

NICOLAE PRELIPCEANU

UN NOU *HERNANI*?

La premiera piesei lui Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, când, la sfârșit, au izbucnit aplauzele, s-a auzit o voce care a strigat „Huo”, apoi „Rușine”. Lumea s-a uitat indignată la tânărul spectator, la rându-i indignat, iar protagonistul spectacolului, Claudiu Bleonț, s-a repezit spre el să-l aducă la judecata sălii. Pe scenă, după întrebări care nu trebuiau să fie puse, cum ar fi „ce studii ai dumneata?”, actorul s-a trezit și a întors-o: vedeți, nu mai suntem în comunism, puteți să aveți o altă opinie. Numai că spectatorul, deși nu avea studii care să pară a-l indica să judece un spectacol, ca și cum nu oricine are acest drept, era totuși implicat în viața teatrală, din moment ce publică piese românești de teatru, inclusiv aceasta, a lui Matei Vișniec, pe site-ul său, *LiterNet*. Oricum, asta nu are nici o importanță, dreptul oricărui spectator să fie entuziasmat sau nemulțumit de spectacol, de piesă, de actori, de regizori, este imprescriptibil, atâta vreme cât nu suntem sub dictatură.

Teatrul Național din București, pe scena *Atelier* a căruia s-a desfășurat spectacolul, a avut, prin cine știe cine, ideea nefericită de a organiza chiar o dezbatere despre spectacol. De data aceasta, iarăși, s-au împotmolit în contestarea de către spectator, iar acesta a fost încântat să-și mai spună o dată opinia negativă despre actori și regie, admițând că piesa este bună, din moment ce el însuși a publicat-o pe site-ul pe care-l conduce/administrează. Din păcate, din discuții s-a vădit încă o dată că publicul vede într-un spectacol ceva foarte asemănător cu comentariul sau istoriografia, dacă e cazul, ca de data asta, că ideea de a „învăța” dintr-un spectacol rămâne în vigoare, în ciuda dispariției furtunoase a comunismului și educativității sale de pe scena românească.

În 1971, când Ceaușescu a dat ordin ca arta să fie „educativă, angajată pentru construirea socialismului”, epurând toate acele produse artistice care i se păreau – lui și celorlalți troglodiți dimprejurul său – decadente, nu credeam că, șaptesprezece ani după dispariția lor, cu tot cu plenarele și cu „tezele” din iunie sau septembrie, am să aud „muzica ce le plăcea”. Nu m-aș fi mirat dacă aș fi auzit despre „redarea” unor situații și fapte din comunism în piesă, căci spectatorul de teatru crede că vede „piese”, iar nu spectacole. Un alt fel de a vedea idei, la urma urmelor.

Mi-am amintit de celebra „bataille d’*Hernani*”, din ziua de 25 februarie 1830, când piesa lui Victor Hugo care institua romantismul a fost refuzată de spiritele conservatoare, în timp ce avangarda vremii o susținea. Bătălia s-a dat atât în sala Comediei Franceze, cât și afară, în fața teatrului, și a fost un fel de prolog al revoluției din acel an. Noua „bataille d’*Hernani*”, românească, mult mai firavă, se desfășoară cu alte mijloace și, în orice caz, în sală, ca războiul dintre cele două mici țări europene, anunțat pentru o dată anume, cu mențiunea „în caz de ploaie se va ține în sală”.

În realitate, la noi se desfășoară o veritabilă bătălie, atât în teatru cât și în literatură, între generații, numai că de data asta ultimii veniți nu susțin vreun nou romantism ci, dimpotrivă, un nou realism, naturalist în multe produse ale sale. Dacă ne gândim la piesele românești ale celor mai tineri dramaturgi, acestea nu se mai „upleacă” decât asupra subiectelor celor mai contemporane, celor mai intim cunoscute de autori, așa cum îi recomanda Rilke tânărului poet austriac. Nu o dată, criticii din generația mai veche sau din cea veche de tot se revoltă împotriva limbajului „pe șleau” folosit de tinerii dramaturgi în piesele lor. Nu o dată limba trece înaintea scopului în care este folosită. Și, ca să fiu drept, nu o dată și în lucrarea dramaturgilor limba pe șleau devine scop, așa cum se întâmplă de atâtea ori în proza multor tineri scriitori, afirmați în anii din urmă. Dar Teatrul Național din București nu e Comedia Franceză, nu suntem în secolul XIX și revoluțiile nu mai încep de la teatru, așa cum s-a întâmplat la Paris.

Spectatorii dintr-o sală de teatru așteaptă lucruri diferite de la spectacolul pe care îl văd. S-a demonstrat asta la așa zisa dezbatere, de altfel eșuată, de la TNB. Erau destui aceia care așteptau de la *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* cam ceea ce, probabil, așteptau în fiecare seară de la emisiunile unor Emil

Georgescu sau Neculai Constantin Munteanu de la Europa Liberă: bine că are altcineva curajul să spună adevărul despre ceea ce ni se întâmplă, dacă noi nu avem. Numai că acum situația este alta, dar prea mulți nu se pot plasa în ea, nu se pot concepe în aceasta, nouă. Dar, de fapt, o fi situația de altă natură, o fi liber fiecare să spună ce-l taie capul, inclusiv despre regimul în curs, nu numai despre cel trecut, dar ceea ce e în continuare cert este că oamenii se exprimă tot prin reprezentanți. Că nu mai sunt aceștia de la Europa Liberă, ci chiar dintre ei, asta e altceva. Spectatorul însă se simte răzbunat, volens-nolens, de cel care și-a câștigat dreptul la expresie, scriitorul, în cazul nostru dramaturgul, actorul, regizorul. Piesa lui Matei Vișniec și spectacolul lui Florin Fătulescu se constituie într-o satiră groasă la adresa inimaginabilelor manipulări pe care le-a săvârșit comunismul asupra oamenilor, dar e și o creație a absurdului așa cum îl concepe dramaturgul. Spectacolul e și o răzbunare a tuturor anilor pierduți de noi atunci, dar nu e numai atât. Nu trebuie, însă, să ne imaginăm că toți oamenii gândesc într-un singur fel. Ca să nu ajungem din nou acolo.

LINDA MARIA BAROS – PREMIUL APOLLINAIRE 2007

„Mai întâi, aş vrea să salut farmecul profund și cutremurarea dată de originalitatea absolută pe care ni le procură, în ciuda tinereții ei – nu are decât douăzeci și șase de ani – Linda Maria Baros (...). Se întâmplă ca în concertul zgomotos și neîntrerupt al sutelor de voci poetice de astăzi să țâșnească din când în când, rar, un cântec misterios, care pare să vină dinspre lizierele universului, un cântec care nu datorează nimic predecesorilor săi și care ne impresionează de la bun început, ireductibil la vreo glosă, precum « acel sâmbure nicicând sfărâmat al nopții » de care vorbea André Breton, așa cum apare el în cartea închisă în ea însăși a Lindei Maria Baros.”

Bernard MAZO

„Linda Maria Baros tocmai a publicat volumul *La Maison en lames de rasoir* (Cheyne éditeur, 2006), o operă de o îndrăzneală magistrală, care frapează, atât de imprevizibilă, de visătoare și de tăioasă este, întru totul viguroasă și de o violență măsurată. Patricia Castex Menier, în frumoasa ei prefață, vorbește despre o « scriitură ascuțită ». Lucru sigur, Linda Maria Baros este o poetă ieșită din comun.”

Lionel RAY

ÎN OCCIDENT, POEZIA SE LUPTĂ SĂ NU RĂMÂNĂ, ÎN NICI UN CAZ, „LA LOCUL EI”!

Dragă Linda Maria Baros, la data când va apărea în gazetă acest interviu nu va mai fi o noutate pentru nimeni că la începutul toamnei ai primit la Paris Prix Apollinaire pentru volumul tău de poeme *La Maison en lames de rasoir*, publicat în 2006 de Cheyne éditeur. În limba maternă volumul apăruse tot anul trecut la Cartea Românească, într-o colecție recunoscută. Însă versiunea franceză arată, dacă mă pot exprima așa, absolut mortal. Prix Apollinaire luat de tine este desigur un eveniment despre care merită să vorbim, să se scrie, să nu ne facem, din invidie colegială, că plouă – doar nu se întâmplă în fiecare zi lăsată de Dumnezeu ca un poet român să fie copleșit de lauri franțuzești, englezești, nemțești, sau „de alte naționalități”. Am impresia că și poeții, și cititorii – aceștia din urmă, atâția câți sunt –, se întreabă, în felul lor pe care nu-l comentăm aici, care e povestea acestui premiu, cum sună ea spusă de tine, ca laureată? Tehnic vorbind, cum decurge jurizarea Premiului Apollinaire, ce personalități au făcut parte din juriul care ți l-a acordat?

Spre deosebire de celelalte distincții literare importante din Franța, care sunt acordate, ca să spunem așa, „la cald”, la scurt timp după publicarea cărților, avantajul acestui premiu este acela de a miza pe un anumit recul, de aproape un an, față de apariția volumelor pe care le vizează. Juriul are suficient timp ca să parcurgă cărțile, să le compare, să decanteze ecurile... Nu trebuie să ignorăm faptul că în Franța abundența titlurilor este de-a dreptul impresionantă!

Cei douăsprezece membri ai juriului sunt aleși pe viață și sunt considerați, bineînțeles, depozitarii imaginii de marcă a Premiului Apollinaire. Nu este vorba aici despre un loc comun, fiindcă Premiul Apollinaire este într-adevăr prestigios! Nu se poate lăsa influențat de diverse capricii literare de moment. Volumele luate în discuție în cadrul reuniunilor de jurizare sunt alese în mod autonom de membrii juriului. Nici autorii și nici editorii nu pot să depună cărți spre jurizare. Câteva nume: președintele juriului, Charles Dobzynski, secretarul juriului, Bernard Mazo, Robert Sabatier, Marie-Claire Bancquart, Marc Alyn, Zéno Bianu, Ariane Dreyfus.

Cum fusese primită cartea în România și cum a fost ea receptată în Franța?

Volumul *La Maison en lames de rasoir* a fost foarte bine primit în Franța. Nu cred că ar fi obținut Premiul *Apollinaire* dacă lucrurile ar fi stat altfel... Cronicile literare consacrate cărții nu au fost neapărat numeroase, însă întotdeauna entuziaste, chiar elogioase. Imediat după apariția cărții am fost invitată să particip la o serie de lecturi în cadrul unor festivaluri internaționale organizate în Franța, în diverse instituții culturale, la târguri de carte/reviste, în licee etc. Volumul a fost ales totodată pentru a reprezenta Franța la concursul internațional „Podurile din Struga”.

În România, opiniile se înscriu într-o arie mult mai largă. Alternează, din câte am putut să constat până în acest moment (n-am avut posibilitatea să citesc toate cronicile), între critici într-un tot admirative și topul celor mai proaste cărți ale anului 2006. Trebuie să fie vorba, bănuiesc, despre o scară a valorilor total „diferită”... Ceea ce, mărturisesc, nu mă surprinde peste măsură.

În ceea ce mă privește, nu pot decât să mă bucur că poezia pe care o scriu a obținut, grație Premiului *Apollinaire*, o recunoaștere unanimă în spațiul literar francofon.

E normal să te bucuri, deși chestia cu recunoașterea unanimă sună enorm...

Totul depinde de perspectiva din care *vrei* să privești lucrurile... Atunci când îți este decernat, de exemplu, Premiul *Goncourt*, te bucuri de o recunoaștere unanimă în spațiul literar francofon. Și nimeni nu a contestat vreodată acest aspect. Așa stau lucrurile și când îți este decernat Premiul *Apollinaire*, care, nu întâmplător, este supranumit „le *Goncourt de la poésie*”...

Nu văd de ce poezia ar trebui să fie discretă. În Occident, ea se luptă să nu rămână, în nici un caz, „la locul ei”! Pare deplasat faptul că poezia de calitate, premiată sau nu, are posibilitatea să obțină consacrarea pe care o merită?

Deloc! Însă unanimitatea, în recunoașterea unei valori literare, fie aceasta și de primă mână, mi se pare imposibilă. Orice competiție de acest fel, chiar și Nobelul, reactivează pe ici pe colo, prin cine știe ce colț de pagină sau de lume, umoarea cârcotașului, inerția scepticului. Mais, passons ! Ce diferențe la receptare ar caracteriza, din punctul tău de vedere, cele două literaturi?

Literatura franceză este foarte îndrăzneță și foarte dinamică, niciodată suficientă sieși. În același timp, e foarte diversificată și expansivă. În Franța există peste 600 de reviste literare, apar anual câteva mii de volume

de versuri și, numai în luna septembrie, sunt publicate de obicei peste 700 de romane noi... Cât despre literatura română, pot să vă spun că mi se pare vie și inspirată, însă temătoare și discretă în raport cu exteriorul. Creația și managementul cultural trebuie conjugate astfel încât literatura noastră să nu rămână o nebulosă pentru cititorii străini.

Tu ai reușit ca nimeni altcineva conjugarea creație-management. Cum s-a desfășurat ceremonia acordării Premiului?

Decernarea Premiului *Apollinaire* 2007 a avut loc la Hotelul Claret din Paris pe data de 16 octombrie, în compania unui mare număr de personalități din lumea literară franceză și francofonă. Secretarul juriului Premiului *Apollinaire*, poetul Bernard Mazo, a ținut un discurs introductiv, președintele juriului, poetul Charles Dobzynski, a prezentat volumul *Casa din lame de ras*, doamna Monique Pignet, mecena premiului, le-a împărtășit celor prezenți bucuria de a putea susține această distincție literară prestigioasă iar eu le-am povestit invitaților o anecdotă inspirată de lecturile publice la care am participat în ultimul timp. În încheiere, actrița Sylvie Bergé, care colaborează permanent cu binecunoscuta Comedie Franceză, a citit câteva poeme din cartea premiată.

Festivitatea a fost urmată de o recepție și de o cină „gourmet”, cină care s-a desfășurat sub auspiciile fostului prim-ministru al Franței, domnul Dominique de Villepin. Deși invitații au fost numeroși, totul s-a desfășurat într-un cadru călduros, intim și elegant. Dincolo de orice pretenții artificioase.

Cineva, la festivalul de la Neptun a propus ca scriitorii români să scrie direct în limbile de circulație, de preferință engleza, ca să se rezolve o dată pentru totdeauna complexul idiomatic de care literatura noastră ar suferi. Te-a ispitit/te ispitește experiența franceză, înțelegând prin asta formația ta intelectuală îndatorată Sorbonei în special, să dai „fagurele de miere”, supt la sânul matern, pe limba lui Rimbaud?

Le Livre de signe et d'ombres (Cheyne éditeur, 2004) și *La Maison en lames de rasoir* (Cheyne éditeur, 2006) – cele mai recente volume de versuri pe care le-am publicat – sunt scrise în limba franceză și traduse de mine însămi în limba română (*Dicționarul de semne și trepte*, Junimea, 2004, și, respectiv, *Casa din lame de ras*, Editura Cartea Românească, 2006). De altfel, în ultimii ani, toate versurile și toate cronicile literare pe care le-am publicat au fost scrise direct în limba franceză.

Nu cred însă că a scrie în limba franceză înseamnă că am căzut pradă vreunei ispite... Dimpotrivă, am impresia că mulți autori se lasă ispiți de

cantonarea într-o singură limbă... Bilingvismul este, vă asigur, o aventură extraordinară!

Se va bucura Nicoleta Sălcudeanu s-audă asta. Impresia mea e că bilingvismul, mai ales în cazul poeziei, comportă un risc deloc de neglijat, anume ca translarea din limba de adopție să rateze duhul limbii materne, inefabilul pe care numai scrisul direct îl captează. Dar nu e momentul să discutăm atare temă. Ne poți spune ce beneficii anume aduce Premiul Apollinaire ?

Se spune că în Franța există trei tipuri de poeți: „inconnus”, „méconnus” și „reconnus”. În momentul în care primești Premiul Apollinaire poți fi convins că nu mai ești nici necunoscut, nici nerecunoscut. Altfel spus, toți laureații acestui premiu sunt niște poeți unanim recunoscuți.

În fine, ce ecouri a produs Premiul până în acest moment și care te-a impresionat mai mult?

Obținerea unui premiu literar de mare anvergură ar putea fi asemănată cu un vortex. Nenumărate anunțuri, articole, cronici, interviuri apar imediat în presă. În următoarele zile, sosesc propunerile de a publica în diverse reviste literare, de a participa la o serie de antologii/proiecte și de a face parte din diferite jurii. Apoi vin invitațiile la festivaluri internaționale, la dezbateri și la lecturi de poezie, la așa numitele performanțe poetice. Rolul unui premiu este acela de a anima lumea literară!

Am fost foarte plăcut impresionată de imparțialitatea membrilor juriului, care au dat dovadă de curaj acordându-mi Premiul Apollinaire, ținând cont de vârsta mea și de faptul că sunt doar la a doua carte publicată în Franța.

Mulțumesc pentru interviu, dragă Linda. Încă o dată, felicitări și la mai mare! Cititorilor le propunem, în paginile următoare, unul dintre cele mai tulburătoare poeme ale tale, în franceză și în română.

A consemnat MARIAN DRĂGHICI

BIOBIBLIOGRAFIE. **Linda Maria Baros** s-a născut pe 6 august 1981 în București. A obținut licența și masteratul în litere la Sorbona-Paris IV; în prezent, este în ultimul an de doctorat la aceeași universitate și la Universitatea București. A publicat patru volume de versuri: *Amurgu-i departe, smulge-i rubanul!* (2001), *Poemul cu cap de mistreț* (2003), *Le Livre de signes et d'ombres* (Cheyne éditeur, 2004 - *Premiul pentru vocație poetică*, Franța), *La Maison en lames de rasoir* (Cheyne éditeur, 2006 - *Premiul Apollinaire*), două piese de teatru și două volume de studii literare în limba franceză. Volumele de poezie publicate în Franța au apărut și în versiune românească: *Dicționarul de semne și trepte* (Editura Junimea, 2005) și *Casa din lame de ras* (Editura Cartea Românească, 2006).

A tradus în limba română sau franceză peste douăzeci de cărți, între care volume de Henri Michaux, Boris Vian, Guy Goffette, Alphonse Daudet, Antonia Maria Ortega, Nichita Stănescu etc.

A fost bursieră la *Le Collège Européen des traducteurs littéraires de Senefje* (Belgia, 2002), *the 3rd Poetry Translation Workshop The Golden Boat* (Slovenia, 2005), *Le Centre de Rencontres Abbaye Neumünster* (Luxembourg, 2006) și la *Vertalershuis - Casa Traducătorilor din Amsterdam* (Olanda, 2007). A participat la mai multe festivaluri internaționale: Neptun (România, 2001), Rabat (Maroc, 2004), *Le Printemps des Poètes* (Franța, 2005, 2007), *Biennale Internationale de Poésie de Liège* (Belgia, 2005), *Odyssey International Festival* (Amman, Iordania, 2005), *Le Festival International de Poésie de Teranova* (Franța, 2006), *Lectures sous l'arbre* și *Festival Dacia – Méditerranée* (Franța, 2007).

Este inițiatorea și coorganizatoarea festivalului *Primăvara poeziilor/Le Printemps des Poètes* în România (2005), în Republica Moldova (2006) și în Australia (2007).

Linda Maria Baros este totodată secretarul adjunct al *Asociației Traducătorilor de Literatură Română* cu sediul la Paris și directoarea revistei literare *VERSUS/m*.

Membră a Uniunii Scriitorilor din România de la începutul anului 2002.

LINDA MARIA BAROS

Les chevaux de mine

La maison qui t'a nourri te racontait peut-être,
la nuit, l'histoire des chevaux de mine :

Les chevaux de mine naissent et vivent dans les profondeurs ;
c'est entre les murs de la galerie que se trouve leur maison,
leur table.

C'est là qu'ils se nourrissent d'énormes quartiers d'obscurité,
de houille.

Ils se nourrissent à tâtons, à la lumière des lampes.

Et, comme des forçats, ils tirent aveuglement les wagonnets.

Ils charrient encore et toujours,
tant que dure la vie d'un cheval.

Ils charrient la lumière à la surface.

Mais eux, à la surface, dans la lumière, ils ne peuvent pas vivre,
même pas à la retraite, quand on les libère de la mine.

Puisqu'ils sortent dans le monde les yeux bandés.

L'obscurité collée au front.

Et c'est comme ça qu'ils vivent encore un peu, dociles.

Les brises et les arômes les font frémir,
dans le hangar délabré, dans la cour de la mine.

Les yeux bandés,

jusqu'à ce qu'ils descendent à nouveau dans les profondeurs.

Leur maison est à jamais l'obscurité.

(La Maison en lames de rasoir, Cheyne éditeur, 2006, Prix Apollinaire 2007)

LINDA MARIA BAROS

Caii de mină

Casa care te-a crescut ți-a vorbit poate,
noaptea, despre caii de mină:

Caii de mină se nasc și trăiesc în adâncuri;
între pereții galeriei, acolo e casa,
acolo e masa lor.

Acolo se hrănesc cu hălci mari de întuneric,
de huiă.

Se hrănesc pe dibuite, la lumina lămpășului.
Și, ca niște ocnași, trag orbește la vagonete.
Tot cară și cară – răstimp de-o viață de cal.
Cară lumină la suprafață.

Dar tocmai în lumină, la suprafață, nu pot ei să trăiască,
nici măcar la pensie, când sunt scoși din mină.

Fiindcă ies în lume legați la ochi.
Cu bezna lipită de frunte.

Și așa trăiesc încă puțin, nespus de blânzi,
înfiorați de adieri și arome,
în șopronul păraginit din curtea minei.

Legăți la ochi,
până coboară din nou în adâncuri.

Casa lor este, pentru totdeauna, întunericul.

(Casa din lame de ras, Cartea Românească, 2006)

CĂLIN-ANDREI MIHĂILESCU

ÎMI LAS AMPRENTA, DECI EXISTĂM

Forma ideală imaginată de Renaștere este cercul fals și sfera adevărată în care bărbatul și femeia lui Leonardo sunt înscriși, descriși și apărați de lipsa de sens. Sfera imaginează staza în care forțele externe (ale macrocosmului) și cele interne (ale microcosmului) se găsesc într-un echilibru armonios. Această perfecțiune, atribuită omului generic, a început să se dezintegreze pe măsură ce manifestările manieriste și baroce timpurii au pus stăpânire pe forțele explozive ale omului și l-au descris ca fiind elongat, “ivindu-se din nebunia sau dorința interioară”, tinzând către monstruos, grotesc sau caricatură, așa cum se poate vedea la El Greco, mulți dintre contemporanii lui și la adevăratul său urmaș, Goya. Eul a redevenit sferic în postularea cogito-ului cartezian, numai că de această dată sfera era separată fenomenologic, într-un netulburare, de lumea fizică. Identitatea cogito-ului impune recunoașterea certitudinii pe care o comportă. Acest discurs identifică eul cu auto-recunoașterea sa; prin aceasta, cogito-ul devine propriul său fundament indestructibil – o modificare geologică ce a deschis era egoliticului. Separarea sferei sfericității de haosul pragmatic a declanșat habitusul modern al responsabilității: responsabilitatea parțială ghidată de imperativul categoric al parțialității. Cea mai apreciată și atacată mandală occidentală a impus o noțiune introvertită și în același timp circulară a auto-identității, care, ruptă de lumea fizică, nu avea nevoie de nicio comunitate pentru a o apăra de cerințele lumii. Cu toate acestea, apariția aceluia *subiectum* cartezian a determinat în mare măsură viziunea despre subiectul responsabil al dreptului din secolul următor: subiectul-cetățean. Până la Revoluția Franceză, meandrele subiectului-cetățean (sau *subiectum-subiectus*), au ajuns să depindă tot mai mult de noțiunea de comunitate, ai cărei referenți tradiționali, religioși și laici, începeau să dispară.

Schimbările survenite în felul cum sunt înțelese noțiunile de identitate și comunitate sunt de natură istorică. Aceasta înseamnă că cele două noțiuni, privite ca termeni problematici, au fost mai stabile în trecerea lor peste granițele epocilor, în timp ce soluțiile oferite lor s-au schimbat într-un ritm mai alert. Istoria prezintă două viteze ale schimbării: modificarea

mai rapidă a soluțiilor față de modificarea mai lentă a problemelor. Această dublă viteză, această hetero-stereofonie a istoriei promite un sens, sau cel puțin nu împiedică afirmarea acestuia prin interpretare istorică. De pildă, emblema Revoluției Franceze, “*Liberté, égalité, fraternité*”, grupează trei entități diferite, problematice și dezirabile: starea de libertate a individului, standardul de egalitate al societății și sentimentul de fraternitate sau comunitate care ar aplana fricțiunile și contradicțiile dintre libertate și egalitate. Cu mult înainte, comunitatea a fost privită ca o zonă tampon între eu și potențiala lui pierdere; de exemplu, comunitățile sectare sunt menite să prevină pierderea sufletului membrilor săi; comunitățile de stânga au scopul de a împiedica pierderea „esenței umane” în cursul evoluțiilor alienante din societatea modernă; comunitățile fasciste de orientare futuristă proiectează trecutul în viitor pentru a preveni pierderea “entităților organice” cum ar fi națiunile concepute în manieră romantică, în procesul de industrializare și pentru a determina astfel fraternitatea dintre om și mașină. Dimensiunea utopică validează dorința care marchează proiectele comunității, împingând astfel *communitas* la un nivel absolut. Pentru astfel de ingineri ai dorinței cum ar fi Fourier sau Owen, comunitatea prezenta calități sintetice menite să producă și să reproducă ad infinitum o anumită reprezentare a Paradisului. Pentru Marx, cu toate acestea, venirea comunismului promitea să demonteze comunitarul și socialul prin satisfacerea nevoilor individuale: egalizarea libertăților. Retorica Utopiei se bazează pe abolirea schimbării, a evenimentelor și a banilor (ca mediator general al proceselor de schimb), indiferent dacă acest exercițiu este prezentat prin genuri literare sau prin programarea socială. Conceptul modern de *communitas* este stabilit în detrimentul timpului. În distopia standard a lui Orwell, *O mie nouă sute optzeci și patru*, posibilitatea schimbării este demontată în continuare, pe măsură ce se dovedește vană speranța într-o “Frăție” secretă care ar acționa împotriva stăpânirii Fratelui cel Mare: Fratele cel Mare are ca propriu și recunoscut omolog o comunitate la fel de fictivă – se sugerează că Frăția nu se referă la mai mult decât suma de trăsături care îl fac Frate. Comunitatea s-a prăbușit în simulacrul transcendental care întruchiează societatea în imaginea unei Persoane.

Acestor alunecări istorice și utopice care împing comunitatea spre piscuri sau spre prăpastie, Napoleon le-a dat un răspuns lipsit de ambiguitate: în palimpsestul său, „comunitate” a fost șters și s-a scris deasupra lui „proprietate”, astfel încât în *Codul* său emblema a devenit “*Liberté, égalité, propriété*”. Dreptul la proprietate a curățat terenul și s-a afirmat ca mediator legal și inalienabil între individual și social. Dreptul de proprietate a devenit omologul sacru și obiectiv al eului, precum și garanția că pierderea sa este prevenită. Proprietatea a ajuns să apere eul

împotriva pierderii și, în mod analogic, să apere lumea de acel neant care se prefigurează la capătul schimbării – în aceasta constă influența durabilă a lui Napoleon asupra viitorului, mai durabilă decât Austerlitz, Borodino sau Waterloo care continuă să vibreze în manualele de istorie.

Comunității ca problemă durabilă i s-a răspuns cu definiții și „soluții” la fel de diferite ca perioadele și autorii cărora le aparțin. Stabilitatea problemei comunității ar putea fi articulată astfel încât să se alunece în ritmul schimbării spre domeniul soluțiilor, pentru a se ajunge la o anumită mișcare contrapunctică. Pentru aceasta, răspunsul lui Wittgenstein ar trebui să fie suficient: „soluția unei probleme se găsește în disoluția problemei”. Aceasta înseamnă că, atât timp cât „comunitatea” este o problemă, soluțiile temporare nu ar putea s-o disloce din încăpățânata sa mișcare lentă.

În numele acestei probleme persistente și în legătură cu ea există o tentație distinctă de a începe să vorbim la persoana întâi plural, să vorbim despre noi ca o comunitate. Astfel am vorbi cu noi, deci cu noi înșine, într-un dialog bine încadrat care pare să promită apariția unui cor, a unui moment mesianic când vom cunoaște *par coeur* – „pe dinafară”. Dar folosirea persoanei întâi plural reprezintă începutul unei melodrame teoretice: ea cere și așteaptă un dar idilic, ecumenic, care ne va permite să ne dispensăm de focalizarea critică, deoarece ne-am vorbi în propriul nume nouă înșine: *comme unité* (ca unitate și ca uniune).

Acesta este începutul *comunității leneșe* din acele presupoziii familiare care îi sunt pe cât de dăunătoare spiritului critic, pe atât de inevitabile. Lucrurile au stat întotdeauna astfel, dar poate cu atât mai mult azi când, după Benjamin, Foucault și Agamben (vezi și *Phantom Communities* de Scott Durham, Stanford: Stanford UP, 1998, 186-93), am ajuns la chestiunea capacității (post-)subiecților postmoderni de a-și recunoaște propriile dorințe. Capitalismul târziu, logica sa, instilează dorințe în nișele de piață pe care și le desemnează (de exemplu, „dorința” adolescenților de a purta pantaloni stil hip-hop), împreună cu suplimentul mai subtil: acela de a seduce membrii nișelor de piață respective în sensul de a se grupa în comunități în jurul bunurilor achiziționate (de pildă, comunitatea deținătorilor de broscuțe VW). În această dinamică, subiectul este încurajat să-și recunoască apartenența la o comunitate prin faptul că liantul comunității aparține fiecăruia și tuturor. Astfel propria dorință va fi încurajată, transformată și mediată de o retorică de piață complexă, ceea ce duce la stabilirea de legături pe baza proprietății – și, în cazuri extreme, pe baza distrugerii proprietății privite, așa cum au făcut-o Ortega y Gasset și Bataille, ca parte blestată a existenței economice. Comunitățile leneșe contemporane abundă iar proprietatea sau consumul ajung să țină loc de mediator general. Proprietatea devine ceea ce sufletul este pentru

trup și trupul pentru suflet. Astfel, comunitatea devine cadrul în care această mediere operează fără durere, sau chiar producând plăcere, dar fără nici un punct de referință stabil. Epoca eului – *egotical* – promovată de Iluminism, a murit de multe ori și aceste „decese ale omului” au fost denunțate ca formând grămezi până la cer de la Baudelaire la Freud, Kafka, Benjamin, Borges, Foucault, Deleuze ori Kathy Acker. Dacă se poate spune așa, sarcina literaturii, în aceste vremuri în care avântul comunitar este rizibil așezat în pântecul capitalului, este delicată, mai ales pentru că la celălalt capăt se află, ca o altă ruptură ce acoperă lucrarea cinismului, Marea Comunitate Leneșă pe care Milan Kundera o numea „frăția universală a kitschului.” Literatura este lăsată aproape singură să se lupte cu mușenia cu care ne amenință atât subtilitățile despotice ale pieței cât și belelele kitschului universal. Sarcina e delicată pentru că sfera este eminentemente elastică și este de natură să absoarbă rapid orice încercă să-i reziste. Sfera lumii astfel globalizate amenință să se dispenseze într-o bună zi de literatura non-mută, adăugând în același timp mușenia cuvântului la aceea a imaginii. Astfel ambele forme de mușenie ar redevini, nu o imagine apocaliptică (toate tradițiile protestează împotriva unei lumi fără literatură), ci mai curând o colaborare nediferențiată cu kitschul comercializabil. Scurtarea Apocalipsei prin apocopă este regula afacerilor, în timp ce „comunitatea” se formează pentru a îndulci *Weltschmerz*-ul de la capătul timpului.

Urgența cu care trebuie înțeles statutul de comunitate al literaturii de azi face necesară reconsiderarea și redefinirea identității unei astfel de comunități.

*

Identitatea reprezintă pentru identificare ceea ce libertatea este pentru eliberare: un produs al unui proces; un concept final al unei experiențe; rezultatul unei acțiuni; o axiomă reductivă care face legătura între a fi și a avea în detrimentul lipsei lor de legătură experiențială. În timp ce identitățile tind să-și afirme suveranitatea reală prin identificarea inamicului, identificările sunt expresii trecătoare ale subiecților și comunităților a căror existență reală rezidă în caracterul carismatic al formării lor accidentale. Odată ce identitatea este clasificată ca atare, ea devine propriul său index care, folosit corespunzător, se va arăta pe sine însuși ca fiind un model hegemonic (în sensul lui Schmitt, nu al lui Gramsci). Această auto-afirmare, vinovată de vina însăși, reprezintă sfârșitul identificării și începutul declinului numit identitate; căci timpul lasă urme în identitatea noastră ca și când aceasta ar fi făcută din plastilină.

Dar „identitatea cu cratimă” (identitatea cu două apartenențe, de ex. „afro-american”, n.t.) este cea care corespunde condiției contemporane prevalente, cel puțin în America de Nord (fond rasial și lingvistic amestecat, cetățenii multiple, loialitate divizată, navetă etc.) și împotriva căreia discursul patriotic al guvernului american opune o rezistență penibilă. Legătura dintre eu și identitate este greu de imaginat înafara vinovăției. Cu toate acestea, adâncitura, impresia, urma lăsată de expresia eului poate persista în memorie ca urmă obiectivă a acțiunii aceluia eu. Urma este ceea ce rămâne încă din momentul impactului său. Este o urmă în viitor, nu un lucru.

Lucrurile nu se petrec în această lume ci în una care se află mai aproape de neant. Acolo ele sunt letale și astfel apar ca fiind laterale, indisponibile privirii. Lucrurile se petrec la marginea neantului; ele ne asigură un spațiu reificat și apărat de locuri, spațiu sacru, substanțial, poate îmbibat cu energie. Potrivit lui de Certeau și instinctului, locul este propriu, stabil și distinct ca locație, în timp ce spațiul se compune din intersecții ale unor elemente mobile, inclusiv vectori, ale unor direcții, viteze și variabile de timp. Lucrurile se petrec la marginile lumii: o poziție prea riscantă pentru a nu se apăra pe ele însele prin vâlul ficțiunii. Lucrurile devin tema lumii: intenționalitatea lumii ca teren tematic pentru sens. Astfel, odată identificat un lucru, el devine una cu identitatea sa. Și nu există o comunitate a lucrurilor. Totuși, dacă un individ este reprezentat prin identitatea sa într-un mod rigid, aparatul social care face identificarea trebuie să considere subiectul drept un lucru. Asupra acestui aspect ar fi insistat Max Weber cu privire la puterea birocratică. Reificarea indivizilor este o operație de invalidare a scutului lor comunitar și de pregătire a acestora pentru prelucrarea socială pură. Literatura trebuie concepută ca rezistență colectivă la o astfel de reificare și la tehnologiile sale brutale sau subtile. În acest sens, literatura construiește consensul comunitar propunând lumile sale imaginare care nu pot fi localizate, identificate și deci reificate.

Revin: subiectul comunității este la fel de singular ca și comunitatea însăși. Ceea ce este singular nu poate fi identificat și singura sa „identitate” rezidă în renunțarea reciprocă și generoasă la identitate care se produce între comunități și subiecții acestora. Orice altă identificare reprezintă o intruziune în comunitate.

Subiectul singular vine dinafară și lasă o urmă pe suprafața acelei sfere care ne-a parvenit, prin tradiție, ca imagine, simbol și alegorie a perfecțiunii – o sferă la fel de mitică precum muțenia mitică. Aceste amprente rămân în memorie ca momente mai curând decât ca monumente. Imaginați-vă că au fost lăsate de ciocniri ca acelea cu un meteorit, lăsate de corpuri care vin de departe, așa cum lasă urme dragostea. În timp ce

trecutul are tendința de a reveni la perfecțiunea sa sferică printr-o funcție de perfectă nediferențiere, amprenta lăsată de subiectul comunității reprezintă o provocare la adresa plasticității trecutului.

Relația dintre singular și comunitate nu este mediată de imagini (și doar parțial de imaginația concepută de Kant); de aceea, ea rezistă apropierii tehnologice. Literatura și spiritul literelor sale sunt chemate să se opună generalizării imaginii care ne împinge pe un ecran pentru a fi văzuți potențial de către toți și realmente de nimeni. Comunitatea la edificarea căreia contribuie literatura este misterioasă; o icoană.

CĂLIN-ANDREI MIHĂILESCU

VICTOR IVANOVICI

LIMBA CA FAPT DE STIL

Pornind de la Kavafis

1. Repere simbolice

Unul din motivele principale pentru care Kavafis a fost multă vreme desconsiderat – iar uneori chiar ostilizat – de către colegii săi de generație greci (citește din Grecia metropolitană) pare să fi fost factorul *limbă*. Această constatare aparent simplă, se cere totuși explicată și clarificată.

Pentru început, trebuie avut în vedere că, îndeobște, se consideră că termenul respectiv acoperă atât materia primă a poeziei, cât și prelucrarea ulterioară a acesteia, de către un poet individual. Pe această concepție se sprijină binomul didactic „limba și stilul”, foarte răspândit până astăzi pe toate meridianele lumii (dar care rămâne de văzut în ce măsură este cu adevărat util, sau doar «comod»). Pe de altă parte însă, e evident că obiecțiile detractorilor lui Kavafis se referă nu atât la calitatea produsului stilistic final, cât la proveniența materialului lingvistic „brut”: dintr-una sau din cealaltă variantă funcțională a limbii neoeleene, cu alte cuvinte din *katharevousa* (greaca „savantă”) sau din *demotică* (limba „vulgară”).

O asemenea extrapolare se explică cu referire la datele ideologice și psihologice ale epocii. În Grecia, cei mai importanți reprezentanți ai generației intelectuale a lui Kavafis se află în plină bătaie pentru

impunerea *demoticeii* ca limbă literară și, în continuare, ca limbă de stat. Or, după cum se știe, logica „angajată” e cu totul lipsită de nuanțe, iar pentru combatanți, „neutrii” sunt mai detestabili chiar decât inamicii. Prin urmare, nu e greu de înțeles de ce relativa indiferență a lui Kavafis față de așa numita „chestiune lingvistică” nu putea decât să-i indigneze pe „demoticiștii” puri și duri.

Unul dintre ei, bunăoară, mergea până acolo încât califica idiomul poetic kavafian drept „limbă de gazetă provincială”. O atare judecată și mai ales contextul formulării ei – în prefața la una din scrierile poetului „național” Costis Palamas – ne dezvăluie o nouă dimensiune a problemei. Văzută sub un unghi sociologic, bătălia limbii purtată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea are drept miză controlul asupra „pieței de bunuri simbolice” (cum ar zice Pierre Bourdieu). Pe această piață încearcă să pună stăpânire în primul rând Statul elen, printr-o strategie mesianică și iredentistă, în cadrul căreia Grecia urma să devină „centrul metropolitan”, politic și cultural, al întregului Elenism. Proiectul nu s-a bucurat de succesul scontat, în parte datorită irealismului său funciar ¹, dar mai ales din pricina ecoului său cu totul precar în sânul bogatelor și dinamicelor colonii grecești din străinătate. Centrele diasporei, precum Alexandria lui Kavafis, aveau de promovat propriile lor propuneri simbolice, adesea radical diferite, pentru că erau sensibil mai avansate decât cea „elladică”. Astfel, spațiul simbolic grec se configurează bipolar: pe de-o parte modelul centripet (etnocentric) al «metropolei», pe de alta un pluralism centrifug, cu caracter cosmopolit sau chiar (cum am zice astăzi) «postcolonial». În câmpul literar propriu-zis, polarizarea respectivă se specializează și se „personalizează”. Centrul „elladic” își proiectează aspirațiile de întregire a construcției naționale sprijinită pe o limbă a întregii națiuni, în figura emblematică a susamintitului Costis Palamas. Pe de altă parte, Kavafis dezvoltă profilul simbolic al unui „anti-Palamas”, reprezentant al periferiei «diasporice», cu sentimente naționale „relaxate” și o conștiință lingvistică eclectică. Pe piața bunurilor simbolice, „marfa” primului este *Limba*, în compoziția căreia stilul intră între altele; pe aceeași piață, celălalt plasează *Stilul*, una din componentele căruia este limba.

În continuare îmi propun să analizez mai pe larg datele „marketingului” kavafian.

¹ Este vorba de așa numita „Mare Idee”, ce preconiza nici mai mult nici mai puțin decât restaurarea Imperiului Bizantin.

2. Repere teoretice

Înainte de aceasta, să vedem cum stau lucrurile dintr-un punct de vedere mai teoretic. În general vorbind, natura raportului Limbă – Stil nu i-a preocupat din cale afară pe lingviști, care l-au considerat dintotdeauna relativ simplu și de la sine înțeles. Dimpotrivă, teoreticienii literaturii s-au aplecat asupra datelor furnizate de lingvistică pentru a semnala aspectele „problematice” ale raportului respectiv, în sensul că, privit mai îndeaproape, acesta ridică unele probleme deosebit de interesante.

Tudor Vianu, bunăoară, vorbește undeva de „dubla intenție a limbajului” – cea „reflexivă” și cea „tranzitivă”² –, căreia îi corespunde o dublă funcționalitate a fenomenelor stilistice: pe de-o parte ele vor reflecta personalitatea individuală a vorbitorului, pe de altă parte o vor transmite către receptorul mesajului (iar în cazul când „vorbitor” e chiar scriitorul, el o transmite cititorilor săi). Așadar stilul poate fi definit drept uzaj „personal” (prima funcțiune) al unei Limbi (a doua funcțiune) [cf. Vianu 1941/75, *passim*].

2.1.- Pe versantul intenției „reflexive”, uzaj personal înseamnă *deviere*, adică, în termenii lui Roman Jakobson, „*violență* organizată asupra Limbii”. Gradul devierii și intensitatea violenței sunt determinate de limitele „tranzitivității”: ele se pot exercita doar până acolo unde mai pot exista înțelegerea și comunicarea lingvistică. Dacă ne vom întreba unde anume este situat punctul-limită, răspunsul va depinde de: *ce* înțelegem prin Limbă și *cum* o înțelegem.

Spre exemplu:

LIMBĂ [*Langue*]

Ferdinand de Saussure:

VORBIRE [*Parole*]

LIMBAJ [*Langage*]

Limba (*la Langue*) cuprinde parametrii constanți ai Limbajului, iar **Vorbirea** (*la Parole*), variabilele lui. Cât despre **Stil**, în acest model el apare și se exercită la nivelul Vorbirii și, ca orice fapt de Vorbire, constă în actualizarea parțială a regulilor Limbii.

Sistem [*Sistema*]

Eugen Coșeriu:

VORBIRE [*Hablar*]

NORMĂ [*Norma*]

LIMBĂ [*Lengua*]

² În sensul în care se vorbește de „reflexivitate” și „tranzitivitate” în teoria verbului.

Sistemul (*el Sistema*) este “un ansamblu de opoziții funcționale”, adică sâmburele dur al Limbii; **Norma** (*la Norma*) este “actualizarea colectivă a Sistemului” și cuprinde Sistemul însuși precum și alte elemente, funcționale și acelea, dar nesistemice (ca de pildă utilizarea perfectului compus ca timp narativ în trecut, care distinge limba literară de unele dialecte sudice ale românei, ce preferă! perfectul simplu); în fine, **Vorbirea** (*el Hablar* sau *el Habla*) este “actualizarea concret individuală a Normei”, cuprinzând Norma însăși plus originalitatea expresivă a indivizilor vorbitori. În acest al doilea model, **Stilul** ține tot de domeniul Vorbirii, însă intervine (exercită violență) și asupra Normei, în cadrele Sistemului. Acesta din urmă, calificat de Coșeriu drept “un ansamblu de libertăți”, ajută Stilul să depășească convențiile și interdicțiile sociale codificate de Normă; la rândul său, Stilul (re)activează anumite însușiri ale Sistemului pe care aceeași Normă le menține în stare latentă. Iată de ce se susține pe bună dreptate că marii scriitori valorifică și dezvoltă la maximum posibilitățile și vitalitățile limbii lor.

2.2.- În lumina intenției „tranzitive”, Stilul ca uzaj personal al Limbii înseamnă *reorganizarea* datelor lingvistice.

În speță, această perspectivă (complementară anterioarei) se sprijină pe un al treilea model al Limbii, constând în stratificarea diverselor *stiluri funcționale* sau “nivele de limbaj” (ca de pildă “formal”/“informal”, “limbaj salonard”/“argou”, “limba de lemn”, “limba literară” sau “savantă”, “*katharevousa*”/“*demotica*”. “dialectul cretan”, “graiul maramureșan”, “limbajul medical” și cel “științific” în genere ș.a.m.d.). La rândul lor, aceste nivele sunt determinate de întretăierea a două coordonate, o orizontală geografică și o verticală socio-lingvistică. Orice fapt de limbă aparține simultan unui *dialect* (variantă locală) și unui *sociolect* (variantă socio-profesională). Spre exemplu, ceea ce am definit mai înainte drept Normă, în acest model devine *limba comună* (sau, cu un termen tehnic, *diasistemul*).

Stilul artistic individual utilizează elemente din diverse stiluri funcționale ale Limbii, din care prepară un cocteil original. Dozajul și rețeta acestuia vor depinde de punctul în care poetul își *inserează* stilul individual în sistemul stilistic al limbii.

3. O analiză

Cu instrumentele teoretice de mai sus, voi trece acum la abordarea analitică a poemului lui Kavafis *En toi meni Athyr / În luna ei Athyr*. Îl transcriu mai jos, în original și în traducerea mea :

EN ΤΩΙ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ

Με δυσκολία διαβάζω στην πέτρα την αρχαία.
 "Κύ[ρι]ε Ιησού Χριστέ". Ένα "Ψυ[χ]ήν" διακρίνω.
 "Έν τω μηνί Αθύρ" "Ο Λεύκιος[ς] ε[κ]οιμήθη".
 Στη μνεία της ηλικίας "Εβί[ω]σεν ετών",
 το Κάππα Ζήτα δείχνει που νέος εκοιμήθη.
 Μεσ στα φθαρμένα βλέπω "Αυτό[ν]... Αλεξανδρέα".
 Μετά έχει τρεις γραμμές πολύ ακρωτηριασμένες:
 μα κάτι λέξεις βγάζω - σαν "δ[ά]κρυα ημών", "οδύνην",
 κατόπιν πάλι "δ[ά]κρυα" και "[η]μῖν τοῖς [φ]ίλοις πένθος".
 Με φαίνεται που ο Λεύκιος μεγάλως θ' αγαπήθη.
 Εν τω μηνί Αθύρ ο Λεύκιος εκοιμήθη.

ÎN LUNA EI ATHYR¹

Citesc cu greutate pe lespedeă străveche
 „Doa[m]nje Iisuse Hristoase. Un „Su[ff]jet deslușe sc:
 „În lu[na] ei Athyr” „Leukio[s] s-a săvâr[ș]it”.
 La locul pentru vârstă „Ani i-au fost dat de vi[ș]a[ț]ă”,
 Slovele Kappa Zeta spun că s-a dus de tânăr.
 Văd printre rânduri roase „Pr[fe] el... Alexandrinul”.
 Pe urmă von trei șiruri pe de-a-ntregul stricate;
 dar tot zăresc cuvinte- „[l]a[cr]ămi”, „durere” parcă,
 apoi „lacrămi” din nou și „[n]o[is]t[ri]i [p]r[et]ini”.
 Îmi pare cum că Leukios mult va fi fost iubit.
 În luna ei Athyr Leukios s-a săvâr[ș]it.

Teza mea (pe care doar o voi enunța aici, fără a o mai demonstra în detaliu) e că inserția stilului cavafian se produce într-o zonă a limbii delimitată pe de-o parte de cele două Norme neogrecești (*demotica* și *katharevousa*), iar pe de alta, de anumite actualizări particulare și specializate ale acestor Norme (cum ar fi uzajele arhaizante, pentru *katharevousa*, și unele graiuri și dialecte locale, pentru *demotică*). «Rețeta» stilistică a lui Kavafis constă în altoirea acestor elemente pe trunchiul limbii *comune* (al diasistemului), care nu este decât idiomul urban în sânul căruia cele două Norme interferează și se combină între ele.

Între specialiști există un consens aproape unanim în jurul ideii că, în decursul anilor, alexandrinul și-a făurit treptat *propria lui demotică*. După mine, procesul în cauză constă în convergența a două linii evolutive, din direcții opuse. Prima străbate domeniul limbii scrise, (re)activând forme lexicale și gramaticale savante și/sau arhaice, în funcție de tematica anumitor poeme. Cealaltă antrenează elemente de oralitate din spațiul urban (de unde și faimosul „prozaism” kavafian), alături de idiomatisme proprii dialectelor nordice ale neelenei (căci poetul se trăgea pe linie maternă de la Constantinopol/Istambul, unde a și trăit câțiva ani în tinerețe).

³ Cu privire la justificarea opțiunilor mele de traducere, a se vedea *supra*, „Text și traductibilitate” (3.2.1 – 3.2.3).

3.1.- Poemul pe care îl examinăm aici îmi creează impresia că, dincolo de tematica sa evidentă și aparentă – elegiac-funerară –, are și o a doua temă, care din punct de vedere axiologic vine pe primul loc, și care este tocmai fabricarea unei unelte expresive personale, a unui *stil*. În lumina acestei ipoteze, textul dobândește o adâncime nebănuită, în sensul că scriitura kavafiană începe a se distanța de sine ca proces (în plină desfășurare), spre a se putea autoevalua ca *modus operandi*.

Noua sinteză lingvistico-funcțională la care aspiră stilul individual este dusă la bun sfârșit mai întâi la nivelul oralității (care, să nu uităm, e una dintre originile demersului stilistic kavafian). Discursul articulat aici de Eul liric satisface fără probleme standardele Normei demotice, și ca atare, tot fără probleme, atrage în sfera sa anumite elemente ale limbajului cotidian familiar sau chiar dialectal.

Câteva exemple:

- *sten petra ten archaia* ['pe lespedeza străveche']: între substantiv și adjectiv se repetă articolul, atunci topica normală (1.adjectiv – 2.substantiv) este inversată.

- *me phainetai* în loc de *mou phaineta* ['îmi pare']_ι: neutralizarea opoziției genitiv/dativ ['mou'] vs acuzativ ['me'], fenomen caracteristic dialectelor grecești nordice.

Varianta stilistico-idiomatică ce începe a se profila astfel își revendică rădăcinile istorice și culturale, de proveniență cultă și cu trimeri la Antichitatea clasică și mai ales elenistică, caracteristici care devin nemijlocit perceptibile în măsura în care textul le tematizează. În speță, poemul kavafian relatează un demers de tip (să-i zicem) arheologic: descifrarea inscripției pe jumătate șterse de pe o lespede de mormânt. După cum se știe, principalul ax tematic al operei lui Kavafis este înfruntarea dintre memorie și uitare, unde învingătoare iese de regulă ea, memoria. Tot astfel și aici, creativitatea lingvistică a poetului izbutește să extragă din inscripția funerară o trăire vie, înlăturând balastul timpului și al morții. Ultimele două versuri ale poemului (care nu întâmplător rimează între ele) sunt proba victoriei lui Kavafis în lupta pentru cucerirea unui stil personal. Discursul kavafian se dovedește capabil să reconstituie climatul emotiv respectiv cu autoritate și în chip credibil, tocmai pentru că a știut să asimileze, cu aceeași autoritate și la fel de credibil, ingredientele lingvistice care compun cocteilul stilistic.

Mai pe larg:

- *Me phainetai pou ho Leukios megalos th' agapethe* ['Îmi pare cum că Leukios mult va fi fost iubit']: aici, forma dialectală menționată mai sus

(*me phainetai*) coexistă cu un adverb modal arhaizant (**megalos**), și cu fenomene fonetice proprii limbii vorbite (eliziunea lui ‘a’ în **th**’ în loc de **tha**) precum și cu o utilizare ușor neglijentă a conjuncției *pou* în loc de *hoti* sau de *pos*; toate acestea alături de un aorist (**agapethe**) provenind din greaca savantă (*katharevousa*), însă intrat de multă vreme în stilul comun al limbii scrise.

- *En toi meni Athyr ho Leukios ekoimethe* [‘În luna ei Athyr Leukios s-a săvârșit’]: este un „citat”, adică un enunț de proveniență “arheologică”, pe care discursul auctorial și l-a însușit în întregime.

Un asemenea stil denotă o concepție a limbii elene ca un tot diacronic, o viziune mai largă și mai organică decât orice proiect de «limbă națională» pe care îl putea articula una sau cealaltă dintre taberele rivale în contextul așazisei „chestiuni lingvistice”.

3.2.- În rezumat, demersul stilistic kavafian constă în uzajul personal al *demoticeii*, încorporându-i ingrediente culte, dar nu solemne, și imprimându-i un ton prozaic, conversațional. În termeni *retorici* vorbind, aceste caracteristici subminează în mod drastic ierarhia stabilită între stilurile *sublim* (sau „înalt”) și *umil*.

În vremea lui Kavafis sunt atestate două concepte concurente ale „înaltului”. Primul, corelat din punct de vedere funcțional cu greaca savantă (*katharevousa*), are drept sistem de referință clasicismul aticist. Celălalt, cu substrat popular, se configurează în spațiul *demoticeii* și beneficiază de prestigiul poetic al lui Palamas. Asemenea scări de stiluri și valori au un aer de secol al XIX-lea (timpuriu), atunci când nu trimit chiar la Neoclasicismului luminist.

Discursul poetic kavafian, care tinde la abolirea lor, ne apare prin comparație infinit mai „modern”.

3.3.- În sânul acestui discurs coexistă și „conlucrează” componente diverse nu numai ca nivel de limbaj, ci și ca sorginte culturală. În perspectivă *istorică* un asemenea cocteil stilistic dobândește un caracter (să-i zicem) “metis”, care în imediat ne poate duce cu gândul la „interculturalitatea” postmodernă, dar în „adâncime” temporală trimite la sincretismul elenistic.

Astfel de aluzii conține și poemul de față, funcție de tematica istorică a acestuia:

- Arhaismele lingvistice, bunăoară, sugerează limba primelor secole ale erei creștine, în care este redactată inscripția funerară. Astfel, ele motivează demersul „arheologic” susamintit și îi stabilesc cu precizie coordonatele cronologice.

- În textul inscripției numele lui **Hristos** este invocat alături de acela al **Athyr**-ei, zeița egipteană a mormintelor și amorului, iar *luna ei Athyr* (septembrie-octombrie sau octombrie-noiembrie) se combină cu simbolul numeric **Kappa Zeta** (= douăzeci și cinci), propriu epocii clasice.

3.4.- După ce, deci, a suprimat ierarhia retorică prin metisaj lingvistic și cultural, stilul kavafian trece la subminarea „purității” *codurilor de receptare* a textului. Strategiile aplicate de Kavafis la acest capitol pot fi interpretate prin prisma celor trei categorii ale experimentalismului poetic înregistrate de Ezra Pound în eseuul său *How to Read* [cf. Marcus (ed.) 1982, 344-348].

Primele rezultate palpabile se prezintă la nivel *optic*. Este vorba, în speță, de literele înscrise între croșete precum și de intervalele albe care semnaleză cezura de vers. Primele figurează – sau mai bine zis codifică – starea de corupție a inscripției funerare, pe care cititorul intern este chemat să o restaureze mental. Ca atare, asemenea simboluri țin de ceea ce Pound numește *phanopoeia*, procedură în cadrul căreia cuvântul proiectează în imaginația cititorului, într-un fel sau altul, un gen oarecare de iconicitate.

Ce rol poate juca însă cezura marcată vizual într-un text destinat nici măcar recitării, ci lecturii mentale? S-ar părea că “lacunele” cu pricina figurează răgazul pe care și-l ia intelectul pentru odihnă sau pentru a se deda la asociații de idei și digresiuni retrospective pe teme afine cu aceea a inscripției. În același timp, pauzele grafice imprimă citirii cadența specifică a *silabisirii*, pe care de altfel o impune și tematica poemului (a se vedea încă din primul vers: *Citesc* cu greutate etc.). Aici deci, Kavafis experimentează în direcția numită de Ezra Pound *melopoeia*, unde cuvântul, dincolo de semnificația curentă, dobândește în plus o încărcătură muzicală sau măcar *auditivă*.

Dacă privesc din punctul de vedere al poetului, experimentalismul optic și cel acustic rămân îndeajuns de distincte între ele, la cititor discursul kavafian ajunge în chip de sinteză *audiovizuală*, în sensul că cele două coduri reproduc fiecare modul de funcționare al celuilalt. Prin urmare, receptarea textului are loc – din nou în termenii lui Pound – sub egida *logopeei*, ce combină caracteristicile *phanopeei* și ale *melopeei*. În acest context, semnificația nu va mai fi percepută ca un dat (așa zis) obiectiv: receptorul însuși va participa la procesul producător de sens al scriiturii-lecturii. Este ceea ce se întâmplă cu poemul kavafian, atunci când se distanțează discret de tematica elegiacă dată dinainte, pentru a proiecta în prim plan un scenariu dramatic care, așa cum ne amintim, se „joacă” de fapt pe terenul stilului.

3.5.- În fine, trăsăturile «post-coloniale» ale poeziei lui Kavafis, ca de pildă “metisajul” și “sincretismul”, au o semnificație ideologică, afectând în speță „ideologia estetică”, adică *poetica* alexandrinului. Grație lor, stilul cavafian poate ținti simultan atât spre viitor cât și spre trecut, atât spre centrul cât și spre periferia tradiției moderne.

Poemul *În luna ei Athyr* este datat între 1916 - 1918, epocă în care încercări de încorporare a elementului vizual în poezie nu se înregistraseră în spațiul literar european și deci, cu atât mai puțin, în cel neoeleen. Singurul înaintaș, foarte puțin cunoscut încă, fusese Mallarmé cu *Un coup de dés*; pe de altă parte, cam în aceeași perioadă cu Kavafis, Apollinaire își începea și el căutările picto-poetice care aveau să-l ducă la faimoasele **Caligrame**. Prin urmare, nu e exagerat de susținut că prezența unor atari preocupări la poetul grec deschide, virtual vorbind, un nou orizont de așteptare, creează un precedent și anticipează o linie de evoluție care, după ce va fi traversat avangardele din interbelic, se va regăsi în cele din urmă în „letrism” și în „poezia concretă” din zilele noastre.

Experimentele vizuale lipsesc așadar din poezia *contemporană* lui Kavafis, dar precedentele nu sunt imposibil de găsit în *trecut*. Astfel, *corpus*-ul liricii alexandrine (**Antologia Palatină** etc.) cuprinde o categorie de texte (unele chiar pe teme elegiace și funerare) pe care latinii le numeau *carmina figurata*. Existența acestora era cu siguranță cunoscută lui Kavafis. În consecință, căutările lui în direcția respectivă se atașază tocmai acestei tradiții: o tradiție diferită și „centrifugă”, o tradiție ce refuză orice etnocentrism, dar întreține legături foarte strânse și profunde cu pământul natal.

În măsura în care un subiect atât de „gingaș”, aproape inefabil, se pretează la generalizări, aș susține în încheiere că trăsăturile distinctive ale stilului cavafian – îndeosebi „metisajul” lingvistic, cultural și estetic-ideologic – converg și concură întru constituirea unui principiu creator pe care l-aș numi al *palimpsestului*. Poemul lui Kavafis care, dincolo de tematica sa aparentă, recheamă în minte diverse stratificări mai vechi de sens și de limbaj, seamănă până la identificare cu acele pergamente „reciclate” din Evul Mediu, unde, dedesubtul inscripțiilor recente, transpar urmele condeielor mânuite de caligrafii de odinioară.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

Solomon Marcus (ed.), *Semiotica matematică a artelor vizuale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982 [Marcus (ed.) 1982].

Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului* (1941), în *Opere*, vol. V, ed. Minerva, București 1975 [Vianu 1941/75].

IOAN BUDUCA

HAOSMOLOGIE

Avem această imagine cabalistică: lumea nu există ca lume; există doar Dumnezeu; El există înainte de lume, ca non-lume, adică așa Îl văd eu din acest punct de vedere cuprins în lume; din punctul Lui de “vedere”, existența Lui este Lumea Întreagă, și non-manifestă (non-lume), și manifestă (lume).

Cabala imaginează așa: Dumnezeu, Lumea Întreagă, vrea să facă loc, acolo, în Lumea Sa Întreagă, unei lumi mai mici în care să fie posibilă și existența noastră: regnuri, oameni, îngeri... Cum face? Se micșorează pe sine. Și? În locul dintre Întreg și Mai Mic apare lumea.

Unde va fi să fie El după ce s-a micșorat pe Sine? Fi-va el, întreg, în acest Mai Mic? Ori, făcându-se pe Sine mai mic, dar Creator, în acest Mai Mic va locui doar atributul său de creator?

Nu ai de unde avea un răspuns dacă nu imaginezi ce are a fi micșorarea Lui de Sine.

Ei bine, ai zice că nu-ți e dat să poți imagina acest act cosmogonic altfel decât în simbolurile geometriei sacre.

Lumea Întreagă, înainte de micșorarea Lui de Sine, are a fi reprezentabilă ca infinită (în potență). Nu are Început. Nu are Sfârșit. Cum reprezinti așa ceva? Punct? Ori linie?

Dar punctul nu are a fi original, de vreme ce îl poți imagina numai ca locul fără de loc unde se întîlnesc două linii.

La început, așadar, a fost unidimensionalul liniei. Abia apoi devine imaginabil non-dimensionabilul punctului (Nimicul).

Dar cum are a deveni unidimensionabilul liniei multidimensional? Răspuns: mișcându-se. Adică? Linia nu are încă mișcare internă. Dar unidimensionalul ei este viu, este Viul. Iar Viul vrea să se micșoreze pe Sine. Are o singură soluție imaginabilă: de unde nu avea nici Început, nici Sfârșit, are a-și da forma unei mișcări, iar micșorarea Sa de Sine are a fi mișcarea prin care Viul se curbează între un Început și un Sfârșit. Cosmogonic, Viul liniei poate fi curbat numai printr-o cheltuială de energie din afară. Ce are a fi în afara Viului, în afara de Viul liniei? Ce fel de alt atribut al lui Dumnezeu? Faptul de a fi Viul-linie. Faptul de a fi Gînd-linie. Aceeași linie. O singură linie. Două sensuri – Stînga, Dreapta. Unidimensionalul.

Locul de întîlnire între linia Viului și linia Gîndului-punct are a fi. Loc, dar nu încă și spațiu. Big Bang. Micșorare de Sine. Energia Gîndului se eliberează, acolo, din unidimensional, apare ca non-dimensională și începe să poată curba linia Viului, din afară, de nicăieri, dintr-un Început (din Ein-Sof).

Dar cum să le faci să se întîlnească, să se intersecteze? Linia nu are axe în jurul cărora să-și dea rotații (ceea ce ar face ca Stînga să întîlnească Dreapta). Nu are decît soluția polarizării de Sine, o dublă contracție de Sine. Viul – la Nord. Gîndul – la Sud. Nord și Sud? Nu avem încă geografie, nu avem magnetism, nu avem nici măcar spațiu. Sîntem în pur symbolism. Yin și Yang. Plus și Minus.

Contracția imaginată în Cabala are un *tsim* (la Nord) și un *tsum* (la Sud). Ea nu are cum să devină Big Bang (Expansiune), dacă nu apare punctul de întîlnire Viul-Gîndul, în care energia Gîndului să se elibereze în non-dimensional spre a începe să curbeze liniile Viului, de nicăieri, din originea timpului.

Polarizarea Viul-Gîndul are a fi imaginabilă numai în symbolismul Stînga-Dreapta.

Nord și Sud au sugestii geo-magnetice care pot deruta.

Stînga-Dreapta? Dreapta nu se poate întîlni cu Dreapta în oglindă. Dacă vreau să dau mîna cu mine în oglindă, voi face să se întîlnească Dreapta cu Stînga, întotdeauna, fără excepție.

Avem, așadar, punctul de intersecție, de întîlnire (Dreapta-Stînga) numai dacă imaginăm contracția, micșorarea de Sine într-o logică a virtualului imaginal cuplată cu realul unidimensional, non-spațială (de unde Spațiul?).

Gîndul și Viul “curg” unidimensional, fără Început, fără Sfârșit. Nu fac să fie lumea.

Dacă Gîndul vrea să nu mai fie în “curgerea” acestui unidimensional – ce are de făcut? Nu mai gîndește Viul, ci se gîndește și pe Sine. Se oglindește. Apare intersecția. Punctul. Apare contractia de Sine. Liniile Viului încep să fie curbate. Apare lumea.

Gîndul gîndește Viul doar – nonlumea (cu Gîndul în ea).

Gîndul se gîndește și pe Sine – lumea (cu Viul în ea).

Curbura Viului? Lumină. Gravitatie. Timp. Spațiu. Manifestări ale lumii tri-quadrimensionale.

Cu gîndul pe care noi îl putem avea, ne este imposibil să imaginăm Contractia Lumii Întregi într-o Lume Mai Mică fără curbarea liniei, fără cerc (și, apoi, fără sfere).

Altfel spus: mental, unidimensionalul conține multidimensionalul și îl face să apară prin curbarea liniilor.

Iar energia infinită a liniilor nu are cum să înceapă să fie lume decît dacă energia Gîndului se eliberează pe Sine în punctul de inflexiune Stînga-Dreapta al autooglindirii Divine. Fără autooglindire, Lumea Întregă ar rămîne Întregă, non-manifestată, ignorîndu-se pe Sine în energia non-conștientă a Viului.

*

Schema arborelui sefirotic pare a fi imaginea acestei oglindiri originare, aceea care face ca unidimensionalul să apară, prin rotațiile Stînga-Dreapta, Dreapta-Stînga, ca tridimensional.

În oglinzile noastre obișnuite, tridimensionalul se răsucește o dată și devine bidimensional. Încă o rotație – și iată unidimensionalul, ieșirea din vizibilul empiric.

Răsucirea tridimensionalului pînă la întoarcerea sa în invizibilul unidimensional apare ca metaforă supremă a inversiunii cosmologice în *Divina Commedia*, la trecerea de la cerul al zecelea la Empireu, numai că Dante descrie și Empireul ca pe o sferă, una tangentă sferei a zecea în toate punctele suprafeței acestei a zecea sfere. Empireul ca hipersferă este modelul matematic propus de Horia-Roman Patapievică (în *Ochii Beatricei*, Humanitas, 2004) pentru acest paradox al sferei tangente unei alte sfere în toate punctele de pe bidimensionalul curbat al suprafeței ei.

Dacă bidimensionalul acestei suprafețe n-ar fi deja sferic curbat, Empireul n-ar putea trimite raze tangente pe toate punctele ei. Altfel spus, Gîndul n-ar stăpîni Viul în toate punctele lui.

Pentru ca Empireul, puterea Gîndului, să poată acționa hipersferic asupra cerului al zecelea, era necesar ca El, Gîndul, să fi fost deja eliberat din unidimensionalul lui Unu, era necesar ca El, Gîndul, să acționeze de nicăieri, din Ein-Sof, iar un astfel de nicăieri tangent tuturor punctelor

suprafeții unei sfere este imaginabil în imaginalul riguros al geometriei unei hipersfere.

Problema hipersferei care are a fi Empireul este că, deși este imaginabilă, nu poate fi vizualizată. Imaginabilul poate lucra și unidimensional, dar vizualizabilul nu poate. O tangentă este o linie, o rază. O putem imagina, dar nu o putem vizualiza – pentru că nu are reperele spațiale ale unui Început și ale unui Sfârșit.

Liniile cu care vizualizăm ideea de linie în geometria școlară nu sînt linii, ci segmente de linie, aflate între un punct A (Începutul) și un punct B (Sfârșitul). Urmează apoi presupuziția că între A și B avem o infinitate de puncte. Axiomatic, da, este corect. Vizual, nu, nu este corect, pentru că un punct, orice punct, este pur imaginal, non-spațial, in-vizibil. Orice punct este Ein-Sof (Nimicul). Adică? Nimicul unei întâlniri între linia L și imaginea sa oglindită (unde ce părea a fi în Dreapta apare ca fiind în Stînga).

Ce înseamnă imagine oglindită a liniei L? Semnificația sa geometrică este chiar suprafața unei sfere. Unidimensionalul L se oglindește pe sine în acest fel: trece în bidimensionalul unei suprafețe de sferă, una rotindu-se Dreapta-Stînga ori Stînga-Dreapta. Față de cine? Față de ce? Rotirea suprafeții de sferă cui îi apare ca rotindu-se? Centrului imobil al sferei, punctului central al sferei, Ein-Sof original al rotației, Nimicul din care Gîndul Liber, non-dimensional, curbează linia L.

Cum ar fi inversiunea? Cum “devine” sfera linie? Cum trece tridimensionalul în unidimensional?

Răspunsul nu are cum să treacă prin Ein-Sof, prin non-dimensionalul Punctului.

Dacă energia de contracție (cea care face să apară curbarea suprafețelor) nu se retrage din Ein-Sof, linia nu-și regăsește unidimensionalul ei. Dacă Gîndul nu se uită pe Sine ca Gînd, oglindirea Sa continuă și contracția rezistă. Uitarea de Sine a Gîndului? Moartea individului în non-moartea speciei sale? Poate. Dar, la nivelul cosmologic al Creației, moartea nu are a avea alt sens decît retragerea Gîndului din Ein-Sof și răspîndirea sa, unidimensională, infinită, in-vizibilă în linearitatea Viului Original – fără Timp, fără Spațiu, fără Gravitație. Lumină necurbată – căreia nimic nu-i poate fi tangent.

Curbura razelor era, așadar, acel Față către Față al Viului Original și al Gîndului Original, Față către Față făcut să fie prin oglinda ce apare pentru că Gîndul se uită la Sine. Cînd va dori să uite de Sine, nu se va mai uita la Sine, va ieși din Punctul de Inflexiune (Inversiune) și va reintra în Unul linear al unidimensionalității sale.

*

Trebuie să recunoaștem că în construcția geometrică a trecerii cosmologice de la Unu la Multiplu rămânem totuși într-o coerență destul de abstruză. Fără simplitate. Fără eleganță.

La fel de abstruză pe cât era în dialogul platonician *Parmenides* construcția pur rațională a aceleiași treceri.

Întrebarea ar fi dacă nu cumva imaginarea geometrică (ori pur rațională) a ideii de Unu conține o aporie tautologică dată de faptul că toate numerele sunt Unu dacă le ridicăm la puterea zero (toate Liniile sînt Punct dacă le intersectăm).

Numirea din nou a problemei să fie soluția?

Numele face corp comun cu problema, se știe.

Așadar, să nu nominăm Unu-Multiplu această problemă, ci – pentru că îl vom imagina pe Unu ca avînd deja două atribute interne (Conștiința și Viul), deci ca fiind Treime (Întregul și cele două aspecte interne ale sale, în care Întregul rămîne Întregul Fără Rest) – cum să numim problema în acest fel repusă?

Unu-Treime are a fi Homogenul (Același).

Multiplul apare a fi Heterogenul (Diferitul, Diferirea, Diferența Specifică, Diferanța).

Cum trece Homogenul în Heterogen?

În *Divina Commedia* avem ascensiunea dintr-un Centru al sferelor concentrice ce au Pămîntul drept ființă centrală către adevăratul Centru de sfere concentrice ce are Treimea drept Ființă Centrală. Toată problema vizualizării pe care o avem împreună cu Dante este aceea că Ființa centrală este și centru al Pămîntului, astfel încît ascensiunea are a fi una non-spațială, pur inițiativă, o trans-humanare (îndumnezeire – în limbaj teologic).

Ce ar rămîne de vizualizat ar fi drumul invers: descensiunea. Cum coboară Treimea din Același în heterogeneitatea Diferențelor? Cum devine homogeneitatea heterogeneitate?

Întrebarea astfel pusă nu mai ține de domeniul trans-humanării, ci de acela al trans-dumnezeirii. Întrebarea nu mai este ontologică, ci cosmologică. Nu mai aflăm ce ființează în centrul Ființei Centrale, ci vom afla cum centrul Ființei Centrale face să apară noi centre, dincolo de Sine.

*

În fapt, Dante nu comentează, în *Divina Commedia*, care este istoria bibliografică ori inițiativă a stabilizării viziunii sale hipersferice despre

relația dintre Empireu și cele zece ceruri, ori despre relația triplă Văzute-Nevăzute-Empireu.

În același fel, non-erudiționist, avem a prezenta înțelepciunea cosmologică antică, singura care, pînă la teoria modernă a Big Bangului, a vorbit în numele întrebării: “Cum se trece de la Homogen la Heterogen?”, fără să abstractizeze nici geometric, nici filosofic.

1.1. Înțelepciunea tradițională stă pe viziunea unui univers în care stelele sînt expresia unei vieți unice și conștiente. Numele ei: Dumnezeu, Ishvara, Ahura Mazda, Allah, Logos.

1.2. Viața Unică are a fi o Persoană. Nicio legătură cu ideea noastră despre personalitate.

1.3 Persoana Divină sau Logosul Cosmic este Unitatea Eternă: Unu fără Al Doilea.

1.4. Cînd animă un univers, Logosul o face ca Trinitate, în trei moduri de manifestare. Brahma – Creatorul. Vișnu – Conservatorul. Șiva – Distrugătorul. Dumnezeu – Tatăl. Dumnezeu – Fiul. Dumnezeu – Sfîntul Duh.

2.1. Fiecare dintre cele trei aspecte fundamentale ale Logosului aduce în manifestare șapte niveluri de realizare (șapte planuri de realitate). Aceste șapte niveluri de realitate sînt, așadar, împletite în trei.

3.1. “Ceea ce este sus este la fel cu ceea ce este jos.” Potrivit acestei corespondențe cosmice, sistemul de stele ce are în centru Soarele este, la rîndul său, Logos Trinitar. Domnul acestui sistem, Logosul Solar, este ceea ce putem intui ca Dumnezeu, limita cea mai de sus a imaginației noastre, singurul Dumnezeu pe care îl putem concepe, pentru că noi înșine sîntem după chipul și asemănarea Lui. Fără gîndirea Sa, n-am putea gîndi. Fără iubirea Sa, n-am putea iubi, fără Viața Sa, n-am putea trăi.

3.2. Asociate operei creatoare pe care o aduce în manifestare Logosul Trinitar al sistemului nostru de referință (Soarele) sunt șapte Ființe, șapte expresii ale Naturii Sale, șapte curente de viață (împletite, așadar, în trei). În hinduism sînt numiți Cei șapte Prajapati. În zoroastrism – Cei șapte Amshapend. În iudeo-creștinism – Cele șapte Spirite dinaintea Tronului lui Dumnezeu.

3.3. Forțele acestor șapte Ființe (împletindu-se în trei tipare de manifestare) acționează asupra a tot ce se află în limitele sistemului solar, fiind atotțiitoarele energiilor din sistem, la rîndul lor ținute fiind în împletirile supreme ale Atotțiitorului Absolut.

3.4. Fiecare atom din sistem beneficiază de natura specială (specifică) a acestor șapte Logoi, primind de la fiecare facultatea de a răspunde vibrațiilor lor specifice, în așa fel încît, dacă un atom este energizat de o rază de lumină, de pildă, atunci cele șapte împletituri interne ale atomului vor emite cele șapte culori ale spectrului luminos.

3.5. Fiecare dintre Cei șapte Logoi Solari este conducătorul unei ierarhii de entități creatoare responsabilă de formarea și conservarea sistemului solar. Sub fiecare dintre Cei șapte se află cohorțele îngerești. Tradiția Orientului le numește: Adityas, Vasus Dyani Buddha, Dyan Chohani etc. Tradiția creștină le numește: Îngeri, Arhangheli, Principate, Tronuri, Stăpîniri, Virtuți, Puteri, Heruvimi, Serafimi.

3.6. Cele trei aspecte ale unui Logos, fie El Atotțiitorul, fie el atotțiitorul unui sistem particular de stele, se manifestă astfel:

- Primul Logos: Divinitatea ca Persoană;
- Al Doilea Logos: Divinitatea ca Viață și Formă;
- Al Treilea Logos: Divinitatea ca Forță și Materie.

3.7. Înainte ca Logosul Triplu să înceapă materializarea și însuflețirea întregului sistem cosmic, l-a creat *în principiu*, l-a conceput în planul intuitiv – mental divin – așa cum are a fi de la început pînă la sfîrșit, a creat toate arhetipurile de forme și forțe, de emoții, de gînduri și de intuiții și a hotărît cum și prin ce etape are a fi realizat fiecare arhetip în cursul evoluției cosmice. Abia apoi, în porțiunea de spațiu anume creată pentru executarea Planului, și-au început activitatea Logosul Forță-Materie și Logosul Viață-Formă, împletindu-se, așadar, într-o lucrare trilogocentrică.

*

4.1. Despre vid. În ipostaza sa non-manifestată ca lume, Logosul poate fi imaginat ca fiind numai Conștiință și Viață, fără Formă și fără Masă, fără Spațiu și fără Timp. Reprezentarea de tip metaforic ar fi o tablă neagră pe care Dumnezeu scrie cu litere negre. Sau invers: o tablă albă scrisă cu litere albe. Începutul manifestării are a fi scrierea cu litere albe pe tabla neagră (ori viceversa), iar tabla are a fi imaginată ca fiind fără lățime și fără lungime, adimensională.

4.2. Pe o astfel de tablă, de nereprezentat geometric, avem a ne imagina tsim-tsum-ul cabalistic la plural. Vidul conștient și viu se “sparge” în puncte de vid: litere albe apar pe tabla neagră. Puncte de vid. Atomi de vid.

4.3. Aspectul Logosului trinitar care a acționat pentru a produce această “spargere” este Al Treilea, Divinitatea Forță-Materie. Va acționa în continuare prin cele șapte aspecte cosmogonice ale conștiinței sale. Va aduna punctele de vid în spirale formate din cîte șapte atomi de vid.

4.4. O spirală formată din șapte atomi de vid devine atom al unui prim nivel de realitate.

4.5. Următorul nivel de realitate are ca atom o împletitură formată din șapte astfel de spirale – șapte la puterea a doua fiind numărul de atomi de vid conștient cuprinși în împletitură.

4.6. Cel de-al șaptelea nivel de realitate va avea drept atom o împletitură de spirale la puterea a șaptea. Acesta are a fi nivelul de realitate al lumii fizice.

4.7. Numele date acestor niveluri are mai puțină importanță. Al șaptelea – fizicul. La rândul lui format din șapte subunități: elemental mineral, elemental vegetal, elemental animal, mineral, vegetal, animal, uman. Al șaselea, astralul. Al cincilea, mentalul. Al patrulea, mentalul superior. Al treilea, causalul. Al doilea și cel dintâi – de nenumit. Fiecare nivel fiind subgrupat potrivit șapte-lui cosmogonic originar.

IOAN BUDUCA

proză de NICHITA DANILOV

LOCOMOTIVA NOIMANN

Toată noaptea Noimann se zvârcolise în așternut, căzut pradă unor vise și halucinații, care de care mai îngrozitoare. Mai întâi în cameră pătrunse cu pașii furișaji o femeie înaltă, înveșmântată într-o cămașă de noapte albă; privind în dreapta și în stânga, femeia se aplecă și-l sărută pe frunte, după care își duse teatral mâna la inimă și se prăvăli moale pe podea. Noimann surâse în sinea sa. De-a lungul anilor, se obișnuise atât de mult cu tot felul de trucuri la care apelau reprezentantele sexului frumos pentru a ieși într-un fel sau altul în evidență, încât un leșin în plus sau unul în minus îl lăsau rece. “Doriți cumva o pernă?” se adresă el femeii care zăcea nemișcată la picioarele patului, dar, cum era de așteptat, nu primi nici un răspuns. “Eu zic, continuă el, că nu ar fi rău să vă puneți asta sub cap, ca să nu vă treziți mâine cu gâtul înțepenit și să fiți nevoită să apălați la frecții...” Și băjbâind cu mâinile prin așternut, doctorul dădu peste o pernuță, aruncând-o lângă pat. De jos nu se auzi nici un răspuns. Noimann rostise pe un ton destul de apăsător cuvântul *frecții*, conferindu-i un dublu înțeles. Tăcerea continuă să domnească în încăperea. Neprimind nici un răspuns, Noimann își derulă, sub presiunea transei, firul gândurilor: “Asta v-o spune un om cu o oareșicare experiență,” murmură doctorul. Noimann nu exagera, de atâtea ori, fiind într-o stare critică, alunecase din pat, încât știa pe propria sa piele ce pățește un om care stă mai mult timp întins pe podea, fără nimic sub capătai. De jos se auzi un horcăit. Noimann nu se alarmă nici de data asta. De fapt, intuise că femeia nu se va lăsa bătută cu una cu două și va căuta tot felul de tertipuri pentru a-i atrage atenția asupra sa. “Horcăiți, vă rog, un pic mai tare, spuse Noimann, măcar să acoperiți flașnetă scrâșniturilor de dinți, cu care mă pricopsește noaptea nevastă-mea, Lilith...” De jos se auzi un chicotit sec, urmat de o tuse convulsivă, și imediat Noimann își dădu seama că intră într-un joc alunecos, din care nu va ieși cu bine. Anumite intimități din alcov nu trebuiau să răzbată în afară. Ca și cum ar fi ghicit că bărbatul aflat în pat avea muștrări de conștiință, femeia chicoti sardonice, acompaniindu-și râsul cu un clănțănit de dinți. “Iată unde te poate duce indiscreția”, își spuse medicul, ștergându-și cu palma umedă transpirația de pe tâmple. De jos râsul se transformă într-un scrâșnet ce

imita scârțâitul cretei pe tabla de sticlă. Noimann își încleștă dinții. Timpanele sale aveau oroare de acest sunet. Între timp, scârțâitul de cretă se transformă într-un hârșâit de fierăstrău. Era ca și cum cineva ar fi încercat să taie o buturugă putredă cu o beschie subțire, extrem de elastică, ce vibra scoțând sunete stridente la fiecare mișcare. Fără voia lui, Noimann se apucă de falcă. Dinții i se strepeziră-n gură. Cavitatea bucală deveni uscată ca o iască. Și pe măsură ce senzația de uscăciune creștea, medicul avea impresia că dinții devin tot mai fragili, iar gingiile tot mai putrede. “Zgomotul ăsta o să mă scoată din țâțâni,” gândi Noimann, transpirând din ce în ce mai greu. De jos, scrâșnetul de dinți și horcăitul se amplificau. Acum dinții fierăstrăului dădură peste un material dur ca stânca, astfel că beschia se metamorfoză în polizor. “Dinții Mathildei n-au scos niciodată astfel de sunete,” conchise Noimann, răsucindu-se de pe partea dreaptă pe partea stângă, cu mâna la falcă, simțind că nervii săi, întinși ca niște arcuri, încep să se rupă unul câte unul. Îi venea să țipe, să urle de durere și neputință, era în stare să facă orice, numai să pună capăt acestui coșmar ce-i sfredelea timpanele. De jos, se auzi un râset. Urmat de o tuse convulsivă. “E ea și parcă totuși nu e ea,” murmură în gând stomatologul. E drept că uneori Lilith tușea, dar niciodată n-o auzise horcăind în halul ăsta...” “Care ea?” își spuse și deodată îl apucară fiorii. Medicul clănțâni din dinți, începând să trepideze din tot corpul. Deci venise clipa. Lilith a lui se transformase în moarte... De jos nu se mai auzea nici un sunet. “Poate că s-a dus. Poate s-a evaporat în aer.” Noimann deschise ochii și privi în întuneric. Deasupra sa se ondula o cămașă de noapte albă, apropiindu-se și îndepărtându-se de trupul lui ca o meduză. Nu-i simțea atingerea, dar o adiere rece îi învăluia fața nădușită, mirosind puternic a alcool. “Te pomenești, gândi medicul, că stafiiile au o anumită sensibilitate față de licorile lui Bachus...” Plutind deasupra sa, cămașa de noapte chicoti, cu un glas schimbat, pe cât de îmbietor, pe atât de pervers...” “Ehe, își spuse medicul, se pare că avem de-a face cu o bucățică bună...” Noimann o învălui cu răsufierea sa. Cămașa se balansă în aer, fâlfâindu-și mânecile cu o mișcare grațioasă. Noimann se gândi la o strategie, și anume: să atragă cămașa cât mai aproape de pieptul lui, după care, cu o mișcare bruscă, s-o apuce cu ambele mâini de talie, astfel încât aceasta să nu aibă nici o posibilitate de scăpare din strânsoarea sa. Parcă ghicindu-i gândurile, pânza unduitoare de deasupra sa îl muștră făcându-i semn dojenitor cu mâneca... Noimann râse. Jocul începea să aibă haz... Stomatologul Paul își țuguie buzele, articulând forma unui sărut în întuneric. Meduza albă de deasupra sa îi răspunse cu un chicotit plin de promisiuni. Acum mânecile se ondulau deasupra sa într-un dans bizar și voluptuos. Prinsă de fire nevăzute cămașa de noapte se apropia și se îndepărta de pat, făcând volute din ce în ce mai grațioase. “Te pomenești,

își zise Noimann, că și ființele ce în loc de corp posedă aer sau mai știu eu ce, sunt bântuite de dorința de a-și perpetua specia...” “Îhâm, îngână, ondulându-se cămașa de noapte de deasupra sa...” “Ei atunci, se învioră Noimann, să trecem la treabă...” și în timp ce îngâna aceasta, trupul lui, printr-un efort de voință, se arcui țâșnind în aer, prinzându-se de pânza ce începu să geamă jalnic și să se dezumfle... “Te-am prins,” reuși să mai articuleze, după care evenimentele se derulară cu o repeziciune uluitoare. Strângând în brațe cămașa de noapte, Noimann simțea că interiorul ei e umplut cu un vid viu, alunecos, ce se “evapora” în aer și-i pătrundea în corp, prin pori, prin nări, prin ochi și prin toate orificiile, învăluindu-i încetul cu încetul măruntaiele, încolțind în lăuntru său o liniște nefirească, o împăcare cu soarta. Și pe măsură ce această “ființă pătrundea” în el, cămașa de noapte devenea în brațele sale din ce în ce mai moale. Zvârcolindu-se, Noimann continua să îngâne fără șir: “Prin urmare, posedăm instinct...” “Îhâm, îhâm,” murmură cu o voce din ce în ce mai mieroasă îngrămădirea de cârpe ce se răsucea sub el. Și când medicul avu impresia că toată aventura sa luase sfârșit, un vuiet asurzitor se rostogoli prin încăperea, după care cămașa de noapte, ce se afla sub el, se înalță în aer, agățându-se cu brațele de becul de tavan. O flacăra albăstruie brăzdă în lung și-n lat tavanul, se auzi un tunet înfundat, urmat de un răpăit de pași, și apoi totul se cufundă în tăcere. Patul în care se afla Noimann începu să se învârtă cu o viteză amețitoare, antrenând după el toate lucrurile din jur. Medicului i se făcu greață, stomacul se strânse ca un pumn, și dinăuntru lui țâșni un lichid galben-verzui, amar ca fierea, împrôscând pereții. În încăperea se răspândi un miros neplăcut, care-l făcu pe medic să vomite din nou. La fiecare spasm al stomacului, stomatologul își revenea în simțiri. Răul dinăuntru său se revărsă în afară. Da, acum, Noimann se simțea mai bine. Patul își încetini rotația, iar tavanul reveni și el la locul lui. Noimann întinse mâna și căută în dreapta sa o bucată de cearșaf curat cu care să-și ștergă murdăria de pe față și de pe abdomen. Dar pretutindeni degetele dădeau de o umezeală lipicioasă. Tot băjbâind cu mâna, doctorul descoperi în dreapta sa, sub pernă, un locșor ce părea să nu fi fost afectat de borătură. Degetele sale albe începură să scormonească febril răvășind salteaua până ce dădură de ceva tare. Fără să deschidă ochii, Noimann își dădu seama că era vorba de o iconiță, cu Iisus și Maica Domnului, ferecată în argint. Sub ea, descoperi o alta. Un pic mai mare, ce reprezenta aceeași scenă. Și pe măsură ce degetele sale se înfundau în câlți și arcuri, stomatologul dădea peste icoane din ce în ce mai mari, pe care le scotea de sub el și le așeza pe noptieră. Stiva de icoane creștea o dată cu groapa ce apărea în saltea. Noimann își înfundă brațul până la umăr și scotea din groapă mereu un alt sul, care în contact cu aerul se pietrifica, acoperindu-se de o pojghiță de aur. Chipul Născătoarei și al

pruncului Iisus strălucea în întuneric. Medicul rosti în gând o rugăciune și un blestem, menite să alunge gândurile rele. Ținea în dreptul ochilor icoana, așteptând ca aceasta să se destrame evaporându-se ca o fantasmă în fața lui.. Dar icoana nu se destrămă, ci dimpotrivă, chipurile poleite cu aur fin începură să strălucească și mai tare. Noimann o așeză pe podea și scormoni cu cealaltă mână în groapa ce se căsca sub el. De data aceasta degetele sale dădură peste un obiect ale cărui dimensiuni se întindeau de la un capăt la altul al patului. Noimann tresări, deschizând larg ochii și atunci văzu că trupul său zăcea întins pe o icoană... Primul gând care-i trecu prin minte era legat de Bikinski: “Nu cumva, își spuse el, pictorul a trecut în lipsa mea pe-aci și și-a făcut mendrele?!” Icoanele, ce se aflau stivuite în dreapta sa, păreau făcute de o altă mână. Apoi de unde ar fi avut atâtia bani Bikinski ca să-și împodobească “scândurelele” în aur și argint? Icoanele ce se aflau în preajma sa aveau amprenta unor alte vremuri. Medicul se sculă în capul oaselor. Tâmpilele îi vâjâiau, camera continua să se învârtească. Însă ritmul “tangajului” era acuma destul de lent. Noimann se gândea chiar să pună picioarele în podea, încercând să se deplaseze până la masă, unde se aflau resturile unei cine încropite în grabă. Acolo se afla și o sticlă de coniac Alexandrion, cu trei degete de lichid arămiu ce se balansa ispititor înăuntrul ei. Drumul era totuși riscant. Medicul nu se simțea încă pe deplin restabilit. Noimann căscă și se întinse pocnindu-și încheieturile degetelor. Înfașurat pe jumătate în cearșaf, stătea în brațele Sfintei Născătoare, acoperind cu șezutul său nemernic chipul zugrăvit cu atâta gingășie al Mântuitorului. Semnul se arăta a fi de rău augur. Ziua începea prost. Și nu era marți, ci miercuri. Sau poate că totuși era încă marți. Ziua nu se sfârșise, ci abia începea. Sau dacă se sfârșise, începutul ei era la fel de năclăit ca și începutul zilei precedente. Același miros stătut stăruia în aer. Prin storurile trase se strecura o dâră de lumină, care-i scrijelea ochii. Era ca și cum cineva i-ar fi apropiat globii oculari de polizor și în contact cu piatra dură de pe suprafața lor ar fi sărit o scânteie înfigându-se direct în creier. Orice contact cu lumea exterioară devenea extrem de dureros. Nici contactul cu lumea sa interioară nu se dovedea a fi prea plăcut. Chiar și ciripitul vrăbiilor de dincolo de geam zgăria timpanele lui Noimann, care în locul oricărui sunet ar fi dorit să aibă parte de liniște eternă. Urechile sale albe, moi, lipite de țeastă, amplificau orice zgomot, orice șoaptă. Limba îi era aspră. Gâtlejul parcă dat cu glaspaper. Fața moale, boțită, semăna cu o foaie de ziar, pe care cineva ar fi vrut s-o arunce inițial la coșul de gunoi, aflat sub chiuveta plină de farfurii murdare, dar s-ar fi răzgândit între timp, și a aruncat-o pe pat, în mâinile unui om aflat în agonie. Degetele lui Noimann strângeau cu nedumerire cocoloșul ușor jilav, dînd peste tot felul de riduri și încrețituri, tot frământându-le și netezindu-le pentru a le readuce înapoi, la o înfățișare

cu un aspect cât de cât uman. Ridurile însă nu se lăseau cu una cu două descrețite, ci asemenea unor benzi elastice, reveneau la forma lor inițială, indiferent de forțele torsionare ce acționau asupra lor. În interiorul ridurilor, dar și în afara lor, se aflau peri neverosimil de groși, care-i înțepau buricul degetelor. Simțurile îi erau dilatate. Universul se umflase. Fața i se lățise, crescând ca un aluat. Aluatul întinzându-se i se scurgea acum, iată, printre degete, picurând pe podea sub forma unor cocoloașe mici de pastă, care, la rându-le, începeau să dospească, scoțând tot felul de sunete ciudate... Cocoloașele creșteau văzând cu ochii, pe fiecare dintre ele se vedea întipărit, ca pe-o efigie, “profilul de împărat roman” al medicului. Cocoloașele ajungeau la dimensiunea unei farfurii, a unui platou, a unei mingi de fotbal, înălțându-se în aer, după care se spărgeau în bucăți, picând cu zgomot pe parchet. O mulțime de chipuri umflate, cu trăsături schimonosite, se roteau într-un vârtej în jurul capului lui Noimann, emanând un vuiet înfundat, care-i pune la grea încercare timpanele. Nu era prea plăcut să-ți vezi propria ta față multiplicată în zeci de exemplare, apropiindu-se și îndepărtându-se ca un ecou de fața ta reală, alcătuită din carne, sânge și oase, pentru a dispărea în hău. Forțându-și un pic închipuirea, Noimann strânse cocoloașele de pe podea și, modelându-le în palme, făcu din ele niște bile pe care le aruncă în tavan. Bilele ricoșară din plafon, se izbiră de masă, de podea, pendulând în zig-zag între pereți, și reveniră înapoi în mâinile lui Noimann, pe cât de îndemânatice, pe atât de neputincioase, care nu știau nici acum, la vârsta maturității, să distingă binele de rău și adevărul de neadevăr... Visând cu ochii întredeschiși, Noimann își aduse aminte cum Bikinski îi tot bătuse apa-n piuă de atâtea ori la telefon, dar și la cârciumă, despre adevărul cel bun și adevărul cel frumos, vorbindu-i și despre adevărul ultim și adevărul absolut, ce ar sălășlui în om. Îi vorbise despre adevărul orb, despre adevărul șchiop și adevărul surd, despre adevărul gras și adevărul slab, despre adevărul bogat și adevărul sărac ce hălăduiesc noaptea pe străzi. Despre adevărul luminos și adevărul întunecat, despre adevărul tare și adevărul moale. Despre adevărul-mascul și adevărul femelă, care umblă mereu cu fusta sumețită, arătându-și goliciunea oricărui trecător. Despre supremul adevăr și adevărul ultim ce animă atât omul, cât și subomul. Toate aceste adevăruri, după părerea lui Bikinski, le aducea vântul cel bun ce ziua umblă cu capul răvășit pe câmp și odată cu lăsarea serii pătrunde pe nesimțite în oraș, răvășind în somn mintea fiecărui muritor. În zori același vânt, ițit din așternuturi răvășite, mătura toate aceste adevăruri, cărându-le, ca pe niște zdrențe, afară din oraș. Dizertând pe tema omului și a subomului, pictorul găsisse un aliat neașteptat în masterandul Lawrence Oliver, care de câțva timp se oploșise pe la masa lor, ținând prelegeri despre religie și muncă în universul creat și increat. Acum câțva

timp, masterandul fusese angajat ca preparator la Informatică, dar, după o perioadă de probă de șase săptămâni, în urma unor intrigi și meschinării, dar și a ciudatelor sale idei cu privire la numerele pure și impure, fusese disponibilizat și acum servea drept obiect de studiu unor studenți de la psihologie, unde se înființa la seminarii în fiecare joi, la orele 30. De obicei Lawrence refuza să fie remunerat în bani, de aceea studenții îi recompensau serviciile în natură, aducându-i care un măr, care o pară, o bucată de cârnat sau un covrig. Cum Lawrence nu putu, în ciuda tuturor încercărilor, să renunțe la fumatul pipei, practicanții îi aduceau, punând banii mână de la mână, câte o punguță de tutun. Tot ei îi dădeau bonuri de masă și haine groase pentru sezonul cald, când Lawrence, nu se știe din ce pricină, suferea de frig. Iarna, masterandul o suporta relativ ușor, fiind obișnuit să meargă, chiar și pe viscol, în pantaloni de pijama și în tricou. Cu ochii ațintiți în ochi și bărbile revărsate peste halbe, cei doi tovarăși de beție ai lui Noimann, Oliver și pictorul Bikinski, măsurau cantitatea de adevăruri supreme ce se afla în ei. Când adevărul unuia se înălța cu o palmă deasupra adevărului celuilalt, schimbau locurile între ei, așezându-se în așa fel încât nodul lui Adam al primului să fie un pic mai jos decât al celui de-al doilea. Conversația, mișcând gâtleurile, avea tendința să schimbe și ponderea adevărilor ultime pe care le dețineau cei doi. Ca să mențină lumea în echilibru, tovarășii de beție ai lui Noimann tăceau privindu-se cu insistență ochi în ochi. Tăcerea însă le aducea uscăciune în gât, și atunci Lawrence și Bikinski erau nevoiți să toarne-n ei vodcă și coniac. Alcoolul avea darul de-a scoate la lumină adevărurile prime și pe cele ultime, care se manifestau sub forma unor degete ridicate spre tavan, sau chiar a unor pumni loviți cu putere-n gol. Uneori din cauza tăriei, adevărurile ultime deveneau de nesuportat atât pentru unul, cât și pentru celălalt, și Lawrence și Bikinski erau nevoiți să le dilueze turnând tăria în halba de bere abia adusă de la bar. Atunci, făcând impact între ele, adevărurile se umflau acoperindu-se de-o spumă albă care urca până la buze și mustăți, iar de aici picura pe masă și de pe masă pe jos, amestecându-se cu chiștoacele și scrumul de țigară căzut din belșug pe mozaic. Conversația le înfierbânta chipurile, iar tăcerea le răcorea... Vântul cel bun, sosit de nicăieri, strecurându-se pe sub haine, le însufla mereu și idei din cele mai neașteptate. Deși uza de această sintagmă, adevărul ultim i se revelase lui Bikinski cu întârziere, după ce în prealabil Oliver îl descoperise într-o duminică după amiază, în timp ce era la bucatărie și privea pe geam. Adevărul îi apăruse travestit într-un câine negru, care stătea cu labele cocoțate pe balustrada blocului vecin și lătra la trecători. Oliver se așteptase ca trecătorii să reacționeze în același mod, ei se plimbau însă liniștiți pe bulevard, conversând pașnic între ei, ca și cum ar fi trăit într-o lume în care totul, inclusiv sufletul uman ar fi trecut

mult dincolo de stadiul perfecțiunii... Arar câte unul se oprea în loc, ațintindu-și ochii în direcția câinelui, pe care Oliver îl botează Benedict Spinoza, din pricină că uneori acesta apărea în balcon înarmat cu un telescop. Ceea ce emitea Spinoza prin mârâituri erau concepte pure. Nimeni nu-și bătea însă prea mult capul să descifreze acest mesaj codificat. Oliver îl decodifica reproducând în interiorul, dar și în afara sa, cât mai fidel posibil aceste sunete. Astfel adevărurile corespundau încrucișându-se în golul ce despărțea un bloc de celălalt. La drept vorbind, făcând această operațiune, Lawrence era interesat să verifice dacă adevărul pe care-l stăpânea un patruped era aidoma cu cel pe care-l posedea un semen de-al său ce umbla în două labe. Adevărurile erau aproape identice. Doar că unul putea să miște din urechi, iar celălalt avea posibilitatea să scoată mult fum pe nas. Aceasta era singura deosebire. În rest adevărurile ultime coincideau. De aceea, nu era de mirare că la miezul nopții, proptindu-și labele de balustradă, cu ochii ațintiți la cer, cei doi urlau la lună plină. Pornind de la această revelație și mergând din treaptă în treaptă, Oliver descoperi și calea, sau mai bine zis, scara ce duce spre adevărata mântuire. Scara se afla în el, rezemată de un zid prăbușit în bezna de nepătruns. Bezna nu-l îndepărta însă pe Oliver de la misiunea care-i fusese încredințată de însuși Tatăl. Acesta, coborând pe scară, îi poruncise să caute adevărul revărsat pe pământ din cer pe care omul îl mătura odată cu gunoiul în casa sa și-l ascundea sub preș. Când ridica, târându-se în patru labe, covorul de un colț, Lawrence descoperea mici fulgere și tunete amestecate cu firimituri și mucuri de țigară. În contact cu aerul proaspăt, tunetele și fulgerele se transformau în lătrături. Lawrence le strângea pe fărăș și le arunca în stradă... Câinele Spinoza îl aproba mișcând ușor din coada sa stufoasă și mârâind la semenii lui Lawrence care, în ignoranța lor, continuau să flecărească aiurea între ei, fără să înțeleagă nimic din ce se petrecea în jur... Cu toate că preceptele lui Benedict erau la fel de limpezi ca apa de izvor, urechile ignoranților nu le deosebeau de urletele obișnuite pe care câinii, indiferent dacă au sânge nobil în vene, sau sunt doar niște corciturii, le scot atunci când stăpânii lor îi lasă singuri închiși în casă. Preceptele lui Benedict aveau la bază o percepție filozofico-materialistă asupra lumii. Rațiunea sa pornea însă nu de la văz, ci de la miros, pipăit și, bineînțeles, gust. După concepția vecinului lui Oliver, în univers nu exista decât o singură substanță, infinită în esența ei, pe care el o numea Dumnezeu. Uneori Dumnezeu lui Spinoza mirosea a carne prăjită cu mujdei de usturoi, și atunci Spinoza saliva. Dumnezeu avea un număr infinit de însușiri esențiale, manifestându-se prin urlet. Urletul unea oamenii și lucrurile între ele făcându-le dependente unele de altele. Uneori universul era străbătut de voci sau pași străini, care perturbau buna ordine ce fusese constituită de la

începutul lumii. Ca să-și apere conceptele, Spinoza își arăta din balcon colții. Cu coatele sprijinite pe fereastră, făcând o grimasă îngrozitoare, Oliver mârâia și el..

Lui Bikinski adevărul ultim sau absolut îi apăruse în față, în chip de adidas Nike, învelit într-un ziar vechi, cu șireturi desfăcute și limba ruptă, care rânjea aruncat într-un coș de gunoi la cerșetori, iar calea mântuirii se confunda cu centura de asfalt ce curgea dinspre Iași spre București, ieșind prin Păcurari și trecând prin Podu Iloaiei și Târgu Frumos, pe unde pașii lui călcau arareori. Unul din aceste două adevăruri, ce exprimau în aparență același lucru, fiind totuși atât de diferite în esența lor, îl transforma pe pictor în piatră kilometrică, tocmai pentru a putea reface drumul îndărăt ce duce de la universul viu la cel cu desăvârșire mort. Piatra kilometrică, pentru a putea călca mai ușor pe asfalt, primise drept dar de la adevărul ultim, pentru efortul depus fiecare zi, o pereche de adidași Nike uzați de-atâta umblat pe același drum... Ca să poată păși mai ușor pe asfaltul spart, adidașii își fixau casca de urechi, ascultând acordurile chitarei lui Jimi Hendrix. Pe calea mântuirii, pictorul întâlnea suflete pierdute, ce-și arătau fără sfială goliciunea, îndreptându-și după fiecare act de penitență săvârșit dedesubtul unui tir, sau în tufișurile ce mărgineau șoseaua, ciorapii de nylon pe jartiere și așezându-se cu tot cu țigara aprinsă și poșetă în același loc. Când întâlnea astfel de făpturi pierdute, Bikinski își vâra capul între umeri, murmurând în sine să rugăciuni ce aveau menirea să-l apere de ispite de orice fel. Ele se țineau mult timp în urma lui, unduindu-și coapsele și sânii mari ca niște clopote, ce se clătinau amețitor în bătaia vântului de seară. Pentru a scăpa de săcâială, Bikinski se metamorfoza în piatră kilometrică, călcând cu pași mari și crucea ridicată deasupra capului pe mijlocul șoselei, surd la zgomotul claxoanelor și la înjurăturile pe care șoferii i le aruncau din goana automobilelor pe geam. Adevărul ultim al unei astfel de ființe se ascundea fie în pudrieră, fie în cizmă înaltă sau în pachetul de țigări Pall Mall. Pentru orice eventualitate, Bikinski ocolea de la distanță aceste obiecte, uneori se întâmpla însă, ca meditănd la cele sfinte, șireturile lui Bikinski să se încurce cu tocurele lui.

Revelațiile sale privind adevărul ultim din om, Lawrence le propovădui câtva timp la Schitu Duca, unde se deplasa în fiecare sâmbătă cu autobuzul, revenind luni înapoi în Iași, călugării însă deveneau la fiecare descindere a sa din ce în ce mai suspicioși, pentru ca în cele din urmă să-l afurisească, interzicându-i pentru totdeauna să mai calce pragul lăcașului lor sfânt. Neînțelegerile porniră de la Epistolele lui Pavel, pe care Lawrence le interpreta în felul său, încercând să descopere adevărul în fiecare literă din text. Cum adevărul migra de la o buche la alta, scoțându-și capul său de vierme ba aici, ba acolo în paginile subțiate de atâta răsfoit,

Oliver fu nevoit să le decupeze una câte una cu lama și apoi, adunându-le grămadă în clopotniță, să le dea foc. Făcând această operațiune, masterandul era ferm convins că adevărul ultim ascuns în Epistolele lui Pavel își va arăta în flăcări adevărata sa față, iluminând tot schitul, însă adevărul ultim se ascunde înlăuntrul focului, iar după ce vâlvătaia se stinse, se târî pe furiș în scrum, unde se făcu nevăzut pentru un timp. Zadarnic Oliver trase clopotele și bătu toaca, adevărul ultim rămase neclintit la locul lui, intrând în fiecare slovă veche, în fiecare literă, ca într-o măsea afectată de carii, unde își făcu sălaș, pregătindu-se să pătrundă până-n carnea și măduva învățăturii lui Iisus; în schimb starețul Pahomie și enoriașii ce se rugau în schit, simțind miros de lemn încins, năvăliră cu mic cu mare în clopotniță, și, smulgându-i lui Lawrence frânghiile din mâini, îl legară fedeleș și-l duseră, într-o căruță, la spital, unde masterandul fu supus unui tratament destul de drastic – sedări cu neuroleptice și injecții cu hormoni... Aici Oliver descoperi și alte adevăruri, căutând să pătrundă în intimitatea lor. Stând ore în șir într-un picior, descoperi că adevărul-cocostârc și adevărul-barză, deși au ciocuri diferite și se hrănesc cu șerpi și broaște și clămpănesc la fel, constituie unul și același adevăr, care poate îmbrăca, indiferent de anotimp sau oră, două forme: una masculină, alta feminină. Întinzându-se pe jos masterandul descoperi și adevărul-baltă. Concentrându-se, Oliver vru să prindă cu privirea adevărul-pește, dar spre uimirea lui, dădu peste un chiștoc, pe care în lipsă de altceva mai bun îl mestecă în gură. Descoperi adevărul-glastră și adevărul-vază. Un timp stătu pe masă, în chip de boboc de trandafir, apoi, urcându-se pe pervaz, câteva zile se transformă în mușcată. Stătu astfel acolo frecându-și mereu “frunzele” de gratii până când într-o noapte veniră niște oameni îmbrăcați în halate și îl legară de patul lui. Atunci, ca să-i inducă în eroare, Oliver se metamorfoză pe rând în pijama, în papuci de casă, în cearșaf și pătură, sfârșind prin a se confunda cu oala de noapte ce se ascundea de el sub pat. Ajuns în această stare, masterandul medită mult la adevărul ultim care mirosea acum destul de urât. Stând ghemuit sub pat, Lawrence își dădu seama totuși că adevărul, fie el prim sau ultim, are nevoie de aer și lumină și atunci înaintând încet în patru labe ieși de sub saltea și se îndreptă spre fereastra ce da în grădină. Aici, după ce încercă din răspuțeri s-o deschidă în fel și chip, descoperi că aceasta e zidită din cărămizi de plută, ce-aveau darul de-a estompa orice zgomot, și că peisajul mirific străjuit de gratii, cu tot cu copaci și păsări, ce se afla în spatele ferestrei putea fi rulat și derulat ca o foaie de hârtie. Oliver se zbătu, se lovi cu capul de perete, dar nu simți nici un fel de durere. Și atunci gânduri negre i se așezară pe umeri și pe creștet. Masterandul își întinse brațele în sus, căutând să ajungă cu degetele până-n tavan, unde se afla înșurubată în loc de bec o cioară.

Oliver scoase mai întâi un cârâit, încercând să se ridice în aer. Picioarele îi prinseseră între timp rădăcini pe linoleum, ținându-l de podea... Creștetul său acoperit de pene de un galben roșietic tindea să se înalțe spre tavan, în timp ce tălpile înfigându-se în linoleum își împânziră miile de rădăcini în cimentul rece, străbătând planșeul și atârând în camera vecină, unde se afla salonul rezervat ființelor de sex opus. Oliver stătu înțepenit așa de dimineață până dimineața următoare, meditănd la lumea ce se afla deasupra și la cea ce se căsca sub el. Sus, în salonul rezervat meditativilor, se afla de câțiva timp și un anume Braic sau omul-paie, care fusese cu chiu cu vai smuls dintr-un stog de fân și adus la spital pentru investigații. Braic, un lungan de treizeci de ani, cu creștetul pleșuv și ochi negri ca tăciunii, obișnuia să stea la masă și să soarbă supa din farfurie nu folosindu-se de lingură, ci de un pai de plastic, pe care-l ținea tot timpul la îndemână, chiar și atunci când cineva, prefăcându-se că aprinde o țigară, striga: foc. Oliver și Braic se întâlniseră de câteva ori în timp ce se plimbau prin curte, foșnindu-și pașii printre frunzele căzute pe alee. Braic ocolea chiștoacele de la distanță, temându-se deopotrivă de apă și de foc. Fața lui era pe jumătate arsă, iar mâinile acoperite de cicatrici. Omul-paie avea oroare de singurătate și de oglinzi, care aveau proprietatea de-a-l multiplica în mii și mii de exemplare, transformându-l într-un stog de fân sau într-un acoperiș strâmb, alunecat peste o parte din sprânceana dreaptă. Braic îndrepta șarpanta, dar vântul o strâmba la loc, făcând-o să se prăvale pe partea stângă... Stogul de fân era străjuț de o șapcă verde, trasă peste ureche, fapt care-i conferea omului de paie un aer destul de pișicher. Privindu-l de la distanță sau chiar de aproape, aveai impresia că stogul de fân postat în fața ta îți face mereu cu ochiul. Erai tentat, pe loc, să-i răspunzi în același mod. Imediat după metamorfoză, din stogul numit Braic apărea o mână înarmată cu un chibrit aprins sau o brichetă care aprindea un singur fir de pai, după care se evapora din peisaj... Stogul lua foc, arzând în vâlvătăi, însă imediat se ițea o altă mână, uneori apăreau și două sau chiar trei, care aruncau în grabă câte o găleată de apă rece în creștetul lui Braic, reușind să stingă la timp focul ce tocmai ajungea la subțiori. Din pricina aceasta, omul-paie se alegea cu nenumărate cicatrici. Dedesubtul lui Oliver, în salonul rezervat sexului opus, se afla Olivia, femeia-salcie, care avea obiceiul să-și reverse la miezul nopții pletele pe geam. Masterandul Oliver se străduise să-i intre în grații vorbindu-i despre vreme în timp ce pașii lor se întâlneau pe alee, la aceste avansuri Olivia îi răspundea fie printr-un murmur enigmatic, fie chiar printr-o tăcere adâncă, pe care vântul cel bun stârnit de nicăieri o învăluia în fum, amestecând-o cu foșnetul nostalgic al frunzelor căzute din castani și dulcele ciripit de păsărele ce năvălea pe geam... Căzut pradă unui sentiment de duioșie, într-o dimineață, reîntâlnind-o în fața chioșcului de dulciuri, masterandul

Oliver, apropiindu-se de ea tiptil-tiptil, îi acoperi ochii cu gingășie, mângâindu-i cu degetele sale lungi pleoapele care, în închipuirea lui, arătau ca niște fluturi de mătase. Și atunci Olivia, fluturându-și părul galben peste umeri, își întoarse spre el fața, făcându-l pe Oliver să sară doi pași îndărăt. Întreaga față a Oliviei era o scorbură din care ieșeau revărsându-se ciorchini-ciorchini afară mușuroaie întregi de melci... Oliver rămase încremenit. Melcii își mișcau ușor cornițele înaintând prin aer spre fața lui. Masterandul scoase un răcnet și se întoarse țipând ca din gură de șarpe în salon. Masterandul nu reuși decât printr-un efort suprem de voință să scape de imaginea aceasta pe cât de sublimă, pe atât de oribilă, ce parcă i se lipise de retină. Închidea ochii și vedea fața Oliviei, reprezentată printr-o gaură scortșoasă, din care ieșeau melci. Oliver își vâră capul sub pătură, dar melcii nu-l lăsau în pace. Întinzându-și balele ca pe niște fire de păianjen, coborau de pe fața femeii imagine, ce-și desfășura părul peste el, lunecând pe pat. Ieșind din cochilie, melcii se strecurau sub pătură și i se urcau pe trup. Senzația pe care o resimțea masterandul era extrem de neplăcută. Balele gelatinoase i se lipeau de scoarța de pe picioare și de pe mâini, uscându-se între degete și degajând un miros de mâl dospit... O mulțime de limacși îi mișunau, ca niște limbi reci, de șarpe, bifurcate, mișcându-și cornițele moi și intrând pe sub subsuori, prin maiou și prin chiloți... Și totuși fața Oliviei i se părea destul de cunoscută. Unde o mai întâlnește oare? La mănăstire, în parc? Nu cumva însuși Oliver, văzând-o rugându-se căzută în genunchi în fața catafalcului Sfintei Cuvioase Parascheva, îi strecurase pe sub haine, ca s-o sperie, în loc de o frunză veștedă de toamnă, un melc? Și iată că melcii se înmulțiseră, năpădindu-i încetul cu încetul trupul ca pe o buturugă, pentru a-l umple de bale și păcat. Din Olivia mai rămaseră întregi doar mâinile și părul. În rest, sub rochia sa largă, “mărșăluia” fojgăind un regiment de melci... Acum, iată, răul făcut cu sau fără vrerea lui, se întorcea îndărăt. Asupra masterandului plana un pericol iminent. O clipă de neatenție, și melcii ascunși în trupul ei, sictiriți de mereu același habitat, vor migra pe trupul lui... Oliver se cutremură de scârbă. Ar fi preferat să fie bântuit de furnici, de viermi sau de păianjeni, numai de melci nu. Nici omul-gât, nici femeia-elefant sau omul-paie, destul de indolenți de felul lor, nu ar fi putut suporta, desigur, să vadă cum se târăsc pe corpul lor zeci, sute, mii de moluște, lăsând în urmă o spumă lipicioasă... Ce era de făcut? Idila lui Oliver sfârși înainte de a începe; de atunci masterandul avea oroare și de sălcii plângătoare și de tot ce însemna sexul opus. La drept vorbind, Lawrence, totuși, nu era la primul său eșec sentimental. Când fusese ceva mai tânăr, masterandul vorbise cu Iisus, rugându-l să-i trimită în cale o fecioară curată, cu sâni mari și coapse line, pe care Oliver s-o poată “giugiuli”. Căci sosise și anotimpul dragostei și-al giugiulelii, și trupul lui

Oliver, din cap și până în creștet, se umplu de flori. Iisus, care-i apăruse sub forma unui plop, cu trunchiul subțire ca un vârtej de fum coborât din înălțimi nebănuite, a clătinat din cap și a zis: “Nu aceasta e menirea ta Oliver. Tu nu crești ca să te înmulțești, ai o altă menire. Nu-ți voi trimite nici o femeie, nici curată, nici necurată. Nu ai nevoie de ele... Descurcă-te cum poți...” O perioadă Oliver s-a descurcat cum a putut. Apoi a apărut ispita. Mai întâi femeia-șarpe, apoi femeia-girafă, atrase de eflorosența lui sălbatică și de zumzetul de-albine, au început să-i dea târcoale. Oliver n-a zis nimic când a venit femeia-șarpe și i s-a încolăcit, urcându-se pe trup. Alunecând, solzii ei, destul de aspri la atingere, scoteau un clinchet plăcut, ispititor, care-l înfierbîntă în așa măsură, încât masterandul își pierdu pur și simplu cunoștința, căzând într-o stare de prostrație. Revenindu-și în simțiri, masterandul văzu că femeia-șarpe se încolăcise din nou de gâtul lui, gata-gata să-l sufoc. Oliver își încleștă, la rându-i, cu toată forța degetele de grumazul ei, reușind astfel, în ultimul moment, să se salveze. Când se trezi de-a binelea, femeia zăcea moale întinsă în patul lui, astfel că Oliver se sperie și o băgă-ntr-o ladă. Curând însă femeia își reveni, și stropșindu-se în fața lui, îl făcu cu ou și cu oțet, aruncând cu tot ce se afla la îndemână în capul uimit al masterandului, astfel că a doua oară Oliver era acoperit de zgârieturi și vânătăi. Noroc că, la timpul potrivit, în timp ce femeia adormise, Oliver îi scosese, vârându-i un prosop în gură, incisivii și punga cu venin, altfel femeia-șarpe, în furia ei oarbă, l-ar fi mușcat de picioare sau de gât, pentru ca mai apoi, căscându-și gura și lățindu-se mereu, să-l devoreze încetul cu încetul înlăuntrul ei. Mult timp după această întâmplare, Oliver fu cât se poate de prudent. Apăru însă femeia-girafă, cu picioare lungi cât o zi de post, și Oliver fu pus din nou cu tălpile pe jar. Picioarele femeii începeau de la un etaj și se terminau la altul. Într-un alt salon, tronând la înălțime, se ițeau balcoanele, spre care masterandul și tovarășii săi de suferință aruncau cocoloașe de hârtie. Dinlăuntrul sânilor izvora gâtul, care rotindu-se ca o spirală, străpungea planșeul de beton, urcând încă două etaje. Capul femeii răzbătând prin ultimul planșeu se clătina mișcat de curent printre rufe și norii prinși în cârlige direct de parapet. Femeia își mișca încet buzele, privind cu un ochi în sus, altul în jos. Văzându-l pe Oliver, stând meditativ în salonul lui pe taburet, ea își coborî una dintre coarnezile prevăzute cu ventuză și-l apucă de ciotul umflat între picioare. Oliver se sperie de groază. Încercă să țipe, dar limba i se lipise parcă de cerul gurii. Dădu să fugă, dar picioarele îi înțepeniseră pe loc. Stătu așa, cu chipul palid și ochii cășcați în gol, simțind cum din vene i se scurge toată vlaga. Și asta n-a fost tot. Căci în urma femeii-girafă a venit femeia-capră și apoi femeia-bestie, care i-a rețezat cu dinții ciotul de la rădăcină și l-a aruncat în foc...

...Studentii îl găsiră a doua zi pe Oliver în această stare ambiguă, cu trupul acoperit pe jumătate de frunze, pe jumătate de penaj. Cu chiu cu vai, îndoindu-i genunchii, îl așezară pe un taburet și începură să-l studieze cu atenție, notându-și cu minuțiozitate observațiile într-un carnețel. Îl consultară cu un stetoscop, numărându-i pulsul, îl puseră să deschidă gura și să-și arate limba, i se uitară cu un telescop în fundul ochiului, șoptind mereu ceva între ei. Profesorul îl lovi cu un ciocănel ușor peste rotule, mirându-se că Oliver răspunde la stimuli... “Reflexele funcționează, murmură el ușor nedumerit. Pulsul e și el aproape normal. Și atunci de ce îmi spuneți că Oliver a decedat?” Auzind că e în joc propria sa viața, masterandul reacționează pe loc, foindu-se pe scaun. Ramurile încărcate de frunze și de flori foșniră neliniștit și aici și dincolo de presupusul geam (după zodiacul chinezesc Oliver era născut în Zodia Scorușului), iar penajul de pe piept și creștet căpătă o strălucire orbitoare. “Iată că totuși mișcă,” spuse profesorul, frecându-și mâinile de satisfacție. Practicanții aplaudară. “Dar ce credeți că am trecut în lumea dreptilor?” vru să exclame Oliver, dar gâtlejul lui transformă vorbirea umană într-un fel de cârâit, acompaniat de foșnetul de frunze ce se unduiau pe cele două ramuri, aplecate spre genunchi. “Vedeți, spuse profesorul studenților, metoda mea nu dă niciodată greș. Dacă un pacient nu mișcă, îl declari mort și imediat vei observa în comportamentul său o schimbare de o sută optzeci de grade. Omul-stâncă, omul-perete, omul-bolovan sau omul-stâlp-de-telegraf, piatra-ponce sau omul-lustră se vor mișca pe locurile lor... Desigur că în cazul Oliver avem de-a face doar cu o moarte aparentă. Trupul său e viu, dar spiritul său e mort. Sau, mai bine zis, nu mort, ci doar migrat, pentru o vreme, în alte regnuri. O să-i facem un sedaj și o să-și revină singur...” Oliver stătea liniștit la locul său, ținându-și cele două ramuri pe genunchi cu ochii ațintiți spre bărbuța înspicată a înaltei somități, căreia toată asistența i se adresa cu “excelență” și cu “maestre”. “Prin urmare, își spuse Oliver, vreți să mă duceți din nou cu zăhărelul...” “Unde s-a mai văzut, spuse înalta somitate, tot apropiindu-și și îndepărtându-și ochelarii de pieptul nemișcat al masterandului, ca un copac care țintește să se transforme într-o pasăre să fie îmbrăcat în pijamale?!” Oliver își mișcă barba alcătuită din frunziș. Dacă pe ramurile ce reprezentau picioarele și brațele frunza era verde, cea care îi acoperea fața ajunsese la înțelepciune, îngălbenind din timp și căpătând reflexe arămii. “Probabil vor să-mi întindă iar o capcană,” își spuse Oliver, privind cum o frunză galbenă ce i se desprinse de pe față, plană în zig-zag prin aer și se așază tăcut pe Cartea Sfântă pe care masterandul o ținea deschisă pe genunchii săi. “Pesemne, totuși, vine toamna. Frunzele picură din ram, în curând pe fața mea vor rămâne doar crengi și riduri. A sosit timpul să-mi schimb frunzișul în penaj, altfel voi dărdâi la iarnă...

Dimineața și seara e deja răcoare. Poate că în loc de pijama ar trebui să-mi pun pe spate un halat”, medita Oliver. “Sigur că da, o să vă aducem și halat, dar mai întâi ar trebui să îndepărtăm din jur frunzele căzute, murmură profesorul, îndulcindu-și glasul. Deocamdată însă v-aș ruga să vă ridicați de pe scaun și să vă așezați întins pe pat...” Nu, asta nici într-un caz nu. Masterandul Oliver prefera să rămână nemișcat la locul său. Pe pat a tot fost întins de atâtea ori... Și ce s-a întâmplat?! Ce să se întâmple, două halate albe numai fălci și mușchi au sărit pe el și i-au imobilizat ramurile legându-le strâns de cele două stinghii, un ram de o parte, alt ram de cealaltă, și apoi, după ce l-au curățat de frunze, i-au conectat brațul stâng la un aparat și-apoi, prin intermediul unui tub, l-au hrănit pe nas. Și asta numai ca să împiedice metamorfoza! În plus, i-au băgat un ac sub scoarța de pe fese și un altul sub cea subțire de la antebraț. Și totuși, în ciuda acestui fapt metamorfoza s-a produs, picioarele și mâinile i s-au acoperit de pene negre și argintii, și trupul lui Oliver s-a putut înălța la cer. Acolo a rămas mult timp planând în locul becului și răspândind o lumină întunecată-n jur, plină de înțelepciunea și de adevărul ultim ascuns în bezna cea de nepătruns din om, iar când s-a trezit din nou în pat, legăturile căzuseră, astfel că s-a putut ridica în capul oaselor și citi din Cartea Sfântă pe care o avea la căpătâi. “Corbii nu muncesc, dar uite că mănâncă și ei prin grija Domnului...”

Drept mulțumire înălțată celui Atotputernic, Oliver își strânse aripile pe piept și croncăni.

(fragment de roman)

NICHITA DANILOV

CLAUDIU KOMARTIN

Poem

*„De n-ar fi respectul ce-l datorez tatălui meu,
scriam de mult o mie de poeme, chiar fără să mi se ceară.”*
Sei Shonagon

Eu care nu am o meserie și
chiar dacă aș avea una aș urî-o
neîntârziind să arăt asta tuturor
fiindcă de la înălțimea birourilor
întoarse cu fundul în sus
la care aș huzuri fără grijă

nici nu aș întreprinde altceva decât
să-mi privesc mâinile toată ziua
ca pe niște animăluțe străine de care
la o adică m-aș putea despărți oricând

eu care tot spuneam că
îmi voi închide pentru totdeauna poezia
în cușca papagalilor
dar ce spun eu poezie păpușica asta de cârpă
cu un singur ochi
jerpelită și tristă care scoate ea singură
ce e mai bun din mine
când te aștepți mai puțin

și vorbeam unui public ce de mult adormise
sau crăpase-așteptând
doamne cum mă mai amăgeam pe atunci
spunându-mi hi hi va fi foarte frumos!
și mai aruncam în mine un păhărel de tărie
ca pe-un bănuț într-o fântână aproape secată

vom fi scânteietori ziceam

(punându-mi gâtul pe un obiect tăios
ce-mi producea emoții foarte puternice)
ho ho ne vom distra pe cinste veți vedea!

Poemele cu tătucu (2)

Tata stă pe marginea patului, e-aproape vânăț
și urlă să îl lăsăm în pace. Îi prind capul în mâini
și-o pasăre fâlfâie prin încăpere încercând să găsească ieșirea.
Tata mă lovește cu mâna lui aspră, păroasă
și cade pe pat gemând iar: o, voi de acolo, care ne priviți
printr-un geam murdar și vă hliziți, dacă ați ști...
coptura din piept i s-a întins și la cap.
Nimic, nimic nu l-ar mai putea salva.
Stau și-l privesc într-o doară
cum mă privește și se vede pe sine –
ar da orice să mai aibă puțină viață într-însul
cât să-mi zdrobească țeasta cu pumnul mare și greu.
Tata-i bolnav, degeaba îi mai aduce mama ligheanul.
Burta-i bolborosește și suspină în graiul ei umed-cleios:
tătucu e-o damigeană în care cineva suflă printr-un furtun
de plastic la 5 dimineața.

Poeții

erau mulți și gălăgioși și plini de ei
iar gara micuță pur și simplu nu putea să-i încapă la ora aia,
la orice oră, pe toți.
erau deștepți și spirituali (fiecare dintre ei un mare poet),
dar puteau a băutura și-a tutun mucezit
și începuseră să-i pipăie pe trecătorii
care se nimeriseră în înghesuiala dementă.

erau niște rozătoare lacome
care se credeau nemuritoare.
nu-i interesa decât ce spuneau ei, fiecare vorbind în legea lui
sporovăind fără măsură
de parcă lumea ar fi început și s-ar fi sfârșit cu ei.

dacă i-ai fi lăsat de capul lor,

ar fi distrus totul. pădurile ar fi dispărut și ei ar fi
continuat să strige
să li se mai aducă hârtie
depozitele de băutură s-ar fi golit și toate mărire lumii
ar fi secăt imediat
fiindcă nimic nu părea să le poată stinge setea.

după ce-au coborât din tren,
le-a luat multă vreme să se dezmeticească, dar
până la urmă cei 53 de poeți au pornit spre hotel.
ce puteam să fac cu oamenii ăștia?
să merg la un meci de rugby?
să-i îngrămădesc pe un pod și să-i conving să se-arunce?

erau mulți și foarte siguri pe ei
deși nici un singur vers de-al lor
nu-mi putea întoarce inima din locul acela
unde toată urâtenia lumii din care veneau
mi-o aruncase demult
ca pe o batistă în care un tuberculos a flegmat un cheag
lipicios de sânge pentru ultima oară.

CLAUDIU KOMARTIN

proză de GHEORGHE SCHWARTZ

UN ROMANȚ – POATE – DIN TRECENTO: RĂDĂCINILE

*D*e peste douăzeci de ani, de când își măsoară trecerea vremii prin numărul personajului la care a ajuns în lungul șir, bietul scrib a tot visat să ajungă, în sfârșit, și la un destin aflat sub zodia unui timp nedefinit, când toate evenimentele personale nu se mai supun atât de necondiționat convulsiilor istoriei celei mari și când și micul individ își poate aranja soarta plutind liniștit pe val și nu doar exclusiv preocupat să evite talazurile uriașe pe care le simte mereu că-l amenință de pretutindeni. Și, de peste douăzeci de ani, de când își măsoară trecerea vremii prin numărul personajului la care a ajuns în lungul șir, bietul scrib n-a cunoscut nici măcar răgazul unei scurte și singure vieți, în care primejdii inerente să nu amâne iarăși și iarăși plutirea visată pe o mare calmă. Abia atunci a înțeles scribul vorbele celor ce se tot vaită că niciodată lucrurile n-au mers atât de rău ca pe vremea lor, întrucât, buric al pământului, tot individul este disperat că tocmai puținul ce i-a fost lui hărăzit este întinat de cumplitele grozăvii. Și iarăși, o singură perioadă calmă n-a întâlnit scribul de la căderea Babylonului și, iată, ajungând, de acum, cu șchioapele-i însemnări, până în trecento, până în zorii Renașterii, sălbaticile invazii, veșnicele crime născute din nemăsurat orgoliu, prostia în acțiune, dreptatea absolută a celui ce s-a pomenit vremelnic puternic în numele unor false ierarhii, epidemiile, calamitățile pământului, ale apei și ale focului, precum și alte nesfârșite pedepse ale unui Dumnezeu pe drept supărat pe nevolnicia oamenilor, toate n-au făcut decât să-i pună pe bieții muritori în situația de a fi ocupați viața întreagă cu peticitul unui destin căruia, în vreme ce-i astupi o gaură, se și cască în el imediat alte zece. Și chiar și cei ce își încordează mușchii și-și scot pieptul înainte spre a se simți biruitori, chiar și ei nu sunt decât, cel mult, învingătorii unei secunde și învinșii în veșnicie.

Și tocmai când, după peste douăzeci de ani de când își măsoară trecerea vremii prin numărul personajului la care a ajuns în lungul șir, bietul scrib aproape că a uitat să mai viseze că ar putea să surprindă și un destin aflat sub zodia timpului nedefinit de nenorociri curente, când evenimentele personale să nu se mai supună atât de necondiționat

*convulsiilor istoriei celei mari și când și micul individ își poate aranja soarta plutind fericit pe un val calm și nu preocupat exclusiv doar să evite talazurile uriașe ce-l amenință mereu și de pretutindeni, când nici scribul nu se mai aștepta să atingă un asemenea liman, iată că tocmai în miezul „evului întunecat” a dat de o astfel de insulă izolată de presiunea nemiloasă a istoriei. Dragostea și doar dragostea a reușit să dilate atât de mult o clipă, iar **clipa singură** – se știe – numai ea poate oferi privilegiul de a se sustrage atât terorii amintirilor, cât și temerilor viitorului. De aceea, bietul scrib, prototipul funcționarului cu ochelari de sârmă și mânecute negre, deși se bazează doar pe documente și sacrifică întotdeauna și logica și probabilitatea, atunci când dă de o dovadă oricât de extravagantă din epocă, până și bietul scrib a rămas profund uimit când s-a întâmplat să nimerească și chipul Celei de A șazeci și opta. Și, tocmai fiindcă se bazează numai pe fapte atestate, a atribuit viața frumoasei Miriam celui de al treisprezecelea secol creștin, deși clipa aceea – scăpând de trecut și de viitor – ar fi putut, la fel de bine, să se ivească din oriunde și din oricând.*

Greutatea pentru scrib de a se obișnui cu relatarea unei asemenea biografii a venit din mai multe cauze. O dată, că era vorba despre trecerea unei femei. (Dar femeie a fost și Cea de a Cinezeci și una din lungul șir, Eva, care, cu nici cinci sute de ani mai înainte, a uimit Bagdadul!) În al doilea rând, cum să fi trăit clipa senină tocmai A șazeci și opta, ea care a fost fiica unei evreice, provenind, deci, dintr-un neam aflat întotdeauna în mijlocul furtunii, fără țară și izgonit, mai devreme sau mai târziu, de mai pretutindeni? (Un neam izgonit atunci când i se mai oferea prilejul de a fugi...) Dar cel mai dificil i-a venit scribului să admită că tocmai într-un prezent terorizat de zgomotul tot mai specific și mai înfricoșător al CSLA (Ciocănitul Sfârșitului Lumii Acesteia) să poată să se desfășoare senin un asemenea destin. Cum de tocmai atunci i s-a oferit cuiva o asemenea șansă? Și, iarăși, de ce tocmai Celei de a șazeci și opta?

Faptul că Al șazeci și șaptelea, numit și Omul fără Dileme, și-ar fi omorât socrul poate să fie doar parte a legendei. Lui, Omului fără Dileme, identificat atât de persistent – până la asimilare – lui Simon de Montfort, era logic să i se fi pus în cârcă și o asemenea faptă, pentru că și perechea sa, ducele de Leicester, n-a pregetat să-și înfrângă socrul și să-l ia prizonier (la Lewes). Iar socrul acela a fost chiar regele, pe când celălalt, viitorul socru al Celui de Al șazeci și șaptelea, n-a fost decât un evreu... (și încă un lucru nu lipsit de semnificație: faptul că Omul fără Dileme l-ar fi ucis pe Țipor înainte de a se întovărăși cu Rahela, nu numai că-i oferea circumstanțe atenuante în ochii mulțimii tradițional antisemite, ci făcea ca omul generos să fi luat de soție o biată orfană și nu o fiică de jidov.) Ceea

ce s-ar fi întâmplat prin 1234 la Toulouse, când se spunea (în șoaptă, desigur) că Al șazeci și șaptelea l-ar fi ucis pe Țipor, înainte de a fi părăsit precipitat ținutul, împreună cu Simon de Montfort, putea fi interpretat în fel și chip: ba că Omul fără Dileme ar fi înăbușit, astfel, din fașă, o nouă nenorocire asupra întregii comunități evreiești, nenorocire foarte probabilă dacă Țipor ar fi continuat să provoace atât de nechibzuit vanitatea puritană locală; ba că, tocmai pornind de la acel puritanism, (de două ori extrem, după ce albigenzii și valdensienii au fost înlocuiți cu creștinii catolici, care, după toate cele întâmplate, au devenit mai grijulii ca niciodată în a nu încălca dogma venită de la Roma), nobilul cavaler ar fi impus cu pumnalul dreapta credință; ba că Al șazeci și șaptelea n-ar fi făcut decât să fie executantul dorinței subconștientului colectiv al aceluia loc – izbăvinduo-l. Și desigur că au mai fost și multe alte asemenea ipoteze, în funcție de spațiul și de timpul unde erau luate în discuție. Doar posibilitatea că altcineva și nu Omul fără Dileme să-l fi ucis pe evreu nu s-a pus vreodată. Asta pentru că varianta încetățenită, de oriunde ai fi privit-o, era, pentru toată lumea, cea mai avantajoasă.

Scribul a descris, pe larg, în timp ce relatează viața Celui de Al șazeci și șaptelea, ciudatul trio care a colindat, o vreme, drumurile Europei, după ce, la mult mai cunoscutul chip dublu al legendarului conte de Leicester, format din nobilii Simon de Montfort și din Omul fără Dileme, s-a adăugat, în mod atât de neașteptat, și evreul Țipor, un om mult mai în vârstă decât cei doi, închinându-se nu numai unei alte credințe, dar și păstrând portul și stilul de viață specific alor săi. (*Scribul a trăit și el și s-a obișnuit cu asemenea întâmplări reale, chiar dacă atât de puțin verosimile, și le găsește explicația în aceea că, dacă acel neprevăzut ar lipsi, viața n-ar fi decât parte a unui rigid algoritm scris dinainte.*) Însă niciunde, printre rândurile niciunui autor, în versurile niciunui menestrel cântând faptele de vitejie ale Contelui, în nici o altă referire nu se pomeneste ca acel trio ciudat, hălăduind prin lume, să fi fost însoțit și de altcineva, de o escortă, de un detașament de militari, de alți călători, darămite de vreo femeie. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, erau doar pomenite, fiind socotite fapte notorii, originea și neamurile celor doi nobili, iar despre evreu nu s-a amintit decât că avea (unde?) o familie numeroasă, de care se îngrijea de la distanță. Dintr-o singură sursă, scribul a aflat de Rahela, drept „fiica lui Țipor”. Însă nu ar fi exclus ca Fratele Valerius, de la care avem și această informație, să nu fi folosit decât un nume generic pentru a pomeni de fata unui evreu. Se pune întrebarea: unde și când a întâlnit-o Al șazeci și șaptelea pe acea femeie, despre care știm destul de multe din biografia atât de singulară a lui Miriam și aproape nimic din cea a bărbatului, care nu a ascuns că i-a fost tată? De altfel, chiar și Omul fără Dileme va primi în amintirile fiicei sale o înfățișare diferită

față de cea din sursele pomenind strict biografia celor două chipuri ale lui Simon de Montfort.

*(Încă înainte chiar de a ajunge la relatarea propriu-zisă a vieții lui Miriam, o amânare impardonabilă, ținând cont de răbdarea tot mai mult pusă la încercare a din ce în ce mai puținilor cititori și de timpul tot mai drămuț al bietului scribe, acesta nu se poate abține și se căinează iarăși, de data asta pentru că răstimpul vieții sale nu-i permite o muncă suficient de profesionistă pentru a putea reveni la cele scrise, el fiind obligat să se despartă definitiv de un personaj, în clipa când a pus punctul final unei biografii. Însă, de prea multe ori, continuarea descâlcirii firului proiectează cu totul alte lumini și umbre asupra unei vieți astfel doar în mod artificial clasate. Dacă ar reveni la cele odată socotite încheiate, călcându-și regula de el însuși stabilită, scribul ar ajunge în situația, foarte probabilă, de a nu mai fi în stare să avanseze cu nici o verigă din lungul șir. Așa că, dacă bunul cititor va găsi inadvertențe în desenul unuia sau altuia dintre personaje, să nu fie nici revoltat și nici măcar mirat: **chiar și istoria cea mare se rescrie fără încetare.**)*

După toate astea, să părăsim „biografia atestată” a Celui de Al șaizeci și șaptelea și să ne concentrăm asupra destinului atât de puțin dovedit istoric a Celei de A șaizeci și opta. Și asta, chiar dacă vom fi obligați să lăsăm în urmă lacune serioase în derularea cronologică a faptelor consemnate în documente, cum ar fi și locul și circumstanțele momentului întâlnirii părinților ei.

Miriam (Lilith; sau Lilit?) s-a născut într-un an extrem de promițător: anul care, după cronologia creștină, este notat „1234”, adică scara progresivă elementară – care poate sări în ochi și observatorului celui mai puțin educat. (Cifră, desigur, fără nici o semnificație în interiorul unei familii evreiești, drămuindu-și viața după un alt calendar.) În „biografia atestată” a Celui de Al șaizeci și șaptelea nu reiese de niciunde că Omul fără Dileme ar fi avut și alți urmași și nici în povestea fetei nu apare nici cea mai mică insinuație în acest sens¹, așa că scribul a avut, din nou, un extraordinar noroc, descoperind – chiar dacă într-o femeie – a șaizeci și opta verigă (intermediară) a șirului.

„În toată grozăvia epocii”, după cum tot repeta ori de câte ori i se ivea prilejul, contele palatin al Bavariei, Ludwig de Wittelsbach, conducătorul care a știut să-și conserve puterea „chiar și în vremurile cele mai grele de când a apărut omul pe pământ”, A.D 1234 a reprezentat o speranță, așa cum oamenii se agață de fiecare dată chiar și de un fir de pai, doar pentru a mai privi cerul. *(Și ce au fost bolțile înalte ale catedralelor, alături de*

¹ Chiar dacă, așa cum se mai întâmplă în viață, mai târziu au apărut destui pretendenți la moștenirea lăsată de tatăl fetei.

cântecele eroice ale trubadurilor, adică dragostea fierbinte în Dumnezeu și în iubita castă, decât concentrarea într-o lume izolată de mizeriile vieții zilnice?) Iar traiul lui Miriam a fost atât de impregnat de acea speranță, încât nici măcar bubuiturile venite direct din CSLA n-au reușit să-i tulbure seninătatea.

Se pare că Al șazeci și șaptelea a cunoscut familia lui Țipor încă de pe când ciudatul trio a cutreierat împreună continentul, de pe când evreul i-a dus să facă escale lângă târgul unde i s-au aciuat neamurile. Soția și copiii îi locuiau într-o așezare în apropiere de Tours, după ce au scăpat cu greu din comitatul Toulouse, în timpul crunt al înăbușirii creștinilor albigenzi de către tatăl Contelui și când, în numele purității credinței, oricine – și în primul rând evreul – putea fi socotit dușman, jefuit și omorât. Țipor avea mai mulți frați și se pare că familia i s-a dispersat strategic în toată lumea, pentru a găsi întotdeauna, la nevoie, un spațiu de refugiu. (Ar fi exagerat să pomenim de strategia pierdutei Mâini Albe, cea care și-a ascuns comorile în toată lumea, având la dispoziție „seifuri” secrete oriunde se afla și oricând avea nevoi materiale? Ori, pur și simplu, nevoile l-au învățat pe Țipor să procedeze astfel?) Într-adevăr, lângă Tours, exista un asemenea loc, deși și din ramura de acolo a familiei o parte s-a mutat la Worms, iar o alta, mai numeroasă, a traversat continentul până în Lituania, socotită tot mai mult un tărâm intermediar pentru comandamentul suprem al fiecărui evreu: întoarcerea în Israelul Istoric. Doar invazia tătară și, apoi, cea mongolă, au domolit ispita ca tot mai mulți evrei să se stabilească în acele *Stätl*, unde puteau forma comunități distincte, cu o autogovernare ce nu trebuia să dea socoteală decât numai suveranului. Însă și la Worms mai funcționa statutul *servitus camerae*, instituit mai ales după pogromurile din vremea primelor cruciade, așa că multe familii evreiești au făcut halte de veacuri sub protecția caselor regale germane și au rămas acolo până la marea epidemie de ciumă neagră, când au fost alungate și din centrul continentului. Deocamdată, apele mai erau relativ calme și, după excesele din timpul primelor cruciade, a urmat o perioadă impusă de legile promulgate nu numai de către stăpânii laici, ci chiar și de către biserică. Așa că nobilii cavaleri, purtând hainele lor atât de strălucitoare, însoțiți de Țipor îmbrăcat în ținuta evreiască medievală obligatorie, au găsit peste tot locuri de popas „în familie”. Până când evreul a pierit în evenimentele de la Toulouse, e de crezut că a trecut cu tovarășii săi de mai multe ori pe la Tours și că relația dintre Al șazeci și șaptelea și Rahela, fiica lui Țipor, exista deja de o bună bucată de vreme¹,

¹ Țipor este găsit ucis doar cu câteva zile înainte de a se naște nepoata sa. În limbaj evreiesc, asta înseamnă că „a trebuit să-i facă loc în lumea asta urmașului direct”.

fapt care ar constitui și cea mai simplă explicație pentru întovărășirea stranie a celor trei.

Imediat după moartea lui Țipor, Omul fără Dileme pleacă precipitat la Tours și mută familia celui ucis la rudele lor din Worms. Ceea ce s-a dovedit a fi fost, din nou, o măsură de prevedere înțeleaptă, pentru că ecoul evenimentului de la Toulouse a atras după el și represalii în comitatele vecine. (Poate că Miriam va avea o viață ferită de obișnuitele amenințări cu care s-a confruntat dintotdeauna neamul ei tocmai fiindcă a existat un tată care a vegheat de departe și a prevăzut de fiecare dată cu exactitate catastrofele ce se iveau și pe care a știut să le evite pentru fiica sa.) Încă o dată: oricât a căutat prin documente și prin arborii genealogici cei mai compleți, scribul n-a găsit și un alt moștenitor al Celui de Al șazeci și șaptelea. A fost Lilith aceasta? Sau, mai degrabă, Miriam? (Dar în legătură cu Miriam versus Lilith, scribul va mai avea prilejul de a reveni.) Care dintre ele a fost moștenitoarea legală a Omului fără Dileme? Întrebarea nu este pusă la întâmplare: după moartea Celui de Al șazeci și șaptelea, au apărut mai mulți pretendenți la averea lăsată de acesta, avere ce a fost suficient de mare pentru a nu lăsa indiferenți pe cei ce sperau a avea și cea mai mică șansă de a pune mâna pe ea. Ori măcar pe o parte din ea. Astfel, s-au ivit mai multe tentative de a-l elimina pe Al șazeci și nouălea, foarte tânărul nepot al Omului fără Dileme și fiul lui Miriam. Primul argument al pretendenților a fost acela că Miriam însăși a fost un copil din flori, deoarece nobilul cavaler n-avea cum să se fi cununat în fața lui Dumnezeu cu o evreică, cu atât mai mult cu cât aceea nu s-a lepădat nici o clipă de propria ei credință. În continuarea acelei acuze a stat și realitatea că Al șazeci și șaptelea nu a împărțit căminul cu mama fetei – ar fi fost și culmea ca un personaj atât de nobil să-și petreacă timpul într-o comunitate de evrei, într-un *Stätt!* – el fiind (aproape) tot timpul plecat în atât de importante-i misiuni. Urmele acestor argumente au rămas înscrise în memoria textelor juridice și au fost socotite suficiente pentru a nu da dreptate, ca de obicei, evreilor. (O lungă paranteză: Miriam a fost considerată evreică și în acele documente – întrucât la evrei succesiunea religioasă se socotește după mamă, doar ea fiind părintele absolut sigur... Miriam dispărând, și fiul ei, *chiar dacă făcut cu un creștin*, după aceleași criterii, trebuia considerat și el evreu. Numai că procesele acestea au lovit mai mult colateral, în comunitatea din care făcea parte fiul, întrucât averea pretinsă a dispărut cu desăvârșire, după cum a avut grijă, ca de obicei și cu prevederea-i caracteristică, Omul fără Dileme. Oricum, măcar pentru scrib, acele vechi acte juridice reprezintă surse de documentare neprețuite, chiar dacă nici unul dintre pretendenții la averea Celui de Al șazeci și șaptelea nu s-a dovedit a fi cătuși de puțin important pentru povestea Celor O Sută. Acum scribul are și o dovadă oficială asupra faptului că

Lilith/Miriam este Cea de A șaizeci și opta. Însă cel mai important a fost că scribul a ajuns, datorită aceluiași documente, să poată face, în sfârșit și pentru prima oară, deosebirea dintre cea numită Lilith și cea cântată drept Miriam: o dată în accepțiunea biblică – Is., 34, 14 – , dar, mai ales în cea populară, Lilit – și nu Lilith! – reprezintă o întruchipare a demonismului feminin răzbunător, sterp, gelos și extrem de autoritar. În referirile din sursele despre A șaizeci și opta, scribul a dat și de o Lilith, o transcriere, după grafia vremii, a celei care va deveni, în conștiința timpului, „șarpele universal”¹. Procesul de succesiune pentru bunurile lăsate de Omul fără Dileme va tinde să o demonizeze și mai mult pe Lilith drept mama nepotului moștenitor, dar nu se va atinge de Miriam. Astfel, personajul va fi tot mai mult despăcat în două, până la delimitare definitivă... Nu putem elimina cu totul ideea ca, la început, fiica Rahelei și a Omului fără Dileme să fi purtat într-adevăr numele Lilith și că doar accepțiunea mitică să-i fi schimbat denumirea, încetățenind-o pe cea de Miriam. Mai ales că Lilit și Lilith nu au nicidecum, măcar pentru inițiați, aceeași semnificație, Lilit fiind, inițial, prima femeie, zămislită din aceeași țărână cu Adam, însă înlocuită cu Eva, după ce a refuzat să se supună bărbatului. Așa că, o vreme, Lilit n-a fost decât avertismentul dat femeilor prea puțin ascultătoare. Însă, se mai spunea, tot atunci, că totuși Eva a fost cea care l-a îndemnat pe Adam că guste din fructul oprit, ducând la izgonirea omului din rai și că nu Lilit a fost aceea. Abia pe urmă, Lilit a devenit „șarpele universal”. De vină, poate, pentru alunecarea unui personaj în altul în povestea Celei de A șaizeci și opta sunt, poate, și amintirile livești păstrate: Robert din Worms și ceilalți menestrelu au cântat-o pe Miriam, în vreme ce unii scribi, printre care și Fratele Valerius, se referă și la Miriam și la Lilith, în timp ce trimiterile ulterioare la „casa fantomelor evreiești” ...scena vieții lui Miriam o vor indica în mod clar pe Lilith. După toate astea, scribul va accepta pentru A șaizeci și opta numele Miriam, după ce, în întâia ciornă, a notat-o și el drept Lilith, așa cum a găsit-o pentru prima oară în succesiunea Omului fără Dileme. Însă nici pe Lilith, după cum se va vedea, nu o va putea ignora cu totul... Încurcată treabă!)

Lângă Worms, Rahela va fi dusă în cea mai mare siguranță și va naște în casa unei verișoare primare, însă, după doar foarte puțină vreme, va beneficia de propria ei gospodărie, cea mai arătoasă din regiune. Istoria se repetă, de data asta mult mai rapid decât de obicei: însuși Omul fără Dileme și-a petrecut prima copilărie (la Marsilia), într-o vilă confortabilă, alături doar de mama sa, în absența unui tată, însă având mereu la îndemână toate cele necesare și fiind ferit până și de posibilitatea oricărei

¹ Vezi și referirile Fratelui Valerius la fabula „Șarpele și pisioul”, atunci când se referă la Lilith. Uneori nici nu se mai obosește să explice trimiterea, aceasta părându-i-se a fi un fapt de la sine înțeles.

agresiuni, un fapt „de la sine înțeles”, adică printr-un fel de miracol aranjat de mână umană. Numai că, spre deosebire de mama Celui de Al șaizeci și șaptelea, căreia bărbatul vieții ei, Omul fără Nume, nu i se va mai arăta niciodată, mulțumindu-se să-și ocrotească de la distanță familia – și mai ales fiul –, soarta Rahelei va fi cu totul alta: Omul fără Dileme nu se va sfii să dea, din când în când, și în modul cel mai firesc, și „pe acasă”. Ca și tatăl său, și el va avea grijă ca familia sa să locuiască într-o casă impunătoare, ascunsă în mijlocul unui parc cu mulți copaci înalți, păzită tot „de la sine înțeles” și chiar înscenând două atacuri înăbușite imediat cu cruzimea necesară ca nimeni să nu mai aibă curajul să le repete. Clădirea de piatră de lângă Worms și-a câștigat o asemenea înfricoșătoare faimă misterioasă, încât, peste ani, nici претендентii la averea în litigiu n-au avut curajul să pătrundă cu forța în domeniul pe care îl revendicau (și pe acela). Iar cu multe decenii mai târziu, în timpul mării ciume, când toți evreii au fost măcelăriți sau alungați, cumplita clădire a rămas neatinsă și, mai târziu, nu numai locuită de nimeni timp de generații¹, dar nici măcar călcată de picior de om. Despre domeniul acela continuau că circule tot felul de legende și lumea din regiune a răsuflat ușurată când un incendiu a mistuit, în secolul al XV-lea, parcul și clădirea. Și în continuare, născându-se mereu alte legende – inspirate desigur din primele – locul a rămas, încă multă vreme, ocolit de oricine.

Și a mai existat o deosebire între modul cum a asigurat Al șaizeci și șaselea siguranța traiului fiului său și cum a făcut acest lucru Al șaizeci și șaptelea relativ la Miriam: cel dintâi s-a îngrijit doar de securitatea fizică și materială, în vreme ce Omul fără Dileme a avut grijă ca fiica sa să beneficieze de cei mai buni învățători, care au descoperit la timp în pupila ce le-a fost încredințată un teren extrem de fertil pentru o cultură deosebită.

Erudiția livrescă timpurie, precum și revenirile acelea, întotdeauna atât de surprinzătoare, ale tatălui, însoțite, de fiecare dată, de cele mai neașteptate cadouri pentru toată lumea, s-au constituit printre primele elemente de basm din viața fetiței. Viața din amintiri indirecte i se scurgea amestecându-se cu viața concretă. Pe de altă parte, Omul fără Dileme a vrut ca educația fiicei sale să fie cât mai completă. Scribul se va restrânge la două exemple:

1. Miriam a fost învățată să se bucure pentru toți, nu numai pentru satisfacțiile personale. Astfel încât s-a instituit cutuma ca mai înainte să se desfășoare ceremonialul împărțirii darurilor destinate celorlalți membri ai casei, numeroaselor rude și servitori, pe urmă ale celor foarte apropiați și

¹ Inițial, în timpul persecuțiilor, se spune că acolo s-ar fi refugiat o mare parte a comunității evreiești și că nimeni, nici chiar cei mai fanatici prigonitori, n-ar fi avut curajul să pătrundă și să-și urmărească victimele pe acel domeniu.

abia la sfârșit să fie scoasă la iveală marea surpriză pentru fetița însăși. Rahela credea că, astfel, copilul se va deprinde să aibă înțelegere și în viață pentru semenii ei, însă efectul a fost, mai degrabă, creșterea bine regizată a suspansului. Totuși, fetița a fost învățată să se bucure de bucuria celor din jur și, în felul acela, orice sentiment pozitiv din preajmă acumula și propriul ei buget de satisfacție, însușire ce o va păstra pentru totdeauna. Și, într-adevăr, Miriam avea ceva tonic, devenind o favoare pentru oricine avea șansa să se afle alături de ea. Chiar și fizic, Miriam trezea un sentiment de subtilă satisfacție, răspândind mereu în jur un puternic miros specific, mirosul mirului sfânt, după cum se spunea.

2. Rahela și-a învățat fetița, de mică, să caute imediat o soluție potrivită pentru orice întâmplare neplăcută, singura posibilitate, spunea mama, de a nu lăsa durerea să prindă cheag și deznădejdea să se transforme în satisfacția din insatisfacție, „*lăsa autocompătimitate*”, cea care paralizează orice voință. „*Chiar dacă nu mai poți face nimic cu un ulcior care ți-a căzut din mână și, spărgându-se, a împrăștiat pe jos mâncarea din ziua aceea a întregii familii, soluția este să cureți imediat locul și să găsești repede altceva cu care să sature gurile flămânde! Fiecare clipă de amânare și de căinare nu duce decât la alimentarea dezamăgirii, transformând-o în durere.*”

Crescută astfel, Miriam a reușit întotdeauna să vadă doar partea frumoasă a lucrurilor, ne asigură Robert din Worms, menestrelul care i-a cântat viața². Partea frumoasă a vieții, care devenea frumoasă prin aceea că, așa cum s-a spus, te contamina chiar și prin simpla apropiere de eroină. De altfel, imaginea lăsată de Miriam, o imagine atemporală și lipsită de repere geografice, pare, la o primă vedere, doar visul ideal al unui menestrel. Scribul s-a oprit, totuși, la acest tablou, inițial fiindcă n-avea altă variantă pentru continuarea întregii povești, pe urmă, spre marea sa ușurare, întrucât, cercetând sursele, a dat de evenimente indubitabile în care Al șaiszeci și nouălea, fiul lui Miriam, a jucat rolul principal. Așa că, revenind de la fiu la mamă, treptat, și viața acesteia a început să se umanizeze. (Este ciudat cum, ajuns la acest punct, scribul constată cum istoria se dezvoltă nu numai într-un sens, ci și în direcție inversă: Al

² Povestea lui Robert din Worms constituie și ea un caz extrem de rar, dacă nu chiar singular: menestrelul își cântă dragostea și admirația față de o evreică, chiar dacă el nu pomenește nici o clipă originea etnică a doamnei lui, descriind-o doar ca pe o ființă coborâtă direct dintre îngeri, atâtea calități morale excepționale având și dintre sfinte, datorită frumuseții și bunătății exemplare. Inițial, dând de producțiile lui Robert din Worms, scribul a trecut indiferent pe lângă ele, nesusținând vreo legătură între acele cântece și propriul său demers. Miriam, ca eroină ideală, își pierde în casta imaginației exprimată de cavalier aproape orice atribut umelesc. „Aproape”, întrucât unele întâmplări narate – în măsura în care se poate da crezare unor asemenea descrieri exaltate – oferă totuși indicii interesante despre viața eroinei chiar și pentru scrib. Iar, pe de altă parte, din cântecele trubadurului aflăm și multe amănunte din viața Omului fără Dileme, amănunte pe care fiecare poate să le creadă sau nu.

șaizeci și șaptelea, standardizat până la dezumanizare în imaginea sa acceptată de Om fără Dileme, redevine om din amintirile urmașei sale, la fel cum tatăl își întredeschide misterul pentru și prin urmași. *Dacă ar fi știut din timp că istoria urmează și un curs invers, de multe ori mai explicit decât cel care urmează fidel sensul acelor ceasornicului, scribul poate că ar fi început deșirarea ghemului începând cu Al O Sutălea spre Primul. Și poate că i-ar fi fost mai ușor să înțeleagă. Atât lui cât și bunului cititor. Poate.)*

Și, pentru că a pomenit de contagiune, scribul se întreabă cum de n-a preluat A șaizeci și opta chipul unei curtezane, dat fiind că băiatul ei a devenit *Magister Amori*? Nici cea mai vagă observație nu face vreo aluzie jignitoare la caracterul lui Miriam, deși atâția bărbați au visat-o și admirat-o. În afară de Robert din Worms, scribul a mai descoperit și alți menestrelți cântând, se pare, aceeași doamnă, însă Miriam, sub nume diferite, a devenit ceea ce în secolul al XXI-lea d. Chr. s-ar numi un *brand*, născând, inevitabil, o schemă din care făceau parte numeroase femei. Și, totuși, eroina noastră, deși ostentativ extrasă dintr-un timp real și dintr-un spațiu anume, își păstrează chipul inconfundabil. Chiar și atunci când înflăcărații adoratori o slăvesc fără să apuce s-o vadă sau o întâlnesc abia înainte de moarte. (În genul manierei deschise de Geoffroi Rudel, menestrel din veacul anterior, care povestește despre marea dragoste a lui Jaufres Rudels de Blaia față de contesa de Tripoli, pentru care se face templier, dar pe care n-o va vedea decât înainte de moarte, când grav bolnav fiind, contesa va veni la căpătâiul său, iar el va muri fericit în brațele ei. După care și contesa se va călugări.) Proprietate ce o aduce și pe Miriam atât de aproape de idealurile istoriei, mai degrabă decât de zeițe și de eroine: acelea au acționat toate înflăcărare de pasiuni nestăvilite, pe când Miriam, asemenea îngerilor, a trecut senină și neprihănită. Neprihănita mamă a Celui de Al șaizeci și nouălea..., *Magister Amori*... Când realitatea se naște din paginile unui basm cântat cu pasiune de un trubadur talentat, prezentul acțiunii vine din amintirile viitorului.

poeme de ION MARIA

vorbind cu îngerii

copiii mici comunică
prin somn
cu îngerii
comunică direct
de la inimă
la inimă
mai târziu doar
uită de această
comunicare
își amintesc de ea
uneori
la ceas de mare
cumpănă
așa cum ne amintim
de vorbirea cu îngerii
când străfulgerați
înțelegem
cu adevărat
poezia

eșafodajul

cât de înspăimântătoare
este fragilitatea
ființei
degeaba încercăm
s-o întărim
trecând prin carne
cuvinte lungi
cum în beton
se introduc
bare de oțel
să-l întărească

cuvintele
nu pot susține
tot acest eșafodaj
de carne
prea greu
pentru ele
mai greu decât cămașa subțire
a cerului
când Dumnezeu
este plecat
de acasă

pauza de poezie

pentru a nu ne pierde
sufletul
ar trebui să avem
în fiecare zi
o mică pauză
de poezie
cinci minute
în care să privim
în interiorul nostru
cu ochii
altcuiva
și să ne descoperim
așa cum suntem
cu adevărat

bănuială

poate că floarea
care citește
toată ziua
cartea cerului
e mai aproape
de Dumnezeu
decât mine

ferestre

poemele mele
sunt doar ferestre
de privit creația lui Dumnezeu
dinspre suflet
spre lume
uneori e frumos
afară
alteori plouă
și e vreme mohorâtă
important este
să privești
pe fereastră
se spune
că poți uita
orice coșmar
dacă privești
pe fereastră
după ce
ai visat urât

ION MARIA

VALERY OIȘTEANU

ARTA OMULUI ÎN FLĂCĂRI, BLACK ROCK CITY 2007

Chiar înainte de a ajunge la festivalul Burning Man din acest an, știam că interesul meu se va îndrepta în special spre arta “arzătorilor.”* Dar nici cele mai fantastice vise nu m-ar fi putut pregăti pentru ceea ce am găsit acolo. Din 1987, festivalul a crescut, ajungând să atragă mai mult de 50.000 de participanți iubitori ai focului care își stabilesc tabăra într-o locație temporară din deșertul Nevada, la aproximativ 140 de mile de Reno, numită Black Rock City. Tabăra este amenajată în semicerc, într-un loc prăfos (numit La Playa), cândva fundul unui lac de munte.

Festivalul Burning Man (Festivalul Omului în Flăcări) reprezintă totuși mult mai mult decât o comunitate temporară. Este un oraș în deșert dedicat independenței radicale, auto-exprimării creative și artei suprarealiste. Sculpturi inovatoare, instalații ciudate, spectacole bizare, teme nepământene, mașini și costume decorate nebunește – toate acestea înfloresc în La Playa pentru ca apoi să se răspândească spre alte comunități (evenimente Burning Man locale) și să revină an de an.

Festivalul Burning Man finanțează unele proiecte de artă colaborative, orientate spre comunitate, dar majoritatea instalațiilor din La Playa sunt create independent de artiști individuali sau grupuri de artiști. Instalațiile sunt specifice pentru această locație sau mobile, de dimensiuni umane sau gigantice, auto-explicative sau total mistificatoare.

“Arta pe roți” este reprezentată de “automobile de artă”, care alegorice, biciclete și cărucioare de golf transformate în ceva ce pare a proveni de la Baronul Münchhausen. “Arzătorii” înșiși sunt goi sau îmbrăcați în costume elaborate, împodobiiți cu artă purtabilă, piercinguri, tatuaje sau toate la un loc. Noaptea hoinăresc pe terenul întunecat, purtând multe straturi de accesorii din lumini programate secvențial și batoane iluminate, faruri și gadgeturi care clipesc multicolor.

* “Arzătorii” (*burners*) sunt participanții la Festivalul Burning Man (n.t.).

În timp ce canicula, furtunile de nisip, lipsa de vizibilitate și terenul vast pot conspira împotriva curioșilor și iubitorilor de artă, eu eram hotărât să experimentez nemijlocit spiritul creator care predomină în comunitatea Black Rock City. Media Mecca** a organizat un circuit artistic pentru jurnaliști și la începutul acestuia ne-a lovit cel mai puternic vârtej de praf. Totuși, spectacolul trebuie să meargă înainte, așa că ne continuăm drumul pentru a vedea principalele instalații de artă de pe tăpșanul acum lipsit de vizibilitate.

Iată unele dintre lucrurile pe care le-am întâlnit în timp ce mă deplasam cu autovehiculul de artă, cu etaj, în forma unui dragon de aur, însoțit de o mică armată de samurai (samurarii fiind războinici, oare mai era vreun tip de războinic cu ei?). Întâi am zărit o figură umană uriașă ghemuită pe tăpșan ca o maimuță, în al cărei cap gol se afla un sistem audio-video. Am rămas copleșit în fața acestei siluete ca de Sfinx, înaltă de vreo 3,5 metri, “Koilos” sau “Hollow”, opera artistului Michael Christian, aproape fiindu-mi teamă că mă va înghiți (“în tăcere” contrazice mențiunea despre sistemul audio-video). Sau poate că era, așa cum susținea artistul, demonul morții și al distrugerii.

“Big Rig Jig” de Mike Ross era o sculptură vastă constând din două monstruoase cisterne de petrol unite prin țevi uriașe încolăcite ca doi scorpioni în călduri (la metafore se ajunge mai târziu). Producea uimire, frică și instabilitate, rupând literalmente bucăți din industria petrolieră și aruncându-le în aer. Totuși opera de artă era umplută cu o luxuriantă vegetație mătăsoasă, menită să amintească de sursa ultimă a aurului negru cândva transportat în cisternele acelea. În viziunea artistului, “Big Rig Jig” este atât o metaforă vizuală pentru caracterul nesustenabil cât și reflectarea abilității noastre unice de a recunoaște și a schimba comportamentele noastre cele mai distructive.

Când am văzut “Astor Place Imagined”, o bucată de New York reconstruită ca o instalație conceptuală la Black Rock City, Brooke Astor murise doar de câteva zile (ea finanțase restaurarea adevăratei Astor Place în 1985; Astor Plaza se află spre nord, lângă Times Square). S-a ivit dintr-o dată din praf, un ciudat decor de film avansând încet în prim plan. Stația de metrou din 1904, faimosul cub care se rotește, cutii de plastic “de onoare” pline de ziare Free Press, o dubiță acoperită cu graffitti și un hidrant. La fel ca locul real, cu excepția prafului apocaliptic, un trist memento amintind de 11 septembrie.

** O “cameră a presei” în direct (n.t.)

O altă instalație care a dominat evenimentul de anul acesta este gigantica “Schelă petrolieră”. Piesa centrală era o sondă de 30 de metri, cea mai înaltă structură construită vreodată la Festival, cu o scară interioară care urcă până în vârf. La stânga sondei se aflau cinci siluete umane din metal, construite parțial din inele de metal conectate, fiecare dotat cu un sistem de tuburi cu propan pentru efecte de foc, acționat de participanți. Unele dintre aceste figuri erau în picioare, cu mâinile ridicate a rugă, în timp ce altele zăceau contorsionate la pământ. Toate aceste posturi erau menite să evoce pozițiile de rugăciune ale diferitelor tradiții religioase, dramatizând relația de venerație și dependență a omului modern cu petrolul.

Mai târziu, către sfârșitul festivalului, patru containere uriașe pline cu multe sute de litri de combustibil de avion adus direct de la NASA au fost plasate în fiecare colț al sondei și au fost aprinse, generând o uriașă minge de foc ce a cuprins vârful structurii, aruncând flăcări până la incredibila înălțime de 300 de metri. Am fost martor la ceea ce părea a fi cel mai mare aruncător de flăcări din istorie; prăbușirea turnului a stârnit aplauze, noi toți devenind în acel moment piromani înfocați.

Numită “Trezire crudă”, distrugerea prin foc a sondei a fost opera artiștilor Dan Das Mann și Kare Cusolito din Bay Area, California. Realizarea lucrării, bazată pe colaborare, a reunit și alți artiști care anterior primiseră burse de la Burning Man, cum ar fi Black Rock FX, Pyrokinetics, Nate Smith, Mark Perez și MonkeyBoy.

“Templul iertării” de David Best și Tim Dawson a fost o minune arhitectonică și un centru spiritual. Ansamblul cuprindea patru mari holuri care convergeau spre un altar central. Deasupra altarului, se ridica spre cer un turn deschis care permitea unui flux dinamic de energie să treacă prin întreaga structură. Apropiindu-mă, am văzut inscripțiile care acopereau întregul edificiu, consacrand templul ca un vehicul pentru memorări și binecuvântări, promisiuni și iertare.

Arderea efectivă a Omului în Flăcări poate fi comparată oarecum cu ceremoniile regale de incinerare din India și Bali, unde se construiesc doi dragoni, un bou mare alb și un bou mic negru, care apoi sunt arși pe un rug care poate ajunge la înălțimea unui bloc cu 12 etaje. Arderea din 2007 a început cu un cerc de 300 de dansatori de foc adunați în jurul unui uriaș om verde luminat cu neon. Dansatorii de foc executau figuri sincronizate și chiar și pe catalige reușeau să facă piruete cu o viteză uluitoare. Dintr-o dată Omul în Flăcări a prins viață și și-a ridicat brațele. Un joc de

artificii plin de culoare a umplut noaptea din deșert cu lumini nemaivăzute, urmate de o explozie în genul celor atomice, cu tot cu norul-ciupercă, iar Omul a fost cuprins de flăcări. În timp ce focul se întindea rapid, unul dintre brațele ridicate s-a desprins și a căzut, iar celălalt s-a chircit îngrozitor până ce în cele din urmă a căzut și el, declanșând printre spectatori un val sonor care a reverberat în deșert. Ceremonia arderii a reprezentat un ritual foarte solemn și emoționant. M-am simțit mișcat de forțele spirituale ale muntelui și ale stelelor.

Și totuși, aspectul așa-zis ecologic al titlului formal “Omul Verde în Flăcări 2007” a fost irelevant pentru mulți dintre noi care ne-am sufocat ore întregi cu un cocktail de fum gros, cenușă, praf fin și vapori de petrol. În plus, erau la vedere nenumărate dovezi ale unor psihoze obsesiv-compulsive legate de foc, precum și germenii fierbinți ai unui considerabil “cult al focului” pe cale de a se naște. N-a lipsit nici o mare cantitate de “ironie verde” în fața atâtor rulote mari consumatoare de combustibil (vreo 20.000 după estimările mele). “Amprenta” de dioxid de carbon cu siguranță încă mai plutește în aerul deșertului.

VALERY OIȘTEANU

viața literară în scrisori

DUMITRU ȚEPENEAG

Cu câțiva ani în urmă, într-o rubrică ce purta același nume, în *Contemporanul*, am publicat diverse scrisori primite de la Paul Goma, Virgil Mazilescu, Dieter Schlesak, Virgil Tănase și alții cu care am corespondat fie în anii ceaușisti, fie după, în post-comunism. Acum aș vrea să fac același lucru într-o revistă care mi se pare că se păstrează mai bine în bibliotecă, având format de carte.

Vor fi unii care să spună că scrisorile sunt depășite ca formă de comunicare, doar suntem în era internetului, a e-mailurilor. Așa o fi... Dar dacă e pe-așa, literatura însăși e depășită. Cine mai citește astăzi? Toată lumea se uită la televizor. Nici la cinematograful nu se mai duce...

Pe cine poate interesa, vor spune post-modernii noștri, corespondența între Victor Ivanovici, aflat pe undeva în Grecia, Țepeneag, rătăcit prin Franța, și Cezar Baltag, hoinar pe târâmuri și mai îndepărtate? Aproape pe nimeni... Nu-i nimic, vor fi desigur puțini cititori, dar cei care vor citi nu vor râgâi cu sticla de bere în mână, proțâpiți în fața televizorului. Dacă citească înseamnă că-i interesează.

E singurul public la care țin.

Paris, 29 martie 1993

Dragă Cezar Baltag,

Am ezitat îndelung înainte de a-ți scrie și a-mi manifesta nedumerirea și tristețea după citirea eseului „Apele, visul și traversarea” de Victor Ivanovici (*Viața Românească*, 6-7/1992). Și chiar și acum, în timp ce-ți scriu, nu sînt sigur că voi expedia scrisoarea. O să văd la sfîrșit dacă voi fi reușit să fiu destul de convingător evitînd în același timp să mă arăt prea văicăreț.

Ca să înțelegi mai bine „plîngerea” mea și să n-o iei drept manifestarea paranoiacă a cuiva care nu suportă să fie pus în chestiune (dar în articolul pomenit, eu nu sînt pus în chestiune, sînt pus...pe tușă!) trebuie să-ți vorbesc de scrisoarea pe care am primit-o de la V. Ivanovici, în iunie 1991. Iat-o, ți-o trimit în fotocopie!...Scrisoarea asta însoțea articolul publicat de

tine în revistă. Eu nu l-am publicat. I-am răspuns lui Victor Ivanovici că nu vreau să-l public pentru două motive:

1) mi se pare, teoretic vorbind, destul de confuz și injust, onirismul apărînd ca un fenomen epigonic al suprarealismului; 2) înțeleg desigur de ce numele meu a fost trecut sub tăcere pe vremea lui Ceaușescu (cînd a fost scris articolul), dar mi-e mai greu să înțeleg că această tăcere continuă și acum, iar mie îmi revine rolul cristic de-a mă sacrifica pentru gloria eventuală a eseistului Ivanovici. Așa ceva i-am răspuns...

Drept urmare V. Ivanovici v-a trimis vouă articolul. Și nu l-a adus la zi (nici în cîteva note din subsol), nu și-a dat osteneala (sau n-a vrut) să menționeze, măcar într-un colț, și numele meu. Iar voi, la revistă, nu v-ați mirat că se poate scrie despre onirism despre „grupul oniric” fără ca numele meu să fie pomenit (eventual cu rezerve sau cu reprobare sau cu tot ce vrei...). S-o luăm pe îndelete. În ultimul paragraf al scrisorii, V. Ivanovici mi se adresează ca unuia care poate să-i trimită (și are interesul s-o facă) „ceva fotocopii de pe documente, manifeste etc. ale grupului”; mi se adresează deci măcar ca unui arhivar al grupului, dacă nu mai mult. După aceea, pentru reacția mea negativă, mă pedepsește. Nu-mi mai acordă nici o funcție în grup. Mă des-ființează. Mă șterge, mă (i)radiază. Ca în 1984 al lui Orwell. De fapt procedeul exista încă de pe vremea lui Erostrat: căci ei, grecii, au inventat pedeapsa asta cumplită – ștergerea numelui. Aș putea adăuga, cu timiditate, că eu n-am dat foc templului Dianei din Ephes, ci dimpotrivă (cum ar fi spus Dimov...). Ce contează! Domnul Victor Ivanovici s-a supărat pe mine și mă pedepsește lăsîndu-mă la stîlpul unde mă legase Ceaușescu. Și nu pe scenă, în văzul lumii, înlănțuit de-o stîncă sau bătut în cuie pe cruce ori undeva pe un acoperiș...Nu, Prometeu, Isus și meșterul Manole sînt mituri din vremea cînd omenirea își proiecta spaimele și dorințele cu oarecare generozitate și cu grandoare, în orice caz, le figura, le dădea corp. În vremea noastră, raderea trebuie să fie totală, să nu mai rămîină nimic din cel supliciat, nici o urmă. Așa am învățat de la Hitler, de la Stalin, de la Ceaușescu... Victor Ivanovici, omul nou, eseistul!, s-a supărat pe mine pentru că nu l-am publicat, pentru că n-am vrut să-l ajut să mă îngroape, pentru că i-am pretins să lase lenea și să dea la o parte capacul de la sicriul în care stătusem 20 de ani... și din care vroiam și eu să ies. S-a supărat, pentru că am refuzat ca în propria mea revistă să dispar ca într-o gaură neagră numai pentru că eseistului îi era lene să-și rescrie eseul ori măcar să-l amelioreze și să adauge cîteva poze. Și pentru că i-am spus-o cu oarecare ironie s-a simțit probabil jignit. Dar voi ?

Tu și Ileana și alți colegi de generație, voi de ce nu i-ați pus întrebarea, de ce nu l-ați tras de mîneacă ? De ce nu i-ați atras atenția (fie și în interesul revistei, nu-i așa) că mînuiește sapa nu condeiu ? Ați fi putut să

vă mirați măcar. Poate că ați făcut-o. Și apoi ați ridicat din umeri și v-ați spălat pe mâini: ați respectat voința Autorului, libertatea lui de expresie.

Sînt tare curios să știu ce gîndești despre povestea asta. Îți mulțumesc că ai avut răbdare să mă citești. Și-ți voi fi recunoscător dacă îți vei da osteneala să-mi răspunzi fie și doar cîteva rînduri.

Cu cele mai bune sentimente,
Dumitru Țepeneag

P.S. Să nu crezi că îmi închipui că soarta mea „literară” depinde de eseistul atenian. Nu-i vorba de asta. Dar aș vrea să înțeleg atitudinea voastră. Te rog, nu mă lăsa în beznă, luminează-mă!...

Atena 24.07.91

Dragă Țepeneag,

Îți trimit, cum promiseseam, eseu despre vis, „onirism”, Gelle Naum și Virgil Mazilescu. Crede că e unul din puținele texte care, sub Ceaușescu, nu numai a vorbit de „onirici” ca grup literar dar și (prin unele aluzii destul de transparente) s-a referit și la soarta „politică” ce le-a fost rezervată de stăpînire.

L-am publicat în spaniolă în „Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires” și a fost semnat de Andrei Jonescu (eu avînd pe atunci interdicție de semnătură). Versiunea românească e imediată. Dacă critica ar merge pentru „Les Nouveaux Cahiers de l'Est”, îți stă la dispoziție și m-aș bucura, firește, să apară.

Cum vreau să mă adîncesc chestiunea, și pe o bază mai solidă (în eseu meu m-am bazat aproape exclusiv pe speculație și pe memorie), îți-as fi recunoscător dacă mi-ai trimite ceva fotocopii de pe documente, manifeste etc. ale grupului.

Cu drag:
Victor Fraunberg

RADU ALDULESCU

DATUL ȘI DARUL

Cea mai mare parte din lucrurile pe care mi le pot aminti despre mine însumi în diverse împrejurări se leagă într-un fel sau altul de scris – de ce am scris cândva, de ce scriu sau doresc să scriu și abia îndrăznesc să sper că voi reuși. Sunt amintiri hrănindu-se îndeobște din acele obsesii majore despre care sunt sigur că le luăm cu noi dincolo de viața asta. Mă gândesc la accesul la un fond de bunuri comune aparținând părții nevăzute a realității, infinit mai vastă, mai complexă decât partea văzută, și totodată neperisabilă – veșnicia, raiul, iadul etc. Oricărui om i se dă așa ceva, dar înclin să cred că artistului, scriitorului, cu asupra măsură, din pricina a ceea ce numea Caragiale văzul enorm și simțul monstruos.

Amintirea încropită din sublimarea realului și realității în expresie e un soi de aducere a viitorului în prezent – un salt din timpul liniar într-un timp circular, din care se naște vizionarismul. Atunci realitatea se cere altfel obiectivată. Cât de obiectiv este obiectivul aparatului de filmat sau de fotografiat? Același lucru filmat sau fotografiat capătă posibilități de obiectivare pictat în diverse maniere sau descris într-o povestire sau poem..

Scrisul și întâmplările vieții se amestecă, iar amintirea acestora subzistă într-un prezent perpetuu pe care-l povestesc pentru a extrage semnificații. Cuvintele se înșiră pentru a recompune o ordine prestabilită.

... Am ieșit așadar din Postul Paștelui 2002 lăsând în urmă moartea celor doi părinți — tata în luna februarie (a doua lună a anului) iar mama două luni mai târziu, pe 20 aprilie...Revine aici de mai multe ori cifra 2, iar cifra 0 din an apare de două ori. La ieșirea din Postul Paștelui 2003, am strâns bagajele ca să plec din apartamentul părinților mei pe care tocmai îl vândusem, am găsit printre hârtiile mamei mele revista *Amfiteatru* din luna februarie (din nou) a anului 1973 (suma cifrelor anului – 20). Pe două pagini de revistă, o povestire de-a mea, despre care mi-am amintit recitind-o că am scris-o la sfârșitul unei veri petrecute la defrișarea stufului de pe lacul Cernica, ca angajat zilier al ICAB-ului. Aveam 16 sau

17 ani la vremea trăirii și scrierii acelei povestiri publicate în anul când împlineam 19 ani. E tot ce s-a păstrat din ce-oi fi scris în perioada aceea (*Săracu' Sfântu' Ilie* se intitulează povestirea) dat fiind că s-a întâmplat ca textul să fie publicat. Toate cuvintele acelui text le-am văzut și le-am revăzut ca pe niște semne ferme relevându-mi felul cum îmi va decurge viața în cei treizeci și ceva de ani de la scrierea povestirii, precum și după aceea, în anii de după recitare, adică după Postul Paștelui 2003. Aveam în față un viitor descris și devenit trecut în momentul recitirii, și totodată un viitor care în momentul de față, când scriu aceste rânduri, este deja trecut.

În acel număr din *Amfiteatru*, patru pagini mai încolo de povestirea mea, tot pe un spațiu de două pagini, am văzut un interviu cu un profesor de sociologie american, urmat de câteva panseuri pe teme socio-politice în ton cu vremurile, adică mimând democrația și liberalismul tocmai pentru a le pune pumnul în gură mai eficient. Întreg grupajul era semnat de studentul în drept Adrian Năstase, căruia redacția îi făcea o prezentare elogioasă... Un semn care avea să primească o confirmare peste 30 de ani. Pe romanul *Proorocii Ierusalimului*, publicat la sfârșitul anului 2004, apare pe pagina de gardă numele lui Adrian Năstase, prim-ministrul pe atunci acordând sprijin financiar pentru scoaterea cărții mele și a altor douăzeci. Povestea sinuoasă și marcată de ghinioane de tot felul a scrierii și publicării acestei cărți aparține desigur strict destinului meu, cel cu semnele conținute în povestirea *Săracu' Sfântu' Ilie*, și căruia eu mă supun. La o adică însă, această poveste ar putea da seama de ce înseamnă să fii scriitor în acest loc și-n aceste vremuri. Mă rezum doar la a spune că romanul acela a stat aproape patru ani prin edituri, în care luau decizii inși pe care dintotdeauna i-am numit prietenii mei sau ai noștri, scriitorii, cu care am avut în permanență de-a face și înainte și după revoluție. E unul din felurile în care-mi exprim neîncrederea funciară în ceea ce se numește solidaritatea de breaslă. Unul din acești prieteni și director de editură în perioada respectivă, mi s-a justificat în acest fel: scriitorul român nu se vinde și nu ne permitem... I-am spus că ar fi mult mai bine pentru edituri dacă scriitorul român n-ar mai scrie deloc, în eventualitatea că a scris vreodată... Oricum chestia asta se verifica în privința celui director de editură, care făcuse cândva pe scriitorul, iar acum n-ar mai fi catadicsit nici măcar la minimul efort de a mima... În sfârșit, într-un târziu romanul a apărut cu sprijinul prim-ministrului și la o editură mixtă USR – Editura Publicațiilor pentru Străinătate, într-un tiraj de trei sute de exemplare, cu câte trei-patru greșeli de culegere-corectură pe pagină, semnalate de mine în cursul celor trei revizuri ale șpaltului, fără să pot sensibiliza cu nici un chip salariații editurii, majoritatea exemplarelor având pagini lipsă și pagini albe. E bine de precizat totodată că romanul n-a existat în librării, n-a fost difuzat și n-a fost lansat. Cât or suna de vindicativ aceste

confesiuni ale frustratului care par, sunt conștient că ele țin de un dat și un dar pe care l-am primit și continui să-l primesc cu brațele deschise. N-am încotro și n-am decât să mă bucur – cu timpul am învățat asta ca pe o garanție a supraviețuirii, chiar dacă nu întotdeauna am reușit să și trăiesc pliat pe această învățătură.

Momentele și perioadele de revoltă eșuate în depresie sunt greu de depășit, dat fiind că ele aparțin în definitiv aceluși dat și dar. Liberul arbitru e o poveste difuză, înscrisă în acel timp circular de care vorbeam mai sus. Poți adică interveni în viitor, tot așa cum poți interveni în trecut făcând din datele lui esențiale un poem sau un roman. Eu am urmat părinților mei – au fost ei doi și pe urmă eu, al treilea, primul lor copil... O poveste de dragoste care crește și descrește, se transfigurează involuând în partea ei văzută și evoluând totodată în partea ei nevăzută. Am în vedere ceea ce se numește de fapt moarte. Cifra trei mă viza direct, după ce cifra 2 i-a vizat pe ei în acea combinație fatală – 2002. A lipsit extrem de puțin ca să-i urmez. Am ieșit din Postul Paștelui 2003 lăsând în urmă propria-mi moarte. În Sâmbăta Paștelui, cu ulcerul perforat, am ajuns pe masa de operație cu tensiunea zero. Ar fi fost să fie să mor de foame la propriu, dar ceva din mine s-a împotrivit. În pofida previziunilor medicilor am scăpat cu viață, ca o compensație poate a faptului că vândusem apartamentul părinților și deja pierdusem orice șansă de a mai avea o locuință în orașul în care m-am născut și am trăit 49 de ani.

Am vândut și am plecat ca să las în urmă ce? Un posibil răspuns la această întrebare este altă amintire legată de scris și de întâmplările povestite aici. În vara anului 1996 (țin minte anul în primul rând pentru că-i anul nașterii celui de-al doilea fiu al meu) eram îndreptățit, ca să zic așa, să mă consider scriitor. Îmi apăruseră două romane bine primite de critică, iar cineva îmi semnalase o recenzie în *Le Monde de Livre* care conținea cuvintele : ... *Le plus grand prosateur roumain...* Peste patru sau cinci ani aveam să mă întâlnesc întâmplător la un simpozion cu domnul Edgar Reichman, care scrisese recenzia aceea la romanul *Amantul Colivăresei*. Primul lucru care m-a întrebat după ce m-a cunoscut a fost dacă mi-a folosit la ceva ce a scris despre mine. I-am spus că da, mi-a folosit, deși foloasele nu erau cele la care s-ar fi gândit el sau oricare altul: burse de creație, subvenții pentru traduceri, funcții-posturi-slujbe în redacții și instituții culturale, retribuite cu salarii medii-minime pe economie. N-am avut parte de așa ceva ca scriitor până-n momentul când scriu aceste rânduri. Pe de o parte pentru că n-am prea știut să insist, să cer, iar pe de alta pentru că nimeni din cei care mi-ar fi putut oferi ceva n-a socotit că merit, iar asta face parte tot din darul și datul de care vorbeam. Refuzul a fost și este reciproc și îndrăznesc să cred că din pricină că avem sisteme de valori diferite, opuse chiar, iar asta mă împiedică din capul lo-

cului să mă integrez într-un sistem cultural pe care personal îl socot, într-un anume sens, mai viciat decât pe vremea comunismului. Nu mai insist, pentru că și acest sistem, și relația mea cu el fac parte din acel dat și dar.

Revin la vara anului 1996. Aveam lângă mine o femeie însărcinată și pentru a o întreține lucram ca zilier-salahor la construcția unei vile de pe șoseaua Mihai Bravu. Banii pe care-i primeam seara, la sfârșitul zilei de lucru, îi cheltuiam în drum spre casă cumpărând de mâncare. Pe la sfârșitul lui august parcă a început să-mi suradă soarta. Am primit o comandă pentru un scenariu de film de la Florin Codre – producătorul și regizorul primului film românesc turnat cu capital privat : *Șobolanii Roșii*. A început atunci să ne meargă ceva mai bine. Am dus-o o vreme cu banii lui Codre, care însă a renunțat destul de repede la ideea de a face film, luându-și seama că s-ar avânta într-o investiție pierzătoare. În septembrie am fost solicitat pentru un scenariu de Lucian Pintilie, iar colaborarea cu el s-a întins de-a lungul a patru ani. Povestea, personajele, dimpreună cu numele lor din filmul *Terminus Paradis*, care a luat la Veneția Marele Premiu al Juriului, sunt de regăsit în romanul *Amantul Colivăresei*. Cu toate astea, prin bunăvoința ipocrită a marelui om de cultură și conform stilului său de lucru – însușirea ideilor altora, eventual maimuțărite, maimuțărind totodată și plata acestor idei – numele meu figurează pe genericul filmului ca al treilea coscenarist, după Lucian Pintilie și Răzvan Popescu (consilier prezidențial pe atunci). Nu mai spun că am fost plătit mizerabil, iar premiul de la Veneția nu a însemnat pentru mine nici un fel de recompensă materială și nici prezența mea la locul decernării. Maestrul își subtilizase partea leului, chiar înainte ca eu să realizez cu cine am de-a face – un ins sugestiv și simptomatic totodată pentru sistemul cultural pomenit mai sus.

Mai înainte de Veneția însă, în seara zilei de 13 noiembrie 1996 am dus-o pe femeia de lângă mine la spital să nască. Datul și darul acelei zile a fost că am dus-o pe jos din fundul Dristorului până la Spitalul Caritas, preț de cinci-șase stații de tramvai. Tramvaiele se retrăgeau după ora 23, iar ca scriitor liber profesionist și scenarist, n-aveam bani pentru o mașină. N-am decât să mă bucur pentru această întâmplare, în pofida oricăror evidențe sau aparente.

Experiența colaborării cu maestrul Pintilie la *Terminus Paradis* mi-a lăsat un gust amar, și totuși senzația că am fost folosit și furat efectiv n-apucase încă să devină certitudine. Așa se face că i-am mai oferit o idee maestrului și o poveste cu tot cu personaje pentru alt film. Filmul nu s-a mai făcut, pe de o parte pentru că nu s-au găsit bani pentru el, iar pe de alta, mi s-a spus, subiectul ar fi fost prea tare pentru Occident. Fără vorbă despre pedofilie și despre copii români care se prostituau în Occident, având drept clienți și niște înalți funcționari ONU. La vremea respectivă

era în desfășurare o anchetă cu niște cazuri de acest fel, care n-a ajuns să fie finalizată, iar un film probabil că ar fi pus gaz pe foc. Pe bună dreptate maestrul a conchis că occidentalii sunt mai pudibonzi decât noi și au o cenzură mai strictă față de o sumedenie de tabuuri. Totodată el n-a avut nici un fel de rețineră în a prezenta ideile mele ca pe propriul proiect, în presa culturală și într-o carte, **Bricabrac**, apărută la Humanitas. Un capitol de circa zece pagini din această carte se numește *Proiectul Ierusalim*, iar numele meu nu apare nicăieri în text și nici cea mai mică aluzie la vreun scriitor sau vreo carte. Proiectul ar aparține în exclusivitate marelui om de cultură. Bazându-mă pe existența unui roman apărut în prima ediție în 2004 și publicat fragmentar în episoade, în *Ziarul de duminică*, din care se poate vedea limpede de unde provine *Proiectul Ierusalim*, aș fi putut să-l dau în judecată pe maestrul Pintilie pentru furt intelectual, plagiat etc., cerându-i niște milioane de lei daune morale. N-am făcut-o, n-o voi face – pur și simplu mi-e rușine de rușinea maestrului, de bătrânețile lui și de barba lui albă.

Fiecare cu datul și darul lui la o adică. Ce ar mai fi de adăugat e că cel de-al doilea fiu al meu, ca și primul, s-a născut ușor fără nici un fel de probleme cărora oricum nu le-aș fi făcut față cu veniturile mele de scriitor liber-profesionist și scenarist.

RADU ALDULESCU

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

*P*oet modernist portughez de la începutul secolului XX, Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) s-a sinucis la Paris la vârsta de 26 de ani, punând în aplicare o intenție anunțată dinainte cunoscuților. Despre el, singurul său prieten, inegalabilul Fernando Pessoa, împreună cu care a înființat în 1915 revista literară “Orpheu”, scria: “Sá-Carneiro nu a avut biografie; a avut doar geniu. Ceea ce a spus a fost ceea ce a trăit.”

Orfan de mamă de la 2 ani, cu un tată prezent sporadic în viața sa, Mário de Sá-Carneiro a fost crescut de bunici. A început să scrie poezii la 12 ani, iar la vârsta adolescenței traducea din Hugo, Goethe și Schiller. A urmat timp de 1 an cursurile facultății de Drept din Coimbra, unde l-a cunoscut pe Fernando Pessoa, care l-a introdus în cercul moderniştilor portughezi. A plecat în Franța să-și continue studiile la Sorbona, însă, având o fire extravagantă, inadaptabilă social și instabilă emoțional, a abandonat curând facultatea, ducând o viață boemă la Paris și continuând să viziteze Lisabona cu regularitate. În urma interzicerii revistei “Orpheu” în 1915, după numai 2 numere de apariție, se stabilește definitiv la Paris, de unde îi trimite lui Pessoa scrisori pline de o neliniște crescândă legată de dispersia și dizolvarea sinelui, care îl va conduce în cele din urmă la sinucidere, prin otrăvire cu stricnină la Hotel de Nice, unde își invitase unul din prieteni să asiste la agonia lui.

Pe lângă volumele de poezii (*Dispersão* – 1913; *Indícios de Oiro* – publicat postum în 1937), a scris un roman (*A Confissão de Lúcio* – 1914) și un volum de povestiri (*Céu em Fogo* – 1915).

EPIGRAF

Sala castelului plin de oglinzi e-abandonată.

Îmi e teamă de Mine. Cine să fiu? Aici cum am ajuns?...
Totul a fost cândva... În umbra stilizată,

Culoarea a murit... Aerul însuși e-o ruină...
Lumina din Alt timp mă strălumină
Un son opac mă diluează-n Uns...

CELĂLALT

Eu nu sunt eu și nici nu sunt un alt.
Sunt doar ceva intermediar:
Țăruș la al plictisului hotar
Ce duce de la mine înspre Celălalt.

ALCOOL

Oare ce drog să-mi fi inoculat?
Opium demonic, nicicum îngeresc?
Ce descânt rău spre mine am aruncat?
De ce-n durere doar mă-nveșnesc?

Nici opium, nici morfină. Pârjolit
Sunt de-un alcool prea rar, pătrunzător:
Cu al meu sine mă îmbăt amețitor –
Un răsărit aprins care m-a asfințit.

CÂT PE CE

Ceva soare mai mult – și eram rug
Ceva azur mai mult – eram departe.
O zbatere de-aripă, -n sus să fug...
Măcar de-aș fi rămas acolo, deoparte...

Într-un avânt difuz și mereu frânt,
Nimic nu am avut din ce-am pornit...
Din mine-acum e doar un gând înfrânt
La ce am adorat fără să fi trăit...

Prezentare și traduceri de MIRELA STĂNCIULESCU

DUMITRU RADU POPA

POETA VIATOR

Am fost întotdeauna surprins, citind poezia lui Liviu Georgescu, de felul în care acest doctor în medicină, cu studii muzicale de profesionist și pictor, ca *violon d'Ingres*, armonizează sinesteziile, sublimează aluzia culturală, menține mereu o constant înaltă tensiune a ideilor exprimată în varii registre. O caracteristică greu de găsit la colegii lui, cel puțin formal, de generație literară, *optzeciștii*, cărora le-a frecventat cenaclul dar nu și spiritul sau sursele de referință. După frenezia căutării din volumele de debut intitulate tarkovskian *Călăuza* (Premiul de debut Mihai Eminescu) și *Solaris* în care universul incertitudinilor și acela verbal avea o pronunțată nuanță argheziană, volumul *Ochiul miriapod* a însemnat un veritabil contrapunct: un manifest, un strigăt terifiant. Sub retina unui ochi ce poate vedea în toate părțile se desfășoară Apocalipsul, lumea în descompunere, plină de oximoroane și obsesii. E un *katharsis*, fără îndoială, dar pacientul scapă aproape mort...

Cu totul alta e atmosfera și stilul în *Orologiu cu Statui* (Premiul de Poezie al Uniunii Scriitorilor, 2005) sau în *Piatră și Lumină*. Reflexivitatea dictează aici o altă *noimă*, e un moment de sinteză, o euforie a lucidității cu purități de sorginte barbiliană și meditații philippidiene (*ascult cum cresc în mine cascade/și arbori muți mor printre păreri*).

Am considerat judicioasă, și oarecum necesară, această introducere la cea mai recentă carte a lui Liviu Georgescu intitulată *Transatlantice*. Aparent, literatură de călătorie, jurnal de voiaj scris în proză cu rare – dar semnificative – interstiții poetice. Poetul, înainte de a porni în periplul care îl va duce de la New York la Paris, de acolo la Amsterdam, Viena, Bonn, în Grecia, în Italia, Spania sau Sudul cathar al Franței, dar și la București și în România, începe cu un poem din *Ochiul miriapod*, poem transcris acum în proză și care reprezenta *climaxul* autobiografic, de luare în posesie a Apocalipsei în amintitul volum. Repetarea aici este desigur

programatică (*M-am născut la jumătatea secolului douăzeci, omul a cucerit Luna, dar a pierdut sentimentul cosmosului*). În acest context – și cu precizarea nu extrem de invitantă că: *Ne pregătim pentru un mileniu religios. Obeliscuri se înalță din vocea de sânge și răzbat prin difuzoare și întunericul faraonic al sicriilor noastre, străpung corpuri vii și sfîșie inocența strigătelor* – cineva s-ar putea întreba ce fel de călătorie e aceasta și cum va arăta jurnalul ei?

Călătoriile poezilor și filosofilor, ale artiștilor în genere au fertilizat mai cu seamă romantismul, post-romantismul și epoca modernă. De unde se naște interesul și fascinația lor? Romanticii, apoi, mai târziu simbolistii, erau atrași de exotism. Dacă ne gândim la splendida *Invitation au voyage* a lui Baudelaire, poezia însăși nu ar fi decît un voiaj către ținuturi privilegiate. Călătoria e mai mult o marcă simbolică (așa este și la Rimbaud, Blaise Cendrars sau Jules Supervielle) în ceea ce privește spațiul, și mai degrabă o mișcare în timp (Victor Hugo, *La légende des siècles* sau Leconte de Lisle, *Les poèmes Antiques et Barbares*). Pînă la urmă toate acestea ilustrează o clară tendință de a estetiza lumea. Dar există și așa-zisul „voiaj interior”, unde prezența sau absența mișcării geografice, sau diferența dintre ele nu contează prea mult de vreme ce este vorba de ceea ce se reflectă direct în lăuntricitate (Paul Claudel) sau în interiorul sensurilor, polisemiei, a jocurilor de cuvinte (Valéry, Mallarmé, Saint-John Perse). Ei bine, cu *avertismentul* citat, Liviu Georgescu este un *nobil hibrid* între cele două categorii. Un hibrid bipolar, așa cum bipolară, într-un fel, fără să-și decică deloc coerența interioară, îi e și poezia, împărțită între căutare, oroare și sublim. La fel, deci, călătoriile lui și jurnalul lor: da, se duce în Arcadia (după celebrul adagiu „et in Arcadia ego!”), dar e, într-un fel, unul care nu contrazice maxima, mi se pare a lui A. E. Baconsky, precum că *dintr-o călătorie te întorci întotdeauna cu ceea ce ai plecat!*

E prea puțină *peisagistică* în sine în *Transatlanticele* lui Liviu Georgescu, dar cîtă proiecție interioară fină și referință culturală consonantă! Iată-l de pildă pe Valea Dordognei în Sudul Franței, începînd, cam ca în fiecare secvență, cu o lapidară dar doctă plasare în spațiu și timp a regiunii. După care, un simplu detaliu de cultură îl scoate din real ca să-l învăluiească în virtualitate interioară: *Trecem prin Nîmes, orașul scriitorului fictiv Pierre Menard al lui Borges. Cel care a scris cuvînt cu cuvînt Don Quijote, recreîndu-l prin informația cultural-istorică și prin interpretarea personală a cititorului, determinată în mod clar de timpul în care trăiește, în mod contrar cu „Librăria Babel”, în care o maimuță ar putea bate la mașină inventînd o piesă de Shakespeare, dacă ar avea la dispoziție un timp infinit. Istoria caută adevărul, dar adevărul falsifică*

istoria. Concluzia: ce bine e să călătorești, pe lângă lucrurile minunate sau teribile pe care le vezi, ai prilejul și tihna să-ți aduci aminte de ceea ce ai citit!

Între splendoare și derizoriu, între *Scrisori din...* și pasaje poematice, cartea lui Liviu Georgescu ne mai revelează și o linie pe care nu i-o cunoașteam: aceea de pamfletar sau umorist sec, ca în acest pasaj din remarcabila secvență intitulată *Scrisoare, după cincisprezece ani*. Pentru mine, sau alții care ne reîntorcem pasager în România, sensibilitatea e poate sporită: *Țurțuri pe locomotiva cu aburi. Ajungem la destinație după vreo opt ore. Mai mult ca la traversarea Oceanului cu avionul. Mă întâmpină prietenii. Se sărbătorește ziua de naștere a lui Eminescu. Iau premiu. Dau interviuri. Cineva vorbește în gîtul meu. Plecăm la București. În gara de Nord ușa trenului se deschide către un abur opac și dens. Se limpezește și apare conturul prietenului meu și blocurile jupuite de vizavi. Sentimente amestecate. Și bune, și rele. Locurile s-au schimbat, oamenii, și ei. Aparența libertății e un paravan după care neregulile înfloresc. De unde această predilecție a aforismului? Sau exercițiul exact al juxtapunerii seci, cu alură evident caragialiană, ca în acest pasaj care emulează, *mutatis mutandis*, „La Moși” a celebrului exilat berlinez: *BMW, Mercedesuri, Porche, covrigi, Palatul lui Țepeș, Biserica Stavropoleos, într-un restaurant mănînci „tortellini fromaggio” cu șuncă și parmezan, un cor de limbi umple salonul, sus: o lecție de tango. Cișmigiul plin de bătrîni, studenți îndrăgostiți, soldați și midinete*. Concluzia nu poate veni, iarăși, decît din călătoria interioară, unde poetul vede cu ochiul pictorului și înregistrează sonor cu urechea muzicianului: *Imagini de Bosch, Munch și Rembrandt, lângă un tablou de consignații cu pepene, corturi, căruțe și țigănci frumoase. Rima schioapă, balada stîlcită, decupajele, batjocura, devorarea contrapunctică, urletele, fulgurațiile și jocurile de artificii pe fundal*.*

Mi s-ar putea reproșa, și pe bună dreptate, că nu ilustrez cu nimic partea de *splendoare* din *Transatlanticele* lui Liviu Georgescu. Ea există, fără îndoială și nu e lipsită de expresii adecvate. Cine l-ar pune pe concetățeanul meu newyorkez, atît de sensibil și cultivat, sub acel *nil admirari* mai degrabă al snobilor sau al celor dezabuzați, ar greși. Ca și în poezie, Liviu Georgescu ia însă, pînă la urmă, partea teratologicului, a pericolului care ucide sau stă să ucidă triada *frumos, bun, drept*. Un naiv? Nici pe departe: mai degrabă un admirator avizat, care trage semnale de alarmă. În mod corespunzător, atunci cînd călătorește, în geografia reală sau cea interioară, el este mai degrabă un *poeta viator* în sensul în care Giuseppe Ungaretti se mărturisea lui Giovanni Papini într-o scrisoare din 1916: *un imaginativ condamnat la exodul permanent către tărîmul*

promis, mereu intangibil, mereu amenințat în detaliile lui palpabile. Ori poate că exodul lui este către *neunde*, către *nicicînd*, către *dar n-a fost, n-a fost așa* – ca să urmăim o filieră nichitiană de care nici Liviu Georgescu nu e străin cînd, înainte să scrie și să tipărească aceste remarcabile **Transatlantice**, afirma într-un poem: *Mă întorc în mine în același timp cînd mă retrag în afară*.

Liviu Georgescu a avut avantajul de a frecventa *Cenaclul de Luni* și, ca medic, nu literat de profesie, să fie oarecum marginal vedetelor timpului. A avut apoi dezavantajul de a nu debuta și a se „pierde” în lume – fără a renunța însă nici o clipă la programul său literar. Apoi, nimic mai simplu: a transformat lipsa în plus: stînd la o parte (transatlantică) a decadentei *optzecismului* și-a dezvoltat și împlinit propriul destin literar. **Transatlanticele** ne solidifică încrederea în acest poet care, cîștigînd libertatea exterioară, a reușit, nu ca prea mulți alții, să și-o păstreze și exalte – în formă sensibilă! – pe cea interioară.

DUMITRU RADU POPA

NICOLETA SĂLCUDEANU

CRITICUL FĂRĂ ÎNSUȘIRI

Tudorel Urian este criticul de datorie, nu de vocație. Cum mărturisește, într-unul din momentele sale de ego-critică, el este produsul contraopțiunii (“Ca mulți din generația mea, mi-am construit o carieră – atîta cîtă este – mai degrabă pe baza unei contraopțiuni. Am urmat «științele umane» nu pentru că aș fi fost irezistibil atras spre acestea, ci pentru că mintea mea era incapabilă să pătrundă, de o manieră convenabilă, tainele «științelor exacte»”). De altfel, cel mai recent volum al său de “critice” (***Cealaltă literatură. Nonficțiunea între show și înțelepciune***, Editura Știința, Chișinău, 2007), cu accente confesive, confirmă acest lucru. În sensul bun al cuvîntului. Nu e nimic mai greu de închipuit, în ce-l privește pe Tudorel Urian, decît un discurs al ardorii, al fervorilor nesăbuite, al fulminațiilor riscate. Tudorel Urian lucrează numai cu plasă de siguranță, nu riscă niciodată nimic. El nu promovează, el consolidează. Nu descoperă, ci reconfirmă. Din interiorul unei literaturi ierarhizate gata, criticul de datorie nu are decît să

deretice prin colțurile mai umbrite, să aerisească spațiile închise, să valorizeze cotloanele mai ascunse. Dar, în linii mari, ordinea e deja stabilită. Munca e de întreținere. Deși pare o îndeletnicire ancilară, e una esențială – mai puțin spectaculoasă, ce-i drept; să recapitulezi și reordonezi nu e o acțiune de ici, de colo. Tudorel Urian este o voce de maximă credibilitate. Cele două critici sunt oarecum complementare; pe când critica vocațională, punându-și credibilitatea în joc, își exercită riscul ce-i revine între inevitabile derapaje și opacități în prospecție, critica de întreținere restabilește rânduiala, mai schimbă o garnitură, mai înșurubează un bec, pe scurt face ordine și ecleraj, credibilitatea nefiind primejduită nici măcar o clipă. Referindu-se la aceeași credibilitate și acuratețe critică, Al. Cistelean îl situează însă în zona “criticii de judecată”, într-un mod paradoxal, fiindcă o critică de judecată e funciarmente una vocațională și rezultă “din interpretare, din investigație, din corelații și distincții”, lucruri pe care, observă corect Cistelean, Tudorel Urian nu le face. Profilul critic ce ni se înfățișează (Al. Cistelean, *Critica la obiect*, în *Familia*, nr. 6/2006) e unul angelic: “Tudorel Urian e convingător tocmai pentru că e simplu și genuin...”; “Lecturile lui sunt, toate, lecturi în premieră, lecturi de primă defrișare, neinhibate nici o clipă de angoasa bibliografică”. Departe de orice ingenuitate, din contră, credibilitatea lui Tudorel Urian vine tocmai din refuzul oricărui risc, el preferând cu bună știință terenul gata defrișat, valoarea gata afirmată. “Angoasa bibliografică” nu inhibă și nu e angoasă la urma urmei tocmai pentru că reprezintă o stratificare bibliografică fiduciară, deja consolidată, consimțită, subînțeleasă, verificată deja. E chiar salteaua de siguranță pe care se așterne demersul critic. Referințele n-ar reprezenta decât semne ale redundanței, iar citatele doar confirmări.

Tudorel Urian, cum și în precedentele culegeri de cronici (*Proza românească a anilor '90*, Editura Albatros, 2000 și *Platon pe Internet*, Editura Dacia, 2003), este greu de contrazis, tocmai fiindcă adevărul său critic nu este unul spectaculos, este pur și simplu concentratul bunului simț critic. Însă această prudență și civilitate nu elimină de tot riscurile. Ele sălășluiesc în chiar substanța bunului simț și-n siguranța pe care salteaua exegetică o conferă, prin felul în care aceasta amortizează eventualele trepidații și zdruncinături predictive. Staturile, totuși substanțial diferite, au tendința să se egalizeze, înălțimile să se aplatizeze, vocile să răsunе aproape la fel. Comentariul alb al lui Tudorel Urian nu diferențiază, nu ierarhizează, deși, se știe, până și în interiorul celei mai crâncene omogenități există fisuri, darmitе, literar vorbind, diferențe, chiar și în cadrul aproximativ aceleiași grupe valorice! Sigur, se poate argumenta prin conținutul acestor cronici care, iată, sunt consacrate

exclusiv nonficțiunii, “celeilalte” literaturi (în paranteză fie spus, cariera ideii de “celălalt”, în titluri, pare să fi ajuns la saturație, mai ales că în primele cazuri se bucura de o motivație cu greutate). Dar, chiar dacă eseul și cronică literară sunt genuri nonficționale, ele nu sunt nici pe departe literatură opțională, ele respiră, se nutresc în chiar interiorul literaturii, nicidecum în “cealaltă” parte. Trebuie spus răspicat: dacă jurnalul, memoriile, pot fi o literatură alternativă, eseul și critica literară, sub nici o formă, niciodată. Așadar, volumul se compune din patru secțiuni: prima dedicată autobiograficului, a doua eseisticii, a treia foiletonisticii (pripit așezată sub semnul efemerului – “Înțelepciunea efemeridelor”), iar ultima confesivă. Cutreierându-le pe toate acestea, de la un capăt la altul, nu se poate să nu ai sentimentul motivației politice a scrisului. Este tot o “contraopțiune” a criticului, survenită după căderea comunismului. O dată în plus, nu i se poate da dreptate lui Al. Cistelecan. Tudorel Urian nu poate face critică de judecată fiindcă nu-l interesează cu adevărat articulațiile intime ale operei, perspectiva lui e suprastructurată pe schelăria din văzduh a ideilor. Se poate observa asta, reducând la exemple, comentariul corect și atât la însemnările autobiografice ale Angelei Marinescu, dar neatent la irizările provocator-versatile ale textului; în schimb, în privința Monicăi Lovinescu spune exact ceea ce trebuie spus. Nimic în plus, nimic în minus. Singurele “corelații și distincții” pe care le face Tudorel Urian sunt de ordin ideologic. Un liberal conservator este el, dar unul peste poate de tolerant. Deși adept al ideilor tari, al valorilor cu ieșire la metafizic, e dintre puținii intelectuali “de dreapta” cu o senină înțelegere a alterității politice și a invariabilelor sale de necontestat. Valoarea bate ideologia, iar Tudorel Urian e un liberal cu față umană. Unul chiar cu umor, iar o bună mostră de haz întâlnim în comentariul la *Jurnalul parizian* al lui Eugen Simion, despre care spune că “nu ezită să admire fauna feminină de pe rue Saint-Denis sau din Place Pigalle, intră chiar la un film pornografic (unde se plictisește repede sau, cel puțin, așa pretinde)” sau în cel consacrat unui articol al lui Toader Paleologu, ce-i prilejuieste astfel de viziuni: “Parcă-i văd pe bunii gospodari din satele de pe valea Siretului lovindu-și reciproc palmele deasupra capului, ca jucătorii de baschet, când se întâlnesc pe ulițele comunei, și gratulându-se cu câte un «yes», la gândul că în satul lor ar fi apărut, în sfârșit, un politician care să promită «deschiderea radicală a sistemului universitar românesc către competiția internațională prin abrogarea reglementărilor birocratic izolaționiste»”.

Și mai rămâne totuși ceva de deslușit. Exasperant de credibil, scrisul său nu entuziasmează, nu exaltă, nu intrigă, nu enervează. În pofida accentelor confesive din finalul volumului, unde afecțiunea sa pentru Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Mihai Șora e dată pe față fără pic de

reținere, cu o candoare ce-ar putea înduioșa, obrazul criticului ce-și înlătură masca de scimeur e tot atât de inexpressiv, cât și obrăzarul îndepărtat. Figură de Buster Keaton. Temperament reținut, intelectual civilizată până în vârful unghiilor, critic credibil, agent al verosimilității, “bun conducător de impresii de lectură” – autocitat, Tudorel Urian este, în fond, criticul fără însușiri. Și asta e o însușire în sine.

NICOLETA SĂLCUDEANU

DIANA CÂMPAN

ȚARA MITICILOR SAU ETERNA ȘI FASCINANTA ROMÂNIE?

Ajunși la finele modest-denumitului „eseu” al Ioanei Pârvulescu *În Țara Miticilor. De șapte ori Caragiale* (HUMANITAS, 2007), s-a întâmplat să ne dublăm sentimentul de totală redobândire a confortului intelectual printr-o surpriză complementară, perfect racordată cărții în discuție: într-un număr al „Dilemei Vechi” (nr. 193, 2007), Andrei Pleșu, vorbind despre *Proasta folosire a inteligenței românești*, își preceda ideatica editorialului printr-o aserțiune extrasă tocmai din Țara Miticilor, în varianta ei lucidă – „Așa e că până acum nu stăm nici bine, nici rău, adică nici așa, nici altminteri?” (I.L. Caragiale). Să fie cumva o cutumă, la noi, la români, așezarea mereu într-o stare de provizorat? O convenție? Filozofie de viață? Sau, pur și simplu, un paradox reconfortant? Plonjonul repetat în definiții-surogat, trunchiate sau himerice, se pare că ne caracterizează obsesiv... Iată, de pildă, marea noastră grabă de a ne asuma condiția de cetățeni ai Țării Miticilor... Miticismele de tot felul, confecționate „după ureche” și fără să mai avem răgazul de a fi performanți în perceperea lor necosmetizată, ne-au invadat orgoliile. Au devenit mândrie națională! Apartenența la Țara Miticilor echivalează, în sistemul neaoș de valori, condiției de... cetățean european...

Sensibilizați de proiectele fără număr și de caracterul inepuizabil al discuțiilor care aduc mereu în centrul de interes, cu necesară subtilitate, un

adevăr incontestabil – acela că societatea românească și-a schimbat, sincron și diacronic, doar formele, fondul păstrându-și-l, cu firave nuanțe, intact – am descoperit în paginile Ioanei Pârvulescu salvarea din fața oricărui pericol de înscriere în normă... Până la urmă, trăim... și nu prea!... în Țara Miticilor, însă într-una mult mai complexă semantic decât spoiala vehiculată pe buzele românilor care încearcă, adesea ostentativ, să se așeze într-un ...moff. Acesta este, credem noi, marele avertisment al Ioanei Pârvulescu. Deloc întâmplător, autoarea surprinde șapte paliere diferite ale ideaticii de profunzime a operei lui Caragiale, înfrângând, practic, de șapte ori, unul dintre miturile personale ale românilor, cel potrivit căruia trăim, fără rezerve, în Țara lui Mitică...

Dar... cine este, până la urmă, fondatorul Țării Miticilor și care sunt granițele ei – se întreabă, în spatele incitantului eseu, Ioana Pârvulescu, sugerându-ne că este necesară o grabnică resemantizare a realității, un examen clinic al stării de normalitate a conștiinței de sine a românului și renunțarea la calchierile rostogolite din generație în generație și deloc apte să sedimenteze senzuri viabile. Că ne-am obișnuit să nu mai vedem simplitatea și că preferăm lucrurile complicate spre a ne ascunde în spatele lor lipsa de consistență, ne-o semnalează chiar începutul eseului: „Cine și-ar mai putea închipui azi că îndărătul fiecărui Mitică din lumea lui Caragiale se află un Sfânt Dumitru? Personajul și-a schimbat diminutivul în nume și numele în renume...”

Demonstrația Ioanei Pârvulescu este concentrată pe ieșirea din convenții și pe o evidentă intenție de dezambiguizare a conceptelor. Dintr-un discurs elaborat după principiile decriptării „la rece” a nostalgiilor receptive care ne leagă invariabil de fascinanta lume a lui Caragiale, aflăm *ce nu este Țara Miticilor*... La jocul cu măști, diurn, al protagoniștilor lui Caragiale, se răspunde tot printr-un joc cu măști, dar măști adaptative... Fără să obosească și cu o vădită plăcere ludică absolut pertinentă, Ioana Pârvulescu propune, ciclic, un protocol potențial al intrării în adevărata lume a Miticilor. Să urmărim treptele și felul în care autoarea își gestionează evaluările critice.

Aflăm din prima secvență a eseului, intitulată tocmai „În Țara Miticilor” că „Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale, ci una din multele ei dubluri fictive, care-și joacă rolul puțin mai stângaci decât protagonistă din istoria reală.” Prin urmare, concretul Țării Miticilor plonjează în... ficțiune. Așadar, există două lumi definibile prin Țara Miticilor: una reală, alta aparținându-i, ficțional, lui Caragiale, ca topos privilegiat al operei sale. La care dintre cele două lumi ne raportăm? Semnal de alarmă: dacă ne erijăm în locuitori eterni ai Țării Miticilor, ne-am

gândit vreodată că trăim... într-o ficțiune? Și încă într-una pe care nu am aprofundat-o încă? Totuși, nu aceasta este marea dramă pe care o punctează autoarea. Nu lipsa de certitudini sperie, ci încadrarea în cea mai fragilă dintre lumi posibile, cea care proclamă criza identitară ca stare de grație. S-a scris enorm despre prizonieratul personajelor lui Caragiale într-o lume cu sensuri șubrežite, în care carnavalescul și panica, automatismele și moftul, faliile de comunicare și codurile răsturnate ale întâlnirii cu Celălalt sunt, dincolo de spectacol, spectaculare și instituționalizate. Arta lui Caragiale este, până la urmă, tot o mască, ține de recuzita extrem de inteligentă a scriitorului care știe să livreze deghizat sensurile cele mai abrupte, evident cu certitudinea că nu poate da rateuri în fața cititorului inteligent, singurul pe care miza pentru receptarea frustă a operei sale. Puțini s-au gândit însă la instrumentarul ascuns al scriitorului și la întreaga sa strategie de captare a inteligenței ca formă de parteneriat în preluarea mesajului. Ioana Pârvulescu surprinde, la acest nivel, câteva dintre disponibilitățile dramaturgului de a-și supraordona sensurile, fără să anihileze decalajul dintre esență și aparență, vital pentru lumea și personajele sale: „Tot ce există în lumea lui Mitică e pe măsura numelui său, adică diminutivat. Este o lume în care nu se petrec drame, ci dramolete, unde nu există Binele, dar totul se obține cu binișorul, unde multe rele mici te împiedică să vezi Răul mare. (...) Paradoxul artei lui Caragiale este că scriitorul are nevoie de dimensiuni colosale ca să dea chip unor miniaturi și de vorba cea mai mare ca să acopere realitatea cea mai mică.” Tentați suntem să spunem că Țara Miticilor este... țărișoara Miticilor și, vai!, cât de apropiat este termenul acesta de bâlbâiala unuia dintre „politicienii” care conduc Țara Miticilor caragialiană!

Echivocul și trucul atitudinal („Totul se aseamănă până la confuzie, totul aduce confuzie, aceasta e marea problemă a Țării Miticilor”), farmecul strategic al confuziilor identitare, locvacitatea și nonșalanța rostirilor fără fond și cu forme șchioape, edificarea unor structuri private ale comicului în mijlocul celei mai grave lumi cu puțință, derapajele semantice și confiscarea de către arhetip a oricăror avatari derivați, spaima de solitudine ca de un morb al anihilării individualității, toate aceste aspecte sunt surprinse de Ioana Pârvulescu într-o manieră transparent-reflexivă, cu un condei fin și dinamic. Comasate, analizele din prima secvență a eseului converg spre cel puțin două concluzii: în Țara Miticilor exiști câtă vreme te instituie Celălalt și, implicit, singurătatea este cea mai gravă boală, cu efecte pe măsură („Un Mitică individualizat și solitar este de neimaginat. (...) De aceea în lumea lui singurătatea nu e posibilă. Câte un Mitică pândește «în prăvălii, pe stradă, pe jos, în tramvai, în tramcar,

pe bicicletă, în vagon, în restaurant, la Gambrinus – în fine pretutindeni». și unde nu există singurătate nu e nevoie de mari sentimente”); în plus, aflăm că există o distanță – explicată pe îndelete de autoare – între cele două toposuri privilegiate care permit receptarea artei lui Caragiale: Țara Miticilor, așa cum am preluat-o, este, sub condeiul ager al dramaturgului, o dublură, o fantoșă sau un hibrid, nicidecum congruentă originalului cu destin istoric. La care dintre cele două să ne raportăm atunci, în încăpățânarea de a ne revendica din lumea lui Mitică? Mitică însuși își transcende condiția, de vreme ce știm, din spusele fiicei dramaturgului, Ecaterina Logadi, că modelul lui Mitică are o identitate fermă: Matheescu din Sinaia, de la firma „Matheescu, coloniale & delicatose”. Cât de mare să fie distanța dintre acesta și duplicatele sale ficționale? Și-apoi... moftangiul român să nu fie cumva omniprezent, chiar dacă „Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale. E România mofturilor contemporane lui. Și a moftangiilor aferenți”?

A doua demonstrație asupra căreia stăruim în eseu Ioanei Pârvulescu vizează condiția privilegiată a personajului caragialian, aceea de gazetar. „Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale. E România din gazetele contemporane lui Caragiale, între care și cele la care scrie el însuși” – conchide autoarea și urmează, spre justificarea propriilor afirmații, aceeași cale regală a instituirii unei semantici de adâncime a unor contexte, discursuri, analize preexistente, urmărind cu prisosință buna așezare în codurile propuse de Caragiale însuși: „Gazetarul este un ins esențial în Țara Miticilor. (...) De altfel, cine nu scrie la gazetă o citește cu ochi avizat. În schițe, se scriu sau se fabrică evenimente de gazetă, în comedii se citește și se comentează «ca pe-o evanghelie» pagina tipărită. Oricine e dornic să comunice sau să afle «ce mai zice politica», să se lase admirat sau să admire pe cel care «combate bine»” și, fatalmente, „Catastrofa, scandalul, privirile indiscrete către viața particulară, scrisorile «pierdute» și politicele sunt subiectele din gazetă. Înșii fără convingeri, condeierii care nu știu să scrie, intriganții, impostorii sunt semnatarii.”

Apogeul analizelor credem că se împlinește în cea mai elegantă afirmație (pe cât de simplă, pe atât de robustă) cu privire la clivajul existent între lumea-spectacol din miezul operei lui Caragiale și lumea-spectacol care l-a găzduit pe autorul însuși. Cu siguranță, la nivelul creației caragialiene, forma privilegiată de manifestare a identității fisurate și veșnic în căutare de sine este spectacolul. A intra în propriul scenariu, a-și regiza propriul rol, a-și asuma condiția de actor sustras istoriei și totuși întemeind-o și confiscând-o devine, în Țara Miticilor,

probă a labirintului necesară; însă, precum Ioana Pârvulescu dovedește prin aserțiuni incitante („Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale. E România din spectacolele contemporane lui Caragiale (...) E o Românie-teatru, o Românie grădină «Iunion» căreia domnul Caragiale îi e și director, și suflor”), acest spectacol intern al operei nu este, la rândul-i, decât o dublare a spectacolului real, imposibil de demontat și de prins în toate nuanțele lui. După evaluări epurate de orice clișee perceptive, autoarea concluzionează: „Mai clar nu se putea spune: comedia jucată în viață pune în umbră comedia jucată pe scenă (cu sau fără accent peiorativ pe oricare dintre ele). Adevărata piesă e întotdeauna la purtător.”

Ultimele secvențe ale eseului reașază în lumină spiritul angajat al omului Caragiale, autoarea, excelentă cunoscătoare a axiomelor valabile pentru secolul 19 european, oferind o alternativă la lecturile leneșe aplicate destinului scriitorului. În mod special, discursul Ioanei Pârvulescu focalizează asupra exilului lui Caragiale și a rațiunilor sale, dar fără a evita și o privire percutantă asupra relației dintre cei doi Caragiale, tatăl și fiul, după un protocol existențial ce reamintește discrepanțele dintre tați și fii celebri. De această dată, Ioana Pârvulescu preferă o lectură subtilă a substratului diferențierilor majore dintre I.L.Caragiale și fiul său, Mateiu Caragiale, legându-le de apartenența la categorii antinomice: tatăl și opera sa, cum precizează autoarea, aparțin regimului diurn al imaginarului, sunt esențe solare și „la vedere”, în timp ce Caragiale-fiul, perfect încadrabil în tipologia dandysmului, propune o conduită a nocturnului, în viață și în operă deopotrivă. Vocația personajelor lui Mateiu Caragiale este singurătatea, aceeași care era boala cea mai gravă a lumii lui I.L.Caragiale. Personajele mateine nu încearcă o definiție a individualității lor printr-o trăsătură psihologică mai specială, ci mai ales printr-o preferință estetică. În plus, toți se agață de dorința de a purta blazon, exact ca și părintele lor, scriitorul. Ceea ce Mitică nu dorește niciodată! Într-o altă ordine de idei, dandysmul presupune și el transformarea în spectacol a întregii vieți, înseamnă punere în scenă, asumarea unor măști identitare, ascundere supralicitată, joc al suprafețelor, hiperestetizare. Dandy-ul ajunge la situația inedită de a-și construi propria viață și, uneori, chiar propria moarte, ca uluitoare opere de artă, așa încât artificul să-l elibereze de banalitățile cotidiene. Dar acesta este un alt spectacol, în răspăr comparativ cu marele carnaval din Țara Miticilor... „Or, în preajma lui 1900, România nu e nici fotografie mateină, dar nici caragialescă” – conchide Ioana Pârvulescu.

Până la urmă... de ce această obsesivă încercare a tuturor de a defini, de a se încadra, de a se revendica sau, pur și simplu, de a discuta, cu mijloace mai mult sau mai puțin pertinente, despre Țara Miticilor? Dintre posibilele răspunsuri – potențialmente infinite – subscriem fără rest opiniei Ioanei Pârvulescu: „Poate că una dintre atracțiile Țării Miticilor e impersonalitatea ei de oglindă. Cum te apropii de ea, se însuflețește și te arată pe tine. Toți suntem acolo. De aceea fiecare vede altceva în ea.” Nu trebuie să ne mai mire simplitatea încântătoare a verdictului dat de Ioana Pârvulescu: „*Caragiale a îmbătrânit frumos. Omul a îmbătrânit frumos și opera lui a îmbătrânit frumos. Adică a dobândit, cu timpul, numai calitate, pierzându-și, tot cu timpul, defectele inițiale. Această dublă performanță e, poate, unică în istoria literaturii noastre*”.

Cu siguranță, de aici ar trebui pornită discutarea *actualității lui Caragiale...*

DIANA CÂMPAN

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

FETELE MULTIPLE (ȘI GLOBALIZATE) ALE RĂULUI

Noaptea despărțirii lui Iuda de Iisus. Fiecare știe ce are de făcut. De o parte trădarea, de cealaltă parte suferința, paharul ce nu se lasă trecut, răstignirea întru mântuirea unor cohorte de oameni care (încă) îl socotesc pe Iuda trădător. Și pe Iisus Mesia.

În vremea din urmă, iubirea între oameni s-a falsificat ori s-a răcit. Ei (lucidul și halucinantul Pavel Samsonov, ea – Cornelia Cherulescu, mai vârstnică decât el cu vreo 10 ani) sunt doar animale singure și speriate, găsimu-și puținul sprijin printre noptatice flori de alcool și cotidiane bandaje de știri externe. Eternele fluxuri de știri externe primite de mereu hămesita gură a unei redacții de ziar. Între acestea, știrea – incredibilă în 2001 – a distrugerii turnurilor gemene, simboluri ale „civilizației detergenților”, de către două avioane sinucigașe. Depășind nivelul faptului divers pentru a deveni fapt emblematic, răsunătorul 9/11 nu rămâne, în volumul lui Dan Stanca (*Noaptea lui Iuda*, Editura Humanitas, 2007, 464 pagini), doar un fapt aparținând altor geografii, ci capătă directă legătură cu România. Suleiman Atta, unul dintre cei doi piloți ai avioanelor

sinucigașe, era pe jumătate român, fusese zămislit de o frumoasă (și stranie) femeie româncă și de un misterios tată arab, aparținând se pare unui anume high-class al militarilor sau al diplomaților anilor '70.

Suleiman Atta – Popescu (!), după numele tatălui său vitreg – copilărește în România, învață să suporte în România. Ce să suporte? Răul. Marginalizarea. Ostracizarea. Și, mai ales, să fie singur împotriva tuturor. Ce nu învață în București, în zona blocurilor de pe Drumul Sării, învață la Londra, de la o stranie și devotată comunitate a ofițerilor islamici afgani (mai știe cineva că porțile Shambalei, ziceau unele legende, ar fi undeva pe teritoriul Afganistanului?!). Într-un elan al devotamentului care scurcinuează căile obișnuite, acești ofițeri se rugaseră divinității cu ani în urmă, în vremuri de război, să le dea un semn (credița ardentă fiind aceeași, indiferent de religie – „Dumnezeul nostru este un foc mistuitor”, Evrei 12.29, cum este scris în Vechiul Testament). Și semnul a fost arderea mâinilor lor drepte, ca niște filamente, până ce au rămas doar niște cioturi retezate de la încheietura cotului. Sau chiar de la umăr. De la această comunitate a sângelui ars, de la comunitatea ciungilor, învață Atta să ardă. Pentru ce? Pentru a restabili prin distrugere un imposibil și utopic echilibru al lumii? Pentru a da un semn că se poate și altfel?

De la distanță, prietenul lui din copilărie, sarcasticul ziarist Pavel Samsonov, „teroristul de hârtie”, un alter-ego grotesc și exasperat, evlavios de Dâmbovița, caută motive și motivații posibile. Și, până la urmă, acționează în felul lui. „Nădejdea era tot în cutremurul mereu amânat, ignorat de toată lumea, dar care mormăia la mare adâncime, mormăia ca un cetaceu, o cârtiță uriașă, un monstru orb, dar cu ceafa groasă, care încet-încet se pregătește să iasă la suprafață, săpându-și drum spre temelia caselor până în clipa în care, aflat suficient de aproape, va începe să le zgâlțâie. Huo, huo, cât o să mai rabde urechile mele țipetele formidabile care se amplifică, se multiplică, se nasc unele din altele și se îndreaptă toate spre bietul terorist care, cu mâinile goale, nu poate confecționa decât o torpilă de hârtie din foile manuscrisului său, o grenadă tot de hârtie, pe care o va arunca în zidurile cenușii ce atât așteaptă, să fie provocate. Huo, huo! Ortodoxia noastră strămoșească știe să-i pună la punct pe destabilizatori. Ce le-a spus legatul papal trupelor care, luând cu asalt Montségurul, nu puteau să facă deosebirea între catolici și eretici? Omorâți-i pe toți, că-i va deosebi Dumnezeu în cer! Superb cinism, diamantină înțelepciune! Fals, nefals, tot acolo suntem, tot în mâna Celui de sus moțaim sau stăm de veghe. Între figura subțire și fragilă a preotului Herineanu și faciesul dezvoltat al lui Rămăceanu era de fapt o înrudire subtilă. Tot așa cum între sabia oșteanului beat și nervul gândirii papale a

existat o perfectă comunicare. Omorâți-i, că de separarea lor se ocupă Dumnezeu! Sar în aer cântarele judecății omenеști, secole de cultură și de artă sunt dinamitate atunci când fiara și îngerul, siamezi nedespărțiți, se hotărăsc să facă ordine și să curețe pământul de prea multe mofturi. Gata! Al câtelea borcan cu murături mi s-a spart în cap? Al câtelea cetățean m-a înjurat de mamă? Al câtelea copil a urinat pe pantalonii mei? Fă, mămică, pipi, că nenea nu se supără, îl încurajează mă-sa care-și mai ridică fusta să-mi arate vulva umedă și roșie, penetrată ba de soț, ba de amant, ba de șef, la care eu nu am acces, eu, teroristul de hârtie, în capul căruia cad pătlăgelele de cristal ale lui Dumnezeu.”

Atras în copilărie de inteligența și de viața interiorizată a lui Suleiman Atta, Pavel Samsonov îl revede întâmplător pe acesta, la câțiva ani după 1989, la Londra, unde ziaristul venise însoțit-dublat de securistul Cristian Rămăceanu – ajuns reprezentant diplomatic al României în Regatul Unit al Marii Britanii. Unul dintre securiștii curăței, deștepței. Diabolic cu măsură, cinic dincolo de fațada civilizată, având comportament și metode adaptate lumii de azi, Rămăceanu ia aminte la traiectorii posibile și schimbă cu nonșalanță și cruzime destine. De unul singur, prin intermediari sau fortuit-juxtapuși: așa Cincu, fostul proprietar al casei în care el s-a instalat, devine gropar pentru o bună bucată de vreme și, mai apoi, un soi de marionetă în emisiunea „Big Brother”, unde își și taie penisul în direct; așa, pe un alt tronson al cărții, tăcutul preot Nicolae Herineanu, pe care Rămăceanu îl talonase în vizita în America, care se auto-exilează în trepte din viața preoțească și din lume, și din lumea cuvintelor, unul dintre motive fiind întâlnirea cu BBB, Big Brother Bronstein (fiul lui Troțki), în Brooklyn Museum of Fine Arts din New York – și aici trecerea printre straturi și paliere ale istoriei, pornind de la civilizația egipteană, cu simbolistica ocultă a zeului Seth, răspunde peste timp celui dans al regnurilor din Muzeul Antipa, așa cum a fost el închipuit de Mircea Cărtărescu în *Gemenii*.

La câțiva ani după preotul Herineanu, Samsonov, Atta și Rămăceanu vor fi cei care vor vizita Brooklyn Museum și se vor afla față în față cu Seth: „eu am rămas pe pământ, cu ochii lipiți de ecranul televizorului, așa cum în vara lui 1993 îl priveam fascinat pe el, viitorul terorist, care la rândul lui inspira putere privindu-l pe Seth, zeul cu cap de măgar, zeu cu cap de fiară, al cărui rol malefic, pe măsura desfășurării timpului, avea să se dezvăluie tot mai amenințător. Nu era aceasta însă chiar contrainițierea? Cuvânt nesuferit! Îl descoperisem cercetând cărți la fel de ciudate, cărți de care colegii mei, atât cei din studenție, cât și ceilalți, de-a lungul anilor de muncă, până la Cornelia Cherulescu, râdeau în hohote sau nu râdeau,

preferau să afișeze același scepticism aseptice, cărți dificile, desuete, obscurantiste, care până la urmă, ca urcând printr-un defileu din ce în ce mai îngust, se uneau toate în opera lui René Guénon, acolo unde întâlnisem prima dată numele lui Seth și simțisem gheara de gheață a unui secret violat, a cărui urâtenie trebuia scoasă la iveală. Și totuși, prin cochetă curiozitate a intelectualilor, fusese adus la lumină. Descinderile în înfricoșătoarele caverne ale piramidelor nu fuseseră oare conduse de aceeași indiscreție primejdioasă? Pe măsură ce timpul își sfărâma vertebrele una câte una, multe din tainele ținute altădată sub veghe strașnică pentru a nu fi deconspirate vor urca la suprafață, așa cum și flăcăul sătul de cuminenie își va elibera până la urmă sperma care va arde ogoarele nepregătite pentru o asemenea dezvăluire. Știam lucrurile acestea. Dar știința începuse să se amestece cu experiența. Comunitatea ciungilor...

(...) Comunitatea ciungilor! Și nu orice fel de ciungi, ci aceia ale căror mâini au ars fiindcă... Oh, Doamne! Cine să creadă o asemenea bazaconie! Doar nu a vrut până și tânărul politician italian Benito Mussolini să dovedească astfel că Cel de Sus nu există și a comandat ca la popotă, când cerea să-i fie adus un supliment alimentar: Doamne, dacă exiști, trăsnește-mă! Și nu 1-a trăsnet! Ciungii... Dar poate că mâinile nu le-ar fi fost făcute scrum din cot sau chiar din umăr dacă acolo, în defileul munților, pe acele poteci înguste pe unde abia se strecurau măgărușii pentru a transporta muniții luptătorilor izolați, nu ar fi văzut ceea ce nici lor nu le putea fi de crezare, trupele sovietice înaintau țațoșe și sigure de victoria lor, dar în mod foarte straniu ofițerii care le conduceau – dar și subofițerii, poate chiar și soldații de rând – aveau toți căpățâni roșii de măgar și răgeau de mama focului unii în urechile clăpăuge ale altora, iar urletele făceau munții să vuiască, ecouri multiplicat la nesfârșit, care ar fi făcut să zăngăne și ultimul timpan al stâncilor pleșuve și ar fi reușit să se agațe de norii zdrențuiți pentru a se sui ca pe o scară până la cer, atunci nu ar fi trăsnet și trăsnetul nu ar fi ars, dar nu capetele lor roșii, ci mâinile musulmanilor înfricoșați că puteau vedea demonul urlând și mărșăluind...”

Rămăceanu este mereu de față, nu e doar umbra, ci chiar cel care e de față la întâlnirea cu BBB, prezența tutelară care zace în vintrele tuturor convulsiilor Istoriei secolului XX, istorie în a cărei cunoaștere faptică și simbolică autorul Dan Stanca se mișcă extrem de lejer, elegant și convingător. BBB acoperă cu umbra sa neagră un secol de sovietizare și mancurtizare, dar apucă să se infiltreze și să se cuibărească fără griji și în

cealaltă parte a lumii, în „Statele Unite ale Prosperității”, în America zisă „liberă și harnică”, în care disoluția este atotprezentă sub alt chip.

Răul cel cu multe fețe și rădăcini se arătase în lume prin Iuda al evreilor, zeul Seth al egiptenilor și culminase în istoria vizibilă prin Big Brother Bronstein, trecând prin monstrul cu cap de măgar, semn al venirii ororilor comuniste. Dan Stanca face o terifiantă imersiune în lumea pe care Răul încearcă/ încercase să o aproprieze, în care binele se arată falsificat, este măsluit în subterane tenebroase, dar ce te faci dacă până și icoanele false lăcrimează și se încăpățânează să facă minuni?!

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

GRAȚIELA BENGA

ÎNTRE OGLINZI

Se întâmplă să întâlnim scriitori care izbucnesc în literatură la o maturitate biologică privită resentimentar, cu prejudecata că timpul creației ar fi un interval închis și că, dacă nu ai ieșit pe scena artelor cu vitalitatea tinereții, mai bine ai sta deoparte. Pentru prizonierii acestei marote, poezia lui Ioan Ardeleanu va fi fost un prilej îndelungat de discuție.

Între 2002-2004, Ioan Ardeleanu a publicat nu mai puțin de patru volume de poezie. Filologul interesat de cultura română veche a așteptat decenii înainte de a se dezvălui ca o structură lirică plină de rafinament, un est et privilegiat, cu acces liber la ceremonialul reînvestirii *logosului* cu funcții ordonatoare. O așteptare îndelungată, venită – cred – din nevoia de interiorizare a propriilor creații, într-o gestație tăcută care să asigure și o anume detașare estetică. Fiindcă, înainte de toate, lirica lui Ioan Ardeleanu se definește ca o confesiune a celui care privește totul prin lentila frumosului. Între livresc și reflecția spontană, o parataxă ce țintește coordonatele unei lumi superioare, ca alternativă ideală (și idealizată) la sterilitatea imanentei. Între aluviunile mitice și canoanele culturii secularizate, o interferență cu rădăcini în apetența pentru sinteză a artistului. În acest cadru, Premiul pentru poezie al filialei Uniunii Scriitorilor din Timișoara (2002) a venit firesc.

„Între mine și lume se cască hăul / Și eu, în loc să-ncerc să mă agăț de țărnul dimpotrivă, / Măresc sarcastic tânăra cezură / și-mpodobesc cu false dale / Cărarea către țărnul care pleacă.” Versurile din *Cezură* încrustează în

pagină zbaterea unui suflet care își trăiește solitudinea ca pe o stare de grație, ecorșaj dureros, dar fecund prin forța lui de adâncire în sine însuși. Starea de grație, scindată între tortura singularității în zona umanului și extazul oferit de accesul la o alternativă superioară, apare însă mult după clivajul organicului. Trupul e măcinat de impulsuri contradictorii, într-un clocot ce pregătește necesara lustrare a materiei sub atingerea lacrimii (ofrandă a umanului vulnerat) și a picăturii de rouă (sacrificiu al unui suprauman avuabil) : „În fiecare zi îmi tulbur ochii / Cu lacrimi care plâng și râd pe rând / Și gura mea când însetată cere / Din spațiu roua care ne pândește / E foc acerb și ghețuri mari din nord.” (*Nord*) Prins între focul revelației manifeste și albul înghețat al latențelor, omul se situează în imediata apropiere a marilor taine. E aproape, dar nu le poate deschide. Acea stare de grație nu ia naștere dintr-un sâmbure mistic, ci din asumarea singularității ființei, cu toate căderile ei mutilante, dar și cu extraordinara ei capacitate de a găsi alternative unei lumi care nu o mai satisface.

Nu întotdeauna căutarea este doar un exercițiu al tenacității. Călătorul se supune unui martiriu prin care se leapădă de chingile unui trup agonizant. Drumul e o variantă a jertfei cristice, de-a lungul căreia batjocura și crucificarea sunt înlocuite de flagelarea suportată din partea vântului și de arsura însângerată produsă de arșiță. În drumul lui fragmentat de spasme, pelerinul are de înfruntat un cosmos care îl obligă să iasă din datele umanului schilodit de egolatrie, înainte de a-i expune mesajul revelator: „...Sunt peregrin și corpul / Îmi e acoperit de răni : / Într-o zi de vină / E vântul, cel / Aducător de ploi, / Care îmi sapă fața / Cu gesturi indecise... / [...] Chiar vremea bună îmi dă târcoale / Și rana soarelui îmi dăltuie / Mesajul tulbure / Cu legi sticloase / Și devoră țărnul, / Ademenește, cum marea / Pe-ntortocheatul Ulise.” (*Sunt călător neobosit și noaptea*) Din nefericire, călătorul se va lovi de incapacitatea lumii de a înțelege mesajul adus. Nicio punte reală nu mai există între *ales* și ceilalți, nicio limbă pământescă nu mai poate traduce adevărul pentru urechile înfundate ale oamenilor. În loc să caute sensul, se îmbată cu forme. În loc să aduleze mesajul, se închină mesagerului, transformându-l în obiect de eretică idolatrie : „*Străinul a intrat în oraș / Înarmat cu o resemnare tandră – / Voia să le aducă pacea / Și le citea din vechi pergamente, / Cânta cu ei alături, / Cu păsările din frunzare. / E mult de când colindul lui / Nu s-a oprit solemn la porțile lor, / Și ei cu patimă oarbă / Îl adoră, sunt la doi pași / De cântărețul istovit, îi simt / Răsuflarea arsă, / Îi ating venele umflate, / Pot să-i sărute hainele și urma / Tristeții rămase asemenea demenței / Pe creierul bolnavului tânăr.*”

Lirica lui Ioan Ardeleanu mărturisește încercarea de recuperare a acelor vârste capabile să revitalizeze universul în amurg. Zeul tânăr, personajele mitice și eroul civilizator (Alexandru) sunt embleme livrești proiectate într-

o lume în care neantul își extinde din ce în ce mai mult stăpânirea. Numai că, în acest perimetru al diseminării, marile personaje rămân descentrate și meditative, izolate pe marginea unei prăpăstii sau plângându-și încet neputința: „...Plângi, Aléxandre, nu poți să te trezești / Din visul lung în care somnul / E vis el însuși de copil, / Ai cărui pași îi cauți zadarnic? // La poale de Olimp așteaptă corbul – / Uite-l că vine, prima oară, / Uite-l cum otrăvește apa / Și cum acoperă lumina bronzul / Ființei tale, răcite, în matrice.” (*Uite că vine corbul!*...)

Și totuși, lumea tinerilor zei, a lui Alexandru sau Acteon e *altfel* : poartă o aură a cărei sclipire lasă urme și aici, în spațiul frământat al devenirii și al morții. Transpuse în vers, cioburile vârstelor de aur și argint se unesc și pulsează sincron, scenariu ce se poate extinde și asupra dezagregării percepțiilor cotidiene, cu condiția ca acestea să fie trecute neconținut prin filtrul dens al cântării orifice: „Dacă-am să plec pe mări departe / Să nu oprești nicicând cântatul, / Din sfârcul destrămat al serii,-n parte, / Să dai prietenilor, orb, vânatul, / Pe care l-am promis când ploaia / Cădea știută peste același cânt.”... (***) Adevărat testament al ființei care-și trăise lucid dedublarea, poemul relevă acea inepuizabilă fascinație a departelui, topos fluid, arhetipal, desferecat prin forța magică a cântului.

Ipostază atemporală lui Orfeu, poetul împletește sonoritatea muzicală cu ceremonialul sacadat al Logos-ului. Sub masca încremenită a scribului, traversează timpul cu seninătatea unui ascet. Egal cu sine, smuls din zodia condiționărilor multiple, poetul nu mai vestește, ci *este* mesajul victoriei revelatoare. „Trec ca ascetul printre podgorii / Fără să întreb cine e zeul, / Cine săracul, cine împăratul, / Cine bogatul, cine, iar, poetul.// Nu mai aleg, nici nu discern, / Alerg precum ostașul după luptă: / Să-anunț victoria, / Mut, să vestesc / vărsarea râului în mare, / A zeului în zeu, / A trupului în trup, / A morții-n moarte...” (*Papirus*) Poate că renunțarea la a rosti mesajul profetic, optându-se pentru încrustarea lui în sine însuși, e provocată de vâltorile pe care *Cuvintele scribului* le-ar fi cauzat într-o lume profund schilodită. „Sunt cuvinte / mult mai puternice ca vocea, / Ca marile poeme surde / Născute-ntr-un delir asemenea fricii...”.

Liniile de forță ale volumelor lui Ioan Ardeleanu evită scăderile intensității lirismului reflexiv, care ar fi provocat eventuala șchiopătare a lecturii. Dimpotrivă, indiferent de nucleul tematic al unui poem, acesta se definește întotdeauna și prin relație cu celelalte axe semantice care, împreună, configurează specificitatea viziunii poetului. Prin sensibilitate, Ioan Ardeleanu putea fi bănuit ca promotor al unei tensiuni erotice de tip romantic. Nimic mai neadevărat. Freamătul lucidității și adâncimea gândului îl apropie mai mult de o iubire trăită spasmodic, până la adorarea unei absențe. Confesiunea erotică nu poate celebra desăvârșirea unirii decât ca întâmplare – fericită, e drept, însă temporară și numai parțial împlinită,

atâta vreme cât femeia nu reușește să soarbă din rănile lăuntrice ale poetului. Complementaritatea rămâne străină: apare doar sub forma parșivă a biologicului, capcană întinsă celui care își caută echilibrul în alteritate. Chiar și atunci când iubita se străduiește să se sincronizeze cu trăirile bărbatului, intervine undeva o falie ontică, despărțindu-i: „Zâmbesc ca tine, râd ca tine, / Chiar zorii îi vedem asemenea, / Nici marea n-o străbatem altfel. // [...] Doar semnul rimei ne desparte / Gândul – / Haiku de-azur despică-n două / Aerul pe care / Tu îl respiri dincolo / Și eu aici.” (*Simetrii*) Așadar, nici măcar iubirea nu poate destrăma ancorarea femeii în materie : îndrăgostitul e condamnat la solitudine, *el-creator*, *ea-creată*, eventual, de plăsmuirile artistului.

Odată cu *Afloriment* (Editura Anthropos, 2005), elementarul îmbracă, mult mai pregnant, formele convulsive ale organicului. Propedeuticii transparențelor i se substituie de-acum luminozitatea densă iar reflexivitatea se încarcă de vibrațiile unei senzorialități acute. Captivă între scăpărarea ardentă a fulgerului și încremenirea nopții, ființa plutește liric, sângerând din chinuitoare stigmate ontice. „În mijlocul florilor de măr, / În pământul cenușă / Ochilor mei li s-a promis / Libertatea privirii în gol ; // Stau ținut în tăceri fără noimă / Sunt orb și ochii mă dor, / Își strigă durerea, ca o gură de lup, / mă-ncolăcește sunetul țâțâniei lor / Cum șarpele, în umbră, prada...” Scindarea eului pornește din plurivalența stării sale de grație : poetul se reflectă în sine însuși, ca o coagulare interiorizată a multiplului readus la unicitate. Alteori exhibă vitalismul orgiastic al universalului sau tremurul ascuns al disoluției. Lumina este cea care traversează neconținut imaginarul poetic și realitatea cosmică, precum un vector prin care om și univers se oglindesc unul pe celălalt. Sensibil la devierile micronice ale străfulgerărilor, ochiul le răsfrânge misterul și îl descifrează transpunându-l în estetic. Prin scânteierea și arsura focului sau prin pâlpâirea molcomă ce premerge bezna, eul își hrănește rătăcirea acronică prin lume, rescriind mituri și conturând alternative.

Afloriment dezvăluie erupția controlată a sinelui, prin care lumea ar putea împrumuta o altă formă. Torontul fierbinte al trăirilor, expulzat într-un spasm cathartic, se pietrifică în contururi trasate după normele superioare ale artistului (*Alerg cu un cuțit în inimă*). Realitatea poetică e alta, starea regală (re)instaurază ordinea unui timp hierofanic în care ființa își trăia, în ek-stază, centralitatea : „*Cresc amestecat cu fulgerul / Care mi-a căzut la picioare / Și mi-a ars pielea : / Sunt fiu de zeu / Ce-a împodobit câmpia / Odinioară, când aici, / Pe largi aflorimente / Își găseau culcușul / Bărbați înveșmântați / În blănuri aspre.*”...

Dintr-o *ars poetica* încheată în jurul focului suferind și al sângelui, cuvintele se preling incandescente, ofrandă dureroasă a unei ființe pentru care umbra e un substitut asumat al clocotului creator. „*Cuvintele pe care le*

scriu / Sunt rană deschisă / Sângerează ca o flacără bolnavă, / Ca un foc ce nu poate să ardă. // Nu sunt fulger rotitor în nopțe, / Nici înger cu trupul pur nu sunt. / Și nici o săgeată străină / Nu mi-a străpuns pieptul. // Sângerez și puterea cuvintelor / Arde în poeziile mele.” Fără a aștepta clipa de grație în care să fie smuls din ordinea comună a existenței, eul se supune emacierii creatoare, un act sacrificial dedicat logosului, ca nucleu al lumilor superioare. Cuvântul se modelează în funcție de ceremonialul căruia îi aparține, instrumentar docil în fața efluviilor estete ale artistului ; poate relega moartea, readucând la viață organicul strecurat, de această dată, prin corneea delicată a ființei (*Îmi aleg din mers cuvintele*).

Reflectată cosmic în bătaia oprită a aripilor sau în mireasma putredă a vegetalului, epuizarea temporară a eului se adăpostește sub masca unor identități arhetipale. Icar al prăbușirii uitate (*Odată, demult, am căzut*) sau Pygmalion chinuit de stingere ontică (*Te alcătuiesc într-o doară și Plouă peste un deal din apropiere*), ființa vulnerată adună fragmentele unei existențe mutilate, încercând să le reordoneze și să le dea un sens. Același efort al reazășării se ghicește în clivajul agonice al Sf. Ioan Botezătorul, a cărui tânguire dihotomică transcrie, de fapt, paralelismul temporal al lumii de după crucificare. Prizonier al imaginilor, recompunând dansul thanatic al femeii și trecerea izbăvitoare a celui care „numără pe cer cărări”, eul se refugiază în spațiul eufoniilor ritmice, exorcizând durerea printr-o liturghie estetă a cuvântului : „*Te chem, Salomeea, cum chem bucuriile lumii, / Deși știu bine, fecioară de tetrarh din Galileea, / Că porți pe sâni miresme din pădure / Și ochii-s încărcăți cu broderii de aur. // Dar te chem și chem din nu știu ce adâncuri / Și dansul tău ca o fantasmă, / Care aduce moartea – / Îți dărui chiar iertarea, Salomeea.*”...

În *Afloriment*, feminitatea nu apare doar ca exponent senzorial și răscolitor al morții. Prin murmurul descântecului sau prin glisarea fluidă a trupului, se strecoară chemările ritualice ale femeii-pereche. Dacă poemele din volumele anterioare denunțau confesiunea erotică drept ratare a desăvârșirii, de-acum împlinirea ființei stă sub semnul echilibrului complementar. Tensiunea izvorăște, în schimb, din împletirea focului și a gheții, a luminii și a nopții, a sensibilității fizice și a expresiei meta-fizice, în dogoarea creării unei noi identități. „...Eram fulger rotitor, / Spadă răsucită în piept, / Puteam să mă unesc cu tine / Ca-ntr-o zvâcnire de aripă – / Trupul tău cu al meu / O singură inimă lacomă –, / Eram un foc pe care / L-a pornit pădurea, / Când cerul toamnei / Scutura grădini.” (*Ca firul de iarbă*) Ivit din lucirea virilă a fulgerului, dar și din vârtoarea ardentă a lavei, el sublimează materia prin calcinare, în timp ce ea, pornind din spațiul elementarului, parcurge vremile spre noua cartografie a unicității.

Poemele semnate de Ioan Ardeleanu dezvăluie ușurința cu care autorul lor jonglează cu *speculum picturae*, pliat întotdeauna pe focarul meditației

lirice și pe rafinamentul elevat al expresiei. S-ar putea spune că Ioan Ardeleanu se fixează asupra a două oglinzi fundamentale, pe care de cele mai multe ori le suprapune într-un joc al reflexiilor ce vizează sinteza. Oglinda lui Pygmalion afirmă primatul sufletului, al intenției, al adâncului : poezia ar fi chiar oglinda sufletului, concentrând un sentiment definitiv. Însă, în poemele lui Ioan Ardeleanu, există cel mai adesea o dublă focalizare, prin care oglinzii lui Pygmalion i se atașează cea a lui Narcis. Poemul devine singura Realitate, o instanță superioară dincolo de diavol sau de Dumnezeu. Se protejează astfel o viziune ce propovăduiește, cu orgoliu, esențialitatea creației și a culturii. Luată *in corpore*, lirica lui Ioan Ardeleanu captează aria transparențelor scânteietoare, pe care o propune ca soluție pentru o lume aflată de prea multă vreme în derivă. Cu alte cuvinte, e o poezie de luat în seamă – replică autentică la marketingul agresiv care confundă, nu o dată, originalitatea cu anarhismul de tarabă.

GRAȚIELA BENGA

Cunoașterea umbrei (Editura Anthropos, 2002); *Cezură* (Editura Hestia, 2002); *Cuvintele scribului* (Editura Anthropos, 2002); *Liniștea zilei* (Editura Anthropos, 2004).

MARA MAGDA MAFTEI

ÎNCĂ SE MAI SCRIE DESPRE MIRCEA ELIADE

„Încă se mai scrie despre Mircea Eliade?”, se întreabă retoric Grațiela Benga în preliminariile volumului său *Eliade. Căderea în istorie*, publicat la Editura Hestia în 2005. La noi furia post-decembristă a descoperirii unui Eliade inedit, grație interdicțiilor comuniste, a trecut. Au urmat consecințele cultivării din plin a talentului nostru balcanic de a ne dezice de tot ceea ce nu ne convine și de a uita, de a nu insista în promovarea unor valori care ne aparțin. Îi lăsăm acum Occidentului dreptul de a se lăuda cu cel care a inventat istoria religiilor ca disciplină. Eliade, cunoscut chiar și la Vatican, nu a căzut în istorie, dar nici nu s-a putut sustrage păcatelor acesteia. Parțial din vina lui Nae Ionescu și a sa furie pătimașă împotriva regelui alunecând astfel spre susținerea extremei drepte, Eliade s-a implicat în viața politică românească. Precum întreaga sa

generație, al cărei șef a fost, vroia să scoată cultura română din statutul ei de anexă a celei occidentale. Dezideratul nu se putea împlini decât prin ieșirea din liniștea paradisiacă a literaturii și intrarea în forță în arenele politice. Această opțiune juvenilă i-a provocat lui Eliade o triplă criză: spirituală, intelectuală și etică.

În lucrarea sa bine documentată, Grațiela Benga pornește de la coordonatele psiho-culturale moștenite de către Eliade în spațiul natal și care au stat la baza formării sale publicistice, științifice până la adaptarea sa în exil, acceptat cu greutate și din lipsă de alternativă. Generația lui Eliade s-a răfuit cu tarele poporului român, cu ceea ce cu treizeci de ani mai devreme, Dumitru Drăghicescu identificase ca fiind duplicitatea, perfidia, corupția și trândăvia, incapacitatea de „a duce la bun sfârșit o acțiune sau un proiect”. Ne rămâne însă capacitatea de a rezista în fața istoriei!

Bun elev al lui Nae Ionescu și fidel membru al generației pe care a condus-o, Eliade va prelucra toată viața în opera sa, fie ea științifică, fie literară, temele predilecte ale anilor 30, motivațiile cu care acei tineri teribili au pornit să revoluționeze ordinea firească la români. Grațiela Benga este de părere că accesele extremiste ale lui Eliade nu pornesc dintr-o convingere proprie. Ele bineînțeles au fost conjuncturale, o știm îndeosebi noi românii, dar Eliade credea cu naivitate la acea vreme în tot ceea ce scria, a crezut și mai târziu, chiar dacă a fost forțat de contextul istoric să se decică de ceea ce gândise la tinerețe. El a fost învinuit ca fiind anti-european și antidemocrat, implicit anti-liberal în publicistica sa interbelică. Precum Cioran care acuza poporul român de imposibilitatea de a face istorie fiind un popor de țărani, Eliade scria despre o tradiție țărănească perpetuată în spațiul românesc, o apropiere de Orient mai degrabă, decât de Occident: „Mircea Eliade a susținut mereu că pentru un român este mai ușor să înțeleagă cultura orientală, fiindcă are ceva în propria lui tradiție”, căci orientalii sunt concentrați pe *a fi*, nu pe *a avea* sau *a face*. Tot de la Nae Ionescu, Eliade a învățat să rămână fidel unui anume tip de spiritualitate ortodox-răsăriteană, deși, scrie Grațiela Benga, el a dezvoltat ulterior acest spirit în proiecte „neortodoxe”. Nu și-a păstrat această fidelitate până la sfârșit, deviind ulterior, așa cum ar fi fost și normal pentru un savant care a raționalizat fenomenul biblic, descoperindu-și o relație cu religia de pe poziții științifice, nu din iubire.

Ideea de moarte eroică, care prilejuiește un nou început, idee valorificată de către Mișcarea Legionară și de către publicistica lui Eliade este amplificată în cadrul acestei spiritualități creștin ortodoxe; ideea de spiritualitate, componenta pe care generația 30 și-a asumat-o ca punct de plecare și ca justificare a existenței sale a generat anchete în epocă (ancheta *Noua spiritualitate* publicată în *Tiparnița literară*, nr. 2/noiembrie, 1928, realizată de Petru Comarnescu). Acest mister al morții cu care „se lăuda”

Mișcarea Legionară este „indubitabil legat de o perspectivă specifică ortodoxismului românesc”. Numai că generația creată în jurul personalității lui Nae Ionescu relaționa acest ortodoxism de tip răsăritean cu o anume înclinație a poporului român spre misticism. Numeroase articole în epocă, în special scrise de către „bătrâni”, susțineau lipsa oricăror înclinații mistice la români.

Din punctul de vedere al lui Nae Ionescu, totul se subordonează iubirii, el nu exclude însă rolul cunoașterii, dar aceasta potențează iubirea și o precedă. Grațiela Benga găsește la Eliade și ecouri specifice, care nu sunt naeionesciene, cum ar fi „împlinirea iubirii cu o latentă trăire ascetică, posibilă fără a fi nevoit să renunți la cadrele existenței cotidiene”. La fel și viața religioasă din perspectiva lui Eliade se poate trăi ca fenomen dincolo de cadrele bisericii, ca instituție care o propulsează în viața laică, acesta fiind la urma urmelor și scopul bisericii. Dimpotrivă, Nae Ionescu, de pe pozițiile sale totalitariste, supradimensionează viața religioasă, la fel ca și în cazul iubirii, afirmând că viața religioasă dincolo de granițele bisericii nu poate continua. Totodată, Eliade recunoaște că face parte din singura generație românească care a studiat fenomenul religios, care nu a privit omul doar ca pe un mecanism rațional. Tot de la Nae Ionescu, Eliade a moștenit experiențialismul și autenticitatea, și anume redarea, sub forma de jurnale, eseuri și chiar romane cu puternice accente autobiografice, a oricărei experiențe personale, accentul pe gândirea proprie, cea dintâi condiție pentru cine vrea să facă filosofie, urmată apoi de efectivă trăire a problemelor.

Din naivitate poate, așa cum a fost acuzat de Mihail Sebastian de exemplu, Eliade a crezut în misiunea generației sale de a *schimba fața* României. Știa că această schimbare nu se putea produce decât prin „izbucniri totalizatoare” crezând că și România se poate folosi de contextul european zbuciumat, care excela în extreme politice, și ieși astfel din provincialismul ei cultural. Nu degeaba, alături de generația sa, Eliade și-a dovedit adversitatea față de Maiorescu și pașoptism care a favorizat imitațiile de forme europene în România, dar nu de fond, ignorând cultivarea în literatură a unor teme universale.

După pierderea poziției sale diplomatice de la Lisabona, Eliade nu mai avea decât o singură opțiune, și anume exilul. Cel care a crezut în posibilitatea înfăptuirii unei revoluții spirituale în România, așa cum se înfăptuise ea și în Portugalia, cel care s-a implicat în fenomenul politic cu credința revigorării întregului sistem românesc, îndepărtarea de anumite tare balcanice, acel Eliade pleacă în Occident decis să devină om de știință și să nu își mai îndeplinească un alt vis decât acela de a-și termina opera. „Omul de știință din el ucisese tot ce era viu, autentic în ființa sa”. Eliade se rupe de Centru și se teme să nu cadă în istorie. El și-a fructificat din plin prezentul

care prin plecarea sa devenea trecut, nu se poate spune că a rămas inert în fața lui, dar fuga spre periferia istoriei, spre lumea unde nu mai avea voie și nici sens să se implice în viața politică (nu te poate interesa problema străinilor; totodată chiar și în exil fiind, odată căzut din istoria națională, tot vrei să faci parte din ea) i-a dat posibilitatea să supraviețuiască și să scrie. În concepția Grației Benga, Centrul este Occidentul, iar traseul românesc situație limită. Această bipolaritate centru-periferie poate fi privită oricum, dinăuntru sau dinafară, ca ieșire sau ca intrare, sau prin prisma a ceea ce Eliade însuși scria în *Solilocvii*: „ori de unde aș privi, văd negreșit în om instinctul acesta de ieșire din sine. Ieșirea din sine și din destinul său”. O ieșire prin care Eliade a intrat în istorie.

Interpretarea duală a lui Eliade, ca om și creator, ar trebui să pornească de la publicistica lui Eliade inter și postbelică. De la problemele ființei românești, chiar dacă Eliade nu s-a dedicat studierii acestora precum Vulcănescu parțial și apoi Noica, decurg majoritatea temelor lui Eliade, fie surprinse în romane, precum experiența huliganică în *Huliganii*, obsesia autenticității în *Întoarcerea din rai*, *Maitrey*, etc. sau dezvoltate de pe pozițiile unui om de știință, care concepe existența tragică ca o întruchipare a lipsei de religiozitate a omului modern. Scopul scriitorimii, mai ales în acest spațiu liliputan al culturii române, a fost mai tot timpul scoaterea culturii din statutul ei ignorant, de anexă a marilor culturi, pentru a da unui scriitor român posibilitatea de a se impune fără a fi nevoit să părăsească țara sau să schimbe limba. Acest efort de a se lupta cu ignoranța a fost îndeosebi pronunțat în cazul generației 30. La acest demers, Eliade a adăugat necesitatea de îndreptare a defectelor acestui popor insistând asupra lor mai ales în cadrul publicisticii dezvoltate în perioada sa românească, cea postbelică fiind nevoit cuminte, întorcându-se nu atât spre problemele ființei românești, ale contextului politic, ci spre scriitorii români priviți, dinspre prezent spre trecut, din perspectiva exilului. Forța publicistică a lui Eliade este comparată de către Grațierea Benga cu cea a lui Eminescu „agresivitatea ideilor, susținerea argumentativă, elocința și expresivitatea firească a limbajului – toate sincronizate cu asidua preocupare față de problemele de interes ale țării – sunt doar câteva dintre punctele nodale ale activității gazetărești ce îl apropie pe Eliade de predecesorul său”. Un alt aspect pe care vrea să-l scoată în evidență Grațierea Benga este atașamentul lui Eliade față de țara sa natală, alegerea exilului la acea dată doar ca ieșire din impas, drept dovadă, la zece ani de la publicarea *Tratatului de istoria religiilor*, volum prin care Eliade începea să se impună în lumea occidentală, acesta „înființează alături de Ernest Junger o revistă. O chema *Antaios*, nume preluat din mitologia greacă. De fapt *Antaios* este *numele unui marginal, al unui exilat în propria sa condiție limitativă*, în ciuda unei aparențe inexpugnabile: un uriaș care, pentru a-și redobândi forțele și a-și învinge

adversarii se întindea pe pământ”. Eliade a ales să fie liber și a ieșit din timpul românesc. El a înlocuit publicistica și literatura sa românească, imediat utilitaristă, cu o „cultură a discernământului”, cu posibilitatea fiecăruia de a-și alege destinul, indiferent unde se poate împlini acesta. Eliade optează pentru împlinire dincolo de limite istorice sau temporale, dincolo chiar de posibil. Personajele sale sunt libere să iasă din timpul real, nu există spații interzise atâta vreme cât se asigură supraviețuirea visului. Condiția supremă este împlinirea, dincolo de teroarea istoriei, împlinirea în „cea mai bună lume cu putință”.

Față de Cioran, care s-a luat la hartă cu metehnele poporului român, negându-și tot trecutul și orice adeziune, în comparație cu Ionescu care s-a simțit tot timpul prizonier în „țara tatălui”, Eliade a ales soluția exilului din lipsă de alternativă, nu s-a simțit niciodată integrat Occidentului, dar a devenit, grație faptului că a părăsit România, unul dintre românii cei mai cunoscuți din lume. Nicidecum paradoxal, dar apartenența la o cultură care nu beneficiază de o limbă internațională care să o popularizeze nu poate asigura faima. Nicio editură internațională nu vorbește limba română! Despre Eliade s-a scris mult, se scrie încă mai ales în Occident, cel care exploatează foarte mult munca sa de istoric al religiilor. Foarte puțin se cunoaște în afara granițelor României publicistica interbelică a lui Eliade, o adevărată operă care reconstruiește și admonestează însușirile negative ale poporului român, tare care trebuie schimbate, modificate pentru a nu mai cădea pradă istoriei. Foarte puțin se știe despre contextul politic interbelic, dar mai ales despre uriașa influență a lui Nae Ionescu, singurul de la noi care a format o școală. Eliade a căzut în istorie, dar în același timp s-a ridicat, culmea, prin oscilarea dintre Centru și periferie, dintre spațiul românesc care l-a creat și exilul care l-a impus.

MARA MAGDA MAFTEI

PAUL ARETZU

POEȚI ÎN ODĂJDII

În literatura română, clericii au constituit, prin chiar natura harului lor, factorul de temeinicie, de echilibru, de profunzime, prețuind valorile tradiționale, având conștiința culturalității, atribuind actului scriptural o noblețe originară. Scrisul este harismă și se află sub insuflarea

Duhului, împlinește o misiune, iar cuvintele, ideile nu pot fi înjosite, disprețuite, pentru că sunt sfinte și pentru că sunt datoare să slujească spiritului. De aceea, literaturii create de fețele bisericești i se acordă respect și încredere. De-a lungul timpului, innografii creștini au fost canonizați, tocmai datorită asumării poeziei ca *ardere de tot*: Sf. Efrem Sirul, Sf. Roman Meladul (*Dulce-cântărețul*), Sf. Andrei Cretanul, Sf. Cosma Melodul, Sf. Ioan Damaschinul, Sf. Simeon Noul Teolog...

În domeniul literar însă, instanța critică nu ține cont de criteriul profesional, dar se întâmplă că trăsăturile unei astfel de creații se înscriu în condițiile axiologice ale liricii: idealitate, expresivitate, rafinament, culturalitate, sapiențialitate, patos, reflexivitate. Apoi, se știe că limba română, care s-a format din fervori cultice, are un însemnat caracter liturgic, viu, în sensul că își păstrează potențialul creator și cosmic.

Părintele *Ioan Petraș*, un sârguincios cărturar, oferă într-o antologie zece modalități diferite de a scrie poezie religioasă azi, fiecare autor fiind prezentat prin date biobibliografice și prin referințe critice. Fără îndoială, așa cum arată postfațatorul cărții, criticul Cornel Ungureanu, scriitorii continuă o tradiție interbelică, reluată și cunoscând momente de culminație în anii șaiszeci, șaptezeci, dar se raportează, fără îndoială, și la universul teologal căruia îi aparțin. Trebuie spus însă că poezia religioasă nu are rigori dogmatice, ea exprimând sensibil stări de credință, realizând comunicarea directă cu Absolutul/Tatăl ontologic, meditând în legătură cu temele esențiale ale existenței, prin raportare la Creator. Din punct de vedere formal, nu se diferențiază prin nimic de restul poeziei.

Titlul cărții, *Adânc pe adânc, sacerdoțiu liric* (Editura Brumar, Timișoara, 2006, antologie realizată de părintele Ioan Petraș, postfață de Cornel Ungureanu), sugerează recursul la arhetipul psaltic, țintirea esențialității, relația dintre funcția sacerdotală și cea poetică. Autorii selectați reprezintă toate marile provincii ale țării și aparțin unor generații diferite.

Decanul și magistrul spiritual al multora dintre ei este *Valeriu Anania*, Înalt Prea Sfințitul Mitropolit Bartolomeu, a cărui lirică maiestuoasă, urmând un traseu ritualizat cu blândețe și știință, conține bucuria revelației că poezia/existența este dar, devoțiune. De aceea, autorul excelează în forma imnică, transformând cuvântul într-o continuă cântare acatistică, adică fără odihnă (*a-katisthos* = neașezat). Îmbinarea canonului religios cu cel popular ține de aceeași viziune a sărbătorii, a miracolului pe care îl oferă o lume spiritualizată, plină de Duh, a jertfei și a învierii, a realității timpului liturgic, a *tihnei lumii suferinde*, cum spune într-un *Cântec de leagăn*. Poezia lui Valeriu Anania este o meditație discretă a prezenței și lucrării harului în lume, o lirică a unor delicate jocuri de clarobscur, având

știința esențializării, lăsând sensuri ascunse să-și dezvăluie pe neașteptate strălucirile. Cuvântul este entitatea creatoare, plină de toate realitățile posibile: „Sunt om ca voi, dar om încuvântat./ Miracolul e fapta mea cea bună./ De-acum nici o durere n-o să spună/ că mi-a cerut un leac și nu i-am dat.” (*Anamneză*). Lumea nu este însă o feerică sărbătoare, ci e străbătută de îndoieli, de taine, de umbra păcatului, fiecare om având de dus o cruce, o misiune.

Theodor Damian este un teolog cu susținută activitate universitară, dar și un bun exponent cultural, fiind rezident în SUA. Atitudinea sa poetică susține un nou umanism religios, ca model etern. Sacrul se manifestă în mediul secular, având competență vindecătoare și soteriologică. Poetul reactualizează scene și pilde biblice. Receptiv la realitatea imediată, observă alcătuirea ei dualistă și alienarea pe care aceasta o produce: „În fiecare lucru/ se află cel puțin un ascet/ mărturisind pe Logosul divin/ și cel puțin o caiafă/ ce va veghea/ ca el să fie răstignit pe deplin.” (*Cel puțin o caiafă*). De aceea, este nevoie de o continuă răscumpărare, de o repetată crucificare a Domnului. O revoltă mocnește în discursul liric, deși scriitorul știe că spiritul proniator veghează: „Când Cuvântul a strigat la nimic/ aruncându-se în marea tăcere/ a ieșit de acolo răstignit/ dar pregătit de Înviere” (*Când cuvântul*).

O poezie cu o mișcare densă, cu o revărsare magmatică de imagini, dovedind forță și rafinament, propune *Constantin Hrehor*. Ea este însuflețită de un fond spiritual, este străbătută de fecunditatea unor simboluri puternice, arhetipale: piatra, secera, muntele, clopotarul de foc, trenul fantasmatic, aparținând unei ordini religioase, unei plenitudini a tradiției. Răzbate din clocotul de energii un ton pre-vestitor, profetic. Deși au pregnanță, imaginile sunt anamnezice, coborâte dintr-o realitate transcendentă: „(pe linia albită de vis/ nu-mi pot aminti nicicum chipul/ învățătorului/ îi simt doar buzele ude, mișcându-se ca/ un fluture care nu poate muri)” (*Cuvintele, chipul*). Poetul pune în ecuație dublete contradictorii, inocență-păcat, viață-moarte, *paradis-impostură*, *inele-cuie*. Opțiunile fundamentale sunt nunta și sacrificiul, iar întreaga lume trece prin această grilă. Uneori, este preferat un delir de fulgurații imnografice: „o veste mirabilă/ de o stea unică prefațată/ precum o carte de crin!/ între scutece și fărâme de ceară/ viața – ibis cu picioarele de sticlă./ bucură-te marea care te întorci/ bucură-te marea care te întorci/ frigului închinat/ poetul frumos în insomnia sa verde!” (*Colinde*). Avem a face, la *Constantin Hrehor*, cu o lirică de adâncime, exprimând o vână expresionistă insolită, venită dintr-o cultură străveche, din cețurile unui fabulos nordic.

Canadianul *Dumitru Ichim*, teolog și misionar ortodox, își exprimă dorința ca, prin *metanoia*, să-și preschimbe condiția de om al incertitudinilor, al neîmplinirilor și să ia în sine, ca apostolii, credința deplină în Domnul. În tablouri biblice sensibile, autorul își comunică sentimentele evlavioase, viziunile cosmice, ontologice, devoțiunea. Își pune întrebări existențiale, este preocupat de misterul creației, de cunoaștere, de procovul nevăzut al timpului, de moarte. Originală este, în lirica sa, ideea de a transmite mesaje de inspirație creștină folosind specii ale iluminăției orientale, *haiku* și *tanka*.

Spațiul cel mai cuprinzător îl ocupă în economia colecției *Nicolae Jinga*. Poemele sale sunt, de regulă, lungi, dense, lirice deși recurg la un tip de discursivități confesionale. Poetul este mistagog, un inițiat, descoperitorul unor noi lumi: „De la Columb,/ de la Vespucci-ncoace/ fiecare poet cu America lui –/ [...] // ca o cămilă umilă îmi duc viziunile –/ port în cocoașă America mea boreală,/ America mea ireală/ clocindu-și minunile/ ca o pasăre phoenix în cer/ nevăzutele-i ouă” (*America Rogvaiv*). Scriitura se remarcă prin cursivitate, prin impetuoșitate ludică, prin inventivitate lexicală, muzicalitate, spectru de imagini dinamic. Tema dominantă este cea a destinului, a existenței văzute ca amestec de mister și aventură, poetul căutând cu înfrigurare propria identitate, *întâlnirea cu sine însuși*, contrariat de caracterul iluzoriu al vieții și al morții: „Vai,/ necuprinderea de-a fi, neștirea,/ mormântu-i gol și Shakespeare nicăirea/ și-o altă lume pe deasupra noastră,/ iar noi în crisalida ei nicicând.” (*Smochini și umbre pe Ada-Kaleh*). Temperamentul năvalnic, discursul tensionat sunt susținute și prin mijloace ale formei, reiterări, ocurența unor obsesii, rime aleatorii, enjambementul. Senzația de înstrăinare, neliniștea existențială îl diferențiază pe Nicolae Jinga de ceilalți, dând textelor sale un caracter mai realist, mai reflexiv, fără a le lipsi de pulsația adâncă de spiritualitate: „și Dumnezeu îmi veșnic tipărește/ cartea-ntr-un singur exemplar.” (*Cartea lui Dumnezeu*).

Solemn și profund, apelând totodată la căldură și delicatețe sufletească, este *Sever Negrescu*. Scrie o poezie vizionară, profetică, avertizând despre urmările căderii morale. Lumea terestră este conjunctă cu cea celestă, semnele sacrului se revelează în creație. Și totuși, realitatea este duală, amestecând lumina cu întunericul, sublimul cu decăderea, lupta cu capitularea: „Chipuri de lumină dulce/ pete de-ntuneric greu/ statui în mișcare lină-rece/ mere dintr-un timp mereu// foi de cer nevânturat/ trepte dintr-o apă fără poduri/ ochii din pământ transfigurat/ veșnicia fără noduri// Clătinări de troițe rupte/ certitudini din divine adieri/ Duhul Sfânt cu aripi multe/ astăzi – viitorul timpului de ieri (*Timpuri*). Se remarcă ascetismul liricii sale, trăirea în interior, într-o stare de extaz. Poetul este,

în fond, un imnograf discret, deși apelează la repetate întrebări retorice, la antiteze cu scop elocvent. El așteaptă cu smerenie, dar și cu nerăbdare, semne ale revelației.

Ioan Petraș este un adevărat cărturar, tipărind cărți cu mare încărcătură duhovnicească, *Patericul egiptean*, *Limonariul* și *Sbornicul*. Poezia sa este una a sărbătorii ființării sub Pronie, a teologiei luminii, a tainei împărtășirii când *nimeni nu mai miroase a moarte*: „Scriu/ cu fața întoarsă/ spre tine, Bucurie.// în loc de primăvară/ crești pe umerii cuvintelor mele/ straturi de lumină.// biruit de atâta neînserare/ într-o casă de oaspeți mândră ca marea/ mă simt prin lacrima sângelui/ un cristal răscopt/ în miezul tău, Bucurie.” (*Bucurie*). Reprezentarea luminii este una simfonică/textualistă, și anume liturgică, iar *Cartea*, *Poetul*, *Bucuria* sunt repere cardinale, argumente ale actului de creație. Respiră o atmosferă de calm, seninătate, armonie sub auspiciile Duhului: „Printr-o liturgică sămânță/ poemul tău dă Cărții vers/ se mișcă-n noi mistuitoare/ garoafe prinse-n univers” (*Poem*). Poetul contemplativ atinge starea de sublim, de beatitudine, proiectându-se în *lumină și bucurie*.

*Ioan Pinte*a este mezinul antologiei și, pare-se, spiritul cel mai dinamic. Recunoaște că a fost marcat de întâlnirile inițiatice cu *Bătrânii Nicolae Steinhardt*, *Dumitru Stăniloae*, și *Bartolomeu Anania*, cărora le-a închinat, de altfel, texte memorialistice și exegetice. Poetul construiește pe fundamente religioase, fie prin alegorie, fie prin relevarea în realitatea căzută a surselor de salvare. El este un ecou al timpului nostru, dintre congeneri, cel mai ancorat în prezent, în luciditate. Într-o lume anormală, de estropiați, de surzi, de orbi, resimte imposibilitatea gestului poetic: *Ioan se sfâșie în pustie*. Viziunile ating grade din ce în ce mai sumbre, realitatea capătă dimensiuni paradoxale, demonii scoși din porci intră în oameni care se aruncă în mare. Alienarea, nefirescul, răsturnarea istoriei/valorilor sunt semne care prevestesc. Tonul nu este însă unul catastrofic, ci mai degrabă, cu morala inclusă, schițând vag ironia. Sacrul este coborât în cotidian, în categoria unui tragic existențial, sau dă semne de senescență. Această trăsătură vine, probabil, din expresionismul mitologic blagian: Iacob se luptă cu mai mulți îngeri, în arenă, alături de gladiatori și de lupte de cocoși, un înger singur, mâhnit așteaptă să moară, „îngerul acesta cu dinți/ ține în gură scrâșnind cartea cea mică” (*Îngerul și cartea cea mică*), este etalat un imaginar fantezist, un bâlci al deșertăciunilor: „chiriași în casa lui Adam spargem crusta și săpăm galerii/ până aproape cât mai aproape de cruce ca prin ferestre deschise/ vedem deodată cu creșterea ierbii propriile nume pe plăcuțe de/ nichel/ spânzurate de gâtul Tău, Doamne/ ușor ne amintim de maratonul neterminat/ de întreceri și olimpiade, de trâmbița îngerului, de gloria/

Arenei/ a venit ziua” (*Înviere*). Amestecul de percepții imanente și viziuni ale transcendentului, de elegie existențială și revelație eshatologică este elementul caracteristic al unei poezii obsedate de imaginile trecerii. Există și o temă autoreferențială, preocuparea pentru transformarea realității în gândire, a lucrurilor, criptice în singurătatea/muțenia lor, în poezie, vădindu-se propensiunea autorului pentru colocviul total, în exterior (cuprindere) și în interior (detașare), urmărindu-se procesul fascinant al transformărilor.

Dorin Ploscaru recunoaște în diversitatea infinită a lumii umanitatea Creatorului/genezei, generozitatea cu care pune în armonie frumusețea liniștitoare a naturii, vocația culturală a omului și mersul firesc al vieții. Reprezentarea ține de exigențele unui *homo aestheticus*. Dar viziunea luminoasă este periclitată de ideea sfârșitului, a *punctului asasin*, provocat de condiția materială a ființei umane. Totuși, deși este resimțit gândul morții, poezia este primitoare, calmă, susținută de certitudinea continuității, de imaginea *pragului tocit al lespedei de marmură pe unde au trecut civilizațiile*. Culturalitatea și spiritualitatea discretă sunt mărcile acestei lirici, pendularea între prezent și *illo tempore*, între construcția imaginară și concretețe, având însă opțiuni ferme: „doar lectura te face domestic”.

O poezie ce parcurge traseul de la anecdotic, micul scenariu discursiv, bizar, la irupția vizionară, la tonul profetic, scrie *Mihalache Tudorică*. Imaginația este prolifică: un înger păzitor s-a rătăcit de omul său, o crucificare provoacă ucigașilor voluptăți sadice, morbide, în lume se petrec disfuncții alarmante, are loc un proces de amnezie care capătă proporții absurde, sacralitatea suferă mutații, îngerii încep să moară și nu mai are cine să-i îngroape. Grotescul și aberația sunt semne ale căderii, aparțin unui imaginar apocaliptic.

Deși nu lasă să se înțeleagă întotdeauna în mod nemijlocit, poetul este un revoltat, contrariat de fatalitățile existenței, de nedreptăți, este un nefericit care se roagă să i se sporească paroxistic suferința: „Eu sunt strigoiful,/ de mi-ar ieși sufletul/ nu mor.../ De râm pământul/ sau,/ precum ciocănitorea,/ de sap în scoarță viermii,/ ca să fiu sătul,/ dă-mi, Doamne, viață,/ să trăiesc destul...” (*Arătarea*). Este oferită/azvârlită imaginea unei lumi – celeste/terestre/interioare – decăzute, nemântuite, a unui Creator îmbătrânit, a unei creații abandonate: „Nici sămânța nu ascultă de mine./ Semăn grâu și răsare cucută./ În fiecare zi cade cerul peste mine./ Dacă am căzut ieri, nu-i destul./ Dacă am murit ieri, de la capăt./ Mai trebuie o dată și încă o dată.” (*Cain se sfâșie*). Avem a face, fără îndoială, cu o teologie a suferinței (Simion Stălpnicul hrănește viermii cu trupul său, ca pe niște prunci), cu nevoia de mortificare a trupului, de smerire a cugetului pentru

mântuire. Poezia atinge accente de mare asprime, amestec de ascetism și profeție, ca la un nou Ioan Botezătorul strigând în pustie, dojenind și exorcizând totodată, vestind iminența morții absolute, irevocabile.

Poezia în odăjdii sau în haine de stradă? Evident, nu se poate face o diferențiere după un astfel de criteriu. Ceea ce-i unește însă pe autorii antologați, pe lângă faptul că sunt preoți, este modul lor de a înțelege realitatea raportând-o la un model ontologic și moral. Sintagma de *adânc pe adânc*, preluată din Psalmul 91, este foarte potrivită unei astfel de creații în care se chiar binecuvântează, genunea *cuvânt* umplându-se cu genunea *sens*. O asemenea poezie are, cu siguranță, în momentul actual, și o atitudine antidecadentă, relevând infinitatea, poeticitatea și fondul profund uman al orizontului religios.

PAUL ARETZU

cronica de teatru

NICOLAE PRELIPCEANU

PREMIERELE TOAMNEI

Andrei Șerban declara — un timp după premiera de la Sibiu cu *Pescărușul* de Cehov, realizare excepțională, cum ni s-a părut multora dintre cei care am văzut spectacolul — că aceea a fost nimic față de ce va fi *Unchiul Vania* de la Teatrul Maghiar din Cluj. Am crezut atunci că e, așa, o vorbă aruncată de un artist care tocmai a avut o idee excelentă, printre atâtea altele. Mă înșelam însă. Pentru că *Ványa bácsi* este, într-adevăr, o realizare regizorală pe care nu o poți imagina, nici măcar cu aproximație, dinainte. Dacă v-aș spune că spectacolul se deschide cu spectatorii, puțini, înșirați pe scaune în fața cortinei trase, pe scenă, în timp ce actorii fac enunțul piesei din sală, așezați în stal, în loji, la balcon, după care cei de jos încep o goană pe sus, pe spătarele scaunelor din stal, pe marginea lojilor, ca-n scena din *Război și pace*, de la chefel ofițerilor, ați putea replica: aș, acrobații inutile. Ei bine, acrobațiile sunt utile, ba chiar foarte utile semnificației profunde a întregului spectacol, după aceea spectatorul pătrunde pe scenă, unde are în jur vreo patru locuri în care se joacă, în sus, foarte sus, în dreapta, în stânga, astfel încât mult clamata implicare a lui devine realitate. Sigur, virtuozitatea remarcabilă și remarcată a regizorului se conjugă în modul cel mai fericit cu aceea a majorității actorilor, de la acel fantastic Bogdán Zsolt în rolul Astrov la Hatházi András (Unchiul Vanea), de la Kézdi Imola (Elena Andreevna) la Biró József (Serebreakov) și de la Pethő Anikó (Sonia) la Orbán Attila (Teleghin). Scenele de pe scena propriu zisă nu sunt rezultatul unei simple fantezii, diferitele momente se joacă pe diferitele scene, cele două beții, cea a bărbaților și cea a femeilor, sfârșesc pe scena cu noroi, acolo unde are loc și amorul fizic, deznădăjduit, fără speranță, dintre frumoasa Elena și doctorul Astrov, supravegheată, aceasta din urmă, cu un ochi rece, de Serebreakov, soțul înșelat, obsedat numai de scrierile sale fără valoare. Actorii urcă scările de obicei invizibile pentru spectatori, din culise, joacă la vreo zece metri înălțime deasupra scenei, coboară în viteză, toate acestea figurând material ceea ce se petrece în sufletele lor chinuite de

nemulțumire, de dorința de altceva. În fond, e mai clar decât oriunde, în acest spectacol uluitor, că personajele lui Cehov, multe dintre ele, nu sunt decât niște „doamne Bovary” în variantă rusească. Să nu uit să spun că absolut toți actorii au fost la un nivel foarte înalt, că decorul și costumele semnate de Carmencita Brojboiu au slujit ca o mânășă mâna forte a lui Andrei Șerban care a realizat cu acest „Ványa bácsi” probabil cel mai bun spectacol al său în România, care stă alături de faimoasa *Trilogie antică* de la Naționalul din București. Imediat ce s-a terminat reprezentația, am simțit nevoia de a o revedea, dar, din păcate, acest spectacol nu poate fi văzut decât acolo, în acel teatru prea îndepărtat, de la Cluj.

Veneam la acest spectacol după o cât de cât recentă vizionare a unui alt spectacol ieșit din comun, *Faust* în viziunea lui Silviu Purcărete, de fapt o reducere și adaptare întreprinsă de regizorul nu mai puțin faimos decât Andrei Șerban. Spectacolul de la Teatrul Național „Radu Stanca” avea loc într-o hală dezafectată a unei vechi uzine sibiene, SIMEROM. Și vestea acestuia mersese de mult, încă din vară, când se repeta și unii mai reușiseră să întrevadă câte ceva din neobișnuita înscenare, cu podul rulant pus în funcțiune, cu decuparea scenei și înființarea, sub ochii spectatorilor, a unor noi spații de joc. Căci foamea de „spațiu vital” s-a mutat de pe scena istoriei pe cea a teatrului. Sau este, aici, ținută pe foc, să nu se răcească și „la o ocazie, pac la *Războiul!*” Nici *Faust*-ul lui Purcărete nu e ceea ce poți să-ți imaginezi înainte de a-l vedea. Regizorul, însoțit în demersul său de un extraordinar scenograf, care lucra cu Vlad Mugur, Helmut Stürmer, și de o mare creatoare de costume, Lia Manțoc, ea însăși un scenograf de excepție, întreprinde o lucrare de adevărat demiurg, în mâna căruii ființe și peisaje nu sunt decât niște mijloace pentru o demonstrație superioară. Silviu Purcărete face risipă de mijloace tehnice, o parte din scenă lunecă în profunzimea halei, iar spectatorii sunt invitați să o urmeze, podul rulant aduce deasupra spectatorilor înnebuniți de mișcarea și de zgomotul-muzică asurzitoare figurile unor diavoli minori, și așa mai departe, până la un paroxism al agitației care te proiectează direct în infern. E clar, Silviu Purcărete trebuie să facă film, pentru că felul cum își conduce spectacolele îl indică drept un regizor cu alte posibilități decât acelea ce-i stau la dispoziție pe o scenă de teatru. Margareta este descompusă în șapte Lolite, Mefisto este interpretat uluitor de Ofelia Popii, Ilie Gheorghe, în rolul lui Faust, face unul dintre marile roluri ale vieții lui de mare actor. Ca la crearea unei lumi, regizorul înființează lumi, paralele un timp, intersectabile și interșanjabile după un timp, astfel încât are nevoie să miște pe scenă adevărate mase de actori, ale căror nume, din păcate, nu avem spațiu să le reținem. Ion Caramitru, alături de care m-am

nimerit la spectacol, era chiar în seara *Maratonului poezilor*, îmi spunea că pe scenă trebuie să fie vreo sută de oameni. Poate nu chiar atâția, dar senzația de grandoare era declanșată, ca și cum ar fi fost sute și sute. Spectacolul pendulează între tragedie și parodie. Sunetul și lumina contribuie din plin la impresia de prezență în iad pe care o ai la un moment dat, oricât de atent ai fi la efectele exterioare prin care se realizează aceasta. Și, la final, poate tocmai din cauza acestei risipe de efecte speciale și energii umane, ai, totuși, o vagă insatisfacție. Poate pentru că elementul uman ajunge să se estompeze în toată această maree de alte elemente dezlănțuite. Și cine știe dacă nu acesta e și sensul tragediei goetheene.

Cu picioarele pe pământ m-au adus frații Vladimir și Oleg Presniakov, autorii piesei *În rolul victimei*, pusă în scenă la noul Metropolis de Felix Alexa. Piesă dură, despre un tânăr „de prisos”, în fond un continuator al atâtor eroi ruși ai epocii clasice, *În rolul victimei* este compusă dintr-o serie de tablouri disparate, după canonul ultramodern practicat și de cei mai tineri autori români de azi. Totul de o concizie uimitoare, care face, probabil, și succesul acestui cuplu de autori ruși pe scenele lumii. Regizorul Felix Alexa, împreună cu o excepțională echipă de actori, dintre cei vechi Dana Dogaru și acel fantastic Răzvan Vasilescu atât de nedreptățit de juri și de comitete și comisii, sau Dan Aștilean, dintre cei mai noi Marius Manole, eternul și fascinantul Marius Manole, Vlad Logigan, Gabi Costin, Elias Ferkin ori Costel Bojog, realizează un spectacol admirabil, de văzut neapărat.

La Teatrul de Comedie, Lucian Giurchescu ne readuce la Brecht, cu *Galy Gay* sau *Un om egal un om*, o traği-comedie în fond, în care cunoscutul dramaturg de altădată „biciuiește” armatele imperialiste și metodele lor de deformare a omului. Căci Galy Gay, sărmanul hamal să zicem vietnamez, deși locul nu e foarte clar fixat geografic, este „convins”, cu argumente contondente și nu numai, că el este soldatul dispărut, Jeriah Jip. Cu o interpretare nuanțată și de mare forță, George Ivașcu se detașază de comilitonii săi, Sandu Pop, Dumitru Rucăreanu (nu prea inspirat distribuit), Florin Dobrovici, Marius Drogeanu. Delia Nartea face un rol cât se poate de expresiv, nu fără anumite note false care se estompează în ritmul pe care Lucian Giurchescu a reușit să-l imprime spectacolului. Apariții plăcute au, în roluri mai mici, Eugen Racoti și Candid Stoica. Regizorul, ajutat de scenograful Puiu Antemir, reușește să miște plauzibil numărul destul de mare de personaje, în speță soldați. Cupletele însă nu mi s-au părut deloc inspirate. Muzica: Nicu Alifantis. În totul, spectacolul are ceva din altă lume, o mărturie a faptului că Brecht nu prea mai ține la tăvăleala teatrului de azi. Dar spectatorul neavizat se poate

bucura de cânticele, de mișcare, trecând oarecum cu vederea sensul „profund” al intrigii, unul „umanitar” din anul 1950 și ceva. La rându-i, regizorul Lucian Giurchescu reia piesa lui Bertolt Brecht după 38 de ani. În 1969, altfel va fi sunat mesajul acestei piese decât în 2007. Încercarea nu e, totuși, inutilă, ea mai poate revela câte ceva cuiva, dacă pedala este altfel apăsată astăzi, drama lui Galy Gay reducându-se la un vodevil alert.

NICOLAE PRELIPCEANU

miscellanea

Pentru o literatură a sms-urilor.

Moto: „Nu răspunzi la sms/Eu îți scriu atât de des...” (Trupa Ozon). Prietenul meu Viorel Grecu, realizator de emisiuni muzicale la Radio România Tineret, asaltat de trăiri apolinice și mai ales dionisiace le trimite la diferite ore din zi sau din noapte cunoscuților care au avut șansa de a se îmbulzi în agenda sa telefonică sms-uri: „Auto-biografie. Locuințe mizere, mese austere, iubiri efemere, sticle de bere.” „La cutremur. Cutremur la etaj, parter sau mezanin ș-un pic de furtună în cana mea cu vin”. „Declarație de avere. Umorul meu fantastic, discursul cam bombastic, chiloți fără elastic și un pahar de plastic.” Prin conținutul lor seamănă izbitor cu epigramele lui Păstorel Teodoreanu, fără a fi vorba de epigonism. „Declarația de avere” mă trimite cu gândul la declarația lui de venit pe care a trebuit să o completeze după ieșirea din pușcărie, în care a scris: „N-am venit că am venit/ Am venit că n-am venit”. Îmi imaginez un Păstorel cu celular, bând la Capșa, care le trimite Tovarășilor din agenda sa telefonică sms-uri: „A doua zi (după moartea lui Stalin). Îl plâng pe Stalin și vă jur/ C-am să vă spun secretul/ Mă tem că vom pupa în cur/ De-acum tot comitetul”; „Replică. Cu fața la răsărit/ și cu curul dezvelit./ Nu e greu de

presupus/ Ce-o să-ți între din apus!”. Sau, de ce nu?, mi-l închipui trimițându-i lui Mihail Sadoveanu următorul sms: „Lui Mihail Sadoveanu, care a spus: „Lumina vine de la răsărit”. Sadoveanu filo-rus/ Stă cu curul la apus./ Ca s-arate-apusului/ Care-i fața rusului!”

Aștept primul volum de poeme-sms, care să conțină și o „ars poetica”, primul roman românesc format din sms-uri, prima baladă urbană despre București la care să conlucreze Orange, Vodafone, Cosmote. Medii de comunicare oferit de firmele de telefonie mobilă nu permit, din păcate, trimiterea unor texte mai lungi. O literatură a sms-urilor, dacă va exista, va fi condamnată la concizie. Pentru a fi receptată ca literatură ar trebui ca ele să treacă de pe ecranul telefonului mobil pe hârtie, ceea ce mi se pare a fi o vădită degradare. Tot o degradare, mult mai reală, este cea a cuvintelor a căror ortografie noi am deprins-o după ani îndelungați, sub potopul pedepselor părintești, cuvinte care acum capătă sub influența mijloacelor sărace oferite de rețelele de telefonie mobilă noi fizionomii: „republik”; „fuck treaba”; „fitze”, „mishto”, „nashpa”; „2 you”, „ms” (adică „mersi”).

De multe ori mobilul creează o interdependență, la nivelul imagina-

rului colectiv, între dragoste și telefonie: “Îți trimit cel mai fierbinte sărut virtual al tuturor timpurilor (ține telefonul lipit de buze): TTZZOCC!”; „Telefonul meu funcționează cu dragoste. De când te-am cunoscut nu s-a oprit niciodată.”

Cele două sms-uri le-am găsit pe internet, unde circulă cu nemiluita, perfect anonime, trecute unele sub altele și mai mult sau mai puțin numerotate. O simplă inventariere a lor spune foarte mult despre categoriile virtuale ale literaturii sms. De pildă, pe *www.portalroman.com* întâlnim reflecții afectiv-ontologice („D-zeu ne-a dat 2 picioare să mergem 2 mâini să ținem 2 ochi să vedem 2 urechi să auzim dar de ce ne-a dat o șg inimă? Pt că pe cealaltă i-a dat-o altcuiva ca tu să o găsești.), mărturisiri cu funcție performativă. („Toate zilele sunt nopți până te vad iar nopțile strălucesc ca zilele când te visez...”; „Mi-e frica să merg cu mașina atunci când sunt cu tine. Pentru că atunci când sunt cu tine sunt beat de fericire și ar putea să-mi ia permisul.”; „Nu pot să dorm și ingerasul mi-a spus să mă gândesc la ceea ce-i mai frumos în viața mea. M-am gândit la tine pentru că viața mea ești TU...’MiSs_YoU”); „Ai uitat de mine și tristetea s-a instalat în lume! Aș vrea o lacrimă doar una care să-mi înecă obrazul să lungească apoi să steargă distanțele ce ne despart.”; „Dacă aș fi de gheață ai vedea cu ochii tăi cum mă topesc când îmi zambesti, dar bine că nu sunt pt că altfel m-aș fi topit deja.”), meditații acre post-factum („Cel mai trist lucru în lume este acela că uneori sufletul ti-l ia tocmai acela ce nu are nevoie de el.”), declarații făcute de clienți fideli ai caselor de amanet („Dacă aș amaneta un gram din dragostea mea pt tine ti-aș cumpara

lumea întreaga și încă ceva ...sper că ești bine”), critici la adresa condițiilor oferite de telefonie mobilă („Ce să scriu?...nu încap decât 160 de caractere...oare de câte ori pot scrie TE IUBESC?”), reflecții etice (“Definiția iertării: ‘Parfumul unei flori lăsat pe pantoful care a calcat-o’. Speranța e un lucru bun poate cel mai bun. Și lucrurile bune nu mor niciodată!), metafore inspirate din interacțiunea cu “organele legii” (“Sunt un politist și te arestez pt că ești tu. E ilegal să fii atât de frumoasă și sexy. Sentința este închisoare pe viața în inima mea”)-ș.a.m.d. (CIPRIAN VOICILĂ).

Cum vorbim. Era acum vreo șaiszeci de ani titlul unei reviste apărute sub egida Institutului de Lingvistică al Academiei R.P.R. Să zicem că nu-mi aduc aminte ce scopuri urmăreau inițiatorii și colaboratorii ei, de vreme ce nu pentru a o prezenta am luat acum creionul în mână. Ci îndemnat de cum vorbesc, la microfoanele unor posturi, de televiziune, multe din vedetele și mulți din vedeții micului ecran, prezentatori și prezentatoare, mediatori și mediatore, comentatori și comentatoare, parlamentari, miniștri și alte VIP-uri. Văzându-i/văzându-le și auzindu-i/auzindu-le zilnic, poate și pentru că imaginile adiacente informațiilor, cam aceleași, se repetă cu o ciudată lipsă de profesionalism și de personalitate a reporterilor, de fantezie a regizorilor și de spirit selectiv al cui ar trebui să-l aibă, cam ca textele imaginilor din reclame, începe să te domine o impresie străină de presupusa intenție a transmisiei. Ți se pare că punctul de vedere, criteriul

determinant în invitarea, angajarea și promovarea persoanelor respective nu a fost nici aspectul (uneori de un jemanfișism peluzic), nici sonoritatea armonioasă a timbrului vocal, câteodată strident, pițigăiat (al vedetelor), ori de o sonoritate fonfă sau ca de bușteni în prăvălire, și nu a fost nici capacitatea naturală ori dobândită, eventual într-o clasă de dicție corectă și clară a cuvintelor și a silabelor care le compun, ci numai dibăcia limbii de a bălmăji cu maximum de celebritate cât mai multe bolboroseli pe minut. Uneori, auzindu-le și auzindu-i, nu poți evita impresia că și ele și ei năzuiesc să se evidențieze, concurându-le și concurându-i pe prezentatoarele și pe prezentatorii cu vorbirea electronizată din unele reclame cu care posturile tv își umplu minutele de „publicitate” (și nu numai...), prezentatoare și prezentatori ale căror galimatiasuri orale anulează scopurile reclamelor și deci și ale informațiilor și comentariilor.

Paralel cu acest criteriu de selecție, de angajare și de promovare, s-a mai folosit și se mai folosește, după cum se pare indiferența față de rostirea corectă, atât a numelor comune, cât și a numelor proprii. De zeci de ani, prezentatoarele și prezentatorii radio și tv – nu toate și nu toți, bineînțeles –, dar nu numai ele și nu numai ei, ci și alți grăitori la posturile de radio și televiziune, ignoră cu o candoare specifică preșcolarilor ortoepia multor cuvinte, străduindu-se, parcă, să introducă în limba română rostiri aberante ca: batèrie în loc de baterie, butelie în loc de butelie, companie/companie (și invers, încurcând, astfel, prin greșita pronunțare, și înțelesurile celor două cuvinte), episcòp în loc de episcop, limită în loc

de limită, merită în loc de mèrită, prevèdere în loc de prevedère etc. Menționez, fără să insist asupra ei, chestiunea folosirii dezinvolve a pleonasmelor de tipul : „a adus o contribuție și un aport”, „să colaborăm împreună”, „să conlucrăm împreună” (varianta populară a pleonasmului anterior), „să continuăm mai departe”, „sfaturi și consilii utile” etc. Acestor stâlciri de nume comune și acestor pleonasme, vorbitorii radio și tv, indiferent de rangul lor în viața socială, le adaugă, tot din insuficiență școlire, și rostiri greșite ale unor nume proprii. Vreo doi ani de zile, toți prezenții în emisiunile de „actualități” au vorbit de un *Sachelariu*, nume propriu derivat dintr-un nume comun, *sachelar* (un rang onorific în ierarhia bisericii ortodoxe), rostindu-l în cinci silabe (*Sache-la-ri-u*), în loc de patru silabe (*sache-la-riu*) pentru că nu cunoșteau numele comun și nici nu știau – după cum nu știu nici astăzi – că în limba română există un i semiconsoană sau semivocală, prezent în formele vechi ale sufixului *ar-ariu* (și a variantei lui, *ier-ieriu*). Din această neștiință provin și multe alte rostiri greșite, cu i semiconsoană și semivocală transformat în i vocală: *Bejenariu* în loc de *Bejenàriu*, *Butnariu* în loc de *Butnàriu*, *Cojcaru* în loc de *Cojocàriu*, *Olariu* în loc de *Olàriu*, *Păcurariu* în loc de *Păcuràriu*, *Decabriu* în loc de *Decàbriu*, precum și variantele: *Boieru* în loc de *Boièriu*, *Oieru* în loc de *Oièriu* etc. Asemenea rostiri greșite stau și la originea unor forme gramaticale greșite. Culmea este că nici numele unui lingvist eminent ca Sextil Pușcariu nu a scăpat de accentuarea greșită, *Pușcariu*, care trădează o informare culturală lacunară. (*G.PIENESCU*)

Scrisul Românesc optzecist. Spre sfârșitul lui octombrie, au fost sărbătorite la Craiova editura și revista *Scrisul românesc*. Editura împlinea 85 de ani, revista 80. Directorul ambelor, prof. dr. Florea Firan, a susținut o lungă ceremonie de premiere a unei părți importante dintre colaboratorii revistei, promițând totodată schimbarea ritmului de apariție, de la 6 la 12 numere pe an. Printre premiați, scriitorii Carmen Firan, Dumitru Radu Popa, Adrian Sângeorzan, Ioan Lascu, George Sorescu, Ion Parhon, Ovidiu Ghidirmic, Gabriel Coșoveanu. Spațiul și numai spațiul mă împiedică să-i citez pe ceilalți: ceremonia a durat aproximativ două ore, în care s-a vorbit despre colaborarea scriitorilor români de la New York, despre aceea a craiovenilor sau a bucureștenilor care nu erau prezenți, precum Irina Mavrodin și Monica Spiridon. O după amiază întreagă a fost consacrată unei dezbateri despre revistele literare în context contemporan, la care au participat o parte dintre premiați, dar și alții, printre care subsemnatul. În sala mică de consiliu a Primăriei Craiova, au avut loc două lansări ale unor volume recent apărute la editura *Scrisul Românesc: Puterea cuvintelor* de Carmen Firan, *Din partea cealaltă* de Dumitru Radu Popa, dar și *Cercul din fața casei* de Adrian Sângeorzan, apărut la editura Curtea Veche. În sesiunea a doua de lansări, au fost prezentate succint, de autorii înșiși, volumele 100% marca *Scrisul Românesc: Confruntări critice* de Ovidiu Ghidirmic, *Lecturi trans-versale* de Gabriel Coșoveanu, *Portrete literare* de Florea Firan, *Actualitatea capodoperei* de Ioan Lascu, precum și: un volum de *Poezii inedite*

de Marin Sorescu, prezentat de antologator, George Sorescu, și *Mircea Dinescu. Poezia insurgenței* de Constantin M. Popa. Primarul municipiului Craiova, care susține financiar editura și revista, așa cum a mărturisit în repetate rânduri dl. Florea Firan, a fost prezent cu un cuvânt mai mult despre sine decât despre literatură. În prima zi din cele două aniversare, a fost lansat și numărul festiv al revistei *Scrisul Românesc*, în care mai multe pagini sunt consacrate salutarilor și urărilor către optzecista revistă și optzecista și ceva editură. (N.P.)

Centenar Iosif Vulcan. 100 de ani de la moartea scriitorului. În *Schițe*-le sale *de călătorie*, publicate mai întâi în paginile revistei „Familia” și adunate apoi într-un volum, la Editura Sport-Turism, în 1982, Iosif Vulcan prefigurează *România pitorească* a lui Al. Vlahuță: îmbinare de evocare istorică în stil patetic și descriere de natură – împreună mărturisind un puternic sentiment de dragoste pentru istoria și natura patriei. Ajungând de pildă la Blaj, autorul este impresionat de faima de orășel școlar a modestei așezări de la îmbinarea Târnavelor („acel focar al culturii naționale, care prin școlile sale de mult și-au scris numele în cartea nemuririi la români”), dar este și doritor să cunoască pe câțiva din marii oameni ai Blajului: îi face o vizită în primul rând lui Timotei Cipariu – pentru că: „Dacă Blajul n-ar avea nimic prețios în sine, dacă n-ar avea trecutul său glorios în istoria culturii noastre naționale; totuși numai pentru că acest mare învățat al nostru șade într-însul, ar merita ca cei ce se abat pe acea linie a căii ferate să se oprească acolo spre a-l vedea”.

Același ton de profund respect îl găsim în paginile *Panteonului Român*, una din scrierile reprezentative pentru publicistica lui Iosif Vulcan. Cuprinde o suită de biografii – ale unor scriitori și cărturari, toate personalități ale culturii române din veacul al XIX-lea – tipărite mai întâi în „Familia” și în volum, în 1869 cu titlul *Panteonul român*. Portretele și biografiile celebrităților române, compus și editat de Iosif Vulcan. Autorul acordă cuvântului panteon un sens figurat, pe care-l și înregistrează unele dicționare: „totalitatea oamenilor iluștri ai unei țări”.

Biograful și editorul lui Iosif Vulcan, profesorul orădean Lucian Drimba este reticent în privința paternității unor articole din *Panteonul Român*: „Vulcan a publicat (începând chiar din primul număr al „Familiei” nenumărate portrete și biografii ale unor personalități românești (și străine). Unele biografii au fost scrise de el, altele de colaboratori ai revistei; unele sunt semnate, altele nu. Stabilirea paternității celor nesemnate este o operație destul de dificilă”.

Dar cele pe care Vulcan însuși le-a adunat în volumul publicat la Pesta, în 1869, i le putem atribui, fără teamă de a greși.

În *Istoriografia literară românească*, Editura Minerva, 1973, Marin Bucur îl include pe Iosif Vulcan în capitolul *Tentative ale istoriei literaturii românești*, și într-un subcapitol care-l definește exact și sugestiv: *Cultură și generozitate*: „Culturalul și Mecena transilvănean, Iosif Vulcan, este, dincolo de autorul veleitar de piese de teatru și de poet, un entuziast pater al literaturii noastre”.

Primul nostru bard demn de *Panteon* este Andrei Mureșanu, al

cărui nume a devenit legendar încă din timpul vieții, sinonim cu Poetul Revoluției Transilvane de la 1848, cântărețul nădejdelor de libertate socială și națională: îi dedică două poezii: oda *Către Andrei Mureșanu* (în „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, nr. 30/1861, în care îl îndeamnă să nu renunțe la versul său profetic în ciuda greutăților și suferințelor pe care le îndură) și, doi ani mai târziu, în 1863, elegia funebră *La moartea lui Andrei Mureșanu*, după ce în 1862 avusese ocazia plăcută să-l cunoască personal și să evoce acea împrejurare în articolul *O seară cu Andrei Mureșanu*.

Cea mai frumoasă pagină i-o închină însă în *Panteonul Român* (1869), acea „carte a patriotismului”, unde înfățișează în medalioane literare câteva din gloriile culturii române. Deoarece au fost publicate mai întâi în paginile „Familiei”, presupun că ele au fost cunoscute de Eminescu și ecoul lor se resimte în evocarea „sfintelor firi vizionare” din *Epigonii*. Pentru Vulcan, Andrei Mureșanu este *geniul națiunii*, iar evocarea meritelor sale („Bardul nostru național a fost mai mult ca un poet excelente, el a fost geniul națiunii, care prin cântările sale cele dulci și armonioase a deschis inimele, a luminat spiritele românilor, ca să simță și să vadă că au un viitoriu strălucit, a arătat calea sigură și dreaptă către fericirea și mărirea națională : *uniți-vă în cuget, uniți-vă-n simțiri!*) este condensată de Eminescu în versurile din strofa ce-i consacră în *Epigonii*: „*Mureșan* scutură lanțul cu-a lui voce ruginită”; și „Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet”. Rândurile despre *Răsunetul*, de apreciere superlativă, – iarăși primele dintr-o serie cronologică în

care se pot aminti G. Bariț, Iosif Sterca Șuluțiu, Titu Maiorescu, Gh. Bogdan-Duică, O. Goga, G. Coșbuc, G. Călinescu ș.a. – sugerează un posibil ecou în metaforele eminesciene: „preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet”: „Programa națională, testamentul sfânt al apostolilor noștri și evanghelia credinței naționale s-a scris cu litere de aur în *Răsunetul* cântat de națiunea întregă”.

Dintre „Oamenii Blajului” în *Panteonul* lui Iosif Vulcan mai figurează: Timotei Cipariu, George Bariț, Simion Bărnuțiu, Aron Pumnul și Al. Papiu Ilarian.

Despre toți are aprecieri de superlative, rostite cu un entuziasm manifest. Aproape toate încep cu un fel de *envoi* din baladele villonești, cu un fel de plecăciune de respect. Citând una dintre ele, dăm o idee asupra introducerii, în general, a acestor medalioane: „Cu reverință și cu pietate prindem condeiul a mână pentru a depune aici câteva trăsuri din viața marelui bărbat, a cărui imagine o prezentăm onoratului public pe prima pagină”. Să mai cităm totuși încă una (aceasta, citată, era despre *Cipariu*) despre Simion Bărnuțiu: „Cu temere stimătoare luăm a mână peana spre a scrie biografia acestui bărbat nemuritoriu, căci debilitatea puterilor noastre nu va fi în stare a vi zugrăvi acea icoană măreață ce ni înfățișează viața lui, pentru a căreia zugrăvire s-ar recere istețul penel al artistului renumit”.

Timotei Cipariu este prezentat cu activitatea lui culturală de cuprindere enciclopedică („Cipariu este un magazin de științe; nici un ram al științelor n-a rămas necultivat de distinsele-i facultăți”), dar s-a impus mai ales prin cercetările sale în

domeniul filologiei: „iar ramul cultivat cu predilecțiune, care i-a asigurat lui Cipariu un loc de frunte între celebritățile europene este filologia, fără de a detrage meritele altora, coroana de lauri se cuvine lui Cipariu între toți învățații români cari s-au ocupat și se ocupă *ex professo* cu filologia”. Sunt enumerate meritele ca director de școală, autor de manuale școlare, activitatea în cadrul Astrei, Dietei Transilvane și al Academiei Române – astfel că portretul literar al lui Cipariu este aproape complet.

În legătură cu G. Bariț arată că este cel mai mare jurnalist român din secolul al XIX-lea, pe drept cuvânt socotit „nestorul presei românești din Transilvania”; iar în cazul lui Simion Bărnuțiu caracterizările elogioase împrumută comparații biblice sau de istorie antică romană: „Simion Bărnuțiu a fost unul dintre cei mai bravi bărbați ai noștri, înțelept ca Solomon, drept ca Brutus și elocinte ca Cicerone”. Caracterizările sunt susținute de o schiță biografică, în care se evidențiază acele aspecte ce ar putea sugera sau întări liniile portretului. Elogiul lui Aron Pumnul este făcut indirect, dar tot atât de convingător, prin ceea ce spun cărturarii bucovineni Eudoxiu și Alexandru Hurmuzachi, despre rolul său ca profesor de limba și literatura română la Cernăuți și deșteptător al conștiinței naționale în Bucovina. Al. Papiu Ilarian este prezentat mai ales prin rolul său în Revoluția transilvană de la 1848, despre care ne-a și dat informații temeinice și amănunțite în *Istoria Românilor din Dacia Superioară* – carte comparabilă cu Părți alese din *Istoria Transilvaniei* de G. Bariț.

La unele personalități blăjlene revine și în articole sau evocări pe care

nu le-a inclus în Panteon. (Este și cazul lui Andrei Mureșanu – evocarea *O seară cu Andrei Mureșanu*) sau George Barițiu – articol publicat în nr. 1/1886 al revistei „Familia”. Șirul personalităților blăjone sporește prin asemenea articole, pe care le putem considera un fel de „adaos” la Panteon, în „Familia” nr.23/1902 publică un articol despre Ion Bianu, despre importante sale lucrări de filologie sau de cercetare a vechii literaturi române.

Iosif Vulcan a intenționat să scrie o carte de *biografii celebre* de felul celor care apăreau în secolul trecut despre marile personalități din istoria Romei antice. O carte educativă în primul rând; informația este, astăzi, în mod fatal, depășită, dar aprecierile, chiar dacă sunt făcute într-un ton entuziast, care astăzi, în epoca demitizărilor, pare desuet, nu se mai poartă, surprind liniile esențiale ale vieții și activității scriitorului prezentat. (ION BUZAȘI)

Octavian Onea, TITUS. Cartea lui Octavian Onea, intitulată **TITUS** (Editura Printeuro, Ploiești, 2004), ne relevă, pe parcursul celor 160 de pagini ale sale, un prozator viguros, de aleasă vocație, care deține, uneori în chip strălucit, arta dialogului și care știe să alterneze, cu un simț al nuanței extrem de rafinat, momentele dramatice (uneori chiar tragice) ale existenței cu cele comice, paleta sa fiind, în acest sens, foarte diversificată, mergând de la ironia fină până la împunsătura corozivă, de la gluma nevinovată până la anecdota fără perdea. Faptul că el ne îndeamnă să credem că avem de-a face cu o piesă de teatru trebuie luat, după părerea mea, tot ca un rafinament stilistic, care-i potențează efectele emoționale și-i

particularizează, în cele din urmă, demersul epic.

Stăpânindu-și cu măiestrie mijloacele de expresie, Octavian Onea navighează dezinvolt prin hățișurile acestei lumi bolnave și sumbre, dezvoltându-ne, uneori cu o vervă macabră, scene de un pitoresc pe cât de tragic, pe atât de absurd, de esență ubuescă, urmuziană, orwelliană ori ionesciană. Din care nu lipsește, bineînțeles, nici Kafka. Și, uneori, nici Dürrenmatt. Astfel, colecția de tragedii a Doamnei M. (12 soți asasinați din rațiuni politice!) este, pe de o parte, semnul unui destin nefast, al *vieții ca eșec total*, iar, pe de altă parte, pecetea unei epoci a domniei bunului plac, a *dezastrului general ca sumă a dezastrurilor individuale*.

De altfel, deși conlucrează tot timpul, așa cum spuneam, cu umorul, sub infinitele sale aspecte, de la umorul de grădiniță până la cel de spânzurătoare, cartea lui Octavian Onea este, în esență, o carte tristă, străbătută în permanență de un frison de spaimă.

Pentru a da un plus de credibilitate paginilor sale, Octavian Onea aduce mereu în discuție personaje reale (scriitori, artiști plastici, actori, agronomi, istorici, latiniști, politicieni etc.), ca și întâmplări care au ținut pagina întâi a jurnalelor de știri ori a „radio-șanțului”, ceea ce conferă, într-adevăr, un anumit farmec ficțiunii sale. Astfel, vom întâlni aici referiri concrete la Nichita Stănescu, Marin Preda, Lucian Blaga, I. D. Sârbu, Zaharia Stancu, Mihai Ursachi, Doru Davidovici, Ileana Mălăncioiu, Lucian Valea, Brâncuși, Adam Bălțatu, Vintilă Făcăianu, Nuni Anestin, Toma Caragiu, Aristide Teică, Lupu Buznea, Mihai Răvărut, Valeriu Cotea,

profesorul Nicolae Simache, Gheorghe Ungureanu, Mihai Răzvan Ungureanu, Eugen Cizek, Alexandru Barnea, Diana Crevedia, Cristina Zarifopol, Romulus Zăroni, Silviu Brucan, părintele Constantin Galeriu și, desigur, Titus Popovici, al cărui nume dă, de altfel, și titlul cărții. Apropo de acest nume și de acest destin de „colaboraționist” – în viziunea lui Octavian Onea, Titus este lichidat, de mâna lungă a Securității ceaușiste, la câțiva ani după Revoluție, tocmai în momentul în care acesta se hotărâse să-și scrie, cinstit, memoriile. O dovadă a faptului că aflarea adevărului este, în continuare, obstrucționată de anumite forțe ale răului, năpârlite democratic și vopsite în culori înșelătoare. (*ȘTEFAN DIMITRIU*)

BREVIAR EDITORIAL

Magiștri & hermeneuți. Prin ruinele canonului literar, de Cristian Livescu, Editura Timpul, Iași, 2007, 390 p. O panoramă critică având cinci secțiuni: *Eseul ca obsesie a singularului* (despre, printre alții, Emil Cioran, Petru Creția, Ioan Petru Culianu, Monica Lovinescu, Luca Pițu, dar și Pleșu-Liiceanu-Patapievici), *Arta Criticii* (despre Vianu, Regman, Piru, Vasile Lovinescu, ca și despre tânărul Eugen Lovinescu), *Generații și revizori* (despre Ulici, Gri-gurcu, Mincu, Dan-Silviu Boerescu, Adrian Dinu Rachieru, Al. Condeescu etc.), *Prin ruinele canonului literar* (cu referire la Virgil Nemoianu, Dan Horia Mazilu ș.a.), *Inițiați în tainele „salvate” ale lumii* (aici autorul oprindu-se asupra unor personalități:

Petru Comarnescu, Anton Dumitriu, Radu Enescu, Grigore Cugler, G.T. Kirileanu și Mircea Eliade). Volumul se încheie cu un răspuns la o anchetă inițiată de o revistă culturală, „Literatura ca instinct al esențialității lumii”, care sintetizează, încă din titlu, crezul autorului. Important, în acest sens, este și următorul fragment din carte, unde vorbind despre un alt scriitor, Petru Creția, Cristian Livescu se dezvăluie pe sine: „Cred că rezum astfel fidel concepția lui Petru Creția despre rostul literaturii și despre aventura inițiatului în acest meleag, asceză și salahorie a restituirii traseului sau transportului de la Esență spre Adevăr și de la acesta spre Frumos – călătoria Frumosului spre Esența Adevărului din profunzimile lumii. Este, în fond, calea de a ne gândi și cuprinde ființa, ca „adăpostire luminătoare” (Heidegger) sau ca „duh neîngrădit al închipuirii cosmice” (Petru Creția). În această ordine inefabilă, singura complicitate este a libertății, de la alegerea temelor la modul de a „răscoli” prin urzeala operei. Dar câtă împlinire luminoasă la capătul drumului!”.

Prin afinități și prin aserțiuni personale, Cristian Livescu se dovedește un subtil și scânteietor hermeneut. Pe ultima copertă a acestui substanțial volum, regăsim aprecierile critice ale unor nume ca: Laurențiu Ulici, Mircea Muthu, Ioan Holban, Constantin Cubleşan, Dan C. Mihăilescu.

Fără identitate, de Genoveva Logan, Editura Junimea, Iași, 2007, 390 p. La 25 de ani de la apariția versiunii amputate de cenzură, Genoveva Logan publică textul integral al acestui roman al evadării, al

refuzului compromisului cotidian, despre care Dana Dumitriu spunea: „Alegoriile nu lipsesc dintr-o proză atât de puțin naturală. Mihai Nicodim, eroul din *Fără identitate*, își construiește o iluzie din călătoria spre Falér – un oraș care pentru toți ceilalți este o metaforă, dar el se încăpățânează să vadă în el o ieșire posibilă din disciplina aceasta a fiecărei zile. Invitat printr-un papirus agățat de clauza ușii într-o casă de pe strada Pojărniceii nr. 10, nimereste într-o mică societate de *evadați* ca și el, oameni care, în virtutea unui joc al imaginației, trăiesc, prin povestire, unii experiențele altora, prilej pentru autoare de a scrie câteva pagini de finețe despre iubiri ratate, nostalgii chinuitoare, aspirații intime spre autocunoaștere... Faléru, ca un fel de cetate sfântă pentru suflete răătăcite, luminează permanent periplul eroului, fără a-i oferi izbăvirea.” Falér este un loc în care utopia este la ea acasă: „Cine a mai văzut ca mine Faléru în dimineața aceea rece, de început de primăvară, când s-a răspândit zvonul morții Poetului? Și apoi, cu două zile mai târziu, când în urma unei decizii fără drept de apel, plecăm din Falér? Falér... Nume duios și binefăcător, ca o cataplasma pe rană. Leagăn binecuvântat de genii, în care e bine să te naști, e bine să vezi acolo întâi albastrul cerului, dar nu e bine să rămâi. Te-ai termina înainte de vreme, te-ai macera lent, în vaporii ratării sau ai alcoolului, spiritul comun ți-ar tăia creanga de sub picioare înainte de a fi ajuns s-o apuci pe cea de deasupra capului, și ai vegeta astfel, într-o lungă agonie, târându-ți leșul pe străzile crepusculare, prin umbra zidurilor împovărate de legende, ori prin tavernele înțesate de sterilități

funciare. Falér... Refugiu imaginar pentru vizionarii, pentru proorocii absconși, care tot mai cred că din pietrele tale va izbucni cândva flacăra albastră a întregii glorie străbune...” Chiar dacă destinația finală nu va fi niciodată atinsă, rămân întrebările care ne îndeamnă să continuăm drumul: „Trăim, poate, pentru ca să ne întrebăm mereu pentru ce trăim. Dumnezeu, care a plecat demult dintre oameni, nu ne mai poate ajuta să aflăm acest lucru. Suntem martorii ultimelor zvârcoliri ale divinității în noi. Agonia aceasta o simțim la tot pasul, și-o deplângem sau o preamărim, după libertatea de spirit a fiecăruia”.

Textul în oglindă. Reflexii ale imaginarului eminescian, de Călin Teuțișan, Colecția Ianus, Biblioteca Apostrof, Cluj, 2006, 200 p. După debutul premiat de U.S.R., filiala Cluj, în 2002 cu *Fetele textului*, Călin Teuțișan se află acum la cea de-a cincea apariție editorială. Trei sunt cărțile de autor, două fiind colaborări la redactarea unor dicționare critice.

Autorul consideră că una dintre categoriile fundamentale ale gândirii poetice eminesciene o reprezintă oglinda: „Ea constituie un element definitoriu nu doar pentru o serie *imagistică* esențială, dar și pentru *imaginarul* eminescian luat ca întreg. Căci nu doar ocurența obiectului „oglină” în text prezintă interes, ci și modul în care fenomenele reflexiei, refracției, absorbției sau difracției, specifice oglinirii, se manifestă în sistemul *dinamicii textuale*. Adică felul în care, în oglinda textului, lumile textuale (universuri-artefact) se reflectă/ refractă/ multiplică etc. Din asemenea perspective, dinamica proceselor de oglindire textuală în

poezia lui Eminescu pare a genera două tipuri, cu variantele lor, de *cosmosuri secunde*. Respectiv, universurile *descentrate* și universurile *recentrate*". Una dintre cele mai terifiante ipostaze ale oglinzii este oglinda neagră care încarcerează, vâltoarea neagră a Idealului care te acaparează, salvarea venind printr-o „poetică ironică a gândirii”.

Cât privește prozele lui Eminescu: „(...) textul eminescian se întoarce asupra sa într-un demers ironic, nu fără o anume tensiune însă, dată de conștiința valorii propriului gest. Un gest pe jumătate amuzat, pe jumătate protestatar față de modelul scriptural al unei epoci, dar și față de propriul demers auctorial. Așadar, unul dintre marii zei căruia, cu sentimente amestecate, textul își „pleacă inema” este TEXTUL însuși. Prozele lui Eminescu se arată astfel ca oglinzi fidele ale obsesiilor autorului, atât din punctul de vedere al imaginarului, cât și din cel al strategiilor retorice de înscenare a marilor viziuni. În plus, ele sunt în egală măsură reprezentări (fie și fracturate, câteodată) ale unei semețe aventuri a ființei scripturale, care își caută fără încetare propria definiție, înăuntrul și pe deasupra ficțiunii, în lumea populată neliniștitor de adevăruri relative”.

Autorul aplică același algoritm și corespondenței Eminescu – Veronica Micle, cei doi oglinzindu-se unul în altul și amândoi în epistolarul lor atât de viu, care le-a supraviețuit și ne-a fost restituit în 2000, grație Editurii Polirom: „Scrisorile dezbracă vedeta literară mitologizată de foile în surplus ale staniolului publicitar din orice epocă. Ceea ce nu înseamnă deloc : închidere a lecturii, ci dimpotrivă. Îl știm pe Eminescu, de atâta vreme, ca

pe ființa de hârtie constituită după diverse reguli ale interpretării. Scrisorile dau carne și sânge acestui meta-portret eteric. În oglinda lor, Eminescu se construiește, el însuși, pe sine, în sfârșit. După ieșirea la lumină a acestor texte, Eminescu încetează să mai fie „steaua din oglinda visului” lecturii, ori fantoma temută sau detestată a unei geografii culturale. Scrisorile mediază într-un chip unic între *persona* și *persoana* eminesciană. E de sperat ca din acest joc al clarificărilor, odată depășit, oglinda *textului literar* să fie aceea care-și recâștigă, până la urmă, puterea de fascinație”.

Paul Miron în corespondență cu Horia Stamatu, Colecția Folio, Editura Jurnalul literar, 2007, 130 p. Considerat la debut (*Memnon*, poezie, 1934, Premiul pentru literatură al Fundațiilor Regale) de anvergura lui Eugen Ionescu și Emil Cioran, Horia Stamatu pleacă din țară și își duce viața în Freiburg, Paris, Madrid, apoi din nou la Freiburg, unde se stinge în iulie 1989, în vârstă de aproape 77 de ani. Paul Miron, un important discipol al lui, ne pune la dispoziție prin acest volum nu mai puțin de 44 de scrisori din perioada 1959-1989 trimise de cel care ajunsese să fie apreciat (de Virgil Ierunca și de alții) ca fiind cel mai important poet al exilului, în țară numele lui fiind draconic boicotat, în mare parte și pentru că a fost redactorșef al revistei „Buna Vestire” .

Spirit extrem de viu și de sarcastic, Horia Stamatu se pronunță cu patos și cu vehemență asupra problemelor de mare actualitate ale lumii în care trăiește, asupra literaturii, asupra unora sau altora dintre corifeii exilului românesc, asupra valorilor adevărate

sau false din biblioteci sau din cotidian: „Literatura mondială actuală, literatura occidentală participă oarecum la fenomenul de „înăbușire” constatat de Cioran la actuala civilizație. Dar această literatură este simptomatică stărilor din adaus. De pildă, povestirea lui Camus, *L'etranger*, nu este un capriciu poetic. Este o încarnare poetică cerută de intuiția celui mai groaznic dezastru actual: nu mai există niciun afect (*Mitgefühl*, în sensul lui Scheller, simpatie interumană) și este a doua etapă după strigătul lui Nietzsche: *Dumnezeu e mort!* După ce Dumnezeu a murit în om, moare, inevitabil și omul în om. Desigur, nu trebuie să fim atât de pesimiști și să spunem că în toți oamenii a murit Dumnezeu și omul. Dar nota generală mai curând aceasta indică. De asemenea trebuie să ținem seama că marii gânditori și poeți au în ei ceva profetic. Mesagiul lor este și de a da *alarma*. Camus este brutal confirmat de Sartre care afirmă: „*L'enfer, c'est l'autre*”. Este ca un fel de sinteză, cinică, între alarma lui Nietzsche și a lui Camus. Desigur că printre cele mai expresive existențe este gânditorul german Ernst Jünger. Dar pathosul său salvator nu ajunge la singura treaptă care mai poate rezolva ceva în lume, aceea stabilită de Max Scheller, treapta lui agapé, erosul nu *sublimat*, ci transfigurat”.

După cum spune Paul Miron, „cu aceste 44 de scrisori săvârșim o dezgropăciune solemnă, încercând să amăgim dușmanul-timp”. Un dușman care nu poate răpune nicicum poezia și publicistica din exil a lui Horia Stamatu, în ciuda deceniilor comuniste de suprimare a valorilor.

Grafferul din lift. *Roman-graffiti*, de Constantin Abăluță, Colecția Biblioteca românească, Editura Paralela 45, 2007, 246 p. Cunoscut ca poet și critic de poezie, Constantin Abăluță scrie în ultimii ani și teatru (volume publicate după 2002), este preocupat de arta plastică și de arta digitală, poate și în consonanță cu formația sa de arhitect. Chiar și după cinci volume de proză (apărute în perioada 1981-2004), o surpriză – spune Octavian Soviany – o constituie totuși, iată!, apariția unui substanțial roman neconvențional, ce urmărește o apocalipsă ce se strecoară imbatabil spre inima unui oraș. Liftul portocaliu este un obiect magic, loc al iubirii ingenue dintre grafferul Filip Albu și Amalia, „colecționara calendarelor greșite”. Elevatorul-orgă de culori, până la urmă strivit de un lift negru, duce cu gândul la o deplasare pe verticală care se opune sau doar se contrapune invaziei orizontale, centripete, a melcilor atotdevoratori ce lasă în urmă bale veninoase care ard ca acidul sulfuric, melci care nu pot fi desprinși nici cu cleștele, iar când cad jos descoperi că sunt incasabili: „Decamdată Ion Ilina se gândește la o reabilitare a celulei de bază. Nostalgia îl poartă pe malul lacului de acumulare. Vede și acum micuța stea roșie plutind pe ape, zmucită într-o parte și într-alta de cei cinci micuți pionieri. (...) Va întreprinde o operație de reabilitare. Sonia i-a sugerat ceva în acest sens. Niște picturi pe ziduri, li se spune *graffiti*, de ce nu? Steaua roșie cu cinci melci înăuntru, odinioară transparentă, acum negri, e un simbol taman bun pentru melcologul Ion Ilina. Acest simbol va trebui popularizat. Zidurile orașului sunt cel mai bun suport. (...) Pe alte străzi din cartier au fost mai multe victime umane. Toate

aveau câte cinci puncte de contact aspirant: gură, ambele palme, sexul. Al cincilea punct era variabil: buric, gleznă, ori umăr, după fantezia melcului respectiv.”

Depart de a fi exclusiv o proză poetică, romanul lui Constantin Abăluță are o captivantă desfășurare epică, lirism de cea mai bună calitate și o halucinantă bogăție de sensuri prin glisarea registrului realist spre cel fantastic. (EUGENIA ȚARĂLUNGĂ)

REVISTA PRESEI LITERARE

CULTURA, Nr. 41/18 octombrie 2007. Revistă săptămânală editată de Fundația Culturală Română, președinte Augustin Buzura (apare de trei ani cu sprijinul Fundației Patrimoniu a Academiei Române). Să rețin întâi titlul, transformat în semnal de alarmă, semnat de Sorin Lavric, pentru a conștientiza că pe tărâm public, inclusiv literar, n-am scăpat de cenzură și de delictul de opinie: „O instituție a corectitudinii politice — CNCND (Consiliul Național pentru Combaterea Discriminării)”. De luat aminte: „A ajunge să convoci în fața unei comisii de disciplină ideologică un om pentru simplul fapt că a scris un articol în care spune sincer ce crede despre țigani, și asta într-o țară în a cărei Constituție stă scris că cenzura este interzisă, înseamnă a exercita indirect un act de cenzură. Tactica e una străvezie: românilor trebuie să li se inducă convingerea că există undeva, deasupra capului lor, un ochi vigilent care monitorizează toate ieșirile în presă și care, atunci când dogmele corectitudinii politice sunt încălcate,

își va exercita discernământul nediscriminatoriu, chemând la masa judecătii spiritele care nu au învățat încă lecția obedienței. Pe scurt, ochiul vigilent al CNCND îi va trage de îndată de urechi pe cei care s-au încumetat să nu accepte dictatul ilegal al unei ideologii de stânga... CNCND este o instituție al cărei rost este intimidarea oamenilor și încurajarea unei optici ipocrite, servile și oportuniste... Rostul acestei instituții este să legitimeze delictul de opinie într-o țară în care, cenzura neexistând, nici delictul de opinie nu are ce să caute. Rostul acestei instituții este să ne inducă impresia statornică că o oficină a supraveghetorilor ideologici scanează tot ce mișcă în presa scrisă din România... Rostul acestei instituții este să inducă oamenilor credința că, în măsura în care nu vor să fie înfierăți drept niște eretici care au îndrăznit să nesocotească dogma corectitudinii politice, în aceeași măsură ei trebuie să plece capul și să rabde un dictat ideologic pe care nici un român cu scaun la cap nu e dispus să-l accepte”. Apropo de ideologizare de stânga, în editorialul acestui număr de revistă, Daniel Cristea-Enache, făcând caz iar de „generația tânără” (căreia-i trece cu vederea toate păcatele, cu obstinație, conform unei ideologii personale necritice de neînțeles), îl contrazice pe Dan C. Mihăilescu, care și-a permis să aibă o opinie, că prin niște critici ai „generației tinere”, comentariul literar s-a ideologizat pernicios: „Altfel spus (scrie D.C.-E.), inițial a fost golul postrevoluționar, apoi au apărut mai mulți critici tineri promițători, dar, la sfârșit (adică azi), critica literară s-a predat cu arme și bagaje ideologiei de stânga. Cine sunt cei trei Alecși care au deturnat destinul criticii de azi și,

prin consecuție, al literaturii care ar fi avut nevoie de ea? Sunt, în înșiruirea lui Dan C. Mihăilescu: Alex. Cistelean, Alex. Goldiș și Alexandru Matei... Ce are a face cronica profesionist făcută unei opere literare cu opiniile politice ale semnatarului, ca și cu cele ale scriitorului comentat? Criticul se înroșește și se înverzește alternativ, ca la un semafor, în funcție de aderențele politice ale scriitorilor?”. Te întrebi „ca cititor”: criticul tânăr editorialist face pe naivul?

OBSERVATOR CULTURAL, Nr. 136/11 octombrie 2007. Săptămânal „de informație și analiză”. Îl citez pe Ciprian Șiualea (alt reprezentant „de stânga” al „generației tinere”, dușman învederat al... anticomuniștilor, în general): „De ce ar trebui să fim mândri de această nouă manifestare demagogică și superficială care este Raportul Tismăneanu? Oare pentru că, în timp ce alte țări care nu au condamnat formal comunismul atât de curajos cum am făcut-o noi acum au reușit, totuși, să epureze nomenclatura comunistă într-un mod care nici nu putea fi imaginat în România? Pentru că unele dintre aceste țări au reușit să deconspire foștii ofițeri și informatori într-o manieră relativ transparentă și justă, incomparabilă și ea cu activitatea penibilă a CNSAS? Pentru că serviciile lor secrete sunt, de bine de rău, sub controlul societății, în timp ce ale noastre sunt doar o mare necunoscută de la care avem toate motivele să nu ne așteptăm la nimic bun? Sau oare pentru că ele au reușit decomunizarea, înțeleasă nu doar ca epurare, lustrație și deconspirare, ci și ca înlocuire a statului comunist cu un nou tip de stat, eficient și european, ceea ce nu e deloc cazul la noi? Să fim

serioși, nu pot să văd nicăieri vreun motiv de mândrie sau bucurie”.

CONTEMPORANUL IDEEA EUROPEANĂ, Nr. 10/2007. Revistă lunară „de cultură, politică și știință”. La Sibiu (în mai 2007), la „șansele literaturii române în Europa”, Nicolae Breban, dezlănțuit: „La ora asta scriitorul român nu mai interesează pe nimeni la Paris... Țepeneag e singurul scriitor român din ultimii 150 de ani care publică aceeași carte la Paris și la București. O performanță nemai-pomenită, pe care lumea din România nu o observă așa cum se cuvine... Trebuie spus că eu m-am izbit atunci, în anii 70-80, de ceea ce se poate numi politizarea culturii. La Paris, foarte mulți ziariști de televiziuni, redactori, chiar de la edituri, dar mai ales de la televiziuni, cei de la revistele literare, voiau să ne folosească contra comunismului... Eu am refuzat să discut despre Ceaușescu... voiau să discutăm despre dărâmarea bisericilor etc. etc. Eu însumi mi-am dat demisia, am ieșit din toate sistemele. Eu cer să discutați cartea mea de estetică, un roman, să mă judecați la egalitate cu autorii voștri francezi, le-am spus atunci... Grupul Monica Lovinescu, Marie France Ionesco i-a împărțit pe scriitorii români în comuniști și anti-comuniști... Ideea politicării culturii a continuat după revoluție... Doamna M. Lovinescu a venit la București, a locuit la domnul Liiceanu, unde ei doi au început să facă liste de scriitori valabili și nevalabili. Breban și alții treceau la nevalabili... Această opoziție falsă între etic și estetic, această est-etică face foarte mult rău. Grupul lui Liiceanu și cei din jurul lui continuă să ducă această politică... Acum dezbinarea de la Paris a pătruns

și la București și în această stare otrăvită n-o să puteți face mare lucru... Nu vedeți că Bucureștiul se confundă mereu cu Budapesta? Liiceanu a declarat la Paris, la Târgul de Carte, că Literatura română n-are texte care pot fi traduse în limba franceză, pentru că este o literatură minoră, da, da, și a fost contrazis de scriitori și editori francezi... Nu vă lăsați invadați de scepticismul splendid, cuceritor, muntean". Interesant, colocviul între patru pereți ținut la Sibiu a tras o concluzie: că numai literatura ardelenescă e „bună pentru export”, fiindcă „are o specificitate aparte, este mult mai îndatorată culturii germane decât culturii franceze; cultura germană fiind o cultură catalitică, te îndreaptă spre propria ta introspecție”, după spusele lui Ioan Mariș (adică, dacă vrei să fii tu însuți, du-te acolo, la izvoare; la izvoarele nemțești?) pe când cultura franceză te fură, te face doar să o imiți sau să te sincronizezi cu ea. Ca să vezi!

O TRECERE ÎN REVISTĂ, ANUALĂ

FEED BACK, Nr. 9/2007 – „Revistă lunară de experiment literar”, apare de patru ani la Iași, director Daniel Corbu (care subliniază în editorialul lui: „Cu cât e mai mic, autorul român de cărțuli ahtiat de Premiul Nobel e mai neliniștit și mai pus pe cheltuit energii în favoarea ideii. Un lobby agresiv face să-i vedem producțiunile traduse în șase-șapte limbi de circulație, inclusiv în cele respectabile ca idiș și suedeză”). Poetul nemțean Gheorghe Simon, călugărit între timp, scrie în „Jurnalul unei asceze” (el, sigur nu e interesat de Premiul Nobel): „Obosit de mine

însuși, nu vreau să zac în sinea mea, pustiindu-mi gândurile, nu vreau să-mi fac culcuș din durerea mea, nu vreau să locuiesc în imaginar”. În schimb, Ion Cocora (tatăl redactorului-șef al acestei reviste, Călin Cocora) are „Sumare semne de punctuație puse cu arta scrierii poetice / pe un clitoris fierbinte într-o după-amiază de duminică / (care) fac din autorul poemului acesta un anonim // nu pot scrie cu tupeul și agresivitatea din limbajul poezilor tineri / între mine și ei se târâie o jumătate de secol”. Cum o fi cu arta scrierii pe un clitoris rece, Doamne iartă-mă? Douăzeci de pagini mai încolo, Ion Stratan a lăsat arta scrierii pe seama posterității lui: „Nu mai știu. / M-au pus în sicriu. Eram viu. / Amândoi / Pierdusem pe Dumnezeu / El privea prin orbita mirată / A craniului meu”. În sfârșit, Liviu Antonesei, cu „Gânduri despre poezie”: „Poeții care scriu din entuziasm, din preaplinul firii lor, (și) poeții care scriu din dinlăuntrul vidului interior; primii ascund moartea, ceilalți o trăiesc deja”.

LITERE, Nr. 9/2007 – „Revistă lunară de cultură a Societății Scriitorilor Târgovișteni”, apare de opt ani la Găești, director Tudor Cristea. În editorialul său, Tudor Cristea dă de gol un secret, cel al sădirii unui nuc, puiet: „Să pui un cerc cât mai larg peste groapă atunci când o să-l plantezi... Pentru că, dacă n-o faci, când nucul va depăși grosimea gâtului tău, vei muri”. și continuă, cu un „sentiment de septembrie”: „Sunt multe lucruri în viață care au înțelesul sădirii unui nuc. Citesc, bunăoară, lună de lună, cu admirație, textele venerabililor noștri colaboratori Mircea Horia Simionescu, Alexandru George, Barbu

Cioculescu, Henri Zalis... Iau act de inițiativele lui Eugen Simion. Știu că Nicolae Manolescu lucrează la Istoria critică...".

CAIETE SILVANE, Nr. 32/ septembrie 2007 – „Revistă de cultură editată de Centrul Culturii Tradiționale Sălaj”, apare de trei ani la Zalău, redactor-șef Daniel Săuca. Criticul Gheorghe Glodeanu (care conduce revista „Nord Literar”, la Baia Mare) intervievat de redactorul-șef, e convins că „Nu există valori periferice. Există valoare și non-valoare”, doar că literatura română are o problemă cu „grupările literare” din „centrele culturale”: „inclusiv dacă ne gândim la premiile filialei din Cluj a Uniunii Scriitorilor. Sunt decernate în primul rând clujenilor. Dacă nu ești din Cluj, poți să primești un premiu de mână a doua sau nu ai aceleași șanse ca și cei din Cluj”. Azi raportarea se face nu numai la capitala București, ci și la Cluj, iată. Când ne vom raporta și la centrele europene?

OGLINDA LITERARĂ, Nr. 70/ octombrie 2007 – „Membră a Asociației Revistelor și Publicațiilor din Europa” (asociație constituită pe hârtie la Mamaia în toamna acestui an, amuzant), revistă lunară, apare de șase ani la Focșani, redactor-șef Gheorghe Neagu. Pagini de jurnal (intitulate „Revoluția din decembrie 1989 văzută de mine”), Ion Rotaru: „25 decembrie 1989, luni (ziua întâia de Crăciun)... Mă duc la Uniunea Scriitorilor, împreună cu Coja. Cezar Ivănescu, înarmat cu o bătă de corn cu măciulia lustruită, în care chipurile se sprijină, suferind de ceva, răcnește cât îl țin baierale, în holul cel mare de la Casa Sadoveanu, la Dan Deșliu și la alt poet

care o făcuse pe disidentul, unul Minea, amenințându-i cu bătaia, odată cu alt poet, turbulentul cu toate ocaziile, Aurelian Chivu. E o harababură, o hărmălaie... Tocmai se anunțase o adunare generală, care nu s-a mai ținut. Scârbît de ce văd, pe la 12, întrebându-mă ce caut eu pe aici, am luat-o spre centru...”. Teribil, ireal, e „Evenimentul” revistei, însoțit de fotografii de la fața locului și textul: „Scriitorul Ionel Bandrabur și-a văzut visul cu ochii. În curtea locuinței sale din orașul Panciu, primarul Ion Petre - i-a ridicat un monument și i-a amenajat un loc de veci...”. Oare are I.B. posteritatea asigurată?

CITADELA, Nr. 3/septembrie 2007, anul I, „publicație a Asociației Scriitorilor de Nord Vest Satu Mare”, redactor-șef Aurel Pop. Din editorialul semnat de Felician Pop (care, neobișnuit, a primit anul acesta premiul pentru poezie din partea Asociației Scriitorilor de Nord Vest, al cărei președinte este, pentru o carte apărută anul trecut): „Poezia în special tinde să devină o formă de creație în circuit închis. Sunt poeți mari care nu au mai mult de 100 de cititori, iar dintre aceștia aproape toți sunt confrăți. Ne ferim să spunem lucrurilor pe nume, pentru că adevărul este mult mai urât decât orice observație persiflantă a cinicilor care nu dau doi bani pe literatura contemporană”.

CAFENEUA LITERARĂ, Nr. 9/ 2007 – „Revistă lunară editată de Centrul Cultural Pitești”, director Virgil Diaconu (care o interviează pe Nina Vasile, poetă din București; ea crede că face parte „dintr-o specie probabil cu un singur exemplar” și e sigură că: „Poezia actuală își depășește

critica, ce a rămas în urmă”). Nina Vasile: „*Miza poeziei actuale este într-o combinație nouă (date fiind posibilitățile tehnice, suporturile mass-media actuale – internet, telefoane mobile, camere foto-video etc.) între modurile actuale de prezentare a poeziei în fața lumii ca acte de captare a cititorului*”. Să se fi mutat cititorul de poezie pe Internet sau pe telefonul mobil (tehnic, pe SMS)?

Închei cu consemnarea unor schimbări la vârful a două reviste de cultură, în anul 2007: 1). La CALIGRAF (apare de șapte ani la Drobeta Turnu

Severin) – după decesul recent al directorului ei fondator Romulus Cojocaru, a preluat șefia Ion Șerban Drincea (tatăl poetului Robert Șerban); 2). În REVISTA NOUĂ Nr. 29 (apare de patru ani la Cămpina, redactor-șef Florin Dochia), fostul ei director, Constantin Trandafir, face o precizare, că „am fost *determinat* să mă retrag din colectivul redacțional, pentru a se pune bazele unei *noi* publicații cu alt program, alți colaboratori”... (LIVIU IOAN STOICIU)