cu mici tușe ironice, cu diversitate ametoare de ipoteze. Tot răul care iese astfel la suprafață e cercetat ca manifestare firească a vieții, ba chiar ca etern potențator al ei – răul e „colț al vieții”, cum ar spune Eminescu, dar și Blaga: „paradisul lui Dante e înfiorător de searbăd și de plicticos, cel puțin în comparație cu infernul lui, mult mai viu și, după umila mea părere de nespecialist, mult mai izbutit artistic, de unde s-ar putea trage anumite concluzii despre raportul dintre valoarea literară și gradul de sfințenie...”

Și așa mai departe. În romanul de taifas subțire al lui Vlad Zografi e loc pentru infinite adnotări, paranteze și intrări în vorbă. Cu folos.

Vlad Zografi, *Efectele secundare ale vieții*, roman, Editua Humanitas, București, 2016, 466 pag.

TUDOREL URIAN

IUBIREA MATERNĂ CA ÎNALTĂ TRĂDARE

Colosală fotografia de pe coperta cărții Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, *Scrisori către Monica.1951-1958*, volumul al II-lea, publicată anul trecut de editura Humanitas. Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu și fiica sa Monica, mergând braț la braț, mândre, dezinvolve, optimiste, prin centrul unui București însorit. Una dintre ultimele lor fotografii împreună. Mama, purtând o beretă cocheta pe cap, cu un sacou în stil bărbătesc peste cămașa albă, naturală, puternică, sigură pe ea, plesnește de mândrie alături de invidiata ei fiică, frumoasă și inteligentă, cu o carieră strălucită în față. Firesc, doar este fata marelui critic literar Eugen Lovinescu. Nimic nu pare să poată sta în fața acestei echipe indestructibile. Și totuși, destinul poartă cu el drame pe care mintea umană le poate cu greu imagina.

Scrisorile din acest volum al uriașei corespondențe dintre mamă și fiică (sunt reproduse doar scrisorile mamei) acoperă perioada 21 februarie 1951 – 22 mai 1958 (Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu a fost arestată în ziua de 23 mai 1958, fără a mai apuca să se bucure vreo zi de lumina libertății). Scrise într-un ritm foarte susținut (din două în două zile, uneori chiar zilnic), aceste epistole și cărți poștale se consituie într-o cronică fidelă a vieții de zi cu zi în România „obsedantului deceniu”, anii de început ai regimului comunist, recunoscuți drept una dintre cele mai odioase și absurde perioade din istoria României. Iar finalul vieții Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu este emblematic pentru această lume care ar fi putut părea comică dacă nu ar fi frânt brutal atâtea destine umane. Și nu orice destine, ci chiar cele ale elitei României interbelice.

Prima scrisoare din actualul volum datează, cum spuneam, din 21 februarie 1951. Monica Lovinescu plecase din Gara de Nord, spre Paris, în septembrie 1947. Cu aproape trei ani și jumătate în urmă. Un interval lung de timp pentru o mamă care nu și-a văzut fiica, dar nu exagerat, date fiind circumstanțele politice ale vremii. Moralul Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu este încă destul de ridicat, face haz de propria ei condiție de mare doamnă sărăcită, îi privește ironic pe îmbogățiii lipsiți de gust ai noii orânduiri, dar pare să se adapteze destul de bine la realitatea înconjurătoare. Poate paradoxal, grijile sale cele mari sunt legate de felul în care se descurcă fiica sa la Paris și de imposibilitatea de a o ajuta eficient. Uneori aceste griji îi sunt transmise

Monicăi în chipul cel mai direct, ca și îndemnul de a se mărita, eventual cu cineva cu stare, merit să o scoată din sărăcia în care trăia. Ca în această scrisoare din 12 iunie 1951: „(...) Draga mea, așa de mult, așa de mult mi-aș dori să ai o rochie nouă de creton. Gândul că, de la sosirea ta la Paris (se fac în curând patru ani), nu ți-ai putut cumpăra o rochie de vară cât de modestă – nu ți-o știu decât pe cea din fotografia de pe balcon, la Val – mă doare. Aici se spune că trăiești pe picior mare. Asta îmi doresc pentru tine. Și uite că tocmai eu vorbesc, cea care trăiește drama anihilării bunăstării pentru clasa mea, tocmai eu care trăiesc o atroce suferință, aș vrea pentru tine tot confortul, toate averile. Cât am visat pentru tine la o căsătorie bogată! Acum nu mai sper decât la o căsătorie, oricum ar fi ea.” (p. 56).

În general, din toate scrisorile Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu se desprind câteva tipuri de mesaje: descrierea vieții cotidiene în singurătatea bucureșteană și în vacanțele estivale petrecute pe la rude, rememorarea unor întâmplări din copilăria și adolescența Monicăi, exprimarea dragostei materne și a unor dorințe legate de Monica (de a se revedea, de a se mărita, de a avea copii), destul de vagi și bine camuflate informații și judecăți legate de specificitatea criminală a regimului de la București, aflat sub tutela Moscovei. Altminteri, viața fostei soții a lui Eugen Lovinescu se degradează de la o zi la alta. Spațiul său în apartamentul criticului se restrânge tot mai mult, sub pretextul spațiului excedentar îi sunt băgați în casă colocationari, printre care și o fostă menajeră a familiei care îi transformă viața într-un coșmar. Și aceasta în condițiile în care la intrarea în clădire continua să existe placa memorială amintind că acolo a locuit marele critic. De altfel, într-una dintre scrisori ea îi povestește Monicăi un episod emoționant legat tocmai de această placă memorială. Ca în tot ce scrie Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu mesajul plinar țâșnește de dincolo de cuvintele scrise: „Am coborât să pun o floare și la placa de aramă (se împlineau în acea zi 8 ani de la moartea criticului – n.m.). Fiind așezată foarte sus, mă uitam la două persoane care tocmai citeau inscripția. Bărbatul s-a apropiat și mi-a spus: «Vreți să puneți o floare acolo? Dați-mi voie mie; am fost elevul dragului nostru profesor și sunt din același oraș cu el». S-a urcat pe un scaun și a pus, destul de neîndemânic, mărturisesc, o minunată gladiolă pe placa comemorativă, de fapt inutilă, draga mea, de vreme ce, în ciuda ei, amintirea lui dănuie doar în inima noastră statornică” (p. 72)

Rămasă singură în cadrul atât de familiar al propriei locuințe, mama își derulează la nesfârșit ultimele imagini cu fiica ei în acea casă și/sau în gară, până la plecarea trenului. Scena este reluată în mai multe scrisori și

trimite cumva cu gândul la atmosfera de melancolie apăsătoare din filmul lui David Lean *Brief encounter* a cărui acțiune se derulează chiar într-o gară englezească din anii '40. Nu am să reproduc însă vreunul dintre fragmentele „cinematografice” descriind plecarea trenului din gară, ci pe cel care descrie plecarea Monicăi din apartamentul în care încă își ducea zilele Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, parcă și mai încărcat de melancolie sfâșietoare și fatalism: „Am să-mi aduc aminte multă vreme – mai pot oare să sper o «multă vreme» pentru mine? – de ultima noastră noapte aici, în camera asta, de intrarea ta (în ziua plecării) în baia pe care mă străduiesc să o țin curată. Ai ieșit de acolo cu ochii în lacrimi pe care ai vrut să mi le ascunzi, și după ce te-ai uitat împrejur prin casă – Doamne, casa! – ai îmbrățișat cu o ultimă privire rafturile și am coborât scara. Virtual, aici ne-am despărțit.” (p. 140).

În cei șapte ani de corespondență care dau substanță acestui volum, Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu va afla, rând pe rând, despre căsătoria fiicei ei cu Virgil Ierunca, va vedea fotografiile cu ei, îi va cunoaște părinții, va petrece zile de vacanță la casa lor din Lădești (Vâlcea), se va bucura de buna înțelegere dintre tinerii însurăței și se va mândri cu succesele lor profesionale, va aștepta cu înfrigurare un copil al cuplului care nu va veni, dar nu-și va mai vedea niciodată fata și ginerele față către față. Pentru că exact în zilele în care Crucea Roșie îi aprobă demersurile pentru plecarea în Franța în vederea reunificării familiei, autoritățile de la București o arestează și o condamnă la 18 ani de detenție pentru „înalță trădare”. Argumentul principal pentru sentința de „înalță trădare” au fost exact aceste scrisori izvorâte dintr-o dragoste fără speranță pentru fiica ei, trimise fie sub formă de cărți poștale deschise (în care numele persoanelor – cele mai multe rude sau prieteni apropiați – erau încifrate, pentru a-i proteja pe aceștia față de posibilele și chiar probabilele represalii ale Securității), fie prin scrisori mai ample, închise, trimise cu ajutorul unei prietene, prin curierul diplomatic al Ambasadei Franței la București. Nimic din ce scria în aceste scrisori de mamă rămasă singură și devastată de dorul fiicei sale nu era în măsură să pună în primejdie stabilitatea puterii instituite în România. Orice cititor al acestei cărți bulversante o poate constata prin simpla lectură a scrisorilor. Și totuși mesajele ei au fost considerate acte de spionaj, iar autoarea lor a fost pedepsită cu 18 ani de „temniță grea” pentru „înalță trădare”. Întrebarea logică pe care trebuie să și-o pună orice om normal este: dacă cele transmise prin aceste scrisori erau atât de grave încât să fie considerate acte de spionaj, cum se face că temutele autorități româno-sovietice au lăsat corespondența să circule nestingerită atâția ani (din 1947 până în preziua arestării, în 1958)? Pentru că, uneori cu întârzieri, citite de Se-

curitate, copiate, ele au ajuns mereu cu bine – chiar dacă nu întotdeauna foarte prompt – la ambele capete ale corespondenței. Cele două volume publicate de editura Humanitas reproduc doar scrisorile mamei către fiica ei. Dar doamna Bălăcioiu a dat la legat 14 volume de scrisori și cărți poștale primite de la Monica, pe care, după arestarea mamei, autoritățile le-au lăsat în custodia unui vecin, Alexandru Calmuschi, împreună cu alte obiecte din apartament, considerând că nu sunt necesare anchetei. Acesta le-a ținut în propriul apartament până când a murit fără urmași, așa că nimeni nu mai știe astăzi dacă mai există și pe ce mâini au ajuns.

Cum a fost posibil ca niște scrisori de sfâșietoare dragoste maternă să ajungă motiv de „înaltă trădare”, iar autoarea lor să fie condamnată la 18 ani de temniță grea? Răspunsul este mult mai simplu și mai grotesc decât ne putem imagina. Procurorul Iosif Bistran, autorul rechizitoriului împotriva doamnei Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, pusese ochii pe apartamentul ei încă din 1956 (cu doi ani înainte de arestare) și chiar o vizitase pe doamna Bălăcioiu pentru a vedea apartamentul. Faptul i-a fost povestit Monicăi Lovinescu și lui Gabriel Liiceanu, după 1990, de unul dintre locatarii care mai stăteau acolo. După interogatorii, pe care le-a realizat chiar el, Bistran i-a schimbat încadrarea juridică în cea de „înaltă trădare” pentru a fi sigur că nu va mai ieși niciodată din închisoare, iar apoi, după condamnarea definitivă a Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu, s-a mutat pur și simplu în apartamentul ei, de unde a fost scos după lungi și grele procese de Monica Lovinescu după căderea regimului comunist. Ca un fapt divers, Monica Lovinescu și-a notat chiar că acest Bistran ar fi fost implicat și în procesul lui Nicolae Ceaușescu de la Târgoviște.

Parcurgând aceste scrisori ale Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu, cititorul de azi este frapat de un surprinzător aer de normalitate a vieții, dincolo de grozăviile timpului relatate în multe alte cărți de memorii. Teroarea nu era vizibilă în stradă, la vedere, autoarea primea cu regularitate corespondență și chiar pachete de la Paris, funcționarii de la poștă se comportau amabil, în vacanțele de la țară viața era cea dintotdeauna, oamenii vorbeau, râdeau, se ajutau între ei, inclusiv financiar (la un moment dat Eugen Jebeleanu îi îndeasă, aproape cu forța, un plic în buzunar). Destul de rar printre rândurile scrisorilor se zăresc și chipuri ale scriitorilor epocii, oameni care știau cu certitudine cine a fost Eugen Lovinescu (înduioșătoare amintirile, trimise Monicăi la moartea lui Camil Petrescu, într-o altă scrisoare relatează o intervenție la Ralea) și te poți întreba de ce după arestare nu s-a intervenit, de la vreun potentat al vremii precum Mihail Sadoveanu, pentru rezolvarea situației absurde în care

ajunsesse doamna Bălăcioiu? Pe de altă parte este foarte posibil ca această focalizare strictă pe viața cotidiană „normală”, fără judecăți generale asupra regimului politic, să aibă drept cauză faptul că marea majoritate a mesajelor, chiar dacă erau redactate în limba franceză, au fost transmise prin cărți poștale deschise, tocmai pentru a putea fi citite de autorități și a se vedea că nu conțin nimic subversiv.

Astrid Cambose merită toate laudele pentru felul în care a realizat această ediție, cu un impresionant eșafodaj explicativ care îi oferă și celui mai puțin familiarizat cititor posibilitatea de a înțelege perfect drama acestei familii ilustre în istoria culturii române, de a identifica personajele reale, aflate în spatele anagramelor și numelor fanteziste puse de autoare pentru derutarea autorităților, contextualizării diverselor întâmplări relatate în scrisori explicit sau aluziv. Un mare bravo! Toate felicitările și pentru excelenta traducere a Gabrielei Creția, treabă deloc simplă în condițiile scrisului înghesuit și foarte mic, greu de descifrat, de pe cărțile poștale, așa cum lesne se poate vedea în facsimilele reproduse.

Scrisori către Monica de Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu este un covârșitor document uman, dar și o mărturie cursivă, de zi cu zi, despre viața cotidiană în lumea românească a anilor '50, o epocă despre care, în pofida mulțimii de cărți de memorialistică publicate după căderea regimului comunist, se știe încă prea puține lucruri.

Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, *Scrisori către Monica. 1951-1958, vol. II*, Traducerea scrisorilor din limba franceză de Gabriela Creția, Selecția textelor, postfață, tabel cronologic și note de Astrid Cambose, Editura Humanitas, București, 2016, 456 pag.

RODICA GRIGORE

DESPRE CULOAREA IUBIRII

Cunoscută în Spania mai cu seamă pentru activitatea sa jurnalistică, dar și datorită emisiunilor de televiziune pe care le-a realizat de-a lungul anilor, Pilar Eyre (născută în 1951, la Barcelona) este și o talentată scriitoare, iar romanul său *Culoarea mea preferată ești tu* (*Mi color favorito es verte*) – finalist al prestigiosului Premiu Planeta în anul 2014 – demonstrează pe deplin acest lucru (ca, de altfel, și faptul că în anul următor autoarea a fost recompensată cu Premiul Joaquín Soler Serrano pentru Literatură). Însă apropierea sa de domeniul literaturii este mai veche, datând încă de la jumătatea anilor '80, cu toate că numeroși cititori au ezitat să considere întru totul literare demersurile pe care Eyre le-a întreprins în scrierile sale, în care a demonstrat pasiunea (dar, trebuie să recunoaștem, și capacitatea!) de a recompune epoci istorice delicate ori încă dureroase pentru Spania (cazul perioadei franchiste), sau îndepărtate de prezent. Numai că, uneori, strălucirea dată de lumea televiziunii și inerenta faimă au părut atribute ale unei anumite superficialități (oarecum caracteristice zilelor noastre...), astfel încât creațiile lui Pilar Eyre au fost privite și interpretate, cel puțin la început, prin prisma fascinației autoarei pentru celebriți (mai mult sau mai puțin apropiate de Casa Regală spaniolă sau de cercul lui Francisco Franco – și putem cita, în acest sens, titluri precum *Vips: todos los secretos de los famosos* – 1985, *Dos Borbones en la corte de Franco* – 2005, *Secretos y mentiras de la Familia Real* – 2007, *La soledad de la reina: Sofia, una vida* – 2012 sau *Franco confidencial* – 2013). Însă ea depășește acest nivel și, în cărțile pe care le-a publicat recent, își dezvăluie calitățile de romancieră, e drept că fără să abandoneze complet unele tehnici compoziționale venite pe filiera jurnalismului (de investigație și nu numai).

Culoarea mea preferată ești tu este un roman autobiografic în care este relatată, din punctul de vedere al protagonistei-naratoare-autoare, iubirea neașteptată (și neasemuită, devenită instantaneu pasiune și obsesie,

veritabil *amour fou*...) pe care o trăiește aceasta alături de un ziarist francez, corespondent de război, chiar înainte ca el să plece în Siria pentru a scrie o serie de articole despre această zonă de conflict. Numai că plecarea lui Sébastien are consecințe la care Pilar nu se aștepta. Pe de o parte, realizează că viața ei fără el e greu de conceput, iar pe de alta, că, oricât de mult ar vrea să nu accepte acest lucru, bărbatul frumos și fermecător care îi furase inima și liniștea nu mai e de găsit, el dispărând în periculoasa misiune. Prin urmare, femeia va face tot ce-i stă în putință pentru a-l regăsi, călătorind, întrebând și demarând, de data aceasta ea însăși, un demers investigativ de care poate că nici cititorii cei mai pasionați de scrierile lui Eyre n-ar fi crezut-o în stare.

Sigur că pretextul narativ de la care pornește totul a părut unora un element specific romanului popular și așa numitei „ficțiuni feminine”, căci există suficiente întâlniri neașteptate între un bărbat cuceritor și femei aflate în așteptarea marii iubiri în literatura ultimelor decenii, și nu doar în Spania. Numai că Pilar Eyre, deși conștientă că utilizează o componentă a literaturii de consum, nu o tratează la fel cum se întâmplă în literatura de consum și nici nu duce întâlnirea celor doi în melodramă, cum nici căutările protagonistei nu cad în sentimentalismul de prisos, și nici în senzaționalul prea căutat. Cartea convinge și cu adevărat cucerește încă din primele pagini. În primul rând, prin tonul viu, prin ritmul alert, prin capacitatea autoarei de a descrie pregnant – dar și cu umor! – scene care ar fi putut ușor aluneca în banalul faptului divers. Apoi, întâlnirea dintre Pilar și Sébastien nu e o iubire romanțioasă și adolescentină; și nici cei doi nu sunt idealizați excesiv. Pilar e văduvă de șapte ani, însă, în ciuda faptului că nu se dă în lături de la flirturi mai mult sau mai puțin vinovate, se află în căutarea unui bărbat pe care să-l poată simți cu adevărat alături și lângă care să găsească acea stabilitate și acel calm de care are nevoie. Și are nevoie de toate astea în ciuda succesului ei în lumea televiziunii și cumva dincolo de celebritatea pe care activitatea sa i-o aduce. În mod fericit, Sébastien e francez, iar acest amănunt, în afara inerentului lui farmec, aduce și o ușurare pentru Pilar: el e atras de ea ca femeie, o place pentru ceea ce este, și nu datorită faimei conferite de micul ecran. Pentru el, necunoscuta pe care o întâlnește într-o seară de august pe Costa Brava e doar o femeie atrăgătoare și fascinantă, nu o persoană publică. Procedând în acest fel, scriitoarea evită cu grijă capcanele în care ar fi putut cădea dacă ar fi urmat pur și simplu rețetele consacrate ale *best-seller*-ului contemporan.

În egală măsură, Eyre, chiar susținând că oferă cititorului relatarea unor fapte pe care le-a cunoscut și trăit direct, nu face un simplu demers autobiografic, ci realmente scrie un roman. Căci doar o parte din *Culoarea*

mea preferată ești tu e dedicată iubirii pe care Pilar și Sébastien o trăiesc pe Costa Brava, restul textului fiind compus din excelente descrieri ale lumii spaniole a zilelor noastre și a existenței cotidiene a mai multor personaje. Prin urmare, descoperim pe cuprinsul acestei creații scene aparent banale sau comice, care, puse cap la cap, construiesc o frescă extrem de convingătoare a unei societăți și, deopotrivă, exprimă un mod de viață. Personajele călătoresc de la Barcelona la Montpellier, de pildă, dar, de fiecare dată, drumurile acestea reprezintă și veritabile căutări deloc limitate la universul strict fizic, ele descoperind adevăruri esențiale ale propriilor vieți. Iar cazul lui Pilar este, desigur, cel mai relevant în acest sens. Apoi, întotdeauna, dincolo de aparentul comic de situație sau de caracter se dezvăluie drame ale lumii contemporane, iar cititorul e pus, aproape fără să-și dea seama, să mediteze chiar și la acele lucruri pe care, cel mai adesea, ar prefera să le evite. Mai ales la acelea. Se cuvine menționată și excelenta traducere românească a acestei cărți, semnată de Eugenia Alexe Munteanu, mereu expresivă și reușind să exprime pregnanța originalului (excelentă e și varianta românească a titlului cărții, prin el însuși o provocare pentru traducător!)

Culoarea mea preferată ești tu e un foarte bun roman de dragoste, o dragoste matură care nu ocolește erotismul, ba dimpotrivă, are curajul de a-l trăi până la capăt. Dar e, deopotrivă, și un roman care știe să mențină suspansul, la fel ca în cele mai bune narațiuni polițiste (mai cu seamă atunci când e vorba despre investigațiile pe care le face Pilar pentru a-l regăsi pe Sébastien și pentru a afla tot adevărul despre acesta și despre adevărata lui identitate). Autoarea folosește excelent tehnica gradației și a reiterării elementelor semnificative pentru a crea un adevărat *puzzle* pe care cititorul trebuie să-l dezlege și, mai mult decât atât, să-l și înțeleagă până la capăt. Aluziile și insinuările, ironia subtilă (mai cu seamă în ceea ce privește descrierea scenelor existenței de fiecare zi a personajelor) completează tabloul procedeelelor excelent utilizate de Eyre. E drept că i s-a reproșat protagonistei din această carte că, uneori, pune prea mare preț pe amănuntele – deloc neimportante... – ce țin de statutul social sau material și că e nițel cam prea preocupată, pe alocuri, să-și sublinieze poziția privilegiată, ca și să-și evidențieze succesul. Reproșul nu e deloc neîntemeiat, numai că, dacă citim cu atenție cartea, ne dăm seama că, paradoxal, farmecul personajului Pilar ține, în mare măsură, tocmai de aceste detalii, iar importanța iubirii ei pentru enigmaticul francez e determinată, în mod definitiv, chiar de revelația că sentimentul neașteptat și aspirația de a fi fericită și împlinită prin iubire o salvează de risipirea în cotidianul altfel atât de supus facilului!...

Interesant este și modul în care Pilar Eyre jonglează cu ambiguitatea, mereu căutată, dar, trebuie să recunoaștem, foarte bine dozată, între realitate și ficțiune. În paranteză fie spus, s-a afirmat, nu fără malițiozitate, că această capacitate de a trăi, la nivel literar, în delicatul univers al frontierei i-a adus scriitoarei nu doar succes la publicul cititor, ci și o cifră impresionantă a vânzărilor. Numai că Eyre știe cum să coordoneze strategiile necesare pentru a instrumenta acest demers narativ, care, rămânând legat de domeniul biografiei, cum ea însăși insistă, devine, în egală măsură, literatură. Subiectivitatea e mereu controlată, dramatismul se ascunde în spatele comicului, suspansul se îmbină perfect cu atmosfera. Iar o intuiție cu adevărat remarcabilă a scriitoarei este modul în care prezintă povestea de dragoste a protagonistei în paralel cu trecerea timpului și, mai ales, cu schimbarea anotimpurilor. Căci vara (nu întâmplător, luna august, epoca când toate dau în pârg, inclusiv simțurile – și sentimentele!...) e momentul întâlnirii cu Sébastien; toamna, cu melancolia sa, cu ploile și cețurile inerente, e perioada când Pilar resimte cel mai acut pierderea și despărțirea, pentru ca relatarea să se încheie iarna, marca temporală a sfârșitului textului. Cele paisprezece capitole ale cărții demonstrează, de asemenea, o viziune nu doar dinamică, ci de-a dreptul cinematografică, autoarea știind să utilizeze o serie de procedee venite pe filiera celei de-a șaptea arte. Muzica este, apoi, atotprezentă pe parcursul relatării, de la elementele cele mai evidente (includerea versurilor unor cântece cunoscute în anumite paragrafe semnificative), până la cele extrem de elaborate, ce țin de o tehnică a construcției pe baza refrenului ori a punctului de fugă. Dovadă, dacă mai era nevoie, că Pilar Eyre și-a propus să scrie un roman de succes, care să cucerească cititorul și să-l prindă în mrejele evenimentelor cu atâta patos ori artă descrise, dar, procedând astfel, a scris și un roman cu adevărat bun, care, la o a doua lectură, oferă celor care reușesc să treacă și dincolo de subiectul ca atare delicii neașteptate.

Pilar Eyre, *Culoarea mea preferată ești tu.*

Traducere de Eugenia Alexe Munteanu,
Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2016

NICOLETA DABIJA

UN SCEPTIC MODERAT. BERTRAND RUSSELL

Nu am făcut niciodată o pasiune pentru gândirea lui Bertrand Russell, deși i-am cumpărat cărțile, le-am citit și am și scris cândva despre una dintre ele. Probabil e prea rațional pentru gustul meu, nu are nebunie, deși opiniile sale s-au manifestat adesea contra curentului, apărând libertatea, pacea în lume și alte idealuri umaniste. Este mai curând profesor de filosofie decât filosof, ca să apelez la o distincție clasică.

Dar Russell însuși îi dezarmează pe cei aflați la pândă, să-l judece, recunoscându-și limitele și poziția gândirii. Se situează mereu în zona bunului-simț, chiar și atunci când se exprimă asupra viitorului omenirii. E sceptic, dar cu măsură, fără să cadă în extreme. „Sunt un liberal britanic căruia îi plac mult compromisul și moderația”, se autodefinește în *Introducere despre valoarea scepticismului*, din volumul *Eseuri sceptice*, apărut în 2015 și în limba română¹. Scepticismul său, formulat într-un mod *anodin*, dacă ar fi înțeles, „ar revoluționa din temelii viața oamenilor²”. Deci și fără subestimări...

Dar valoarea unei opere nu stă, în primul rând, în stil, nici în stârnirea pasiunilor diverse, ci în conținutul substanțial și, câteodată, revoluționar. Mă rog, așa cred. Gânditorul englez s-a exprimat adesea în răspăr cu mentalitatea vremii, cu direcțiile dominante și ideologiile, preocupat de probleme actuale și sociale, precum religia, educația, etica, impactul științei asupra vieții. A fost, totodată, un adversar puternic al oricărei forme de dictatură, militând neobosit pentru pace. A suferit pentru ideile sale, provocând reacții potrivnice din partea autorităților. Și-a pierdut astfel postul de profesor de la Cambridge, apoi a făcut șase luni de închisoare.

Să luăm trei eseuri, trei exemple:

1. *Mașinile și afectele* analizează o problemă care persistă și acum, pe care o privim cu și mai multă disperare astăzi: dacă mașinile vor ajunge să ne ucidă afectele sau afectele vor învinge. Russell combate ideea ce a căpătat o

¹ Bertrand Russell, *Eseuri sceptice*, traducere din engleză de S. G. Drăgan, Editura Humanitas, București, 2015, p. 17

² Ibidem, p. 19.

arie de acoperire impresionantă, aceea că fericirea este direct proporțională cu bunurile aflate în posesia noastră. Atâta vreme cât nevoile fizice nu sunt satisfăcute, e firesc ca oamenii să rămână prizonierii lor. Se pune preț pe bogăție, către cei bogați se îndreaptă respectul și admirația noastră. Însă este oare omul fericit cât se află în competiție, cât dorința de a deveni mai bogat, deci mai puternic, îl reține în câmpul de bătălie? Când nevoile fizice sunt satisfăcute, fericirea se poate transfera spre alte căutări. Mașinile însăucid *spontaneitatea* și *varietatea*, două componente ale fericirii, crede Russell. Afectele noastre sunt deranjate de *regularitatea* lor. Cei ce le țin în funcțiune sunt oamenii *serioși*, întrucât împrumută proprietățile mașinii. În schimb, cei care se conduc după afecte devin, prin consecință, adepții unei vieți inutile și neserioase. Concluzia gânditorului englez este că mașinile trebuie controlate, iar știința care le-a creat trebuie să învețe să aducă în viața omului fericire, ceea ce prin mașini nu prea i-a reușit.

2. *Răul pe care-l fac oamenii buni*. Acesta este titlul unui alt eseu sceptic semnat de Russell. „Idealul de om bun este întruchipat de cel care nu bea și nu fumează, nu folosește cuvinte urâte, conversează într-o societate de bărbați doar așa cum ar face-o dacă ar fi de față și doamne, se duce în mod regulat la biserică și posedă în orice chestiune opinii corecte.¹” Mai simplu, cel bun este pe placul celor de la putere, întruchipând omul care nu se revoltă, nu pune la îndoială, nu judecă. El crede și face. Dar omul bun este doar un paravan pentru îndeletnicirile murdare ale celor aflați la conducere. Nimeni nu va suspecta un om bun că a luat parte la un joc murdar. Nici el nu se suspectează. Îndoiala dacă acesta face mai mult bine decât un om considerat rău (cu un comportament invers) își face loc. Există vreun poet care să poată intra în categoria celor buni? Nu prea. Bunătatea în care crede societatea e totuși deficitară. Un om bun este prietenul rațiunii și chiar dacă se abate de la ea de mai multe ori, i se iartă, căci o face din dragoste de viață. Omul bun nu reprimă și nu-și interzice, este generos și dornic să-i vadă pe cei din jurul său fericiți, este el însuși fericit și exuberant, prietenul omenirii.

3. O problemă ardentă și mereu actuală este aceea a educației. Russell o pune în joc, într-un eseu, prin relația ei cu libertatea. Desigur, cum ne putem aștepta de la un raționalist, cu iubire de semeni, el optează pentru libertate în educație. Firește, cu măsură. Disciplina și autoritatea trebuie să existe, însă exercitate de asemenea calculat. Educația este făcută de stat, biserică, profesori, părinți și copilul însuși, deși el pare să aibă ultimul drept în societate. Statul, în lumea modernă, vrea o educație în acord cu direcția guvernului,

¹ Ibidem, p. 118.

cultivând disprețul față de alte națiuni. Biserica merge de mână cu statul, doar că nu o deranjează deloc analfabetismul, ba chiar îi priește. Amândouă sunt în dușmănie cu gândirea. Profesorul trebuie și el să se supună vederii generale a statului, nu are dreptul să facă educație așa, de capul lui. Plus că îi place să-și exercite autoritatea fălindu-se în fața elevilor. Și mai greșește undeva. Preocupat fiind de prestigiul școlii, de a lucra, prin urmare, cu cei înzestrați, pentru a participa la tot felul de concursuri care i-ar putea aduce pe frunte o coroană, lui sau școlii, uită de cei mai puțin dotați intelectual. În această privință, soluția lui Russell este ca distribuția elevilor în clase să fie făcută în funcție de performanțe, astfel încât profesorul să poată lucra, pe rând, și cu cei buni și cu cei mai puțin buni. Părinții, e știut, vor succesul pentru odraslele lor. Mândria de a fi părintele unui copil performant este instinctivă. Nu fericirea ori virtutea sunt scopurile genitorilor pentru fiii lor, ci dobândirea succesului și a puterii. Așadar, toți cei amintiți luptă pentru educația unui copil, distrugându-i inocența. Dacă ținem însă la binele lui, ce rămâne de făcut? Să încercăm să exercităm asupra elevului cât mai puțină autoritate, ne îndeamnă Russell. Dorința de cunoaștere e prezentă în toți. Copilul trebuie făcut să înțeleagă doar că merită să dețină niște cunoștințe. Va face atunci un efort să învețe. Pe scurt, elevilor trebuie să li se predea numai ce găsesc ei interesant. Program redus la școală, discipline puține, fără lucru suplimentar, acestea sunt „ieșiri” din sistemul învechit de învățământ și în calea unei educații în favoarea omului. Deasupra a toate, copilul trebuie încurajat în dobândirea libertății de opinie, căci ea este preferabilă oricăror cunoștințe, concluzionează filosoful englez. Se va întâmpla oare acest lucru vreodată?

Russell este, înainte de orice, un raționalist și un raționalist, după propria mărturisire, vrea să îi vadă și pe ceilalți asemenea lui. În acest sens, oamenii trebuie să învețe că numai dovezile singure sunt sprijinul faptelor, nu prejudecățile, dorințele ori tradițiile. Dacă vrem o *ameliorare* a lumii, una la care să contribuim conștient, numai intelectul ne poate veni în ajutor. Virtutea poate nu se învață, dar să fii rațional, da. Și de aici pornind, alte probleme, de moralitate, de educație, de organizare socială, pot găsi de asemenea rezolvare. Dar poate vă întrebați ce înseamnă de fapt raționalitatea, acest „ghid al gândirii și al vieții”, care nu a sucombat sub loviturile vremurilor. Răspunsul lui Russell e simplu: „deprinderea științifică a gândirii de a prevedea efectele acțiunilor noastre”¹.

1 Ibidem, p. 28.

FLORIN TOMA

BRÂNCUȘI + 60

Fiecare dintre noi dispunem de o geografie mitologică personală. Un fel de album cu poze pentru orice spațiu de pe acest pământ. De pildă, într-un fel îți imaginezi un oraș faimos, tu, care ai fost de nenumărate ori acolo și ai propriul tău pliant desfășurat în minte (încărcat cu senzații!). Și cu totul altfel o face acela care doar a citit sau a văzut ilustrații despre acel loc, însă acolo n-a pus piciorul niciodată. De aceea, el are nevoie de un synopsis documental.

Apoi, s-ar putea scrie tomuri întregi despre imaginarul lecturilor, despre cum se constituie în minte descrierea tărâmului dintr-o carte într-o morfologie originală, într-o reprezentare particulară, proprie fiecărui individ în parte. (NOTĂ: Cronicarii de cinema nu amintesc niciodată, atunci când comentează diverse ecranizări ale unor opere universale, nu amintesc, deci, deloc de raportul între imaginarul propriu și viziunea unică a regizorului, care vede în felul lui decorul din „*Macbeth*”, de pildă, pe care îl transpune pe ecran cu scopul unic de a ne face părtași și pe noi la proiecția sa unicat... Mă gândesc, dacă tot am amintit piesa lui Shakespeare, la extraordinara montare cinematografică a lui Orson Welles, din 1948!)

Pe de altă parte, geografia artistică se leagă strâns cu otgoane semantice sau afective de opera unui artist reprezentativ al spațiului respectiv. Nu poți despărți, spre exemplu, domeniul *Les Colletes* din Cagnes-sur-Mer de numele și opera lui Pierre-Auguste Renoir, Giverny de nuferii lui Claude Monet sau Antibes și Juan-les-Pins de lumina din tablourile lui Nicolas de Staël. Ele sunt embleme ale locului sau, invers, ale artistului.

Tot astfel, aici, la noi, Târgu Jiu este o parte simbolică din Constantin Brâncuși, din oricare punct ai privi (celelalte părți aparțin eroilor din Primul Război Mondial). Numele titanului e peste tot, de la Universitate și Muzeul de artă, până la hotel, parcul orașului sau Casa de cultură. Asta, ca să nu mai amintim de prestigiosul Centru de Cercetare, Documentare și Promovare a patrimoniului artistului – singura și cea mai de nădejde instituție ce se

ocupă cu entuziasm și competență de tot ceea ce se leagă evenimential de viața și opera marelui sculptor (simpozioane, mese rotunde, manifestări culturale, apariții editoriale, studii și cercetări științifice etc.). De aici, din casa veche oltenească, din marginea parcului, așezată superb pe malul Jiului, pornesc principalele axe ale memoriei postume a lui Brâncuși, cu tot ceea ce ea presupune. Iar Axa Magică, ce reunește cele trei mari monumente ale ansamblului care poartă numele marelui artist, vine și recuperează vechiul strat de funcționalitate a sacralului pe care-l avea, la inaugurare, linia fabuloasă numită Calea Eroilor.

Constantin Brâncuși s-a stins din viață la 16 martie 1957, la Paris și va fi fost înhumat pe 19 martie, în Cimetière Montparnasse.

Peste 60 de ani, 2.000 de km mai la est, la Tg. Jiu, adică la originea „atlantului”, au avut loc *Colocviile Brâncuși*. Acolo, timp de câteva zile, trei mari subiecte se vor fi discutat, printre altele... NOTA BENE: „altele” înseamnă, de fapt, lucruri la fel de esențiale. Precum filmul „*Brâncuși*”, din 1996, al reputatului regizor Cornel Mihalache, proiectat la cinematograful „Sergiu Nicolaescu”, o peliculă aș zice de referință în universul post-brâncușian, pentru că ea nu e doar o expunere cinematografică, ci și un veritabil eseu despre creație, operă, geniu în viziunea regizorală a unui maestru al docu-filmului. Apoi, expoziția „*Desenul post-Brâncuși*”, de la Galeria UAP, în care, în ciuda unei structuri eteroclitice (datorată probabil dorinței nepotolite a tinerilor artiști de a sta alături de coloși ai artei românești contemporane), valoarea intrinsecă a multor lucrări a incitat la o meditație adâncă despre ce se întâmplă și cum se întâmplă cu desenul tematic, în cei 60 de ani care au trecut de la dispariția lui Brâncuși. Și, nu în ultimul rând, vorbim de fabuloasa expoziție de sculptură *Versant aleatoriu*, a sculptorului francez de origine română, Nicolae Fleissig, deschisă la Muzeul de Istorie și curatoriată de Maxim Dumitraș (asupra ei fără îndoială că voi mai reveni!). Precum și lansarea a patru cărți importante: *Brâncuși*, de Ana Calina Garaș, *Coada dracului – Cartea înstrăinării*, a sculptorului sârb de origine română, Bata Marianov, *Noica și Brâncuși – deschideri în seninătatea fînței*, de Ion Pogorilovschi și *Documente din arhivele naționale ale județelor Gorj și Dolj cu privire la Ansamblul sculptural brâncușian de la Târgu Jiu*, scoasă la Editura „*Brâncuși*” și coordonată de Sorin Buliga și Adina Andrițoiu, de la Centrul de Cercetare, Documentare și promovare „*Constantin Brâncuși*”.

Deci, revin, trei mari oportunități au fost puse în discuție.

Prima: Proiectul înființării la Târgu Jiu a unui muzeu de Artă Modernă (subiect care a „beneficiat” de o dezbatere aprinsă, cu clinciuri terminologice,

între floarea sculpturii românești contemporane, prezentă acolo și criticii de artă, teoreticienii și cronicarii, tema rămânând seducătoare!). De fapt, inițiativa aceasta suscită de mai multă vreme interesul lumii artistice, pentru că era deja timpul ca orașul să aibă un muzeu care să poarte numele marelui sculptor (temeiul legal a fost deja fixat, printr-o lege votată de Parlament). Problema însă se blochează discret la stadiul unei întrebări fundamentale: adică, practic, ce anume va adăposti acest muzeu, care dintre operele lui Brâncuși? Fiindcă este știut că lucrările sale sunt risipite prin întreaga lume, în urma unui gest de refuz, făcut cândva de statul român comunist, inexplicabil (nici atunci, și nici acum!). Pe de altă parte, ca variantă, în acest spațiu ar putea fi expuse o parte dintre lucrările multor sculptori români valoroși, ale căror opere n-au „încăput” nicăieri. Dacă însă se prelungește prea mult această controversă legată de diferențele teoretice dintre noțiunile de „modern” și „contemporan”, s-ar putea să ajungem în situația nou-născutului cu multe moașe, din care cauză, rămâne cu ombilicul netăiat.

Al doilea mare subiect dezbătut a vizat stadiul întocmirii dosarului de includere a Ansamblului brâncușian în patrimoniul UNESCO, știut fiind că autoritățile culturale române se află la a doua încercare. Din prezentarea făcută de arh. Ștefan Bâlici, managerul Institutului Național al Patrimoniului, aflat în subordinea Ministerului Culturii, am înțeles că, de această dată, vor fi respectate toate cerințele, cu minuțiozitate și cu un și mai ridicat grad de profesionalism, astfel încât Ansamblul brâncușian, poate cel mai spectaculos complex muzeal în aer liber din Europa, să capete, în sfârșit, protecția UNESCO.

A treia prezentare, dar nu cea din urmă, a fost Proiectul de amenajare și modernizare a Căii Eroilor (axa ce reunește Masa Tăcerii, Poarta Sărutului și Coloana Infinitului), despre care autorul, binecunoscutul arhitect Dorin Ștefan, profesor la Academia „Ion Mincu” din București și autor al unor spectaculoase proiecte arhitecturale din toată țara (practic, dacă se poate spune așa, cel mai în vogă arhitect din România la ora actuală!), a vorbit, susținut de un suport video și grafic foarte eficient. Ceea ce definește proiectul lui Dorin Ștefan este nu doar o modernizare necesară a sitului și o adaptare la cerințele moderne ale culturii locale sau ale turismului, de pildă, ci și o resuscitare a fiorului sacru pe care l-a avut inițial acest gest de mare noblețe și generozitate, venit din partea artistului Constantin Brâncuși, în memoria eroilor care s-au jertfit în primul Război Mondial. Această balanță inteligentă al unei fantezii eficiente face ca proiectul lui Dorin Ștefan să fie așteptat cu nerăbdare.

Prezența ministrului Culturii, Ionuț Vulpescu, la aceste *Colocvii*, care

a subliniat importanța continuării demersurilor de protejare, cunoaștere și promovare a creației lui Constantin Brâncuși, a garantat, pe lângă dorința de a stinge controversele și neîmplinirile ce apar întotdeauna în cazul unor proiecte grandioase, și că, de pildă, viitorul Muzeului Național „*Constantin Brâncuși*”, înființat prin Legea nr.199/2015, începe să se întrevadă. De aceea, nu e puțin lucru că ministerul a promis ca, în următoarea perioadă, să vină cu informații și detalii despre spațiul ales întru punerea în operă a proiectului.

Gradul de profesionalism, precum și coerența acestor *Colocvii* (pentru care trebuie adresate felicitări organizatorilor, adică Centrului „*Brâncuși*”, dar și, în egală măsură, Primăriei Târgu Jiu și Consiliului Județean Gorj, pentru eforturile depuse!) sunt un argument că festivismul uscat, omagierile de tip „Cântarea României” sau șezătorile zgomotoase cu farafastâcuri folclorice sunt deja istorie. A trecutului.

Astăzi, modernitatea lui Brâncuși trebuie să însemne ieșirea imaginii lui din tezism cultural și acomodarea percepției sale în conștiința publică. Ceea ce eu simt că deja se face.

CĂLIN STĂNCULESCU

LA DRUM CU TATA, UN DEBUT REMARCABIL
– ANCA MIRUNA LĂZĂRESCU

După filmele lui Nicolae Caranfil (*6,9 pe Scara Richter*) și Adrian Sitaru (*Fixeur*) a venit rândul unei debutante în ficțiunea de lungmetraj să atragă atenția publicului la sfârșitul lunii ianuarie. Anca Miruna Lăzărescu a regizat *La drum cu tata* (coproducție România-Germania-Ungaria-Suedia), un film în bună parte autobiografic, în parte istoric despre o perioadă tulbură din anii tineri ai celor de vârstă treia de azi, înainte și după Primăvara de la Praga – 1968.

Apele tac a fost unul dintre primele filme semnate de Anca Miruna Lăzărescu, film care deține probabil, azi, recordul de premii pentru un scurtmetraj de ficțiune. Valoarea acestui film stă și în faptul că, la multe festivaluri, a primit atât premiul publicului, cât și premiul criticilor de film. Nu este o excepție, dar faptul spune mult despre potențialul unui creator tânăr, ambițios și dedicat artei sale.

Tentele autobiografice ale scenariului sunt evidențiate de nodul epic al filmului ce evocă aventura tatălui cineastei, care, alături de fratele lui, decide a pleca pentru a-și opera părintele bolnav în Germania (Democrată, firește). Prinși de tancurile sovietice, ocupate în august 1968, cu *turismul* în Cehoslovacia, ajung în Germania de Vest, în lagărele de tranzit, unde se decantează destine. Aici, un emoționant love story, alături de spectaculoase prize de conștiință, figurează emoționant evoluția familiei românești sosite din Arad, pentru a salva viața unui om, și care se pare că pierde alte vieți, în vârtejul nenorocit al Istoriei.

Autobiografismul pierde teren în fața unei alte mari teme, și anume, situația individului în fața roților Istoriei, care spulberă, distrug, anulează cursul firesc al unor destine.

Road movie extrem de tușant, *La drum cu tata* impresionează și prin dimensiunea spectaculoasă a mizanscenei cinematografice, cu o secvență grea,

dar bine rezolvată, aceea a întâlnirii amărâtului de Wartburg, care duce familia românească la medicii din Germania de Răsărit cu tancurile sovietice în drum spre Praga.

Regizoarea mărturisea într-un interviu că povestea din *La drum cu tata* reprezenta discuția *leitmotiv* din familie, cu diverse ocazii, tatăl cineastei hotărând la 18 ani să revină din Germania Federală în România ceaușistosecuristă, în care puseul de independență falsă față de Rusia trecuse și adierea de liberalizare sfârșise brusc sub controlul instituțiilor represive ale statului comunist.

Antecedentele celor doi frați care își conduc părintele la operație, la Dresda, Mihai (Alexandru Mărgineanu) și Emil (Răzvan Ernciu, aflat la debut pe marele ecran), primul informator al Securității, al doilea rebel și disident *in nuce*, complică reacțiile în fața unei absurde, dar autentice lovituri a Istoriei, suspansul provocat de impactul micilor destine în fața evenimentelor din august '68.

Cu atitudini bine definite față de societatea comunistă, familia Reinholtz și Tatăl (jucat excelent de Ovidiu Schumacher) se confruntă în Germania capitalistă cu un personaj aparte, și anume, contesa Ulrike von Syberg (Susanne Bormann), activistă de stânga, aproape de limitele celor care deveneau, prin comunismul extrem, autentici criminali. Love story-ul Ulrike – Mihai se termină prin revenirea personajului acasă în ciuda avertismentului dat de revoltatul frate mai tânăr, în condiții dramatice.

Idealismul revoluționarilor vest-germani, cărora li se alătură Mihai, este departe de materialismul comuniștilor, dar și de morala comună, după cum personajul principal, fostul informator al Securității, fără efecte dramatice pentru cei denunțați, optează pentru reînțorcerea în lagărul unde se bucurase de efemere privilegii.

La drum cu tata este un film, spunea regizoarea Anca Miruna Lăzărescu, care își caută publicul, care vrea să se apropie de el, să se facă plăcut și simțit. Este un film care vrea să te facă să râzi, dar să te și emoționeze și mai ales să te ajute să înțelegi mai bine ce s-a întâmplat în perioada comunistă.

Din acest punct de vedere autoarea a reușit să ne ofere o operă vie, autentică, plină de dramatism, dar și cu mult umor, cu o excelentă intuiție psihologică aplicată personajelor narațiunii sale filmice.

La drum cu tata reprezintă un debut de bun augur pentru viitoarele valuri ale cinematografului românesc, iar numele autoarei, Anca Miruna Lăzărescu, îl vom reîntâlni cu siguranță în marile selecții pentru festivalurile importante ale lumii filmului.

X X X

La inițiativa Uniunii Producătorilor de Film și Audiovizual, al Asociației Române de Gestiune a Operelor din Audiovizual cu sprijinul Arhivei Naționale de Film – Cinemateca Română, al UCIN și al UNATC între 1 și 5 martie a avut loc la sala UNION proiecția ciclului de filme In Memoriam Radu GABREA.

Prefațat de amintirile criticului și istoricului de film american James Ulmer, care a evocat secvențe emoționante din cariera regizorului, mai ales eforturile acestuia de a materializa evenimentul numit MECEFF, Festivalul Internațional al Filmului Central – European de la Mediaș, ciclul de filme semnat de autorul peliculei *Prea mic pentru un război atât de mare* a fost urmărit cu deosebit interes de mulți spectatori.

Puțin cunoscute de publicul larg, filmele de Institut, *Ușa* și *Cadențe*, au relevat spectatorilor sincronismul cinematografului practicat de Radu Gabrea cu preocupările congenerilor din valul polonez, ungar sau ceh de la finele deceniului șapte. Nu am detectat influențe, ci doar afinități electivă cu Roman Polanski sau cu Jiri Menzel, cunoscuții maeștri ai cinematografului est-european, cineastul român remarcându-se prin știința dificilă și cu două fețe a elaborării metaforei (în *Ușa*) sau prin construcția sobră dedicată reiterării gesturilor într-un univers anost și dușmănos, cu toată apropierea lui de una dintre artele esențiale ale omului – muzica (*Cadențe*).

NICOLAE PRELIPCEANU

FARSA TIMPULUI

Cândva, într-o epocă a modernismului victorios, dramaturgi ca Feydeau sau Labiche erau priviți cu o îngăduință disprețuitoare, *pfui, boulevardieri*. Postmodernii care suntem, însă, au început să reconsidere tot ce se mai poate reconsidera din dramaturgia trecută (în comunism se spunea „valorificarea moștenirii culturale”; ei, nici chiar așa!). Astfel încât nu e nici o surpriză când vedem vreun *Purice în ureche* sau vreo *Pălărie florentină*, puse în scenă de regizori care se respectă, altfel zis din prima linie a teatrului de azi. (Mă refer, firește, la scena românească.) Și dacă *Pălăria florentină* este o piesă mai ușorică a lui Eugène Labiche, cea aleasă de Felix Alexa pentru a o pune în scenă la Teatrul Național din București, în sala Atelier, *Crima din strada Lourcine*, deși nici ea tocmai o dramă ibseniană, e una care, zice-se, ar comporta anumite accente de teatru absurd. Personal nu văd aceste accente, pentru că este vorba, în fond, tot de o confuzie, un alt fel de *qui pro quo* decât cel din, să spunem, *Puricele în ureche* al lui Georges Feydeau. Aici, protagoniștii iau un *trecut revolut* (vorba stilștilor – nu, nu frizeri – anilor 50-60) drept prezentul lor, abia trecut și acesta, adică cel din noaptea dinaintea momentului comediei. *Trecutul revolut* le este servit drept prezent mai întâi de valetul neatent care le dă un ziar foarte vechi (poate că-n acele timpuri ziarele se păstrau cu zecile de ani, azi această confuzie n-ar mai fi posibilă, cel puțin nu provocată astfel), unde amicii noștri (dați-mi voie să le spun așa) dau de o crimă și, din tulburea lor amintire a nopții (de beție) trecute, ajung la concluzia că ei au comis acea crimă. Avem aici, prezentat pe la mijlocul secolului al XIX-lea, un exemplu de manipulare, iar mâinile destinului – negre, ivindu-se din „pământ” – pe care le adaugă vechii piese Felix Alexa ar putea fi nimic altceva decât cozile diavolilor, băgate, conform zicalei, în viața omului.

Piesa beneficiază și de aluzii culturale: personajele noastre își văd cu uimire mâinile înnegrite de cărbuni, ceea ce-l face pe unul dintre ele,

principalul, să se gândească la mâinile însângerate ale lui Macbeth. De altfel, dramaturgul boulevardier și plin de vervă putea să o ia pe calea unei negre tragedii, soră cu cele shakespeariene sau, mai degrabă, cu cele antice grecești, în momentul când cei doi eroi, convinși că ei au comis „crima din strada Lourcine”, se hotărăsc să-i ucidă pe aceia care ar putea mărturisi asupra faptei lor și chiar anunță că au făcut-o. Desigur în culise, pentru că nu suntem, totuși, în Anglia elisabetană a lui William Shakespeare. Astfel încât putem să ne întoarcem – dacă nu cu picioarele pe pământ, cel puțin în comedia dezlănțuită de până atunci – în momentul când cei pretins uciși apar vii și nevătămați, salvând situația de tragedie antică grecească.

Felix Alexa a ales doi actori de mari capacități dramatice pentru rolurile foștilor elevi ai unui liceu parizian, Marius Manole și Istvan Teglas. Marius Manole face din nou un rol plin de vervă și mobilitate, ridicând, am zice, sala în picioare (în realitate nu era o sală din acelea care sar, săltate de un arc, în picioare la final) dar desigur în sinea spectatorilor. Fiecare moment al comediei este lucrat cu aceeași imaginație și forță de acest actor de mari resurse și imens talent. La rândul său, Istvan Teglas, secundantul său, își propune și el rolul cu minuție trezind hohote de râs în sală, personajele au momente în oglindă, ca să mă exprim așa, cu atât mai comice cu cât fiecare își are personalitatea bine delimitată de a celuilalt, în concepția autorului și a directorului de scenă. Comedia se înfăptuiește și prin contrastul dintre agitația unora și calmul (plat așa zice) al altora, vezi pentru acesta din urmă prezența valetului, interpretat cu precizie de Victor Țăpeanu și vărul Potard, întruchipat de un placid, dar în aparență insidios, Mihai Calotă. La mijlocul acestei balanțe care este când sus când jos, stă Norine, Raluca Aprodu, care se molipsește de la agitația și chiar isteria celor doi cheflii mahmuri și înspăimântați că au comis o crimă fără să știe, jucând cu abilitate scene de proprie isterie feminină.

Spectacolul are un anume mister, cel puțin în câteva momente-cheie, astfel încât caracterul de farsă boulevardieră se estompează, lăsând locul unei comedii substanțiale. George Banu vorbește într-un text publicat în programul acestui spectacol despre o trilogie a nopții la Felix Alexa, cu *O noapte furtunoasă*, *Visul unei nopți de vară* și acum cu această *Crimă din strada Lourcine*. Felix Alexa a ales, într-adevăr, trei piese din trei direcții pentru a-și reprezenta nopțile sale, deloc *atice*, reușind trei viziuni asupra celor ce se pot întâmpla noaptea. În această comedie a lui Labiche, regizorul, care-și trăiește maturitatea cu multă siguranță, alege un intermediar între vis și realitate, construind în mintea personajelor realități ireale, la urma urmelor tot un fel de vise, chiar dacă nu ale vreunei nopți de vară, căci aici anotimpul

nu contează. Poate mai degrabă ale unei alte *noapți furtunoase*. Piesa a fost tradusă de Violeta Popa într-o românească fluentă și firească, astfel încât ai impresia că a fost scrisă chiar în limba noastră (care, știm, „-i-o comoară”).

Cândva, un dramaturg azi aproape uitat, Al. Mirodan, lansa pe piața românească o piesă intitulată *Noaptea e un sfetnic bun*. Ei, bine, spectacolul lui Felix Alexa, ca și textul care-i stă la bază, demonstrează contrariul. Spectacolul însă e bun, foarte bun, plin de vervă, cu momente ritmice antrenante, o adevărată plăcere, cred, pentru orice tip de spectator.

Iată și datele tehnice ale acestui spectacol: Teatrul Național București, Sala Atelier – *Crima din strada Lourcine* de Eugène Labiche. Traducerea: Violeta Popa. Distribuția: Lenglumé – Marius Manole; Mistingue – Istvan Teglas; Norine – Raluca Aprodu; Potard – Mihai Calotă; Justin – Victor Țăpeanu. Regia, versiunea scenică, ilustrația muzicală și lighting design: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Spectacolul comentat este cel din 2 februarie 2017.

Logos și sensibilitate

Suma gândurilor nespuse s-ar putea să fie egală cu versurile șoptite, pe care Poetul se încumetă – probabil după înverșunate lupte cu îndoiala – să le trimită în lume. Drept urmare, sonoritățile reale ale acestor gânduri se prelungesc în rezonanțele stihurilor ce se văd în „lumina dintâi”. Adică de acolo de unde ele vin, de fapt. Din genune.

Dinu Lipatti, odată, mai exact, o dată, o singură dată, adică doar cu câteva clipe înainte de a se stinge (din păcate, la doar 33 de ani, dar asta e o altă dramă a culturii române!), ținând în mână partitura *Quartetului în Fa minor* de Ludwig van Beethoven, a spus așa: „Nu-i de ajuns să fii mare compozitor ca să scrii muzica asta, trebuie să fi fost ales ca instrument al lui Dumnezeu”. Tot astfel, am credința că Poetul (îl scriu în continuare, din același respect, cu majusculă!) este, în esența sa, un intermediar, un *go-between*, un mesager al Divinului. Un Divin construit însă în imaginație proprie.

Cu această *Divinație* (Divin+imaginație!) – aflată în flagrant delict de deviație semantică – orice artist pornește la construirea unui program de reprezentare a existenței sale. Existența ca operă, bineînțeles.

Proiectul poetic al tinerei *Oana Calusa* nu este o schiță de destin, ci o schiță de *festin* (!). Volumul intitulat destul de incitant-botanic (!), „Monolog despre firul de iarbă” (scos la Editura Muntenia&Leda!), în ciuda lipsei sale de omogenitate, valorifică la modul general cel mai eclatant moment al destinului: sărbătoarea vieții. Căci – așa cum spunea George Santayana – „dacă nașterea și moartea nu pot fi remediate, ne putem bucura măcar de ceea ce le desparte”, viața trebuie să fie o sărbătoare. Și, mai departe, o celebrare, în primul rând, cred eu, a iubirii (cu toate prelungirile sale ieșite din încăpățânările hazardului: voluptate, decepție, imaginar, extaz, proiecție, complinire).

Iar, mai apoi, în măsura posibilului, o dezlegare terapeutică a sensibilității prin funcțiunea Logosului. Spune ea într-un poem intitulat chiar așa, „*Dezlegare*”: *Iubite, / s-au scuturat / florile de măr./ E târziu, / Fructul e copt./ M-ai rugat / să fiu zână / și mi-a fost teamă. / de bagheta magică. / M-ai împins / să fiu Evă / și pomul era aproape./ Am vrut / să gust / Fructul./ Călcând strâmb, / am învățat / să țin pasul / drept / alături / de tine./ Iubitule,/ s-au uscat / florile de măr / din coroanța mea.// E prea târziu...*

Alteori, însă festivalul e întrerupt brusc de câte o viziune a extincției, a delabrării, a decrepitudinii. Atunci, la momentul de disperare, ies la lumină turpitudinile, abnormul, clar-obscurul, jocul trist al penumbrei. Atunci, cuibul

dragostei se surpă, precum în acest „*Descensio ad inferos*”, poate unul dintre cele mai expresive (și expresioniste!) poeme ale volumului: *Oglinda din holul îngust al casei albastre / este ciobită în partea stângă. / Piticul erotic din pădurea / în care s-a răătăcit Scufița Roșie / o mai caută și azi pe Albă-ca-Zăpada. / Pendula din perete arată trei ceasuri rele, / iar ielele ademenesc fecioare despletite, / înaintea de noaptea nunții. / Păianjenii își construiesc castele / pe tavanul mucegăit, / iar șobolanii ronțăie / picioarele vechi ale unui divan / abandonat de stăpânul casei. / Este soare afară, / dar draperiile din pânză neagră / acoperă geamurile mânjite de sângele / muștelor zdrobite cu pliciu de plastic. Și tot uneori, alături de calamitate, apare și o acută stare de negăsire a sensului, o solitudine suprasolicitată, dusă la extrem, de nostalgie: *Macii la care latră / câinii vecinului meu, / au fost cândva / preferații bunicii. / Dar, ce păcat / că ea s-a dus / acum / să fie o parte / din rădăcinile / macilor / la care / numai furnicile / mai privesc / uneori.* (Singularitate)*

Suntem însă liniștiți până la urmă, fiindcă umorile negre sunt învinse de propensiunile dionisiace care însoțesc cea mai propice vârstă a iubirii. Și totul pare că se închide la loc, într-o cantilenă cam romantic-desuetă, dar cu o muzicalitate interioară absolut remarcabilă, ce motivează pe de-a-ntregul această oscilare a unui pendul poetic sufletesc nevăzut, între sensibilitate și logos: *Vioară / de-aș fost / și tu / arcuș / să-mi mângâi / corzile... / O lume-am fi înconjurat / cu-un cântec / de iubire, / numit / „Povestea sa / și a viorii”.* (Ai fost arcușul meu).

„*Firul de iarbă*” este nu doar pretextul unei meditații despre soartă, karmă, fatalitate, ursită, noroc... ori cum i-o mai zice, ci și un alter ego al autoarei. Fragilă, dar încărcată de sevă. Delicată, dar debordând de vitalitate. Nesupusă, dar însetată de iubire.

FLORIN TOMA

Limba română e grea

Știu, v-am mai spus asta. Și dacă nu v-am spus veți fi știind bancul despre Ceaușescu, a cărui concluzie chiar asta era. Dar revenind la vremurile noastre, citeam cu încântare un articol despre felul cum au primit/privit niște gazete și televiziuni vestice protestele din București și din celelalte orașe din România, de după adoptarea OUG 13 de tristă amintire. Articolul ca articolul, e corect, o relație onestă. Intrarea în subiectul articolului e, însă, una care trebuie menționată, nu atât pentru ce voia să spună, cât pentru felul cum ne-o spunea. Autorul ne informează că a „interacționat” cu o mulțime de ziariști. *Interacționat?! Adică*

ce au făcut împreună? te întrebi. Mă întreb. Aflu repede că, de fapt, au stat de vorbă. Aia întrebând ce și cum, domnia sa răspunzând foarte corect. Păi atunci de ce *interacționat*, domnule? Nu e nevoie de nici un răspuns. Astfel se conectează, sau cred că o fac, o mulțime de oameni mai recentți la lumea largă, așa cum se numea altădată ceea ce azi s-ar numi lumea globală.

Limba de lemn, ne spunea autoarea celebrei cărți, doamna Françoise Thom, este instrumentul dictaturilor ideologice care vor, în felul acesta, să unifice cumva creierile, pentru a le stăpâni. Dar noua limbă de lemn, cea a corporațiilor și a politicienilor, dar mai ales a analiștilor de orice? Doar aceștia nu vor să-și impună ideologia neapărat. Asta înseamnă că, totuși, o voință de câștigare a unei partide de *bras de fer* cu cititorul sau auditoriul există. Sau e mai degrabă o maimuțăreală. În loc de *interacțiunea* acelui domn, altminteri rațional și exact, limba română, care, iată, se dovedește din nou dificilă, așa cum era pentru Nicolae Ceaușescu, avea o mulțime de variante, cum ar fi: am stat de vorbă, m-am întâlnit etc. Dar semnul că ești integrat într-o congregație, așa cum afirmă și autoarea cărții citate mai sus, este acela că dai la o parte vorbele simple, normale, folosite de toată lumea în cazuri asemănătoare, pentru un neologism la modă în lumea căreia îi aparții.

Azi, nimeni nu mai are *necazuri cu sănătatea*, nimeni nu se mai *îmbolnăvește* pur și simplu, ci toți – mă rog unii, mai nenorocoși - au *probleme cu sănătatea*. Asta sună bine și te plasează, în propriii ochi, acolo unde crezi că trebuie să fii. Nu mai spun că toată lumea *socializează*, nu se întâlnește cu prietenii sau cunoscuții, nu stă de vorbă cu altcineva, toată lumea *ia la cunoștință*, nu află pur și simplu și *cunoaște* sau *nu cunoaște* cât e ceasul, în loc să știe ori să nu știe.

Când a apărut pe scena publică Teodor Paleologu, posesor al unei vorbiri normale, relaxate, în limba cea mai curată și fără alte neologisme decât acelea care umplu vreun loc gol de pe la noi, atunci s-a făcut haz de el și a fost considerat un original, iar când a candidat ca independent, n-a avut destule voturi să intre în Parlament. Acolo unde bântuie o seamă de sfertodocti, care se agață și ei de noua limbă de lemn, mai simplă și mai la îndemâna non-instruiților și non-educaților decât cealaltă, prea complexă, prea colorată, prea vastă pentru doctoratele lor obținute te miri la ce universitate srl.

Nu sunt un naționalist, dar nu cred că trebuie neapărat să maimuțărăm limbajul vesticilor ca să părem civilizați ca ei. Mai degrabă ar trebui să imităm alte obiceiuri ale lor, cum ar fi politețea, dreptul la opinie al preopinentului și, mai ales, seriozitatea pregătirii pentru o carieră, fie ea chiar și cea politică. Ca să nu mai vorbesc de deprinderile de igienă...

N. P.

Aplauze la scenă deschisă. La Ploiești

Așa cum se știe, Ploieștiul are doi promotori geniali ai artei scrierii. Doi coloși ai verbului, care au trăit la o diferență de un secol: Ion Luca Caragiale și Nichita Stănescu. Tot ceea ce avea să se întâmple pe „scena” istoriei literare, de la cei doi încoace, se va fi petrecut numai în strânsă legătură cu ei. Așa cum nu există teatru contemporan în afara siajului adânc lăsat de Caragiale, ale cărui replici celebre, nota bene, descoperim că, încet-încet, au intrat în folclor, devenind argumente, tot astfel, limba poeziei române contemporane nu poate să-l dea jos pe Nichita din statutul de ctitor. (NOTĂ: N-aș vrea să-i necăjesc pe cărturarii literari, dar credința mea este că limba română a avut trei mari explozii, trei mari revoluții, în fruntea cărora s-au aflat trei nume: Eminescu, Arghezi și Nichita. Ceilalți s-au solidarizat lipindu-se de „lideri” sau doar au gravitat în jurul lor!).

Unul dintre cei mai străluciți, perseverenți și harnici vectori ai culturii ploieștene, l-am numit pe Mihai Vasile, și-a desfășurat activitatea de 40 de ani încoace, oscilând între dragostea pătimașă pentru scenă și celebrarea lui Nichita, printr-un festival ce poartă numele marelui poet. În 1980, a înființat o trupă de teatru de amatori, *Equinox*, ce a funcționat neîntrerupt vreme de 33 de ani, până când „nașul” păienjenişului infrațional din Prahova a hotărât că sediul din Palatul Culturii al trupei – care adusesese zeci de premii orașului, cu sute de montări de spectacole la activ, în timpul celor peste trei decenii de activitate, care ținuse în picioare mișcarea teatrului de amatori chiar și în timpul regimului comunist – ei bine, acel sediu trebuie desființat. *Equinox* trebuie, prin toate mijloacele, distrus. Poate, cine știe, pentru că, neînțelegând nimic din semnificația mișcării teatrale, atât numele trupei, cât și mentorul, i-au devenit profund antipatici.

Mihai Vasile a continuat cu Centrul Dramatic *Mythos*, dar nimic din ceea ce fusese înainte nu mai era la fel. În cartea sa, intitulată *În căutarea armoniei pierdute* – de fapt, o culegere de interviuri, comunicări, proze, declarații, texte poetice, amintiri și testimonii, însoțite de imagini –, autorul se lasă înduioșat de nostalgie și vorbește din căldura genuinului său artistic despre pierderea unei „armonii”, despre o „vârstă de aur”, când Frumusețea era în toate mințile ei și nu intrase în vizorul lunetei ucigașe a dușmanilor culturii. Acest volum este nu doar o complexă „dare de seamă” asupra unei activități de patru decenii în slujba culturii, ci și un manifest pentru înnoirea mentalităților ce privesc actul cultural, o credință nestrămutată într-un fel de, dacă vreți, *metanoia* necesară a credinței în cultură.

Apoi, într-un balans fermecător, numele fondatorului *Equinox* se leagă de

persistența operei poetice miraculoase a lui Nichita Stănescu în cultura României. Festivalul național ce poartă numele lui Nichita – care are loc în fiecare primăvară, marcând ziua de 31 martie, la câteva zile de la echinocțiu (*Equinox?... Poate!*), când Poetul *Necuvintelor* a văzut lumina zilei, la Ploiești, la doi pași de faimoasa Cale a Oilor, drumul ce venea de la Buzău și se ducea în sus, spre Brașov – poartă la fiecare ediție a sa, undeva, într-o rubrică pe care am putea-o intitula „entuziaștii ideilor Nichita”, poartă, așadar, și numele lui Mihai Vasile. Atunci, la festival, se adună la Ploiești toți prietenii lui Nichita risipiți prin lume, dar chemați parcă deodată de spiritul Marelui Blond al Poeziei române, cel care spusese cândva: *Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi / tâmpla de stele, până când / lumea mea prelungă și în nesfârșire / se face coloană sau altceva / mult mai înalt și mult mai curând.*

Și, nu întâmplător am ales acest fragment din *Ce bine că ești*, pentru că el este poate și chintesența vieții și lucrării de-o viață ale lui Mihai Vasile, un veritabil „agent de celebrare” a simbolurilor sensibile ale lumii. Dintre care el a ales doar două: *Scena* (lui Caragiale) și *Poezia* (lui Nichita).

Ce bine că ești, ce mirare că sunt! – ar fi exclamația poetică absolut cea mai potrivită pentru Mihai Vasile, acest remarcabil „oficiant” al sacralului cultural, care nu cunoaște oboseala și care a făcut din suferință virtute.

Aplauze, vă rog...!

FLORIN TOMA

Revelația unui scriitor-țăran – Dumitru Nistor (1893-1971)¹

Am scris cu destulă rețineră scriitor-țăran. Lui Ioan Alexandru nu-i plăceau cuvintele compuse cu poet; când i-am luat un interviu și l-am întrebat ce recomandări ar face poezilor-elevi, a replicat destul de tăios că poetul – e pur și simplu – poet. Dar am folosit sintagma scriitor-țăran gândindu-mă la cartea lui Gabriel Țepelea care cu aproape o jumătate de veac în urmă semnală în Banat acest fenomen literar: apariția scriitorilor țărani. Așa a fost și nășăudeanul *Dumitru Nistor* (1893-1971), a cărui înzestrare artistică a semnalat-o prima dată tot un nășăudean, în 1943, Gavril Scridon, pe atunci student la Cluj, vorbind de pictorul Dumitru Nistor, portretist și peisagist. Anii care au urmat au adăugat alte fațete portretului său artistic: în primul rând aceea de memorialist și, chiar dacă mai puțin izbutită, și aceea de poet. A avut o biografie interesantă, de personaj al unui roman de aventuri, dar care ar fi de prisos să fie scris pentru

¹ Dumitru Nistor, *Jurnal de marină din Primul Război Mondial*. Prin mărele Chinei și ale Japoniei. Transcriere, prefăță, notă asupra ediției și explicații de Mircea Popa. Cu ilustrațiile autorului. Ecou Transilvan, 2016

că îl găsim în *Diuariul*... său. După lectura acestuia și a prefetei lui Mircea Popa, îngrijitorul ediției, mi-a venit în minte o comparație cu alți doi scriitori români-călători: Nicolae Milescu Spătaru care a ajuns în „țara chitailor” și ne-a dat o *Descriere a Chinei* și cu Mihai Tican-Rumano care a călătorit în Spania și ne-a lăsat interesante pagini despre peninsula iberică. M-am oprit la acești doi, pentru că mi s-au părut mai apropiați de opera și viața nășăudeanului Dumitru Nistor, care în școala primară asculta vrăjit lecțiile de geografia continentelor și se gândea cât de mult i-ar plăcea să vadă aceste locuri. Fiind în Imperiul Austro-Ungar a crezut că-și poate împlini acest vis dacă va face armata la marină. A plecat în lumea largă și din cauza unor neînțelegeri cu tatăl său – aventura lui are ceva din parabola „fiului risipitor” – și după un instructaj marinăresc într-un port italian, Pala, se îmbarcă împreună cu alți recruți pe vaporul „Principesa Elisabeta” și călătorește pe mările și oceanele din Europa și Asia cu escale în Egipt, India, China, Japonia, notându-și în jurnalul său (acesta este *Diuariul meu*) peripețiile și primejdiile călătoriei, observații interesante despre natură și oameni, locurile pe care le-a străbătut, cu o sinceritate cuceritoare. Se afla în China, încă în misiune, când află din „jurnale” că a izbucnit Primul Război Mondial. (Cartea – spune profesorul Mircea Popa - e prilejuită de aniversarea acestui tragic eveniment: ...„am socotit de cuviință la o sută de ani de la încheierea Primului Război Mondial, ca măcar epopeea lui Dumitru Nistor prin țările Asiei merită să fie cunoscută și restituită publicului avid de informații și de o «memorialistică» sui-generis”). În luptele cu japonezii cade prizonier și paginile Jurnalului înfățișează amarul traiului departe de casă și gândurile triste că nu va mai revedea dragile sale plaiuri someșene.

Este Dumitru Nistor un scriitor? Oricine va citi aceste pagini de jurnal va considera că este o revelație pentru literatura de călătorii, pentru memorialistica românească. Deși a studiat numai șase clase primare Dumitru Nistor și-a cultivat talentul fiind un autodidact, clădind cunoștințele dobândite pe formația sa spiritual-creștină. Ceea ce impresionează în primul rând în aceste pagini sunt fragmentele care-i conferă efigia unui moralist, de sorginte biblică sau de înțelepciune folclorică. Cartea debutează cu o astfel de considerație, spunând că Dumnezeu „cel care a creat lumea” ne-a dat la început „floarea vieții” tinerețea, ca să putem duce mai târziu greul din anii maturității și ai bătrâneții. Ca și Dinicu Golescu altădată, compară ceea ce vede cu cele din ținutul său someșean: văzând sărăcia înspăimântătoare în unele ținuturi asiatice este indignat că la noi oamenii se plâng că o duc greu, fără să știe greutățile din alte părți ale lumii; vede exploatarea Indiei de către coloniștii britanici, care iau indienilor aproape toată producția de fructe exotice, lăsând pe localnici în foamete, „lucru care ține de omenie” – subliniază în spiritul moralei creștine Dumitru Nistor. El însuși,

îndurând de multe ori lipsuri, se gândește că se află în situația fiului risipitor din pilda cristică regretând că a greșit părăsind casa părintească.

Farmecul *Diuariului* constă mai ales în oralitatea lui. Dumitru Nistor își consideră cititorii ca pe niște ascultători, și întocmai ca și Creangă, închipuindu-și că aceștia se află în fața lui, li se adresează mereu cu apelativul „dragii mei”, și întocmai ca într-o povestire ce se desfășoară, face reveniri: „Dar să lăsăm toate acestea și să ne întoarcem la obiect” (p. 123); „era cât pe aici să uit să scriu cum am pățit eu odată cu doi pești din aceștia încă din Pola...” (p. 133); mărturisiri de sinceritate à la Creangă: „Acum, vă spun drept, eu am fost cel dintâi care am furat din perele chinezilor, dragii mei, nu am avut încotro de foame” (p. 206). Dumitru Nistor a citit poezie românească, îl știe bine pe Coșbuc, mai ales poezia războiului: situația din *O scrisoare de la Muselim Selo* este reluată în paginile Jurnalului, pentru că, știutor de carte, el citește scrisorile primite de soldați și le scrie altele celor de acasă; descrierea luptei are reminiscențe de vers coșbucian: La Coșbuc: „Apoi să știi c-a fost război/ Și moarte aici nu șagă,/ Cădeau pe dealuri dintre noi/ Ca frunza, mamă dragă.” La Dumitru Nistor: „...cădeau japonezii cum cade frunza în codru când e galbenă”; relatarea umoristică a luptei duce cu gândul la expresiile ironice din *Cântecul redutei*. Japonezilor „nu le venea lucrul de răs din partea vapoarelor, că-i îmbiam cu găluște (= plumbi de tun), prea mari, de se înecau.” ...sau „văzându-i noi de pe vapor așa tare fugind, orișicum ne-a fost milă de ei, că se vor aprinde la dracu de atâta fugă, i-am molcomit minten, ba le-am dat și foc în lulea din șase tunuri de calibrul 15 centimetri cu șrapnele.”

Aceste fragmente umoristice și ironice alternează cu altele de lirism despre „dulcea limbă românească”, despre împlinirea visului de unitate națională, conferind jurnalului caracteristicile unei opere literare captivante, o revelație în aparițiile editoriale din ultimii ani.

ION BUZAȘI

Simona-Grazia Dima - Evadarea din teluric

O poezie adânc elaborată, în care, sub aparența unor notații impresioniste, a unor efluvii suprarealiste, fiecare cuvânt este prețios în sine și prin locul pe care-l ocupă în structura versului, oferă Simona-Grazia Dima în cartea *Mierea nopții / Le miel de la nuit*, publicată bilingv de Editura *Poètes à vos plumes* din Paris, 2016.

Teluricul, cercul cel mai strâns al eului, sufocant și ineluctabil, cercul de referință, este simțit ca insuficient pentru a fi definitiv.

Zborul reprezintă una din căile de desprindere de teluric. În acest sens, unul din simbolurile pe care mizează poeta este cel al păsării. Dar, în ton cu nota de neprevăzut a poeziei sale, care face adeseori să explodeze sensurile, „pasărea aurie” a Simonei-Grazia Dima este una care „arde”. Sunt arse drumurile de reîntoarcere în teluric. Pasărea rămânând, desigur, un simbol al zborului, conform uzanței generale, la poetă este vorba de un zbor care nu admite căderea, chiar valorificatoare, este un zbor care „arde”, vehicol fiind către esențe: „de mă arzi, / când căderea mea se transformă în / frumusețe”. Aproximarea de esențe, fie sub forma frumuseții, fie a culorilor curcubeului, acesta ca simbol al limpezirii, al reintrării în senin, este greu de suportat: „dezlănțuie din adâncuri culorile curcubeului / ce mă îngrozesc cu splendoarea”. De remarcat nuanța expresionistă, de punere în mișcare a unor forțe primare, de irumpere a unor energii elementare, căci culorile curcubeului se „dezlănțuie din adâncuri”. („Pasărea aurie”)

De remarcat este faptul că *arderea* este și ea o cale de evadare din teluric. Prin ardere teluricul este negat, este purificat, este transformat într-o esență superioară.

Ideea de foc și de ardere, deși în alt registru, este reiterată în „Sărbătoarea lucrului”: „dragostea începe să lumineze, / floare aflată / între focuri aurii”.

Uneori se creează impresia că arderea este domoală. „O flacără ca un cedru, / încremenită în luminare”, chiar „înzăpezită înăuntru”. Dar este suficient un impuls de undeva, ca această flacără domoală să se transforme într-o forță mistuitoare și automistuitoare: „ea arde – orbind privirea, / când se întunecă-mprejur, / întetită de vânt, de uitare, / de furtunile de nisip, / arde până la mistuire / în noaptea crudă.” („*Flacără*”)

Evadând din teluricul strict, poeta se simte aparținând unui univers de forțe elementare.

Natura e mereu agitată, dezlănțuită, dar în interacțiune cu omul, care o poate supune: „O mare furtună în jurul lucrului. / E destul să întinzi mâna – va sta. / Chiar în ochiul uraganului / zvârcolit acum / urgia-i de mult trecut.” Dar acest „lucru” care „alunecă, un sidef lustruit, / imponderabil” nu rămâne străin de dezlănțuirea de forțe și astfel va fi „rostogolit, în râset, / dincolo, până în miera nopții.” O noapte a cărei „mier”, în acest context, pare îndoielnică, mai mult o speranță de liniște, căci acest râset răsună mai mult ca un ecou al furtunii, decât ca o destindere. („*Lucru în furtună*”). Totul se întâmplă agitat și violent, până și „blândețea vă va electrocuta”, căci „Blândețea va fi forță”. („*Blândețe*”).

Detășată de frământarea forțelor elementare, poeta meditează asupra trecerii: „tot / ce a fost nou s-a dus”. („În mintea lumii”). Meditația dobândește profunzime în „*Martorul*”. Ubicuitatea ierbii, ca simbol al trecerii, impune mo-

ativul "vanitas vanitatum": „iarbă răbdătoare, crescută / pe ruinele imperiilor, / tu aștepti cu încredere / descoperirea adevăratei bogății, / îmbrățișezi sandaia eroului / și pașii de abur ai mamelor, / iarbă, pe tine veacuri / gravează cuvintele, încet, / în silabe ce privesc norii...”. Sau în „Vorbire iarna”: „Maeștrilor le umflă vesel fularele / nimicul cel rodnic”. Ori în „George Enescu la Paris”: „pe patul morții, sub pânza incoloră, / desăvârșești muțenia-nflăcărată / a bulgărilor atonali, iar pentru noi, / atenți spre tine din eternitate, / dezvelești osul incandescent / al nimicului, sub lințoliu / buzele-ți vorbesc singure, asonore, / ochii-s închiși: speranță, teroare, desprindere.”.

Plonjarea în *mister* reprezintă și ea o cale de evadare din teluric.

Pretutindeni e plin de mister și neprevăzut, un mister agresiv: „iar eu înaintez în capcanele spațiilor”, spune poeta. („Cel care întemeiază”)

În „Interviul”, stilul voit prozaic, natural, reprezintă terenul pentru a plonja direct în mister, ceea ce ne amintește de prozele lui Mircea Eliade: „Și totuși, vrea / să-și scoată stiloul, să marcheze drumul, pentru mai târziu. / Însă acesta i s-a transformat în acadea. Sub ochii lui, / capacul se aburește-ncet și se preschimbă-n zahăr, / strigă la el să-și bage mințile-n cap, dar nu poate să / oprească procesul.” Și: „Criticul singur, deznădăjduit. Unde e interviul? Dar calea / înapoi spre oraș? Dar locuința maestrului? Numai copaci / intacti... și, pe deasupra, scos din minți, își dă seama / că poartă pantaloni bufanți, un fel de *spielhosen* / până la genunchi, dintr-un material cu buline.”

Visul reprezintă, de asemenea, o cale de evadare din teluric.

Poetei îi place și știe să prindă „clipa / dintre gheață și topirea ei, dintre noapte și vis, / dintre crepusculul de lut și roua dimineții”, așa cum singură arată în poezia „Salt peste abis”. De asemenea, ea reafirmă în stil personal unele ziceri, precum cea că drept hrană și apă poetul are cuvântul și visul: „Nomad e poetul, (...) / deșertul ostil îi fură apa, / numai cuvintele sunt pești în mâna lui, / mereu mlădioși, tineri, și roind de apă, / gata să țâșnească-nspre bănuite oceane, / ori să-i adoarmă-n palmă, la umbra / visului”. („Nomadul”)

Și totuși, cu toate eforturile ei de evadare din teluric, când privirea poetei poposește asupra teluricului, asupra lumii înconjurătoare, tonul ei primește nuanțe de odă. Ceea ce relativizează efortul de evadare din teluric.

Astfel, o adevărată sanctificare poetică înalță autoarea țaranului, truditului de pe câmp, căci îngerul îi apare în chip de trudit pe câmp: „Și-apare îngerul, obosit / de truda de peste zi la câmp, / prăfuit, asodat, în saboți. / Te întâmpină pe drumul de țară, / cu o lanternă pâlpâind / în mâinile noduroase.” („Întâlnirea cu îngerul”). De altfel, răzbate din versurile poetei o mare iubire pentru lumea în care trăiește. Astfel, „până și bătrânii ei, / purtați de legi în zbor, / buimaci și decrepiți, / sunt marmoreeni efebi”. („Efebi”). Sau în „George Enescu la Paris”, întâlnim o frumoasă odă pământului țării noastre: „Pământul

Vestului e-ntocmai ce pare, / în vreme ce solul românesc e alchimic, / în orice se preface, și nu știi, / mereu în altceva, se preschimbă, / de pildă, în alb, și-n amintirea / unei țări străbune, cu nechezat de cai / în noapte, mistere-ntrezărite / pe jumătate.”

Simțind polaritățile ca structurale, poeta le caută, le găsește, le pune în lumină: „Culcat în palma unui mic maestru,/ arborele blândeții / ascunde-n frunze / lama sabiei cu metalul în fierbere” („Arborele blândeții”). Arborele, simbol al rodniceii și al duratei, este aici, ca arbore al blândeții, mistuit de polaritatea în care e prins: „Copacul cu crengi lungi și moi,/ protejând spada, arde odată cu ea” și rodnicia sa este una imaterială, vădită prin efectele sale în timp: „în vreme ce pruncii zburdă mai departe / pe tiparele intacte / ale lucrurilor / care-și visează frenetic viața”.

Având ochiul poetic format să prindă sensurile ascunse ale lucrurilor, mișcările forțelor elementare, valențele existenței, Simona-Grazia Dima își pune sensibilitatea și măiestria artistică în slujba unei poezii care arde caolinul propriei sale existențe, întru nașterea porțelanurilor fine ale artei.

ELISABETA BOGĂȚAN

breviar editorial

Ciumăfaia, de M.B. Ionescu-Lupeanu, col. Epica, Editura Junimea, 2016, 176 p.

În aceeași colecție cu *Aroma păcatului divin*, de Constantin Stoiciu. Cei care au citit volumul de debut, *Strigoii lui Șuțu*, țin să spună sub jurământ că proza acestui autor, M.B. Ionescu-Lupeanu (n. 14 nov. 1979, București), „un povestitor pur sânge”, merită a fi mereu citită și premiată. Argumentele de acum și de aici sunt ale lui Ioan Holban: „Cartea unește procedeele specifice romanului picaresc, de «capă și spadă», de aventuri, cu acelea ale narațiunii de tip «cinematografic».

Coaja romanului este în timpul-epocă, în faptele de arme nemaivăzute ale căpitanului Nikos din Theologos, picaro balcanic și în decorul pustiit de ciumă al Țării Românești; miezul său se află, însă, în sugestia *permanenței* omului balcanic și, iată, a ciumei, dincolo de istorie, pînă azi. *Ciumăfaia* („ciuma, gaia”, cum spune un personaj) este romanul unui prozator adevărat”.

Negru profund, noian de negru, de Florin Logreșteanu, col. Roman, Editura Ideea Europeană, 2016, 422 p.

Buhă sau păduche. Urât/urâtă sau sărac/săracă. Mianda este *numai* săracă,

păduche, orfană de mamă. Așa cum o vede Florin Logreșteanu (n. 14 mai 1948, Sibiu), mai-mai că e la înălțimea predecesoarei ei faimoase, Miranda, ca frumusețe. O țigăncușă visătoare, puberă, apoi tânără femeie, născută „în țigănie”, dincolo de marginile Craiovei, în satul Popoveni.

Mianda are, se pare, un ciot din bagheta lui Prospero, altfel nu se explică bucuria repetată a clivajului spre vis, pe nesimțite. Sau poate foamea și inocența au puterea magică de a transfigura Muntele de gunoi, de la marginea vreunui oraș, într-un oraș în sine – fantastic, primitor, aducător de alinare, hrană, bucurie. Sau poate dorul de viață, de înțelepciune și de libertate, în același timp, să o facă să vadă neabătut în sora ei mai mare, Caracatița, o știutoare a tuturor tainelor supraviețuirii. Și, mai târziu, în camarada de detenție a Mirandei din Italia, iubitoarea nigeriancă Gaia, „o nevăstuică încolțită de șarpe, provocându-mi un fel de spaimă amestecată cu bucurie”: „rasa ei, ca și a noastră, a țișanilor, era un amestec de iubire și renunțare la deșertăciunile lumii, dar trebuia să supraviețuiască într-un fel sau altul; trebuie să supraviețuim cu toții, până la urmă...”

Ajunsă conjunctural în apropierea unor oameni (Dușan, Pătro) și a unor organisme care se ocupă, în „Europa tuturor promisiunilor” de, cât de cât, integrarea socială a romilor, Mianda ajunge, cumva tot conjunctural, într-un centru de detenție din Italia, vinovată ipotetic de o crimă, existând și alternativa dovedirii nevinovăției ei (cât de cât, cumva-cumva!). De-a lungul anilor, a secvențelor și a clivajelor spre vis, constantă rămâne numai duiosia cu care Mianda privește lumea, oamenii, hainele uscate, luna, cartofii, șerpii, poroambele zemoase, corbii, șobolanii care-i „dau binețe”, lupii, bomboanele strecurate aproape zilnic în palmă de gardiencele italiene, tot ce e alb și tot ce e negru, tot ce e vis, somn și tot ce nu e: „Drepturi are tot ce se naște și grăiește. Chiar morții au drepturi... N-am prea înțeles de ce și morții... Caracatița nu mă pocnește cum proceda pe când eram fată în cocioaba ei de la marginea Popovenilor, în România. Se strâmbă acru și-mi amintește că drepturi are numai bulibașa... Aiurea! i-ar fi răspuns Pătro și Dușan... Drepturi are numai președintele Partidei Romilor și președintele Internaționalei Țiganilor... Drepturile țișanilor ei le stabilesc... Trăim alte timpuri...”

Caracatița crede că timpurile pe care le trăim noi, țișanii simpli, nu sunt nici mai bune, nici mai rele decât atunci când ne biciuia bulibașa pentru orice fleac.

«Am rămas la fel de negri, de jechoși și de afurisiți pentru românașii noștri; pentru toți oamenii cu pielea albă. Toți ne vor binele, dar ne vor în altă parte... Și așa va fi cât va străluci luna, iar șarpele negru își va căuta adăpost în adâncul pământului...»”.

Ficțiuni secunde, de Mircea Băduț, col. Proză scurtă, Editura EuroPress, 2016, 222 p.

Dacă Florin Logreșteanu și-a făcut studiile în Bănie, și tot acolo și-a găsit inspirația, Mircea Băduț (n. 15 nov. 1967, Rm. Vâlcea) și-a găsit inspirația în domeniul IT și, mai devreme sau simultan, cine știe, în SF&F. După 1994 a scris 11 cărți de informatică, unele apărute în mai multe ediții, și a publicat sute de articole de specialitate.

Întoarcerea fului risipitor (EuroPress, 2014) este un micro-roman scris pe marginea mitului biblic, în cheie speculativ-gnoseologică. În 2015, la aceeași editură apare volumul *DonQuijotisme AntropoLexice*, incluzând eseuri mai mult sau mai puțin antropologice și reinterpretări ale unor legende românești. O altă dimensiune a autorului este cea care ține nemijlocit de ficțiune, atât cât poate ea să fie de pură, cotropită fiind și dinspre partea IT, cât și dinspre cea eseistică, în care reinterpretările îi dau ghes autorului spre direcții numai de el bănuite, dar configurate cu har, ingeniozitate și alte cele. Cu majuscule, iată titlurile volumelor: *Ficțiuni Primare* (2006), *Ficțiuni Familiare* (2011), volum al cărui coautor este, alături de fiica sa, și *Ficțiuni Secunde* (2016). Să înțelegem că ele sunt mai degrabă Primare, Familiare sau Secunde decât Ficțiuni pure?

În *Secundele...* de acum, găsim și mituri (biblice ori naționale) reinterpretate cum nici cu gândul nu gândești, și bucăți de proză tinzând spre cea mai pură ficțiune. Cât despre Manoli, pe acesta îl regăsim în proza *Mănăstirea Anei*, de vreme ce biserica domnească nu se lasă nicicum terminată și acoperită dacă este gândită și construită numai de partea bărbătească a ființei, fără aportul rotitor al părții femeiești (deși, în alte culturi, a fi derviş rotitor este, firește, un privilegiu exclusiv masculin): „Ana se desprinsese și-și continuă rotirile prin umbra zidurilor. Manoli, rămas drept undeva spre mijlocul podelei, senin și neiscoditor, nu se mai întorcea să o urmărească din ochi atunci când dansul ei deșirat o ducea în afara privirii lui. Așa că nu văzu că Ana, printre rotiri, dar neoprindu-se, începuse să-și scoată din haine și să le arunce moale pe podeaua bisericii, ci observă aceasta de-abia când năluca mișcătoare rămase aproape goală. Dar mintea nu i se desprinsese din acea pace, nici chiar acum, când Ana, sfârșind rotirile, se plimba subțire și desculță, privind zidurile, ci nu spre Manoli. [...] Și atunci înțelese – amețeala și luciditatea îl lovira deopotrivă: Ana îi spunea cum poate fi terminată biserica aceasta. Îi comunica lui, în clipele acelea și în felul acesta cum nu va mai fi, că lucrarea sa poate merge mai departe, că de-acum poate să uite de frământări. Că biserica va avea acoperiș, iar acesta se va sprijini pe coloane înalte și subțiri, așa ca Ana, așa cum ea sprijinea acum bulgări de cer pentru ochii lui Manoli”.

Tiparul dinăuntru, de Ioana Sandu, col. Magister, Editura Limes, 2016, 92 p.

Mai toată cartea de poeme a Ioanei Sandu (n. 1942, Drăgănești-Olt) este scrisă la persoana a II-a singular, ca un dialog cu *tiparul dinăuntru*, cu chipul cel din lăuntru tainic, neschimbat, dar aflat mereu în legătură cu chipul văzut. Cele două chipuri în suprapunere îi fac pe oameni să fie „mai înalți în fresca urbană”, să fie atenți la frunte, la creștet („văd plusurile de bucurie peste vârful capului”, „o să fie bună la ceva și schimbarea asta/ învârtită peste vârful capului/ într-un fel prielnică ție”, „și tu îi privești pe ceilalți ușor înălțându-te/ cu îmbunările tale/ oglindite/ în inima lor”, „memoria își va trage ultima suflare/ și va curăța urcușul,/ micile simboluri vor fi piatra/ pe care vei sta,/ tiparul cel mai ales – vârful imaginii”).

Fiecare așteptare este o convertire, un schimb plătit în avans: femeia bolnavă devine sănătoasă, femeia bătrână devine o pruncă legănându-se „cu genunchii la gură”, femeia devine cu totul un suflet netemător, smerit, înnoit: „Ai trecut de vârtoare. Nici nu mai vezi/ obiectele lustruite/ în camera albă./ Femeia blondă pornește aparatul mare,/ te întinzi pe patul metalic –/ o linie fixează între verde și galben/ cât mai este sănătos/ în coloană și oase// ți se arată un rezultat,/ spui: „*dracu nu este chiar așa de negru*”/ și toate cele de deasupra/ cad la picioarele femeii cu ochii albaștri/ ficși în ochii tăi prăbușiți,/ auzi: „*nu este ce-am bănuț*”/ și începi să te pipăi/ și începi să te umpli cu altă femeie/ uite-așa, deodată,/ dispăre nodul mare din gât,/ dispăre și gheara înfiptă în coșul pieptului// o altă experiență se bifează singură,/ crucificată în răspântia albă/ preț de trei săptămâni” (*Te umpli cu altă femeie*).

Ion Pop și Mircea Petean remarcă poemele Ioanei Sandu „în care confesiunea întâlnește concretul proaspăt al senzației” și, respectiv, detaliile naturiste care „traduc impecabil o seninătate a spiritului în stare să risipească desăvârșit învolburările dinăuntru”.

Și moartea scrie uneori poeme, de Adela Efrim, col. Qpoem, Editura Paralela 45, 2016, 60 p.

Dacă în Japonia s-ar cultiva păpădii, Adela Efrim (n. 29 febr. 1968, Craiova) ar face o plantație de păpădii în Japonia. Goluri, tije grațioase înălțate spre niciunde – *Jack* este, iată, chiar poemul de început al volumului. Semne ale pustiului, un portativ care așteaptă alte și alte muzici: Bach, Mozart, Albinoni. Sau cele interpretate pe clavecinul recurent amintit de Bacovia.

Pe *maidanul ei de viață* se perindă lampagii, poștalioane spre cer, poeți, un lup moralist, blândeți (sau fericire) vândute la ofertă, spusele bunicii, zâmbetul bunicii, plămada bunicii, tristeți eliptice sau tristeți înverșunate, dornice să devină poeme cât mai curând: „mă apasă ceața grea/ urâtă apăsarea asta să nu

faci nimic în zi de sărbătoare/ când calendarul se pătează cu cruci roșii ca de rodie/ mare blasfemie/ așa cleveteau femeile printre morminte/ când tămâiau tot ce găseau în cale/ slobodă-i doar umbra unui poet/ ce trece strada sătul/ de vorbe/ vrea să ia pâine/ tocmai când inspirația îl trage de mânecă în jos” (*cruce cu roșu, așa spunea bunica*).

Apa, vântul și frigul dau culorile de acuarelă ale acestei poezii, cu rare accente de roșu-de-sânge. Un loc în care păpădiile sunt la ele acasă. Proiectate uneori spre cer: „nu mă înverșunez/ zâmbesc și joc marocco/ îmi iau toate gândurile în pumni/ le împrăștii pe covor/ răvășite/ se strecoară tiptil în amintiri/ încheștate se fâstâcesc/ îmi vine să râd în hohote/ le eliberez/ cum ați putut crede că vă puteți agăța cu îndârjire/ de păpădii” (*imunitate*).

Felix Nicolau semnalează, cu o oarecare surprindere, paradoxul acestei poezii: „Fundamental romantice, aceste texte provoacă năluciri – culmea! – reconfortante și derutante”.

Jucăm lenin, de Camelia Iuliana Radu, col. Qpoem, Editura Paralela 45, 2016, 68 p.

Dacă Vișniec și l-a apropiat pe Marx (în volumul de poeme *La masă cu Marx*), Camelia Iuliana Radu (n. 1959, Slatina) ne aduce în față volumul *Jucăm lenin*, chiar dacă jocul era pe viață și pe moarte, pe tinerețe și pe moarte, pe copilărie și pe moarte. Sau pe alte vârste pline de idealism, fără compromisuri ideologice, sexuale, muzicale ș.a.m.d. – și pe moarte: „s-ar fi putut spune că eram vii/ s-ar fi putut spune că pe dinăuntru eram morți/ e o poveste cu personaje concrete/ care nu s-au văzut nu s-au auzit// despre noi nu se știa nimic precis”. Dincolo de acest moto al cărții găsim trei grupaje despre care A. Cistelecan spune așa: „Poemele de aici sunt memoriale de copilărie comunistă, cu toate riturile oprimării de atunci, recuperate în secvențe de cotidian, dar și cu toate revoltele inocente ale unei copile idealiste. O secvență biografică, așadar, resuscitată cu acuitate a concretului, umor și detașare”. Cam la fel e privită și perioada postcomunistă, cu bune și rele, cu dorința limpede de a nu face jocul legiunii lu’ Lucică: „și îl întreb pe părintele Tănase/ cel care crește câteva sute de copii orfani/ părinte/ vinovat ești dacă faci voia jugului/ și dacă minți ca să îți crești copilul/ noi nu mai suntem martiri/ viața s-a răsucit și ne-a învățat/ că orice ideologie./ politica asta sau alta/ oricare ar fi rămâne la vârf// noi suntem cu bune și cu rele/ fără de ei/ oricine ar fi// iar el îmi spune/ nu cel care greșește va pătimi cel mai tare/ ci făcătorii de sisteme/ ei vor fi în iadul cel greu/ pentru că în loc să slujească legea simplă/ a lui Dumnezeu/ au născocit alta omenească/ și au dus la pierzanie milioane de suflete/ mărturisind astfel că sunt mai presus de Dumnezeu/ aștia, nepoții lui Lucică” (*chiar nu vreau să uit*).

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

revista revistelor

ROMÂNIA LITERARĂ 9 - 10 / 2017

Din 3 martie. Mircea Mihăieș, la rubrica lui, despre „recentele proteste de stradă”: *Dreptul la insolență... și-a găsit prin internet și rețelele de socializare mediul ideal de exprimare. Cei treisprezece ani de când există Facebook-ul au pregătit, ca într-un uriaș laborator planetar, limbajul care domină civilizația actuală... Deși cvasi-totalitatea condeierilor români sunt prezenți pe Facebook, poți să dai cu tunul și n-ai să vezi — cu minuscule excepții — exprimând o atitudine clară. Pro sau contra. În favoarea unei tabere sau a alteia. Prudenți, duplicitari, își ascund opiniile ca pe-o comoară dobândită ilicit. Din nou, ca pe vremea comunismului, își cultivă narcisiac măruntele manii... O fi obligatoriu să aibă scriitorul român „simpatii politice” pe contul lui Facebook? Irina Petraș, în eseuul său intitulat „Despre lichefierea verbelor spunerii”, atrage atenția că: *Ideea / speranța că tensiunile, dezacordurile, divergențele se pot rezolva printr-o bună comunicare, e aruncată în aer tocmai de instrumentele erei comunicării (pe internet; îndeosebi Facebook) și de efectele lor neașteptate... Iar Călin Vlașie semnează, tot în acest număr dublu de revistă, un eseu intitulat „Generația virtuală” (care are legătură și cu Facebook): *Acolo, în lumea virtuală, în lumea așa-zisă online, se construiește, direct, plenar, total, întreaga identitate poetică... Majoritatea poezilor publică versuri ale lor pe Facebook, nu au „atitudini politice” — e asta o probă de „narcisism mărunț”? Mai încolo, Marta Petreu (în dialog cu Gellu Dorian) are și ea un răspuns paralel: *Câtă vreme scriu, sunt fericită. Indiferent ce scriu. Dar mă rog Puterilor ca-n viața viitoare... să mă nasc la mii de kilometri mai spre soare-apune, să nu mai am de-a face cu lumea românească, să nu mai știu că există, pentru că m-am săturat de ea. Chiar nu credeam c-o să mi se întâmple asta, dar mi s-a întâmplat, trăiesc o asemenea stare de saturație față de această lume a noastră, provincială, autosuficientă, violentă, invidioasă, încât trebuie să recunosc: m-am săturat până peste cap de ea. Mi-a ajuns... În alte pagini, „Cenaclul de Luni — 40: istoria unei stări de spirit” de Iulian Boldea și „După-amiaza gândurilor” de Dan Stanca. Apoi „Sorin Vieru și jocul cu mărgelile de sticlă” de Alex Ștefănescu și „Umbră” de G. Bacovia (restituire de Mircea Coloșenco). Poeme de Emil Brumar, Aurel Pantea, Adrian Alui Gheorghe, proză de Doina Ruști. În sumar: N. Scurtu, Răzvan Voncu, Daniel Cristea-Enache, Sorin Lavric, Mihok Tamas, Ion Buzași, Simona Vasilache, Marina Constantinescu, Valentina Sandu-Dediu, Dumitru Avakian, Petre Tănăsoaica, Horia Gârbea, Grete Tartler. Cronica literară de N. Manolescu: „Calea către feminism”. Un număr dublu excelent al *României literare*.****

APOSTROF 2 / 2017

Ion Bogdan Lefter (intervievat de Marta Petreu): *Situația generației noastre, ca prim „val“ al literaturii postmoderne autohtone, cu program asumat ca atare, e foarte specială. După „abstracționismele“, metaforismele și psihologismele neomoderniste, poezia și proza anilor '80 au practicat reinscrierea în real, în cotidian, s-au orientat către țesutul social și și-au asumat semnificații etice și politice, în timp ce critica și eseistica au abandonat „impresionismul“ estetizant și metodologiile scientiste, intrând hotărâte în zona interpretărilor mixte, deopotrivă estetice și contextualiste, sub acolada mare a „poststructuralismului“... Sigur că depinde întotdeauna de opțiunile exegeților: există în toate epocile și cronicari aplicați, și esești divaganți, și istorici literari „factologi“, preocupați de clarificarea detaliilor, și – da! – descriptori de fenomene ample. În cele mai multe cazuri întâlnim combinații de câte două variante, de câte trei, de câte-câți vrei... E cert că eu-unul nu mă prenumăr printre criticii atrași de o singură formulă, de o singură metodologie de interpretare. În sumar: Ciprian Vălcan, Vera Medrea, Ovidiu Pecican, Irina Petraș, Gelu Ionescu, Dan Cristea, G. Neagoe, Ștefan Bolea, C. Cubleşan, Emanuel Modoc. Dosar Primul Război Mondial.*

STEAUA 2 / 2017

Adrian Popescu: *Primăvara vrajbei noastre s-a mai domolit. Frigul neînțelegerii continuă totuși, țara fracturată se clatină pe picioare. Să nu ne dorim o „primăvară” turbure, imatură, derutantă, după modelul arab. Ce ne lipsește pentru concilierea națională? Elitele politice (I. C. Brătianu, Iuliu Maniu, Al. Vaida-Voevod, Nicolae Titulescu). Oamenii politici care să iubească principiile, nu aranjamentele, țara, nu amanta, jertfa de sine, nu bunăstarea proprie. Sper să găsim în noi puterea păcii lăuntrice și a dreptății sociale. În alte pagini: Literatura irlandeză în vizor (grupaj de Sanda Berce). Și „Criza Europei, criza unui imaginar?” de Jean-Jacques Wunenburger. În sumar: Ion Pop, Titu Popescu, Romulus Rusan, Ruxandra Cesereanu, Angelo Mitchievici, Ovidiu Pecican, Victor Cubleşan, M. Vakulovski, Mircea Opriță, Adrian Țion, Mircea Popa, Virgil Mihaiu.*

OBSERVATOR CULTURAL 862

Din 2 martie 2017. Bedros Horasangian, „Căutatul la dinți”: *Soluțiile nu se găsesc în stradă. Ele se pot găsi și printr-o eficientă coabitare instituțională. Nu dinții populației paupere după deceniile de comunism – dar și alte aproape trei postcomuniste – sînt o problemă vitală. Ci încetarea stării de beligeranță... Nu prin intervențiile abuzive ale unor DNA-Kovesi deja compromise ar putea*

aduce un dram de speranță pentru următorii ani. În alte pagini, Paul Cernat, despre o ruptură care se adâncește la noi – „Vechea ordine literară și criticii demisionari”: Nu mai putem juca după regulile vechii lumi literare, cvasifeudale și centralist-piramidale, moștenite de antecesorii noștri și forjate dinainte de 1989. Sînt reguli cu care nu avem, oricum, mare lucru în comun... Diferența dintre agendele și mentalitățile noastre postcanonice, dintre modurile noastre de a ne raporta la literatură și societate, dintre formațiile noastre intelectuale, a devenit tot mai greu surmontabilă... Noua literatură, noua critică, noua viață literară, prin tot ce au mai viu și mai dinamic, sînt deja în altă parte... Am mai spus-o: „rolul și locul“ literaturii (și al criticii literare) în societate – în cea românească și pe plan internațional deopotrivă – s-au schimbat fundamental. Modelul criticului care dă directive și oficiază și-a epuizat resursele, odată cu reprezentanții generației '60. Dacă se va reinventa în alte forme, rămîne de văzut... Tipul de stat și de societate, tipul dominant de cultură și sensibilitate s-au modificat, mediile de comunicare – nu mai spun. Relațiile dintre local, regional, național și global se redefinesc într-un mod care nu poate să nu afecteze felul în care citim și scriem. Unii afirmă că am ieșit nu doar din paradigma umanismului tradițional, ci și din aceea a umanismului în genere, că ne aflăm într-un postumanism în care putem încerca doar să salvăm ce se poate salva, adaptîndu-ne inteligent și creativ la noile medii. Lumea ierarhică și patriarhală în care Maiorescu și Gherea forjau identitatea criticii noastre literare a apus; interbelicul, cu afirmarea criticii impresioniste, perioada 1965-1989, cînd criticii generației '60 apărau, cu argumente estetice, valorile naționale și liberale autentice pe coordonatele Războiului Rece, sînt și ele paradigme cu reguli de joc în mare parte epuizate, oricîte elemente ale lor mai supraviețuiesc rezidual... Între publicul de Facebook (majoritar tînăr și foarte tînăr) și cel neadaptat la internet, care consumă doar presă print și radio-TV, s-a creat o ruptură care se adâncește... E adevărat că, odată cu apusul inevitabil al vechii ordini literare, se pierde o anume stabilitate a tradiției... Agendele, prioritățile noastre sînt diferite. Nu mai putem juca, spuneam, după vechile reguli impuse, tot mai inadecvate; încercăm să ni le negociem pe ale noastre într-o lume, economic, neprielnică. Să fie scuzată lungimea citatului, trebuia să înțeleg. În sumar: Bogdan Ghiu, Nora Iuga, B.Al. Stănescu, Caius Dobrescu, G. Banu, Bianca Burța-Cernat, Marian Ilea, Gabriel Andreescu, Michael Finkenthal.

SCRIPTOR 3 - 4 / 2017

„Îți mai pare plauzibilă expresia *rezistența prin cultură*?” întreabă Lucian Vasiliu și Dumitru Aug. Doman răspunde: *Da, încă e plauzibilă. De data asta, rezistența nemaifiind însă față de un sistem politico-administrativ, ci față de*

sora ei mult mai puternică în zilele noastre: rezistența prin incultură. În alte pagini, Viorel Marineasa (interviewat de Robert Șerban): Sigur că mă mai uit prin reviste (din cele ce nu pisălogesc), însă fără prea mult chef. Cred în (cvasi) infailibilitatea câtorva critici, dar nu mă iau neapărat după lecturile lor. Mă bazez, mai degrabă, pe flerul meu atunci când mă apuc de o carte nouă. Nu-s de neglijat nici sugestiile venite dinspre amici... Pe de altă parte, să citești cărțile prietenilor este o obligație în serviciu. În serviciul prieteniei. În sumar: Mircea Cărtărescu, Vasilian Doboș, Andrei Burac, N. Popa, Vasile Iancu, C. Cubleşan, Mihaela Grădinariu, Andrei Moldovan, Lucian-Vasile Szabo, Gh. Drăgan, Liviu Apetroaie, Doina Florea, Ștefan Afloarei, Mircea Coloșenco, C. Coroiu, V. Andru, Bogdan Crețu. Dialog Simona Modreanu cu Virgil Tănase.

EXPRES CULTURAL 2 / 2017

Februarie, revistă lunară nouă, apărută la Iași, director N. Panaite. Scrie redactorul-șef Constantin Pricop: *Maiorescu n-a fost niciodată împotriva națiunii și valorilor naționale. Atâta doar că urmărește cu spirit critic real, mereu treaz, formarea și cultivarea acestora. Din intervențiile sale ar fi așadar de reținut nu atât divagațiile pe seama formelor fără fond, cât importanța excepțională a spiritului critic în acele spații culturale în care cultura ia naștere din imitații și se dezvoltă ulterior din sugestii venite dinspre culturile inițial imitate. În sumar: Al. Zub, Nichita Danilov, C. Coroiu, Gellu Dorian, C.M. Spiridon, Radu Florescu, Ionel Necula, Flavius Paraschiv, Dan Bogdan Hanu, Radu Andriescu, Emanuela Ilie, Mihaela Grădinariu, N. Crețu, Liviu Papuc, Oltița Cîntec, Adrian Alui Gheorghe, Florin Faifer. Apoi Mircea Platon: „Dan Botta — vocația libertății cu Dumnezeu”.*

LIVIU IOAN STOICIU